

## **REMERCIEMENTS.**

Je tiens tout d'abord à adresser mes plus vifs remerciements à Madame Marie Miguet, qui m'a soutenue tout au long de mon travail, et à la direction avisée, fidèle et exigeante de laquelle cette thèse doit beaucoup.

Que soient également remerciés ici Monsieur Raymond Jean, qui m'a encouragée dès les débuts à travailler sur Driss Chraïbi, et Monsieur Michel Barak, historien, auquel je dois de précieuses indications documentaires.

Je témoigne toute ma reconnaissance amicale à Madame Fouziya Juchem, arabisante dont les traductions et conseils de lecture m'ont été d'un précieux secours.

J'adresse mes plus sincères remerciements à monsieur Driss Chraïbi, qui a bien voulu répondre longuement aux demandes que je lui ai adressées pour réaliser ce travail.

Je ne saurais oublier ici le personnel de la Bibliothèque Michel Seurat, de l'Institut de Recherches et d'Études sur le Monde Arabe et Musulman (IREMAM) d'Aix-en-Provence, le personnel des Bibliothèques Universitaires des Lettres d'Aix et de Besançon, le personnel enfin des Bibliothèques Municipales de Montbéliard et de Belfort, dont la disponibilité et la courtoisie ont été constantes à mon égard.

Je prie Madame Casoli, responsable du service de documentation, et Monsieur Mouloud Chajia, responsable des actions culturelles, ainsi que toutes les personnes dévouées au fonctionnement de la Maison de la Méditerranée de Belfort sous l'autorité bienveillante de Monsieur Mustapha Kharmoudi, de trouver ici l'expression de ma reconnaissance pour leur accueil chaleureux et l'intérêt qu'ils n'ont cessé de témoigner à mon travail de recherche.

Que Monsieur Khatib, bibliothécaire à l'Institut du Monde Arabe de Paris, trouve ici l'expression de ma gratitude pour les envois qu'il a bien voulu m'adresser concernant l'identification de plusieurs personnages et auteurs du monde arabe médiéval.

J'adresse à Monsieur Jean-Pierre Péroncel-Hugoz, grand reporter au Monde et directeur de la collection Le Nadir aux Editions Balland, tous mes remerciements pour sa précieuse collaboration à l'étude du paratexte du roman de Driss Chraïbi *L'Homme du Livre*.

Je renouvelle à monsieur Retnani, directeur des Editions Eddif à Casablanca l'expression de ma reconnaissance pour le dossier de presse concernant la parution de *L'Homme du Livre* au Maroc, dossier qu'il a bien voulu me faire parvenir à ma demande.

A Rémi et Aurélien, pour la patience qu'ils ont consentie devant les changements d'humeur occasionnés par ce travail.

*"Le récit, le roman moderne, est une sécularisation du mythe (...) et le mythe est toujours, même affaibli, l'histoire du sacré: une histoire primordiale qui raconte comment quelque chose, un sentiment -ou même le Monde!- sont venus à l'existence (...) qui raconte à la suite de quels événements lointains un comportement, une institution, une manière de travailler ou d'aimer ont vu le jour... Gommer cette dimension narrative risque de tout aplatir, de tout dessécher. Lorsque disparaît l'art du récit, ce qui est essentiel dans la communication ne passe plus."*

*Mircea ELIADE<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup>Cité par Frédéric de Towarnicki in Le Magazine Littéraire n°299 de mai 1992, page 96, à propos de la parution du *Roman de l'adolescent*, Arles, Editions Actes Sud.

## **INTRODUCTION**

Que le texte "se présente rarement à l'état nu", comme le remarque Gérard Genette dans l'ouvrage qu'il a consacré à l'étude des principaux messages d'accompagnement qui contribuent à le vêtir<sup>2</sup>, constitue un aspect de la création littéraire qui fut longtemps négligé par la recherche. Pourtant, la prise en compte de tous ces "vêtements", pour filer la métaphore, permet selon lui de saisir le texte dans sa matérialité d'objet destiné à la circulation et au marché, lorsqu'il s'agit de messages d'accompagnement d'origine éditoriale. Par ailleurs; l'étude des éléments d'"habillage" voulus expressément par l'auteur peut s'évéler riche d'enseignements multiples en ce qui concerne les processus imaginaires à l'origine du travail du texte.

Telles sont du moins les conclusions de Gérard Genette, auquel nous sommes redevable de cette attention poussée portée au paratexte, et de l'interrogation qu'elle suscite: dans quelle mesure l'outil ainsi défini peut-il contribuer à une meilleure compréhension de l'ensemble de l'oeuvre romanesque d'un écrivain?

C'est pourquoi nous avons intitulé cette Thèse: "Aspects du paratexte dans l'oeuvre romanesque de Driss Chraïbi". Les titres; nous y reviendrons longuement, méritent toute l'attention du critique... Le nôtre se veut simplement descriptif; il définit notre programme de travail, et tente de répondre au vœu de Gérard Genette, lorsqu'à la fin de son ouvrage, il souhaite

---

<sup>2</sup>Gérard GENETTE: *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987, page 7.

que les pistes ouvertes par ses propres réflexions soient explorées par de nouveaux travaux.

Notre première partie se devra donc de définir l'outil méthodologique qui est le nôtre, puis de tracer les contours précis de son lieu d'application. Consciente de ce que "le paratexte n'est qu'un auxiliaire, qu'un accessoire du texte"<sup>3</sup>, nous tenterons d'en préciser les enjeux aussi bien que les limites dans un espace d'interrogations multiples, dans lequel le questionnement historique prendra toute sa place: nous avons en effet choisi de travailler dans le domaine de la littérature francophone maghrébine, et d'y isoler un écrivain marocain, Driss Chraïbi. Nous essaierons de justifier ce choix, avec certes toute la rigueur qu'exige le type de travail auquel nous nous consacrons, mais sans négliger pour autant cette évidence: dans tout choix intervient une part d'irrationnel. La nôtre s'enracine dans une enfance marocaine.

Dans une deuxième grande partie, nous nous proposons d'analyser les formes et les fonctions de divers aspects du paratexte auctorial chraïbien affectant l'ensemble de l'oeuvre romanesque de cet auteur, de 1954 à nos jours. Cette étude, qui se souhaite exhaustive, portera sur les dédicaces, les préfaces, les épigraphes et les notes de bas de page, tous éléments dont notre auteur s'est montré richement producteur.

En troisième et dernier lieu, nous nous interrogerons sur quelques éléments du paratexte éditorial. Nous envisagerons tout d'abord le cas des titres, élément de paratexte à statut mixte, création souvent conjointe de

---

<sup>3</sup>Gérard GENETTE: *Seuils*, *op. cit.*, page 376.



l'auteur et de l'éditeur; puis nous tenterons de mettre les titres en rapport avec le corpus des intertitres dans l'ensemble de la production romanesque de Driss Chraïbi. Les prière d'insérer feront ensuite l'objet d'une analyse comparative par l'intermédiaire de deux d'entre eux, l'un portant sur un ouvrage ancien, l'autre sur une parution récente. Cette analyse permettra un questionnement sur les buts de ce type de production éditoriale, dont nous verrons qu'elle peut tout aussi bien trahir qu'accompagner fidèlement le roman auquel elle se réfère. Nous terminerons notre travail par l'étude de quelques couvertures, saisies dans leur composition et parfois dans leurs écarts lors de reparutions en collections de poche.

Notre conclusion, enfin, tentera, après avoir recensé les principales données de notre recherche, d'interroger les rapports entre le choix du genre romanesque, massivement pratiqué par Driss Chraïbi, et ce que nous nous proposons d'identifier comme un certain sentiment tragique de l'Histoire.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup>Nous ne saurions commener cette thèse sans faire référence à l'actualité de ces derniers mois. La littérature maghrébine d'expression française produite dans les pays du Maghreb est tout entière menacée de mort par l'intermédiaire de l'assassinat de ses créateurs. Et qu'en sera-t-il de celle dont le seul terreau serait l'exil forcé, dans l'attente d'une possibilité de ne plus mourir, mais vivre de sa pensée? Espérons que cette attente ne prendra pas la forme obligée, adoptée par Azwaw, d'un pari sur la trop longue durée. On peut assassiner par meurtre net ou par étouffement à long terme. Réfléchir sur la littérature maghrébine d'expression française, c'est, nous le souhaitons, faire vivre ses écrivains, et dans nos modestes limites manifester l'indignation qu'occasionne l'élimination systématique de certains individus sur des critères intellectuels. L'Espagnol Goya ne disait-il pas déjà voici plus d'un siècle que "le sommeil de la Raison engendre les monstres"?

## **PREMIERE PARTIE:**

### **Présentation de l'outil et du corpus**

## **I. DEFINITION DE L'OUTIL METHODOLOGIQUE.**

Notre ambition dans ce travail est la suivante: nous nous proposons d'appliquer au corpus qui a retenu notre attention un outil méthodologique particulier, l'étude du paratexte de l'oeuvre.

Cette démarche vise à valider un outil en contribuant à définir son domaine d'application. Elle manifeste notre intérêt pour une interrogation de notre appareil critique sur lui-même. Nous ne nous priverons pas pour autant de recourir à tous les concepts précédemment validés, qu'il s'agisse des apports de la psychanalyse, de la sociologie littéraire, de l'histoire des idées ou de la langue, par exemple: toutes recherches qui ont concouru à tenter de définir cette occupation intellectuelle particulière qui s'appelle la critique littéraire.

Il y a critique parce qu'il y a littérature. Les définitions qui ont été données de cette dernière ont varié au cours des siècles, et le travail de la critique également. Le chemin est long, qui unit la *Poétique* d'Aristote à la "Querelle du *Cid*" en 1636, puis s'incurve à la fin du XVIIème siècle français lors de la "Querelle des Anciens et des Modernes", pour déboucher sur l'esthétique de Diderot valorisant émotions, sensations du lecteur, comme gages du "génie" de l'auteur. Et depuis, pour filer la métaphore, que d'étapes encore, l'auberge du positivisme, le relais de la critique immanente, les

portraits d'auteurs de Sainte-Beuve dressés le long de la voie, ces affrontements théoriques incessants pour tenter de saisir la "littérarité" chère à Tynianov...

Car tout est déjà en germe, pour ce qui concerne la mise en place de la critique littéraire, dans ces quelques repères. Jusqu'à la Révolution industrielle, on observe: une dynamique souvent faite de conflits théoriques -comme en témoigne la fortune du terme de "querelle" pour marquer quelques grandes étapes de son élaboration sublime et chicaneuse à la fois- opposant des attitudes et des attentes du lectorat à des croquis de l'artiste en pied, ou en coeur dirait Diderot... Les bienséances, la vraisemblance, les règles, le respect d'un certain niveau de langue accordé à un certain type de texte, en d'autres termes une certaine idée du "goût" d'un côté; la créativité, la liberté de subvertir ou d'accroître le lexique, le droit revendiqué de "tout" dire, de "tout" écrire, de l'autre. Oui, Diderot avait raison, en son temps, d'effectuer un parallèle entre le génie, "pur don de la nature", et le goût "ouvrage de l'étude et du temps (qui) tient à la connaissance d'une multitude de règles ou établies ou supposées"<sup>5</sup> Ce parallèle, plaidoyer pour les droits du génie innovateur contre le goût sclérosant, s'achevait par un envoi discret à Voltaire. Etrange anticipation des goûts de la postérité, il rendait donc hommage au Voltaire aujourd'hui lu et connu: bien plutôt celui des *Contes* que celui des tragédies

---

<sup>5</sup>Denis DIDEROT: Article "Génie", rédigé en 1757 pour l'*Encyclopédie*, Tome VII, reproduit in *Oeuvres esthétiques*, Paris, Bordas, Collection des Classiques Garnier, Edition fournie par P. Vernière, 1988, page 11.

par lesquelles cet écrivain avait tant voulu conquérir la gloire littéraire...Mais de la nature de cet hommage, il n'est pas sûr que Diderot ait été conscient.

Les balbutiements de notre critique littéraire ont donc, dès les origines, su poser quelques problèmes de définition qui ont longtemps hanté les manuels. Que dire de l'oeuvre, et à quoi bon? Encenser, c'est pétrifier le goût, le croire immuable comme les Idées "vastes, fixes et éternelles" ramenées du platonisme par Verhaeren pour promouvoir les lendemains urbains qui chantent.<sup>6</sup>, à la fin du XIXème siècle. Relever des défauts d'écriture, de construction, de désobéissance aux règles, c'est un travail de taxinomie qui s'apparente longtemps à la censure. Les célèbres duettistes Lagarde et Michard ne s'en sont pas privés, eux qui jusque dans les années soixante de notre siècle, accompagnaient leurs "morceaux choisis" de Zola de jugements moraux ainsi libellés: "Zola donne trop volontiers la prééminence aux instincts, à la "bête humaine" (...) Il en résulte un *climat de vulgarité matérielle* qui pour être aux antipodes de la psychologie abstraite, finit par être aussi conventionnel"<sup>7</sup>. Encenser ou démolir une oeuvre sont travaux de jugements de valeur, produits du "goût". Mais encenser ou éreinter un artiste relève du même processus intellectuel, ce que n'avait pas vu Diderot: la recherche des origines de l'oeuvre confondue avec celle de qualités extraordinaires propres à son auteur renvoie toujours aux qualités de discernement supposées du lecteur!

---

<sup>6</sup>Emile VERHAEREN: "Les Idées", in *Les Villes tentaculaires*, 1895, Paris, Livre de Poche, 1995.

<sup>7</sup>André LAGARDE et Laurent MICHARD: *XIXème siècle, Les Grands auteurs français du programme*, Paris, Bordas, 1965, page 483. Les italiques inclus dans le texte de la citation sont des auteurs!

Quant à ce qui se passe dès le milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle, lorsque les travaux des positivistes introduisent comme une véritable rupture épistémologique dans la constitution des méthodes de la critique littéraire, on peut peut-être en rendre compte de la façon suivante: l'antinomie traditionnelle entre jugement par le "goût" et jugement par le "génie" se trouve dépassée par la prise en compte de l'Histoire. Il y a du collectif qui vient se glisser dans ce qui était jusqu'alors analysé comme une relation duelle, privilégiée, amoureuse ou déçue, entre écrivain et lecteur. Désormais, les querelles entre idéalistes et objectivistes, les premiers soucieux d'échafauder une herméneutique des textes littéraires lus comme autant d'effusions irrationnelles à décoder, les seconds partisans de la prise en compte du contexte et en quelque sorte ancêtres d'une Histoire des mentalités, peuvent être reçues comme autant de tentatives d'interprétation du sens de l'Histoire, appliquées à l'histoire littéraire. Même les formalistes russes, au début du XX<sup>ème</sup>, malgré leurs efforts pour isoler le texte littéraire comme entité autonome dont ne sauraient rendre compte ni la psychologie de l'auteur, ni les effets du hors-texte, -refusant ainsi aussi bien les apports de la psychanalyse que ceux de l'Histoire, et ce au bénéfice de la seule linguistique-, ont participé de cette querelle: en quittant le champ de bataille, ils ne l'ont pas pour autant fait disparaître.

---

Pour nous aussi, la question de l'autonomie du texte littéraire est entière. Il va de soi que nous ne pouvons éviter de faire des choix. Nous ne les considérons cependant que comme une modeste contribution au débat.

Nous avons, quant à nous, préféré privilégier une lecture qui s'appuie sur la description des faits littéraires. Le souci d'exhaustivité dans la construction de la description nous a amenée à prendre en compte le texte littéraire dans sa matérialité: c'est d'abord un livre, un objet pourvu d'une histoire, et dont nous prenons connaissance au terme d'une trajectoire très particulière: celle qui a transformé un manuscrit relié en ouvrage édité, fabriqué en nombre, diffusé, vendu. Les lois du marché concernent aussi les livres, et par ce qu'elles impliquent d'accessibilité ou non de l'oeuvre, elles influent sur les processus de création.

C'est l'identification d'un réseau thématique propre au romancier qui nous autorisera à nous rapprocher de lui, et , afin de nous garder de toute interprétation trop hasardeuse, nous avons choisi d'éviter l' attention primordiale portée à l'individu-écrivain comme objet privilégié de questionnement. Nous n'avons pas tenu à approfondir certains points de biographie privée et n'avons tenu compte de cette dernière que quand elle était revendiquée dans le livre par l'auteur.

Comment définir la littéarité d'un texte? Certainement pas par la seule prise en compte de la matérialité du livre, ou des thèmes privilégiés par l'auteur. Le travail de l'écriture, ce souci de soi du style, cette attention

amoureuse portée au langage transformé en art de dire, contribue sans doute davantage encore à cette définition problématique. C'est que le mot "Littérature" a pris tant de significations contradictoires au fil des siècles! "C'est une série d'ambiguïtés qui a fait sa fortune", conclut Robert Escarpit au terme de son étude lexicologique de la notion, après avoir dressé l'inventaire de tous les sens possibles...<sup>8</sup> Une des entrées possibles consiste peut-être à isoler un outil de description apte à rendre compte du texte comme irréfutable objet marchand et du texte comme effraction absolue à la condition d'objet, c'est-à-dire devenu oeuvre d'art, oeuvre dont la matérialité est tout entière organisée autour d'un dessein libre. Il s'agit donc pour nous d'expérimenter un outil, de tenter d'en apprécier la valeur heuristique et les limites, d'en mieux cerner l'usage.

Il paraît donc nécessaire, pour la clarté du propos, d'explicitier tout d'abord la notion de paratexte qui constitue notre principal outil méthodologique. Nous nous placerons pour ce faire sous l'autorité de Gérard Genette qui, dans un ouvrage récent, s'est attaché à en définir les contours et les enjeux.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup>Robert ESCARPIT: "La définition du terme "Littérature", in *Le Littéraire et le social*, Paris, Flammarion, 1970, pages 259-272.

<sup>9</sup>Gérard GENETTE: *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987.



Ce dernier y présente le paratexte comme "ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs"<sup>10</sup>, c'est à dire un ensemble de messages d'accompagnement dont la fonction est de rendre le texte présent au monde, qu'il s'agisse de messages verbaux, chiffrés ou iconiques.

Ces messages disposent de lieux spécifiques, couvertures, dos des livres, jaquettes, pages intérieures d'avant ou après le texte, ou marges inférieures si nous nous arrêtons sur le cas des notes de bas de page. Mais ils peuvent aussi occuper un support étranger au livre lui-même, qu'il s'agisse de commentaires éditoriaux ou auctoriaux livrés à la presse, d'entretiens avec l'auteur dans un magazine spécialisé ou lors d'une émission radiophonique ou télévisée. Cet écart spatial et temporel par rapport au texte autorise à distinguer le péri-texte, qui bénéficie du même support-livre que le texte, de l'épi-texte dont nous venons de donner un bref aperçu. Comme le dit Genette, "est épitexte tout élément paratextuel qui ne se trouve pas annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité"<sup>11</sup>.

Cet effort relativement récent de la critique pour prendre en compte la périphérie du texte a déjà trouvé quelques applications pédagogiques. Ainsi, en

---

<sup>10</sup>Gérard GENETTE : *op. cit.*, page 7.

<sup>11</sup>Gérard GENETTE: *Ibidem*, page 316.

1990, l'éditeur Bertrand Lacoste a-t-il diffusé, à l'usage des enseignants, un petit ouvrage de préparations de cours sur *L'Ami retrouvé* de Fred Ullman, dans lequel tout un chapitre est consacré à l'examen non seulement du péri-texte, mais aussi d'une partie de l'épi-texte, sous forme de comparaison entre le roman et la biographie fournie par l'auteur.<sup>12</sup> . L'auteur de cet ouvrage, Viviane Buhler, s'est attachée entre autres démarches à comparer les illustrations et les commentaires de première de couverture auxquels ont donné lieu les différentes éditions du texte dans différents pays, à analyser aussi les écarts de sens induits par la reprise fidèle du titre initial, *Reunion*, ou par sa traduction française *L'Ami retrouvé*. Ce dernier exemple nous intéresse particulièrement, puisqu'il permet d'apprécier les différentes connotations introduites par le choix d'un titre thématique. Intituler, c'est bien ici, pour l'auteur de *Reunion*, désigner ce dont il parle - fût-ce par antiphrase comme c'est le cas pour cette *Reunion* qui est l'histoire de la perte d'une amitié adolescente, ou même par usage du paradoxe puisque la *Reunion* finale n'a lieu que dans le souvenir, et dans l'impassibilité d'un nom écrit sur un mémorial allemand-. Décider de traduire ce titre par *L'Ami retrouvé*, c'est couvrir le paratexte de l'auteur d'une inscription beaucoup plus ouvertement programmatique, qui fonctionne de façon redondante avec toutes les illustrations retenues par l'éditeur présentant deux jeunes gens côte à côte ou se serrant la main.

---

<sup>12</sup>Viviane BUHLER: *L'Ami retrouvé de Fred Ullman*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1990, Collection Parcours de lecture, chapitre "Entrer en lecture", pages 9-32.

Cet exemple de variation du titre en fonction des aléas de la traduction et sans doute aussi des impératifs éditoriaux montre à quel point l'attribution du titre à l'auteur est quelquefois problématique, ainsi que la mention ou non de l'appartenance du livre à un ensemble cohérent: combien de *Père Goriot* ont-ils été diffusés sans que l'éditeur ait jamais pris la peine de rappeler que le lecteur abordera un des multiples romans de *La Comédie Humaine*? Toutes proportions gardées, il en est un peu de même pour l'auteur sur lequel portera ce travail. La trilogie qu'il a publiée au Seuil dans les années quatre-vingts n'est jamais apparente en tant que telle pour le lecteur potentiel. Par contre Denoël, l'éditeur du deuxième de ses romans mettant en scène le même personnage principal a tenu à utiliser un bandeau ainsi rédigé: "L'Inspecteur Ali se met à table". Or, rien dans le titre de ce roman de 1993, *Une place au soleil*, ne permettait de repérer la suite de *L'Inspecteur Ali*, paru en 1991. Bandeaux et jaquettes jouent donc leur rôle dans les choix effectués par les lecteurs potentiels, et leur vocation commerciale est suffisamment évidente pour se passer de commentaires.

Quant au contenu de ces messages dont nous venons de spécifier les supports, il est multiple et particulièrement riche d'enseignements en ce qui concerne le travail de l'écrivain.

Les destinataires du paratexte, auteur, éditeur, ou tiers écrivant par exemple une préface allographe comme c'est souvent le cas lors de la réédition des oeuvres classiques, agissent toujours en fonction de destinataires dont

l'identité s'établit selon leur rapport à l'objet-livre: on ne saurait en effet confondre la notion vague de "public" avec celle de lecteur, encore moins avec celle de critique spécialisée. On aperçoit ici le rôle que joue le paratexte et qui reste trop souvent ignoré. Car l'étudier, c'est s'intéresser au versant socialisé de la littérature, donc aux effets de ponctuation, de commentaire ou d'attente qu'induisent ses messages. Tout questionnement sur ce que Genette appelle "la force illocutoire" des éléments concernés, qu'il s'agisse d'informations, d'interprétations, d'engagements divers, de conseils ou injonctions de lecture, voire de petits textes performatifs tels les dédicaces, sera donc toujours à rapporter au texte, à la singularité de l'oeuvre. Et c'est ce que nous tenterons dans le cadre forcément limité de ce travail, qui ne se veut en rien exhaustif et constitue tout au plus une tentative de compte rendu des problèmes que soulève l'analyse du paratexte dans les romans auxquels nous avons choisi de consacrer notre travail.

Dans l'oeuvre abondante et multiforme de notre auteur, nous avons pu distinguer plusieurs usages d'un paratexte souvent nourri. Nous serons amenée à privilégier l'étude détaillée du paratexte de quatre romans, retenus sur des critères dont l'analyse constituera le début de ce travail. C'est donc comme outil de classement et de discrimination au service de la compréhension de l'oeuvre que nous envisagerons d'abord son maniement.

Ce n'est qu'ensuite que nous tenterons une approche du paratexte éditorial des oeuvres retenues, avec une attention toute particulière portée aux

couvertures, comme lieu de rencontre d'instances aux intérêts parfois convergents, parfois divergents, l'instance auctoriale et l'instance éditoriale. Le rôle des illustrations, des photographies d'auteur accompagnant des éléments de biographie ne saurait alors être négligé.

Nous nous attacherons en toutes choses à tenter d'expliquer les effets de continuité ou de prise de distance avec le texte: car c'est sans doute dans cet écart ou cette proximité que s'appréhende au mieux la fécondité heuristique d'une interrogation sur ce nouvel "obscur objet du désir" du chercheur, le paratexte.

Enfin, nous nous demanderons dans quelle mesure les conclusions auxquelles nous serons parvenue autorisent le chercheur à penser différemment la question de la définition générique des oeuvres concernées.

Dans un premier temps, nous nous proposons donc de présenter et justifier le corpus qui est devenu le nôtre.

## **II DEFINITION DU CORPUS.**

### **1) LA LITTERATURE FRANCOPHONE MAGHREBINE.**

#### **a) Présentation historique.**

Une première tentative de définition de ce vaste corpus dans lequel nous nous proposons de puiser s'impose: il s'agit de l'ensemble formé par tous les textes de fiction écrits en français par des écrivains de nationalité marocaine, algérienne ou tunisienne.

Cette définition est donc frappée du sceau de l'Histoire comme de celui de la Géographie. Géographie coloniale, dont les pays portent les marques dans le tracé de leurs frontières actuelles; Histoire coloniale redoublant cette géographie, parce que les cartographies imaginaires qui accompagnent les représentations de soi et des autres, les riverains de la Méditerranée par exemple, sont légendées durablement dans un langage importé, et que cette importation s'est faite dans la perversion profonde du rapport de forces. Les fictions littéraires prennent toujours en charge le passé des peuples, et surtout celui qui ne se dit pas bien lui-même, quand il concerne ce paramètre fondateur des représentations, esthétiques ou non, l'ambivalence.

L'histoire de la constitution de notre corpus est bien celle de la haine et de l'amour pour une langue, revisitée, réécrite, enrichie par les descendants de ceux qui en connurent d'abord la force d'injure, puis l'emploi utilitaire dans les transactions de la vie quotidienne, avant de l'identifier, dans un sidérant renversement de perspective, à un outil d'expression apte à la profération de soi. Par bien des aspects, lorsque cette littérature se fait dénonciatrice par le rire, mordante par l'esprit, elle ressortit à ce mécanisme de la "pitié épargnée" identifié par Freud.<sup>13</sup>

Dans le vaste espace ainsi défini, nous avons choisi d'isoler le Maroc, qui fut le cadre de notre enfance: pour être chercheur, on n'en est pas moins homme, ou femme, et rien sans doute de nos sublimations d'adulte n'échappe à la longue nostalgie des paysages disparus du devenir d'un être. Ainsi, avant de devenir un titre de roman sur le dos d'une couverture de livre, parmi des centaines d'autres dos de couvertures rangés sur des rayonnages de librairie, l'Oum-er-Bia fut une rivière familière. Et, bien sûr, ce fut ce titre là, parmi tous les autres, qui attira notre attention. Ainsi, il y a très longtemps, l'arabe fut pour nous une langue étrangère, incompréhensible le plus souvent -sauf dans ses usages de cour de récréation: injures, formules utilitaires-, et intensément proche. Ainsi enfin, avant de se retrouver sous la forme canonique de notes de bas de page, certaines recettes culinaires furent goûtées et appréciées. Nous pourrions continuer longtemps la litanie des "avant": il n'en est plus temps.

---

<sup>13</sup>Sigmund FREUD: *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, 1905, Réed Paris, Gallimard, Collection Idées, 1978, page 387.

Mais nous ne saurions considérer comme un pur effet du hasard ce retour, qui n'est pas volte-face, vers un pays resté cher à notre coeur. Il n'y a pas eu de place pour la haine, a fortiori pour l'ambivalence. Le Maroc est devenu un vieil écrin de soie, s'effrangeant doucement au fil du temps, tandis que jaunissaient les clichés enfantins enfermés dans cette "boîte à merveilles" délicieusement désuète.

Une telle justification de nos choix, malgré la subjectivité qu'elle entraîne, ne nous a pas semblé trop inutile. Certes, nous aurions pu nous y attarder encore. Mais "la modération est comme la sobriété: on voudrait bien manger davantage, mais on craint de se faire mal."<sup>14</sup>

La littérature francophone maghrébine se caractérise donc par l'appartenance à un espace et à une chronologie. Elle a effectué le choix de la langue française, et un autre critère de sa spécificité pourrait bien être le recours massif à la forme romanesque. Elle a rompu ainsi avec la tradition de la production littéraire arabe qui privilégiait le genre poétique et la nouvelle, comme le rappelle Abdelkebir Khatibi.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup>LA ROCHEFOUCAULD: "Maximes supprimées", N°4, in *Maximes et Réflexions diverses*, 1665. Rééd. G.F. Flammarion présentée par Jacques Truchet, 1977, page 93.

<sup>15</sup>Abdelkebir KHATIBI : *Le Roman maghrébin*, Editions Maspéro, Paris 1968, rééd. Société Marocaine des Editeurs Réunis, Rabat, 1979. Bibliothèque municipale de Montbéliard (25), cote 100003014 n° 10357.



Or, la rupture avec ces formes littéraires ne peut nous laisser indifférents. Les écrivains maghrébins de langue française ont massivement choisi, dans le stock des genres dont disposait notre langue, la forme la plus récente et la plus dominante en terme de marché, parce qu'ayant le plus large public. Théâtre et poésie sont restés marginaux dans leurs choix d'écriture, semblables en cela à ce qui se passe pour la littérature française en général. Gérard Genette nous rappelle dans *Figures I* l'attention que portait "la critique classique -d'Aristote à La Harpe- à ces données anthropologiques de la littérature, elle qui savait mesurer d'une manière si étroite, mais si exacte, les exigences de ce qu'elle nommait la *vraisemblance*<sup>16</sup>, c'est-à-dire l'idée que le public se fait du vrai et du possible". Genette insiste dans son article sur la complexité des rapports qui s'établissent entre thématique personnelle de l'écrivain et "possibilités offertes par la topique collective" dans lesquelles il effectue un choix. Parce qu'ils appartiennent à une littérature récente, les écrivains maghrébins de langue française utilisent cet outil dans *le présent* de la langue, contrairement aux écrivains français dont la culture, la culture scolaire et universitaire surtout, suppose la prise en compte de types de textes différents et de genres moins pratiqués que le roman, même si le succès commercial n'est pas au rendez-vous. Il y a là comme un hommage rendu à la variété des expressions littéraires possibles, hommage élitiste, heureux

---

<sup>16</sup>Gérard GENETTE: "Structuralisme et critique littéraire", in *Figures I*, Editions du Seuil, Collection "Tel Quel", Paris, 1966, page 163.

d'assumer le passé, d'en extraire encore quelques systèmes d'énonciation dont on ne souhaite pas qu'ils disparaissent.

On peut fournir un bon exemple de ce que nous avançons en revenant sur le cas de de Pascal Quignard, auteur heureux en 1991 de *Tous les matins du monde*, roman dont la fortune éditoriale et cinématographique autorise la réimpression un an plus tard des *Tablettes de buis d'Apronemia Avitia*<sup>17</sup>, recueil de fragments traduits du latin. Or ce recueil avait été publié en 1984, et n'avait nullement contribué à faire connaître son auteur du grand public...Ce texte rare, exigeant, érudit, devient partie prenante de l'oeuvre d'abord abordée grâce aux succès dus à des romans, aux promotions que celui-ci autorise par le biais des prix littéraires et des émissions télévisées. C'est en tant que romancier du *Salon du Wurtemberg*,<sup>18</sup> possible Prix Goncourt en 1986, que Quignard a été invité à "Apostrophes". C'est que la forme brève ne recueille plus depuis belle lurette les suffrages des lecteurs! En d'autres termes, La Rochefoucauld de nos jours ne pourrait peut-être publier de "maximes" que si ces dernières étaient d'abord précédées de la livraison d'un roman. Ceci fait, la cohabitation des genres serait possible: beaucoup pour le roman, presque rien pour tout le reste.

Quel usage les auteurs maghrébins francophones font-ils du genre romanesque? Une telle question suppose une histoire littéraire qui prendrait en

---

<sup>17</sup>Pascal QUIGNARD: *Tous les matins du monde*, Gallimard, Paris, 1991, *Les Tablettes de buis d'Apronemia Avitia*, Gallimard, Collection "L'Imaginaire", Paris, 1984, réédition de 1992.

<sup>18</sup>Pascal QUIGNARD: *Le Salon du Wurtemberg*, Paris, Gallimard, 1986.

compte "l'histoire de l'imagination des conduites , des situations, des relations humaines"<sup>19</sup> que Genette appelle de ses vœux. Elle rejoindrait en partie l'histoire des mentalités, mais conserverait un domaine propre d'application et d'investigation, celui de la nature de "l'imagination dramatique au sens large du terme". En ce qui concerne le corpus des textes que nous évoquons, nul doute que la compréhension des multiples allusions à l'univers coranique fasse partie des outils de base du chercheur pour tenter une approche de ce type. Mais cette dernière ne saurait économiser la connaissance de l'Histoire politique et économique des pays du sud de la Méditerranée.

Pour l'Algérie par exemple, c'est à une véritable "sommation par l'Histoire", pour reprendre la formule de Charles Bonn<sup>20</sup> , qu'ils ont dû obéir. Le déclin du roman ethnographique, qui faisait de la littérature la fille de l'ère coloniale, est signe de la revendication d'une identité refusant le pittoresque, refusant donc d'exister dans le regard de l'autre, l'Occidental, de cautionner son dépaysement et son plaisir de l'exotisme. Le roman cesse alors d'être description d'une "nature" particulière, sorte de chambre d'enregistrement de différences locales propres finalement à justifier le double Collège électoral du département algérien de l'époque.

---

<sup>19</sup>Gérard GENETTE, *op. cit.*, page 164.

<sup>20</sup>Charles BONN: *Le Roman algérien de langue française*, Presses Universitaires de Montréal, Reed. L'Harmattan, Paris, 1985, page 25. Centre des Cultures Méditerranéennes de Belfort, Cote L 140.

Il en a été pratiquement de même au Maroc, dans des circonstances politiques pourtant différentes. La fin des *Boîtes à merveilles*<sup>21</sup>, ce fut aussi un peu la deuxième mort de Pierre Loti. Les auteurs avaient conservé le roman, "cette forme canonique par excellence des littératures occidentales depuis la fin du XIXème siècle"<sup>22</sup>, mais ce qui les avait le plus intéressés, c'est bien évidemment l'extrême perméabilité que le genre offre à l'actualité politique et culturelle. Ils rompaient ainsi avec la tradition romanesque qui prévalait depuis 1920 et qui, jusqu'au milieu du XXème siècle, avait d'abord consisté à imiter les maîtres, puis à dévoiler le non-dit masqué par cette imitation, en tentant d'expliquer le Maghreb aux autres, aux lecteurs métropolitains. Telle avait bien été la démarche, pédagogique et aliénante tout à la fois, d'auteurs comme Feraoun ou Dib en Algérie, Séfrioui au Maroc. Dès 1956, la guerre d'Algérie modifia les données narratives, le texte romanesque se voulant alors le support de l'affirmation d'une identité, d'une action à accomplir, d'un sens à conférer à l'Histoire.<sup>23</sup> Selon Khatibi, la diffusion éditoriale des auteurs, et donc la possibilité de disposer d'un public en métropole, aurait été grandement facilitée par la guerre. Les intellectuels français de gauche, opposés à une guerre coloniale, se seraient attachés à promouvoir l'émergence des écrivains

---

<sup>21</sup>Ahmed SEFRIOUI: *La Boîte à merveilles*, 1954. Réed Le Seuil, Paris, 1978.

<sup>22</sup>Charles BONN: *op. cité*, page 8.

<sup>23</sup>Voir, pour tout cet historique, les travaux de Jean DEJEUX, et tout spécialement le chapitre "Considérations théoriques" in *Oeuvres et Critiques*, IV, 2: "La Littérature maghrébine de langue française devant la critique", Ed Jean-Michel Place, Paris, Hiver 1979. Bibliothèque de l'IREMAM d'Aix-en-Provence, Cote P8° 347.

maghrébins comme preuve concrète de l'existence d'une conscience nationale constituée, pesant de toutes leurs forces sur les comités de lecture des grandes maisons d'édition parisiennes afin de favoriser la publication et la diffusion des oeuvres.

De fort pertinentes analyses ont déjà été menées concernant les Editions du Seuil , les Editions de Minuit et les Editions Maspéro <sup>24</sup>. Toutes insistent sur l'émergence conjointe de deux types de textes: les productions des intellectuels français engagés contre la torture en Algérie, et celles des romanciers maghrébins. Ces derniers font paraître en France cinquante et un romans de 1952 à 1962, attestant d'un essor quantitatif associé à un essor qualitatif dont Claude Liauzu rappelle qu'il fut bien celui d'une mutation d'écriture, "car c'est dans la guerre que la période ethnographique (celle de Feraoun, Sefrioui, Mammeri) fait place à la poésie et au roman militants. Une sorte de "mixte" intellectuel algéro-français se constitue alors. Collaborateurs de La Nouvelle Critique , des Lettres Françaises, tel Malek Haddad, des Temps Modernes, tel Amar Ouzeegane, d'Esprit, les écrivains maghrébins se réclament d'une image de l'intellectuel en miroir avec l'hexagone. L'impact de Driss Chraïbi dans *Les Boucs*, celui d'Henri Kréa s'expliquent par la

---

<sup>24</sup>Claude LIAUZU : "Intellectuels du Tiers-Monde et intellectuels français: les années algériennes des Editions Maspéro" in *La guerre d'Algérie et les intellectuels français*, Les Cahiers de l'Institut d'Histoire du Temps présent, CNRS, n° 10, novembre 1988.

Anne SIMONIN : "Les Editions de Minuit et les Editions du Seuil. Deux stratégies éditoriales face à la guerre d'Algérie", in *Cahiers de l'Institut d'Histoire du temps présent*, op. cité, page 147.

concordance avec la critique de l'humanisme occidental que Sartre poussera jusqu'au bout dans la préface aux *Damnés de la terre*.<sup>25</sup>

On l'a compris: le refus de la distance narrative promouvant le pittoresque et la "nature humaine" de l'indigène s'accompagne pour les écrivains maghrébins d'expression française du surgissement de la "violence du texte", de l'éclatement du récit réaliste.

Cette démarche n'est nullement isolée, quelles que soient les spécificités de sa genèse: c'est à la même époque que les écrivains de ce qu'on a appelé Nouveau Roman tentent de déstabiliser la tradition romanesque. *Nedjma* de Kateb Yacine paraît en 1956 au Seuil, un an avant l'attribution du Prix Renaudot à *La Modification* de Michel Butor. Rien là de fortuit: le travail de "tournant sur le plan esthétique par rapport aux romans somme toute classiques qui précédaient", selon la formule de Jean Déjeux commentant le roman de Kateb Yacine,<sup>26</sup> s'effectue dans les deux aires culturelles simultanément. Le travail accompli par l'éditeur Jérôme Lindon est à cet égard tout à fait remarquable: "*Moderato Cantabile* de Marguerite Duras est contemporain de *La Question* d'Henri Alleg: ce n'est pas un hasard, mais la manifestation d'une stratégie éditoriale subversive, l'une dans le champ

---

<sup>25</sup>Claude LIAUZU, article cité, in *Cahiers de l'Institut d'Histoire du temps présent*, op. cité, page 111.

<sup>26</sup>Jean DEJEUX: Maghreb: *Littératures de langue française*, Paris, Arcantère-Éditions, 1993, page 40. Cote Bibliothèque de Belfort: 840-961 DEJ.

littéraire, l'autre dans le champ politique, assurant la coïncidence temporaire d'un avant-gardisme esthétique et politique au sein d'une même maison"<sup>27</sup>

Peut-on généraliser cette lecture des bouleversements des formes de la littérature de langue française à l'ensemble de la production de l'époque? Sûrement pas. Le cas des écrivains communistes mériterait à lui tout seul d'infinités développements. La guerre d'Algérie ne provoque aucun sursaut libérateur de leur part face à la pesanteur des conditions de publication et de diffusion qui sont les leurs. Le roman communiste du temps de l'apparition de la littérature maghrébine d'expression française demeure sclérosé dans les formes canoniques définies par la vulgate jdanovienne: "l'écrivain de parti est dispensé de chercher une forme spécifique, susceptible de rendre sensibles au lecteur les qualités d'un personnage, les complexités d'une situation, etc...: il énonce toujours platement ce qu'il veut que le lecteur entende...Le roman est un tract qui a l'avantage d'avoir une surface non limitée et les écrivains de parti écrivent, le plus souvent, de très gros livres", affirme Jeanine Verdès-Leroux.<sup>28</sup> Le "bon livre" peut atteindre 847 pages, tel *Le Premier Choc* d'André Stil en 1954, mais se contenter de 456 comme *Le Cheval roux* d'Elsa Triolet ou 328 comme *Le Tueur* de Pierre Daix, tous deux parus en 1955, au moment même

---

<sup>27</sup>Anne SIMONIN: article cité, in *Cahiers de l'Institut d'Histoire du temps présent*, op. cit., page 157.

<sup>28</sup>Jeannine VERDES-LEROUX: *Au service du Parti. Le parti communiste, les intellectuels et la culture (1944-1956)*, Paris, Fayard-Minuit, 1983, page 298.

où Nathalie Sarraute rédige *L'Ere du soupçon*.<sup>29</sup> Ils bénéficient d'une publicité constante et les séances de signatures de la vente annuelle du Comité National des Ecrivains leur assurent un public conquis d'avance. A ces occasions, le journal publie un plan des stands, et assure la promotion des écrivains en leur affectant des vedettes des arts et spectacles à chaque table. Venu acheter un ouvrage, le public aura donc le plaisir de se le faire dédicacer aux côtés de Cora Vaucaire, Yves Montand, Simone Signoret, Pascale Petit, Jean-Claude Pascal, Pauline Carton, Rosy Varte...

Ces livres sont le plus souvent édités par Les Editeurs Français Réunis, et bénéficient d'une rampe de lancement grâce aux critiques littéraires des Lettres Françaises, et tout particulièrement aux comptes rendus de lecture d'André Wurmser ou de René Lacôte. Leur esthétique exprime l' infinie nostalgie de l'école naturaliste: les critiques affirment qu'"il est possible d'écrire un roman passionnant en suivant rigoureusement le déroulement de l'histoire, en composant de faits réels la trame de son récit"<sup>30</sup>, louent dans *Le Goût de la cendre* de Robert Sabatier "la qualité du réalisme",<sup>31</sup> et distribuent les mauvais points en fonction du respect ou non de ces règles. Ainsi Paul

---

<sup>29</sup>Nathalie SARRAUTE: *L'Ere du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.

<sup>30</sup>André WURMSER: "Un portrait de maître", compte-rendu du roman d'André Kéros *Les Carnets de Monsieur Ypsilante, homme d'affaires*, Paris, Les Editeurs Français Réunis, 1955, in Les Lettres Françaises, N° 590 du 20 au 26/10/1955.  
L'ensemble de la collection des Lettres Françaises a été consultée à la Bibliothèque Municipale de Belfort.

<sup>31</sup>Charles DOBZYNSKI: compte rendu de lecture du *Goût de la cendre* de Robert Sabatier, Paris, Albin Michel, 1954.



Guyot, auteur de *Bois du Nord* en 1955, roman dont le journaliste vante par ailleurs le choix du sujet et la création des personnages - il s'agit d'une grève de la classe ouvrière menée en 1934 contre la bourgeoisie de Saint-Nazaire-, se voit-il reprocher des "monologues intérieurs qui se superposent aux dialogues réels<sup>32</sup> ou à l'action", et regrette que le livre soit "composé selon cette méthode simultanéiste et avec cet escamotage des transitions qui sont tout à fait propres au cinéma et qui rendent si confus les romans".<sup>33</sup> L'avant-garde littéraire du temps, et particulièrement Alain Robbe-Grillet, sont clairement visés. Même Hélène Parmelin, pourtant ardemment soutenue par Les Lettres Françaises au Goncourt 1955 pour *Le Diplodocus*, n'échappe pas au soupçon de s'éloigner du dogme du roman réaliste. Pierre Daix relève et critique dans son roman de "graves entorses à la réalité"<sup>34</sup>. Les positions paraissent figées. Les ouvrages de Nathalie Sarraute, de Robbe-Grillet, ne sont jamais étudiés. Il y est fait allusion de façon polémique.<sup>35</sup>

Mais ce jugement est à nuancer: il est vraisemblable que la querelle esthétique entretient ici de profonds rapports avec l'ensemble de la situation

---

<sup>32</sup>C'est nous qui soulignons.

<sup>33</sup>René LACOTE: Compte rendu de lecture des *Bois du Nord*, de Paul Guyot, Paris, Calmann-Lévy, 1955, in Les Lettres Françaises N° 595 du 24 au 30/11/1955.

<sup>34</sup>Pierre DAIX: "Notes pour un portrait", article consacré à Hélène PARMELIN: *Le Diplodocus*, Paris, Juillard, 1955, in Les Lettres Françaises N° 593 du 10 au 16/11/1955.

<sup>35</sup>Voir l'article de Pierre ABRAHAM reprochant vertement à Robbe-Grillet son non-engagement littéraire dans Les Lettres Françaises N° 599, page 12.

politique internationale. Pour en rester à la seule année 1956, c'est bien évidemment vers l'Est, et non vers le sud, que se tournent de préférence les regards communistes. 1956, c'est certes l'année de la date de parution de *L'Emploi du temps* de Butor, de la date aussi du vote des pouvoirs spéciaux au gouvernement de Guy Mollet en Algérie, mais en outre celle de l'affaire du rapport Kroutchev et de l'occupation de la Hongrie par les troupes russes.<sup>36</sup> En se fondant sur l'étude du contenu des Lettres Françaises, Suzanne Ravis parvient à démontrer que la ligne culturelle défendue par les journalistes n'est pas aussi rigide que l'on a bien voulu le croire.<sup>37</sup> Elle note ainsi que "des accents préférentiels, ou des silences, révèlent le sens des choix. Ainsi dans les arts, on parle peu, ou de façon critique, de l'art abstrait, jusqu'en 1958. Le théâtre de l'absurde, les pièces expérimentales, sont peu représentés, sans être totalement absents. Certains écrivains comme Giono ou Malraux, en butte probablement à une contestation d'ordre politique plutôt que littéraire, n'occupent pas la place qu'ils méritent. D'autres -René Char, Francis Ponge- semblent faire l'objet d'une exclusion.(...) Dans le domaine international, les pays socialistes, et notamment l'URSS, ont une place privilégiée, ainsi que les

---

<sup>36</sup>Pour la chronologie de la guerre d'Algérie, nous avons consulté Yves COURRIERE: *Les Fils de la Toussaint*, Paris, Fayard, 1968.

Pour l'analyse de la position des Lettres Françaises et le rôle d'Aragon, cf Les Actes du colloque d'Aix-en-Provence: *Aragon 1956*, tenu en septembre 1991, à l'initiative du Groupe de Recherche sur Aragon et Elsa Triolet, Publications de l'Université de Provence, 1992. Cet important document nous a été signalé par Monsieur Michel BARAK, Maître de Conférences retraité de l'Université de Provence, que nous remercions pour cette aide précieuse à la recherche.

<sup>37</sup>Suzanne RAVIS: "L'année 1956 dans l'orientation des Lettres Françaises", in Actes du colloque d'Aix-en-Provence: *Aragon 1956*, op. cité, pages 14-22.

artistes étrangers des pays capitalistes lorsqu'ils sont victimes de la répression, comme N. Hikmet. <sup>38</sup> Mais elle souligne le rôle d'Aragon pour "dégager le journal d'une relation trop directe à la politique" et rappelle l'attention que ce dernier porte à la qualité des textes littéraires et à la montée des écrivains maghrébins francophones. Mohammed Dib semble occuper une place privilégiée, mais d'autres auteurs sont connus et analysés. En mars 1954, André Wurmser "exécute" *La Boîte à merveilles* de Séfrioui, conscient de l'absence de perspectives créatrices pour une littérature qui refuse de prendre en compte les conflits coloniaux. *La Boîte* "ne contient guère que de la pacotille". Le texte "pouvait tout aussi bien paraître en 1770".<sup>39</sup>

En outre "l'émergence des cultures noires apparaît dans un numéro spécial de fin septembre (n°638) (...) ceci se confirme en 1957 (n° 700) (..) en mars, on note un important article sur la nouvelle littérature algérienne"<sup>40</sup> L'assassinat de Mouloud Feraoun fait la "Une" du numéro 919 en mars 1962 qui y consacre toute sa première page et annonce dans ses colonnes des interventions de plusieurs écrivains, dont Driss Chraïbi, qui achève son texte par cette interrogation tout autant politique que littéraire: "Nous n'étions déjà pas si nombreux. Deux Marocains, quatre Algériens, un Tunisien. La plupart

---

<sup>38</sup>Suzanne RAVIS, *Ibidem*, page 14.

<sup>39</sup>André WURMSER: "Prenez garde à la peinture", in Les Lettres Françaises, N° 507 du 11 au 18/3/1954, page 3.

<sup>40</sup>Suzanne RAVIS: *Ibidem*, page 18. L'article en question consiste en un interview d'Albert MEMMI par Charles DOBZYNSKI à propos de *Portrait du colonisé*.

d'entre nous se sont réfugiés à l'étranger(...) Nous laisserons des orphelins, très peu de droits d'auteurs et quelques bouquins à titre de curiosité. Littérature Nord-Africaine d'expression française? C'était une si belle entreprise."<sup>41</sup>

Par ailleurs, on ne saurait oublier ici que c'est en 1958 qu'Aragon publie *La Semaine sainte*, oeuvre monumentale sans doute pour s'en tenir à l'un des critères utilisés par Jeanine Verdès-Leroux, mais qui n'a vraiment rien d'un tract délayé au long de ses presque six cents pages<sup>42</sup>, tout occupé qu'il est à "réinventer un genre qui paraissait exsangue, lui assurant un avenir vivant: deux ans plus tard, Claude Simon, à sa suite, repartait sur *La Route des Flandres*".<sup>43</sup>

L'hebdomadaire, nous le voyons, évolue. Un débat remettant en cause les grands principes de l'esthétique naturaliste s'installe dans ses colonnes. Janine Parot, rendant compte d'une conférence de Claude Simon à la Sorbonne en janvier 1961 au sujet de *La Route des Flandres*, se montre attentive à son propos et achève son article par cette formule impensable cinq ou six ans auparavant: les véritables artistes "sont la mauvaise conscience de leur

---

<sup>41</sup>Driss CHRAIBI: article sur l'assassinat de Mouloud Feraoun, in Les Lettres Françaises n° 919 du 21 au 28 mars 1962, page 5.

<sup>42</sup>Louis ARAGON: *La Semaine sainte*, Paris, Gallimard NRF, 1958.

<sup>43</sup>Anne LEONI: "Ceci n'est pas un roman historique": La question du genre" in *Histoire-Roman: "La Semaine sainte" d'Aragon*, Actes du colloque d'Aix-en-Provence de septembre 1987, Centre Aixois de Recherches sur Aragon, Publications de l'Université de Provence, 1988, pages 206-212. Cet ouvrage nous été communiqué par Monsieur Michel BARAK, que nous remercions.

temps"!<sup>44</sup> En mars 1961, enfin, le journal annonce la participation de Michel Butor, Jean Cayrol et Claude Simon à la prochaine vente du Comité National des Ecrivains.<sup>45</sup>

L'intégration de la modernité littéraire, en ce qui concerne les intellectuels communistes, est donc bien contemporaine de la guerre d'Algérie, contemporaine aussi de l'intérêt porté à l'écriture d'auteurs maghrébins non-consensuels comme Chraïbi ou Kateb Yacine.

A la période que nous venons sommairement d'évoquer, et qui correspond à peu près au laps de temps qui sépare la fin de la Deuxième Guerre Mondiale de la fin de la guerre d'Algérie, succède donc celle de la reconnaissance officielle d'une production littéraire maghrébine de langue française dans le champ littéraire français.

La multiplicité des travaux critiques témoigne de cette reconnaissance. Elle s'accompagne d'un renouvellement des thèmes: "les années 60 et surtout 70 verront les écrivains se situer face à diverses attentes idéologiques nouvelles, des deux côtés de la Méditerranée. Le moteur essentiel de la véritable explosion de la littérature maghrébine de langue française est une

---

<sup>44</sup>Janine PAROT: compte rendu de la conférence de Claude Simon à la Sorbonne, in Les Lettres Françaises, N° 859 du 19 au 25/1/1961, page 5.

<sup>45</sup>Cette nouvelle et son commentaire non signé sont donnés dans le numéro 864 des Lettres Françaises du 23/2 au 1/3/1961.

virulente critique des régimes en place."<sup>46</sup> La fin des colonies et des protectorats s'est inscrite dans la nouvelle donne des sources d'inspiration romanesque. La fiction, entretenue par le discours politique de la métropole dominatrice, d'un rapport filial à la culture française, a volé en éclats. C'est tout à fait seul que l'écrivain francophone maghrébin doit s'affronter aux nouveaux pouvoirs, et continuer à créer.

Notre corpus, on le voit, est profondément lié aux événements historiques. Extrêmement jeune dans notre histoire littéraire, il utilise et enrichit sans cesse une très vieille langue. Ne serait-ce pas ce qui expliquerait au moins en partie cette "tentation du prophétisme"<sup>47</sup> dont le souffle animerait bien des textes? Cette remarque est à entendre en écho à celle de Chikhi Beida: "J'ai une langue, mais elle ne m'appartient pas"<sup>48</sup>

Cette littérature trouve-t-elle, dans cette ancienne métropole dont elle a hérité le plus précieux, la langue, la communauté de lecteurs indispensable à sa survie? Il nous a paru intéressant, pour tenter de répondre à cette question,

---

<sup>46</sup>Charles BONN: "Le roman maghrébin de langue française", in Le Magazine Littéraire, N° 251, mars 1988.

<sup>47</sup>Cette expression est empruntée à Jacqueline ARNAUD , in *La Littérature maghrébine de langue française*, Editions Publisud, Collection Espaces méditerranéens, 1986.

<sup>48</sup>Beida CHIKHI: *Conflit des codes et position du sujet dans les nouveaux textes littéraires maghrébins de langue française*, Thèse de Troisième Cycle sous la direction de Claude Duchet, Paris VIII, 1991. Microfiche Lille-Thèses PA 08/0612, ISSN 0294-1767, N° 1846 13429/92, Bibliothèque Universitaire des Lettres d'Aix-en-Provence.

de nous interroger sur le principal outil de diffusion et de connaissance des textes littéraires: l'enseignement des lettres dans les classes secondaires.

**b)Etat des lieux:connaissance et diffusion de la littérature francophone maghrébine.**

Depuis la fin de la Deuxième Guerre Mondiale, nous l'avons vu, la littérature maghrébine d'expression française s'est constituée comme part entière de notre littérature, rejoignant et contribuant à élargir le vaste domaine de la francophonie. Quelques uns de ses auteurs ont acquis une renommée internationale et sont connus d'un vaste public. L'attribution du Prix Goncourt à Tahar Ben Jelloun en 1987 pour son roman *La Nuit sacrée* témoigne de ce succès incontestable, et de la place occupée par les écrivains maghrébins francophones sur le marché de l'édition française.

Pour autant, on peut se demander si ce succès public est relayé, précédé, ou facilité par l'institution scolaire, c'est-à-dire si les écrivains sont ou non en voie d'accéder à ce statut de "classique" - au sens où ils seraient l'objet d'un enseignement en classe!- qui marque en France l'intégration définitive à la culture nationale.

L'éveil du goût pour leur lecture et la pratique des textes littéraires constituent une des missions de l'enseignement dans notre pays. On devrait donc s'attendre raisonnablement à la prise en compte progressive, dans le cursus scolaire, de textes dont la critique s'accorde à reconnaître la valeur, et qui font par ailleurs l'objet de multiples travaux universitaires.



Cependant, on est frappé, à la lecture des Instructions Officielles concernant l'enseignement du français dans les classes de lycée, et destinées aux professeurs de Lettres, de constater l'absence quasi-totale de références concernant la littérature maghrébine d'expression française.

Pour la classe de Seconde, toutes séries confondues, le rédacteur du Ministère rappelle certes que le professeur doit tenir compte "de la diversité des groupes sociaux français et étrangers vivant en France", et poursuivre "l'effort entrepris au collège pour favoriser la rencontre et le dialogue entre des cultures différentes". Il modalise pourtant singulièrement son propos en continuant ainsi: l'enseignant pourra proposer " *éventuellement* (c'est nous qui soulignons) des textes écrits en français par des auteurs étrangers"<sup>49</sup>. Pour la classe de Première, l'enseignant se voit simplement indiquer "On peut faire appel aux auteurs étrangers d'expression française, aux auteurs anciens ou étrangers traduits"<sup>50</sup>. Enfin, les formulations concernant la classe de Terminale restent suffisamment vagues pour ne rien autoriser de précis concernant la littérature francophone, puisque les exemples fournis à l'appui de la déclaration liminaire "Le travail de l'année s'organise autour de la lecture et de l'étude de plusieurs oeuvres choisies pour leur qualité littéraire, pour leur intérêt propre ou pour les ouvertures qu'elles permettent vers de larges ensembles significatifs des diverses formes de culture et de civilisation" ne font absolument pas allusion

---

<sup>49</sup>MINISTERE DE L'EDUCATION NATIONALE ET DE LA CULTURE: *Français: classes de seconde, première et terminale, Horaires/ Objectifs/ Programme Instructions*, Centre National de Documentation Pédagogique, Réed. 1992, page 45.

<sup>50</sup>*Ibidem*, page 65.

aux auteurs qui nous intéressent. La littérature francophone y semble confondue avec la littérature étrangère traduite, la seule à être mentionnée<sup>51</sup>. On pourrait nous objecter qu'Aimé Césaire, avec son *Cahier d'un retour au pays natal*, s'est vu inscrire en 1994 au programme des classes Terminales Littéraires lors de la réorganisation du cursus de ces dernières, les seules à dispenser un enseignement hebdomadaire de deux heures sur programme d'oeuvres complètes depuis la dernière réforme les concernant. Mais Césaire est français, sa langue de référence est le français, la Guadeloupe est officiellement un département français. Il nous semblerait alors abusif de parler de littérature francophone: évoque-t-on la francophonie de Guy de Maupassant dont les nouvelles et contes sont émaillés de vocables spécifiquement normands, et dont certains personnages paysans s'expriment en un langage dont l'auteur s'applique à vouloir reproduire jusqu'aux particularités de prononciation?

Une étude récente, menée par Jean-Marc Moura, permet d'isoler quelques critères de définition de la "francophonie", notion dont il rappelle opportunément qu'elle fut créée par un géographe, Onésime Reclus, descripteur au XIX<sup>e</sup> siècle des colonies françaises.<sup>52</sup> Pour cet auteur, le pluriel s'impose lorsqu'on souhaite utiliser le qualificatif de francophone dans

---

<sup>51</sup>*Ibidem*, page 73.

<sup>52</sup>Jean-Marc MOURA: "Francophonie et critique postcoloniale" in *Revue de Littérature Comparée*, n° 281? janvier-mars 1997, pages 59-87. Bibliothèque Universitaire de Lettres de Besançon, Cote PER 176.71.1.

le domaine littéraire. Il souhaite donc définir une méthodologie des "littératures francophones, le pluriel marquant une diversité désormais irréductible dont les usages linguistiques multiples sont de plus en plus divergents".<sup>53</sup> Les usages linguistiques sont en effet tributaires de l'Histoire: au Canada, le français est la langue maternelle de populations descendant de colons européens, n'ayant donc pas eux-mêmes subi de colonisation; aux Antilles, le français est la langue officielle; au Maghreb comme dans une grande part de l'Afrique noire, il s'agit d'une langue de communication, tandis qu'ailleurs, au Proche-Orient ou dans l'ancienne Indochine, il caractérise une simple survivance...Aussi, au terme trop vague de littérature francophone, Jean-Marc Moura préfère-t-il substituer celui de littérature postcoloniale. Cette dernière réunirait les paramètres suivants: marquée par l'expérience de la colonisation, extrêmement critique envers celle-ci, elle chercherait à élaborer des cadres symboliques pour s'opposer à toute unification de type impérialiste. Une esthétique spécifique, en rapport direct avec la modernité littéraire, pourrait alors être définie. Et Jean-Marc Moura, prenant l'exemple des liens entre Faulkner et Kateb Yacine, d'affirmer que "la critique postcoloniale a bien mis en évidence deux traits qui distinguent ce modernisme hybride de son modèle occidental: la proximité des sources culturelles auxquelles il puise et la volonté de ne pas en rester à l'expression d'une aliénation."<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup>Jean-Marc MOURA: "Francophonie et critique postcoloniale", in Revue de Littérature Comparée, *op. cit.*, page 59.

<sup>54</sup>Jean-Marc MOURA: *Ibidem*, page 73.

Les manuels à l'usage des élèves et des enseignants du secondaire concourent-ils à une meilleure connaissance de ces littératures francophones? On sait quelle place ils tiennent dans le travail au lycée, à quelles discussions passionnées les conseils d'enseignement de fin d'année s'adonnent lorsqu'il s'agit d'effectuer des choix. C'est souvent toute une perspective qui est tracée, et pour tout un établissement. Nous avons consulté quelques uns parmi les plus représentatifs des ouvrages qui ont été proposés, ces toutes dernières années, par les éditeurs spécialisés. Nous nous sommes limitée aux grandes maisons capables d'inonder le personnel de spécimens gratuits: ce n'est pas que d'autres, moins riches, ne méritent point notre intérêt! Mais l'expérience montre que les professeurs consultent et comparent les spécimens qu'ils ont reçus gracieusement, et qu'ils ne s'en vont pas courir les librairies pour en acheter d'autres à leurs frais. Deux grandes catégories de manuels sont alors à leur disposition: elles correspondent à des profils d'élèves élaborés en fonction de ce que les rédacteurs supposent être leurs acquisitions culturelles préalables, souvent corrélées avec des paramètres socio-économiques, car une des catégories revient plus cher que l'autre à l'achat. Interviennent aussi bien sûr les exigences propres aux divers examens que préparent les élèves, et le poids du coefficient des épreuves dites "de français" au baccalauréat: le livre est d'autant moins épais que le coefficient est mince! Nous distinguerons donc les livraisons "généralistes" des livraisons "chronologiques". Les manuels généralistes ne proposent pas un classement des textes par siècle; un ou deux

---

ouvrages suffisent pour couvrir l'ensemble du programme. L'expérience montre que ces outils, d'un prix moyen relativement accessible pour les familles (un peu plus d'une centaine de francs par livre), sont majoritairement retenus pour les classes des lycées technologiques ou faiblement polyvalents. A l'opposé, les manuels chronologiques offrent autant d'ouvrages distincts que de siècles considérés; c'était le choix déjà canonique de la célèbre série des "Lagarde et Michard" chez Bordas, choix toujours pratiqué chez Hatier avec la collection "Itinéraires Littéraires", chez Nathan avec la "Collection Henri Mitterand", chez Hachette avec la collection "Perspectives et Confrontations". Le public préférentiel de ces ouvrages est celui des classes de lycée d'enseignement général, préparant des Secondes indifférenciées à des baccalauréats de type scientifique ou littéraire. L'acquisition de la collection complète par les familles suppose un investissement de plusieurs centaines de francs. Pour ces derniers manuels, nous avons limité nos investigations aux volumes consacrés aux textes du XXème siècle publiés depuis le tout début des années quatre vingt-dix, puisque le domaine d'écriture qui nous occupe est récent et que son inscription dans les manuels n'a pu être qu'assez lente. Nous avons cependant, sur les conseils de notre directrice de recherches, consulté un ouvrage plus ancien, destiné semble-t-il davantage aux étudiants de premier cycle universitaire ou de classes préparatoires, élaboré au cours de l'année 1970 et objet de quatre rééditions. Il s'agit de *La Littérature en France depuis 1945*,

---

publié par les éditions Bordas<sup>55</sup>, et réédité en 1982 sous le titre *La Littérature en France de 1945 à 1968*.<sup>56</sup> Sous ce dernier titre légèrement différent, soucieux de tenir compte des développements plus récents de la recherche littéraire et de l'intégration de talents nouveaux, les auteurs ont maintenu leur sixième partie consacrée aux "Horizons élargis", qui signale "Trois aspects des littératures francophones", nettement distincts des écrits "Traduits de l'étranger". Les trois aspects retenus de la littérature francophone comportent une présentation du Québec, du Maghreb, de l'Afrique Noire et des Antilles. Pour ce qui concerne le Maghreb, sont cités Kateb Yacine, Albert Memmi et Driss Chraïbi pour un extrait des *Boucs*<sup>57</sup>. Les auteurs ne présentent aucune biographie ni bibliographie des écrivains retenus, mais en revanche dressent en introduction au chapitre un tableau des conditions historiques du développement de la littérature maghrébine d'expression française. Le texte de Chraïbi est titré "La Fête du mouton" et suivi de trois remarques sur le sens de l'extrait. C'est peu certes, mais cela a le mérite d'exister! L'examen des manuels plus récents auquel nous allons nous livrer montrera qu'étrangement, cette préoccupation n'a guère trouvé de prolongements.

---

<sup>55</sup>Jacques BERSANI, Michel AUTRAND, Jacques LECARME et Bruno VERCIER: *La Littérature en France depuis 1945*, Paris-Montréal, Bordas, 1970. Bibliothèque de Montebéliard, cote 840 92 LIT.

<sup>56</sup>Jacques BERSANI, Michel AUTRAND, Jacques LECARME, Bruno VERCIER: *La Littérature en France de 1945 à 1968*, Paris, Bordas, 1982.

<sup>57</sup>Chraïbi est cité respectivement aux pages 675 et 673 dans les deux éditions mentionnées.

En 1991, la livraison des éditions Hatier consacrée aux textes du XXème siècle comporte deux tomes d'environ 500 pages chacun. Le premier couvre la première moitié de notre siècle, le second recense les auteurs de 1950 à 1990. C'est bien évidemment ce second tome qui a retenu notre attention<sup>58</sup>. Deux courts chapitres y sont consacrés aux littératures d'expression française. De la page 207 à la page 216, sont abordées les oeuvres des Africains Tchicaya U Tam' Si, Beti et Kourouma. Ben Jelloun, Kateb Yacine et Memmi viennent en illustration des pages consacrées à la littérature maghrébine d'expression française des pages 309 à 314, après une introduction générale de deux pages relatant brièvement les rapports de cette écriture avec les guerres d'indépendance menées par les pays concernés. Outre les trois écrivains qui représentent le corpus, l'Index des auteurs cités, à la fin de l'ouvrage, mentionne Chraïbi et Mimouni, effectivement évoqués dans l'introduction du chapitre qui nous occupe, sous l'intitulé "Littérature de la revendication", le premier pour *Le Passé simple*, le second pour *L'Honneur de la tribu*. Qu'il y ait bien peu de rapports entre la révolte de Chraïbi contre l'ordre patriarcal marocain en 1954 et celle de Mimouni contre la gestion de l'Indépendance algérienne en 1989 ne semble pas avoir inquiété les auteurs du manuel. Cette confusion témoigne pourtant d'une certaine légèreté dans la construction du sens de l'Histoire proposé aux élèves comme aux enseignants.

---

<sup>58</sup>Jean-Michel MAULPOIX et al.: *Itinéraires Littéraires, XXème siècle, Tome II, 1950-1990*, sous la direction de George DECOTE, Paris, Hatier, 1991.

En 1989, Hachette et Nathan ont proposé au public scolaire leurs nouveaux outils. Le volume couvrant les textes du XX<sup>ème</sup> siècle dans la Collection Henri Mitterand<sup>59</sup> présente une très riche Table des Matières, dans laquelle la littérature étrangère fait l'objet d'entrées systématiques, et la littérature francophone d'études documentées: elles portent sur "Le roman belge à la Belle Epoque", "Le roman québécois avant 1914", "La poésie en Belgique et en Suisse au début du siècle" , le surréaliste Belge Paul Nougé, le Lituanien Milosz, le Belge Géo Norge (une demi-page chacun); mais surtout, un chapitre entier, le vingt-cinquième, s'intitule "Littératures francophones du Maghreb, de l'Afrique et des Antilles". Il occupe les pages 661 à 685. Passons sur la confusion que nous avons déjà relevée, et qui consiste à classer les auteurs antillais de langue maternelle française et de nationalité française avec ceux relevant de pays indépendants. Les littératures du Maghreb sont évoquées de la page 662 à la page 669: soit sept pages d'un volume qui en comporte près de mille, pour présenter quatre auteurs très rapidement: Mouloud Feraoun, Mohammed Dib, Kateb Yacine, Driss Chraïbi. Pour ce dernier, l'extrait choisi est un passage de *La Civilisation, ma mère!*, où le lecteur débutant devra se repérer entre les marques évidentes du pittoresque et celles de la distanciation humoristique. En effet, le commentaire du manuel présente ce roman comme "une chronique pleine de verve de la vie quotidienne au Maroc", ce qui induit des effets d'attente de l'ordre de la description réaliste, et pousse donc l'élève -

---

<sup>59</sup>Bernard LECHERBONNIER, Dominique RINCE, Pierre BRUNEL, Christiane MOATI: *Littérature: Textes et Documents XX<sup>ème</sup> siècle*, Collection Henri Mitterand, Paris, Nathan, 1989.



et le professeur!- à prendre au premier degré les effarements d'une mère marocaine devant un fer à repasser... Un seul autre écrivain marocain est mentionné dans la Table des Matières, et hors de ce chapitre, ce qui n'a pas laissé de nous surprendre. Il s'agit de Tahar Ben Jelloun, pour un extrait de *Moha le fou, Moha le sage*, classé avec Erik Orsenna, Yann Queffélec, Raymond Jean et Patrick Grainville sous la rubrique "Miroir des apparences et magie du langage" dans le trentième chapitre consacré au "Récit: permanence de l'écriture". Attardons-nous un instant sur le chapeau éditorial qui précède l'extrait: la nationalité de l'auteur n'y est pas mentionnée, mais sa consécration par le Prix Goncourt, si... Un peu comme si ce dernier avait eu le pouvoir de faire sortir Ben Jelloun du chapitre concernant la littérature francophone maghrébine, pour en faire un écrivain "totalement français", en tout cas le seul dont la production relève d'une catégorie esthétique à laquelle s'appliquent les outils habituels de la critique littéraire: le Récit, la Permanence de l'Écriture...

La même année 1989, les Editions Hachette n'ont, quant à elles, consacré que cinq pages à l'ensemble des littératures francophones, sous l'intitulé "Ouvertures", des pages 486 à 490 incluse, dans un manuel de près de 500 pages<sup>60</sup>. Quatre auteurs seulement y sont présentés: l'Ivoirien Ahmadou Kourouma avec un extrait des *Soleils des Indépendances*, l'Haïtien René Depestre pour *Alléluia pour une femme-jardin*, le Québécois Réjean

---

<sup>60</sup>Xavier DARCOS , Alain BOISSINOT, Bernard TARTAYRE: *Le XXème siècle en littérature*, Collection Perspectives et Confrontations, Paris, Hachette, 1989.

Ducharme avec *L'Avalée des avalés*, et, juste avant ce dernier, Driss Chraïbi et un passage du *Passé simple*. La présentation ne comporte aucune mention de l'oeuvre romanesque de l'auteur depuis le texte de 1954. Les indications de lecture fournies à l'élève dans l'encadré final font état de divers procédés stylistiques (récit, discours, lyrisme, métonymie), dont la maîtrise doit aider le débutant à entrer dans un texte particulièrement travaillé, consacré à l'évocation des lèvres des femmes.

La conclusion de cette petite incursion dans les Tables des Matières des manuels chronologiques, dont les volumes sont par définition plus complets que ceux de leurs concurrents généralistes, s'impose: la portion accordée à la littérature francophone maghrébine est congrue.

Les manuels généralistes, créés à l'usage d'un public plus disparate et moins sensibilisé à ce que Sartre appelait ironiquement la conservation "dans des locaux surveillés (des) reliques -toiles, livres statues- des clercs morts"<sup>61</sup> feraient-ils la part plus belle à une expression littéraire récente et dont les auteurs pourraient être, au moins quant aux patronymes, plus familiers aux nombreux jeunes élèves issus de l'immigration?

En 1991, Hachette a diffusé un manuel <sup>62</sup> comportant deux volumes, un pour la Seconde, un pour la Première. Dans le manuel de Seconde, aucun

---

<sup>61</sup>Jean-Paul SARTRE: *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964, réed. Collection Folio, 1980, page 151.

<sup>62</sup>Jean et Colette PARPAIS (sous la direction de): *Littérature 2e*, Collection Hachette-Lycées, Paris, Hachette, 1991.

chapitre ne traite de la francophonie, et l'Index ne mentionne pas même la notion. Seul Kateb Yacine échappe à l'oubli, avec un extrait de *Nedjma* classé sous la rubrique "L'Art du portrait" en page 254. L'introduction ne permet pas de connaître la nationalité de l'écrivain. Il voisine sous la même rubrique avec Gabriel Garcia Marquez! Etrange montage, mais qui semble bien aller dans le sens de la confusion entre littérature étrangère traduite et littérature francophone, confusion que nous avons déjà signalée plus haut.

En 1993, très résolument hexagonal, le manuel des Editions Hatier <sup>63</sup> ne propose absolument aucun auteur francophone pour la classe de Seconde, et pas davantage pour la classe de Première en 1994. Comme pour Hachette, les Index ne font pas même état de la notion de francophonie.

Toujours rien en 1994 dans le nouveau manuel de Hachette commercialisé sous le titre "Littérature du Moyen-Age au XXème siècle"<sup>64</sup>.

En 1995, une réforme des épreuves du baccalauréat de français devant intervenir dès la session de juin 1996, Nathan propose un nouveau volume généraliste pour la classe de Seconde<sup>65</sup>, qui tient compte des transformations imposées par le Ministère, mais qui présente les mêmes lacunes que celles que nous venons de relever.

---

<sup>63</sup>Hélène SABBAAH (sous la direction de): *Littérature. Textes et méthode*, Paris, Hatier, 1993.

<sup>64</sup> Christine CAMPOLI (sous la coordination de): *Littérature du Moyen-Age au XXème siècle*, Collection Hachette Education, Paris, Hachette, 1994.

<sup>65</sup>Agnès CARBONELL, Annie LE FUSTEC, Joëlle PAGES-PINDON, Pierre SIVAN, Jean VIVIER-BOUDRIER: *Lettres: Textes. Méthodes. Histoire littéraire*, Collection PAGES et RINCE, Paris, Nathan, 1995.

Il en est rigoureusement de même pour l'ouvrage commercialisé par la même maison la même année dans la collection "Nathan Technique" où paraît un livre unique pour les classes de lycée technologique.<sup>66</sup>

Sans doute pouvons-nous en rester là. Ce rapide sondage dans les outils d'apprentissage vaut bien des discours. La plupart du temps, la littérature francophone est ignorée des facteurs de manuels. Au pis, elle est confondue avec la littérature étrangère traduite, erreur commise également par le Ministère. Au mieux, elle fait l'objet de courtes interventions, de montages hasardeux. Des millions d'individus parlent notre langue sur les cinq continents, quelques uns écrivent en cette langue, contribuent à l'enrichir et à la faire évoluer. Leur collaboration n'est pas même aperçue. Confondante ingratitude! Leur faut-il le Prix Goncourt et cette bonne vieille "reconnaissance du ventre" -celui de l'éditeur ainsi honoré...- pour quitter d'abord les limbes, puis le ghetto?

Ce qui étonne en outre, c'est le peu de cas fait de l'espace méditerranéen. La Table des Matières de l'ouvrage le mieux fait et le plus complet de la série, celui de la Collection Henri Mitterand chez Nathan, est à cet égard éclairante. Les textes issus de l'espace occidental y sont nettement privilégiés. Il est vrai que nos derniers conflits avec nos voisins belges et

---

<sup>66</sup>Evelyne POUZALGUES-DAMON, Christophe DESAINTEGHISLAIN, Christian MORISSET, Patrice ROSENBERG, Dominique VANDHAMME, Patrick WALD LASOWSKI: *Français, Littérature et Méthodes*, Collection Nathan Technique, Paris, Nathan, 1995.

suisses remontent à il y a bien longtemps...Or, les rapports de notre pays avec les pays méditerranéens du sud ont été passionnément conflictuels, et la littérature maghrébine d'expression française est née de ces conflits. Elle en porte les traces, et elle en a été fécondée. La mémoire de notre langue n'est-elle pas aussi celle des crises? Nous pensons préférable pour l'homme de ne pas oublier, parce que "la mémoire n'est sans doute qu'un élément de l'identité, mais c'est un élément indispensable; elle ne suffira pas à nous dire qui nous sommes, mais sans elle nous ne le saurons jamais"<sup>67</sup>.

C'est aussi pour cela que ce travail portera sur la littérature maghrébine d'expression française.

Au terme de ce rapide survol de l'état actuel de la diffusion scolaire, un constat s'impose: il reste beaucoup à faire pour faire connaître et apprécier cette différence subtile par laquelle, dans notre langue, d'autres peuples se disent.

Est-ce bien d'abord à nous qu'ils s'adressent? Quelle est la qualité de leur attente vis-à-vis du public potentiel dans leur pays d'origine? Espèrent-ils les mêmes réactions des deux côtés de la Méditerranée? Quant à l'usage du français, objet de l'enseignement d'une langue qui sur place n'a vraiment ni le statut de langue étrangère, ni celui de langue maternelle, dans quelle mesure

---

<sup>67</sup>Yvonne KNIBIEHLER et Catherine FOUQUET: *La Femme et les médecins*, Paris, Hachette, 1983, page 11.

restitue-t-il fidèlement l'hésitation du bilinguisme et la faille des représentations de l'être qu'elle suppose?

C'est à ces questions que nous souhaiterions maintenant nous consacrer, en traitant du problème de la langue.

### **c) Le problème de la langue.**

Dans sa thèse de Doctorat de Troisième Cycle<sup>68</sup> soutenue en 1991, Lahcen Benchama apporte quelques éléments de réponse aux questions que nous venons de soulever. En effet, soucieux d'enquêter sur la lecture des textes littéraires rédigés en français effectuée par une population de lycéens, d'élèves-instituteurs et de professeurs au Maroc, dans la ville d'Agadir, d'avril à novembre 1991, son étude l'a conduit à interroger d'abord son échantillon sur la pratique orale de cette langue. Les résultats de cette première enquête méritent qu'on s'y attarde.<sup>69</sup>

Les 400 lycéens en fin de cycle secondaire, étudiants et professeurs interrogés témoignent d'un usage peu répandu du français dans les conversations familiales, même si cet usage s'accroît avec l'élévation du niveau d'études. L'usage de la langue française orale, quand il est pratiqué, concerne

---

<sup>68</sup>Lahcen BENCHAMA: *L'oeuvre de Driss Chraïbi: réception critique au Maroc et étude critique de son idéologie*, Thèse de Troisième Cycle sous la direction de Jouanny Robert et Déjeux Jean, Paris IV, 1991. Cote Doct 92/ PA 04/0020/ 3043-12682/92, Microfiche Lille-Thèse ISSN 0294/1767.

<sup>69</sup>Malheureusement, l'étude de Lahcen BENCHAMA ne prend pas en compte les revenus dont disposent les personnes interrogées. Or une enquête de ce type n'aurait pas été superflue pour affiner celle des comportements de lecture en tenant compte des possibilités matérielles d'accès aux textes. On ne peut qu'être inquiet lorsqu'on apprend grâce à un article récent de Tahar BEN JELLOUN, paru dans Le Monde du 19 janvier 1996, intitulé "Maroc: le livre hors de portée", que le ministère des finances de ce pays vient de décider à cette date de surtaxer l'importation des livres: "De 0,25%, la surtaxe passerait à 2,75% (...) un ouvrage qui coûte 100 F en France sera vendu 190 dirhams, ce qui équivaut à quatre kilos de viande, à quatre poulets, à huit places de cinéma (...) ou encore au salaire hebdomadaire d'une domestique! (...) Il n'existe pas assez de bibliothèques de prêt, comme il n'existe pas de politique du livre (...) Cette politique est celle de l'exclusion, qui consolide l'analphabétisme (plus de 60% de la population) et développe une sous-culture, porte ouverte à tous les extrémismes."

des échanges avec le père dans 41,8% des cas, la mère dans seulement 22%. 77,7% des personnes affirment ne jamais parler français avec leur mère. Par ailleurs, ces échanges oraux ne s'effectuent que sur certains sujets très précis: l'amour (58,7% de la population pratiquant occasionnellement ou non le français en famille passe au français à cette occasion), la politique (32,3%), et enfin la religion.<sup>70</sup>

Cette étude trouve son prolongement dans l'ouvrage plus récent de Mounia Bennani-Chraïbi, qui rend compte d'une enquête menée en janvier et février 1991 auprès de diverses catégories de jeunes Marocains vivant dans les grands centres urbains du royaume.<sup>71</sup> "En fonction de la circonstance, du lieu où l'on se trouve, du sujet abordé, de la personne à laquelle on s'adresse, on utilise des langues et des niveaux de langue différents"<sup>72</sup>. Un jeune lycéen de Ceuta parle l'arabe dialectal pour accueillir les non-berbérophones marocains dans la boutique familiale, l'espagnol avec les touristes ibériques, l'arabe classique pour évoquer la littérature, le berbère pour converser avec les domestiques et les membres de la famille peu arabisés, le français pour les sujets tabous! "Dans les familles nombreuses où la promiscuité est la règle, l'isolement passe par le recours à la langue étrangère. La pratique du français favorise, dans ces circonstances, la constitution d'un contre-espace privé qui

---

<sup>70</sup>Lahcen BENCHAMA: *op. cité*, page 28.

<sup>71</sup>Mounia BENNANI-CHRAIBI: *Soumis et rebelles, les jeunes au Maroc*, Paris, CNRS Editions, 1994. Bibliothèque Universitaire de Lettres de Besançon, cote 436774.

<sup>72</sup>Mounia BENNANI-CHRAIBI: *op. cit.*, page 30.



casse la cellule sociale, en cristallisant les différenciations en termes d'âge et d'instruction".<sup>73</sup>

La représentation voltairienne de l'usage du français, langue des sujets intellectuels ou tabous, trouve son écho dans la réponse qu'apporte la population de référence sur ses lectures, lectures avant tout liées au type d'établissement scolaire fréquenté par la jeunesse marocaine. Les élèves des lycées de la Mission Universitaire et Culturelle Française au Maroc pratiquent exclusivement la lecture en langue française; les élèves issus de l'enseignement public marocain lisent aussi bien en arabe qu'en français, lorsque leur cursus scolaire leur a permis une progression sans accroc; par contre, ceux dont la scolarité s'est trouvée précocement interrompue ne lisent qu'en arabe -lorsqu'ils lisent! Une étude, certes déjà ancienne, puisque datant de la fin des années soixante-dix, ne précisait-elle pas que 30% des enfants scolarisés en cours préparatoire retombaient ensuite dans l'analphabétisme?<sup>74</sup>

Interrogés par Lahcen Benchama, les étudiants et professeurs d'Agadir se sont montrés fort déterminés sur la question des ouvrages écrits en français par des auteurs maghrébins: "Les écrivains marocains ne doivent pas, d'après eux, traiter les mêmes sujets que leurs confrères les Français"<sup>75</sup>. Ceux d'entre

---

<sup>73</sup>Mounia BENNANI-CHRAIBI: *Ibidem*, page 32.

<sup>74</sup>Etude de Zakia DAOUD parue en 1980 dans *L'Annuaire de l'Afrique du Nord*, vol. 19, page 79, sous le titre "Emploi sans formation, formation sans emploi", citée par Mounia BENNANI-CHRAIBI, *op. cit.*, page 17.

<sup>75</sup>Lahcen BENCHAMA: *op. cit.*, page 88.

ces auteurs qui ambitionnent l'universalisme ont fait l'objet d'un rejet presque total: c'est le cas de Driss Chraïbi pour ses trois romans *La Foule*, *Un ami viendra vous voir* et *Mort au Canada*. Le cours de l'enquête permet en outre d'apprendre que si seulement 6,3% des sondés affirme lire des contes, 33,5% pensent que ce genre littéraire, qui regroupe les contes populaires mis par écrit, est bien le meilleur moyen d'"exprimer l'âme marocaine".<sup>76</sup>

Il convient de noter que le refus de l'universalisme ne s'adresse qu'aux auteurs maghrébins francophones: les textes de la littérature française classique inscrits ou non au programme sont lus et appréciés sans état d'âme particulier. Ils forment le corpus le plus fréquenté par les lecteurs, du XVIème au XXème siècle inclus. Flaubert ou Victor Hugo sont connus tout autant que "les écrivains égyptiens Naguib Mahfouz(...) les poètes Mahmoud Darwich, Nizar Qabbani(...) ou la collection "Harlequin"...Ce dernier genre a autant de succès auprès des filles que des garçons"<sup>77</sup>

Tout se passe donc comme si les écrivains maghrébins de langue française devaient en permanence se justifier d'un soupçon, qui ne saurait concerner les auteurs français: celui de trahison. Driss Chraïbi plus que tout autre semble avoir déclenché des jugements péremptoires, qui s'appuient sur un livre pour fustiger un homme. Ce fut le cas bien sûr après la parution du *Passé Simple* en 1954, ouvrage qui donna lieu à une polémique d'une rare

---

<sup>76</sup>Lahcen BENCHAMA: *Ibidem*, page 40.

<sup>77</sup>Mounia BENNANI-CHRAIBI: *op. cit.*, page 47.

violence. Mais les attaques furent également persécutrices après *L'Ane* en 1957: Chraïbi se fit alors traiter de "Judas de la pensée marocaine(...)traître à l'Islam et au peuple" dans l'hebdomadaire Démocratie.<sup>78</sup>

*L'Ane* n'a à ce jour jamais trouvé son public au Maroc. Il n'en est pas de même du *Passé Simple*, actuellement inscrit au programme des étudiants de quatrième année. Quarante ans plus tard, ce livre est devenu "lisible", il a cessé de choquer, il intéresse. C'est même souvent le seul ouvrage connu de son auteur, tardivement absous du péché de trahison nationale. Ce roman parle d'amour, de politique et de religion. Il parle aussi de révolte contre le père... Toutes choses, nous l'avons vu plus haut, qui se disent essentiellement en français, en 1991..

Il y aurait donc bien, au Maroc, deux langues concurrentes et complémentaires: l'une, qui en vérité est double car formée du couple arabe-berbère, l'autre, héritée de la colonisation puis réadaptée aux besoins et aux désirs propres des individus et des groupes. Tout dépend du type de message à transmettre. Le Marocain vit dans la diglossie comme un poisson dans l'eau. Les difficultés surgissent lors du passage à l'écrit. En effet, l'arabe dit dialectal ne s'écrit pas, et l'arabe littéraire n'est que fort peu maîtrisé par la population locale, fût-ce celle des élites.<sup>79</sup> Quant au berbère, son statut reste celui d'une

---

<sup>78</sup>Démocratie du 14/1/1957, article cité par BENCHAMA Lahcen, *Ibidem*, page 119.

<sup>79</sup>En 1971, une loi marocaine obligeant les professeurs de philosophie à assurer cet enseignement en arabe a amené l'écrivain Tahar Ben Jelloun à s'expatrier. Il ne connaissait pas bien, dit-il, cette

langue en attente d'une reconnaissance officielle, en dépit de la vigueur des revendications présentées à ce sujet par les militants culturels berbéristes. Dans un récent article du Monde Diplomatique, Joël Donnet a tenté de recenser les éléments du débat<sup>80</sup>: les estimations actuelles concernant la part de la population marocaine berbérophone varient, faute de chiffres précis, de 33% à 80%! Dans un discours prononcé le 20 août 1994, le roi Hassan II a admis qu'il serait indispensable "au moins au niveau du primaire, de prévoir des tranches horaires pour l'enseignement de nos dialectes". On restera prudent quant aux applications éventuelles et aux suites espérées -ou redoutées- de cette petite révolution des programmes, qui n'a pas encore trouvé sa traduction dans les faits. D'une part, parce qu'à long terme on voit mal quels prolongements donner à l'enseignement d'une discipline qui ne franchirait pas le cap de l'école primaire, et ne pourrait donc être prise en compte dans les évaluations déterminant l'accès au cycle d'études suivant<sup>81</sup> Il serait quand

---

langue, et ne pouvait l'utiliser dans son enseignement. (renseignement fourni par Madame Marie Miguet, que nous remercions).

Ce n'est pas ici le lieu d'une étude sur les difficultés occasionnées par les politiques culturelles des pays arabes d'après leurs indépendances. On sait assez quelles sévères critiques ont pu être adressées à la promotion systématique de l'arabe littéraire comme outil d'enseignement et de création, et les ravages que ces politiques ont exercés sur les élites de ces pays. On peut utilement consulter, pour le relevé polémique de ces critiques, l'ouvrage de l'Algérien Rachid Boudjedra *Fils de la haine*, paru aux Editions Denoël en 1992, qui trace un portrait accablant des enseignants chargés d'inculquer l'arabe littéraire aux générations d'enfants qui leur furent confiés. Risquons cependant un témoignage personnel: nous avons, enfant, dans le cadre des cours dispensés dans l'école primaire rattachée à la Mission Universitaire et Culturelle Française installée au Maroc, subi -et c'est le mot propre- quelques unes de ces tentatives qui ne méritaient pas le nom d'activité pédagogique.

<sup>80</sup>Joël DONNET: "Renaissance berbère au Maroc", in Le Monde Diplomatique, janvier 1995, page 18.

<sup>81</sup>Permettons-nous ici un témoignage d'ordre privé: lors d'un séjour à Fès en août 1996, nous avons rencontré de nombreux enseignants et parents d'élèves. Tous ont témoigné de l'extrême difficulté que présente au Maroc la poursuite d'études supérieures lorsque l'élève a été scolarisé dans

même piquant que le berbère, système linguistique présent au Maroc depuis des siècles, et surtout bien avant la conquête arabe, fonctionne comme un art d'agrément. D'autre part, on ne peut vraiment parler de reconnaissance de la langue berbère dans le discours tenu par le roi. Ce dernier, depuis bien des années, pratique de façon scrupuleuse une langue française dont il semble chérir la discipline et la clarté. Il nous paraît peu vraisemblable qu'il ignore la différence introduite par l'emploi du substantif "dialecte", ce terme n'étant pas équivalent à celui de langue. Un dialecte n'est jamais qu'un usage local différencié de la même langue, et en aucun cas le tamazight ne saurait être décrit comme une variante de la langue arabe!<sup>82</sup> Il s'agit donc d'un emploi impropre à la désignation d'un appareil linguistique complet autonome, et qui a su conserver, au moins dans les populations Touaregs, une écriture, le tifinagh. Mais une écriture non enseignée, non pratiquée, cela devient une curiosité hiéroglyphique...

Un accès difficile à l'arabe littéraire, et -encore- impossible à l'écriture berbère: voilà sans doute une des raisons du recours au français écrit. Mais pour les lecteurs, qui sont donc obligatoirement aussi francophones, et de

---

l'enseignement public marocain. En effet, à cet enseignement primaire et secondaire arabisé, et où le français n'a que le statut de premier langue vivante étrangère, succède un enseignement supérieur dispensé en français. De nombreux parents tentent donc, dès qu'ils en ont les moyens, -car les frais d'inscription élevés réservent ce type de scolarité aux familles les plus favorisées-, d'inscrire leurs enfants dans les écoles, collèges et lycées de la Mission Universitaire et Culturelle Française, dont le représentation s'est considérablement réduite et les crédits de fonctionnement tout à fait insuffisants. Dans un tel contexte, on ne voit pas comment le berbère trouverait sa place...

<sup>82</sup>Nous renvoyons, pour la clarté du propos, à l'ouvrage d'André MARTINET: *Eléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 1970.

même que l'auteur contraints de se repérer dans l'espace défini par trois références linguistiques, les choses ne se passent pas simplement! L'image de soi que renvoie le texte écrit en français peut alors facilement être vécue comme insupportable, et faire disparaître tout travail de critique littéraire au bénéfice de l'insulte. A cela, il y a sans doute de multiples causes.

En ce qui concerne le reste de la population, non lectrice des textes écrits en français, que leur source soit indigène ou étrangère, elle est de toutes façons soumise à un dénuement qui trouve peut-être un exutoire non dénué de sens en se crispant sur le choix de la langue effectué par l'écrivain. Celui-ci ne serait-il pas déjà scandaleux d'être heureux d'une jouissance sans pareille, celle de maîtriser les deux systèmes linguistiques majoritaires en vigueur dans l'espace maghrébin, de pouvoir enfin tout dire en français? Quelques témoignages à ce sujet nous ont paru aller dans ce sens, celui qui fait du bilinguisme assumé "la chance d'une aventure aussi exaltante et vertigineuse qu'une rencontre amoureuse"<sup>83</sup>: c'est Chraïbi exultant au Colloque d'Aigues-Mortes des 19 et 20 mars 1994<sup>84</sup>, et se déclarant ravi de disposer de deux langues, surtout si la deuxième est celle d'une femme, ravi donc de faire s'esclaffer l'assemblée mais grâce à l'image d'un baiser infini... C'est aussi

---

<sup>83</sup>Jean-Louis JOUBERT (sous la direction de): *Littératures francophones du Monde Arabe. Anthologie*, Nathan-Al Madariss, Paris, Nathan, 1994, Chapitre "L'écrivain et sa langue", page 72.

<sup>84</sup>Le colloque "Ecrivains du Maghreb à Aigues-Mortes", organisé par le Centre Régional des Lettres Languedoc-Roussillon en mars 1994, a bénéficié d'un compte rendu de Sophie BESSIS dans Le Monde des Débats, avril 1994, sous le titre "Une langue si douloureuse".

Abdelkébir Khatibi intitulant un de ses romans *Amour bilingue* en 1983, ou Assia Djebbar maniant la métaphore conjugale pour rendre compte de son choix d'écrire en français: "Je cohabite avec la langue française: mes querelles, mes élans, mes soudains ou violents mutismes forment incidents d'une ordinaire vie de ménage"<sup>85</sup>. On est loin ici des déchirements identitaires des débuts de la littérature maghrébine d'expression française. Ce sont les déchirements collectifs que les possesseurs heureux de cette infinie richesse, le bilinguisme, se chargent désormais d'exprimer.

---

<sup>85</sup>Assia DJEBBAR : *L'Amour, la Fantasia*, Paris, J.C. Lattès, 1985, page 239.

## **2) LE CAS DE DRISS CHRAÏBI.**

Parmi les nombreux auteurs vivants, un écrivain marocain de bientôt soixante-dix ans, Driss Chraïbi, tente depuis 1954 d'illustrer l'aventure ambiguë, pétrie de haine et d'amour, de ce que nous appellerons la figure du double.

Pour beaucoup des lecteurs de son premier roman, *Le Passé simple*, le personnage principal et narrateur, prénommé Driss, a été perçu comme un double de son auteur. C'est en vain que par la suite, et encore tout récemment en réponse au questionnaire que nous lui avons adressé, Chraïbi a multiplié les dénégations à ce sujet. "Je me tue à répéter que *Le Passé simple* n'est pas une autobiographie. On confond, hélas! l'auteur et le narrateur. Si j'ai affublé mon personnage du prénom de Driss, disons que j'aime piéger le lecteur -et surtout les journalistes."<sup>86</sup> Curieuse affirmation, qui supposerait qu'un très jeune auteur ait pu anticiper sur la réception critique de son livre! Il nous paraît plus probable -et l'emploi du présent le confirmerait, que le plaisir pris à "piéger" le lecteur appartienne au sentiment actuel d'un écrivain désormais reconnu, et familier des commentaires critiques. Il n'en demeure pas moins vrai que Chraïbi a raison dans la demande qu'il adresse au lecteur de ne pas confondre auteur et narrateur!

---

<sup>86</sup>cf Questionnaire n° 1 reproduit en Annexe, pages 346-353.



Dans ses oeuvres ultérieures, les lieux dans lesquels il a choisi de faire évoluer ses personnages romanesques témoignent de la double culture de leur créateur: espace musulman d'une part, espace européen et même américain d'autre part. A l'intérieur même des textes, écrit en français, surgissent des mots arabes qui fonctionnent parfois comme de simples doublets. On trouve enfin une double veine d'inspiration, qui produit tantôt des textes de type burlesque, en particulier grâce au personnage humoristique et cynique à la fois de l'inspecteur Ali, tantôt des textes à vocation ouvertement épique ou symbolique, comme le tout récent *Homme du Livre*. De tout ce qui vient d'être dit, nous nous proposons de rendre compte d'une façon détaillée dans le cours ultérieur de ce travail. Mais, pour la clarté du propos, il nous paraît opportun de présenter en premier lieu un historique de la production de notre auteur.

### **a) Historique de la production de 1954 à 1981.**

L'auteur que nous avons choisi d'étudier est donc ce romancier marocain né à El Jadida en 1926, et qui s'est fait connaître dès 1954 lors de la parution de son premier roman, *Le Passé simple*, "iconoclaste à souhait et à l'écriture survoltée", selon les termes de Jean Déjeux<sup>87</sup>. De très nombreux ouvrages, articles, thèses ont été consacrés à ce texte grâce auquel Driss Chraïbi a fait une entrée fracassante, scandaleuse même, dans la littérature contemporaine. En effet, pour la première fois, un écrivain appartenant à un pays colonisé -en 1954, le Maroc n'est pas encore indépendant- mettait violemment en cause non la colonisation, mais les rigidités idéologiques, familiales et sociales de son milieu.

La recherche des conditions précises d'édition de ce premier ouvrage, alors que son auteur se trouvait à Paris peu après avoir quitté le Maroc, permet de mieux cerner la personnalité de Driss Chraïbi, et aussi de rendre compte de la longue fidélité qui le lia aux Editions Denoël.

Dans la thèse qu'elle a consacrée à Driss Chraïbi, Houaria Kadra-Hadjaji <sup>88</sup> rapporte un entretien obtenu avec l'écrivain, où ce dernier évoque longuement les particularités de sa composition familiale. Selon Driss Chraïbi,

---

<sup>87</sup>Jean DEJEUX: *La Littérature maghrébine d'expression française*, Paris, PUF, Collection "Que-Sais-Je?" n° 2675, 1992.

<sup>88</sup>Houaria KADRA-HADJAJI: *Constestation et révolte dans l'oeuvre de Driss Chraïbi*, Co-édition ENAL Alger/ Publisud, 1986. Cote IREMAM d'Aix-en-Provence B 8 6848.

son père, orphelin vers douze ans, avait "le génie des affaires". Il avait épousé une femme issue d'une longue lignée de philosophes, de théologiens, et qui comportait même un saint. Enfant, Chraïbi aurait souffert de la cruauté que le père manifestait envers la mère: c'est du moins ce qu'il a confié à Abdelatif Laâbi en 1967, en réponse à un questionnaire effectué pour le compte de la revue Souffles<sup>89</sup>. Mais en 1974, lors de sa rencontre avec Houaria Kadra-Hadjaji, Driss Chraïbi parle de son père comme d'un homme remarquable, et qu'il aurait profondément admiré.<sup>90</sup>

Parti à Paris avec l'accord de sa famille pour y poursuivre des études d'ingénieur chimiste, c'est là qu'il rédige *Le Passé simple*. Il choisit les Editions Denoël au hasard, en feuilletant l'annuaire téléphonique. Du moins, le hasard le guide vers la maison dont le nom se rapproche le plus de la fête de Noël!<sup>91</sup> C'est ce qu'il nous confirme en 1995, dans la longue lettre qu'il a bien voulu nous adresser en réponse à notre propre questionnaire<sup>92</sup>: "Je venais de terminer *Le Passé simple*, on était en décembre 53. Je ne connaissais personne dans le milieu éditorial. J'ai tout simplement feuilleté l'annuaire des téléphones: Noël...Denoël, ça tombait bien". Jusqu'en 1981, Driss Chraïbi publie tous ses

<sup>89</sup>Questionnaire de LAABI et réponses de Chraïbi dans Souffles, N°5, page 5, 1er trimestre 1967.

<sup>90</sup>Houaria KADRA-HADJAJI: *op. cit.*, pages 12-sq. L'entretien a eu lieu les 26 et 27/1/74.

<sup>91</sup>Houaria KADRA-HADJAJI : *Ibidem*, page 30.

<sup>92</sup>Ce questionnaire et les réponses de l'auteur sont reproduits en Annexe, pages 346-353.

romans chez cet éditeur, qui lui a fait le merveilleux cadeau...de Noël de l'accepter aussitôt. C'est ainsi que pour presque trente ans, l'attente frustrée du petit Driss de ce premier roman, qui avait mis en vain ses chaussures devant la porte de sa chambre, se verra enfin comblée sur chaque première et quatrième de couverture, sur chaque dos de livre édité, répétant à l'envi le plaisir émerveillé de l'adulte qui jouit de ce qu'enfant il n'avait pas reçu.

Les réactions du public à la lecture du *Passé simple* furent très contrastées. Le rappel de la polémique que sa parution engendra, est grandement facilité par les travaux de Kacem Basfao qui dans sa thèse de doctorat de Troisième Cycle, en 1981, recense les éléments contradictoires des reproches faits à l'auteur et les réponses que ce dernier y apporta.<sup>93</sup> Au Maroc, Chraïbi sent le soufre! Une violente campagne d'opinion est déclarée contre lui.

Un an plus tard, il publie *Les Boucs* , mais cet ouvrage ne parvient pas à le réconcilier avec le public de son pays d'origine. Dans les travaux de Lahcen Benchama que nous avons mentionnés plus haut, ce titre n'est cité qu'en quatrième position par les personnes interrogées sur leur connaissance de l'oeuvre de l'auteur. Sachant que Chraïbi, dont le nom est connu par 82,5% de l'échantillon, n'est lu que par 50,5% de ce dernier, on mesure la part que peut

---

<sup>93</sup>Kacem BASFAO : *Trajets: lecture/écriture et structures du texte et du récit dans l'oeuvre romanesque de Driss Chraïbi*,Thèse de Troisième Cycle sous la direction de Raymond JEAN, Aix-Marseille 1, 1981.

représenter ce texte dans la connaissance du corpus!<sup>94</sup> Il présente pourtant une approche sans complaisance de la condition des travailleurs immigrés en France, et tout particulièrement de leur misère sexuelle, vingt ans avant la publication au Seuil de la thèse de psychiatrie sociale qu'un autre écrivain marocain, Tahar Ben Jelloun, consacra à ce même sujet sous le titre *La Plus haute des solitudes*<sup>95</sup>. En 1989, en postface à la réédition de son roman pour la collection de poche Folio, Chraïbi a qualifié son oeuvre de "livre atroce". Ajoutons en outre que dans le texte, le narrateur présente ses rapports avec la langue française comme extrêmement douloureux et destructeurs: "Cela fait dix ans que mon cerveau, arabe et pensant en arabe, broie des concepts européens, d'une façon si absurde qu'il les transforme en fiel et que lui-même en est malade. Et, s'il continue, ce n'est pas par un théorème d'adaptation, mais bien parce qu'à force de broyer de la sorte il s'est surchargé de méninges prolifères - les seules adaptées au monde occidental."<sup>96</sup> Il peut paraître étonnant que ce roman dénonciateur n'ait pas été davantage lu et commenté au Maroc. Cependant, quel autre public que celui des intellectuels, par définition moins soumis au risque de devoir affronter un racisme sommaire, ou de devoir passer l'hiver dans une cabine de camion abandonnée sur un terrain vague,

---

<sup>94</sup>Lahcen BENCHAMA : *op. cité*, page 109.

<sup>95</sup>Tahar BEN JELLOUN: *La plus haute des solitudes*, Paris, Le Seuil, Collection "Combats", 1977. Cet ouvrage est issu d'une Thèse de Troisième Cycle en psychiatrie sociale soutenue en juin 1975 à l'Université Paris VII, sous la direction de Claude Veil. Il est sous-titré "Misère sexuelle d'émigrés nord-africains".

<sup>96</sup>Driss CHRAIBI : *Les Boucs*, Paris, Denoël, 1955, collection privée. Réed. Collection Folio 1989, page 54.

aurait pu s'intéresser à une aventure humaine aussi accablante que celle de Waldick, le personnage principal? Les candidats à l'émigration n'ont pas envie de s'entendre dire que l'Eldorado n'existe pas. Et les plus pauvres d'entre eux ne savent pas lire.

De *L'Ane*, <sup>97</sup>publié en 1956, nous avons déjà évoqué tout le mal que la critique marocaine pensa. Il reste actuellement peu connu, et n'a pas été repris en collection de poche. Mais il a été réédité en 1982. Peut-être n'a-t-il pas vraiment trouvé de public en France. Il est probable qu'à cette époque les lecteurs français de Chraïbi, pour lesquels *Le Passé simple* et *Les Boucs* n'avaient posé aucun problème de compréhension, aient pu disposer d'emblée des clés interprétatives d'un texte aussi pétri de références au Coran. En ce qui nous concerne, avec le recul qu'offre l'analyse de toute la production d'un auteur pendant plus de quarante ans, nous pensons que *L'Ane* constitue l'ébauche de textes bien plus récents, et où le recours à l'Islam comme source narrative s'est de plus en plus précisé.

Deux ans plus tard, Chraïbi fait paraître *De tous les horizons*, texte complexe qui rassemble six récits distincts mais se répondant les uns aux autres, et unis par le fil d'un discours sans cesse poursuivi, en italiques, au tout

---

<sup>97</sup>Driss CHRAIBI: *L'Ane*, Paris, Denoël, 1956, collection privée. Réed. Collection Folio, 1982, Bibliothèque Municipale "Clairs Soleils" de Besançon, cote R CHR 4.4111 A.

début de chaque nouvelle. Le livre se désigne comme "roman", ce qui ne laisse pas de surprendre. Sans doute son unité cachée est-elle à chercher dans ce discours toujours interrompu, et qui semble reprendre haleine à chaque fois que débute un nouveau récit, pour enfin trouver sa conclusion, et son destinataire, en toute dernière page de l'ouvrage. L'auteur y dévoile la prosopopée dont il usait depuis les premiers mots du roman: c'est "Haj Fatmi Chraïbi, (son) père, mort et enterré", qui faisait donc le lien entre l'histoire de l'homme immobile sur un rocher battu par les vagues tout près de Mazagan (aujourd'hui El Jadida) contée dans "Orient des temps anciens"; celle du vieillard qui apprend la mort de son fils dans les prisons marocaines le jour même où il enterre son petit-fils, dans "Les Restes"; celle de Coulibaly Bingo, l'Ivoirien venu à Paris avec quatre grandes malles vides pour les remplir d'idéal, personnage principal pathétique de "Quatre malles"; celle encore, atroce, du "Sac", où le lecteur suit la fuite d'un malheureux ouvrier agricole chargé de son bébé dans un sac, et qui ne comprend pas qu'il fait l'objet d'une chasse à l'homme; celle du berger Juif à la tête cassée par un coup de poing sur la nuque, et qui finit, visage enfin relevé, les vertèbres retournées par le coup de corne d'un mouton noir dans "Les Animaux domestiques"; celle enfin, désespérée, de l'épicier Barthélémy qui perd sa vie à attendre la retraite, et perd le temps de sa retraite à attendre de trouver le bon rocher battu par la mer où construire la maison de ses rêves, immobile des mois durant sur la grève à guetter les marées... La boucle est bouclée! Ce qui est remarquable dans ce recueil, c'est la diversité d'origines des personnages et le double terrain où ils

sont campés: le Maroc d'abord, puis la France, qu'il s'agisse de Paris, d'une ferme employant des saisonniers étrangers, du Lubéron hanté par des citadins en mal de crise mystique, ou de la mer commune à tous les continents. Est-ce parce que Chraïbi tentait alors une démarche universaliste, attentive à la détresse humaine dans son ensemble, que ce livre n'eut guère de succès et n'a jamais été réédité?

Le roman suivant, *La Foule*, en 1961,<sup>98</sup> surprend les lecteurs. Lui non plus n'a jamais été réédité, et ne se trouve qu'en bibliothèque ou chez le bouquiniste. En pleine guerre d'Algérie, rompant avec les préoccupations contemporaines, Chraïbi propose une parabole sur le pouvoir qui met aux prises un obscur professeur d'Histoire situé dans une contrée de fantaisie à deux journalistes jumeaux africains, les Mamadou. Toute référence à l'univers maghrébin a disparu. Le roman se situe délibérément du côté du conte philosophique, et n'épargne pas les scènes burlesques. Nouveau Candide vieillissant, le professeur Mathurin, dont les plus belles joies ont toujours été de voir sa Cunégonde de femme plonger les mains dans la farine pour confectionner des gâteaux, abandonne le poste de chef de l'Etat auquel il avait été propulsé dans des conditions rocambolesques et s'évade dans la brousse africaine à la fin de l'histoire pour connaître enfin le bonheur de voir jouer des enfants autour de lui. Il faut cultiver les plaisirs de la vie de famille. Il y avait là de quoi étonner! Ce texte est le premier dans lequel Chraïbi ait essayé ce

---

<sup>98</sup>Driss CHRAIBI: *La Foule*, Paris, Denoël, 1961, collection privée.



style burlesque, cet art de mettre le monde à l'envers, de parodier le genre héroïque en embourgeoisant ses personnages et ses situations, qui bien plus tard fera le succès de son Inspecteur Ali.

*Un ami viendra vous voir*, également épuisé aujourd'hui, continue l'effort de dépaysement entrepris par l'auteur.<sup>99</sup> N'importe quel romancier français contemporain aurait pu écrire l'histoire de cette mère de famille qui accueille un soir une émission de télévision chez elle, accomplit un meurtre, et se retrouve internée en clinique psychiatrique. Le texte, composé de trois grandes parties, relate tout d'abord la soirée au cours de laquelle le personnage féminin principal, Ruth Anderet, reçoit l'animateur Christophe Bell et son équipe de la Télévision Trans-Continental. Il y a quelque chose de fascinant pour le téléspectateur contemporain à relire l'étonnante anticipation de toutes les dérives médiatiques actuelles que proposa Chraïbi en 1967, à une époque où n'existaient encore aucune des émissions aujourd'hui surabondantes consacrées à la mise en scène des problèmes de cœur, de couple, d'identité de petit groupe...Anticipation prodigieuse aussi des moyens techniques mis en oeuvre en cette fin du XXème siècle dans le domaine de la manipulation par l'image: Chraïbi imagine les images de synthèse, développe les discours délirants de la publicité commerciale encore balbutiante en 1967, bref se fait réellement visionnaire. La deuxième partie, moins heureuse à notre goût, relate

---

<sup>99</sup>Ce roman est conservé à la Bibliothèque Universitaire de Lettres de Besançon sous la cote 829883.

la rencontre de l'héroïne avec un médecin psychiatre de formation freudienne, mal marié et boulimique, qui va mettre tout en oeuvre pour la guérir et retrouve lui-même le sens de sa vie. La troisième partie voit se consommer l'amour né entre le médecin et sa patiente, puis leur séparation. Tous les personnages sont occidentaux, les références spatiales sont clairement parisiennes<sup>100</sup> ou lyonnaises, Lyon s'avérant être le lieu de résidence de la famille de Ruth. La seule allusion à l'espace arabo-musulman est contenue dans un voyage effectué par Richard, le mari, à Beyrouth. Encore n'est-il absolument rien dit de cette ville ni de sa population. Ce texte se présente donc comme une prise de distance majeure avec l'univers des origines: Chraïbi s'y interroge sur le rôle de la femme occidentale dans une société de consommation entièrement régie par la puissance télévisuelle, et sur les vertus d'une thérapie clairement identifiée comme universelle.

Après une telle dérive, c'est le retour au Maroc, avec un ouvrage de 1962 qui renoue avec la narration en première personne, et avec le personnage principal du *Passé simple*, Driss Ferdi. *Succession ouverte* porte bien son titre: car c'est bien d'héritage qu'il s'agit, héritage multiforme transmis par le père mort. Avec l'interrogation fondamentale sur la mémoire qu'occasionne le travail du deuil, la référence au Coran, oubliée depuis *L'Ane*, ressurgit, insistante.

---

<sup>100</sup>Dans le roman, Ruth a rencontré son mari Richard Anderet "dans une galerie de peinture, sur la rive gauche" cf *Un ami viendra vous voir*, op. cité, page 132.

*Succession ouverte*, consacré à la figure du père, trouvera son pendant avec *La Civilisation, ma mère!*, dix ans plus tard, en 1972.<sup>101</sup> Entretemps, Chraïbi n'écrit plus. Ce que nous comprenons de sa biographie laisse entendre qu'il traverse une période entièrement consacrée à la radio -il travaille à France-Culture-, à l'enseignement, à des voyages, et à l'éducation des cinq enfants qu'il a eus de sa première femme, Catherine, rencontrée à Strasbourg. Tous ses enfants de ce premier mariage portent des prénoms français: Laurence, Stéphane, Daniel, Dominique et Michel. Ce détail n'est pas si anecdotique qu'il paraît: ce qui est alors transmis de l'identité est concentré dans le nom du père, mais les prénoms, qui ressortent exclusivement de l'aire culturelle de la mère, ne sont pas affectés par cette identité. La trace de ces choix est présente dans le paratexte de l'oeuvre romanesque. Nous y reviendrons.

La crise sentimentale et le divorce d'avec Catherine se retrouvent en partie dans *Mort au Canada*, publié en 1975.<sup>102</sup> C'est le roman de la tentative ratée d'acculturation totale, qui vaut d'être relu dans ce sens, et non pour y chercher trop d'échos autobiographiques qui n'intéresseraient que modérément notre démarche. Au terme de ce réaménagement de sa vie privée, Driss Chraïbi a épousé une Ecossaise, Sheena, qui donnera son nom et une partie de ses particularités physiques et culturelles à un personnage de roman, et a eu à

---

<sup>101</sup>Driss CHRAIBI: *La Civilisation, ma mère!...*, Paris, Denoël 1972. Cet ouvrage est conservé à la Médiathèque Pierre Bayle de Besançon sous la cote R CHR C 49885. Rééd. Folio, 1979.

<sup>102</sup>Driss CHRAIBI: *Mort au Canada*, Paris, Denoël, 1975, collection privée.

nouveau cinq enfants, qui portent tous un double prénom, incluant l'identité culturelle de la mère et celle du père. *Mort au Canada* est suivi de six ans de silence. C'est le dernier roman de Chraïbi édité chez Denoël pour cette longue période de vingt ans qui s'était écoulée depuis *Le Passé simple*.

Chraïbi quitte , provisoirement nous le savons maintenant, les éditions Denoël au terme d'un conflit dont nous allons reparler.

---

### **b) Le cas de la trilogie.**

Le changement de maison d'édition en 1981 pour *Une enquête au pays*, se trouve confirmé pour les deux romans suivants, *La Mère du printemps* (*L'Oum-er-Bia*) en 1982, puis *Naissance à l'aube* en 1986. Interrogé sur sa migration soudaine au Seuil, Driss Chraïbi nous répond<sup>103</sup>:" L'équipe directoriale de Denoël avait changé en 1980 -ou 79? C'était un nouveau P.D.G. Albert Blanchard, qui a d'ailleurs failli couler la maison d'édition. Il venait du Reader's Digest...Je ne m'entendais pas avec lui. Je suis donc passé au Seuil, sur l'invitation de Michel Chodkiewicz et de Jean-Marie Borzeix". Sans minimiser l'importance du témoignage de l'écrivain, et en accordant toute leur importance aux incompatibilités d'humeur que mentionne Chraïbi, cette explication ne nous satisfait pas totalement. Elle passe sous silence un aspect déterminant dans l'histoire de la production littéraire de notre auteur. En effet, à ce changement d'éditeur correspond ce que Houaria Kadra-Hadjaji appelait dans sa thèse un "projet littéraire différent": pour la première fois Chraïbi organise une véritable trilogie romanesque. Avant de justifier l'usage que nous faisons de ce terme générique, il nous semble utile de résumer rapidement les romans dont nous traitons, comme nous l'avions fait pour les précédents.

---

<sup>103</sup>cf ses réponses à notre Questionnaire, Annexe n° 1, pages 346-353.

*Une enquête au pays* se présente avant tout comme un faux roman policier. Les ingrédients indispensables à l'écriture de ce type de fiction sont réunis: un policier en chef, Mohammed, se voit confier une mission d'investigation, qu'il tente de mener à bien en compagnie de son subordonné l'inspecteur Ali. Mais le délit n'est pas identifié. Le lecteur croit comprendre qu'il s'agit d'une affaire d'Etat. Le coupable n'en est pas vraiment un, le groupe de bandits chargé de le protéger s'avère être toute une tribu berbère réduite à la plus grande pauvreté. Le vrai sujet du livre, c'est la confrontation entre les valeurs de cette tribu, celle des Aït Yafelman, gardienne farouche des traditions dont s'obstine à la déposséder l'Etat marocain moderne du début des années 1980, et celles des deux citadins que sont les policiers. Le récit se déroule sur deux journées de juillet. Au terme de la confrontation, le chef Mohammed, qui a violé toutes les lois de l'hospitalité ancestrale, est tué par le vieux Raho Aït Yafelman dont le lecteur a appris qu'il est un ancien combattant des guerres d'indépendance. Quant à l'inspecteur Ali, il ne doit de sauver sa vie qu'à l'ambivalence qu'il a présentée dès le début du texte envers les valeurs de la modernité policière et étatique: son séjour dans la montagne lui a en effet donné l'occasion de se ressouvenir des anciennes paroles maternelles concernant la cosmologie berbère et de vaciller psychologiquement jusqu'à avoir caressé le projet d'épouser deux jumelles de la tribu et de vivre définitivement sur place. Il repart, et revient trois mois plus tard, dans une Land Rover chargée de mitraillettes: le voici chef à son tour, le chef Ali, flanqué d'un inspecteur Smaïl à ses ordres. L'ordre nouveau s'est

reproduit. Mais face à Ali et Smaïl, la montagne reste muette, le village des Aït Yafelman désert. Une nouvelle fois dans la longue histoire de leur errance et de leur fuite devant l'envahisseur, les Berbères ont trouvé refuge dans une nature austère et pour toujours complice.

*La Mère du printemps (L'Oum-er-Bia)* présente, dès ses premiers mots, un certain Raho Aït Yafelman cheminant en 1982 le long d'une route qui le conduit à une longue méditation sur l'histoire passée et présente des Berbères. Les rapports avec les Arabes, l'Islam, la colonisation européenne, et surtout l'Etat marocain moderne de l'Indépendance sont tour à tour évoqués. La méditation du personnage sert de fil conducteur pour transplanter soudain le lecteur en 681, et découvrir les Aït Yafelman installés à l'embouchure de l'Oum-er-Bia, tout juste avant le conquête arabe. Le roman met alors en relief le personnage d'Azaw, son parcours social et amoureux, ses tentatives pour fédérer la tribu à l'approche du général arabe Oqba, sa fascination pour ce dernier et pour le message islamique, ses stratégies pour éviter la disparition de son peuple...Permettons-nous un peu de subjectivité: *La Mère du printemps (L'Oum-er-Bia)* est un ouvrage superbe, d'une écriture minutieusement occupée à créer chez le lecteur un faisceau d'émotions sans cesse contrecarrées par le cours même du récit. Il s'y agit toujours de dire le gain et la perte dans la mise en cause de l'identité individuelle et collective...A la fin du roman, Azaw, devenu l'imam Filani, a la langue tranchée: ses maîtres ont découvert qu'il se servait de l'appel à la prière, en haut du minaret, pour donner des

informations codées à ses frères berbères sur les dangers qui les menacent! Pour autant, le questionnement identitaire n'est pas résolu: Azwaw et Filani sont bel et bien le même homme, Azwaw croit en l'Islam et Filani est berbère...La perte de la langue ne règle pas les déchirements du coeur.

*Naissance à l'aube* reprend presque mot pour mot l'incipit de *La Mère du printemps (L'Oum-er-Bia)*. Voici à nouveau Raho Aït Yafelman cheminant le long d'une route, qui cette fois le conduit vers la gare de Sidi Kacem Bou Asriya, où il travaille comme porteur d'eau, et converse régulièrement avec le chef de gare, un Français originaire du Limousin. C'est toujours un vieil homme paisible et respectueux du souvenir des luttes berbères contre tous les envahisseurs. Le plus redoutable et le plus contemporain se présente: un nouveau chef de gare marocain issu de l'Administration moderne, qui le chasse. Raho redevient païen, et s'enfuit vers les montagnes de ses ancêtres en hurlant les noms de tous les lieux abandonnés de force par les Berbères au fil des siècles de persécutions: ces lieux couvrent tout l'actuel Maroc.

Le lecteur est alors transporté en 675, où il va suivre les pérégrinations d'un très vieil homme muet nommé Azwaw Aït Yafelman, et l'accompagner sur le site de Cordoue, alors en pleine édification. Le chemin d'Azwaw croise celui du général Tarik, celui-là même qui après avoir soumis les tribus berbères du Maroc les entraîna dans la conquête de l'Espagne. L'avant-dernière étape du voyage d'Azwaw lui permet d'accoucher sa propre fille Yerma, avant de retourner mourir à l'embouchure de l'Oum-er-Bia. Sa disparition correspond à



celle de l'Islam des origines dans le texte: un Islam dédaigneux des richesses et du pouvoir, uniquement occupé à propager le Coran et à bâtir, fût-ce sabre au clair, la "oumma" rêvée. Abdallah, un descendant d'Azawaw visitant Cordoue en 1054, y lit en effet la fin d'un âge d'or alors même que la ville s'enorgueillit de ses palais et de ses fontaines. Traversé par la Voix de Dieu, il devient en 1055 le fondateur de la dynastie Almoravide. Effort violent dont l'auteur tient à nous dire en conclusion que ses fruits n'ont duré qu'un siècle, "un infime printemps de l'éternité sidérale".<sup>104</sup> C'est assez signaler l'extrême faiblesse du pouvoir humain sur une destinée contraire. Ce roman, dont la construction et l'écriture égalent en qualité littéraire celles du précédent, est le dernier de la série parue au Seuil. Le résumé rapide que nous venons de fournir de ces textes permet à présent de traiter plus aisément de la question du genre.

Qu'est-ce qu'une trilogie? Les dictionnaires consultés nous permettent de répondre qu'originellement utilisé pour désigner un ensemble de trois tragédies portant sur un même thème, le terme s'applique ensuite à un groupe de trois oeuvres romanesques ou théâtrales dont les sujets se font suite. Parler de trilogie, c'est donc toujours déjà parler de chronologie. En dépit d'un parti pris de traitement du temps romanesque qui bouleverse les données habituelles de la restitution de la durée dans le récit, les trois romans publiés au Seuil obéissent bien à un ordre simple de succession temporelle: *EP* occupe deux

---

<sup>104</sup>Driss CHRAIBI: *Naissance à l'aube*, Paris, Le Seuil, 1986, page 186.

jours de 1980, *MP* débute en 1982, *NA* en 1985.<sup>105</sup> Dans le cadre ainsi défini, Chraïbi a joué de tout un système de reprises, mis au service d'une réelle unité thématique. Il y a bien rupture des stratégies d'écriture antérieures, et nous serons amenée, dans ce travail, à privilégier tout particulièrement l'étude des textes publiés au Seuil. Nous pensons en effet que le paratexte de ces trois romans s'avère d'une richesse exceptionnelle pour qui veut comprendre les processus de création mis en oeuvre par leur auteur. Ces remarques impliquent donc, dans un souci de meilleure définition du corpus sur lequel nous souhaitons travailler, de nous attarder un peu plus longtemps sur la trilogie que nous ne l'avons fait pour d'autres textes.

Les reprises que nous mentionnions plus haut, et qui organisent autant d'effets d'écho entre les trois romans, portent sur de multiples aspects des textes. Evoquons tout d'abord les reprises des noms des personnages: la tribu des Aït Yafelman fournit trois fois tout un personnel romanesque: Raho, vieux paysan dans *EP*, paysan moins vieux au début de *MP*, porteur d'eau à la gare dans les premières pages de *NA*; Bourguine, jeune joueur de cartes dans *EP*, ressurgit sous les traits d'un adolescent -toujours joueur!- dans *NA*; la vieille Hajja d'*EP* intervient, plus grasse et plus jeune, dans *NA*. En outre, sous le même prénom, Mohammed, trois personnages calamiteux surgissent dans deux des trois romans: le chef de police d'*EP*, le chef de gare borné de *NA*, l'enfant goulu et peu intelligent de Yerma, la fille d'Azawaw, dans ce dernier livre. Et il

---

<sup>105</sup>Pour la commodité de la lecture, nous utiliserons désormais les abréviations *EP* pour *Une enquête au pays*, *MP* pour *La Mère du printemps (l'Oum-er-Bia)*, et *NA* pour *Naissance à l'Aube*.

ne s'agit là, exception faite pour le policier Mohammed, que du "petit personnel"! Le personnage principal de *MP*, Azwaw le Berbère, continue sa carrière dans *NA*.

Autre effet de répétition, celui que donne la peinture d'un paysage de jujubiers, de collines pelées, d'herbe sèche et rare, cadre commun aux trois textes. On est loin des jardins de *La Civilisation, ma mère!...*, plus loin encore des neiges et des frimas de *Mort au Canada*. La nature obstinément revêche des trois romans est peuplée de quelques animaux qui font retour, tel l'âne rouge de Raho dans *EP*, qui devient compagnon de libération de Hineb dans *MP*. Il est vrai que dans *NA*, Azwaw préfère à l'âne une chamelle, animal coranique s'il en est, plusieurs fois mentionné dans les sourates qui relatent les mésaventures de Salah<sup>106</sup>.

Fil rouge peut-être de la construction du triptyque, le dessin d'un poisson inclus dans une étoile à cinq branches se retrouve dans chacun des trois romans: tracée sur le front de l'inspecteur Ali par Hajja dans *EP*<sup>107</sup>, cette représentation symbolique d'un héritage à ne jamais dilapider est réutilisée dans *MP* par le vieux Raho qui reproduit sur le sol "le signe des temps anciens, comme l'avaient fait ses ancêtres plus d'un millénaire auparavant"<sup>108</sup>. Dans *NA*, l'image est dessinée en l'air par des torches.<sup>109</sup>

---

<sup>106</sup>La chamelle qui accompagne Salah, et dont les infidèles coupent les jarrets, est présente dans les sourates 11 ("Houd"), 17 ("Le Voyage nocturne"), 26 ("Les poètes"), 54 ("La Lune"), 91 ("Le Soleil").

<sup>107</sup>Driss CHRAIBI: *Une enquête au pays*, Paris, Le Seuil, 1981, page 44.

<sup>108</sup>Driss CHRAIBI : *La Mère du Printemps (L'Oum-er-Bia)*, Paris, Le Seuil, 1982, page 43.

Plus étonnant peut-être, c'est le texte lui-même qui fait l'objet de remplois au sein de la trilogie: la description de Raho dans *EP* est reprise mot pour mot dans *NA*<sup>110</sup> Ce sont parfois des passages entiers qui sont recopiés d'un roman à l'autre!<sup>111</sup>

Comment rendre compte d'aussi insistantes redites, portant aussi bien sur des éléments que sur des pans entiers du texte? Il nous semble trouver un début d'explication à ces phénomènes de réitération, si nous acceptons de considérer la trilogie comme un *même* livre, par trois fois rédigé.

Cette identité fondamentale nous paraît attestée par une évidente unité thématique. Chacun des trois romans traite de la rencontre de deux mondes qui s'affrontent: c'est celle de l'Etat marocain moderne et de la paysannerie traditionnelle berbère dans *EP* comme dans *MP* et *NA*; celle aussi, plus largement, de la ville et de la campagne, la plaine urbanisée s'opposant à la montagne sauvage et à son habitat dispersé.

Les affrontements concernent aussi des couples de personnages: Ali face à Mohammed, mais aussi face à Raho dans *EP*, Oqba face à Azwaw dans *MP*, Tarik face au même Azwaw dans *NA*. Le conflit est toujours au service de la révélation d'un être à lui-même: Raho devient Filagare, Azwaw devient

<sup>109</sup>Driss CHRAIBI : *Naissance à l'Aube*, Paris, Le Seuil, 1986, page 72.

<sup>110</sup>Comparer Driss CHRAIBI: *EP*, *op. cité*, page 37 et *NA*, *op. cité*, page 51.

<sup>111</sup>C'est le cas pour *MP*, page 110, reproduit dans *NA*, page 107, et pour *MP* page 178 reproduit dans *NA* page 30.

Filani, le Bédouin Moudarite devient l'émir Qaïs Abou Imran...chacun d'eux assumant une identité d'emprunt qui lui devient consubstantielle. Chacun de ces accouchements symboliques de soi-même par soi-même s'accompagne d'une interrogation angoissée sur l'Islam. Citons pour mémoire celle de la mère d'Ali dans *EP*, ou celle de Raho au début de *MP*, mais on pourrait ici inclure tout *NA*, et sa quête d'un Dieu qui ne soit pas mutilateur: "Quels qu'ils fussent, Azwaw Aït Yafelman savait bien que les dieux, habitants du ciel, étaient les pires ennemis du genre humain parce qu'aucun d'entre eux n'était un être humain. Et leur règne n'avait été et ne serait jamais qu'une mutilation de la vie, témoin ce serviteur d'Allah tout de Clémence et de Miséricorde qui l'avait mutilé dans sa chair et dans sa foi..."<sup>112</sup> Mais, par dessus-tout, c'est son unité d'inspiration narrative qui nous a permis d'isoler nettement le groupe de ces trois romans: le lecteur s'y voit proposer une version légendée de la résistance berbère à la conquête arabe, que cette résistance s'exerce en plein XXème siècle face aux entreprises d'uniformisation administrative d'un Etat moderne, le Maroc actuel, ou qu'elle concerne un bien plus lointain passé, celui qui vit les cavaliers arabes prendre possession de la Berbérie au VIIème siècle, puis, sous la direction du général Tarik, lui-même affranchi berbère<sup>113</sup>, commencer la conquête de l'Espagne, fonder Cordoue et créer la civilisation d'Al-Andalus.

---

<sup>112</sup>Driss CHRAIBI : *NA*, op. cité, page 66.

<sup>113</sup>Comme le rappelle Bartolomé BENASSAR in *Histoire des Espagnols*, Editions Armand Colin, Paris 1985, réed. Laffont, 1992, Collection Bouquins.

Version légendée, avons-nous dit. C'est déjà nous autoriser à répondre en partie à la problématique du genre! Et déjà aussi, nous demander dans quelle mesure la littérature de Chraïbi n'aurait pas puisé, dans la topique du roman historique, une écriture à renouveler...Faut-il rappeler que "legenda", c'est "ce qui doit être lu", par un orateur soucieux de captiver son public, tel ces moines juchés sur leurs chaires de réfectoire et modulant, tandis que dînaient leurs frères en religion, les mille et une enluminures scripturaires de la Légende Dorée des Saints? Chraïbi ne nous convie pas à lire des textes historiques, mais de la littérature qui parle d'Histoire, sur le mode de la légende, c'est-à-dire du traitement oral de l'Histoire. Littérature certes nourrie de références multiples, historiques, mythologiques, mais littérature avant tout, c'est-à-dire art de créer du sens, de jouer des représentations, de stimuler le pouvoir imaginaire du lecteur grâce au langage. Le travail du chercheur est aride tel le désert quitté par ces Arabes en quête de "jardins où coulent les ruisseaux"<sup>114</sup>, et tant de fois promis, mais dans l'au-delà seulement, par le Coran! Que l'étude des procédés de signification, et au premier chef ici de ceux du paratexte, ne fasse point tarir, augmente même s'il se peut grâce aux relectures qu'il occasionne, le plaisir pur de l'émotion. Il est peut-être temps de dire que l'ultime critère qui a guidé notre choix, c'est que ces textes, nous les avons bien aimés.

---

<sup>114</sup>"Les jardins du Paradis sont remplis de sources, d'arbres, de fruits", rappelle dans son Introduction à la traduction qu'elle fournit du Coran D.MASSON. cf *Le Coran*, Gallimard, Paris, 1967.

De 1986 à 1991, Chraïbi ne publie plus de roman. Il participe cependant à l'élaboration d'un recueil de nouvelles, *Un siècle de nouvelles franco-maghrébines*,<sup>115</sup> auquel il donne "Les Restes". Il est à noter qu'un roman inscrit au paratexte de l'édition originale de *Naissance à l'aube* sous la rubrique "En préparation", et qui devait s'intituler *L'Emir des Croyants*, n'a jamais paru. Cependant, l'auteur affirme que *L'Homme du Livre*, dont nous allons devoir traiter, correspond à l'aboutissement de ce projet, qui aurait donc mûri dix ans durant.<sup>116</sup>

Dès 1989, il a rédigé *Les Aventures de l'âne Khâl*, "remis en même temps que neuf autres contes, avec toujours le même personnage: l'âne maître d'école, banquier, médecin, animateur-vedette à la TV, etc... Comme j'ai beaucoup d'enfants, j'avais passé le plus clair de mon temps à leur raconter ces histoires-là. En quelque sorte, je les testais sur eux...Je les ai dactylographiés en deux-trois jours et je les ai envoyés au Seuil. Hélas! La collection "Petit Point" s'est cassé la gueule. Les neuf contes restants, je vais les publier à la fois au Maroc, chez Eddif, et en Italie."<sup>117</sup> Le premier conte de la série, *Les Aventures de l'âne Khâl*, paraît finalement en novembre 1992 au Seuil, dans la

---

<sup>115</sup>Driss CHRAIBI: "Les Restes" in *Un siècle de nouvelles franco-maghrébines*, Paris, Editions Minerve, 1992. Nous avons consulté cet ouvrage à la Bibliothèque Municipale de Montbéliard, Cote 892 7 SIE.

<sup>116</sup> cf ses réponses à notre Questionnaire, Annexe n° 1, pages 346-353.

<sup>117</sup>cf Questionnaire, Annexe n°1, pages 346-353.

collection "Petit Point", alors que Chraïbi a déjà quitté cette maison d'édition pour retourner chez Denoël.

---



**c) De l'Inspecteur Ali à Mahomet, et d'un éditeur à l'autre.**

"Mon retour chez Denoël coïncide avec la découverte d'un double: l'inspecteur Ali"<sup>118</sup>, commente Driss Chraïbi. *L'Inspecteur Ali* est en effet le titre du roman qui renoue avec la maison-mère sur le plan éditorial, en 1991. Le double ainsi défini par l'auteur poursuit ses aventures dans deux autres romans à ce jour, créant ainsi une nouvelle trilogie, que nous pouvons isoler grâce aux mêmes critères que ceux que nous avons utilisés pour étudier la première trilogie romanesque de cet auteur.

C'est bien le même personnage principal qui intervient à quelques années d'écart, d'abord dans *Une place au soleil*<sup>119</sup> puis dans *L'Inspecteur Ali à Trinity College*<sup>120</sup>. Ce personnage était déjà apparu dans *EP*, où il était porteur des oscillations identitaires qui s'exprimeront grâce au personnage d'Azaw. Mais il s'en démarque aussi, et rudement: Ali ne s'interroge plus sur les Berbères et la force de la patience lorsqu'il reprend du service en 1991. C'est un homme de l'ici et du maintenant, constamment occupé à sauvegarder de bonnes conditions de survie dans un contexte où

---

<sup>118</sup>cf Questionnaire en Annexe N°1, pages 346-353.

<sup>119</sup>Driss CHRAIBI: *Une place au soleil*, Paris, Denoël, 1993. Nous utiliserons l'abréviation *UPS* pour la commodité de la lecture, et celle de *IA* pour le roman précédent..

<sup>120</sup>Driss CHRAIBI: *L'Inspecteur Ali à Trinity College*, Paris, Denoël, 1996. Nous utiliserons l'abréviation *IATC* pour la commodité de la lecture.

travail et prérogatives restent toujours aléatoires. Ali est toujours situé dans le Maroc de la fin du XXème siècle, même s'il peut être amené à voyager. C'est un policier urbain, fils d'un gardien de four public, sans illusion sur la légalité marocaine, et conscient des risques qui pèsent sur les opposants politiques à la monarchie. Dans *IA*, c'est par l'intermédiaire du narrateur, Brahim O'Rourke, que les allusions aux bagnes marocains sont formulées: "Rien que dans mon pays, mon pays natal, *le mien*, j'ai compté mille cent deux geôles-tombeaux"<sup>121</sup>. Homme de la ville, et plus particulièrement de la médina, Ali vit en contact étroit avec le petit peuple marocain, mendiants, artisans, petits commerçants, chauffeurs de taxi, qui composent un réseau d'indicateurs hors pair, et forment autant de facettes d'un personnage collectif dont Chraïbi fait dire à O'Rourke qu'il est "le personnage principal du livre (...) l'homme arabe, ce malheureux *Homo arabicus* nourri des légendes de son passé prestigieux et qui n'a plus que sa foi pour vivre toutes les injustices du monde, toutes les oppressions".<sup>122</sup> Sorte d'intermédiaire entre le peuple pauvre et les hauts dirigeants riches, les fonctions policières d'Ali lui permettent de fréquenter tous les milieux privilégiés du Maroc -sauf la Cour, qui n'est jamais mise en scène directement.

Les traits caractéristiques du personnage se précisent au fur et à mesure qu'il prend de l'importance dans les textes. Dans *IA*, Ali n'est que la

---

<sup>121</sup>Driss CHRAIBI: *L'Inspecteur Ali*, *op. cit.*, page 94. Les italiques sont dans le texte.

<sup>122</sup>Driss CHRAIBI: *Ibidem*, page 96. Les italiques sont dans le texte.

création imaginaire de l'écrivain Brahim O'Rourke, célèbre auteur d'une série de "polars inoffensifs"<sup>123</sup> dont il est le héros. Le point de vue adopté est celui du romancier en quête d'inspiration, et sans cesse dérangé dans la rédaction de son nouveau livre: par l'arrivée de ses beaux-parents écossais, par l'état alarmant de ses finances, par l'accouchement imminent de sa femme, et surtout par le désir d'écrire, en même temps que le roman policier promis à son éditeur, un autre livre, qui serait *Le Second passé simple*. La confusion avec les préoccupations propres de Driss Chraïbi est patente, l'art de brouiller les cartes consommé grâce à des intrusions massives d'éléments biographiques dans la fiction: les deux enfants de Brahim O'Rourke dans le texte portent les prénoms de Tarik et Yassine, qui sont ceux de deux enfants de Chraïbi; sa belle-famille est effectivement écossaise; l'action se passe à El-Jadida, ville où l'écrivain est né. Le double évoqué par l'auteur n'a pas encore atteint sa pleine autonomie.

Il la trouve dans le roman suivant, *Une place au soleil*, qui raconte les transformations successives d'Ali et les aménagements qu'il effectue dans sa vie privée pour se mettre à l'abri des soucis et des menaces. Simple petit inspecteur mal logé et mal marié au début du texte, Ali se retrouve à la fin riche et heureux en amour, épousant Sophia, la fille adoptive du Président Directeur Général d'une très grande banque marocaine- qui, comme par un fait exprès, se prénomme Mohammed-! La narration est menée à la troisième personne, O'Rourke a disparu, et les rêves d'écriture sont portés par Ali,

---

<sup>123</sup>Driss CHRAIBI, *Ibidem*, page 94.

poursuivi au téléphone par un directeur littéraire qui attend en vain son manuscrit, et auquel le policier répond: "Je ne sais pas écrire. Adresse-toi plutôt à l'auteur. Parce que voilà l'histoire: il s'est sauvé de moi."<sup>124</sup>. Délivré de la structure en abyme qui l'emprisonnait -le Ali de *IA* n'existe qu'à peine, tout entier résumé dans les discours que profèrent à son sujet son auteur, les étudiants que ce dernier rencontre à l'Université, la maison d'édition, l'enfant du narrateur-, le personnage devient un vrai détective de roman policier, chargé de résoudre une énigme criminelle. La filiation avec les romans parus au Seuil, extrêmement sensible dans les dernières pages de *IA*, disparaît. Ali est vraiment né, et affirme sa personnalité: voleur à toute occasion, grossier, menteur, grand buveur, capable de répudier brutalement sa femme après l'avoir mise en prison pour s'en débarrasser, toujours prêt à la gaudriole et incapable de résister à la tentation de palper en toutes circonstances les appas féminins. Le lecteur est alors convié à une caricature, plaisante et sympathique par ailleurs, émaillée de "bonnes histoires" dont certaines ne manquent pas de sel.

Cette apparente légèreté en a dérouté plus d'un, selon les mots mêmes de l'auteur, qui se voit négligé par la critique.<sup>125</sup>. C'est cependant aller trop vite en besogne. Si double de l'auteur il y a, il est lui-même objet d'un dédoublement, ou plutôt d'une profonde ambivalence.

---

<sup>124</sup>Driss CHRAIBI: *Une place au soleil*, op. cit., page 115.

<sup>125</sup>cf Questionnaire n° 2, Annexes, pages 354-357.

Celle-ci naît sans doute du refus de l'auteur d'obéir vraiment aux lois du genre. Les trois textes ayant pour personnage l'inspecteur Ali ne fonctionnent pas vraiment comme des romans policiers habituels, qui se doivent de présenter la résolution d'une énigme à laquelle le lecteur puisse participer, ou à tout le moins à laquelle il ait pu s'intéresser. Or *IA*, à proprement parler, ne comporte aucune intrigue. Celle d'*UPS* s'avère arachnéenne, et le cadavre koweïtien retrouvé un matin dans la poubelle du Président Directeur Général de la Banque centrale n'a guère d'autre intérêt romanesque que de servir d'événement déclenchant les entrées et sorties de personnages dont beaucoup valent par la classe sociale qu'ils représentent: groupe de touristes des émirats vomissant leur alcool dans les salons raffinés de l'hôtel La Mamounia de Marrakech, cadres de la coopération culturelle française au Maroc dissimulant leurs activités d'agents de renseignements, hauts fonctionnaires locaux. Dans *IATC* enfin, le meurtre d'une princesse marocaine étudiante en Angleterre, s'il est certes résolu dans les toutes dernières pages du livre, tous les témoins et coupables potentiels étant réunis dans un lieu clos comme dans les plus classiques ouvrages d'Agatha Christie, présente avant tout l'intérêt d'occasionner un dépaysement du personnage principal, et d'offrir au lecteur de savoureuses parodies du discours universitaire, vigoureusement dénoncé comme un "salmigondis" irresponsable et inapte à rendre compte des urgences du temps.<sup>126</sup>

---

<sup>126</sup>Voir dans *IATC* les pages 97 à 101. La parodie du discours universitaire, et tout spécialement du jargon des études littéraires et psychologiques, est déjà présente dans *IA*, page 78.

C'est qu'Ali, prétendûment issu du petit peuple analphabète, fait preuve d'une culture littéraire et politique étendue, dont aucun élément de biographie romanesque n'essaie même de rendre compte. Ainsi, l'absence de vraisemblance dans la construction du personnage se fait comme l'écho de l'absence de vraisemblance dans la construction de l'intrigue policière.

Ali aime et lit René Char<sup>127</sup>, connaît Hugo, Arvers, Verlaine, le poète arabe du VIIème siècle Amr ibn Qaïs dans *UPS*<sup>128</sup>. Dans *IATC*, il se récite du Verhaeren, pense à Mallarmé<sup>129</sup>, compare Shawqi "vieux poète égyptien tombé dans l'oubli" aux "rimailleurs médiatiques et autres Adonis"... Quelle culture! Faute de bien maîtriser l'anglais, il s'exprime "dans le dialecte d'Arouet"<sup>130</sup>! Son regard est celui d'un esthète: il identifie aussitôt une création de Zéryab, "le compositeur du XIVème siècle qui faisait chanter l'eau à Cordoue"<sup>131</sup>, dans une fontaine extraordinaire de raffinement. L'eau retombant dans sept vasques de matériaux et de dimension différents y produit les sept

---

<sup>127</sup>Char est cité dans *IA*, page 79, dans *UPS* page 21, dans *IATC* page 56.

<sup>128</sup>Tous ces auteurs sont cités dans *UPS* respectivement pages 114, 117, 40, 118.

<sup>129</sup>Driss CHRAIBI: *IATC*, *op. cit.*, pages 22 et 57 respectivement.

<sup>130</sup>Driss CHRAIBI: *UPS*, *op. cit.*, page 101.

<sup>131</sup>Driss CHRAIBI: *Ibidem*, page 53. Il convient ici de noter que Zéryab est un compositeur du IXème et non du XIVème siècle, identifié sous l'orthographe Ziryab comme "le plus brillant élève d'Ishaq(...) Il se réfugia en Andalousie, où il fonda un nouveau foyer musical et introduisit de nouvelles méthodes d'enseignement", selon *La Musique*, Paris, Larousse, 1965, Tome 1, page 28. Rachel ARIE dans "Une symbiose quotidienne", in *Courrier de l'Unesco*, n° 12, page 19, confirme cette datation en rappelant que "le jeu d'échecs (*Skitrandj*) fut introduit au IXème siècle à Cordoue par le musicien Ziryab.

notes de la gamme tonale! Est-on bien loin de Des Esseintes rêvant devant son orgue à bouche, et persuadé que "des relations de tons existaient dans la musique des liqueurs"<sup>132</sup>? Chraïbi se trompe de siècle et les références de son personnage en paraissent confuses. Mais il ne se trompe pas dans le choix du détail: il y a un peu dans Ali quelque chose des désirs de Des Esseintes, l'hypocondrie en moins et la reconnaissance de la résistance des choses en plus.

Quant au dernier trait de personnalité d'Ali qui puisse ici nous intéresser, il s'agit de son extrême sensibilité à tout ce qui se passe dans l'actualité politique internationale. Ali est au courant de la situation algérienne, commente la Guerre du Golfe, le siège du Parlement de Russie, les atermoiements diplomatiques du Président Mitterrand, et ce commentaire informé participe d'un regard fort sombre sur le monde comme il va, un monde dans lequel, en Algérie, lorsque la porte de la maison est enfoncée, "ce n'étaient pas les femmes que l'on protégeait en premier lieu et que les assaillants allaient violer puis égorger, mais le téléviseur"<sup>133</sup>. Critique acerbe des mœurs du temps, et plus encore de la modernité à l'occidentale, la trilogie policière mérite plus d'attention que ne lui en a consacré la critique.

---

<sup>132</sup>Joris-Karl HUYSMANS: *A Rebours*, Paris, Gallimard, Collection Folio, 1991, page 135.

<sup>133</sup>Driss CHRAIBI: *IATC*, *op. cit.*, page 117.

Mais avant même la parution du troisième des romans mettant en scène l'Inspecteur Ali, Chraïbi a publié en 1995 *L'Homme du Livre*, ouvrage exceptionnel à bien des égards, et sur lequel nous reviendrons longuement.

Exception tout d'abord dans le choix de l'éditeur: le livre est publié au Maroc en octobre 1994 et y est diffusé bien avant de paraître en France, chez Balland, au début de 1995. Le succès au Maroc est considérable. Exception ensuite dans le choix du sujet traité: ce roman, rédigé à la troisième personne, tente de restituer sur le mode de la fiction la Nuit du Destin, revient donc aux interrogations sur l'Islam qui tissaient la trame narrative de la première trilogie, et en propose comme un accomplissement. L'extrême richesse poétique et symbolique de ce texte nous a semblé mériter un traitement particulier de son paratexte, qui permet de poser de nombreuses questions méthodologiques, et peut-être de contribuer à définir la spécificité d'une écriture de l'histoire de l'Islam effectuée en français.



## **DEUXIEME PARTIE:**

### **LE PARATEXTE AUCTORIAL.**

L'étude du paratexte auctorial que nous souhaitons mener sur l'ensemble de la production romanesque de Driss Chraïbi implique la prise en compte de plusieurs catégories de messages paratextuels, de longueur et de forme différente, et dont la place dans le livre n'est jamais indifférente. Ce travail portera donc sur le péri-texte, dans un premier temps: nous nous proposons en effet ici d'étudier les aspects du paratexte portés par le livre même. Nous réservons à l'illustration de notre démonstration les références à l'épi-texte auctorial, et particulièrement l'exploitation du questionnaire auquel Driss Chraïbi a bien voulu répondre à notre demande.

Notre classement sera simple: il utilisera comme critère principal le lieu de l'apparition du message dans le livre, suivant ainsi l'ordre dans lequel le lecteur est amené à prendre connaissance du texte d'accompagnement. Cet ordre est canonique: dédicace, préfaces, épigraphes, têtes de chapitre, Table des Matières, éventuelle postface, sont disposés au fil de la lecture, et toujours décalés par rapport au texte romanesque. Le cas des notes de l'auteur mises en bas de page s'avère un peu différent, puisqu'elles apparaissent dans le cours de la lecture du roman, créant tout un appareil de références sur le sens duquel nous nous attarderons longuement.

Le choix que nous venons de justifier suppose de commencer cette étude par celle des dédicaces et des préfaces de tous les romans de notre corpus.

## **I. LES DEDICACES ET PREFACES.**

Le terme même de "dédicace" est ambigu, puisque ce substantif correspond à deux verbes distincts, "dédier" et "dédicacer". Les dictionnaires *Lexis* et *Le Petit Robert* permettent d'identifier, par la référence à l'histoire du mot, la constitution d'un doublet étymologique à partir du verbe latin "dedicare", qui signifiait "consacrer au culte divin". Cet usage est attesté dans le *Gaffiot*, mais en deuxième emploi seulement, le premier consigné étant: "déclarer, révéler"<sup>134</sup>.

"Dedicare", par usure phonétique normale, aboutit à "dédier" au XII<sup>ème</sup> siècle, et signifie "mettre un ouvrage sous le patronage de quelqu'un". La dédicace désigne alors l'inscription, gravée dans la pierre de l'édifice religieux, qui contient et manifeste, en la portant aux yeux de tous, la mention du "patron" dont on attend protection, aide, secours, en même temps qu'on lui adresse, comme une offrande, le travail réalisé. Il y a bien là double mouvement de déclaration publique de soumission respectueuse et de révélation de l'identité de celui qu'on espère toucher. Quant au doublet savant du XVIII<sup>ème</sup> siècle, le verbe "dédicacer", il prend en charge les significations précitées mais se spécialise en quelque sorte dans l'ouvrage écrit. L'inscription, toujours en tête

---

<sup>134</sup>F. GAFFIOT: *Dictionnaire Latin-Français*, Hachette, 1934, Réed. 1985, Article "Dedico", page 478.

de livre, fonctionne comme un hommage rendu par l'auteur à un personnage dont on n'attend pas forcément récompense ou protection, comme au beau temps des "épîtres dédicatoires" des écrivains classiques! Comme le rappelle Gérard Genette, les droits d'auteur et la défense de la propriété littéraire sont passés par là: l'auteur n'est plus le domestique d'un Grand, n'en espère plus pension: le règne des "patrons" est officiellement caduc, les flagorneries convenues n'ont plus lieu d'être.<sup>135</sup>

Pour autant, les dédicaces ne disparaissent pas, elles se transforment. Plus courtes, libérées de leur fonction de justification, d'appel à la générosité du destinataire, ou d'examen critique et technique de l'ouvrage tenant lieu de guide de lecture et anticipant ainsi sur les fonctions préfacielles, elles évoluent vers la composition de petits textes essentiellement performatifs, uniquement centrés sur "l'acte effectué dans et par la parole"<sup>136</sup>: dans cette mesure, le modèle moderne de la dédicace pourrait être systématisé comme suit: "Pour X, de la part de Y". Mais les choses sont plus complexes qu'il n'y paraît, et l'histoire des dédicaces peut parfois devenir aperçu de l'histoire même du texte, comme nous nous proposons de le démontrer ci-après.

Nous avons choisi d'étudier ensemble les dédicaces et les préfaces de Driss Chraïbi, bien que traditionnellement ces deux sous-ensembles du

---

<sup>135</sup>Gérard GENETTE: *Seuils, op. cit.*, page 112.

<sup>136</sup>J.L. DE BOISSIEU et A.M. GARAGNON: *Commentaires stylistiques*, Paris, SEDES, 1987, page 270.

paratexte soient fermement distingués. C'est que les préfaces de Chraïbi sont rares, alors que tous les ouvrages sauf un à notre connaissance contiennent des dédicaces, et que lorsque ces préfaces sont rédigées, elles n'avouent pas être telles, semblent continuer ce que, sous une forme plus ramassée, annonçaient les premières adresses.

Nous le verrons, beaucoup des dédicaces créées par notre auteur s'étendent en préfaces, créant ainsi un genre paratextuel hybride, et qui cumule plusieurs fonctions distinctes. C'est le cas par exemple de la dédicace des *Boucs*, roman paru en 1956 et réédité en 1982 nanti d'une extension du paratexte original, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir longuement. Ce qu'il est important ici de saisir, c'est que cette extension forme un commentaire du texte, et correspond alors parfaitement à la définition que donne Genette du genre de la préface: "toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire, auctorial ou allographe), consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède".<sup>137</sup>

Dans les romans de Chraïbi, le péri-texte auctorial liminaire est une denrée remarquablement abondante. L'activité de dédicace accompagne quasiment tous les textes, et se prolonge quelquefois en préfaces. La durée de vie de ce paratexte au fil des rééditions est variable, comme nous le verrons. Ses fonctions propres sont multiples, mais semblent, et c'est ce que nous nous proposons de démontrer, constituer autant un message d'accompagnement du

---

<sup>137</sup>Gérard GENETTE: *Seuils, op. cit.*, page 150.

texte que donner à voir des éléments propres à la subjectivité de l'auteur, comme si ce dernier utilisait les marges du roman pour faire retour sur lui, et rappeler, sans cesse, les raisons pour lesquelles il écrit. En ce sens, l'activité paratextuelle de Driss Chraïbi nous semble se rattacher au processus analysé par Pierre Van den Heuvel dans son article: "Ecriture d'avant-garde et autobiographique chez quelques auteurs maghrébins: discours plurilingue et discours extatique", en 1992.<sup>138</sup> Il y rappelle en effet que "discours romanesque et écriture autobiographique ont toujours été intimement liés chez les auteurs maghrébins de langue française",<sup>139</sup> constat parfaitement pertinent pour qui veut rendre compte de l'oeuvre de Driss Chraïbi, dès ses débuts inscrite dans cette problématique avec *Le Passé simple*. Pierre Van den Heuvel explique cette particularité de la littérature francophone maghrébine par le statut même du langage en pays arabo-berbère, et la moindre distance instaurée dans ce contexte culturel entre code oral et code écrit par rapport aux critères d'expression occidentaux. Selon lui, "les écrivains produisent tout naturellement"<sup>140</sup> des textes où le sujet réel cohabite avec le sujet poétique et

---

<sup>138</sup>Pierre VAN DEN HEUVEL: "Ecriture d'avant-garde et autobiographique chez quelques auteurs maghrébins: discours plurilingue et discours extatique", in *Autobiographie et avant-garde*, Tübingen, 1992.

<sup>139</sup>Pierre VAN DEN HEUVEL: *Ibidem*, page 209.

<sup>140</sup>C'est nous qui soulignons.

où le discours du réel, y compris l'autobiographique, se mêle au discours de la fabulation"<sup>141</sup>.

Nous nous proposons donc de lire dédicaces et préfaces dans cette perspective qui renvoie au texte même qu'elles ont mission d'accompagner. Ceci ne nous conduira pas pour autant à négliger l'appareil critique fourni par Gérard Genette, tout particulièrement en ce qui concerne les fonctions qu'il isole et attribue à chacun des éléments constitutifs du riche péri-texte qui nous attend.

---

<sup>141</sup>Pierre VAN DEN HEUVEL: *Ibidem*, page 211.

### **1) L'irruption de l'Histoire dans la dédicace du *Passé simple*.**

La première dédicace écrite par Driss Chraïbi, lors de la première parution de son premier roman, *Le Passé simple*, vaut à elle seule un long détour. En effet, le destinataire en était François Mauriac, qui n'y répondit jamais. En voici le texte intégral, qui figure encore en tête du livre lors de la réédition du texte dans la collection "Médianes", en mai 1982: "A FRANCOIS MAURIAC, 1954. Il y avait alors la révolte et l'espoir. D.C."<sup>142</sup> Que s'était-il donc passé?

"En 1953, Driss Chraïbi corrigeait les épreuves de son premier roman quand un ami lui suggéra de le dédier à François Mauriac -"Qui est-ce?" demanda-t-il. Un grand écrivain français qui menait une vigoureuse campagne pour le retour du Sultan exilé et qui méritait bien pour cette raison qu'on lui fît l'hommage du *Passé simple*. Devant cet argument, Driss Chraïbi s'inclina".<sup>143</sup> Arrêtons-nous sur l'anecdote rapportée par madame Kadra-Hadjaji avant même d'en restituer les suites: comment Chraïbi, dont la culture littéraire française comprenait à cette époque la connaissance de Gide<sup>144</sup>, pouvait-il méconnaître

---

<sup>142</sup>Driss CHRAIBI: *Le Passé simple*, Paris, Denoël, Collection "Médianes", 1982. Nous reproduisons la typographie de l'auteur.

<sup>143</sup>Haouaria KADRA-HADJAJI: "Le Passé simple de Driss Chraïbi", in *Oeuvres et Critiques* IV, 2, 1980, pages 91-99, Bibliothèque de l'IREMAM d'Aix-en-Provence, cote B8 6848.

<sup>144</sup>cf le sous-titre mis en exergue au chapitre IV du *PS*, "Les faux-monnayeurs"!



un auteur aussi célèbre alors que Mauriac? Comment, alors qu'il se passionnait pour le devenir politique de son pays, pouvait-il ignorer le rôle joué par ce dernier dans les campagnes d'opinion en faveur du retour du futur Mohammed V? Nous avons interrogé l'auteur par écrit en avril 1996, et sa réponse est sans appel: "J'ai connu personnellement F. Mauriac. Madame Hadjaji fait du couscous."<sup>145</sup>

Mauriac était alors le président du Comité "France-Maghreb" créé dès la fin de mai 1953, en compagnie de Louis Massignon, Charles-André Julien, Robert Barrat, Jean Rous, du jeune député socialiste Alain Savary et de "plusieurs journalistes et universitaires hostiles à la politique coloniale du régime".<sup>146</sup> Il avait appris, le jour même de son départ pour Stockholm, alors qu'il se préparait à y recevoir le Prix Nobel de Littérature, les massacres de Casablanca perpétrés deux jours auparavant, le 7 décembre 1952. Depuis, son engagement personnel contre ce qu'il appelait "le racisme du lucre et de la peur"<sup>147</sup> ne s'était pas démenti.

---

<sup>145</sup>cf Questionnaire n°2, Annexes, pages 354-357.

<sup>146</sup>Jean LACOUTURE: *François Mauriac*, Paris, Le Seuil, 1980, page 470. Voir tout particulièrement dans cet ouvrage le chapitre intitulé "Un Prix Nobel pour le Maghreb", pages 446-493.

<sup>147</sup>Article de Mauriac paru dans Le Figaro le 13 janvier 1953, cité in Jean LACOUTURE, *op. cité*, page 457.

Toujours est-il que l'hommage ne fut pas accepté, et que notre auteur en aurait conçu un durable ressentiment.<sup>148</sup> Dans sa thèse de Doctorat, Abderrazak Haouach, réfléchissant à la valeur d'emploi des noms propres dans *Les Boucs*, note d'ailleurs que l'antipathique Mac O'Mac, exploiteur d'immigrés sans scrupule, dissimule...François Mauriac!<sup>149</sup>

Mais Chraïbi n'avait-il pas, jeune écrivain débutant, ignoré ce que Genette appelle "règle de courtoisie", et qui veut que "la dédicace d'oeuvre, en principe", ne se fasse pas "sans l'accord du dédicataire", surtout lorsque ce dernier est un personnage public?<sup>150</sup> On peut penser que l'ignorance de cette règle, tout autant que celle des opinions précises de Mauriac sur l'avenir du Maroc, -et qui s'avèreront fort différentes de celles de Chraïbi- a été vite comblée.<sup>151</sup> En 1956, en effet, les analyses de Chraïbi sur les chances de l'Indépendance pour l'avenir du pays s'avèrent fort pessimistes. L'installation de Mohammed V sur le trône, que Mauriac avait défendue, ne lui semble pas

---

<sup>148</sup>Haouria HADJAJI rappelle à ce sujet les termes de la polémique, véritable dialogue de sourds, qui marqua les relations entre les deux hommes, et voit dans le compte rendu acerbe que Chraïbi donna des *Mémoires intérieurs* à Confluent en mars 1959 la trace d'une rancune opiniâtre.

<sup>149</sup>Abderrazak HAOUACH: *Essai d'analyse du personnage dans Le Passé simple, Les Boucs et Succession ouverte de Driss Chraïbi*, Thèse de Doctorat Nouveau Régime sous la direction de Charles Bonn, Paris XIII, 1994, page 240. Thèse microfichée Lille-Thèses ISSN 0294-1767. 94/PA13/1038. Cote Bibliothèque Universitaire de Lettres de Besançon ML 12418.

<sup>150</sup>Gérard GENETTE: *Seuils*, *op. cit.*, page 123.

<sup>151</sup>Le malentendu paraît patent, à relire les discours et articles de Mauriac, et à les comparer aux prises de position du narrateur du *PS*: Mauriac réagit en humaniste, et en chrétien, persuadé de la fécondité du dialogue entre Islam et Chrétienté. La charge violente de Driss Ferdi contre la sclérose induite par la religion ancestrale ne peut être admise par un auteur essentiellement soucieux de préserver des valeurs morales entièrement inscrites dans la référence au religieux.

de nature à résoudre "les maux qui rongent les pays arabes (et qui) sont au nombre de trois: trahison de l'Islam originel, léthargie du monde musulman et réveil illusoire de certains Etats arabes"<sup>152</sup> Dès cette époque, Chraïbi s'affirme comme un adversaire résolu de toute forme de nationalisme, et développe un discours en rupture avec les idéologies dominantes, qui faisaient de l'accession à l'indépendance la condition nécessaire et suffisante de lendemains chantants pour les pays du Tiers-Monde colonisés. Toujours est-il que quelque vingt années plus tard, interrogé par Kacem Basfao en septembre 1975 au sujet de ses rapports avec Mauriac et de la fameuse dédicace, l'écrivain persiste dans ses rancœurs et affirme: "J'ai dédié ce livre à François Mauriac pour me foutre de lui, parce que c'était soi-disant le représentant, le défenseur du Maroc (...) Il s'est senti ulcéré par cette dédicace: lui, a compris!"<sup>153</sup>

Nous supposons désormais que, par la suite, et sauf exception, les dédicataires des textes de Chraïbi ont tous accepté de figurer sur la première page de ses livres: aucun du moins n'a fait connaître publiquement son désaccord!

Ce qui est sûr, c'est que le lecteur actuel ignore tout de cet épisode: l'adresse à Mauriac a purement et simplement disparu dans la version de 1985 fournie par la collection Folio!

---

<sup>152</sup>Déclarations de Driss CHRAIBI à Demain, du 29/11 au 5/12/1956, citées in Houaria KADRA-HADJAJI: *Contestation et révolte dans l'oeuvre de Driss Chraïbi*, op. cit., page 57.

<sup>153</sup>Entretien reproduit sous le titre "La crue mue" in Kacem BASFAO: *Trajets: structure(s) du texte et du récit dans l'oeuvre romanesque de Driss Chraïbi*, Thèse de Doctorat d'Etat sous la direction de Raymond Jean, Aix-Marseille 1, 1989. Thèse microfichée, Bibliothèque Universitaire des Lettres de Besançon, cote MFL 2468, page 700.

Plus intéressant encore: dans la collection "Médianes", que nous mentionnions plus haut, une seconde dédicace suit immédiatement la première. Datée de 1977 et signée D.C., elle est rédigée comme suit: "*A Hassan II et autres valeureux leaders du monde arabe. N'y aurait-il plus que la révolte?*"<sup>154</sup>. Mises ainsi à la suite, les deux dédicaces semblent se répondre, et la question qui conclut la seconde fonctionne plutôt comme une affirmation: l'espoir a disparu! Observons en outre les choix typographiques de l'auteur: majuscules pour MAURIAC, italiques pour "*Hassan II et autres valeureux leaders du monde arabe*". Italiques pour "*Il y avait alors la révolte et l'espoir*", caractères d'imprimerie pour "N'y aurait-il plus que la révolte?"...Les deux courts éléments de paratexte s'organisent comme un bilan historique, qui s'apparente à un échec. La critique politique s'avance masquée, mais elle est bien là: "valeureux" prend une valeur paradoxale, dévoile par le recours à l'inverse la dimension ironique du propos. Rappelons-nous en effet de quoi est faite l'actualité marocaine en 1977: le 3 janvier s'est ouvert à Casablanca le procès des "frontistes", c'est-à-dire des adhérents des trois mouvements d'opposition à Hassan II: Ilal Amam, fondé par Serfaty et Laâbi, le Mouvement du 23 mars et Servir le peuple. Tous les prévenus ont été sauvagement torturés. Au terme

---

<sup>154</sup>Driss CHRAIBI: *Le Passé simple*, op. cit. Nous avons reproduit la typographie adoptée par l'auteur.

d'une parodie de justice, "plus de trente siècles de prison s'abattaient sur les trente-neuf accusés"<sup>155</sup>.

Le 1er janvier 1977, le SMIG marocain "était le plus bas du monde(...) Selon une étude de la Banque mondiale, sept millions de Marocains, soit plus du tiers de la population, vivaient en état de "pauvreté absolue".<sup>156</sup>

Comme la première du genre, cette dédicace dénonciatrice disparaît lors de la réédition en collection Folio, en 1985. Pourtant, à cette date, Serfaty est encore emprisonné, le bagne de Tazmamart persiste à accueillir son lot de morts-vivants<sup>157</sup>, et la famille Oufkir demeure détenue dans des conditions révoltantes. Chraïbi sait tout cela, comme d'ailleurs une grande partie de tous ceux qui s'inquiètent de la misère au Maroc, et du non-respect des Droits de l'Homme dans ce pays. Comme sans nul doute Michel Jobert, qui publie en 1982 *La Rivière aux grenades*,<sup>158</sup> ode au Maroc de son enfance et de son passé, sans la moindre référence à une actualité toujours douloureuse, et que ses fonctions ministérielles ne peuvent lui laisser ignorer...C'est peut-être qu'on ne peut pas si facilement égaler la stature d'un Victor Hugo, que la nature

---

<sup>155</sup>Gilles PERRAULT: *Notre ami le roi*, Paris, Gallimard, 1990, Collection "Au vif du sujet". Chapitre "Le procès des gisants", page 265.

<sup>156</sup>Gilles PERRAULT: *Notre ami le roi*, *op. cit.*, page 283.

<sup>157</sup>Le bagne de Tazmamart a été créé en 1973. Les premiers élargissements ne sont intervenus, sous la pression internationale, qu'en 1991. Les survivants sont toujours en butte à de multiples tracasseries et humiliations. Voir à ce sujet les articles de Stephen SMITH in *Libération* du lundi 8 novembre 1995, "Les survivants du bagne d'Hassan II harcelés" et "Souvenirs de la maison des morts", page 16.

<sup>158</sup>Michel JOBERT: *La Rivière aux grenades*, Paris, Albin Michel, 1982.

humaine est faible, et que les liens tissés par le souvenir et l'exil, tels ceux de la tunique de Nessus, brûlent durablement le coeur de ceux qui sont partis. Dès que l'enfance est en jeu, que les paysages perdus sont confondus avec ceux de la construction de soi, tout se brouille. Certains désordres intérieurs, lorsqu'ils sont vécus par des personnages publics, présentent ainsi le triste résultat de concourir à maintenir un effroyable ordre établi.

En 1986 donc, nouvelle réédition du *PS*, et nouvelle dédicace, se substituant aux deux textes antérieurs. Le paratexte est composé d'une longue phrase typographiée en italiques et signée: "*Je dédie ce livre à tous les étudiants marocains qui m'ont accueilli chaleureusement dans mon pays natal, en février 1985, après vingt-quatre années d'absence. D.C. (10 décembre 1985)*"

Observons cette déclaration qui fait explicitement référence au retour de l'écrivain au Maroc "après vingt-quatre années d'absence". La date du retour est mentionnée: février 1985. Chraïbi, né en 1926, a donc soixante ans, et n'est plus revenu au Maroc depuis l'âge de trente-six ans. Le délai vaut d'être replacé dans l'histoire de la vie d'un homme: la soixantaine est l'époque du sentiment accru du vieillissement, de la précarité des choses de la vie, de l'urgence de ce qu'il convient encore d'accomplir, avant qu'il ne soit trop tard. L'homme de cet âge est loin des impressions de toute-puissance et d'éternité qu'autorise la quarantaine. Le temps des règlements de compte avec la figure paternelle s'estompe dans la durée. Le fils est devenu père, voire grand-père, et

---

un public d' étudiants lui paraît toujours rassemblement de grande jeunesse, promesse d'avenir en marche. Tel est bien le destinataire collectif du propos: "tous les étudiants marocains", la raison de son élection clairement exprimée: l'accueil chaleureux réservé à Chraïbi lors de ce voyage. La dédicace a changé de rôle et de sens: il ne s'agit plus, sur la recommandation d'un ami, de se poser en filiation avec un grand écrivain français, de quêter implicitement reconnaissance et appui. Il ne s'agit plus non plus d'utiliser la première page du livre pour interpeller Hassan II -dont l'assentiment n'avait sûrement pas été demandé!-: il s'agit, pour un homme parmi les hommes, et devenant vieux, de marcher encore une fois sur les empreintes de ses jeunes pas. La nouvelle version prend en charge des éléments biographiques parfaitement identifiables, et qui renvoient à l'origine réelle de l'écrivain: "(m)son pays natal". C'est la continuité en dépit des ruptures, fussent-elles aussi longues que presque un quart de siècle, qui est ici revendiquée: la dédicace s'est faite moment d'affirmation de l'identité propre de l'énonciateur. Sans prétendre trop anticiper sur les analyses qui suivront, remarquons que l'époque de la rédaction de cette dédicace, 1985, est celle de la composition de *NA*, le deuxième volet de la trilogie publiée au Seuil, et dont nous avons déjà eu l'occasion de signaler à quel point elle est tributaire de la thématique de l'identité perdue et retrouvée. La dernière dédicace du *PS* permet de superposer trois moments de la vie de l'auteur lorsqu'on la lie aux deux précédentes: jeunesse qui part, âge mûr qui dénonce, être vieillissant qui revient, et qui tente de boucler un cycle en s'adressant à la génération montante...

**2) Le cas des *Boucs*: la dédicace comme indice des éléments constitutifs de l'imaginaire.**

En 1955, la dédicace des *Boucs* se présente simplement, sous la forme de deux lignes en italiques: "*à Catherine Birckel,*

*les Boucs reconnaissants*".

Pour en rendre compte de façon exhaustive et éviter les redites, il convient de tenir compte du développement de la formule dans la réédition du texte. Celle-ci est fournie dans la collection "Médianes" en 1982. Dans cette version, la dédicace, étrangement, est disposée sous le titre du premier chapitre, "Copyright". Elle concerne deux destinataires féminins privés, et comporte un effet de double signature qui mérite qu'on s'y attarde. En voici le texte intégral, dont nous reproduisons la typographie:

*"à Catherine Birckel,*

*les Boucs reconnaissants;*

*et à Nicole Bourguignon,*

*c'est une chance d'être aveugle en ce monde.*

D.C. -1976.

Des deux femmes citées, la première est parfaitement identifiable, puisqu'il s'agit de la première épouse de l'auteur; déjà présente dans la version originale. Quant à la seconde, elle ne nous est pas connue. L'expression "c'est une chance



d'être aveugle dans ce monde" avait déjà utilisée par Chraïbi comme élément de paratexte: elle est mise en exergue au chapitre 3 de *La Foule*, en 1961<sup>159</sup>, et signée "Mouhasibi". Dans ce roman, la formule se place en tête d'un chapitre consacré à une méditation sur le sens de l'Histoire, menée par le personnage principal, le professeur Mathurin. Il y a donc réemploi de la citation, mais pas tout à fait aux mêmes fins, tant le contexte est différent: toutes les réflexions de Mathurin comportent une part de sourire et de sentiment amusé de l'absurde, même dans l'horreur, alors que le texte des *Boucs* est porté de part en part par un souffle violent d'indignation furieuse.

La dédicace n'est donc ici qu'en apparence une dédicace privée simple, comme celle que nous retrouverons pour les deux romans qui suivent *Les Boucs*, en 1956 et 1961. Elle assume en effet ici une valeur préfacielle, car il y est moins question d'hommage que d'indications de lecture. Rappelons ici que dans les textes de Chraïbi, si les dédicaces sont abondantes, les préfaces ne constituent pas un mode d'expression paratextuel privilégié pour notre auteur. Ce sont les dédicaces qui, souvent, se chargent de trahir le travail du "désir de théorie, c'est-à-dire (d') désir d'ordre", qui constitue une des fonctions spécifiques des préfaces selon Jean-Marie Gleize<sup>160</sup>. On remarque en outre que les dédicaces de Chraïbi que nous venons d'analyser correspondent à certains

---

<sup>159</sup>Driss CHRAÏBI: *La Foule*, Paris, Denoël, 1961, page 25.

<sup>160</sup>Jean-Marie GLEIZE: "Manifestes, préfaces, sur quelques aspects du prescriptif", in *Littérature*, n° 39, octobre 1980, pages 12-16. Bibliothèque Universitaire d'Aix-en-Provence, cote XDp 51564.

des "profils" de préface que Gérard Genette tente de tracer dans *Seuils*.<sup>161</sup> Il en est ainsi par exemple de la technique d'ajouts avec conservation de l'énoncé initial, qui participe de ce que Genette appelle la préface auctoriale ultérieure, dont les fonctions peuvent être multiples, mais qui aboutit souvent à célébrer "la cérémonie des adieux", fût-ce par anticipation. N'en serait-il pas un peu ainsi de cette dernière dédicace en date du *Passé simple* sur laquelle nous nous sommes interrogés plus haut?

Quant à la première adresse de la dédicace des *Boucs* lors de la réédition en collection "Médianes", celle qui concerne Catherine Birckel, elle présente en outre la particularité, identifiée par Gérard Genette dans *Seuils*, de faire intervenir la fiction dans la parole dédicatoire. C'est évidemment plus flagrant pour la version originale, non signée des initiales de l'auteur: "Les Boucs reconnaissants" sont des personnages du roman, et l'adjectif qualificatif s'accorde peu avec le portrait qui en est fait dans le texte. L'énoncé dédicatoire paraît donc assumé par une instance auctoriale fictionnelle, comme s'il s'agissait de demander au lecteur, -premier destinataire de toutes les dédicaces, puisqu'elles lui sont publiquement offertes à lire, contrairement aux dédicaces d'exemplaires-, d'instaurer de la continuité dans les marges du texte, de laisser ce dernier se répandre hors des limites canoniques de la narration, d'accepter de jouer à croire à une autre existence possible des personnages de la fiction.

---

<sup>161</sup>Gérard GENETTE: *Seuils, op. cit.*, chapitre "Les fonctions de la préface originale", pages 182-218.

Mais dans le cas des *Boucs*, la fiction est "atroce", selon les propres termes de l'auteur dans la Postface qu'il a donnée au roman lors de sa réédition en collection Folio, en mai 1989. La misère matérielle et humaine engendrée par la condition d'immigré comme thème central du texte, se trouvait dès la première parution nuancée par la première dédicace, qui lui murmurait comme un démenti. La femme salvatrice évoquée en tête de livre existait, et tous les Boucs pouvaient la rencontrer. En 1976, l'intervention d'une deuxième femme dans la dédicace, Nicole Bourguignon,<sup>162</sup> précède l'expression amère: "C'est une chance d'être aveugle en ce monde". Quelle différence d'entrée dans le texte...Il ne reste plus rien de tout cela en 1989: les deux versions utilisées précédemment sont abandonnées. L'auteur utilise alors la dédicace à de tout autres fonctions.

La réédition de 1989 pour la collection Folio comporte en effet une référence directe à l'actualité politique de cette année-là. Le livre est dédié collectivement "aux immigrés, aux étrangers dans leur propre pays: les Palestiniens de l'Intifada". La dédicace est précisément datée du 11 mai 1989, et signée du prénom et du nom complet de l'auteur, typographiés en lettres majuscules. Les destinataires paraissent multiples: la population concernée par la lutte contre l'occupant israélien, certes, mais aussi tout lecteur un peu informé sur les événements en cours, et qui trouve là comme un programme

---

<sup>162</sup>Nicole Bourguignon était "une jeune aveugle", selon les termes de l'auteur. Voir Questionnaire n°2, Annexes, pages 354-357.

politique en réduction, une affiche ou un tract appelant à la solidarité. C'est une dédicace engagée dans le présent, un présent intensément conflictuel,<sup>163</sup> et qui suppose en même temps la relecture par l'auteur d'un ouvrage écrit en 1955: il n'y a en effet pas de rapport direct entre les personnages de la fiction romanesque, saisis dans une misère engendrée par l'extraterritorialité et le sentiment douloureux de ne pas être maîtres de la langue dans laquelle exprimer cette misère, et les adolescents qui jetaient chez eux, en les insultant dans leur langue, des pierres à des soldats étrangers. La relecture fait désormais fi des frontières, contribue à redéfinir l'idée même d'immigration, néglige les angoisses liées à l'usage de la langue parlée et pensée. Elle témoigne d'un changement important dans l'élaboration de la vision du monde proposée par la fiction: à la fureur et à l'éruclation ont succédé la compassion et une approche beaucoup plus universaliste des manques et de la souffrance humaine. C'est de ce qui préside au travail de l'écriture, le devenir de la personnalité de l'auteur, que ce type d'énoncé nous parle. L'utilisation de la

---

<sup>163</sup>La révolte des jeunes Palestiniens dans les Territoires Occupés par l'armée israélienne avait commencé dix-huit mois auparavant, et connut un regain de violence lors de la visite du Secrétaire d'Etat américain George Shultz à Jérusalem en février 1988. cf les articles d'Alain Frachon et Yves Heller dans Le Monde du dimanche 28 et lundi 29/2/88, n° 13400, page 3. Dans le n° 13679 du même quotidien, le jeudi 19/1/89, Alain Frachon rappelle que durant la période du 15/12/88 au 15/1/89, 26 jeunes Palestiniens avaient été tués par balles et près de 500 autres blessés.

Il nous a paru intéressant de consulter les numéros du Monde des premiers jours de mai 1989 pour mieux saisir le contexte dans lequel Chraïbi rédigea sa dédicace. L'activité diplomatique concernant l'avenir du Proche-Orient était alors particulièrement intense: le 4 mai, Yasser Arafat venait de déclarer "caduque" la Charte de l'OLP, juste avant sa première visite officielle en France et sa rencontre avec le Président François Mitterrand; une dépêche de l'AFP reproduite dans Le Monde du 10 mai, sous le titre "Les Palestiniens entament le dix-huitième mois de leur soulèvement" rappelait l'intensité de la répression exercée par l'armée israélienne; enfin, le 11 mai, sous le titre "Le Liban au bord de l'asphyxie", Lucien George relatait les nouvelles tueries de la guerre qui embrasait à nouveau ce petit Etat.

La collection du Monde a été consultée au Magasin des Périodiques de la Bibliothèque Universitaire de Lettres de Besançon et à la Médiathèque de Montbéliard.

marge du texte, ici, ne renvoie plus à ce dernier, mais à la constitution de l'auteur comme être pensant et nettement disjoint du narrateur, apte à produire non seulement de la fiction, mais un commentaire informé sur l'actualité politique de son temps. La dédicace prend des allures de manifeste, elle "affiche un savoir, théorique ou pratique", mais contrairement à ce type de texte, elle ne définit pas "à la fois son programme et sa mise en oeuvre"<sup>164</sup>. La dédicace ne propose aucun moyen d'action contre le sentiment d'être "étranger dans son propre pays", sinon de tourner la page, et de commencer à lire. Au terme de la lecture, la Postface que nous signalions plus haut, suite de quatre longues questions angoissées, rappellera cependant au lecteur quelques vérités plus proches de lui que le conflit israélo-palestinien: *"La question m'a été posée -et je me la suis posée: suis-je encore capable, trente-cinq ans après, d'écrire un tel livre, aussi atroce? Il m'est difficile d'y répondre, sinon par d'autres questions: trente-cinq ans après, le racisme existe-t-il encore en France? Les immigrés -et leurs enfants qui sont nés dans ce pays "hautement civilisé"- sont-ils encore parqués à la lisière de la société et de l'humain? Est-il toujours vrai, selon feu mon maître Albert Camus, que le bacille de la peste ne meurt ni ne disparaît jamais?"*<sup>165</sup> Le texte, imprimé en italiques, est daté de mai 1989 et signé D.C., écho évident à l'énoncé liminaire. Le roman de 1955 est ainsi encadré par deux références à un autre présent de l'auteur et du

---

<sup>164</sup>Claude ABASTADO: "Introduction à l'analyse des manifestes", in *Littérature* n° 39, octobre 1980, périodique. cité, page 31.

<sup>165</sup>Driss CHRAIBI: *Les Boucs*, op. cit.; Réed Folio, 1989, page 183.

monde: la dénonciation du racisme et du ghetto s'en trouve enchâssée dans une histoire de longue durée.

---

**3) Les dédicaces d'usage: *L'Ane, De tous les horizons, La Foule, Succession ouverte, Un ami viendra vous voir, La Civilisation, ma mère!..., Mort au Canada.***

Le relevé des dédicaces des ouvrages suivants permet de penser que Chraïbi souhaite désormais s'en tenir à la simple observance d'un usage: textes courts, adressés soit à des amis, soit à des membres de la famille, sans mention particulière: c'est le cas pour *L'Ane*, en 1956, dédié "A Adrien Jans, mon ami", ami journaliste qui avait donné le 29 octobre 1955 à L'Essor du Congo un compte rendu de lecture des *Boucs* intitulé "La tragédie des Bicots"<sup>166</sup> et qui fournira aussi le 16 juillet 1958 au journal Le Soir de Bruxelles une analyse du recueil de nouvelles *De tous les horizons*<sup>167</sup>, puis le 16 février 1967 un article sur *Un ami viendra vous voir*<sup>168</sup>. Il s'agit donc d'une amitié durable, et qui porte ses fruits...

---

<sup>166</sup>Article mentionné dans la Bibliographie de la thèse de Troisième Cycle de Kacem Basfao, *op. cité*, page 417.

<sup>167</sup>Kacem BASFAO: *op. cit.*, page 419.

<sup>168</sup>Kacem BASFAO: *op. cit.*, page 420.

En 1982, lors de la réédition du roman par Denoël<sup>169</sup>, la dédicace n'a pas été modifiée, cas relativement rare de stabilité du péri-texte dans la production de notre auteur. La question ne se pose pas pour *De tous les horizons*, dont nous avons déjà signalé l'absence de toute réédition depuis 1958<sup>170</sup>. La dédicace, très courte et simple, ne comporte que le dédicataire, sans aucune mention d'accompagnement: "A Pierre Klewansky"<sup>171</sup>.

C'est toujours une dédicace d'usage que celle de *La Foule*, dédicace privée "A Georges. Godebert", l'ancien réalisateur de Driss Chraïbi sur France-Culture.

On pourrait considérer également comme simple dédicace d'usage celle de *Succession ouverte* en 1962: "Au docteur Daniel BORDIGONI

l'ami à toute épreuve

grâce auquel j'ai

survécu."<sup>172</sup>

---

<sup>169</sup>Driss CHRAÏBI: *L'Ane*, Paris, Denoël, 1982. Cette réédition est la dernière à notre connaissance, le texte n'ayant pas été repris en Folio. On peut la consulter à la Bibliothèque de quartier Clairs Soleils de Besançon sous la cote R CHR A 4-4111.

<sup>170</sup>Cependant la nouvelle "Les Restes" a été reprise dans l'ouvrage préfacé par Denise Brahimi, *Un siècle de nouvelles franco-maghrébines*, Paris, Editions Minerve, 1992, Bibliothèque Municipale de Montbéliard, cote 892 7 SIE.

<sup>171</sup>Nous n'avons pas réussi à identifier ce dédicataire.

<sup>172</sup>Driss CHRAÏBI: *Succession ouverte*, Paris, Denoël, 1962, page 8.



Le docteur Daniel Bordigoni existe, c'est un psychiatre et psychanalyste aixois, qui entretient depuis des années de très amicales relations avec Driss Chraïbi. C'est dans sa propriété proche d'Aix, "La Nielle", que Chraïbi a achevé la rédaction de son tout dernier roman, *L'Inspecteur Ali à Trinity College*.<sup>173</sup> Il refait une apparition cinq ans après *Succession Ouverte*, dans le paratexte d'*Un ami viendra vous voir*<sup>174</sup>, non dans les dédicaces mais dans les mises en exergue, sous la forme de propos rapportés par l'auteur. Nous y reviendrons lors de l'étude de ces aspects spécifiques du paratexte.

Plus curieux, ce dédicataire privé acquiert le statut de personnage, bien des années plus tard, dans *L'Inspecteur Ali*, et sort ainsi des marges du texte pour s'y intégrer. Voyons comment Chraïbi s'y prend pour effectuer ce tour de force: son héros, Brahim O'Rourke, se trouve à court d'argent. Pressé de remédier à ce problème par son banquier au Maroc, il envoie un courrier à sa banque française afin de faire procéder à un virement. "Par la même occasion, j'envoyai un petit mot à Daniel Bordigoni. *Je n'ai pas à donner le moindre renseignement* <sup>175</sup>sur ce personnage dont le nom survient impromptu au détour d'une phrase".<sup>176</sup> Le lecteur n'en entend d'ailleurs plus parler après avoir pris

---

<sup>173</sup>Driss CHRAIBI: *L'Inspecteur Ali à Trinity College*, Paris, Denoël, 1996. Voir la mention finale, coutumière chez Chraïbi, qui consiste à indiquer la date et le lieu de la fin de l'écriture du texte, page 143.

<sup>174</sup>Driss CHRAIBI: *Un ami viendra vous voir*, Paris, Denoël, 1967, deuxième page de garde.

<sup>175</sup>C'est nous qui soulignons.

<sup>176</sup>Driss CHRAIBI: *L'Inspecteur Ali*, Paris, Denoël, 1991, page 191.

connaissance du contenu du message et de la réponse que le docteur lui envoie. A y regarder de près, le choix de l'auteur est pour le moins surprenant. Pourquoi Bordigoni plutôt que Dupont, sachant que le personnage se réduit plutôt à une silhouette et n'assume aucune fonction dans l'intrigue? Sa mention romanesque est parfaitement marginale...Ainsi de presque rien Dieu créa-t-il quelque chose d'aussi perfectionné que l'Homme! Qu'indiquer ici au lecteur, sinon la toute-puissance de l'auteur, son droit de vie et de mort sur ses personnages, son droit de les inscrire à son gré dans la fiction, fût-ce en les extrayant du réel? N'y aurait-il pas ici comme la réciprocité du service rendu, réciprocité bien consciente de ses limites eu égard à ce dont il s'agit de remercier l'autre: lui devoir la vie... La présentation du paratexte, qui isole le participe passé du verbe survivre par un effet de rejet, en témoigne. C'est bien évidemment à une crise grave que la première dédicace de *Succession Ouverte* fait allusion. Ce livre est le récit du poignant travail du deuil. Il est publié après six ans de silence littéraire. L'affirmation de soi, de son propre travail créateur, à laquelle se livre Chraïbi dans *L'Inspecteur Ali*, ne se fait pas sans effets de sourire complice, et réaffirmation discrète de la fidélité en amitié. Le Tout-Puissant ému est déjà un peu plus faible.

Cette joie de confondre les limites de la réalité et de la fiction, nous la verrons à nouveau à l'oeuvre avec l'utilisation du prénom de la deuxième épouse de l'auteur Sheena, comme prénom de personnage.

*Succession Ouverte* est réédité dans la collection Folio en 1992, et ne comporte plus la dédicace au docteur Bordigoni. Loin d'y voir une entorse à ce

que nous venons de dire, nous interprétons au contraire cette disparition du paratexte original comme l'aboutissement heureux de la démarche thérapeutique amorcée par les relations avec le dédicataire initial. En effet, la dédicace est longuement remplacée par une préface non signée, donc d'attribution douteuse, et qui propose un dépassement de la douleur du deuil. Il nous paraît impossible que ce texte ne soit pas en partie rédigé par l'auteur, ou qu'il n'en ait pas "soufflé" les phrases les plus pertinentes au rédacteur éditorial qui en aurait été chargé.<sup>177</sup>

Ce texte occupe une page écrite en italiques, et se compose de trois paragraphes. Le premier présente l'argument principal du roman: "Un homme vient de mourir, le vieux Seigneur", et transforme aussitôt ce drame privé en questionnement politique. Il ne s'agit pas de mort dans ce livre, mais d'héritage, et cet héritage concerne "la plupart des pays du Tiers-Monde" Le paragraphe se clôt sur un renvoi au titre dont il éclaire le sens. La fonction pédagogique de la préface est donc assurée, puisque les enjeux du texte sont exprimés et que les suit l'explication du titre. Le lecteur ne peut s'y tromper: il ne lira pas un ouvrage de droit successoral, et il est invité à dépasser l'anecdote pour comprendre les véritables intentions de l'auteur.

Le deuxième paragraphe revient pourtant à l'intrigue romanesque pour en conter les principales péripéties. Le personnage principal est nommé: Driss Ferdi, son identité avec son homonyme du *PS* affirmée. *SO* se présente alors comme une suite du premier roman de Chraïbi, nouvelle indication au public:

---

<sup>177</sup>Cette préface est reproduite en Annexe, n° 3, page 358.

pour une bonne lecture, il vaut certainement mieux avoir lu les débuts de cette histoire qui se continue sept ans plus tard.

Enfin, le troisième paragraphe donne le nom de l'auteur, insiste sur la portée du livre et la hauteur de ses ambitions: traiter de "la valeur de la civilisation". Il s'achève par un hommage rendu aux qualités d'écrivain de Chraïbi, et définit son style rapidement par le recours à l'antithèse, qui permet de coordonner violence et douceur. La douceur est celle des "formules patriarcales, ces mots de la tribu qui sont sa vraie voix".<sup>178</sup>

Non, il n'est pas étonnant que les remerciements à Daniel Bordigoni n'aient pas été repris lors de la réédition. La fonction la plus cachée de cette préface ultérieure au roman, nous paraît être d'affirmer l'identité de l'être qui a vacillé, et qui garde secrètement le souvenir de celui qui l'a aidé. Il n'est plus temps d'informer le public du malheur intime de l'écrivain et du nom de celui qui l'accompagna dans sa lutte contre le désespoir. Retrouver sa voix, sa voie, cela se met en acte, cela s'appelle écrire un livre, gage de guérison certaine quand il permet, bien après le temps des affrontements, de parler de la mort du père, et de parvenir à en dire: "Maintenant, je me suis aperçu que ma révolte d'alors était dirigée contre mon père. Contre l'autorité de mon père. Je souffre encore de cette mort, mais il a fallu qu'il meure pour que je réalise soudain que

---

<sup>178</sup>Pour toutes les citations extraites de cette préface non signée, cf Driss CHRAÏBI: *Succession ouverte*, Paris, Denoël, Collection Folio, 1992, pages 7-8.

j'étais un être vivant"<sup>179</sup>. Phrases de calme retrouvé avec soi, rupture absolue avec le temps du "malade, insomniaque et tressautant au vol d'une mouche"<sup>180</sup>. Quel bel hommage au dédicataire initial dans le texte même, dès 1962!

Lors de la récente réédition du texte en collection Folio, une nouvelle dédicace se substitue à celle que nous venons de commenter. Elle s'adresse aux enfants issus du premier mariage de Driss Chraïbi et à leur mère, Catherine, sa première épouse. En 1992, Chraïbi est déjà remarié avec son actuelle épouse, Sheena, dont il a eu cinq enfants: qu'il ait tenu à conserver cette référence à son passé matrimonial lors de la réédition participe selon nous de ce souci de continuité déjà perceptible dans les remaniements des dédicaces tardives du *PS* et des *Boucs* mentionnées plus haut. Les prénoms des enfants sont tous mentionnés: Laurence, Stéphane, Daniel, Dominique et Michel. Nous avons déjà fait allusion à cette particularité qu'offre la série, de ne présenter que des prénoms français. La mère, Catherine, "qui leur a insufflé la joie de vivre dans ce monde en détresse", bénéficie donc d'une caractérisation amenée par une proposition relative, développement rare dans les formules usuelles. La fonction d'hommage paraît ainsi fortement mise en relief.

---

<sup>179</sup>Driss CHRAIBI: *Succession ouverte op. cit.*, page 182.

<sup>180</sup>Driss CHRAIBI: *Succession ouverte, op. cit.*, page 180.

On s'y intéressera d'autant plus que *SO* concerne la mort du père du narrateur, et que dans ce roman le personnage de la mère demeure assez en retrait. "Volatile de basse-cour, fiévreux et secoué de soubresauts"<sup>181</sup>, ainsi apparaît-elle à son fils lorsque celui-ci, revenu pour la première fois au Maroc après des années d'absence, pénètre dans la pièce commune où se réunissent visiteurs, famille et amis, en attente de la levée du corps du père mort. La suite du texte permet de tracer le portrait d'une femme-enfant dépourvue de tout sens des réalités, sur laquelle ses fils devront veiller. La prise en charge nécessaire, détaillée dans le testament du père, est totale, elle va jusqu'à la fourniture des denrées alimentaires de première nécessité: "La farine, le thé, l'huile, le miel, le charbon de bois (...) tu l'achèteras en gros, au prix de gros (...) La viande, le poisson, les fruits de saison, la salade dont elle est si friande, et les poivrons bien entendu, toutes denrées périssables, tous les jours au réveil, tu les lui feras livrer à domicile (...) Elle est plus que ta mère: elle est le dernier vestige d'une époque fruste, pure et crédule".<sup>182</sup> La voici donc saisie telle que plus tard le texte le confirme: "L'aide aux pays éternellement sous-développés"<sup>183</sup> s'adresse indifféremment à cette mère et à celui de ses fils, Jaad, qui s'est complu dans l'enfance prolongée.

---

<sup>181</sup>Driss CHRAIBI: *Succession ouverte, op. cit.*, page 68.

<sup>182</sup>Driss CHRAIBI: *Succession ouverte, op. cit.*, pages 132-133.

<sup>183</sup>Driss CHRAIBI: *Ibidem*, page 135.

"Mais pourquoi avoir épousé une chrétienne et avoir donné à tes enfants des noms de chrétiens?" interroge Camel, autre frère du narrateur, quand il se retrouve seul avec ce dernier<sup>184</sup>. La réponse ne serait-elle pas dans ce hors-texte qu'est la dédicace, dans cette relative déléguant à la mère étrangère les qualités de force contre le désespoir, de combativité, dont la mère de cet autre Driss qui raconte l'histoire pleine de détresse de sa propre vie, à la fin du livre, n'a jamais pu faire preuve? Si *SO* est bien cette méditation sur le devenir de l'héritage que nous y lisons, s'il s'agit bien de savoir comment le vif échappera au mort, alors la dédicace de la réédition de 1992 prend tout son sens. Loin d'être une simple adresse, elle affirme une revendication: il faut que d'autres mères existent, des mères qui ne poussent pas leurs fils à l'exaspération en leur assénant le discours d'une plainte résignée, dans la totale incompréhension du monde.

La dédicace d' *Un ami viendra vous voir*, en 1967, s'apparente à la précédente, en ce sens qu'elle déploie sur trois courts paragraphes une série de trois destinataires distincts et qu'elle est signée DC.

Le premier destinataire est une destinatrice, Catherine que nous retrouvons donc ici encore, cette fois associée à une triple justification causale: "*parce qu'elle est faite de ce qu'elle est et parce que nous savons tous deux*

---

<sup>184</sup>Driss CHRAIBI: *Ibidem*, page 148.

*pourquoi Dieu l'a faite ainsi passionnée et parce qu'elle est ma femme*"<sup>185</sup>.

Passons sur la troisième proposition causale qui justifie plutôt le bon choix effectué par le mari, de cette femme qui vient d'être définie non comme mère, mais comme être doué de qualités propres et ne se rapportant qu'à son identité intime. Les deux autres explications, en effet, insistent sur la féminité de Catherine, être "plein", être de passion, écho net du personnage du roman, qui pour la première fois est une femme, Ruth Anderet.

Le deuxième paragraphe de la dédicace, qui nomme quatre femmes connues de l'auteur, Yvonne Ribière, Geneviève Leroy, Elisabeth Biedermann, Odile Walter,<sup>186</sup> puis étend l'hommage "à toutes les femmes qui n'ont pas encore renoncé à leur sexe, que leurs conditions d'existence n'ont pas réduites à la seule vie sexuelle, et qui savent qu'il y a autre chose", crée un nouvel effet d'annonce par rapport au texte. L'usage de la dédicace privée outrepassé ici nettement les limites de cet exercice d'école. Le lecteur est convié à réfléchir à un programme, non plus programme politique, mais programme de "libération des femmes", cette fois encore lié à l'actualité, ou du moins anticipateur - comme tout programme!- de cette actualité de la question féminine, posée avec insistance dès après mai 1968. L'"autre chose" qu'annonce le paratexte, cette remise en cause de la sexualité traditionnelle, est censée s'accomplir dans le roman. Que la "libération" de Ruth y débute par le passage à l'acte que

---

<sup>185</sup>Driss CHRAIBI: *Un ami viendra vous voir*, Paris, Denoël, 1967, page de garde. La typographie que nous reproduisons est celle utilisée par l'auteur.

<sup>186</sup>Il s'agit d'"amies d'antan" selon l'auteur. cf Questionnaire n°2, Annexes, pages 354-357.



constitue le meurtre de son petit garçon n'a plus rien pour nous étonner: le personnage aurait-il été crédible, d'avoir tué une petite fille? C'est peu probable.

A ces femmes qui ne sont plus définies comme mères, succède dans le dernier alinéa "Fernand Cintré, le père des auteurs"! <sup>187</sup>La série est close, et bien curieusement, par cette référence au "père de l'écriture", activité même de celui qui choisit de consacrer un long paratexte aux femmes. Les dernières lignes d' *Un ami viendra vous voir* sont intégralement consacrées au personnage masculin, le docteur Daniels, qui porte un nom de marque de whisky, et qui n'a pas d'enfants. Retour aux hommes donc. Leurs vrais enfants sont des livres, écrire est masculin. Dans le roman qui suivra, et dont le personnage est encore une femme, mais surtout une mère, les enfants sont peu nombreux -deux seulement, au Maroc, et sans aucune mention de contraception!-, et si la mère apprend à lire, ce sont ses fils qui écrivent.

En 1972 paraît en effet *La Civilisation, ma Mère!*... dont la dédicace, très courte , concerne trois personnes: dans l'ordre, apparaissent la mère, la soeur et un ami. Le texte n'est pas signé, mais aucun doute ne plane sur l'identité de l'énonciateur puisque la répétition des adjectifs possessifs permet d'identifier l'auteur. Ce dernier désigne ainsi les trois dédicataires: "ma mère", "ma soeur", "mon ami".

---

<sup>187</sup>Selon Driss Chraïbi, il s'agit de l'ancien directeur de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, gardien du versement des droits d'auteurs....

La mère est nommée, mais pas prénommée, la soeur est prénommée mais pas nommée, l'ami seul, Francis ANTOINE (les majuscules sont de l'auteur, tout comme celles du nom de la mère; ZWITTEN), se voit attribuer prénom et nom. C'est donc le seul dont l'identité soit certaine!<sup>188</sup> Car que penser de la dénomination "ma soeur" pour qualifier Sheena, actuelle épouse de Chraïbi? C'est peut-être ici le moment de rappeler que l'écrivain, dans les compositions familiales qu'il a créées au fil de ses romans les plus célèbres, qu'il s'agisse du *PS*, de *SO* ou de ce *LCMM*<sup>189</sup>, n'a jamais mis en scène de personnage de soeur. Toutes les familles comportent par contre un grand nombre de fils, et donc de frères du narrateur-personnage principal, prénommé le plus souvent Driss, comme l'écrivain, sauf justement dans *LCMM*, qui organise un relais de la narration en première personne: toute la première partie est portée par une voix anonyme, toute la deuxième par un certain Nagib, frère du premier narrateur, déjà rencontré avec les mêmes particularités dans *Le PS* et dans *SO*.

Cet anonymat calculé du premier narrateur -pas une fois dans le texte son identité n'est révélée- rompt avec les habitudes d'écriture à la première personne en vigueur dans les précédents "romans familiaux" de Driss Chraïbi. On note aussi que dans le roman, pas une fois le prénom de la mère n'est

---

<sup>188</sup>Ancien chef des dramatiques de France-Culture. Les dédicaces prennent bien en compte toute l'activité de l'auteur sur cette radio.

<sup>189</sup>Nous utiliserons cette abréviation dans le cours de notre travail pour *La Civilisation, ma Mère!*...afin de faciliter la lecture.

révélé<sup>190</sup>: pour ses fils, son mari, ses cousines, ses voisins, elle est "maman" - très souvent-, "ma mère", "ta mère", "madame", "ma tante", et pour tous , "elle". Qu'elle bénéficie au moins d'une initiale dans la réalité que semble instaurer la dédicace paraît donc un progrès! Mais qu'est-ce qui ici relève de la réalité, qu'est-ce qui est fiction, ou du moins jeu sur la fiction? Il est quand même cocasse que le troisième dédicataire, l'ami Francis Antoine, fasse dans le texte l'objet d'un rappel en rapport justement avec la question du nom ...du Père Noël! Enfant, le narrateur s'interroge en ces termes: " Quel âge avait le père Noël? Etait-il marié? Pourquoi s'occupait-il des enfants des autres? (...) Et quel était donc son prénom? Francis? Antoine? Driss? A propos, quel était celui de Vercingétorix, mon ancêtre gaulois?"<sup>191</sup>

Dès 1957, dans le "Portrait" que lui consacrent Les Nouvelles Littéraires <sup>192</sup>, l'auteur déclarait: "De plus en plus, je me sens de la lignée de ma mère qui eut parmi ses ancêtres des philosophes, des théologiens, et même un saint". Dans l'entretien accordé à Houaria Kadra-Hadjaji en janvier 1974<sup>193</sup> Driss Chraïbi

---

<sup>190</sup>On lira à ce sujet avec profit les analyses d'Abderrazak HAOUACH in *Essai d'analyse du personnage dans Le Passé simple, Les Boucs et Succession ouverte de Driss Chraïbi, op. cit.* Ainsi, au sujet de *LCMM*, écrit-il page 32: "Le Nom propre de la Mère n'apparaît jamais(...) Epouse et Mère, elle n'est donc jamais autrement désignée que dans sa relation conjugale et/ou parentale".

<sup>191</sup>Driss CHRAÏBI: *La Civilisation, ma Mère!...*, Paris, Denoël, 1972, Rééd. Folio, 1991, page 47.

<sup>192</sup>Cité in Ouafai SAADY: *Société et Islam dans l'oeuvre de Driss Chraïbi*, Thèse de Doctorat de Troisième Cycle sous la direction d'André Nouschi, Université de Nice, 1994, page 57. Thèse microfichée Lille-Thèses, ISSN 0294-1767, Cote Bibliothèque Universitaire des Lettres de Besançon ML 12056. L'article est paru dans Les Nouvelles Littéraires du 25/1/1957.

<sup>193</sup>Houaria KADRA-HADJAJI: *Contestation et révolte dans l'oeuvre de Driss Chraïbi*, Alger Editions ENAL/ Publisud, 1986, page 12. Cote IREMAM Aix-en-Provence B8-6848.

précise à nouveau que sa mère appartenait à une lignée de philosophes et de théologiens "comportant même un saint, un Zwitten! Cette insistance à se réclamer de la lignée maternelle trouve certes de multiples explications, depuis longtemps recensées par les chercheurs et critiques qui se sont penchés sur l'oeuvre de Chraïbi dans une perspective psychocritique, et incitent à la relire avec les outils qu'offre la psychanalyse des textes. Mais n'y entend-on pas aussi l'écho de l'exclamation populaire: "Ma mère est une sainte"?...<sup>194</sup>

Ainsi la dédicace nous amène-t-elle à relativiser la portée du texte, ou du moins à réinterpréter la version qu'il offre de la "libération d'une femme". Le paratexte redouble ici les incertitudes identitaires proposées par le texte: la mère de *LCMM* n'a plus que deux fils, nette restriction par rapport aux familles nombreuses mises en scène dans le *PS* ou *SO*, mais toujours pas de fille, donc toujours pas de descendance de son propre sexe à laquelle transmettre la nouvelle lecture du monde qu'elle s'est appliquée à construire au fil des pages. Elle se constitue certes un réseau d'amies de son âge, mais qui ne se posent jamais, au cours des séances de travail dominicales qui les réunissent, le problème de l'éducation de leurs propres filles. Tout le commentaire de l'évolution miraculeuse du personnage, qui oscille entre burlesque et pathétique, est formulé par des personnages masculins: les deux fils et le père. A la fin du roman, le père est laissé au Maroc, où il continuera à pourvoir aux besoins économiques de la famille grâce à une excellente connaissance des

---

<sup>194</sup>Nous supposerons que tout le travail de Madame Hadjaji ne se résume pas à la définition culinaire proposée par Driss Chraïbi à son sujet.

mécanismes des marchés industriels et financiers, tandis que la mère, accompagnée de Nagib, part en France retrouver l'autre narrateur, son fils aîné. Etrange redistribution des rôles, et étrange sanction de l'accès à la modernité: femme sans homme, fils sans femme, et surtout femme éternellement mère puisque désormais flanquée d'hommes-fils attachés à sa protection....Pourquoi pas une femme-soeur, telle celle de la dédicace? On a peut-être lu trop vite *LCMM* comme le témoignage d'un écrivain maghrébin luttant contre l'obscurantisme dans lequel les femmes musulmanes sont enfermées depuis des siècles. Nous rejoignons ici l'opinion d'Abderrazah Haouach déjà mentionnée plus haut: "L'appellation "Mère" fait signe par son caractère systématique et exclusif. Le Nom Propre de la Mère n'apparaît jamais (...) "Epouse" et "Mère", elle n'est donc jamais autrement désignée que dans sa relation conjugale et/ou parentale".<sup>195</sup>

Quant à la dédicace de *Mort au Canada*<sup>196</sup>, elle paraît enfin obéir aux règles d'usage que nous avons rappelées plus haut: elle se limite en effet à trois mots inscrits en lettres majuscules: "A MARYVONNE TAUPIN". Le personnage féminin principal du roman se prénomme également Maryvonne, son nom patronymique étant Melvin. La parenté entre réalité et fiction s'affiche grâce à cette quasi-paronymie. Le lecteur est prévenu: l'aspect

---

<sup>195</sup>Abderrazak HAOUACH: *Essai d'analyse du personnage dans Le Passé simple, Les Boucs et Succession ouverte de Driss Chraïbi, op. cit.*, page 32.

<sup>196</sup>Nous utiliserons l'abréviation *MC* dans le cours de notre travail afin de faciliter la lecture.

autobiographique, ou du moins "autofictionnel" pour reprendre les termes de Serge Doubrovsky, ne semble guère faire de doute<sup>197</sup>. Notons en outre que dans le texte, un personnage prénommé Sheena joue le rôle d'une maîtresse du narrateur, et porte un enfant de lui, une fille appelée Kirsten. L'intrigue principale est rapportée grâce à la technique du retour en arrière, qui permet d'entrecroiser le récit de la rencontre du narrateur avec une fillette orpheline de père prénommée Dominique -comme l'une des filles de Chraïbi-, et la relation d'une liaison passionnée et chaotique vécue au Canada. Or l'écrivain a réellement effectué "une escapade au Canada"<sup>198</sup>. La dédicace redoublerait donc ici les effets de réel particulièrement présents dans ce roman, qui se veut "tranche de vie" d'un héros progressivement menacé de mort, comme l'annonce le titre. Dernière adresse à une personne vivante et connue du romancier, qui en altérerait à peine l'orthographe du nom, elle prend des tonalités d'outre-tombe annoncées dans le titre.

Cependant, la dédicace simple, qui occupe traditionnellement une ligne imprimée vers le premier tiers de la première page, est suivie, après qu'un important espace vide a été ménagé, d'une question angoissée signée D.C., et que nous reproduisons in extenso: "*Qu'avons-nous donc été, qu'avons-nous eu*

---

<sup>197</sup>C'est dans un élément du paratexte, le prière d'insérer de son livre *Fils*, paru en 1977 aux éditions Galilée que cet auteur a employé pour la première fois le mot "autofiction". L'étude comparée de *Fils* et de *La Place de la madeleine* utilisant le paratexte de ces oeuvres a été menée par Marie MIGUET-OLLAGNIER in "Critique/autocritique/autofiction", *Les Lettres romanes*, Louvain, 1989, tome XLIII, n°3, pages 195-208.

<sup>198</sup>L'expression est de Jean DEJEUX dans l'article consacré à notre auteur in *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*, Paris, Karthala, 1984, page 232.

*et fait pour que nous mourions deux fois -une fois dans l'amour et une fois en nous-mêmes?"*<sup>199</sup> C'est une longue phrase, au style travaillé, qui associe deux propositions interrogatives à une longue consécutive elle-même doublement exemplifiée. Scansion mélancolique, le pronom "nous" y est répété quatre fois. Pourtant la narration est écrite en troisième personne, assurant la distance à prendre entre auteur et personnage, distance accentuée par le choix du prénom du personnage principal, Patrik, prénom occidental à orthographe anglo-saxonne. Le "nous" du commentaire affligé de la dédicace, la part de dialogue qu'il instaure directement avec la dédicataire, sonne comme une ultime survivance de ce qui n'a pu être durablement. Cette fois, le roman est dédié au passé proche de l'écrivain. Il va de soi que la dédicace n'est suivie d'aucune préface. Le texte expose un marasme sentimental, pour lequel son auteur n'a pas voulu créer de guide de lecture. Ce roman n'a jamais été réédité. Driss Chraïbi n'a pas repris l'hypothèse que nous formulions à ce sujet en avril 1996, et fait état à cette date d'une possible réédition en collection de poche.<sup>200</sup>

---

<sup>199</sup>La phrase est imprimée en italiques.

<sup>200</sup>cf Questionnaire n°2, Annexes, page 354-357.

#### **4) Les dédicaces et préfaces de la trilogie publiée au Seuil.**

La trilogie de Driss Chraïbi éditée au Seuil mérite un traitement attentif des éléments du paratexte. Elle est en effet une mine, qui pose en l'état de notre travail plus de questions qu'elle n'en résout.

*Une Enquête au pays*, parue en 1981 et rééditée en 1982<sup>201</sup>, propose deux types de paratexte liminaire dont nous avons déjà vu plus haut à quel point ils sont solidaires dans leurs fonctions respectives: dédicace et préface, puisque voici l'un des rares cas de préface dans l'oeuvre de Chraïbi.

La dédicace ressort apparemment de l'usage simple, puisqu'elle se présente comme suit, typographiée en lettres majuscules:

A MICHEL CHODKIEWICZ ET A JEAN-MARIE BORZEIX.<sup>202</sup>

Elle n'est pas signée, mais suivie d'une phrase écrite en caractères arabes, et non traduite, dont le statut pose problème. Les destinataires ont pu être identifiés grâce aux réponses de Driss Chraïbi à notre questionnaire<sup>203</sup>. Il s'agit des deux directeurs littéraires des éditions du Seuil, pour lesquelles Driss

---

<sup>201</sup>Cas intéressant de politique éditoriale: *Une enquête au pays* est publié au deuxième trimestre 1981 au Seuil, qui propose une version en collection de poche dès le troisième trimestre 1982. C'est dans l'édition Points-roman N° R84, que le texte de la quatrième de couverture de l'édition originale migre en page de garde pour former une préface.

<sup>202</sup>Driss CHRAIBI, *Une enquête au pays*, Paris, Le Seuil, 1981, page 5.

<sup>203</sup>cf Questionnaire N° 2, Annexes pages 354-357.



Chraïbi venait de quitter Denoël. Un public du moins pouvait aussitôt les identifier, celui du milieu éditorial et des critiques parisiens qui rendent compte des dernières parutions et commandent en partie les orientations du marché. En ce sens, dédicacer un livre à des membres de la communauté éditoriale, c'est presque retrouver une des plus antiques fonctions de la dédicace d'oeuvre, la demande de protection et de bon accueil. Peut-être s'y mêle-t-il un de ces paramètres qui pour Chraïbi définissent une civilisation digne d'être défendue: l'hommage rendu traditionnellement à l'hospitalité en terre maghrébine. Et *EP*, texte humaniste, méditation parfois sur la rencontre de deux univers qui se heurtent parce que l'un méprise l'autre, rappelle à plusieurs reprises la gravité du viol de cette coutume ancestrale.

Cette dédicace est conservée telle quelle lors de la réédition en collection Folio en 1991, toujours suivie de la phrase arabe non traduite, extraite de l'incipit de la Fatiha, la sourate liminaire du Coran: "Au nom de Dieu, celui qui fait miséricorde, le Miséricordieux"<sup>204</sup> Nous nous proposons d'étudier plus avant cet élément du périphrase liminaire, en même temps que les dessins et partitions utilisés par l'auteur. Cependant, on peut d'ores et déjà s'interroger sur la place de cette phrase en arabe, juste après la dédicace. Elle ne s'adresse à proprement parler à personne, et fonctionne plutôt comme une mise en exergue d'accès érudit, introduisant en tout état de cause un effet de rupture avec ce qui précède, et dont nous venons de voir à quel point il est de

---

<sup>204</sup>*Le Coran I*, traduction de Denise MASSON, Paris, Gallimard, 1967, Réed. Folio, 1980, page 4.

l'ordre du convenu, grâce au changement de caractère. Ainsi construite, la dédicace offre donc deux volets: celui destiné aux hommes et à ce qu'il faut bien leur rendre, y compris grâces, et celui destiné à afficher les ambitions propres au texte et la portée profonde du projet de l'auteur.

Il faut ici rappeler qu' *Une enquête au pays* est un texte qui atteste indiscutablement le talent de Driss Chraïbi, auteur parfois inégal, mais qui a fourni dans sa trilogie du Seuil et dans le récent *Homme du Livre* des textes d'une qualité exceptionnelle. C'est ici la première fois qu'il use des effets de la calligraphie. C'est aussi nous semble-t-il la première fois dans son oeuvre que des réponses littérairement très élaborées, et dont les principes d'écriture fonctionnent en partie en rupture avec ceux des textes précédents, sont suggérées en réponse aux questionnements identitaires qui traversent les textes depuis l'origine. A la réédition, en 1991, Chraïbi choisit de faire migrer le texte de quatrième de couverture en page de garde, et ce qui pouvait apparaître comme une postface déplacée sur l'espace éditorial s'offre à la lecture comme préface achevée, la première du genre donc. Nous la considérerons avec Genette comme une préface auctoriale fictive, puisqu'elle est signée du personnage principal de la fiction, l'Inspecteur Ali.<sup>205</sup> Elle commence comiquement par une invocation religieuse dans un contexte de langage très populaire et familier, qui lui ôte tout sérieux: "Par Allah et le Prophète, le dénommé Driss Chraïbi a perdu la boule!"

---

<sup>205</sup>Gérard GENETTE: *op. cit.*, page 176.

Ce texte se veut donc prétendument rédigé par cet inspecteur Ali qui fait couple avec le chef Mohammed, et dont le bagout assurera la survie à la fin du roman, ce qui l'autorisera à continuer sa carrière dans d'autres ouvrages de Chraïbi -mais pas dans la trilogie-. Cette préface burlesque est rédigée à la première personne, et consiste en un commentaire du travail de l'auteur, dont le manque de pitié pour ses personnages est mis en cause. Le style extrêmement relâché porte la marque de l'oralité urbaine: c'est d'un monologue intérieur restitué qu'il s'agit. Sous cette forme qui est déjà indication quant au contenu du roman, ce sont en vérité les fonctions les plus classiques de la préface qui sont mises en oeuvre, et tout spécialement la première d'entre elles: "assurer au texte une bonne lecture"<sup>206</sup>, en montrant pourquoi et comment "bien" le faire. Le pourquoi renvoie bien sûr à la valorisation du propos, suggère l'importance et l'intérêt du contenu. Ici, de manière provocatrice, dans un langage intensément faubourien, le personnage interpelle le lecteur, semble vouloir établir une connivence avec lui sur le dos de l'auteur: "C'est un bon conseil que je lui donne, dites-le lui *fissa*". Il trace de l'écrivain un portrait amusant, fondé en grande partie sur l'usage de qualificatifs issus d'un autre contexte linguistique que le français écrit: "maboul", pour la référence à l'arabe dialectal, "insectuel" s'avérant quant à lui un de ces mots-valises dont Alain Finkielkraut a donné de délicieuses définitions dans son *Petit dictionnaire*

---

<sup>206</sup>Gérard GENETTE: *op. cit.* page 183.

*illustré* en 1981!<sup>207</sup> Étonnante façon de parler de soi pour un auteur amené d'abord à rédiger un texte de quatrième de couverture, puis à le reconduire sous forme de préface, mais toujours manière de se présenter, d'en appeler à la curiosité du lecteur. Par ailleurs, le texte prétendument rédigé par l'Inspecteur Ali satisfait au nécessaire exposé du sujet grâce à un bref rappel de l'intrigue. La préface permet donc de mettre le lecteur en possession des informations nécessaires pour faciliter l'entrée dans le roman: le récit se déroule au Maroc, il s'apparente à une enquête policière - c'est la première fois que Chraïbi utilise les données de ce genre littéraire, et encore est-ce pour prendre de solides distances à son encontre-, et l'Inspecteur Ali en est le personnage principal, sa signature l'atteste. Enfin, toute la préface fonctionne comme un commentaire du titre, qu'elle contribue à éclairer. Quant aux intentions de l'auteur elles sont ici rendues manifestes. Son personnage prétend lui donner de bons conseils au sujet de sa sécurité personnelle compromise par une tendance à la subversion, avant de lui vanter les charmes matériels associés à une belle carrière dans la police marocaine. Véritable parodie d'un discours de recrutement pour les forces de l'ordre, ce texte offre un aperçu tragique des risques auxquels l'écrivain maghrébin est soumis, et dont l'actualité depuis quelques années n'a cessé de fournir de sanglants exemples. Mais il le fait sur ce mode léger,

---

<sup>207</sup>Alain FINKIELKRAUT: *Petit dictionnaire illustré*, Paris, Le Seuil, Collection Points-Virgule, 1981. Dans la préface qu'il fournit à son ouvrage, l'auteur explique: "Si l'on veut accéder à la pluralité des mondes, si l'on veut échapper au découpage immuable qui nous fait croire que le monde est un, il faut aller plus loin que l'abolition des privilèges et la coexistence de tous les vocables sans distinction de race ou de sang, il faut mêler les mots, les contaminer, les confondre: il faut métisser le vieux dictionnaire".

ironique, qui marquait déjà l'écriture de *L'Ane* bien des années auparavant: manière de rappeler que la liberté humaine passe aussi par le pouvoir du rire.

Le deuxième roman de la trilogie comporte pour sa part une longue dédicace: "Ce livre est dédié à l'Oum-er-Bia, (*la Mère du printemps*), le fleuve marocain à l'embouchure duquel je suis né. Je le dédie également aux Fils de la Terre, les Berbères, qui en sont les héros; à l'Islam des premiers temps: l'exil qui l'a vu naître du désert et de la nudité, tout comme à l'Islam de l'apogée: Cordoue; aux Indiens d'Amérique latine parqués dans des réserves et que l'on interroge à présent comme autant de doutes salutaires dans les certitudes de la civilisation; aux Palestiniens, aux Celtes, aux Occitans, aux peuplades dites primitives, à toutes les minorités qui, somme toute, sont la plus grande majorité de notre monde et dont je suis le frère."

Signée D.C., cette longue dédicace originale de *MP* est reprise sans modification dans la réédition en collection Folio. Elle y est toujours imprimée en regard d'une carte muette du Maroc, où le seul détail mentionné est le cours du fleuve Oum-er-Bia avec son nom. Nous nous trouvons à nouveau devant une dédicace étendue en préface, et à signification nettement programmatique.

Douze dédicataires se partagent l'hommage rendu par l'auteur: un fleuve, une ville, deux époques d'une même religion, et des groupes humains énumérés puis synthétisés dans un concept commun, l'humanité, le tout culminant par un retour au "Je" de l'auteur déjà présent dans les deux syntagmes verbaux: "je suis né" et "je le dédie". Ouverture aux autres, accueil

ému de la géographie et de l'Histoire, affirmation de son appartenance au genre humain sur un mode affectif et éthique à la fois: toute la dédicace renvoie aux engagements propres de l'auteur, et à la résolution heureuse de la quête identitaire. Être soi, c'est être lié à tous les autres à la fois, ou plus exactement à tous ceux qui sont menacés par "la civilisation".

Déjà, dans *EP*, Chraïbi avait vertement conspué les effets délétères de l'uniformisation à l'américaine. Les critiques sur la perte de qualité de la nourriture, des relations humaines, du plaisir pris à vivre, y côtoient la mise en scène de ce que les technologies modernes permettent au mieux de faire circuler: la bêtise administrative, l'esprit de lucre, l'indifférence aux miséreux. On notera bien sûr que le seul Islam écarté de l'hommage soit le contemporain. Le questionnement de Driss Chraïbi à ce sujet s'accompagne d'un rejet total et de l'intégrisme, et de l'Islam utilisé au service des pouvoirs politiques traditionnels arabes. *MP* s'ouvre sur la méditation de Raho, soutenue par un narrateur externe, sur ce que signifie pour lui le fait d'être musulman. Ne serait-ce que la religion des affamés? N'y a-t-il pas aussi des musulmans prospères? Ne serait-ce pas à *Lamirik*, et non à Allah, qu'il faudrait adresser ses louanges? Que vaut cette infinie patience exigée du croyant devant le destin, quand ce destin n'est que l'effet de l'exploitation de l'homme par l'homme?

En outre Chraïbi se méfie de la modernité, et reste en retrait par rapport aux innovations de la communauté française d'origine arabe: il se déclare par exemple totalement opposé à la culture "beur" et au "rock oriental",

décontenançant l'étudiant allemand qui l'interrogeait à ce sujet en 1986<sup>208</sup>. D'une façon plus générale, on pourrait dire que le présent est porteur de menaces de mort. Comment y échapper? D'une part en revisitant le passé, avec la trilogie et *L'Homme du Livre*. D'autre part, en l'affrontant grâce à un double mieux armé pour y résister: c'est ainsi que l'Inspecteur Ali, personnage principal d'*EP* et qui ne reparait plus dans la suite de la trilogie, poursuivra une carrière tout à fait autonome. *MP* et *NA* vont lui substituer le personnage d'*Azwaw*. Celui-ci est beaucoup trop sérieux pour aller se promener en page de garde et prononcer des bouffonneries: c'est lui qui incarne la réponse à la question posée par Ali citant Hariri, poète du XII<sup>ème</sup> siècle:

*"Qu'importe le lieu de ta naissance!*

*Ce n'est qu'un point infime du vaste monde.*

*Et qui te dit que tu doives y mourir un jour?*

*Mais si tu ne sais pas ce qui s'est passé avant ta naissance,*

*Tu resteras toujours un enfant."*<sup>209</sup>

Quant à la référence à Cordoue, elle annonce, déjà dans ce détail du péritexte, le roman suivant, *NA*. Le choix du lieu n'est pas indifférent dans cette quête de "l'Islam de l'apogée". Driss Chraïbi éprouve une grande admiration pour la civilisation métissée qui a fait la gloire d'Al Andalus: Berbères, Juifs, Arabes, chrétiens, s'y sont côtoyés et ont fait de la ville, dès le

---

<sup>208</sup>Interview de Driss Chraïbi par Volker Rivinius, le 27/5/86, rapporté in Cahiers de la Méditerranée, Publications du Centre de la Méditerranée Moderne et Contemporaine, Université de Nice, n° 38, juin 1989, Cote IREMAM P Doc 722.

<sup>209</sup>Driss CHRAIBI: *MP*, *op. cit.*, page 55.

Xème siècle, "une des plus grandes métropoles politiques et culturelles du monde musulman de l'époque, comparable à Bagdad et au Caire(...) A une époque où les plus grandes villes d'Europe occidentale ne dépassent pas quelques milliers d'habitants, Cordoue en compte au moins cent mille, et s'étend sur quelques centaines d'hectares."<sup>210</sup> C'est cette ville que les Berbères amenés là par le général Tarik construisent au cours du déroulement de *NA*, cette ville aussi que découvre, en 1054, le descendant d'Azawaw, avant de la quitter précipitamment pour aller fonder la dynastie berbère des Almoravides.<sup>211</sup>

Cette longue dédicace est suivie, pour la première fois dans la production de Chraïbi, d'un "Avertissement": "*Ceci n'est pas un livre d'histoire, mais un roman.*"<sup>212</sup> S'il prend source dans l'Histoire, il y entre surtout l'imagination galopante de l'auteur, qui me ressemble comme un frère. En conséquence, toute ressemblance de quelque nature que ce soit avec des événements historiques ne serait que pure coïncidence, une heureuse rencontre. Il reste que ce qui n'a changé ni vieilli depuis le fond des âges, c'est la terre. Et j'ai toujours eu la folie de la lumière et de l'eau. Si ces deux

---

<sup>210</sup>Pierre GUICHARD: "Une esthétique une et plurielle", in Le Courrier de l'UNESCO, N° 12, Décembre 1991, pages 28-31.

<sup>211</sup>Sur Tarik, personnage historique, et le colonisation de l'Andalousie, cf J. DEREK-LATHAM: "Petite histoire d'un âge d'or", in Le Courrier de l'UNESCO, périodique cité, pages 24-27.

<sup>212</sup>Nous reproduisons la typographie du texte.



éléments viennent à manquer, l'histoire des hommes tarit..." Ce texte de neuf lignes dont seule la première est en italiques n'est pas signé. Le destinataire en est bien évidemment le lecteur. La très claire indication de lecture qu'il donne en incipit "Ceci n'est pas un livre d'histoire, mais un roman" le désigne d'emblée comme accomplissant des fonctions préfacielles, puisqu'il insiste sur les effets d'attente que produit l'identification d'un genre littéraire et son refus de voir une confusion s'établir. Le lien entre roman et Histoire n'est pas nié, mais défini par le recours à la métaphore: la création littéraire "prend source" dans l'Histoire, c'est elle le fleuve qui étanche la soif humaine, et jaillit de la montagne austère, sans âge, car le cours et le débit du fleuve sont changeants, mais immuable demeure "ce qui n'a ni changé ni vieilli depuis le fond des âges(...) la terre". Ainsi se met en forme ce que nous pourrions appeler une véritable "philosophie de l'Histoire" exprimée par les possibilités plastiques quasi infinies qu'offrent les ressources propres de l'écriture littéraire. Toute la suite de l'Avertissement cherche à expliquer l'ambition du roman en ce domaine: il s'agit d'empêcher l'histoire des hommes de tarir, de perdre son rapport à la terre originelle et éternelle. Ce rapport structurant s'entretient par une attention poussée portée à la lumière et à l'eau, comme éléments constitutifs de l'imaginaire du sujet historique apte à devenir sujet créateur. C'est bien parce que les processus imaginaires seront primordiaux dans le texte que le lecteur ne doit pas faire l'erreur de croire à un livre d'histoire: d'où

---

l'importance du deuxième thème traité dans l'Avertissement, la subjectivité revendiquée de l'écrivain.

Un effet de distance ironique est créé dès la deuxième phrase du paratexte: l'auteur du roman, dont l'imagination est qualifiée de "galopante" ne serait pas celui de l'Avertissement, même s'il "(lui) ressemble comme un frère" et si c'est bien un "Je" qui affirme avoir toujours "eu la folie de la lumière et de l'eau". La distinction entre les deux auteurs n'est pas sérieuse! Et il n'y aurait que l'Inspecteur Ali pour soutenir contre toute évidence qu'un texte aussi documenté que *MP* n'offre que d'"heureuses rencontres" de la fiction et de la vérité historique, de "pures coïncidences" qui ne seraient telles que pour le lecteur.

Voici donc ce dernier par deux fois "averti", et du type de texte auquel il doit s'attendre, et du type d'écrivain auquel il a affaire, ce dernier pouvant se dédoubler mais jaloux en tout état de cause de sa puissance créatrice, ancrée dans une "folie" qu'il délègue presque mot pour mot à son personnage principal, Azwaw, dans le cours même du roman: "Quant à moi, je vous le dis: même quand je serai mort, je garderai dans mes os ma folie de l'eau et ma folie plus grande encore de la lumière de mon pays"<sup>213</sup>. Débarrassé des doubles, des frères, des plaisanteries, Azwaw se fait porte-parole épuré des convictions du destinataire anonyme du paratexte. La représentation de l'au-delà de la mort par

---

<sup>213</sup>Driss CHRAIBI: *MP*, *op. cit.*, page 139.

une véritable "mémoire des os" appartient à l'univers coranique, où les défunts en attente de la Résurrection sont "poussière et ossements"<sup>214</sup>.

Tous ces effets d'annonce et d'écho du texte dans le paratexte contribuent à assurer ce que Gérard Genette nomme les "indications de contexte"<sup>215</sup>, fonction qu'il dévolue d'abord à la préface classique avant de l'étendre au type de paratexte qui nous retient particulièrement, l'Avertissement. Par "indications de contexte", Genette entend d'abord le souci que peut avoir l'auteur de faire comprendre au public que l'ouvrage qu'il tient en main appartient à un ensemble "*in progress* et (qui) ne trouvera sa pleine, voire sa véritable signification que dans ce contexte à venir encore insoupçonné du public". Nous avons déjà indiqué plus haut les raisons qui nous autorisent à considérer les trois romans publiés au Seuil comme une trilogie. Ce qui est encore "insoupçonné du public" lors de la parution de *MP*, c'est sa suite romanesque sous le titre de *Naissance à l'aube*. Mais il nous faut aussi, si nous étendons la notion de "contexte" au-delà des limites que se donne à lui-même un écrivain soucieux de produire une oeuvre ambitieuse et cohérente, et que nous en considérons une définition plus générale, accepter de placer dans la série, en toute logique, *L'Homme du Livre*: certes, le personnage d'Azaw n'y reparaît pas, mais cet ouvrage consacré au Prophète Mahomet condense en quelque sorte tous les procédés d'évocation du monde coranique

---

<sup>214</sup>LE CORAN II, traduction de Denise MASSON, *op. cit.*, Sourate XXIII, 82, page 426.

<sup>215</sup>Gérard GENETTE: *Seuils*, *op. cit.*, page 203.

qui émaillent le paratexte de la trilogie, et dont nous venons de relever un spécimen plus haut. Or, qui est Mahomet, sinon L'Avertisseur, celui qui est chargé, comme tous les prophètes, d'annoncer "la bonne nouvelle" ? "Ils avertissent les hommes, afin qu'après la venue des prophètes, les hommes n'aient aucun argument à opposer à Dieu"<sup>216</sup>.

Peut-être est-il temps de nous demander ce que signifie exactement le verbe avertir: le dictionnaire Gaffiot nous rappelle que le latin "advertere", verbe transitif, se traduit par "tourner vers, diriger du côté de"<sup>217</sup>. La connotation est volontariste et suppose un objet sur lequel exercer le procès. Dans Tacite, cité par Gaffiot, le verbe a pris le sens de "punir", "sévir contre quelqu'un": la dérive se passe de commentaires. L'idée d'avertissement se déploie très vite dans le champ lexical de la mise en garde avec menace plus ou moins implicite. Au XII<sup>ème</sup> siècle, le terme se teinte de plus de persuasion: avertir, c'est aussi détourner le cours des choses<sup>218</sup> Enfin, au XX<sup>ème</sup> siècle, au sens premier d'appel à la vigilance, le mot "avertissement" fait suivre diverses significations dont celle de punition administrative, bien connue dans le monde scolaire, "avec menace de sanction"<sup>219</sup>. Le dictionnaire consulté fait aussi sa place à la "petite préface d'un livre", mais sans réfléchir sur les liens que

---

<sup>216</sup>LE CORAN I, traduction de Denise MASSON, *op. cit.*, sourate IV, 165, page 121.

<sup>217</sup>Article "Adverto" in F. GAFFIOT, *Dictionnaire Latin-Français*, *op. cit.*, page 68.

<sup>218</sup>Article "Avertir" in A.J. GREIMAS: *Dictionnaire de l'ancien français*, *op. cit.*, page 53.

<sup>219</sup>Article "Avertir" in *Dictionnaire de la langue française Lexis*, Paris, Larousse, 1989.

suppose la même dénomination pour deux domaines de compétences. Nous retiendrons donc que l'avertissement est monitoire, qu'il cherche à obliger quelqu'un à adopter une conduite attendue. Pédagogie directive! L'auteur y aura à nouveau recours, et nous y reviendrons. Prenons garde à la constitution d'un appareil de relais de représentations associées au livre fondateur de la religion musulmane: phrase en arabe dans le paratexte de *EP*, insistance sur le thème de l'eau dans celui de *MP*. "De l'eau, Nous avons créé toutes choses vivantes", affirme Allah par la voix de Mahomet! Et c'est encore Chraïbi qui choisit de nous le rappeler dans la citation mise en épigraphe à *NA*, et que nous venons de reproduire *in extenso*. On ne saurait trouver meilleure illustration de notre propos quant aux fonctions de l'Avertissement, qui se doit d'être souvent répété pour être pris au sérieux.

Chraïbi aime surprendre et jouer des effets de rupture. C'en est un, après tout ce qui précède, que celui qu'offre la lecture de la dédicace collective de *NA*, dédicace extrêmement concise et particulièrement travaillée:

"Je dédie ce livre à ma terre natale, le Maroc,  
ainsi qu'au peuple marocain, mon peuple.<sup>220</sup>

D.C."

La dédicace est signée des initiales de l'auteur. La revendication d'un "je" en tête de phrase redouble l'effort d'authentification du propos. La phrase

---

<sup>220</sup>Driss CHRAIBI: *NA*, *op. cit.*, page 7.

comporte deux compléments d'objet seconds tout deux redoublés d'un groupe en apposition dans lequel l'usage de l'adjectif possessif joue un rôle essentiel: à "ma terre", groupe initial, répond "mon peuple", groupe final. C'est une dédicace toute d'affirmation identitaire tranquille, dans laquelle la marocanité, construite en chiasme, semble mailler le propos d'un entrelacs serré. Aucune autre caractérisation n'intervient: être marocain, se reconnaître dans un groupe et dans un lieu, c'est être. Le dernier roman de la trilogie est un livre apaisé. Au passé lointain qu'il évoque répond la conjugaison au présent d'un verbe tout performatif: dédier, donc écrire, donc agir, c'est affirmer son être... *NA* signe à ce jour la fin des dédicaces flamboyantes et tourmentées de Chraïbi.

### **5) Les dédicaces depuis *L'Inspecteur Ali*.**

Depuis son retour aux Editions Denoël, nous l'avons déjà souligné, Driss Chraïbi a privilégié le traitement d'un personnage apparu une dizaine d'années auparavant dans *Une enquête au pays*: l'Inspecteur Ali, qui a poursuivi ses aventures dans trois romans.

Ce que nous pensons pouvoir appeler -de manière peut-être provisoire, tout dépendra de la fécondité de l'auteur!- la "deuxième trilogie" présente quelques nuances quant aux textes liminaires que sont les dédicaces; les préfaces sous forme d'"Avertissement" n'ont pas disparu; mais les références à l'Histoire s'évanouissent au bénéfice d'une interrogation sur le statut des personnages.

*L'Inspecteur Ali* s'ouvre sur la dédicace suivante:

"AU REGRETTE WILLIAM McCALLION

Vos actes et vos paroles survivront longtemps à vos cendres.

D.C."<sup>221</sup>

---

<sup>221</sup>Driss CHRAIBI: *IA, op. cit.*, page 7.

Interrogé par nos soins, l'auteur a bien voulu répondre que le dédicataire est son propre beau-père décédé<sup>222</sup>. Il s'agit donc d'une dédicace privée d'ordre familial, dont nous n'aurions pas grand-chose à dire si nous ne la rapportions au texte dont elle forme l'ouverture, car elle en éclaire singulièrement la portée.

*IA*, nous l'avons déjà mentionné plus haut, ne se veut que médiocrement un roman policier. Il y est bien plutôt question du narrateur Brahim O'Rourke, écrivain de métier, producteur de policiers en série, qui doit recevoir chez lui, à El Jadida, ses beaux-parents écossais et aménager le séjour au Maroc de deux personnes terriblement *british*, tout particulièrement le beau-père. C'est là le versant cocasse du texte, dont une des fonctions principales s'avère de désamorcer sans cesse les effets d'émotion induits par le fil des pensées du narrateur, qui confine parfois au pathétique: qu'on relise à ce sujet les dernières phrases du roman et le tourbillon d'affects qu'elles évoquent! Ainsi ce livre, qui s'achève sur une scène de naissance, est dédié à un mort, dont le texte dédicatoire proclame la survie des "actes" et des "paroles", donc la force d'inscription dans la mémoire des survivants. A la naissance qui clôt le récit est associée l'irruption soudaine du sentiment de continuité chez le narrateur: "Remonta soudain dans ma mémoire tout mon vieux passé, net, clair, aveuglant dans les moindres détails -ce passé que j'avais enfoui si profondément en moi"<sup>223</sup>.

---

<sup>222</sup>cf Questionnaire N° 2, Annexes, pages 354-357.

<sup>223</sup>Driss CHRAIBI: *IA*, *op. cit.*, page 233.



La dédicace ne serait-elle pas une des clés d'entrée dans un roman dédaigné par la critique qui avait encensé *MP* et *NA*? Il convient, dans cette perspective, de nous attarder aussi sur l'Avertissement qui suit la dédicace, et que nous reproduisons ici:

"AVERTISSEMENT

Ceci n'est pas un roman à clefs. Toutes les scènes, y compris les plus absurdes, sont dues à l'imagination effrénée: la mienne. Et tous les personnages sont fictifs, à l'exception d'un seul: la ville d'El-Jadida (Maroc) où se déroule l'action.

B. O'Rourke.

*p.c.c.* DRISS CHRAIBI."<sup>224</sup>

Que signifie en effet cette indication de lecture donnée au public? Le procédé même de la double signature invalide les déclarations qu'elle prétend authentifier. L'imagination "effrénée" est-elle celle du personnage, ou de l'auteur? Les choses se compliquent encore si nous tenons compte d'une correction apparue lors de la réédition en collection de poche, la même année. On peut y lire la seconde phrase ainsi modifiée: "Toutes les scènes, y compris les plus absurdes, sont dues à l'imagination effrénée de l'inspecteur Ali"<sup>225</sup>. Ce

---

<sup>224</sup>Driss CHRAIBI: *IA*, Paris, Denoël, 1991, page 9.

<sup>225</sup>Driss CHRAIBI: *IA*; Paris, Denoël, Collection Folio, page 11.

n'est plus de dédoublement, mais de détriement qu'il s'agit! Trois instances semblent donc s'être combinées pour produire le texte: auteur, narrateur, personnage principal, chacun y a sa part. Au lecteur de rapporter à chacun ce qui lui revient, et de le faire "sans clefs", la seule donnée par ailleurs pour laquelle le statut de vérité est revendiqué étant constituée du décor: la ville d'El-Jadida, dont la géographie est précisée par le nom de pays entre parenthèses, un peu comme dans un manuel scolaire ou un Atlas. Or c'est de toute évidence la seule donnée qui ne soit pas problématique dans le domaine de la construction de la vraisemblance romanesque, parce qu'absolument hors-texte et justement susceptible d'apparaître dans un texte documentaire ou informatif. Pour le reste, le texte collectionne les situations extravagantes, exactement au sens où l'entend Gérard Genette lorsqu'il en étudie la définition: est extravagant, hors-norme, et donc longtemps condamné par les bienséances tout ce qui, dans l'expression de la fiction, usurpe "un privilège du réel": l'accident, opposé à l'essentiel.<sup>226</sup>

Mais l'extravagance de l'inspecteur Ali, nous le savons, est placée sous le signe de cet accident essentiel, la mort d'un proche. Manière peut-être de dire que tout est possible, et que le sentiment de l'arbitraire du texte peut en cacher un autre qui prend sa source dans le réel. Nous rejoignons ici les conclusions de Genette. Au terme de sa réflexion, n'en vient-il pas à ajuster

---

<sup>226</sup>Gérard GENETTE: "Vraisemblance et motivation", in *Figures II*, Paris, Le Seuil, collection "Tel Quel", 1969, page 74.

récit vraisemblable et récit arbitraire dans le même moule, expliquant que "la différence entre récit "arbitraire" et récit "vraisemblable" ne dépend que d'un jugement au fond, d'ordre psychologique ou autre, extérieur au texte et éminemment variable: selon l'heure et le lieu, tout récit "arbitraire" peut devenir "vraisemblable", et réciproquement."<sup>227</sup> C'est assez souligner le rôle de la lecture dans la constitution du sens de l'oeuvre.

Ne pourrait-on en déduire que dans ce discours étonnant, la seule vérité avérée n'est pas de l'ordre du texte, mais du contexte? De la dédicace au défunt au souci de préciser l'entrelacs d'identités romanesques furtives, n'y aurait-il pas un lien subtil, tout entier tissé par le souci du mort? Qu'est-ce qui est, et qui est vrai? Sûrement pas le roman, semble nous dire Chraïbi. La vie du texte réside dans les efforts du lecteur pour résister aux effets d'illusions romanesques...D'où cet Avertissement tout paradoxal, qui indique une conduite dont il va de soi qu'il ne s'agit pas de la suivre puisque, au risque de nous répéter, la double signature en proclame la fausseté. Le roman est le lieu des jeux spéculaires, qui attestent que "le désir de vraisemblance n'est pas plus légitime que le dessein contraire"<sup>228</sup>. Qu'on ne s'étonne pas d'y trouver les "scènes les plus absurdes". Quant aux autres données de l'architecture de *L'Inspecteur Ali*, elles contribuent à la cohérence de ce projet d'incohérence: ne retrouve-t-on pas dans cette histoire d'écrivain qui tente d'écrire un roman,

---

<sup>227</sup>Gérard GENETTE: *Figures II*, op. cit., page 99.

<sup>228</sup>Marthe ROBERT: *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972, Réed Paris, Gallimard, Collection "Tel", 1985, page 24.

dans ce récit où il ne se passe presque rien, dans cette insistance sur l'inattendu, l'incongru, et surtout dans cette attention portée aux rapports entre les êtres et entre les êtres et les choses, quelque chose de ce que fut le roman ironique dans la veine de *Paludes*<sup>229</sup> de Gide? "Pour la première fois, un écrivain (y) met en scène l'écrivain qui "écrit le roman", rappelle R.M. Albérès dans l'histoire qu'il dresse du roman moderne en 1962.<sup>230</sup> Et qu'il y prend de peine!...Brahim O'Rourke souffre au moins autant que son illustre prédécesseur pour parvenir à rédiger quelques pages, et en outre, il a de sérieux problèmes d'argent, ce dont était dispensé le créateur de Tityre! Ce motif obsédant dans le texte des considérations matérielles ne nous paraît par ailleurs nullement absurde, démentant ainsi les indications de lecture contenues dans l'Avertissement...Le démenti s'exerce d'ailleurs à de multiples niveaux: tous les personnages d'*IA* ne sont pas fictifs, loin s'en faut, mais le parti-pris de l'écriture consiste à les traiter sur un mode constamment parodique.

---

<sup>229</sup>André GIDE: *Paludes*, Paris, 1897. Réed Gallimard, Collection "Folio", 1983.

<sup>230</sup>R.M. ALBERES: *Histoire du roman moderne*, Paris, Albin Michel, 1962, page 143. Nombre de remarques effectuées au sujet de l'"incongruité de la création" dans le chapitre VII, intitulé "Le roman ironique", nous semblent s'appliquer au type d'écriture illustré par *IA*. Qu'on en juge par cet extrait, page 145: "Il s'agit, en effet, de briser les règles du genre. De faire un roman qui ne soit pas un roman, où il n'y ait pas obligatoirement "de la psychologie et des descriptions". Et l'auteur de caractériser le personnage de ce type d'ouvrages comme "l'expression de cette indolence vitale de l'humanité, qui constitue la vraie vie, et devant qui le "drame", tel qu'on le raconte dans les "romans" n'est qu'invention artificieuse". N'y a-t-il pas là comme un mode d'emploi du pauvre inspecteur Ali, qui répète sa nostalgie de sérénité sur un mode burlesque: "toujours travailla, jamais reposa", dans chacun des livres où il paraît?

La dédicace d'*IA* n'entretiendrait-elle pas dès lors des relations de complémentarité avec le programme loufoque défini par son extension sous forme d'Avertissement? Ne s'agit-il pas toujours de dérouter le lecteur, par la transgression des lois du genre -par exemple le genre convenu de la dédicace d'hommage à un mort aimé? Le beau-père décédé, William devenu Jock,<sup>231</sup> ressuscite à chaque lecture du roman, sur un mode délibérément irrespectueux et toujours cependant empreint de tendresse.

La dédicace proprement dite d' *Une place au soleil* est extrêmement courte: "A Sheena". C'est donc la deuxième fois que cette dernière apparaît en position de dédicataire dans la production de son mari. Elle ne risque plus cependant d'être confondue avec une "soeur", comme l'induisait la dédicace de *La Civilisation, ma mère!* en 1972. Dedicataire privée, Sheena acquiert soudain les attributs d'un personnage de roman, et tout spécialement ceux du pouvoir d'expression au discours direct, avec guillemets et incise. Le discours ainsi tenu s'affirme comme délibérément provocateur: "Chéri, m'a-t-elle dit, attends au moins que j'enlève ma culotte." Comme de bien entendu, les paroles du personnage sont rapportées à leur auteur, et la réplique est signée: D.C.

---

<sup>231</sup>Notons, pour l'anecdote, que Jock est le prénom d'un personnage de série télévisée américaine, "Dallas", sorte de patriarche du pétrole texan flanqué d'une famille particulièrement problématique. La publicité et les nombreuses diffusions de cette série ont popularisé les prénoms des membres de la famille Ewing.

Cette nouvelle infraction aux lois d'écriture de la dédicace, et qui vise ici à brouiller la délimitation traditionnelle de l'espace qui lui est traditionnellement consenti, nous semble témoigner du soin avec lequel Driss Chraïbi élabore le péri-texte de ses romans. Ce dernier ne constitue plus une marge du texte, un "message d'accompagnement" tel que les définitions communément admises, et auxquelles nous nous référons depuis le début de ce travail, le précisent. Il fait partie du texte, mais une partie excentrée, et fonctionne comme un collage. La fonction de perturbation des repères classiques du récit, déjà présente dans le roman précédent, s'en trouve confirmée. Si *IA* peut être lu comme un roman ironique dans la veine de *Paludes*, comme nous le suggérons plus haut, *UPAS* évolue vers le roman ouvertement parodique, truffé des recettes du genre, et tout spécialement de la recette qui consiste à faire de la littérature la source de la littérature, à renvoyer sans cesse le lecteur à un autre domaine du déjà dit autrement. Le détournement de citations peut y donner lieu à une véritable jubilation du lecteur, à condition bien sûr qu'il corresponde aux désirs de l'auteur, devenu fort exigeant au fil des années. Il lui faut désormais un lecteur érudit, esthète, et accessible à l'humour chraïbien. A celui-là de relever le clin d'oeil à La Fontaine dans la description d'un Ali "emmanché d'un long cou"<sup>232</sup>, mais aussi de relever la part d'autoréférence dans cette interrogation d'Ali restituée au

---

<sup>232</sup>Driss CHRAIBI: *UPAS*, *op. cit.*, page 83.

style indirect libre, et que nous avons déjà rencontrée: "L'Arabe était-il redevenu l'étranger qu'il avait commencé par être?"<sup>233</sup>

La page de dédicace d'*UPAS* contient d'autres surprises. Nous parlions plus haut de collage: en voici un de plus, et dont le montage laisse perplexe. En effet, un blanc sépare la signature DC de la reproduction partielle d'une interview de Billy Wilder paru dans Le Nouvel Observateur, en octobre 1993.<sup>234</sup> La référence à Wilder, personnage "magnifique, grandiose et hilarant", ne peut que séduire Chraïbi. Du long entretien réalisé par l'hebdomadaire, il choisit de présenter l'extrait dans lequel Wilder raconte comment, dans les années 20, il se fit éconduire par Freud chez lequel il s'était présenté à l'heure du déjeuner, dans l'espoir d'obtenir une entrevue pour son journal. L'affaire est cocasse, la scène juxtaposant un cadre enchanteur causé par les "centaines d'antiquités grecques et romaines" du psychanalyste à l'irruption de ce dernier hors de sa salle à manger, trivialement muni d'une serviette autour du cou. Nous avons eu la curiosité de comparer le texte intégral du Nouvel Observateur à celui que reproduit Chraïbi, afin de savoir ce qui avait été manifestement supprimé, suppression qu'atteste l'usage de la

---

<sup>233</sup>Driss CHRAIBI: *Ibidem*, page 14. La phrase est presque intégralement reprise du paratexte de *MP*.

<sup>234</sup>Nous avons consulté ce numéro du Nouvel Observateur à la Médiathèque des Alliés de Montbéliard. L'interview a été réalisée à l'occasion de la publication de *Et tout le reste est folie. Mémoires*, Editions Laffont. La critique fournie par François Forestier au sujet de cette parution est très sévère, et la décrit comme un "vaste collage de morceaux d'interviews effectués par un journaliste allemand dont nous aurons la courtoisie de taire le nom. L'écriture est relâchée, le style flou, et le titre abusif. La traduction, elle, est abominable." Cet éreintement ne concerne en rien Billy Wilder lui-même! cf Le Nouvel Observateur, N° 1510, du 14 au 20/10/1993, pages 124-125, et l'encart "Un rendez-vous manqué".

ponctuation adéquate en matière de coupure de citation<sup>235</sup>. Voici les phrases que l'auteur a choisi de ne pas reproduire: "Oh oui, des centaines! (il s'agit des antiquités) C'est la seule chose que nous ayons en commun. Ah non...nous sommes juifs tous deux. Remarquez, comme dit Woody Allen, je suis juif mais je peux m'expliquer..."

Quant à nous, nous nous expliquons mal cette suppression. Tout au plus pouvons-nous remarquer que ce roman, qui comporte de très abondantes références à l'actualité politique du début des années 90, ne fait que très peu mention de la situation en Israël, excepté pour stigmatiser "la *pax hebraica* dont on nous abreuve à pleins média depuis le 13 septembre"<sup>236</sup>, et encore cette allusion surgit-elle dans une phrase qui lui associe aussitôt le "Coran qu'on nous psalmodie soir et matin de Rabat à Djakarta."

La page qui suit offre à la lecture un texte de trois paragraphes, sans titre, qui ne revendique donc pas le statut d'"Avertissement", même s'il prolonge et répète en partie celui de *L'Inspecteur Ali*. Nous le considérerons comme une préface allographe fictive, dont la fonction se rapproche de celle de toute préface: guider la lecture, éviter les erreurs de jugements, et bien évidemment nier tout ce qui précède! Double vocation donc que celle de ce paratexte qui progresse dans l'affirmation d'un statut ambigu du texte, et utilise

---

<sup>235</sup>Driss CHRAIBI: *UPAS*, *op. cit.*, page 6, reproduite en Annexe N°4, Page 363.

<sup>236</sup>Driss CHRAIBI: *UPAS*, *op. cit.*, page 138. Les italiques sont de l'auteur.



des procédés déjà connus, tel celui de la signature par le personnage principal, instance revendiquée de l'énonciation alors que le roman est écrit à la troisième personne du singulier. Ali se substitue donc totalement à l'auteur, il évince Brahim O'Rourke, faux-semblant utilisé dans un seul roman, le premier de la trilogie. Il assume les fonctions propres du romancier:

"A l'intention des charmantes lectrices (et des messieurs de mon sexe, le cas échéant) qui vont bientôt faire ma connaissance, je tiens à déclarer avec toute la solennité de la loi du 11 mars 1957, article 41, alinéas 2 et 3:

premièrement, que toutes les scènes de ce livre, y compris les plus loufoques, sont dues à mon imagination cartésienne;

deuxièmement, que tous les personnages sont fictifs, à deux exceptions près: le Maroc où se déroule l'action -et moi, bien entendu.

Signé Inspecteur Ali."

Voici donc une déclaration d'intention marquée au coin de la loi, celle qui, imprimée en petits caractères par les éditeurs depuis sa promulgation, protège les droits de propriété littéraire et interdit les contrefaçons...Loi garante, donc, de l'authenticité et de la provenance du livre quel qu'il soit! On ne saurait trouver meilleure caution dans le réel que cette référence à un paratexte originaire et fidèlement reproduit sur tous les ouvrages. Le rapprochement qui suit n'en est que plus savoureux: le Maroc devient un "personnage", et le personnage un être de chair et de sang, qui se définit lui-

même ainsi dans le roman: "Je ne suis pas un détective de roman policier(...) mais un inspecteur de police dans la vie réelle, ici et maintenant(...) J'ai drôlement lutté pour ne pas être suspect à mes propres yeux"<sup>237</sup>.

L'oscillation identitaire qui se manifeste ici pourrait prendre des aspects inquiétants, mais avec Chraïbi la tragédie se résout toujours par le sourire. Après avoir conquis sa "place au soleil", et tout particulièrement usurpé les privilèges de l'auteur en matière de culture et d'imagination, Ali déserte la page de garde du roman suivant. Avec l'abandon de cette position exposée, il abandonne aussi ce personnage qu'était devenu le Maroc. Dans sa dernière aventure à ce jour, il exerce ses talents en Grande-Bretagne.<sup>238</sup>

La dédicace de *L'Inspecteur Ali à Trinity College* rompt avec les procédés d'écriture que nous venons d'étudier. Extrêmement concise, elle se présente sous la forme d'une dédicace privée:

"A Marie-France et Henry,  
 en souvenir d'une journée  
 de lumière à Saint-Malo  
 D. C.

---

<sup>237</sup>Driss CHRAIBI: *Ibidem*, page 138.

<sup>238</sup>En mars 1997, Driss Chraïbi a fait voyager Ali aux Etats-Unis dans *L'Inspecteur Ali et la C.I.A.*. Il ne nous a pas été possible d'inclure l'étude du paratexte de ce roman dans notre travail, alors en voie d'achèvement.

L'adresse simple à deux amis non caractérisés renoue avec les dédicaces d'usage que nous avons rencontrées dans les tout premiers textes de notre auteur, celles de *L'Ane* et *La Foule*. Cette économie de moyens surprend, et ce d'autant plus que le texte persiste dans la même veine burlesque en ce qui concerne l'intrigue romanesque. L'essentiel est ici la référence biographique: Driss Chraïbi a participé en avril 1995 à la rencontre littéraire "Ecrivains voyageurs" organisée à Saint-Malo. Sous une forme extrêmement condensée, n'a-t-il pas tenu à nous faire part d'une continuité des composantes de sa sensibilité? Cette "journée de lumière" au bord de la mer ne pourrait-elle être lue comme le lointain écho de cette "folie de la lumière et de l'eau" revendiquée dans le péri-texte de *MP*, en 1982?

Ainsi, la boucle est bouclée. Driss Chraïbi, à n'en pas douter, a toujours très soigneusement rédigé ses dédicaces et Avertissements, leur assignant de multiples fonctions, qui tantôt renvoient à sa perception du monde environnant, tantôt tendent un miroir déformant au texte qu'elles prétendent introduire ou accompagner. Ses dédicataires ont été individuels -amis, famille- ou collectifs -les pauvres, les petits, les combattants, le Maroc-. Ses mises en garde ont toujours prétendu à ne pas être respectées.

Une certaine cohérence apparaît dans l'évolution de ces premiers éléments de péri-texte: au temps de l'inquiétude, de l'angoisse, de l'expression du manque, succède celui de l'affirmation tranquille et presque ivre de bonheur

de soi-même. Enfin, dans un troisième moment de la production romanesque, c'est au pur plaisir d'écrire et de jouer des possibilités de dédoublement -sans danger!-que se livre l'auteur, quand il mêle allègrement sa signature à celle d'un narrateur supplétif ou de son personnage principal. Nous aurons à nouveau l'occasion de nous interroger sur cette confusion voulue des instances de l'énonciation, confusion toujours imparfaite, qui permet à Chraïbi de renouveler l'écriture de soi sans affirmer pour autant un projet autobiographique.

Nous nous proposons à présent de continuer notre étude par l'examen des citations mises en épigraphes

.

## II. LES EPIGRAPHES

Si l'épigraphe est bien cette "citation placée en exergue, généralement en tête d'oeuvre ou de partie d'oeuvre", selon la définition proposée par Gérard Genette<sup>239</sup>, alors Driss Chraïbi peut être considéré comme un sérieux épigrapheur, tant les citations de ce type abondent -au moins dans une grande partie de son oeuvre romanesque. L'étude de ces fragments du péritexte auctorial est en effet confrontée en premier lieu aux intermittences de leurs apparitions: fort nombreux dans les premiers romans de la première époque de parution chez Denoël, ils disparaissent totalement dans les ouvrages de la deuxième époque, qui sont tous des pseudo-policiers mettant en scène le personnage de l'Inspecteur Ali. Entretemps, la trilogie publiée au Seuil et le roman *L'Homme du Livre* donné aux Editions Eddif de Casablanca proposent un renouveau des épigraphes, uniquement fondé sur le corpus coranique.

Dans quelle mesure ces premières remarques, fondées sur la distribution des épigraphes dans l'ensemble de l'oeuvre, permettent-elles de rendre compte des textes eux-mêmes? C'est ce à quoi nous allons tenter de répondre.

Le critère de classement retenu permet de distinguer un premier grand groupe, qui comprend *Le Passé simple*, *Les Boucs*, *L'Ane*, *La Foule*, *De tous*

---

<sup>239</sup>Gérard GENETTE: *Seuils*, op. cit., page 134.

*les horizons, Succession ouverte, Un ami viendra vous voir, et La Civilisation, ma mère!...*, soit tous les romans parus chez Denoël de 1954 à 1972, à l'exception de *Mort au Canada*, dont nous avons déjà longuement souligné le caractère crépusculaire et l'extinction de voix qu'il annonce, et qui durera plusieurs années. Il est peut-être peu étonnant que dans un roman qui exprime la difficulté d'être et de se parler jusqu'à l'épuisement, l'auteur n'ait pas cru bon de superposer une autre parole à la sienne.

Dans tous les autres textes de cette période, qui se clôt avec *Mort au Canada*; Chraïbi a tenu à placer des citations en exergue, au sujet des formes et fonctions desquelles il convient de nous interroger. L'ensemble constitue ce que nous pourrions appeler le temps de l'éclectisme, tant les domaines convoqués sont variés et les références culturelles invitées riches.

---

## **1) Les épigraphes de 1954 à 1972.**

### **a) Le corpus des références littéraires.**

Dans un premier temps, nous nous proposons d'étudier le corpus des références littéraires. La première du genre concerne Gide, qui donne le titre d'un de ses romans, *Les Faux monnayeurs*, à la citation mise en exergue en tête du chapitre IV dans *Le PS*: illustration d'une des fonctions de l'épigraphe, le commentaire du texte même, "qui en précise indirectement la signification"<sup>240</sup>. Tout le contenu de ce chapitre renvoie en effet au crime de fausse monnaie dans les rapports humains.

Le procédé qui consiste à citer un titre d'oeuvre et non un extrait de l'oeuvre est réutilisé quelques années plus tard dans *La Foule: Cela s'appelle l'aurore*, d'Emmanuel Roblès, est mis en exergue au chapitre 2 de la deuxième partie du livre, sous-titrée "Le Reflux". La fonction est identique à celle que nous venons d'identifier: il s'agit bien d'un commentaire symbolique du texte du chapitre concerné. Ce commentaire est à entendre à un double niveau: allusion bien sûr à Roblès, écrivain français d'Algérie, sorte de double fraternel : dans la même langue, le français, deux mondes se sont exprimés, celui des

---

<sup>240</sup>Philippe LANE: *La Périphérie du texte*, op. cit., page 49.

Français issus du Maghreb et celui des Maghrébins. Mais Roblès avait lui-même repris les derniers mots de la dernière réplique d'*Electre* de Jean Giraudoux, réplique prononcée par Le Mendiant en réponse à une question de la femme Narsès demandant "comment cela s'appelle quand tout est saccagé, et que l'air pourtant se respire, et qu'on a tout perdu (...) que les innocents s'entretuent, mais que les coupables agonisent, dans un coin du jour qui se lève?". Et Le Mendiant d'affirmer: "Cela a un très beau nom, femme Narsès. Cela s'appelle l'aurore."<sup>241</sup>

Comment comprendre une telle référence à l'univers tragique de Jean Giraudoux, relayée et masquée par un titre de Roblès? Chraïbi, dans le roman, affirme: "La tragédie est facile; c'est le rire qui nous manque"<sup>242</sup>...Appel à la force de subversion de l'humour! N'aurait-on pas là, bien des années avant l'invention du personnage de l'Inspecteur Ali, comme une annonce de la nécessité de ce dernier, pour parvenir à dire la douleur sur le mode de la parodie? L'Aurore de Mathurin n'est pas celle d'une Argos livrée aux flammes. C'est le petit matin d'un petit professeur malheureux, perdu dans une méditation accablée sur les "plusieurs petites morts successives"<sup>243</sup> qui ont tissé le fil absurde de son existence. Il contemple alors un morceau de brioche enveloppé dans du papier sulfurisé, offert timidement la veille au soir par une

---

<sup>241</sup>Jean GIRAUDOUX: *Electre*, Paris, Grasset, 1937, Acte II, dernière réplique.

<sup>242</sup>Driss CHRAIBI: *La Foule*, *op. cit.*, page 195.

<sup>243</sup>Driss CHRAIBI: *Ibidem*, page 134.



collègue d'âge aussi rassis que le gâteau. Le dénouement est proche: Mathurin avale une bouchée de brioche et se détermine à demander à Mademoiselle Cécile Richepoix de devenir son épouse. La scène pourrait être grotesque; elle est, bien au contraire, poignante, pudique, toute de compassion pour cette détresse banale. La tragédie devient comédie de caractère: programme romanesque typiquement chraïbien.

Dans ces années-là, avant trente ans, Chraïbi a lu aussi Goethe <sup>244</sup>, Agatha Christie, Hemingway, W. Ken et Nancy Burleger, et prend plaisir à les citer, voire à leur rendre hommage comme il le fait avec Hemingway, parodié dans une épigraphe allographe apocryphe au début du chapitre 7 du "Reflux":

*"Pour qui sonne le glas, mon frère?"*

*- Pour Ernest Hemingway, mon frère.*

### *LES MAMADOU*

---

<sup>244</sup>La citation "Mehr Licht", mentionnée sans autre indication au chapitre II du *PS*, se traduit ainsi: "Plus de lumière". Elle constituerait les dernières paroles de Goethe selon une légende allemande que Chraïbi réutilise. Selon Madame Verena Descamps, professeur agrégée d'allemand au Lycée Viette de Montbéliard, qui a bien voulu effectuer quelques vérifications pour nous et notamment consulter Albert BIELSCHOWSKI, auteur de *Goethe, sein Leben und sein Werhe*, tome 2, 27ème édition, 1914, il y aurait eu détournement du sens exact des paroles prononcées par le poète. Le médecin de Goethe relate que ce dernier aurait demandé, plusieurs heures avant sa mort, à sa belle-fille de lui tenir la main et à son valet d'ouvrir les volets tirés afin de laisser entrer "plus de lumière". Dans l'imaginaire collectif, se crée alors la légende: "Mehr licht", aurait dit Goethe juste à l'instant de sa mort!... Chraïbi effectue une deuxième mention de Goethe lorsqu'il utilise "Le silence est une opinion", élément de périphrase du *PS* sur lequel nous reviendrons, mais qu'il rapporte explicitement à son auteur dans *La Foule*, page 122.

Manière discrète de saluer la mort d'un auteur admiré<sup>245</sup>, et qui disparaissait justement en 1961, année de publication de *La Foule*. Le commentaire est donc celui d'une actualité triste. Mais l'épigraphe éclaire ici un des aspects du texte: ce chapitre voit Mathurin, accompagné des Mamadou, partir vivre dans la brousse africaine, ayant enfin compris "ce que valait cette Histoire: elle galopait vite, très vite, de plus en plus vite, brisant les échine et les âmes"<sup>246</sup>. Mathurin, pendant des années, a été professeur d'Histoire! Le chapitre se clot sur la petite notice nécrologique consacrée, bien des années plus tard, à Mathurin par les historiens: "Anarchiste doublé d'un simple d'esprit qui, à la suite d'une farce d'étudiant, se fit passer pour le chef de l'Etat, héros de nombreux romans et d'une douzaine de comédies burlesques"<sup>247</sup>. Rien dans cette notice qui entretienne le moindre rapport avec le récit qu'elle parachève. Le roman de Chraïbi se veut parabole dénonciatrice: dénonciation avant tout du commerce des crédulités publiques manipulées par des prévaricateurs! Avant de devenir l'agent commercial caché d'un coup d'Etat qui ne dit pas son nom et vise à installer à la tête de l'Etat un crétin inoffensif afin d'assurer les profits tranquilles des industriels, Monsieur By a développé ses talents dans le monde de l'édition, perverti le talent des littérateurs, inventé le livre support de publicités pour shampoings et dentifrices... Il n'y a pas qu'Hemingway qui

---

<sup>245</sup>Dix ans plus tard, Driss Chraïbi a créé une adaptation radiophonique du *Vieil homme et la mer*, retransmise sur France-Culture le 2 janvier 1971.

<sup>246</sup>Driss CHRAIBI: *La Foule*, *op. cit.*, page 214.

<sup>247</sup>Driss CHRAIBI: *Ibidem*, page 215.

soit mort en 1961, en pleine guerre d'Algérie: tout est sujet à caution, tout peut donner lieu à mensonge, même la mort. *La Foule* est un livre pessimiste. C'est aussi le premier dans lequel surgissent, à foison, de nouvelles signatures pour de nouvelles épigraphes, sur lesquelles nous allons revenir.

D'autres écrivains ou grands textes connus sont cités par Chraïbi, mis en exergue tantôt au livre, tantôt à un chapitre particulier: Camus dans *Les Boucs* pour un extrait de *La Peste*<sup>248</sup>, Confucius dont un proverbe occupe la page de garde de *L'Ane*<sup>249</sup>, Lao Tsé dont une lapidaire observation ironique inaugure le chapitre 3 de la deuxième partie de *La Foule*<sup>250</sup>, La Bible enfin, dont le célèbre "Lève-toi et marche!"<sup>251</sup> fournit l'épigraphe du chapitre 5 du *PS*. La fonction de commentaire du texte romanesque apparaît ici évidente, et ce n'est pas sur elle que nous souhaitons nous attarder.

Il nous a semblé plus intéressant de réfléchir à la deuxième source de citations à laquelle puise Chraïbi: les auteurs de la littérature arabe classique, qui apparaissent à partir de *La Foule* et forment un nouveau contingent

---

<sup>248</sup>L'extrait est le suivant: "Car il savait ce que cette foule en joie ignorait, et qu'on peut lire dans les livres, que le baille de la peste ne meurt ni ne disparaît jamais...". La citation se place en tête du chapitre 3, page 35.

<sup>249</sup>Le proverbe, placé en bas de page de garde à droite, affirme: "Le plus difficile est d'attraper un chat noir dans une pièce sombre -surtout lorsqu'il ne s'y trouve pas".

<sup>250</sup>L'observation est la suivante: "Le sage porte sur sa figure et sur son extérieur les marques de la stupidité".

<sup>251</sup>Le miracle de la guérison d'un paralytique par Jésus est narré par trois fois dans les Evangiles. On peut en lire les trois versions dans Matthieu IX, 1-8, Marc II, 1-12, et Luc V, 17-26.

d'épigraphiés. Ce quatrième roman de notre auteur propose en effet une série d'extraits d'écrivains sans mention des oeuvres ni des dates: une citation courte de Jounaïd en tête du chapitre 1, "L'eau prend la couleur du vase qui la contient"<sup>252</sup>, puis un proverbe de Housbane au début du chapitre 2: "Il faut éviter le dialogue entre deux intelligences de niveau différent"<sup>253</sup>. Ces deux épigraphes fonctionnent en écho parfait du contenu des chapitres qu'elle inaugurent et renvoient à des caractéristiques propres aux personnages du roman.

---

<sup>252</sup>Jounaïd ou Djunayd, mystique musulman du X<sup>ème</sup> siècle, neveu et élève de Sarial Saqati, théoricien de l'amour de Dieu et rédacteur d'un traité de droit chafiite, célèbre pour avoir accompli trente fois à pied le pèlerinage de La Mecque depuis Bagdad, *Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse*, Tome 5, page 3325, cote Bibliothèque Municipale de Belfort 443 GRA US.

D'autres renseignements sur ce "représentant du soufisme dit "sobre" sont donnés par Roger DELARDIERE dans son Introduction à l'édition du *Traité de soufisme* de Kalâbâdhi fournie aux Editions Sindbad, et qui nous a été signalée par Monsieur Khatib, bibliothécaire à l'Institut du Monde Arabe à Paris.

<sup>253</sup>Il n'a pas été facile d'identifier clairement cet auteur. Monsieur Khatib, auquel nous renouvelons l'expression de notre reconnaissance, a pu trouver dans un dictionnaire des auteurs arabes (cote 92 03) Bibliothèque de l'IMA) trois entrées concernant le nom propre Hosbani. Ce dictionnaire n'étant pas traduit, c'est Monsieur Mouloud Chajia, du Centre des Cultures Méditerranéennes de Belfort, qui a accepté de le faire pour nous. Voici ce qu'il nous propose:

-Haggi AL HOSBANI (721-782 Hégire / 1321-1380 Calendrier latin): Connaisseur de la jurisprudence musulmane. Né à Jérusalem. Parmi ses écrits: un livre sur la jurisprudence musulmane. D'après Ibn Hajar, ref 2.726.

-Ismael AL-HOSBANI (?-1161 / ?-1748): Hôte de Constantinople, prédicateur, linguiste. Parmi ses écrits: explications des Maqama (sortes de romans picaresques en prose rimée) de Hariri. D'après Al-Baghdadi Ref 2.536.

-Ahmed AL-HOSBANI (749-815 / 1348-1412): Naplousin d'origine Housbani, Damasquin chaféi (sorte de doctrine musulmane) savant et connaisseur de plusieurs sciences. Juge de Damas où il est décédé. Il a publié *La Somme des interprétations*, l'approche de Al Fiyat Ibnou Malek, inépuisable dans l'analyse des Hadiths (paroles du Prophète) explicatives du précis de Rafeï des branches de Chaféïa. A commenté le Haoui, cadet de Faziouini dans les branches de la jurisprudence chaféite."

Nos connaissances sont trop lacunaires pour nous permettre de trancher là où Messieurs Khatib et Chajia n'ont pas voulu se prononcer. Ce qui paraît plausible, c'est qu'une même origine géographique réunirait les trois auteurs: Al-Hosbani paraît indiquer le lieu d'origine d'une famille, ou une aire d'influence, située en Palestine: le premier auteur est né à Jérusalem, le second a résidé à Constantinople, le troisième est dit "Naplousin, d'origine Housbani". La carte de l'ancienne Palestine fournie par la *Bible de Jérusalem*, aux éditions Cerf/Desclée de Brouwer, place à l'est de la Mer Morte une petite ville nommée Hêchbon.

L'épigraphe du chapitre 3 est de Mouhasibi: "C'est une chance d'être aveugle en ce monde", citation familière et que nous avons déjà rencontrée: Chraïbi a réutilisé la phrase en 1976, lors de la réédition des *Boucs* en collection "Médianes", et a alors inclus la proposition dans une dédicace à Nicole Bourguignon, dont il nous a écrit qu'elle était "une jeune aveugle"!<sup>254</sup> Mouhasibi, théologien partisan au IX<sup>ème</sup> siècle de l'usage de la raison et surnommé à Basra "Celui qui pratique l'examen de conscience"<sup>255</sup>, précède d'ailleurs dans la série des citations mises en exergue aux premiers chapitres de *La Foule Antaki*, médecin et littérateur du XVI<sup>ème</sup> siècle né à Antioche, grand voyageur et auteur d'un *Abrégé sur l'amour*. Or Antaki était aveugle<sup>256</sup>... Cette récurrence du thème de l'aveugle renvoie à tout un appareil de références mythologiques: l'aveugle, depuis Tirésias, voit ce qui reste caché aux autres, détient le secret du Destin, s'affranchit des illusions de la perception commune. Récemment, Tahar Ben Jelloun a aussi donné à ce personnage-type de nouvelles incarnations dans *L'Enfant de sable* et *La Nuit sacrée*.<sup>257</sup>

---

<sup>254</sup>cf Questionnaire n°2, Annexes, pages 354-357.

<sup>255</sup> Tous ces renseignements sont fournis par *l'Encyclopédie de l'Islam, op. cit.*, article "Mouhasibi", Tome 3, page 747, cote Bibliothèque Universitaire des Lettres de Besançon BU 2034 86.

<sup>256</sup>Article "Antaki", in *Encyclopédie de l'Islam, op. cit.*, Tome 3, page 363.

<sup>257</sup>Autre effet de reprise du thème de l'aveugle clairvoyant selon Madame Marie Miguet: le conservateur de bibliothèque de *L'Enfant de sable* est certainement inspiré par Borgès, écrivain lui-même devenu aveugle.

L'imaginaire maghrébin privilégierait-il comme un don de Dieu ce que notre modernité occidentale considère plutôt comme un handicap?

Toujours dans le même roman et toujours en tête de chapitre, Chraïbi cite Ghazali, écrivain persan de l'école soufie au XII<sup>ème</sup> siècle, et dont l'oeuvre majeure s'intitule *La Revivification des sciences religieuses*.<sup>258</sup> La citation choisie par Chraïbi offre un contraste grotesque avec le texte qu'elle inaugure: à la recommandation docte de Ghazali, "O disciple, ne discute jamais avec quelqu'un, à moins que l'objet de la discussion ne soit la seule manifestation de la vérité"<sup>259</sup> corespond en effet un épisode comique de la vie des deux frères Mamadou, journalistes africains venus "couvrir" l'événement que représente l'élection de Mathurin, obscur enseignant promu Chef d'Etat, et qui tentent en vain de télégraphier leur reportage d'un bureau de poste.

Pour finir, le cinquième chapitre de la deuxième partie de l'ouvrage offre en exergue l'extrait d'un poème du Sultan Abou<sup>260</sup>, prélude d'un texte

---

<sup>258</sup>Jamel Eddine BENCHEIKH: Article "Littérature arabe", in *Encyclopédia Universalis*, Tome II, page 114. Driss CHRAIBI est un grand connaisseur de Ghazali: il lui a consacré une émission sur France-Culture le 25/5/59, émission réalisée par Georges Godebert dans la série "Résonances spirituelles". Cet attachement pour ce poète arabe trouve aussi ses racines dans la vision de l'Islam que propose Driss Chraïbi, résolument opposé aux conservatismes et aux scléroses qui ont conduit les pays musulmans à leur perte: lors de la réaction entamée au XI<sup>ème</sup> siècle, à Cordoue, "les livres de Ghazali ont été brûlés ainsi que tous les livres composant l'immense bibliothèque des califes Omeyyades", rappelle Ouafai Saady in *Société et Islam dans l'oeuvre romanesque de Driss Chraïbi*, Thèse citée, page 207.

<sup>259</sup>Driss CHRAIBI: *La Foule*, op. cit., page 105.

<sup>260</sup>Sultan Abou ou Abu-Fida: prince, historien et géographe arabe, né en 1273 à Damas, devient sultan héréditaire en 1312 (récompense obtenue au Caire pour sa fidélité à l'émir Sonkor puis au sultan Malik al-Nasir), auteur d'une *Histoire anté-islamique* et de diverses *Vies de Mahomet*, dont les traductions ont été effectuées en latin dès le XVIII<sup>ème</sup> siècle à Oxford, Leipzig et Leyde. cf *Encyclopédie de l'Islam*, op. cit., Tome 1, page 88.

consacré à une réunion du conseil des Ministres de Mathurin, puis aux souvenirs des premières rencontres de celui-ci avec "des chefs de file, des syndicalistes, des capitalistes, des ambassadeurs, des envoyés extraordinaires de presque tous les pays qui se croyaient de grandes puissances, des idéalistes, des jobards"<sup>261</sup>.

*"O mon peuple, si mes promesses ont grandi en nombre,*

*Je sais que ta crédulité est encore plus grande.*

*Si seuls les agioteurs peuvent espérer en ta clémence,*

*A qui donc un roi devrait-il s'adresser?"<sup>262</sup>*

Outre la traditionnelle fonction de commentaire des chapitres épigraphiés, quelles peuvent être les raisons du choix de cette série de références, forcément exotiques, difficiles à identifier pour le lecteur occidental des années soixante, auquel, rappelons-le, Chraïbi s'adresse lorsqu'il choisit d'écrire en français et de publier à Paris? Le désir de dépaysement ne saurait suffire: *Le PS*, *Les Boucs* et *L'Ane*, qui traitent directement des difficultés du Maghreb, soit en soulignant les rigidités locales, soit en dénonçant l'inhumanité occidentale envers les immigrés maghrébins, ne comportent aucune référence à la culture arabe classique. C'est dans *La Foule* que se presse soudain la foule des épigraphiés garants d'une civilisation

---

<sup>261</sup>Driss CHRAIBI: *La Foule*, op. cit., page 183.

<sup>262</sup>Driss CHRAIBI: *Ibidem*, page 177.

brillante et oubliée, qu'il devient urgent de faire sortir du néant ou de la chasse gardée des spécialistes pour l'offrir, par bribes, au lecteur ignorant.

La double démarche, instruction du public occidental autant que dénonciation des scléroses du monde islamique, se retrouve dans les épigraphes génériques d'*Un ami viendra vous voir*, en 1967. Par l'intermédiaire des deux auteurs arabes cités, Ghazali encore et Kalabadi<sup>263</sup>, tous deux appartenant respectivement aux X<sup>ème</sup> et XI<sup>ème</sup> siècles,-l'auteur donne les dates après la signature- Chraïbi propose aux lecteurs une réflexion d'une troublante modernité. Voici le texte de la longue épigraphe de Kalabadi:

*"Et, par la suite, le premier ne manqua pas de faire appel au second,*

*Le successeur au prédécesseur*

*Avec le langage de son oeuvre qui le dispensait de la parole;*

*Et le désir diminua et la résolution faiblit.*

*Et cela amena la marée des questions et des réponses,*

*Des livres et des traités...*

*Le sens profond de la vie fut perdu par ceux-là même qui écrivaient,*

*Et le coeur de ceux qui lisaient ne s'ouvrait que pour comprendre*

*des mots:*

*Parce que le prêtre écrivant a remplacé le prêtre vivant*

*Et parce que nous vivons en un siècle déconcertant*

---

<sup>263</sup>Kalabadi, ou Kalâbâdhi, est l'auteur d'un *Traité de soufisme*, le *Kitâb al-ta'arruf li-madhab ahl al-tasawwuf*, ou "Livre de l'information sur la doctrine des hommes du soufisme". Selon Roger DELARDIERE dont nous avons déjà mentionné le travail plus haut, il décéda en 385 de l'hégire, soit en 995 après Jésus-Christ. Il s'agit donc d'un auteur du X<sup>ème</sup> et non du XI<sup>ème</sup> siècle.



*Au-delà de l'expression, cruel et indifférent,*<sup>264</sup>

*Où il nous faut sans plus tarder une affirmation de notre condition humaine,*

*Doublee de preuves rationnelles...*<sup>265</sup>

Si nous avons tenu à reproduire intégralement cette longue épigraphe, c'est qu'elle pose un problème d'attribution que nous ne sommes pas parvenue à résoudre. En effet, les quatre derniers vers sont exactement les mêmes que ceux qui, utilisés en épigraphe au chapitre 4 de *La Foule*, avaient été attribués à Antaki par notre auteur. Dans les références foisonnantes utilisées par Chraïbi, quelque désordre se serait-il installé? Ou bien l'écrivain ne se serait-il pas livré à l'un de ses jeux favoris et explicitement revendiqué comme tel dans la lettre qu'il a bien voulu nous adresser, "piéger le lecteur"?

A la suite, de cette longue citation, Chraïbi fait alors figurer une phrase de Ghazali semblable à une maxime, et qui précède une remarque du docteur Bordigoni sur laquelle nous reviendrons ci-après:

*"Il y a une grande différence entre le fait de connaître les causes d'une maladie, ses symptômes, ses remèdes -et être soi-même bien portant."*<sup>266</sup>

La deuxième épigraphe instaure donc un dialogue avec la première: au douloureux constat établi au VIII<sup>ème</sup> siècle répond deux siècles plus tard un

---

<sup>264</sup>"Au-delà de l'expression" a fourni le titre d'un roman détruit par Driss Chraïbi. Nous en reparlerons dans le chapitre consacré à cet élément du paratexte auctorial.

<sup>265</sup>Driss CHRAIBI: *Un ami viendra vous voir, op. cit.*, page 4.

<sup>266</sup>Driss CHRAIBI: *Ibidem*, page 4.

diagnostic de fêlure presque irréparable. Kalabadi explique, Ghazali constate que les explications, parce qu'elles sont l'oeuvre de la raison raisonnante, ne rendent pas compte exhaustivement des malheurs du monde. Le coeur a ses raisons que la raison ne connaît pas...

### **b) Les références non-littéraires.**

. Cependant, l'important contingent d'épigraphes de ce premier corpus ne peut se réduire à ce seul aspect des choses. Les références, en effet, ne sont pas que littéraires: le jeune Chraïbi, dès son deuxième roman, fait aussi preuve de sa culture scientifique. Ainsi, *Les Boucs*, qui présente des épigraphes complètes, avec nom d'auteur et titre d'oeuvre permet de lire, mise en exergue au tout début, dès le chapitre 1, une citation en anglais, non traduite, de Ward C. Halstead, extraite de *Brain and Intelligence*, attestation de maîtrise d'une autre langue étrangère à statut international, preuve aussi de l'intérêt de l'auteur pour la psychiatrie:

*"In recent years, psychiatry has moved more and more in the direction of a conception of ego failure as the basis of mental disorder, and herein lies real hope for scientific advance"*<sup>267</sup>.

---

<sup>267</sup>Driss CHRAIBI: *Les Boucs*, op. cit; page 11.

. La sociologie n'est pas oubliée: en témoigne le souci, une fois encore, de bien restituer le titre complet de l'ouvrage d'où la citation est extraite dans l'épigraphe de *LCMM*, dont nous nous autorisons à penser qu'elle tire l'essentiel de sa force de ce titre même de Lester Ward, *Dynamic Sociology*!<sup>268</sup>

Quant à la politique internationale et nationale, elle fait écho par deux fois dans *Les Boucs*. Chraïbi y cite un dramaturge russe de la première moitié de notre siècle, auteur d'une pièce de théâtre au titre intensément oxymorique: il s'agit de *La Tragédie optimiste* de Vsevolod Vichnievski.<sup>269</sup>

*"Plus tard", "sera", comme dans les saintes écritures! Je voudrais bien que cela vienne un jour, qu'on puisse dire "ça y est" et non "ce sera". On vous débite de l'avenir par tonnes, sans restrictions..."*<sup>270</sup>

Cependant cette convocation de Vichnievski mérite qu'on s'y attarde. On remarquera tout d'abord que la déploration est reprise, presque à l'identique, dans *La Foule*: preuve supplémentaire de la désillusion de l'auteur, qui fait dire à son personnage de commissaire de police épuisé Pauvre Vieux: "Plus tard, il y aura du pain gratuit pour tout le monde, plus tard il y aura la socialisation, l'âge d'or, l'au-delà...Plus tard, toujours plus tard, d'âge en âge -

---

<sup>268</sup>C'est nous qui soulignons le titre non traduit, alors que la citation l'est! Le texte de la citation, en effet, pourrait être rapporté à un autre type de texte, par exemple à un ouvrage d'écologie, ou à un essai philosophique inquiet: "Est-il vrai que l'homme parviendra finalement à dominer l'univers entier, à l'exception de lui-même?" cf Driss CHRAIBI, *LCMM, op. cit.*, page 9.

<sup>269</sup>Vsevolod VICHNIEVSKI fait l'objet d'une notice dans *Le Petit Robert 2, Dictionnaire universel des noms propres*, à la page 1867: "Auteur dramatique soviétique (1900-1951). Son oeuvre principale, *La Tragédie optimiste* (1932), évocation héroïque d'un combat à bord d'un navire de guerre, est l'une des plus significatives du théâtre soviétique".

<sup>270</sup>Driss CHRAIBI: *Les Boucs, op. cit.*, page 47.

mais jamais maintenant. Aucun politicien, aucun philosophe ne vous dira que le bonheur du genre humain, c'est pour aujourd'hui."<sup>271</sup> Ce qui est piquant dans l'utilisation de la citation de Vichnievski, c'est l'apparent détournement des intentions de l'auteur épigraphié dont elle témoigne. En effet, cet écrivain fait l'objet d'une présentation élogieuse dans la préface de *l'Introduction aux littératures soviétiques* rédigée par Aragon en 1956<sup>272</sup>, en des termes qui ne laissent aucun doute quant à l'enthousiasme du dramaturge russe pour les fameux lendemains qui chantent: Aragon loue "l'art vichnievskien, tout langage, flexion des mots, sortant de la bouche des soldats, des marins, avec cette ardeur terrible de la révolution"! Aragon n'est pas le seul à identifier en Vichnievski une foi révolutionnaire bien éloignée des connotations désabusées induites par l'épigraphe de Chraïbi. Dans son *Histoire de la littérature russe soviétique*, Marc Slonine écrit au sujet de *La Tragédie optimiste* qu'il s'agit d'une "légende héroï-comique de marins au tempérament vif qui acceptent la discipline du Parti et meurent dans la bataille contre les Blancs, confiants jusqu'au dernier souffle dans la victoire des bolcheviks"<sup>273</sup>. Et dans les quelques lignes qu'il consacre à la pièce, extrêmement célèbre au début des années trente, Jean Bonamour en définit l'intrigue comme celle du "drame

---

<sup>271</sup>Driss CHRAIBI: *La Foule*, op. cit., page 69.

<sup>272</sup>Louis ARAGON: Préface à *l'Introduction aux littératures soviétiques*, Paris, Gallimard NRF, 1956. Cote Bibliothèque de Belfort 891 731-09 INT. L'article de présentation consacré à Vsevolod Vichnievski occupe la page 36. L'écrivain russe est représenté dans l'anthologie établie par Aragon grâce à un conte, *La Fin du 1er régiment de Kronstadt*, pages 69-78.

<sup>273</sup>Marc SLONINE: *Histoire de la littérature russe soviétique*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1985.

cornélien d'une femme sacrifiant son mari à la Révolution, thématique chère aux dramaturges de l'écriture théâtrale russe de l'époque étudiée".<sup>274</sup>

Il nous faut donc retenir du choix de l'épigraphe qui nous occupe, non seulement le titre de l'oeuvre, mais surtout l'introduction d'un nom d'auteur, d'auteur dévoué à la cause de la Révolution soviétique. Car la référence surgit dans un contexte particulier, celui des années qui suivent immédiatement la mort de Staline, celui des révélations sur les camps soviétiques auxquels renvoie dans le même roman la longue citation de l'ouvrage de David Rousset, *L'Univers concentrationnaire*, mise en exergue au deuxième chapitre des *Boucs*:

*" Des hommes sans conviction, hâves et violents; des hommes porteurs de croyances détruites, de dignités défaites; tout un peuple nu, intérieurement nu, dévêtu de toute culture, de toute civilisation, armé de pelles et de pioches, de pics et de marteaux, enchaîné aux Loren rouillés, perceur de sel, déblayeur de neige, faiseur de béton; un peuple mordu de coups, obsédé de paradis, de nourritures oubliées, morsure intime des déchéances - tout ce peuple le long du temps"*<sup>275</sup>.

Certes, la fonction d'annonciation des premières lignes du chapitre ainsi épigraphié est évidente; ce dernier ne commence-t-il pas, aussitôt la citation

<sup>274</sup>Jean BONAMOUR: *La Littérature russe*, Paris, PUF, Collection Que Sais-Je? N°290, 1992, page 85.

<sup>275</sup>Driss CHRAIBI: *Ibidem.*, page 25.

achevée, par la description terrible des immigrés partis dès l'aube tenter de s'embaucher comme terrassiers sur un chantier lointain? "Ils marchaient à la file indienne dans le matin brumeux (...) Ils étaient une vingtaine et ils marchaient depuis l'aube(...) Leurs pieds quittaient à peine le sol, comme si la pesanteur eût reconnu en ces êtres de futurs et excellents minéraux et les eût déjà liés à la terre"<sup>276</sup> Hormis ce rapprochement entre tous les "damnés de la terre", Chraïbi ne dit-il pas aussi à ses lecteurs qu'il a lu l'ouvrage contesté de David Rousset et n'a pas été dupe des discours terrorisants tenus alors sur ce dernier par le Parti Communiste Français?<sup>277</sup> Le détournement de Vichnievski que nous évoquions plus haut vaut alors son pesant de commentaires sur une actualité qui révèle les aspects tragiques d'un optimisme longtemps consenti.

Tout cet appareil de citations constitue donc un péritexte à multiples fonctions. Bien sûr, en premier lieu, il s'agit d'éclairer le texte, voire d'en jouer l'ouverture, comme nous venons de le voir avec l'extrait de David Rousset. Mais la multiplicité des

---

<sup>276</sup>Driss CHRAIBI: *Ibidem*, pages 25-27.

<sup>277</sup> Calomnié par Pierre Daix dans Les Lettres Françaises après la sortie de *L'Univers concentrationnaire*, David Rousset intenta un procès à l'hebdomadaire en 1950. Les circonstances de ce procès sont restituées in Jeanine VERDES-LEROUX: *Au service du Parti. Le Parti Communiste, les intellectuels et la culture (1944-1956)*, op. cit. David Rousset partagea alors avec Kravtchenko l'imposition d'un "sceau d'infamie" (Jeanine VERDES-LEROUX, *Ibidem*, page 28). Comme le rappellent les traducteurs de *L'Affaire Kravtchenko* de Nina BERBEROVA, publié aux Editions Actes Sud en 1990, "David Rousset avait demandé une commission d'enquête internationale sur la réalité des camps de concentration en URSS. Le Parti Communiste déclencha contre lui une violente campagne de presse."(page 289)

Par la suite, David Rousset devint un "notoire gaulliste de gauche" et le père de Pierre Rousset, gauchiste actif lors des événements de Mai 1968. Voir à ce sujet Hervé HAMON et Patrick ROTMAN, *Génération, Tome 1: Les Années de rêve*, Paris, Le Seuil, 1987.

références littéraires, scientifiques, sociologiques, politiques, surtout dans ces débuts d'une carrière d'écrivain qui se souhaite longue et fertile, ne peut manquer d'attirer notre attention sur ce que Genette appelle la fonction "la plus oblique" de l'épigraphe: "L'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle dit, mais l'identité de son auteur"<sup>278</sup>, et nous ajouterons: la mention du titre de l'ouvrage choisi dans la production de cet auteur! Si l'épigraphe est bien "signal (qui se veut *indice*) de culture, (un) mot de passe d'intellectualité (...) un peu déjà, le sacre de l'écrivain, qui par elle choisit ses pairs, et donc sa place au Panthéon"<sup>279</sup>, alors nous avons une idée du paysage intellectuel et culturel dont se réclame Chraïbi entre vingt-cinq et trente ans, et de la caution qu'il demande à son public de l'époque de lui accorder. Un jeune auteur marocain entré en littérature parisienne par un coup d'éclat tient alors à faire savoir, par le biais du paratexte, qu'il a des lettres, qu'il a fréquenté les écoles de la République, qu'il lit les journaux et s'intéresse à l'actualité et aux sciences. On est loin alors des féroces caricatures du monde universitaire auxquelles prendra plaisir notre écrivain dans ses derniers romans.

La fêlure, indéniablement, surgit dans *La Foule*, dont nous avons longuement souligné les particularités épigraphiques. Les auteurs cités manifestent le désir d'un retour aux sources arabes de la pensée. Quand les épigraphés appartiennent au monde occidental, leurs paroles renvoient à un

---

<sup>278</sup>Gérard GENETTE: *Seuils, op. cit.*, page 147.

<sup>279</sup>Gérard GENETTE: *Ibidem*, page 149.

univers grinçant: *La Foule* fait ainsi succéder aux trois épigraphes de Jounaïd, Housbane et Antaki une citation de Ken consacrée au grotesque de la caste militaire, puis une déclaration prétendument anonyme, "J'ai sombré dans une aboulie totale en devenant une espèce de crétin"<sup>280</sup>, premier cas d'épigraphe allographe apocryphe recensé chez Chraïbi. Aussitôt après, au chapitre 7 de la première partie, l'auteur fait figurer une épigraphe de statut tout aussi douteux, puisque la seule attribution mentionnée est: "Thème d'un colloque"! Quant au thème en question, il étonne par son côté saugrenu: "Depuis le moment où l'homme a abandonné le costume d'Adam jusqu'à celui où il a revêtu le scaphandre, comment a évolué son concept de l'alimentation?"<sup>281</sup> L'énoncé ne prétend pas éclairer le texte du chapitre, qui ne parle pas de nourriture, encore moins d'évolution, mais dresse le portrait redoutable du père du personnage principal, Mathurin. Dans la suite du roman, deux auteurs anglo-saxons féminins sont cités en épigraphe aux chapitres 4 et 6 de la deuxième partie, toujours dans un but parodique, mais qui cette fois semble renvoyer à l'activité d'écriture de l'auteur lui-même. Agatha Christie, retenue sans mention de titre d'oeuvre pour une remarque d'un de ses personnages, le docteur Reilly, qui réfléchit ainsi sur lui-même: "La difficulté de commencer n'est rien en comparaison du moment où l'on doit d'arrêter. Ainsi moi, par exemple, quand je fais un discours, je ne sais plus m'arrêter. On est obligé de me tirer par mes

---

<sup>280</sup>Driss CHRAIBI: *La Foule*, op. cit., page 61.

<sup>281</sup>Driss CHRAIBI: *Ibidem*, page 87.



basques."<sup>282</sup> De qui se moque-ton? Du long télégramme des frères Mamadou qui forme tout le chapitre, ou de la création romanesque elle-même? Le sommet de l'épigraphe délibérément provocatrice nous semble atteint deux chapitres plus tard, avec cette citation de Nicole Burleger: "Ah bah! m'sieur McBean, vous voulez me tuer, MOI?"<sup>283</sup> Il s'agit bien sûr du prélude à la conversation qui, au long de ce chapitre 6, oppose les Mamadou au grand ordonnateur du coup d'Etat, Monsieur By, conversation qui roule sur le projet de se débarrasser de Mathurin. Mais les choses sont plus complexes, tant le choix de l'épigraphe semble distancé par rapport aux propos qui tissent le discours des personnages. Il s'agit de jouer de l'écart entre l'effet d'annonce induit par la citation mise en exergue et le corps même du texte. Chraïbi n'illustrerait-il pas ici ce que Marielle Abrioux appelle "l'instabilité des relations sémantiques " entre épigraphe et texte, instabilité accrue par la proximité spatiale<sup>284</sup>?

### **c) Les propos rapportés.**

---

<sup>282</sup>Driss CHRAIBI: *Ibidem*, page 157.

<sup>283</sup>Driss CHRAIBI: *Ibidem*, page 199. Nous n'avons pas réussi à identifier Nicole Burleger, et l'auteur, interrogé à ce sujet par nos soins, affirme ne pas se souvenir de qui il s'agit.

<sup>284</sup>Marcelle ABRIOUX: "Intertitres et épigraphes chez Stendhal", in Poétique, Le Seuil, N° 69, Février 1987, pages 21-34.

Cette instabilité s'amenuise lorsque l'auteur choisit de recourir à une citation qui peut paraître constituée de "propos rapportés", et dont toute vérification s'avère difficile. Deux cas de figure se présentent alors, soit les prétendus propos rapportés se veulent anonymes, soit ils sont suivis d'une identification du locuteur.

Telles paraissent bien être les expressions "Le silence est une opinion", et de "Il faut que l'herbe pousse et que les enfants meurent!", épigraphes respectivement des chapitres 1 et 3 du *PS*, dont le contenu ouvertement paradoxal se veut commotion du lecteur, écho premier de la "violence du texte" chère à Marc Gontard. Le silence n'est pas une opinion dans le premier roman de Chraïbi, il s'avère tout au plus l'indice de la peur, de la soumission, ou de la fermentation de la révolte contre l'ordre patriarcal acharné à monopoliser la parole. Il joue aussi le rôle de stratégie de défense lorsque la proposition est reprise telle quelle, quelques années plus tard, dans une scène de *Succession ouverte*, qui présente la particularité de réutiliser un autre élément du paratexte chraïbien déjà relevé, la citation attribuée à Goethe, "Mehr Licht", mise en exergue au deuxième chapitre du *PS*<sup>285</sup>. On notera que lors de ce emploi, la citation est traduite, et attribuée à son auteur: "Plus de

---

<sup>285</sup>Driss CHRAIBI: *Succession ouverte*, *op. cit.*, pages 146-147. La scène oppose la volubilité de Camel, un des frères du narrateur, au silence de ce dernier, alors que Camel se jette dans un taxi pour échapper aux supplications d'un misérable vendeur de boîte d'insecticide. La condamnation de l'attitude de Camel est évidente. On notera cependant que le narrateur reste à la fois silencieux et aboulique: lui non plus n'achète rien au "squelette devant nous, comme propulsé par l'extraordinaire énergie de sa misère".

lumière! Tout plutôt que la vue de la misère", et qu'elle prend ainsi un tout autre sens.

Quant à la deuxième épigraphe, elle suscite bien des commentaires. "Il faut que l'herbe pousse et que les enfants meurent" est extrait des *Contemplations* de Victor Hugo, et plus particulièrement du célèbre "A Villequier"! Poignante méditation endeuillée d'un père sur le tombeau de sa fille, "A Villequier" est l'expression sublime de l'amour paternel désolé en même temps qu'une interpellation pathétique à Dieu. Chraïbi en détourne totalement le sens. Le chapitre 3 du *PS* fait se succéder deux morts d'enfants: tout d'abord celle de Hamid, le plus jeune des fils du Seigneur, puis celle, symbolique, du narrateur maudit par son père et qui quitte la maison paternelle. Le dernier commentaire du patriarche confirme sa résistance obstinée à tout sentiment de deuil. C'est paisiblement qu'il déclare: "Aujourd'hui, nous avons enterré deux de nos enfants. Misère est notre misère et périssables sont nos corps!"<sup>286</sup> Le Seigneur du *PS* forme l'antithèse la plus élaborée de la voix qui s'exprime dans le poème de Hugo. Loin d'être victime des obscurs desseins de Dieu, loin de le supplier dans une prière martyrisée<sup>287</sup> et de chercher un apaisement dans la contemplation émue de sa

---

<sup>286</sup>Driss CHRAIBI: *Le Passé simple, op. cit.*, page 173.

<sup>287</sup>La posture de Hugo est celle de Job. L'alexandrin cité est extrait du recueil "Paucae Meae" in *Les Contemplations*, dont nous avons consulté l'édition fournie par Pierre Albouy pour la collection Poésie Gallimard de 1973. Ce vers se lit dans le quatrain suivant, page 229:

"Les mois, les jours, les flots des mers, les yeux qui pleurent,  
 Passent sous le ciel bleu;  
 Il faut que l'herbe pousse et que les enfants meurent;  
 Je le sais, ô mon Dieu!"

propre misère, il récite un verset du Coran à titre d'épithaphe. Parole stéréotypée. Le Père est un ogre à l'esprit serein. C'est Jules César, le chauffeur de car, qui est chargé dans le texte de faire un sort au grand écrivain français convoqué, tel un témoin à charge, dans l'épigraphie. "Victor Hugo", dans le texte, devient le surnom d'un taleb, un pleureur professionnel chargé de réciter les prières des morts coraniques sur les tombes. "Il nous récite des vers de Victor Hugo, qu'est-ce que tu veux que ça nous fasse, à nous paillards et truands? Des vers de Victor Hugo!"<sup>288</sup>.

Comment rendre mieux compte alors du choix de cette épigraphie? Elle renvoie à deux thèmes longuement traités dans le texte: le travail humain, indispensable à la fertilité d'une terre aride comme celle de la ferme du Seigneur<sup>289</sup>, et la mort de l'enfant tué par son père pour un menu larcin. Le détournement de la citation de Hugo se fait au service d'une association atroce, se veut lecture scandalisée du cours du monde comme il va, monde sans pitié pour les petits, dans lequel les enfants morts viennent engraisser le sol ingrat pour que des parents assassins continuent à en tirer profit. Représentation traumatisante de la force aveugle, celle des hommes et celle des choses, ce discours nous semble alors illustrer la sensibilité révoltée de l'auteur lui-même, dont nous savons par ailleurs qu'il perdit réellement un jeune frère, mort non

---

<sup>288</sup>Driss CHRAIBI: *Le Passé simple, op. cit.*, page 127.

<sup>289</sup>Le jour de l'enterrement de Hamid, le Seigneur s'inquiète de la tenue du souk des céréales!

des suites de coups assénés par un Seigneur cruel, mais de celles d'une méningite foudroyante: autre image du destin, et toujours accablante!<sup>290</sup>

Faire du père un fossoyeur est d'ailleurs un thème récurrent dans l'imaginaire chraïbien: le Seigneur du *PS* déclare au fqih accueillant ses deux enfants de cinq et quatre ans lors de leur inscription à l'école coranique: "Camel et Driss sont tes enfants. Qu'ils apprennent la sainte religion. Sinon, tue-les et fais-moi signe: je viendrai les enterrer"<sup>291</sup>. Dans "Les Restes", Haj Moussa enterre lui-même son petit-fils, et apprend au cimetière, au moment même où il s'extrait de la fosse, la mort de son fils Rachid<sup>292</sup>. Comment dire mieux que la terre marocaine dévore ses enfants, et que les parents en sont complices? Car il s'agit bien de dire, hors texte, de décaler l'horreur du propos par rapport au livre, qui lui, est par définition écrit: l'effet d'oralité obtenu par l'usage des guillemets l'atteste. L'épigraphe sert ici de contre-épreuve à la sublimation artistique, elle en dessine les limites, elle se veut moins art d'écrire que cri.

Il n'en est pas du tout de même pour les épigraphes constituées de propos rapportés dont l'auteur est identifié. Le corpus en est réduit. Il concerne

---

<sup>290</sup>L'auteur évoque avec beaucoup d'émotion ce décès du jeune Abdel-Hamid et ses circonstances dans l'entretien accordé à Kacem Basfao et retranscrit sous le titre "La crue mue" in *Trajets: structure(s) du texte et du récit dans l'oeuvre romanesque de Driss Chraïbi*, op. cit., page 728. L'âge de l'enfant reste imprécis: Chraïbi annonce d'abord qu'il mourut à 11 ou 12 ans, puis à 7 ou 8.

<sup>291</sup>Driss CHRAIBI: *Le Passé simple*, op. cit., page 38.

<sup>292</sup>Driss CHRAIBI: "Les Restes", in *De tous les horizons*, op. cit., pages 25-37.

tout d'abord l'épigraphe générique du *PS*, citation d'Albert-Raymond Roche ainsi libellée:

*"Et le pasteur noir me dit:*

*- Nous aussi, nous avons traduit la Bible. Nous y avons trouvé que Dieu a créé les premiers hommes de race noire. Un jour le Noir Caïn tua le Noir Abel. Dieu apparut à Caïn et lui dit: "Qu'as-tu fait de ton frère?" et Caïn eut une telle frayeur qu'il en devint blanc. Et depuis lors tous les descendants de Caïn sont des Blancs".*

*Albert-Raymond Roche.*

*(Propos recueillis par l'auteur).*

Ces "propos recueillis", et extraits de leur contexte, sont peut-être des notes de cours. Monsieur Roche fut effectivement un des professeurs de Chraïbi au Lycée Lyautey de Casablanca, chargé du cours de français. Peu d'enseignants peuvent se targuer d'avoir ainsi marqué la conscience de leurs élèves, et encore moins d'avoir trouvé place, comme personnage de roman conservant son nom propre, dans un roman écrit par l'un d'eux! Dans *Le PS*, il intervient à plusieurs reprises dans le discours du jeune Driss. C'est lui qui lui a appris à ne pas craindre le Ciel, "peuplé de gaz rares et des ratiocinations humaines"<sup>293</sup>, et il fait même l'objet de dialogues imaginaires avec le personnage principal qui se réfère sans cesse à son enseignement. Cette référence à un professeur admiré fonctionne donc comme une caution

---

<sup>293</sup>Driss CHRAÏBI: *Le Passé simple*, op. cit., page 15.

particulière du texte, qui évoque longuement les effets de l'éducation occidentale sur le jeune Driss et la manière dont il s'en approprie le contenu universaliste. Quant au contenu du message, il mérite que nous nous y attardions: son système d'énonciation s'organise en effet en cascade: Roche a dit à Driss qu'un pasteur noir lui a dit....On lit ici comme une parodie du procédé du recueil des Hadith, ces actes et paroles du Prophète transmis de génération en génération avant d'être mis par écrit, procédé dont Chraïbi s'est gaussé plusieurs fois, dans *Le PS* d'abord, mais aussi dans des textes ultérieurs. La tentation iconoclaste est plus flagrante encore si l'on rapporte cette épigraphe à la toute première phrase du *PS*: "A l'heure où un descendant d'Ismaël ne pourra plus distinguer un fil noir d'un fil blanc...", qui reprend presque mot pour mot le verset 187 de la deuxième Sourate du Coran, et qui renvoie aux conditions de la rupture du jeûne du mois de Ramadan. Tout le livre s'avère donc présent dès l'épigraphe: la relecture du discours sur les textes sacrés est à l'honneur, et elle sera délibérément polémique....D'ailleurs le narrateur est Blanc, blond, il a les yeux bleus; son professeur favori peut le surnommer "Tête de Boche". Qu'il parvienne ou non à distinguer le blanc du noir au crépuscule, tout descendant d'Ismaël est fils de Caïn, premier meurtrier mythique, figure tutélaire relayée par le discours professoral moderniste, et qui inscrit Driss dans la culpabilité des premiers âges.

Notre corpus, restreint, comporte une deuxième citation, toujours issue du monde occidental, toujours proférée par un homme, mais qui apporte la

voix de la libération. Il s'agit d'une phrase du "bon" docteur Bordigoni, dont nous avons déjà longuement parlé, et qui se présente ainsi:

*"Depuis des siècles, les sociétés humaines ont eu de la femme une conception multiple selon les latitudes et les formes de civilisation, jamais une vision d'ensemble. Ce n'est pas cette conception de la femme qu'il s'agit de réviser, mais bien l'attitude de son compagnon, l'homme."*

La citation est signée: "Dr Daniel Bordigoni", la qualité du locuteur précisée: "neuropsychiatre", et le tout est suivi entre parenthèses de la mention: "Propos rapportés par l'auteur".<sup>294</sup> Cet élément de discours rapporté n'assure pas du tout la même fonction que le précédent, même si à proprement parler la forme en est identique. *UAVV* appartient au cycle occidental de notre auteur, tel que Kacem Basfao l'a isolé dans son travail de thèse. Ce cycle est en fait constamment interrompu par des retours au monde arabe, et seul le paratexte, ici, atteste le lien constant qui unit les deux univers de référence: en effet, la proposition thérapeutique du docteur Bordigoni répond au diagnostic de Ghazali, formulé dix siècles auparavant: la résorption du mal passe par une remise en cause de la moitié masculine de l'humanité par elle-même, deux hommes, l'épigrapheur et l'épigraphe, insistent dans ce sens. Tout le livre se présente alors comme une illustration clinique des trois étapes de formulation du problème incluses dans les trois citations mises en exergue: Kalabadi déplore le tarissement spirituel de sa communauté; Ghazali rappelle que la

---

<sup>294</sup>Driss CHRAIBI: *Un ami viendra vous voir*, op. cit., page 5.



seule connaissance rationnelle des processus morbides n'assure en rien leur disparition; Bordigoni, enfin, vient pointer le coeur du débat. Tout se tient.

#### **d) Les épigraphes apocryphes.**

Pour parfaire cette étude, il convient à présent de signaler deux cas d'identification problématique des épigraphes. Il s'agit de fragments à statut mixte, dans la mesure où leur disposition typographique, hors-texte, et les caractères employés, italiques, semblent correspondre aux définitions formelles de l'épigraphe, mais nous allons voir que les choses ne sont pas si simples.

Notre première interrogation porte sur les éléments de discours direct qui précèdent tous les récits du recueil *De tous les Horizons*. Une voix s'adresse à un fils non identifié, elle propose en page de garde une méditation non signée sur le sens de la vie humaine, close par des points de suspension.<sup>295</sup> Sommes-nous devant une épigraphe anonyme? Le doute s'installe lorsque le lecteur découvre, précédée des mêmes points de suspension, qui assurent ainsi la continuité de l'énoncé, la reprise de la même voix au début du second récit, et toujours sur une page de garde. Le procédé se poursuit au fil du livre. La clé semble donnée à la toute dernière page de l'ouvrage, où le dernier énoncé se clôt par la signature suivante:

---

<sup>295</sup>Driss CHRAIBI: *De tous les horizons, op. cit.*, page 9.

*"Haj Fatmi Chraïbi, mon père-  
mort et enterré.*

*(Propos recueillis par l'auteur).*

Cependant, l'extrême qualité littéraire du texte ainsi disséminé au fil des pages, et qui en assure en quelque sorte l'unité, nous pousse à mettre en doute l'identité du locuteur ainsi affirmée. Les énoncés oraux ne comportent pas si fréquemment les questions rhétoriques, les jeux d'anaphores, les gradations savamment construites observables dans, pour en rester à ce seul exemple:

*"...Mais dis-moi, mon fils: quand le soleil se lève, est-ce que tout cela existe encore? Est-ce que tous nos petits problèmes comptent encore? Chaque fois que le soleil se lève, pour bêtes et gens, pour les minéraux et les plantes, pour les individus et les peuples, c'est comme si nous renaissions tous avec le soleil."<sup>296</sup>*

L'observation de la page finale permet en outre d'identifier la vraie clôture de la fiction littéraire: décalée par rapport à la signature, et plus bas qu'elle vers la partie inférieure de la feuille, la mention "Les Portes-en-Ré, Décembre 57-Avril 58" ne laisse plus de doute sur le véritable auteur du texte entrelacé aux six récits contenus dans *De tous les horizons*: auteur de la prosopopée du texte et auteur du périphrase sont les deux faces d'une même instance productrice, et l'allographie ne résiste pas à l'analyse.

---

<sup>296</sup>Driss CHRAIBI: *Ibidem*, page 153.

Le même procédé apparaît dans *Succession ouverte*, qui semble intercaler un long fragment allographique mis en exergue à la deuxième partie du roman<sup>297</sup>, mais dont l'authenticité fait long feu. Le long discours attribué à un "conférencier", renvoie à une des scènes du début de *SO*, dans laquelle le narrateur subit les assauts d'un pédant lors du voyage en avion qui le ramène vers le Maroc.

Dans ces deux cas, Chraïbi a donc choisi d'utiliser la technique de la mise de citation en exergue pour créer de faux effets d'épigraphes, qui fonctionnent comme des scansions du texte, à des moments différents du travail de l'écriture: au début, au cours ou à la fin du livre, peuvent ainsi surgir des épigraphes apocryphes, jouant sur les capacités de connivence du lecteur. A lui d'identifier ce qui revient à qui...Nous rejoignons ici les remarques de Marcelle Abrioux étudiant les épigraphes apocryphes de Stendhal: "Après tout, les épigraphes apocryphes ne font que pousser à l'extrême le paradoxe de l'épigraphe allographe, où l'auteur ne s'abrite derrière un autre que pour mieux manifester son autorité et exercer son pouvoir critique sur son texte: pour ce faire, il sollicite et détourne de leur sens initial (...) les propos de celui qu'il prétend honorer en le citant"<sup>298</sup>. Il convient cependant d'ajouter une nuance à ces propos, si nous les appliquons à l'auteur qui nous occupe: la prise de parole du père dans *De tous les horizons* en fait un personnage plein de sagesse, à

---

<sup>297</sup>Driss CHRAIBI: *Succession ouverte*, *op. cit.*, page 89.

<sup>298</sup>Marcelle ABRIOUX: "Intertitres et épigraphes chez Stendhal", in *Poétique*, *op. cit.*, page 31.

l'inverse du Seigneur du *PS*. Il est vrai que ce dernier avançait masqué, et que la réappropriation du nom propre du père -Fatmi Chraïbi et non plus Fatmi Ferdi- peut autoriser une nouvelle identité, tenant compte de l'ambivalence des sentiments, si cruellement mise à mal dans le premier ouvrage de Chraïbi. On peut formuler la même remarque à propos du conférencier de *SO*: le début du discours présenté s'avère sérieux et plein de bon sens; ce n'est qu'après une ligne de pointillés que la stupidité première du personnage ressurgit, faisant à nouveau de lui cet "homo sapiens miserabilis" dénoncé par le narrateur dans la première partie.<sup>299</sup>

L'épigraphe apocryphe a donc valeur de renversement. Elle annonce, par les procédés de détournement qu'elle met en oeuvre, l'absence totale d'épigraphes qui marque la série des romans policiers publiés chez Denoël ces dernières années: quand tout est à l'envers, et que le burlesque règne en maître, il n'est plus besoin d'aucun maître à convoquer, il n'est plus besoin non plus de créer de contre-références paratextuelles. Ainsi du moins pensons-nous pouvoir interpréter ce "silence de l'épigraphe" qui accompagne toutes les aventures de l'Inspecteur Ali

---

<sup>299</sup>Driss CHRAIBI: *Succession ouverte*, *op. cit.*, page 30.

## **2) Les épigraphes de la trilogie publiée au Seuil et de *L'Homme du Livre*.**

Il reste désormais à rendre compte du troisième grand groupe que nous avons distingué, celui qui englobe la trilogie publiée au Seuil et *L'Homme du Livre*.

Nous nous trouvons d'emblée devant un cas de figure intéressant: *Une enquête au pays* est le seul roman de Driss Chraïbi qui comporte une auto-épigraphe, ainsi libellée:

*"Il suffit qu'un être humain soit là, sur notre route, au moment voulu,  
pour que tout notre destin change"*

*D.C.*

Les initiales ne laissent aucun doute sur l'attribution de l'épigraphe, qui est la seule présente dans cet ouvrage, épigraphe de l'oeuvre entière, clairement isolée sur une page de garde avant le premier chapitre. Cet énoncé ne peut en aucun cas être analysé comme un commentaire du titre, *Une enquête au pays*. Peut-il l'être comme un commentaire du texte? Certes, il suffit qu'Ali rencontre Hajja, et toute la tribu des Aït Yafelman qui peut être lue comme un personnage collectif, pour que ses bases psychologiques en soient ébranlées; mais son destin ne change en rien. Il reviendra au village nanti d'une promotion, d'une land-rover et de quelques mitrailleuses! Certes encore, il a suffi que le chef Mohammed se lance à la recherche du terroriste caché par les

siens pour que son existence s'en trouve considérablement abrégée; mais son destin de policier marocain aux méthodes brutales et sanguinaires ne le conduisait-il pas à laisser un jour sa vie dans une enquête de trop? Une autre hypothèse surgit: l'auto-épigraphe ne pourrait-elle concerner Raho, le paysan paisible que la rencontre avec des soldats français tortionnaires métamorphose, contre son gré, en meurtrier, et qui devient le résistant Filagare?

Les fonctions de cette auto-épigraphe s'avèrent multiples... Renverrait-elle à Michel Chodkiewicz, auquel le roman est dédié, et dont nous savons grâce aux travaux de Kacem Basfao qu'il est un spécialiste de la mystique soufie converti à l'Islam, directeur de collection au Seuil, ami de Chraïbi? L'hypothèse est plausible mais reste insatisfaisante. L'ambiguïté provient bien sûr de la spécificité de cette épigraphe, qui réalise le cas de figure auquel pensait Genette écrivant: "L'alternative théorique à l'épigraphe allographe, c'est évidemment l'épigraphe autographe, explicitement attribuée à l'épigrapheur lui-même, c'est-à-dire, *grosso modo*, à l'auteur du livre. Je ne connais aucune illustration parfaite de ce type d'auto-attribution qui manquerait lourdement à toute modestie."<sup>300</sup> Laissons de côté le problème de la modestie, qui ne nous préoccupe guère dans ce contexte! Ce qui est certain, c'est que Chraïbi insiste ici sur un aspect de sa propre personnalité, introduit le thème du hasard nécessaire, autrement dit du destin, et semble vouloir orienter la lecture du roman en ce sens. Cette intervention de l'épigrapheur sur la pratique même de l'épigraphe crée en outre un effet de rupture avec les deux autres textes de la

---

<sup>300</sup>Gérard GENETTE: *Seuils*, op. cit., page 141.

trilogie publiée au Seuil, et nous amène à considérer *EP* comme un état intermédiaire des choix littéraires qui sont alors ceux de l'écrivain. Car si *EP*, indiscutablement, annonce *MP* et *NA*, il assure surtout le premier décor du personnage de l'inspecteur Ali dont il campe les principaux traits. Rappelons que tous les romans ayant pour personnage principal l'inspecteur Ali ne présentent aucune épigraphe! La vraie trilogie n'est peut-être pas celle que nous avons dessinée en nous fondant sur le contenu même du texte: à y regarder de près, et à regarder tout spécialement le paratexte, une autre continuité apparaît.

Elle associe très étroitement *MP*, *NA* et *HL*, qui tous trois utilisent des épigraphes issues du Coran ou des Hadith, avec d'étonnants effets de retour et d'écho d'un livre à l'autre.

La seule épigraphe qui ne soit pas reprise dans l'un des deux autres textes est celle de *NA*: "De l'eau, Nous avons créé toute chose vivante". Image de la création originale, cette citation du Coran fait écho à un autre élément du péri-texte auctorial, que nous avons étudié plus haut: l'Avertissement de *MP*, dans lequel l'écrivain proclamait: "J'ai toujours eu la folie de la lumière et de l'eau. Si ces deux éléments viennent à manquer, l'histoire des hommes tarit...". La continuité ainsi établie entre les deux romans est donc celle du double pouvoir divin reconnu à Allah: création initiale, certes, mais aussi création continue, incessante, grâce à un élément premier devenu partie

---

prenante de la vie même. Il en est bien ainsi dans le Coran: Dieu est garant du début comme de la suite du cours de cette vie sous quelque forme qu'elle apparaisse, minérale, végétale, animale ou humaine. Quelques aspects de la Création font signe plus précisément de l'immense bonté de Dieu: la lumière en est un, l'eau s'avère cependant le signe privilégié, eau bienfaisante, salvatrice, paradisiaque dans les futurs jardins du Paradis "où coulent les ruisseaux"<sup>301</sup>.

Quant à l'épigraphe générique de *La Mère du printemps*, "L'Islam redeviendra l'étranger qu'il a commencé par être", elle se trouve réutilisée sous forme d'épigraphe ultime à la fin de *L'Homme du Livre*. A une question que nous lui avons adressée à ce sujet, l'auteur a bien voulu répondre: "Le Prophète avait réuni son peuple, la communauté musulmane triomphante alors et lui avait posé par trois fois cette question: "Ai-je accompli ma mission?" Et son peuple de lui répondre par trois fois: "Oui". Et lui de dire: "L'Islam redeviendra l'étranger..." Cela quelques jours avant sa mort".<sup>302</sup>

Nous remarquerons que pour l'heure, Chraïbi a utilisé deux fois cette citation. Il ne nous étonnerait guère qu'une troisième mention soit possible dans un ouvrage ultérieur...Une recherche complémentaire aux déclarations de Driss Chraïbi s'imposait pour tenter de rendre compte de l'insistance dont témoigne la reprise de cette épigraphe. Dans *Les Hommes de l'Islam*, Louis

---

<sup>301</sup>Denise MASSON a pu recenser trente-six emplois de cette expression dans le Coran. Le relevé en est donné dans l'Index des thèmes principaux qui clôt son édition de ce texte.

<sup>302</sup>cf Questionnaire N°1, Annexes, pages 346-353.



Gardet rappelle que l'Islam "par son origine qui fut un expatriement (*hijra*, l'"hégire") local et tribal, par l'accent mis sur le pèlerinage, point focal irremplaçable, quelle que soit la distance où l'on se trouve de la Mekke, par son annonce sans cesse répétée d'un au-delà de toute condition terrestre, valorise en quelque sorte l'appel au dépaysement, l'"invitation au voyage" enracinée dans le cœur de tout homme. "L'Islam est né expatrié et finira expatrié", dit une tradition souvent citée en shî'isme."<sup>303</sup> Dans la note qu'il ajoute à ce sujet, quelques pages plus loin,<sup>304</sup> l'auteur mentionne une variante de la citation, attribuée cette fois au "sixième *Imâm* shî'ite, Ja'far al-Sâdiq (VIIIème siècle) (...): "L'Islam a commencé expatrié, il redeviendra expatrié(...) Bienheureux les expatriés". Cette belle phrase finale, dont l'actualité ne saurait être trop rappelée de nos jours, est présente dans la version du même texte fournie par Amin Maalouf pour un passage de *Léon l'Africain*<sup>305</sup>. La formule devient celle-ci: "Aux hommes qui, faute d'avoir émigré, vivaient la plus cruelle des tortures, le mufti donna le nom de Ghurobo, d'Etrangers, se référant ainsi à la Parole du Messager de Dieu: "L'Islam a commencé étranger et il finira étranger. Le Paradis est aux

---

<sup>303</sup>Louis GARDET: *Les Hommes de l'Islam. Approche des mentalités*, Paris, Hachette, 1977. Rééd. Bruxelles, Editions Complexe, 1984, page 181.

<sup>304</sup>Louis GARDET: *Les Hommes de l'Islam. Approche des mentalités, op. cit.*, page 193.

<sup>305</sup>Cette version nous a été indiquée par Madame Marie Miguet.

Etrangers".<sup>306</sup> Deux des trois versions insistent donc sur la béatitude promise aux étrangers... Pourquoi Driss Chraïbi s'est-il, dans la traduction qu'il donne de cette phrase célèbre, privé des ressources généreuses offertes par la scansion finale du hâdith? Les textes nous éclairent peut-être sur cette amputation du paratexte. *Naissance à l'Aube* privilégie la période d'édification de la civilisation andalouse; sa décadence fait l'objet de quelques pages toutes de désillusion, et annonce le départ obligé du descendant d'Azaw. *L'Homme du Livre* peint le Mahomet des débuts, jeune homme amoureux, pauvre, puis angoissé par la mission dont Dieu le charge. L'homme politique n'apparaît pas; on quitte en quelque sorte le personnage avant qu'il ne devienne tout à fait lui-même. Ce sont les débuts qui sont beaux, le cours de l'Histoire qui abîme. D'un livre à l'autre, ne peut-on lire en filigrane une théorie impossible à soutenir clairement pour un auteur qui tente de se réconcilier avec son pays natal? Dans *NA*, Chraïbi reprend en effet, en d'autres termes, la célèbre remarque de Paul Valéry: les civilisations sont mortelles. Ne soufflerait-il pas aussi, dans *HL*, que les religions sont soumises au même destin?

Autre effet de relais entre les deux romans: le retour de l'épigraphe ultime de *NA*, "Les liens utérins ajoutent à la vie", en position d'épigraphe initiale de *HL*! Interrogé sur le sens de cette récurrence, l'auteur affirme: "Je crois fermement que le Prophète a voulu signifier par cette phrase que la femme a un rôle primordial dans la société: elle donne la vie -et donc une éternelle renaissance, alors que les hommes (dont je suis) ont tendance à figer

---

<sup>306</sup>Amin MAALOUF: *Léon l'Africain*, Paris, Grasset, 1986, page 124.

la vie. Je dis cela en tant qu'écrivain, je ne suis pas un gourou, ni même un représentant de l'Islam -loin de moi cette prétention!"<sup>307</sup>. Cette réponse n'explique pas vraiment ce que nous interrogeons l'auteur, la répétition du choix de la citation et l'effet de relais qu'elle instaure entre les deux romans que sont *NA* et *HL*. Mais Chraïbi, à nouveau interrogé par lettre, s'est dérobé: "Les coups de coeur sont irrationnels",<sup>308</sup>a-t-il simplement consenti à nous dire. Il va de soi que nous ne pouvons tout à fait nous satisfaire d'une telle réponse, qui n'éclaire en rien le sens de la répétition. Contentons-nous donc de la lire comme elle s'offre: à l'image du relais que nous employions, ne faudrait-il pas substituer celle d'un embrassement pathétique, ramassant en deux livres ainsi liés l'un à l'autre le souvenir d'une communauté humaine qui s'épuise?

---

<sup>307</sup>cf Questionnaire N°1, Annexes, pages 346-353.

<sup>308</sup>cf Questionnaire N°2, Annexes pages 354-357.

### **III) LES NOTES.**

Etudier les notes en bas de page dans les romans de Driss Chraïbi, c'est étudier d'abord le surgissement du procédé. Tous les ouvrages parus chez Denoël de 1954 à 1975 ne présentent en effet aucun de ces "énoncés de longueur variable, relatifs à un segment du texte, disposés en regard ou en référence à ce fragment", dont le caractère est toujours local, et dont Gérard Genette à qui nous venons d'emprunter cette définition<sup>309</sup> fournit les principaux critères de classement.

Le premier d'entre eux s'appuie sur le type de texte qui fait l'objet de la note. Genette distingue fermement textes discursifs et textes de fiction, comme producteurs de notes de nature différente. Les notes de type explicatif, documentaire, fournissent en quelque sorte un second niveau du même discours lorsqu'elles concernent un texte de type discursif. Elles actualisent la fonction référentielle du langage, qu'elles soient originales, ultérieures ou tardives. Par contre, dans un texte de fiction, la note introduit une véritable rupture du régime énonciatif, le lecteur est censé quitter le domaine de l'imaginaire, abandonner l'intrigue en cours et ses péripéties pour lire "autre chose", écrit par "quelqu'un d'autre", qui n'est plus le narrateur. Une autre voix se manifeste, quoi qu'elle dise. Dans l'oeuvre romanesque de Driss Chraïbi, pendant plus de vingt ans de publication, cette voix n'apparaît pas.

---

<sup>309</sup>Gérard GENETTE, *op. cit.*, page 293.

Soudain, dans les trois romans de Chraïbi parus au Seuil et qui forment ce que nous avons choisi d'appeler "la première trilogie" -mais dont nous avons déjà signalé que les frontières initiales sont floues, et qu' *Une Enquête au pays* peut également être lu comme l'ouvrage inaugural de la série des "Inspecteur Ali"-, la voix se manifeste d'abondance. Elle poursuit sa profération marginale dans les trois romans mettant en scène le célèbre policier marocain, mais de façon de plus en plus discrète. Elle s'efface enfin complètement dans *L'Homme du Livre*.

Nous avons en effet relevé 19 notes dans *Une enquête au pays*, 18 dans *La Mère du printemps* et 23 dans *Naissance à l'aube*. *L'Inspecteur Ali* en compte 4, *Une place au soleil* 3, et *L'Inspecteur Ali à Trinity College* 1. Il s'agit constamment de notes assez courtes en bas de page, et qui présentent de curieuses caractéristiques: certaines sont signées de l'auteur qui s'affirme comme tel, d'autres font intervenir un "je" non identifié, d'autres encore se veulent purement documentaires, d'autres enfin prétendent donner une information tout en adoptant un style intensément lyrique. L'étude détaillée de ce corpus suppose donc de garder présente à l'esprit la question de la définition de son destinataire, et amène tout naturellement à une interrogation sur les fonctions de ces fragments dans le texte.

Notre étude se déroulera donc en trois étapes: nous envisagerons d'abord le cas des notes explicitement revendiquées comme telles, puis nous nous interrogerons sur les procédés de contournement de la mise en note,

---

avant de réfléchir au problème de l'instance productrice de cet élément du périphrase.



### **1) Les notes explicites.**

Parce que nous sommes confrontés à des textes appartenant au domaine de la littérature maghrébine d'expression française, donc écrits en français par un romancier marocain dont la langue maternelle est l'arabe, il nous a semblé intéressant de commencer notre étude par le cas des notes qu'on pourrait nommer "de vocabulaire".

N'y aurait-il pas en effet nécessité, de la part d'un auteur qui évoque en français un univers lointain, exotique presque, de conserver dans le cours du roman, puis de traduire sous forme de notes, certains termes qui n'auraient pas leur équivalent dans la langue de transcription? L'hypothèse paraît sage, le projet pédagogique. En outre, la démarche s'inscrit dans une tradition bien établie, qui remonte aux romanciers coloniaux dont "cette technique linguistique de dépaysement avait la faveur"<sup>310</sup>: Marc Gontard classe le procédé parmi ceux qui contribuent à définir le roman "ethnographique" de Joseph Peyret ou Pierre Loti, et selon lui, en 1954, c'est un des moyens dont use Ahmed Sefrioui dans *La Boîte à merveilles* pour s'adresser "de manière privilégiée, à un public étranger, français en l'occurrence". On se trouvait donc là devant une intéressante actualisation de l'usage de la note: utilisée d'abord,

---

<sup>310</sup>Marc GONTARD: "La Littérature marocaine de langue française", in *Europe*, n° 602-603 de juin-juillet 1979, page 104.

et dès la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, par un auteur français pour diffuser du pittoresque vers un public français tout acquis à la cause de l'exotisme, caution esthétique de l'aventure coloniale, la voici pratiquée par un auteur colonisé -ou plutôt "protectorisé"- soucieux de séduire un public métropolitain. Concrètement, la production écrite est de même type: "insertion de termes d'arabe dialectal traduits en bas de page ou en fin de roman", nous dit Gontard. Il n'est pas sûr cependant que les notes de Chraïbi puissent se laisser facilement réduire au modèle envisagé ci-dessus...et que la séduction ne s'opère pas en partie par l'insolence, la nostalgie, la sensualité, toutes variations de tonalité qui excèdent franchement les limites du discours ethnographique.

Voyons ce qu'il en est. Un cas simple d'application de ce type de note est fourni dans *IA*: Miloud, un convive du narrateur, présente au beau-père anglais de ce dernier une boulette de couscous "bien tassée dans sa grande main"<sup>311</sup>, ce qui provoque un haut-le-cœur du digne britannique. C'est moins à son usage qu'à celui du lecteur que la note en bas de page traduit le discours en arabe de Miloud qui accompagne son geste. Car dans les pages précédentes, Miloud s'exprimait en français, comme tous les autres personnages...

Dans *EP*, cinq notes illustrent notre propos. Elles concernent la définition de trois noms propres, Ould Brahim (page 63), Kifech (page 186) et Bann (page 205); deux noms communs sont également traduits, l'un avec la concision typique de l'article de dictionnaire, le mot Naÿ (page 199); l'autre

---

<sup>311</sup>Driss CHRAIBI: *IA*, *op. cit.*, page 149.



avec un souci didactique attendrissant par ce qu'il suppose comme connaissance des Fables de La Fontaine chez le lecteur, qui apprend que "boujadi" équivat-c'est nous qui soulignons- à "paysan du Danube". L'équivalence est donc fortement connotée sur le plan culturel, et c'est de la culture classique française qu'il s'agit! Mais pour combien de lecteurs la référence a-t-elle son sens premier?...Joli clin d'oeil en tout cas du destinataire de la note, puisque ce fameux "paysan du Danube" prononce un des premiers discours argumentés contre l'envahisseur et le colonialisme...à la fin du XVIIème siècle! Souvenons-nous, lorsqu'il apostrophe le Sénat Romain:

*"Quel droit vous a rendus maîtres de l'Univers?"*

*Pourquoi venir troubler une innocente vie?*

.....

*Nous quittons les cités, nous fuyons aux montagnes"<sup>312</sup>...*

Or "boujadi" est une insulte que le chef Mohamed adresse à l'inspecteur Ali. Et nous n'avons pas de réelle traduction de cette insulte. Par contre, étrange parallèle, l'expression lexicalisée "paysan du Danube" désigne en français un individu fruste, grossier, dans un registre de langue qui se veut cultivé mais qui, amnésique, a conservé la lettre et non l'esprit d'une fable dont la morale constitue le premier vers et qui affirme: "Il ne faut point juger des gens sur l'apparence"! *EP* tout entier s'organise autour de cette morale lafontainienne,

---

<sup>312</sup>Jean DE LA FONTAINE: "Le paysan du Danube", in *Fables*, Livre XI, Fable 7, Paris, Editions Garnier Frères, 1962, pages 306-308.

et, nous l'avons déjà dit, c'est de son respect obtus de la lettre des textes administratifs que meurt Mohamed, tandis que, tel le fameux paysan, Ali survit grâce à sa plaidoirie, à son talent oral.<sup>313</sup>

Dans *MP*, on trouve 16 notes de vocabulaire dont 7 portent sur des noms propres, donnant la traduction simple de Afarik (page 57), Yunan et Misr (page 95), Misriyine (page 96), Ibran (page 122), Falstine, Amran et Ourdoun (page 123), Jourjir (page 167), et enfin Jalout et Dawoud (page 169). 9 notes traduisent des noms communs: ferrouj (page 20), doum (page 22), hajja (page 25) qui sous forme de nom propre n'avait pas donné lieu à note dans *EP*, amana (page 27), assif (page 66) et son pluriel issafen expliqué comme tel (page 93), khoukhoubâa (page 86) déjà rencontré dans *EP* sans note, rekkas (page 89) et sedras (page 99). La note sur rekkas mérite qu'on s'y arrête, car elle nous introduit à l'ambiguïté que nous allons avoir à traiter concernant les notes signées: elle comporte en effet un commentaire hors normes, qui fait effraction dans le calme déroulement de la simple traduction. Voici son contenu: "Rekkas: émissaires à pied, capables de franchir tous les terrains imaginables et de battre des records de vitesse. Il en subsiste encore quelques spécimens". Le malaise, ou le sourire, tout dépend de l'état d'esprit du lecteur, vient de l'emploi du mot "spécimens", dont nous rappelons la définition dans *Le Petit Robert*: " Individu qui donne une idée de l'espèce à laquelle il

---

<sup>313</sup>Le même Ali, ou son semblable, son frère, devenu personnage principal de série policière, s'interroge dans *Une place au soleil*, à la page 52, quelques années plus tard: "Est-ce que par hasard quelqu'un le prenait pour un paysan du Danube?" Or son monologue intérieur ne peut qu'être traduit de l'arabe, si nous nous en tenons aux circonstances romanesques dans lesquelles il est appelé à réfléchir! Étonnant renversement de perspective, sur lequel nous aurons l'occasion de nous attarder plus loin.

appartient, unité ou partie d'un ensemble qui donne une idée du tout". Le synonyme proposé dans le dictionnaire est "échantillon".

Il y a changement radical de registre d'écriture entre le texte et le paratexte: le premier évoque alors les efforts du personnage principal, Azwaw, pour organiser les Berbères contre l'avancée victorieuse du général arabe Oqba ibn Nafi, il entraîne le lecteur pris au jeu de l'illusion romanesque dans un épisode de cette "épopée pour parler de la chevauchée des ancêtres" qu'est *MP*<sup>314</sup>. L'usage des rekkas fait partie de la stratégie mise au point par Azwaw. La note semble alors surgir d'un autre temps, du temps justement des sciences humaines, des dictionnaires, des études d'échantillons qui renseigneraient sur une communauté disparue ou absente: c'est le XXème siècle qui fait là intrusion, portant comme un douloureux sourire sur les tentatives d'Azwaw de lutter contre l'Histoire, lui qui veut parier sur le Temps et la Terre, privilégier la durée contre l'événement.

Il est temps ici de se souvenir des recommandations méthodologiques de Genette: la note est à rapporter non seulement au texte, mais à d'autres éléments du paratexte, en particulier à la préface ou à ce qui en fait office. Or *MP* comporte non une préface, mais une longue dédicace, que nous avons déjà étudiée plus haut. Rappelons simplement que le livre est expressément dédié aux "minorités" dont l'auteur se dit "le frère". Toutes les minorités citées sont

---

<sup>314</sup>L'expression est de Charles BONN dans son compte rendu critique de *MP* pour *L'Annuaire de l'Afrique du Nord*, Editions du CNRS, 1986, Bibliothèque de l'IREMAM, Aix-en-Provence.

de celles dont la survie paraît menacée, toutes aussi doivent leur fragilité à une conquête venue les mettre en péril sur leur propre sol, qu'il s'agisse "des Indiens d'Amérique, des Berbères, des Palestiniens, des Celtes, des Occitans", ou du groupe des "peuplades dites primitives"<sup>315</sup>. Celles dont les ethnologues étudient encore quelques "spécimens", jusqu'à la disparition prévisible des derniers "échantillons"... Il y a là comme un langage de la dérision savante, et la note vient casser le fil du texte: il n'est plus question de traduire, mais d'anticiper, de déplacer dans le présent du lecteur la question des minorités nationales: d'arrêter le roman? Quelle singulière hésitation sur le pouvoir du rêve et de l'art d'écrire!

Ne pourrait-on lire la persistance de cette inquiétude dans certaines notes de vocabulaire du dernier roman de la série publiée au Seuil, *NA* ? Il est le seul des trois à proposer une approche étymologique de certains des mots traduits, comme pour Dar-el-Beïda (page 14), Djebel Tarik et Oued-el-Kébir (page 54): car pour ces trois noms propres, il s'agit moins d'une traduction que d'un retour aux sources, soit sémantiques soit phonétiques. Le terme actuel découle du signifiant ancien, l'usure du temps se creuse dans l'évolution phonétique. En outre, *NA* comporte une traduction par équivalence -c'est toujours nous qui soulignons- de l'expression "peau de sloughi" (page 97), qui surprend quand on se souvient que dans *MP* le mot sloughi n'avait pas fait l'objet de la moindre explication (page 107). Mais avant de revenir sur ce qui fait ou non l'objet d'une note dans nos textes, il convient de souligner que huit

---

<sup>315</sup>Driss CHRAIBI, *MP*, *op. cit.*, page 9.

mots, noms propres ou noms communs sont annotés sous forme de traduction simple dans *NA*: il s'agit de Qoussas (page 56), Imazighen (page 60), Tingis (page 61), Maghreb-al-Aqsa (page 114), Jahiliya (page 123), ghasoul (page 170), Zikr et samaa (page 171).

Dans ce même texte, une note très curieuse a tout particulièrement retenu notre attention, celle de la page 103. Elle ne renvoie à aucun mot arabe du texte, et propose pourtant une traduction en français d'une expression donnée en français dans la page! Cette étonnante fausse traduction -car on ne traduit que d'une langue dans une autre- porte sur la "Mer Blanche Moyenne" devenue tout simplement "la Méditerranée" en note. Que penser d'un tel procédé, sinon qu'il nous renvoie au fonctionnement des poupées russes, image certes exotique dans un tel contexte?...La consultation du Dictionnaire arabe-français de Daniel Reig<sup>316</sup> permet d'apprendre qu'en arabe, la Méditerranée se dit "Mer Blanche et/ou Moyenne". Il y a donc déjà eu traduction littérale dans l'écriture du roman, comme si ce dernier présentait un premier niveau de relais linguistique, avant que, par une inattendue mise en abyme, la note ne vienne offrir un second niveau de lisibilité, le seul acceptable pour le lecteur.

Dans *EP*, le même processus est à l'oeuvre page 105. L'expression "peau de mouton", écrite entre guillemets, appliquée par Ali à sa femme dont il est mécontent, trouve en note d'abord sa traduction en arabe, puis l'explication en français de son emploi par le personnage. Cet effet de rebond et ce souci

---

<sup>316</sup>Daniel REIG: *As-Sabil*, Paris, Editions Larousse, 1983.

didactique insistant ne seraient-ils pas au service de l'hésitation fondamentale de l'écriture, toujours à la recherche du terme le plus précis, et qui semble parfois tourner autour et devoir se contenter d'approximations...

Nous ne sommes d'ailleurs pas au bout de nos surprises en ce qui concerne cet ensemble de notes dites "de vocabulaire". Car un deuxième grand groupe de ces fragments nous a paru pouvoir regrouper une variété très spécifique de termes issus de déformations orales du français. Il s'agit, dans le langage populaire marocain, des altérations vocaliques et consonantiques qu'entraîne la prononciation de termes appartenant à un autre système phonétique que le sien, qui ne le recoupe pas totalement <sup>317</sup>. Dans *EP*, le lecteur assiste donc à la restitution écrite d'une intégrité orale perdue, et qui, il faut donc en croire l'instance productrice des notes, aurait pu sans l'aide du paratexte lui laisser ignorer que Kalamass (page 58) c'est Karl Marx, Moul Bousta (page 59) le receveur des P.T.T.- avec la restriction que seule la partie Bousta est transposée, et non restituée comme dans le cas précédent, tandis que de l'usage de l'abréviation "Moul" pour "Moulay" il n'est rien dit. Plus simple paraît le cas des notes sur Filagare (page 72), makina tomatik (page 125), Lasourti (page 175), mais cette dernière fait intervenir un régime énonciatif qui relève d'une analyse ultérieure.

---

<sup>317</sup>Une très amusante tentative de synthèse sur ce sujet a été fournie par Azouz BEGAG dans son roman *Le Gone du Chaâba*, Paris, Le Seuil, 1986, rééd en collection Points-Virgule. Sous forme d'appendice, l'auteur y recense les principales différences entre l'alphabet arabe et français, et propose quelques exemples de la "phraséologie bouzidienne" (du nom du personnage Bouzid).

Dans le même registre, on était donc en droit de s'attendre à un corpus de notes similaire dans les deux ouvrages suivants. Or il n'en est rien: pas de notes dans *MP* sur les mots, pourtant en italiques dans le texte, Zéropéens (page 15), -ce terme est repris, toujours sans note, dans *UPS* à la page 93, mais cette fois sans caractères italiques- frankaoui (page 15), Lamirik (page 19), tilifoune (page 33) qui relèvent pourtant strictement des mêmes opérations de transformation phonétique que celles dont nous venons de parler dans *EP*. Tandis que *NA* n'offre à la lecture que deux notes de ce type, l'une sur captine et sargeane (page 32), l'autre sur pijou (page 39).

S'agirait-il donc de faire "entendre" le texte écrit? Si c'est bien de cela qu'il retourne, l'orthographe non strictement phonétique de "sargeane" ne se justifie pas, elle représente un compromis entre oral et écrit que nous ne pouvons comprendre qu'en référence aux ambiguïtés du texte lui-même. Cette trace de norme orthographique<sup>318</sup>, nous la retrouvons dans les scènes de dialogue qui, dans *EP*, mettent aux prises Ali et Mohamed confrontés à la difficulté de mener une enquête policière moderne en pays berbère. Les deux policiers se heurtent aux réponses laconiques du vieux Raho, personnage doté par ailleurs d'un riche discours intérieur restitué en style indirect libre par le narrateur. Les premiers échanges, dans la fiction romanesque, ont lieu en arabe, cela va de soi pour le lecteur qui en découvre le contenu...en français. La colère du chef éclate bruyamment, et son adjoint Ali, soucieux de le calmer, s'adresse alors à lui "en français, pensant à juste titre que cette langue

---

<sup>318</sup>Paratexte de notre texte! S'il s'agit d'une transcription phonétique, "sarjane" suffit.

agirait sur lui efficacement...et le ramènerait à la civilisation et à la raison"<sup>319</sup>. Suit un échange entièrement composé de termes français altérés sur le plan phonétique selon le modèle fourni par Azouz Begag que nous citons plus haut, du moins en ce qui concerne les paroles rapportées du personnage d'Ali, car pour le chef, les déformations sont moins nombreuses, et le lexique manifeste une bonne connaissance du français vulgaire, voire grossier. Il connaît mieux la langue du colonisateur! Ce qui retiendra ici notre attention, c'est que chaque fois que les personnages sont censés parler en français, le texte est en italiques. Cependant, les unités syntaxiques de base et les parties du discours sont nettement segmentées, il n'y a jamais coalescence par exemple entre verbe et sujet, ce qui fait que la lecture de cette chaîne orale conserve les marques fondamentales de l'écrit où elle est pourtant requise comme effraction, rupture, faille, mise à distance des deux policiers face au paysan berbère dans le cours du texte, et bien sûr mise à distance d'une partie du texte par rapport à lui-même.

En fait, le procédé n'est pas neuf, Molière l'a abondamment pratiqué et c'est une source de comique de ses pièces farcesques. Plus près de nous encore, Balzac a fait souffrir bien des générations de nos candidats au baccalauréat contraints d'ânonner, dans une bien humiliante régression des processus de lecture, les "dires" du baron de Nucingen pour être sûrs d'avoir tout compris. De quel type d'intention s'agit-il? Molière voulait faire rire,

---

<sup>319</sup>Driss CHRAIBI, *EP, op. cit.*, page 35.



Balzac voulait faire vrai. Il nous semble que Chraïbi intègre ces deux données à la fois, car ses personnages sont en partie des pantins, et que ces pantins appartiennent sans doute à une typologie fort présente dans l'Administration marocaine. En outre, l'auteur insiste sur une indécision fondamentale quant à la langue utilisée. En effet, quand il l'estropie avec un accent "à couper au couteau", Nucingen parle le français, tout comme Diafoirus malmène le latin, mais veut parler latin. Or, *EP*, écrit en français, suppose donc que ses personnages s'expriment en arabe, et qu'un artifice typographique s'avère indispensable lorsque leurs paroles sont échangées dans la même langue que celle de la narration. Le chercheur se retrouve devant le même système de mise en abyme que celui que nous relevions plus haut au sujet de la note sur la mer Méditerranée: y-a-t-il ou non traduction, et de quelle langue dans quelle langue? Combien d'opérations linguistiques le narrateur met-il en jeu? Pour tenter de répondre à cette question, nous nous proposons maintenant de nous pencher sur les "blancs" du paratexte, en d'autres termes de nous interroger sur ce qui fait note ou pas.

Nous l'avons déjà dit, et nous renvoyons pour le détail à ce qui précède, certains termes arabes reçoivent une traduction ou une équivalence dans un roman, et pas dans un autre. Ces silences de la traduction rencontrent d'ailleurs le mutisme de l'instance productrice de notes sur un très grand nombre de mots arabes, dont nous avons effectué le relevé. Dans *EP*, aucune note sur médina

---

(page 121), souk (page 149), maboul (page 161), gandoura (page 163), hammam (page 166), klebs (Page 173), chouïa (page 195). Même chose dans *MP* pour douar (page 15 et 24), bled (page 24), baraka (page 33), gourbi (page 55), doum (page 87), sloughi (page 107) et fantasia (page 153). Et il en est de même dans *NA* pour maboul (page 11), baraka (page 68), mektoub (page 76), simoun (page 96), médersa (page 183), et encore bled ou gourbi... Dans *IA*, bendir (page 135) n'est pas traduit en note. Dans *UPS*, il en est de même pour tagine (pages 33 et 90), foundouk (pages 18 et 127), chouia (pages 45, 90 et 100), flous (page 81), chaouch (page 46), souk (page 99) et fissa (page 100). Il faut remarquer que tous ces mots ne sont mis en relief d'aucune façon, ils s'intègrent sans distinction particulière à la phrase française qui les emploie. Mais notre interrogation, après consultation systématique d'un dictionnaire du français courant, le *Lexis* de 1989<sup>320</sup>, a vite trouvé sa réponse. Tous ces mots, éventuellement transcrits sous une autre forme orthographique<sup>321</sup>, appartiennent au vocabulaire français, à l'exception de deux d'entre eux sur lesquels nous allons revenir. Certains de ces vocables sont entrés dans notre langue depuis le XVII<sup>ème</sup> siècle, comme "hammam", la plupart depuis le XIX<sup>ème</sup>, les plus récents étant "baraka" et "mektoub" dont l'acte de naturalisation linguistique date de 1920. Et il y a fort à parier que "klebs" et "fissa", les seuls encore dépourvus de place au dictionnaire, s'y puissent

---

<sup>320</sup>*Dictionnaire de la langue française Lexis*, sous la direction de Jean Dubois, Paris, Editions Larousse, 1989.

<sup>321</sup>Foundouk s'écrit Fondouk, Flous devient Flouze ou Flous dans le *Lexis*.

bientôt glisser: sous une forme injurieuse le premier est fréquemment employé dans les cours de collège et cages d'escalier! Le deuxième s'emploie en toute occasion où l'urgence est évoquée...Est-ce un tardif souci de précision qui amène Chraïbi à en proposer une traduction immédiate dans le texte d'*IATC*, à la page 12? En tout état de cause, ce silence sur lequel nous nous interroignons était donc simplement la rançon d'une intégration réussie, et de l'enrichissement constant de la langue française, grande et chaleureuse famille d'accueil pour tous les mots étrangers devenus siens au fil des siècles!

Ceci nous permet de revenir sur l'usage des caractères italiques dans le texte. Tous les mots passés en français utilisent les mêmes caractères que le contexte dans lequel ils surgissent. Tous les mots déformés, comme "pijou" ou "makina tomatik", sont en italiques. Mais c'est aussi le cas de la plupart des termes arabes traduits en note que nous avons relevés plus haut, avec des variations d'un roman à l'autre: par exemple dans *EP*, "baraka" s'écrit en italiques, alors que, nous l'avons vu, il est inscrit au Larousse et que dans *NA* il ne présente aucune particularité typographique. En dépit de quelques rares variantes de ce genre, on peut considérer que seuls certains noms propres, tels qu'on pourrait encore les lire sur un Atlas ancien, faisant par exemple cohabiter Port-Lyautey et Kénitra au même emplacement sur la carte du Maroc, ne bénéficient pas des italiques. Ainsi, dans *EP*, l'ensemble du corpus des notes dites "de vocabulaire" est en italiques, sauf Kifech (page 186) qui est un surnom jouant le rôle d'un nom propre. Et les noms propres présentent cette

---

particularité de ne pas devoir être obligatoirement traduits. Ainsi le français dira bien Londres pour London, mais jamais Nouvelle York pour New York!

De même, Afarik (page 57) dans *MP*, Dar-el-Beïda (page 14), Djebel Tarik et Oued-el-Kebir (page 54), Tingis (page 61), Maghreb-al-Aqsa (page 114) dans *NA* semblent utiliser cette licence, cette possibilité de ne pas désigner comme étranger un mot qui renvoie, sur le mode du nom propre, à une réalité géographique ou historique, les deux se combinant dans une redondance de l'authenticité des termes lorsque la note s'occupe à donner l'histoire de la désignation géographique: c'est le cas de Dar-el-Beïda dont la note donne d'abord la version moderne de Casablanca, puis la formation arabe.

Nous ne saurions achever l'étude de ce premier type de notes sans faire mention, dans *EP*, d'une note proposant la traduction, en français vulgaire, de l'expression anglaise " Shoot again, get a move on!" (page 152). Profondément ironique, elle rappelle la fascination du Chef non seulement pour la langue française, mais aussi pour l'Américain, promesse d'un futur éblouissant de technologie avancée et de formation efficace pour tous les policiers du monde, qui se donnent déjà la main, et pratiquent le même registre lexical peu raffiné.. A quand, la littérature maghrébine d'expression américaine?... Il nous a semblé que c'était un peu le sens de cette note, unique en son genre dans nos textes. Car la traduction en bas de page ne s'imposait pas pour la compréhension du lecteur dans ce cas précis, et les romans de Chraïbi présentent d'autres moyens d'élucidation d'un propos de personnage, par exemple en accolant dans le texte même l'expression arabe et l'équivalent français, ce que nous trouvons souvent

et qui permet de se poser le problème du choix de la mise en note, et de la pertinence de cette dernière.

## **2) Le contournement de la mise en notes.**

Le procédé de la cohabitation des deux langues dans la même phrase permet fréquemment d'éviter la mise en note d'un terme ou de toute une expression arabe.

Il en est ainsi dans *IATC*, où tout le début d'un dialogue entre Ali et une réceptionniste tangéroise rencontrée dans un hôtel de Londres est présenté sur ce mode, la traduction simultanée ne cessant qu'à la troisième réplique, lorsque les deux personnages se sont effectivement reconnus comme appartenant à la même origine<sup>322</sup> Dans quelle langue communiquent-ils ensuite, lorsque cessent les traductions? En anglais? C'est peu probable, même si ce roman permet de découvrir un Ali polyglotte, capable de jouer de l'absurdité contenue dans certaines traductions littérales d'expressions lexicalisées telle le célèbre "sauter du coq à l'âne"<sup>323</sup>

Dans *EP*, ce procédé s'applique à *fissa* (page 75), *aji* (page 88 et 201), *Sire*, *yawliidi* (page 110) et à l'expression coranique *Bismillahi rahman*

---

<sup>322</sup>Driss CHRAIBI: *IATC*, *op. cit.*, page 37.

<sup>323</sup>Driss CHRAIBI: *Ibidem*, page 31.

arrahiim (page 157)<sup>324</sup>. Dans *MP*, même chose pour amdyaz (page 90), aussitôt traduit grâce à une mise en apposition du groupe "le vieil aède aveugle".

On retrouve le procédé presque à l'identique dans *UPS*, où l'expression arabe, en italiques, "Dabbar rasek!", présentée comme étant du "marocain de chez nous", se trouve immédiatement suivie de la phrase suivante: "Ce qui signifie en français: "Débrouille-toi!"<sup>325</sup>. Dans cet ouvrage, le lecteur, sans cesse confronté à l'appétit insatiable de l'Inspecteur Ali, découvre des recettes entières par le biais des traductions simultanées dans le texte de préparations d'abord désignées par leur dénomination locale: ainsi apprend-il sans quitter le fil de la narration que les "mlaoui" (page 56) sont des crêpes épaisses fourrées, que les "chabbakiyya" -en italiques dans le texte- consistent en "gâteaux au miel(...) dont la double pâte exigeait vingt quatre heures de soins et deux femmes pour la confectionner"<sup>326</sup>, et que l'accompagnement du tagine de mouton aux "mloukhiyyas" est fait de "pavots de jardins, bien lubrifiés, voire gluants"<sup>327</sup>! Transplanté en Grande-Bretagne, le pauvre Ali n'a guère l'occasion de pratiquer la gourmandise, la cuisine du pays où il vit ses dernières aventures à ce jour étant définitivement présentée par le narrateur comme

---

<sup>324</sup>Pour la commodité de la lecture, nous proposons ici des traductions sous forme de note de bas de page! "Aji", "Sire, yawlidi" et "Bismillahi rahman arrahiim" signifient respectivement: "Viens", "Va-t-en, mon fils", et "Au nom de Dieu clément et miséricordieux".

<sup>325</sup>Driss CHRAIBI: *UPS, op. cit.*, page 115.

<sup>326</sup>Driss CHRAIBI: *Ibidem*, page 129.

<sup>327</sup>Driss CHRAIBI: *Ibidem*, page 134.

immangeable<sup>328</sup> Ce qui explique sans doute pourquoi *IATC* ne permet pas au lecteur de bénéficier d'autres évocations gastronomiques, fussent-elles ou non traduites en bas de page!

On notera enfin que dans *NA*, c'est la même proposition de traduction dans le texte même qui permet au lecteur de comprendre le sens du mot Labsal (page 82). Mais ce dernier roman pose plus de problèmes qu'il n'en résout en ce domaine: car seule une réflexion sur le contexte permet, et encore pas toujours clairement, de deviner ce que signifient dhamyadih (page 68), neffars, naÿs, gheitas (page 129), elranj (page 181) quettara (page 182)<sup>329</sup>. Il lui reste aussi, à ce courageux lecteur, à se documenter par ses propres soins sur Oumma (page 114) et Al Khadir (page 70)<sup>330</sup>, un peu comme si, parvenu à ce point de sa production littéraire, le narrateur de la trilogie avait décidé une fois pour toutes de rendre son public travailleur, et par exemple de l'orienter systématiquement vers la consultation de *l'Encyclopédie de l'Islam*, dont nous conviendrons qu'elle n'a pas souvent sa place au coin de la cheminée française. D'ailleurs, dès 1975, dans l'interview qu'il accorde à Kacem Basfao, Chraïbi

---

<sup>328</sup>Dans ce roman, l'inspecteur Ali préfère renoncer à dîner plutôt que d'ingérer une spécialité locale, le camembert frit à la gelée de groseille, spécialité pourtant recommandée par un collègue britannique qui semble lui vouloir du bien!

<sup>329</sup>Le lecteur comprend qu'il s'agit respectivement de sorcellerie, de trois instruments de musique, d'une plante aromatique et d'un alambic.

<sup>330</sup>La Oumma, c'est la communauté des fidèles, censée transcender toutes les différences humaines. Al-Khadir définit un "homme de Dieu. Ce messenger peut être considéré comme un initiateur auquel la tradition musulmane donne le plus souvent ce nom". cf Denise MASSON, *Le Coran*, op. cit., Notes sur la sourate XVIII, 60-82, qui relate le voyage de Moïse "au confluent des deux mers" et sa mise à l'épreuve par Al-Khadir. La mise à l'épreuve est celle des limites de la patience humaine... Denise Masson précise que cet épisode relève d'une légende juive du XI<sup>ème</sup> siècle et fait état des compilations de Nissim Ben Jacob sur le même thème.



envisageait d'utiliser dans ses textes des mots arabes "sans aucune traduction en bas de page. Que les lecteurs se cassent les dents!"<sup>331</sup>

Mais notre auteur ne s'est pas limité à cette seule exigence. Son dernier roman policier, *IATC*, ne propose aucune traduction d'un poème anglais écrit par John Wilbye en 1609, et qu'il récite de mémoire: le seul commentaire du narrateur porte sur son accent "quelque peu rugueux, à la manière d'un charretier de la médina"<sup>332</sup>. Le texte anonyme en vieil anglais, entièrement reproduit dans le texte, que découvre Ali dans un secrétaire de sa chambre de Trinity College n'est pas davantage traduit pour le lecteur<sup>333</sup>. Qu'Ali n'y comprenne rien ne change rien à l'affaire. Ce qui est patent, c'est que Chraïbi, dans ce domaine comme dans celui que nous évoquions plus haut, livre dans le texte de son oeuvre des éléments relevant d'une autre langue, et laisse son lecteur sur sa faim.

Ainsi, le relevé de ce qui ne fait pas note nous sensibilise-t-il à une sorte de défi jeté par le livre à son consommateur. On s'aperçoit bien alors de la nécessité de moduler l'appréciation première portée sur l'évidence d'un abondant corpus de notes de vocabulaire en bas de page, au moins pour ce qui concerne la trilogie publiée au Seuil: pédagogie, oui, mais profondément

---

<sup>331</sup>Kacem BASFAO: interview de Driss Chraïbi dans sa thèse d'Etat, *op. cit.*, page 741.

<sup>332</sup>Driss CHRAIBI: *IATC*, *op. cit.*, page 26.

<sup>333</sup>Driss CHRAIBI: *Ibidem*, page 79.

sélective, élitaire même. Ce refus de communiquer le sens s'applique d'ailleurs dans *NA*, outre aux mots arabes dont nous venons de parler, à l'univers religieux du judaïsme: que faire, en première lecture, de cette phrase prononcée par un vieux rabbin page 111: "En ce Yom Kippour, je ne vais pas chanter le Kol Nidré. Nous ne prononcerons pas le serment rituel de la Brith", sachant que rien, dans le contexte, ne vient apporter sur ces mots le moindre éclaircissement? <sup>334</sup>

Souci d'auteur, peut-être, de prouver qu'il maîtrise parfaitement un lexique étendu? L'usage du vieux mot français "parasange" dans *NA* (page 104), des noms communs "tachéomètre" et "théodolite" dans *MP* (page 40), ou la réactualisation hardie du passé simple du verbe extraire dans *EP* lors de la scène du banquet où nous lisons qu'"Hajja extraya les morceaux de choix"<sup>335</sup>, semblent participer d'un désir de ce type, tout comme la mention de plantes rares nommées "bellombra" et "plumbago" dans *UPS*<sup>336</sup> ou la comparaison du fourneau d'une pipe avec une "hie"<sup>337</sup> dans *IATC*. En tout état de cause, les romans de Driss Chraïbi offrent, dans le domaine lexicologique, presque

---

<sup>334</sup>La fête de Yom Kippour, ou Grand Pardon, intervient dix jours après Roch Hachana, le Nouvel An juif. C'est la veille, et non le jour même, que les fidèles doivent réciter le Kol Nidré, prière adressée à Dieu pour lui demander pardon de la légèreté passée et des manquements aux engagements pris. Le serment de la Brith affirme l'unité du peuple avec Dieu.

<sup>335</sup>Ce passé simple "n'est pas usité", affirme GREVISSE in *Le Bon usage*, Paris-Gembloux, Editions Duculot, 12ème édition, 1988, § 848, page 1286. Il va de soi que "pas usité" ne signifie pas "inexistant".

<sup>336</sup>Driss CHRAIBI: *UPS*, *op. cit.*, pages 50 et 54.

<sup>337</sup>Driss CHRAIBI: *IATC*, *op. cit.*, page 29.

autant que ce qu'ils dérobent à la lecture cursive. Etudier quelle est l'instance qui préside à cette alternance de dons et de retraits paraît donc maintenant tout à fait nécessaire.

---

### **3) L'instance productrice des notes.**

Cette instance, nous l'avions remarqué plus haut, se manifeste dans une catégorie très particulière de notes qui fonctionnent comme des notes de vocabulaire, mais dont la rédaction renvoie à l'expression d'une sensualité gourmande ou égrillarde. Les romans de Chraïbi font, nous l'avons déjà signalé, une belle place à l'art de se nourrir. Une des récriminations constantes de l'inspecteur Ali contre sa femme concerne le refus de celle-ci de lui préparer de bons petits plats, et son hésitation entre modernité arabe et retour au monde berbère prend toute son intensité à la faveur d'un banquet dans *EP*.

Cinq de nos romans contiennent des notes expliquant des termes particuliers de la cuisine marocaine qui n'ont pas d'équivalent dans la cuisine française. Dans *EP*, les notes concernent un plat complet et une pâtisserie, cette dernière à nouveau annotée dans *UPS*, dans *NA* elles s'appliquent à un pain, au même plat complet, la "hargma", à une variété de couscous et à une préparation d'olives. Une note d'*IA* rend compte du "smen", le beurre rance, et du "Khlii", une préparation à base de viande séchée, à nouveau mentionnée en note dans *IATC*. Mais le plus souvent, elles ne se présentent pas du tout comme des recettes, et Chraïbi ne fait guère de concessions à la tradition du roman ethnographique. Bien au contraire, ces notes offrent un prolongement au texte qu'elles illustrent, parce que chacune d'elles se veut comme un

concentré de l'essentiel des représentations imaginaires auxquelles elles s'associent dans l'univers propre de l'écrivain. En ce sens, elles peuvent être attribuées sans réserve au narrateur, qui produit ainsi un métatexte rêveur sur son propre texte. Ce rêve est de nature profondément libidinale, d'une libido heureuse, comblée, qui trouve dans l'art culinaire -qu'il soit populaire et donne des produits lourds, nourrissants, des plats complets compacts aptes à calmer la faim ancestrale des Berbères montagnards, ou qu'il appartienne à l'univers raffiné des cuisines fassies abondantes en "pâtisseries de monarques"-une véritable source de jouissances. La jouissance peut être orale, et s'exprimer par des exclamations ravies à l'évocation des mhencha<sup>338</sup> ou de la kesra<sup>339</sup>. Elle peut résider dans le plaisir entrevu de la connivence des papilles, de l'universalité des saveurs: le "smen" décrit comme ayant "un goût de roquefort"<sup>340</sup> rappelle au lecteur français le goût familier d'un fromage de qualité. Elle peut aussi, entrevues les mains de femme occupées à ces préparations secrètes de "tout un harem", s'avouer franchement de nature sexuelle, comme c'est le cas dans la note sur les olives dites "meslalla", note nullement nécessaire pour le coup à la compréhension d'une recette donnée en partie dans le texte, note de pur redoublement de l'évocation du plaisir associé

---

<sup>338</sup>Note dans *EP*, *op. cit.*, page 141.

<sup>339</sup>Note dans *NA*, *op. cit.*, page 19.

<sup>340</sup>Note dans *IA*, *op. cit.*, page 105.

à la dégustation d'une olive "à goût de clitoris"<sup>341</sup>. Le devenir particulier de la note sur "meslalla" mérite qu'on s'y arrête, puisque Chraïbi a tenu à réexpliquer au lecteur les particularités de cette préparation dans *UPS*, sept ans après *NA*. Curieusement, les olives sont devenues salade d'épinards sauvages "et de divers ingrédients que seules les femmes savent préparer"<sup>342</sup>: mais c'est bien sûr par la traduction du mot marocain en français que l'identité reste affirmée!<sup>343</sup> D'un livre à l'autre, l'auteur prend soin en effet de nous faire savoir en note que ce qui compte, c'est que "meslalla" veut dire, indéfectiblement, "touche la dame" ou "touche madame"! On peut analyser de la même manière la redondance des notes sur le "khlii" de *IA*, en 1991, à *IATC* en 1996. Dans le premier texte, la note paraît purement descriptive, informe seulement le lecteur qu'il s'agit de "viande séchée au soleil"<sup>344</sup>. Cependant le contexte dans lequel surgit la note donne à cette information simple une connotation très positive: le "khlii", vidé du réfrigérateur avant l'arrivée des beaux-parents anglais du narrateur, est remplacé par des "victuailles aseptisées", ensemble "inodore et insipide", le plus souvent "sous cellophane",

---

<sup>341</sup>Note dans *NA*, *op. cit.*, page 181.

<sup>342</sup>Note dans *UPS*, *op. cit.*, page 63.

<sup>343</sup>Selon le livre de Zoé GUINAUDEAU, déjà ancien, mais justement contemporain de la jeunesse de Driss Chraïbi, les olives meslalla sont une préparation typiquement fassie et fort prisée des connaisseurs. cf sa recette des olives cassées in *Fès vu par sa cuisine*, Rabat, Editions J.E. Laurent, 1951, ( préface d'Ahmed Séfrioui), page 28. La recette est réitérée dans une version plus récente de son livre de cuisine fournie par le même auteur en 1981, préfacée cette fois par Moulay Ahmed Alaoui, Ministre du Tourisme marocain. cf Zette (sic) GUINAUDEAU-FRANC: *Les secrets de la cuisine en terre marocaine*, Paris, Editions Jean-Pierre Taillandier/ Vilo, 1981.

<sup>344</sup>Note dans *IA*, *op. cit.*, page 105.

déjà peint au vitriol dans *EP*. Cinq ans plus tard, Ali frustré de nourritures à son goût lors de son séjour anglais déguste seul un soir, à même la poêle où il en a fait réchauffer un pot apporté dans ses bagages, cette viande délicieuse dont la note, attentive à sa détresse gastronomique, se charge de fournir la recette, prolongement fantasmatique à cette jouissance orale dérobée à un monde sans cuisine digne de ce nom!<sup>345</sup>

La fonction de ces notes dites "culinaires" est donc, on le voit, quelque peu différente de celles qui précèdent. Loin des complexités qu'engendre l'usage d'une fiction de la langue dans la fiction, usage sur lequel nous avons réfléchi plus haut, ces notes présentent, à la faveur consentie d'une prétendue offre de traduction, un moyen aisé de répéter, de prolonger le plaisir éveillé par le texte. Leur destinataire s'y fait lire armé des attributs fondamentaux de l'existence, les pulsions du désir.

Que ce narrateur ne puisse pour autant se confondre avec l'auteur, et que la distinction des deux voix soit une donnée méthodologique indispensable, nous le pensons d'autant plus volontiers que quatre notes de nos textes sont expressément signées de l'auteur dans *MPet* dans *UPS*.

---

<sup>345</sup>Note dans *IATC*, *op. cit.*, page 83. L'orthographe varie de Khlii à Khli'e, mais le plat est bien le même, et d'ailleurs l'inspecteur se charge de rappeler cette évidence en page 29: "La langue marocaine ne s'écrit pas, savez-vous?"

<sup>345</sup>Note dans *MP*, *op. cit.*, page 23.

Les deux notes relevées dans *MP* portent sur une impossibilité de traduction, exprimée la première fois sur le mode du regret, comme l'atteste le texte même de cette note: "J'ai vainement essayé de traduire la sève de ces expressions. Il manque le soleil des paroles de chez nous"<sup>346</sup>. En fait, dans le texte, l'auteur a déjà proposé une traduction de l'arabe populaire au français, et semble, en note, s'interroger sur la pertinence du texte ainsi rédigé. La seconde fois qu'il intervient en son nom en bas de page, c'est d'ailleurs pour refuser toute tentative d'équivalence linguistique: le mot prétendûment arabe "khakha" restera ce qu'il est, un faux,<sup>347</sup> pur prétexte à plaisanterie scatologique assumée paisiblement par un auteur qui ne dédaigne pas d'aborder ce thème. Il y aurait donc un plaisir multiple de la mise en note, et les plaisirs de la table ne sont pas les seuls auxquels elle introduit. Reste que le destinataire s'affirme là comme un démiurge, grand-maître de sa langue et de ses créatures: c'est bien Chraïbi qui commente encore une fois son impossibilité à bien traduire un quatrain d'Abou Nouass dans *UPS*<sup>348</sup>, parce qu'un jeu de mots salace s'y oppose à une bonne version française; et c'est lui aussi qui, dans le même ouvrage et à la même page, se moque de l'érudition stupéfiante dont il a affligé son personnage en lui faisant confondre Paul Verlaine et Baudelaire! Et s'il n'a pas signé la note de vocabulaire sur "Hench" dans *IA*, l'usage de la première personne du pluriel qui s'y rencontre ne trompe personne: "Disons, serpent",

---

<sup>347</sup>Dépourvu de son orthographe fantaisiste à l'orientale, le mot redevient ce qu'il est, et sa filiation est latine.

<sup>348</sup>Note dans *UPS, op. cit.*, page 126.



ne trompe pas davantage le lecteur sur la plaisanterie à connotation sexuelle à peine voilée dans le texte.<sup>349</sup>

Ces notes signées de l'auteur forment donc autant de "commentaires d'actualité", elles n'interviennent pas directement dans l'élaboration de l'imaginaire du texte, mais renvoient bien plutôt aux difficultés réelles ou supposées d'un écrivain bilingue. La soixantaine atteinte et dépassée, Chraïbi semble surtout se gausser des théories formulées sur le statut linguistique de la littérature maghrébine de langue française. En témoignent, dans ses derniers ouvrages, l'écriture de discours parodiques qui mettent en cause l'usage du français et de ses jargons. Citons pour mémoire le salmigondis prononcé par un professeur de Lettres de l'Université de Fès dans *IA*<sup>350</sup>, ou la savoureuse conférence sur "la littérature maghrébine résultante d'un orphelinage culturel" dans *IATC*<sup>351</sup>, qui mélange en un beau charabia toutes sortes de considérations pseudo-freudiennes. Nous avons été particulièrement amusée de relever, lors d'une description du public assistant à un dîner universitaire restitué sous la forme d'un match amical de football, la présence...d'un "spécialiste du paratexte"!<sup>352</sup>

---

<sup>349</sup>Note dans *IA*, *op. cit.*, page 129.

<sup>350</sup>Driss CHRAIBI: *IA*, *op. cit.*, pages 78-79.

<sup>351</sup>Driss CHRAIBI: *IATC*, *op. cit.*, pages 97, 98, 99.

<sup>352</sup>Driss CHRAIBI: *Ibidem*, page 103.

Un autre type de commentaire en décalage formel avec le texte se rencontre dans *EP* à cinq reprises. Seule la première est signée de l'auteur, mais les suivantes appartiennent au même type et mettent en oeuvre les mêmes procédés: question directement adressée au lecteur, excuses à ce dernier formulées, précautions comiques au sujet des difficultés pour traduire les paroles du chef<sup>353</sup>. Dans tous les cas, il s'agit d'une interpellation au lecteur sur le mode de la complicité. Il y a donc bien effraction du pacte de l'illusion romanesque en bas de page, comme si l'auteur conviait son public à méditer en sa compagnie sur les difficultés d'écrire, et l'invitait aussi parfois à en sourire.

Chraïbi, nous avons eu l'occasion de le voir, fait grand usage de l'art de la note en bas de page. L'étude que nous venons de consacrer à cet élément de son paratexte nous permet de conclure que cet usage obéit à la stratégie même de son écriture. Nous pensons en effet pouvoir lire dans les marges inférieures de ses romans, sous forme condensée et en petits caractères, comme les éclats d'une longue préface qui n'a pas été écrite. En réutilisant les classifications établies par Gérard Genette, nous y verrions une préface auctoriale ultérieure, de préférence: une de celles qui, surplombant le texte de toute la force de la pensée critique, voudrait en dessiner les parcours de lecture.

---

<sup>353</sup>Ces cinq notes se trouvent dans *EP*, *op. cit.*, pages 46, 64, 129, 135 et 186.

Un long chapitre y serait sans doute consacré aux efforts qu'est obligé de consentir pour écrire un écrivain placé de fait en "situation prophétique", et qui pourrait dire: "J'ai une langue, mais elle ne m'appartient pas"<sup>354</sup>. Un écrivain confronté aussi à l'aporie de la question du choix d'écrire des livres, aporie qui n'existera que pour lui: écrire sur les Arabes, sur l'Islam, mais pas en arabe, alors que par définition le Coran comme texte ne peut être lu qu'en arabe, que toute traduction est pour lui défiguration de son essence divine. Telle est peut-être la source de l'abondance des notes de vocabulaire dans les trois romans de la trilogie publiés au Seuil.

Mais Chraïbi n'en reste pas là. L'inspecteur Ali remet le français à sa place: c'est le "dialecte d'Arouet"<sup>355</sup>, parfois inadéquat à la restitution de la pensée et de la sensibilité d'autrui, et de toutes façons en danger, menacé par le jargon financier<sup>356</sup>, le jargon universitaire, l'anglais.

Une autre partie de cette préface pourrait traiter des repères de l'oralité dans sa littérature. Cette oralité contrainte à ne prendre forme et sens que par l'écrit renouvelle par le biais de la note les traditionnelles adresses au lecteur, perturbant de façon délibérée le cours de la narration et devenues partie prenante de l'écriture romanesque avec *Jacques le Fataliste* de Diderot.

---

<sup>354</sup>Beida CHIKHI: *Conflit des codes et position du sujet, Thèse citée, page 3.*

<sup>355</sup>Driss CHRAIBI: *UPS, op. cit., page 101.*

<sup>356</sup>Relevons la jubilation avec laquelle Chraïbi restitue le discours typique du banquier moderne, dans *IA*, page 162: " Je n'ai même pas pu initialiser mon suivi trimestriel parce que notre praticien back-office en comptabilité des titres n'a pas encore finalisé son listing en données Cobol au niveau des escomptes conventionnels"! Evidemment, il n'y a pas de note en bas de page...

De plus, dans les romans de Chraïbi qui contiennent des notes, le narrateur devient en partie un personnage, gourmand et sensuel à souhait. La note se fait aussi, autre aspect de l'oralité livrée alors au bonheur de Narcisse, lieu de débordement du texte hors de ses marges: pur plaisir de parler? L'écrivain maghrébin de langue française, n'est-il pas avant tout un écrivain méditerranéen, pour lequel le livre vient prolonger et suppléer la pratique de la longue palabre? Notre identification du régime énonciatif de toutes ces notes de type et de fonctions différents, pourrait alors nous amener à nous interroger sur les strates de l'imaginaire collectif dans lequel puise notre auteur.

Nous retrouverons cette réflexion dans la partie de notre travail qui concernera *L'Homme du Livre*, livre qui, comme les premiers qu'écrivit Chraïbi, ne présente aucune mise en note.

Cette étude des principaux aspects du péri-texte auctorial des romans de Driss Chraïbi ne saurait à elle seule rendre compte des formes et fonctions du paratexte. Notre outil de recherche exige en effet à présent d'être appliqué à sa composante éditoriale.

---

## **TROISIEME PARTIE**

### **LE PARATEXTE EDITORIAL**

Consacrer la dernière partie de notre travail à quelques aspects du paratexte éditorial, c'est déjà être fidèle à notre auteur, qui ne s'est pas privé, dans *La Foule* comme dans *L'Inspecteur Ali*, de faire mention des conditions matérielles dans lesquelles se crée un roman. Les maisons d'édition, nous l'avons vu plus haut, sont nettement accusées dans *La Foule* de tenter de transformer l'oeuvre littéraire en support publicitaire pour pâtes dentifrices ou autres produits sans rapport avec l'écriture, en d'autres termes de détourner l'activité artistique vers une stratégie mercantile. Quant au malheureux Brahim O'Rourke, qui ne vit que de ses droits d'auteur, il se voit obligé de plier son talent à la fabrication d'intrigues de série attendues par son éditeur, tandis qu'il ne songe qu'à rédiger le livre de ses rêves, *Le Second passé simple*. Il s'agit de résister à la pression d'une simple adaptation de l'offre à la demande, et si cela ne peut se faire sans risquer la faillite personnelle, de tenter de mener de front la création de deux productions "objectivement distinctes...auxquelles sont associées des intérêts différents."<sup>357</sup> Certains éditeurs n'hésitent pas à évoquer le conflit qui oppose le désir ambitieux d'atteindre "la quintessence d'une mission (...) à savoir la perpétuation de la parole"<sup>358</sup> et les réalités pénibles des nécessités financières. Le témoignage d'Hubert Nyssen est à cet égard tout à fait intéressant. Il permet de prendre la mesure des angoisses de l'éditeur,

---

<sup>357</sup>Pierre BOURDIEU: *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992, page 347.

<sup>358</sup>Hubert NYSSSEN: *L'Editeur et son double*, Arles, Actes Sud, 1988, page 10.

soucieux de ne pas "laisser passer Proust", d'enrichir son catalogue, d'en développer la spécificité, et de faire face à la "compétition critique"<sup>359</sup> qui lit trop vite et mal les livres. En ce qui concerne le choix des genres publiés, l'analyse proposée est lapidaire: "La plupart de mes confrères font volontiers l'éloge de la nouvelle mais ils en publient peu", car le seul critère est celui-ci: elles "se vendent mal".<sup>360</sup> On frémit rétrospectivement pour Maupassant...et on lit aussi la confirmation de ce qui pouvait être deviné quant aux choix de l'écrivain sur lequel nous travaillons: si *De tous les horizons* demeure à ce jour le seul recueil de nouvelles d'un écrivain qui a pourtant aimé pratiquer la forme brève<sup>361</sup>, les contraintes éditoriales y sont sans doute pour beaucoup.

L'interrogation n'est pas nouvelle, et tous les historiens de la littérature savent à quel point l'état des conditions de production et de réception des textes influe sur leur possibilité même d'élaboration.<sup>362</sup> Loin de nous cependant le projet d'une dérive sociologisante, soucieuse de réduire l'oeuvre littéraire, et

---

<sup>359</sup>Hubert NYSSSEN: *L'Editeur et son double*, op. cit., page 135.

<sup>360</sup>Hubert NYSSSEN: *Ibidem*, pages 157-158.

<sup>361</sup>Le plaisir particulier qu'offre l'écriture de la nouvelle est très sensible dans le texte court de Driss Chraïbi publié dans le numéro hors-série de *Télérama* consacré à Delacroix en septembre 1994. Sous le titre "Un autre regard", l'auteur imagine un savoureux renversement de perspective. Le séjour du peintre au Maroc est raconté par Chérif Fleun, Conseiller Culturel de S.M. Moulay Abd Al-Rahman, dont la verve sarcastique et la culture littéraire étendue ne sont pas sans rappeler quelques traits principaux de l'Inspecteur Ali.

<sup>362</sup>Dans le domaine des manuels de haut niveau, citons par exemple l'excellente série *Histoire littéraire de la France* initiée par les Editions Sociales en 1971, et qui associe à chaque livraison les interventions d'historiens et d'économistes soucieux de définir la part de ce que Bourdieu appelle "des systèmes de relations intelligibles capables de rendre raison du monde sensible". cf Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art*, op. cit., page 13.

tout spécialement celle de Driss Chraïbi, aux seules approches économistes; nous ne succomberons pas davantage à la tentation de rendre compte d'un livre par le jeu des antagonismes qui ont ou non contribué à son succès. Nous pensons simplement, comme l'affirmait déjà Robert Escarpit en 1970 dans *Le Littéraire et le social*<sup>363</sup>, qu'il existe bien une industrie du livre dont l'écrivain fournit la matière première, mais auquel échappe la diffusion vers le lecteur, ou du moins une certaine partie de cette dernière: car nous verrons que les choses sont plus complexes, et que l'auteur peut être associé aux processus propres à assurer cette diffusion.

Indéniablement, le livre en tant qu'objet ressortit à une histoire des techniques, et sa lecture, en tant que processus, suppose un "feedback assuré par la traduction, l'adaptation, l'illustration, en somme par tout ce qui est oeuvre surajoutée"<sup>364</sup>, au premier rang de laquelle nous placerons le paratexte éditorial.

Il ne sera pas possible, dans les limites imparties à ce travail, de faire état de tout ce qu'implique la prise en compte de la littérature en tant qu'"appareil", pour reprendre une fois encore les termes de Robert Escarpit: état de l'édition, fonctionnement des maisons ayant publié Chraïbi, état du marché, structures de la consommation et étude des systèmes de relais ou d'oubli que constitue la critique littéraire. Il y faudrait une autre thèse! Plus

---

<sup>363</sup>Robert ESCARPIT et al.: *Le Littéraire et le social*, Paris, Flammarion, 1970.

<sup>364</sup>Robert ESCARPIT et al.: *Le Littéraire et le social*, op. cit., page 31.



modestement, nous nous proposons une approche de quelques éléments constitutifs des stratégies de diffusion et de vente mises au point par Denoël, Le Seuil et Balland pour commercialiser les romans de Driss Chraïbi publiés dans ces maisons d'édition.

Notre étude portera tout d'abord sur les titres, puis sur les prière d'insérer, et enfin sur les couvertures.

.

## **I) LES TITRES, INTERTITRES ET TABLES DES MATIERES.**

Nous nous occuperons ici d'éléments de paratexte à statut mixte. Il paraît en effet difficile de faire vraiment la part des responsabilités de l'auteur et de l'éditeur en ce qui concerne les titres et l'établissement d'une Table des Matières.

Certes, le titre peut être entièrement rapporté à l'auteur, mais l'éditeur semble bien disposer d'un droit de regard sur sa composition. Lorsque Hubert Nyssen s'exclame, au sujet des *Relations d'incertitude* d'Anne Walter, qu'il veut publier, "Quel titre admirable!"<sup>365</sup>, n'exprime-t-il pas à la fois le bonheur de l'éditeur charmé d'être déchargé d'un des éléments de la première de couverture, et celui du lecteur s'arrêtant à cet intitulé richement prometteur? Il convient de ne jamais oublier que la responsabilité du titre est en principe toujours partagée entre l'auteur et l'éditeur"<sup>366</sup>, comme le rappelle Gérard Genette, et comme nous l'a confirmé Louis Gardel, des Editions du Seuil, que nous avons interrogé par courrier: la part de responsabilité dans le choix d'un titre est "très variable. Aucune règle. Au bout du compte, au Seuil, c'est toujours l'auteur qui a le dernier mot. L'éditeur suggère mais n'impose jamais un titre".<sup>367</sup>

Il n'en est pas de même pour l'intertitre, qui relève du seul écrivain. Le titre apparaît sur la couverture, et constitue donc un des effets d'appel à l'achat auxquels tout bon éditeur se doit d'être attentif. Il s'adresse à un bien plus large

---

<sup>365</sup>Hubert NYSSSEN: *L'Editeur et son double*, op. cit., page 219.

<sup>366</sup>Gérard GENETTE: *Seuils*, op. cit., page 71.

<sup>367</sup>cf Questionnaire aux Editeurs, Annexe N° 12, pages 369-370.

public que le corpus des éventuels intertitres, qui exigent au minimum le feuilletage du livre pour être découverts, et parfois la lecture intégrale du texte pour être tout à fait compris.

Si nous avons cependant choisi de lier ici l'étude des titres à celle des intertitres, c'est que ces derniers, dans l'oeuvre de Chraïbi, fonctionnent parfois comme en écho avec les premiers. Nous y reviendrons.

La présence ou l'absence de Table des Matières amène au même type de remarque: si la Table de *La Mère du printemps*, présente dans l'édition originale, disparaît dans la réédition du roman en collection de poche, c'est bien évidemment du fait de la responsabilité de l'éditeur. Mais l'auteur a voulu cette Table lors de la première publication, et nous privilégierons cet aspect des choses pour aborder la fonction de relais de la Table par rapport à l'architecture du texte exposée dans ses divisions.

Le relevé des titres de tous les romans de Driss Chraïbi montre leur appartenance massive à la première catégorie isolée par Gérard Genette dans le chapitre qu'il consacre à cet élément du péri-texte: ce sont presque tous des titres thématiques, insistant pleinement sur le "contenu", le thème ou le personnage central du roman ainsi désigné. On note cependant un cas de titre mixte, celui d' *Une enquête au pays* , titre simultanément thématique et rhématique, dans la mesure où la préface apocryphe de l'édition de poche, signée de l'Inspecteur Ali, commente à sa façon l'ouvrage en ces termes: "Driss Chraïbi...a même mené le travail à notre place, alors qu'il n'est pas un flic de métier; il a même fait l'enquête sur nous autres, le chef et moi..."<sup>368</sup> La préface se charge donc de commenter la forme même du texte, d'en fournir une explication générique, et ce grâce à une mise en abyme: l'écrivain intitule "enquête" un roman faussement préfacé par un de ses personnages qui à son tour se plaint d'avoir été victime d'une enquête policière menée par cet amateur

---

<sup>368</sup>Driss CHRAÏBI: *EP, op. cit.*, Réed. Collection Points, 1982, page 1.

d'écrivain, auquel il conseille d'entrer vraiment dans la police, car alors les enquêtes qu'il mènerait seraient mieux rétribuées...

Ces premières remarques ne sauraient nous faire oublier qu'en certains lieux du paratexte éditorial, les pages de garde, peuvent surgir des annonces de titres à paraître. Elles ne sont pas toujours suivies d'effet. Nous commencerons donc l'étude détaillée des titres et intertitres de notre auteur par cette variété.

### 1) Les annonces de titres en pages de garde.

A ce jour, Chraïbi n'a envisagé qu'une seule fois de donner à un de ses ouvrages un titre purement rhématique: il s'agit d'ailleurs d'un projet, dont seul l'avenir dira s'il rejoindra le stock des titres morts-nés enregistrés dans la rubrique éditoriale "En préparation", à la suite de la liste des ouvrages de l'auteur déjà parus. Ce texte à venir devrait s'intituler *Vu, lu, entendu, mémoires*, et est mentionné en page de garde de *IATC*, l'avant-dernier roman de Chraïbi. Ce titre n'est pas sans poser quelques problèmes: l'insistance sur la subjectivité perceptive que supposent les trois participes passés s'accommoderait-elle de la nécessaire prise de distance qu'implique le genre des Mémoires? Certes, voir, lire et entendre sont indispensables à la tentative de témoigner de l'Histoire, mais le danger est grand du glissement vers l'autobiographie, genre voisin mais pas cousin, tant il exige de renverser la perspective<sup>369</sup>. Il n'est pas sûr d'ailleurs, comme nous l'annoncions plus haut, que Chraïbi écrive ce texte ou lui conserve ce titre. Ne déclarait-il pas en 1975 : "Je me demande comment on peut écrire ses Mémoires?"<sup>370</sup>

Retenons surtout que de nombreuses annonces de romans à paraître n'ont jamais été suivies d'effet au cours des années. Dès 1956, l'édition originale de *L'Ane* mentionnait la préparation d'*Introduction à la vie*, "pièce de théâtre", et des *Vieux*, "roman". Mais en 1958, Chraïbi fait paraître un recueil de récits dont le genre, revendiqué sur la couverture de l'ouvrage, se veut romanesque. *De tous les horizons* comporte la traditionnelle rubrique "A

---

<sup>369</sup>Pour tout ce qui concerne la définition précise des frontières entre genres occupés à "l'écriture de soi", cf Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Le Seuil, 1975, Réed Collection Tel Quel, 1996.

<sup>370</sup>Entretien réalisé par Kacem BASFAO in *Trajets: structure(s) du texte et du récit dans l'oeuvre romanesque de Driss Chraïbi*, Thèse de Doctorat d'Etat, *op. cit.*, page 701.

paraître", et y fait figurer deux titres: *Succession ouverte*, dont nous savons qu'il ne sera disponible que quatre ans plus tard, et *Don Slim de la police*, qui n'a jamais existé, mais pourrait bien être la première ébauche des célèbres enquêtes de l'Inspecteur Ali...plus de vingt ans avant sa première incarnation romanesque! Rien en tout cas sur *La Foule* parue en 1961!

. En 1962, *Succession ouverte* annonce la préparation d' *A titre posthume*, "roman", qui pourrait apparaître comme la suite logique de *SO*, mais ne sera jamais écrit: à sa place, Chraïbi rédige *Un ami viendra vous voir*, texte en rupture avec les références maghrébines dont s'était jusqu'alors nourries notre auteur, -excepté le cas des quatre derniers récits de *De tous les horizons*-, rupture continuée avec *Mort au Canada* en 1975, mais interrompue par *La Civilisation, ma mère!*..en 1972, roman qui, comme la plupart de tous ceux qui finalement paraissent, semble n'avoir jamais été "en préparation"! C'est sans doute que, d'un titre, *UAVVV*, à l'autre, *MC*, -nous entendons ici un titre réellement présent sur la couverture d'un livre achevé-, l'auteur a réalisé cette "catharsis qui lui permet d'aborder les sociétés maghrébines sur un autre mode que sur celui de l'interpellation violente"<sup>371</sup>. Il s'est donc concentré sur la résolution du conflit intérieur qui l'a longtemps déchiré: cet écartèlement ne laisserait-il pas sa trace dans cette annonce encore une fois sans suite, sans suite littéraire s'entend, que comporte la rubrique "En préparation" d' *Un ami viendra vous voir* ? L'annonce est copieuse, elle porte sur trois romans. Le premier, *Naissance*, nous paraît rétrospectivement familier: *Naissance à l'aube* n'en serait-il pas le tardif aboutissement? Et, dans cette mention marginale portée en page de garde d'un ouvrage qui fit scandale dans les milieux intellectuels maghrébins, indignés de voir l'un des leurs abandonner la thématique commune à leur production pour traiter un "sujet de société" occidental, n'y avait-il pas l'indice de l'injustice de ce reproche? On devrait toujours faire plus attention à "ce qui se prépare"...Les deux autres romans de

---

<sup>371</sup>Abdelkader DJEGHLOUL: "Driss Chraïbi", notice consacrée à l'auteur dans le dossier concernant le roman maghrébin de langue française in *Le Magazine littéraire*, N° 251, mars 1988, page 47.

cette courte liste, *C'était un jeudi* et *Catherine, allons- nous-en*, sembleraient au contraire leur donner raison, s'il n'y avait en cette affaire résolument raison à garder. Nul lecteur ne saura jamais dans quelle semaine des quatre jeudis Chraïbi a rêvé de promener des personnages, mais il est sûr que cette promenade se voulait départ, et ce que nous savons de la biographie de l'auteur autorise sans indiscretion à deviner la fêlure du couple qu'il forma avec Catherine, sa première épouse, fêlure devenue rupture dans *Mort au Canada*. Quant à ce dernier roman, c'est d'un titre d'épuisement qu'il remplit la traditionnelle rubrique "En préparation", puisque l'ouvrage *Au-delà de l'expression* annoncé aurait pu paraître plutôt sonner le glas de l'écriture...<sup>372</sup>

Six années de silence suivirent. Le premier roman de la trilogie parue au Seuil ne signale aucun projet littéraire "En préparation", mais dès *La Mère du printemps*, Chraïbi renoue avec ses pratiques antérieures et annonce *L'Emir des Croyants*. Il répète cette annonce quatre ans plus tard dans *Naissance à l'aube*, ce qui semble indiquer un projet solide, mais n'ayant pas encore abouti. Cependant, contrairement à ce que la série antérieure pouvait présager, un livre est bien venu se mettre sous le titre, car nous disposons dans ce cas précis du témoignage de l'auteur, qui explique: "J'ai changé de titre. C'est devenu *L'Homme du Livre*"<sup>373</sup>. Il ne s'agissait donc pas de *NA*, lorsque Chraïbi écrit *MP*, mais de la gestation d'un texte plus tardif, qui paraît quatorze ans après ses premiers balbutiements en page de garde!<sup>374</sup> Mais qu'il paraisse, celui-ci, contrairement à tous ceux dont des "préparations" réelles ou supposées ont

---

<sup>372</sup>En fait, ce livre a existé, au moins à l'état de manuscrit! Lors de l'entretien réalisé par Kacem BASFAO en septembre 1975, et reproduit dans sa thèse de Doctorat d'Etat, Driss Chraïbi en a lu plusieurs passages. Ce roman se voulait être le deuxième tome de *LCMM*, et devait restituer la dernière journée de la mère mourante. En 1989, Kacem BASFAO affirme que Chraïbi a brûlé le manuscrit à la suite de la mort, réelle, de sa mère. cf Kacem BASFAO, *op. cit.*, page 154.

<sup>373</sup>cf Questionnaire N°1, Annexes, pages 346-353.

<sup>374</sup> Cependant, Louis Gardel, des Editions du Seuil, affirme à ce sujet que sous un titre différent, le texte annoncé était bien celui de *NA*, et que le changement d'intitulé est une "décision de l'auteur"! cf Questionnaire aux Editeurs, Annexe N° 12, page 371.

signalé des possibilités inabouties, en dit long sur la permanence d'une préoccupation littéraire, dût-elle maintes fois changer d'étiquette. *Un enfant et la vie*, annoncé en 1993 dans *Une place au soleil*, ne trouve sûrement pas sa concrétisation dans *L'Inspecteur Ali à Trinity College*, mais ce titre si chraïbien pourrait bien avoir pour fonction de préparer les "Mémoires" que nous évoquions plus haut...Il sera curieux d'en étudier le titre final!

De tout ce qui précède, quelques conclusions peuvent à présent être dégagées: Chraïbi est un spécialiste des annonces non immédiatement suivies d'effets: sept projets titrés n'ont jamais vu le jour. Cependant, un même projet deux fois cité, longuement mûri, se réalise avec *HL*, montrant par là que l'indication d'un titre était bien indication d'une oeuvre.

Abordons à présent le cas des titres tels que nous les rencontrons sur les premières de couverture des ouvrages de l'écrivain.



## **2) Les titres de première de couverture.**

Les titres des romans de Chraïbi, nous l'avons signalé dans l'introduction de ce chapitre, adoptent le plus souvent la forme thématique, et se veulent indication de contenu bien plus que de genre ou de démarche littéraire. En ce sens, ils remplissent une fonction simple de désignation. Mais cette fonction s'enrichit des charges connotatives liées à l'intitulation, en d'autres termes de la part d'associations possibles laissée au lecteur. Nous avons donc pensé pouvoir opérer un classement fondé sur ce critère, qui permet d'isoler de grands groupes à l'intérieur desquels nous procéderons en conservant la chronologie. L'étude des intertitres, que nous annonçons plus haut, peut alors s'effectuer dans le champ ouvert par les possibilités métaphoriques instituées grâce aux titres.. C'est sur cet aspect que nous souhaitons développer notre réflexion.

### **a) Les titres faiblement métaphoriques.**

La "part du rêve" nous paraît presque nulle devant le titre descriptif du deuxième roman de Chraïbi, *Les Boucs*. Au lecteur bien sûr d'identifier l'injure raciste très employée à la fin des années 50 en France pour désigner les populations immigrées maghrébines. L'évidence est peut-être moins forte aujourd'hui, où ces populations ont quitté les camps provisoires de l'époque pour intégrer des barres de H.L.M.

*Les Boucs* se divise en trois parties donnant lieu elles-mêmes à un nombre inégal décroissant de chapitres numérotés. "Copyright" comporte six chapitres, "Imprimatur" cinq, et "Nihil obstat" trois seulement. Deux des intertitres relèvent du langage propre au monde de l'édition, le troisième est une courte sentence latine, émanant en général des autorités catholiques au temps où existait "l'index", qui forme avec les deux intertitres précédents

comme un appareil de significations jouant en miroir les unes des autres: rien ne s'oppose... ni à l'impression, ni à la protection légale de ce texte! S'agissant du deuxième roman de l'auteur, -oeuvre difficile s'il en est, moment où l'écrivain déjà titulaire d'un premier succès se risque à tenter de bâtir une oeuvre, et où il est invariablement guetté par la critique et le public-, *Les Boucs* ne manifesterait-il pas cet effort d'un jeune romancier pour s'approprier durablement l'outil éditorial et un lectorat fidèle?

*La Foule*, autre titre très court, montre la prédilection du jeune Chraïbi pour les titres concis et percutants, ciblant d'emblée un personnage central collectif. Il venait de réutiliser le procédé avec *L'Ane*, seul titre animalier de son oeuvre romanesque, et qui reparait en couverture du recueil de contes pour enfants *Les Aventures de l'âne Khâl* bien des années plus tard. Il est vrai que le bestiaire de Chraïbi fait jouer à ce quadrupède un rôle privilégié: compagnon d'infortune des pauvres de ce monde, chargé de fardeaux et de misère, l'âne incarne aussi le bonheur d'une sexualité triomphante et la gravité d'une sagesse ancestrale. Ajoutons à cela deux références hors-texte, et qui nourrissent la fiction de l'auteur: l'âne est toujours, en cette fin du XXème siècle, un animal extrêmement présent au Maroc, aussi bien dans les grandes villes qu' au plus profond des campagnes; et par ailleurs, c'est un animal coranique, dont les nombreuses mentions dans le texte sacré ont justifié la création d'une entrée à son nom dans l'appareil critique fourni par Denise Masson à son édition du Coran.<sup>375</sup> Chraïbi n'aurait-il pas, avec ce titre plus particulièrement, soigné la fonction "séductrice" isolée par Genette?<sup>376</sup>

*L'Ane* comporte cinq chapitres titrés en italiques, sous le rappel purement rhématique du numéro du chapitre concerné. Les quatre premiers

---

<sup>375</sup>Article "Ane", in Index fourni pour *LE CORAN*, édition de Denise MASSON, Editions Gallimard, 1967, Réed Folio, 1980, Index non paginé.

<sup>376</sup>Gérard GENETTE: *Seuils*, *op. cit.*, page 89.

chapitres, "L'Ane", "Premier amour", "Le citron", "Une force de la nature", correspondent au contenu narratif du chapitre concerné en insistant sur un des éléments du texte. Chacun de ces sous-ensembles constitue une unité narrative à part entière, et aurait pu faire l'objet d'une nouvelle indépendante. Le personnage de Moussa -Moïse- traverse les chapitres avant de mourir lors du dernier d'entre eux, appelé "Soleil noir", célèbre oxymore de Gérard de Nerval, menace de destruction et de mélancolie.<sup>377</sup> Mais dans le texte, les "bigaradiers se teintèrent soudain d'un soleil sanglant"<sup>378</sup>: Moussa est brûlé vif, par le personnage collectif et sanguinaire qui donne son nom au roman suivant: "la foule", cinq fois mentionnée en moins de deux pages, les dernières du livre.

Ce titre court et sec du troisième ouvrage que nous avons choisi de ranger dans la série formée par les intitulations faiblement connotatives s'avère donc être la continuation directe, en 1961, du dernier chapitre du roman paru en 1956. Le texte est partagé en deux grandes parties: "Le Flux" et "Le Reflux". Il est particulièrement regrettable que l'édition originale ne comporte pas de Table des Matières, tant le souci d'architecture de l'ensemble est minutieux. En effet, chacune des grandes parties se compose de sept chapitres, tous numérotés et titrés, et "l'exhibition titulaire" de cette "charpente", pour reprendre les termes de Genette<sup>379</sup> peut fournir un véritable guide de lecture de la fiction. A l'examen, en effet, on relève le rappel obsédant du titre en intertitre dans la première partie, sur le mode d'une alternance binaire: "La Foule" précède trois fois des noms propres ou communs de personnages, - "Moïra", "Les Mamadou", "Le Policier"- avant de clore cette première volée. Dans la deuxième partie, comme si "la foule" se devait de refluer enfin pour laisser place à l'humanité singulière, la récurrence du syntagme s'apaise: c'est

---

<sup>377</sup>L'oxymore est employé par Gérard de NERVAL au quatrième vers du "Desdichado" dans *Les Chimères*, paru en 1854.

<sup>378</sup>Driss CHRAIBI: *L'Ane*, *op. cit.*, page 115.

<sup>379</sup>Gérard GENETTE: *Seuils*, *op. cit.*, page 281.

par un nom de personnage "Les Mamadou" que s'inaugure la suite des intertitres. "La Foule" revient aussitôt, s'efface devant "Monsieur By", reparait ensuite, laisse place à "Mathurin" puis aussitôt aux "Mamadou". Le dernier intertitre du "Reflux" en dit long sur les intentions de l'auteur: c'est sur "L'Histoire" que se clôt le livre.<sup>380</sup> Fin du temps cyclique de l'Eternel Retour: le périphrase s'est fait fil d'Ariane vers la construction du sens. Extension et illustration du titre, l'intertitre joue ici un rôle essentiel. Puisse la réédition, si elle a lieu comme l'espérait récemment l'auteur<sup>381</sup>, tenir compte du travail paratextuel auctorial et créer enfin la Table des Matières manquante!

### **b) Les titres à vocation connotative.**

Il nous semble à présent pouvoir délimiter un groupe de titres plus étendus que les premiers, et dont le caractère commun paraît être un certain jeu de la polysémie. C'est le cas nous semble-t-il pour *Un ami viendra vous voir*, *Mort au Canada*, *Une enquête au pays* ou *Une place au soleil*, parce que les éléments constitutifs de l'énoncé entraînent une hésitation devant les significations qu'ils expriment, et suscitent donc un certain travail de mise au net de la part du public.

Ne risquerait-il pas, par exemple, de se sentir personnellement interpellé, dans un beau contresens qui pourrait bien être un appât, par le "vous" d'*Un ami viendra vous voir*, de croire à un texte de science-fiction ou à un recueil de bons conseils? S'il feuillette l'ouvrage, les intertitres ne l'aideront

---

<sup>380</sup>Pour faciliter la lecture, voici le relevé de la série des sous-titres sur laquelle nous avons travaillé:  
 "Le Flux": 1) La Foule/ 2) Moira/ 3) La Foule/ 4) Les Mamadou/ 5) La Foule/ 6) Le Policier/ 7) La Foule.

"Le Reflux": 1) Les Mamadou/ 2) La Foule/ 3) Monsieur By/ 4) La Foule/ 5) Mathurin/ 6) Les Mamadou/ 7) L'Histoire.

<sup>381</sup>cf les remarques de Driss Chraïbi à ce sujet, in Questionnaire n°2, Annexes, pages 357-360.

guère à y voir plus clair. *UAVVV* comporte trois grandes parties donnant lieu à des intertitres eux-mêmes sous-titrés par deux fois: à la présentation rhématique classique "Première partie" et "Deuxième partie" correspondent en effet les intertitulations et sous-titrages suivants: "Le Grand-prêtre / Christophe Bell", "L'Autre grand-prêtre / Docteur Stéphane Daniels". Que le premier de ces personnages porte un nom anglais qui signifie "cloche" et le second celui d'une marque de whisky pourrait cependant constituer un indice, une indication de prudence pour le moins: ne pas prendre au premier degré! Enfin, la "Troisième Partie" s'allège: elle ne présente en intertitre que le nom tout biblique du personnage féminin principal: "Ruth". Foin des charlatans: le texte est plus sérieux que son titre ne pouvait le laisser croire.<sup>382</sup>

L'absence de déterminant devant *Mort au Canada* peut aussi être source de contresens, puisqu'il est difficile d'après le seul titre de savoir s'il s'agit de LA mort au Canada - rituels et pratiques funéraires-, ou d'UNE mort au Canada -celle d'un personnage, ou d'un voyageur victime de conditions climatiques extrêmes, ce pays évoquant irrésistiblement de grands espaces enneigés-. Effet d'écho de cette étendue infinie et peu peuplée? Echo plus personnel du désarroi de l'auteur et des difficultés de l'écriture de ce texte? Le périphrase paraît presque muet! Un seul intertitre, correspondant à la quatrième et dernière partie, la seule qui ne soit pas subdivisée en chapitres, "Dominique", nom propre de personnage et prénom d'une des filles de Chraïbi. Quant à l'architecture propre du texte, elle rompt avec ce que nous savons des soins que l'écrivain peut parfois apporter à la composition de l'ensemble: c'est

---

<sup>382</sup>L'histoire de Ruth la Moabite peut être lue comme celle de l'exemple de la fidélité et de la soumission récompensées. Ruth devenue veuve refuse d'abandonner sa belle-mère Naomi, accompagne cette dernière à Bethléem et va glaner dans les champs pour assurer sa survie et celle de la vieille femme. Elle se soumet aux conseils de cette dernière lors de sa rencontre avec Boaz, et accepte d'aller passer la nuit auprès de l'homme endormi. Elle fait un beau mariage et devient l'aïeule de David. L'intégration d'une étrangère dans une lignée aussi prestigieuse signifie que "le don de la Loi était étendue aux nations païennes". Ruth se convertit au Dieu de Naomi. Et dans le roman de Chraïbi, Ruth se convertit à l'humanité. Voir *LA BIBLE DE JERUSALEM*, Desclée de Brouwer, 1979, page 346.

proprement d'une déstructuration qu'il faut parler, comme en témoigne le relevé suivant: à une "Première Partie" qui comporte quatre chapitres numérotés succède une "Deuxième Partie" de cinq chapitres également numérotés, mais ensuite tout se gâte! Le lecteur se trouve devant un véritable télescopage: "Troisième et Quatrième Parties", subdivisées en onze chapitres qui n'en font que dix, le troisième n'existant tout simplement pas dans la série. Livre du désordre de la passion et de la perte de soi, *MC* trouve donc là comme une expression redondante des thèmes qui le caractérisent. L'auteur corrobore d'ailleurs cet usage expressif du paratexte intertitulaire. Nommer dans la même intitulation condensée une série de chapitres "Troisième et Quatrième Parties" c'était, selon lui, créer "l'image d'une symphonie où deux mouvements contradictoires s'expriment ensemble, chacun d'eux essayant de couvrir l'autre, et où il n'y a pas de place pour la chronologie"<sup>383</sup>.

*Une enquête au pays*, nous l'avons vu, est le seul titre de Chraïbi à dénoter le type de texte qu'il inaugure. Il s'inscrit par là dans une longue tradition sémantique, puisque le terme "enquête" existe depuis le XII<sup>ème</sup> siècle dans les milieux savants<sup>384</sup>. L'enquête est "l'étude d'une question par l'accumulation de témoignages, d'expériences", bien avant de devenir "recherche ordonnée par une autorité administrative"<sup>385</sup>. Elle devient plus tard un procédé d'écriture qui a conquis ses galons depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle. Mais le lieu de l'enquête tel qu'il apparaît dans le titre, "au pays", introduit un effet de rupture curieux, puisque le pays en question n'est pas précisé, et que le mot prend alors plutôt des résonances villageoises, rurales: ce sera une enquête

---

<sup>383</sup>Déclaration de Driss CHRAÏBI à Kacem BASFAO in *Trajets: structure(s) du texte et du récit dans l'oeuvre romanesque de Driss Chraïbi*, Thèse de Doctorat d'Etat, *op. cit.*, page 145.

<sup>384</sup>Comme l'atteste l'étude étymologique du verbe "enquérir" dont "enquête" est une dérivation, in BLOCH et WARTBURG, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, *op. cit.*, page 224.

<sup>385</sup>Définition fournie à l'article "Enquête" in *Dictionnaire de la langue française Lexis*, *op. cit.*, page 641.

chez les paysans! On est loin des règles de fonctionnement définies par Fereydoun Hoveyda dans son *Histoire du roman policier*, règles qui supposent la fixation d'un cadre, "les grandes villes au lieu des forêts et des châteaux isolés"<sup>386</sup>, mais loin aussi de ce qu'attestent les dernières productions de romans policiers français depuis une dizaine d'années, la transformation de ce cadre classiquement urbain en périphéries banlieusardes ou "zones franches" de droit public. Le genre s'y est transformé, au début des années quatre-vingts, en "chronique, plus ou moins bien écrite, de la noirceur des jours et de la dureté des temps".<sup>387</sup> En cela donc, Chraïbi écrivant en 1981 le premier de ses textes qui prétende se rattacher au roman policier, et l'affiche en couverture grâce à son titre, participait d'une sensibilité propre à toute une génération d'auteurs modernes; mais le choix de la campagne marocaine reculée manifeste un déplacement des buts du texte, qui se veut moins résolution d'énigme que compte rendu ethnologique de pratiques populaires menacées de disparition, glissant en quelque sorte du côté de la collection "Terre humaine"! Il n'est peut-être pas alors étonnant que le péri-texte intertitulaire se signale par son absence. *EP* se veut simple narration chronologique, les onze chapitres se suivent sans autre mention que leur numéro, et il n'y a pas de Table des Matières. En quelque sorte, tout est dans le texte, rien dans le péri-texte.

*Une place au soleil*, renoue avec les ambiguïtés déjà signalées pour *Mort au Canada*, dans la mesure où le titre supporte deux lectures: l'une, littérale, désignant un espace urbain par beau temps, l'autre, métaphorique, utilisant le syntagme comme expression lexicalisée, et qui renvoie à tous les processus de survie sociale: il s'agirait, enfin, de se faire "sa place au soleil"...Ce n'est pas rien quand on a été élevé dans l'ombre d'un four public!

---

<sup>386</sup>Fereydoun HOVEYDA: *Histoire du roman policier*, Paris, Editions du Pavillon, 1965, page 78.

<sup>387</sup>Jean-Pierre DELOUX: "Polar à la française: treize ans de bonheur!" in *Le Magazine Littéraire* N° 344, juin 1996, page 23. Cette publication a fourni un dossier complet sur "La Planète polar".

Comme pour le roman précédent, le périphrase est muet et se réduit à la simple numérotation des chapitres.

### **c) Les titres fortement métaphoriques.**

Un troisième groupe de titres retient ici notre attention. Il recense des dénominations à effets fortement symboliques. Un travail très attentif de la création de ces titres paraît évident.

Tel nous apparaît le titre du premier livre de Chraïbi, *Le passé simple*, qui ne renvoie à proprement parler à rien dans un texte insoucieux de produire un traité sur la valeur d'emploi d'un temps de l'indicatif joliment appelé "le parfait" en latin! Et pourtant..."Le passé simple ou passé défini exprime un fait complètement achevé à un moment déterminé du passé, sans considération du contact que ce fait, en lui-même ou par ses conséquences, peut avoir avec le présent", affirme Grévisse dans un ouvrage de référence.<sup>388</sup> Cette définition contredit le projet même du roman, dont les dernières pages sont presque intégralement rédigées au présent et au futur de l'indicatif, et dont toute l'écriture est portée par une première personne du singulier attentive à dégager sa permanence. Le titre se fait ici l'expression d'un extrême désir d'arrachement à l'histoire, longuement contée, de la constitution d'une personnalité, comme si ce désir était réalisable, et surtout déjà réalisé. Ne pourrait-on comprendre en ce sens les intertitres qui viennent nommer chacune des cinq parties comme autant d'étapes dans la manipulation de la matière, et qui tous ressortissent au champ lexical de la chimie? Certes, le jeune Chraïbi était alors en France pour préparer un diplôme d'ingénieur chimiste. Il dominait donc parfaitement le sens d'une série d'opérations de laboratoire telle que celle qui nous occupe: "Les éléments de base", la "Période de transition", "Le réactif", "Le

---

<sup>388</sup> Maurice GREVISSE: *Le Bon usage*, op. cit., page 1292.



catalyseur", et bien sûr à la fin du travail l'obtention des "Éléments de synthèse". Mais il nous semble nécessaire d'aller au-delà de la simple allusion biographique. Le titre renvoie au domaine de la grammaire française, les intertitres évoquent celui des sciences exactes, dans lesquelles la civilisation arabe a excellé. Le "passé simple", et définitif, est donc aussi celui d'une posture intellectuelle, d'un certain outillage mental, inapte à rendre compte des déchirements du sujet historique. Chraïbi a eu raison de déplorer la confusion auteur-personnage principale entretenue au sujet de ce texte: à lui seul, le titre aurait pu prouver l'inverse, tant il se donne comme pur fantasme: celui de la disparition des générations et des héritages.

*De tous les horizons* offre le seul cas, dans la production de Driss Chraïbi, où le titre se confond avec l'incipit du texte romanesque. La première phrase en est celle-ci: "De tous les horizons monte la même clameur". Elle est prononcée par une voix anonyme dont la profération hors-texte est indiquée par l'usage des caractères italiques. La représentation s'impose: ce livre sera celui de plusieurs voix, issues de plusieurs lieux géographiques, venues se confondre dans l'espace plus restreint, mais apte à tout représenter, qu'est le livre. L'attente narrative créée par le titre est donc simultanément redoublée et résolue dès la première ligne du texte, qui débute par la reprise anaphorique du titre, puis en fournit la clé en complétant le complément de lieu par l'énoncé du procès en cours et de l'agent de ce procès: une "clameur", identique, sans autre prise en compte des différences entre ceux qui la poussent. Ils seront nombreux dans le texte, rappelons-le: enfants jouant sur la plage de Mazagan, vieil homme chargé d'ans et du cadavre de son petit-fils dans un cimetière marocain, Ivoirien égaré à Paris, travailleur agricole immigré "de l'autre côté de la mer" perdu en forêt, Juif allemand devenu berger dans le Lubéron, épicier retraité fuyant la ville à la recherche d'une côte hospitalière. Si l'incipit est bien "l'endroit où se circonscrit l'horizon d'attente du lecteur"<sup>389</sup>, la

---

<sup>389</sup>Catherine FROMILHAGUE et Anne SANCIER: *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas, 1991, page 108.

redondance voulue qu'il instaure avec le titre renforce le rôle référentiel de ce dernier. Le lecteur, qui se croit "invité au voyage", découvre l'identité de la condition humaine. La variété des paysages, la couleur des horizons, importent peu au narrateur anonyme qui lie de son discours les récits enracinés dans des terroirs différents. La symbolique du titre se résout dans un appel à l'unité: sur tous les horizons la nuit descend, et au matin, comme l'affirment les derniers mots de la dernière page, "c'est comme si nous renaissions tous avec le même soleil".

La recherche d'une solution à la souffrance induite par le sentiment tragique de la vie se trouve dans *Succession ouverte*, titre dont les termes condensent la rencontre scandaleuse de la mort et de la vie en termes formels d'héritage. Le mot "succession" renvoie à la répartition des biens du défunt, et à la lourde charge de réappropriation qui incombe aux survivants. Mais il indique aussi la suite implacable du cours du temps. Toute succession est une condamnation, elle implique l'occupation d'une place assignée. Que Chraïbi l'ait voulue "ouverte", jamais tout à fait menée à bout et classée, renvoie à une problématique qui lui est chère: que faire du passé? Comment ne pas hériter, même quand la figure paternelle omniprésente prend soin d'exclure le narrateur du Testament? Rester dans l'indécision, c'est peut-être alors une manière possible d'échapper au passage à l'acte, et de laisser ouverte la série des livres à écrire. L'important, en toutes choses, c'est de préserver le sentiment de la durée: les intertitres aussi le disent, à leur façon. Ce texte est le seul dont le péri-texte intertitulaire manifeste une continuité de numérotation des chapitres, sans solution de continuité entre la première et la deuxième partie dont il se compose. Quant aux sous-titres de certains de ces chapitres, - car tous n'en ont pas-, ils désignent des personnages du roman, déjà rencontrés dans *Le PS*: "Nagib" au chapitre 5, "Camel" au chapitre 6, "Jaad" au chapitre 8, "Madini" au chapitre 11 et dernier. Seul le sous-titre du chapitre 9 insiste

---

sur un lien d'appartenance: "Ma mère", le substantif puissamment déterminé par l'adjectif possessif, prépare déjà la deuxième partie du titre du roman de 1972.

Le titre du deuxième volume de la trilogie publiée au Seuil illustre peut-être ce programme: écrire pour durer. Il se compose de deux éléments distincts, dont le deuxième, traduction arabe du nom propre qu'est le premier, est mis entre parenthèses. L'usage s'est vite répandu d'omettre cette *Oum-er-Bia* apparemment redondante et de limiter l'intitulé à *La Mère du printemps*<sup>390</sup> Pourtant, cette double désignation a été voulue par l'auteur, et il ne s'agit pas d'un sous-titre, mais bien d'une réitération: la même chose, dans une autre langue. Ainsi le titre se fait-il métaphore du texte, ce "roman sur l'accueil réservé aux cavaliers musulmans par la tribu berbère païenne des Aït Yafelman", selon le résumé qu'en donne François Desplanques<sup>391</sup> Ce dernier attire l'attention sur la "révolution du regard" qu'opère l'oeuvre: c'est Azwaw qui en est le héros, et pas Oqba. Certes, Chraïbi fait de ce dernier un personnage édifiant, plein de mépris pour le luxe et la gloire, "héros civilisateur" qui amène dans ses bagages une nouvelle spiritualité, des techniciens, des éducateurs, des architectes...Mais la narration s'attache à Azwaw comme à celui qui ne sera pas vaincu par l'Histoire. La Oumma rêve

---

<sup>390</sup>Ainsi, c'est sous le titre amputé de son deuxième élément que la critique rend compte du roman. C'est le cas de Richard MILLET dans Le Monde du Dimanche du 8 février 1982, qui sous le titre "Entre la mort d'un monde et la naissance d'un autre", commente la parution de l'ouvrage; dans Le Magazine Littéraire de novembre 1982, sous le titre "Les Berbères contre l'Islam", le signataire P.R. commet la même erreur; en mars 1986, Tahar BEN JELLOUN dresse dans Lamalif, pour le numéro 175, une chronologie qualifiée de "bilan affectif" pour célébrer les vingt ans de la revue et écrit "En 1982, Driss Chraïbi publie "La Mère du printemps"; enfin, pour clore cette série non exhaustive d'exemples, nous signalons l'article d'Abdelkader DJEGHLOUL dans Le Magazine Littéraire de mars 1988 qui fournit un dossier complet sur le roman maghrébin de langue française, article dans lequel il affirme que "*La Mère du printemps* amorce une grande saga du syncrétisme islamo-berbère" à la page 48. Et nous-même, nous avons le plus souvent pratiqué cette amputation du titre complet...

<sup>391</sup>François DESPLANQUES: "Une vision contemporaine des origines de l'Islam au Maghreb: *La Mère du printemps* de Driss Chraïbi", in Nouvelles du Sud, Ivry, Editions Silex, N° 6/7, mai 1987, pages 119-128. cote IREMAM P8° 930.

par Oqba a fait faillite, elle appartient au "Passé simple" et l'Islam moderne n'a plus rien à voir avec l'époque des origines. Le monde est à l'envers: c'est le français "Mère du printemps" que le titre traduit en arabe, et entre parenthèses, alors que le nom du fleuve n'est jamais traduit en français sur aucune carte du Maroc!.. Mais Chraïbi a sans doute aussi privilégié les connotations poétiques propres au titre français, et qui emportent finalement la décision, celle de ne plus nommer ce livre que par la première moitié de son titre. Le lecteur y perd quelque chose, une des clés du texte. Notre écrivain n'aurait-il pas ici été victime de cet "effet Jupien" qu'identifie Genette, lorsqu'il souligne les dangers d'un trop beau titre pour une oeuvre? "Proxénète ou non, le paratexte est un relais, et, comme tout relais, il lui arrive parfois(...) de faire écran, et finalement obstacle à la réception du texte."<sup>392</sup>

Par contre, il y a bien une Table dans *MP*, en toute dernière page<sup>393</sup>. Elle ne présente en fait que quatre mentions écrites, celles de l'Avant-propos, puis de la première partie intitulée "Epilogue", de la seconde nommée "Première marée" et de la troisième, "Deuxième marée". Chaque grande partie est subdivisée en chapitres simplement indicés par des chiffres. Ce qui retient l'attention, c'est bien sûr l'extrême concision de la Table, son austérité qui fait nettement correspondre une série verticale de chiffres à gauche à une série verticale de nombres à droite. Rien de moins romanesque, et rien de plus contrastant alors que le choix du mot "marée", dont la charge poétique se trouve en quelque sorte enchâssée dans la précision froide d'une série mathématique.

Pourquoi "marée", rapporté à un roman dont l'essentiel de l'intrigue n'a rien à voir avec la mer? On est bien ici devant la pure métaphore. Les grands ensembles délimités grâce à cet intitulé correspondent à des moments du récit et non à une localisation des péripéties. L'"Epilogue" se situe à la fin du

---

<sup>392</sup>Gérard GENETTE: *Seuils, op. cit.*, page 89.

<sup>393</sup>Voir l'Annexe N° 5, page 360.

XXème siècle. Le personnage est présenté comme contemporain du lecteur. C'est un très vieux montagnard berbère nommé Raho, le double du Raho qui accueille l'inspecteur Ali et le chef Mohammed au début d'*Une enquête au pays*. Il est en butte aux mêmes tracasseries administratives du Maroc moderne que son homonyme, et n'a à opposer que sa patience et sa ruse à toutes les tentatives étatiques de détruire ses propres cadres culturels. Ainsi saisi à la fin de sa vie, et "assis face à l'Histoire"<sup>394</sup> menaçante, il se remémore une très longue tradition de résistance ancrée dans le sentiment de l'éternité de la terre. C'est alors que commence le premier grand ensemble narratif du livre, nommé "Première marée". Le lecteur y est projeté treize siècles auparavant, en l'an 681, à l'embouchure de l'Oum-Er-Bia, où il découvre le personnage d'Azawaw dont il sera amené à lire l'histoire jusqu'à la fin de *NA*. Nous avons déjà signalé ce système de retour des personnages d'un roman à l'autre de la trilogie lorsque nous avons défini notre corpus. La deuxième partie, après avoir introduit le personnage historique d'Oqba ibn Nafi, conquérant arabe du Maghreb, fait connaître la façon dont s'acheva la journée de printemps de l'année 681 débutée par le narrateur lors de la "Première marée". La "deuxième marée" effectue donc bien un mouvement de retour sur "la plage de temps" évoquée. Dans ce mouvement de retour, il y a recouvrement, répétition, paradoxalement statisme. Nous avons déjà, dans l'étude du péri-texte intertitulaire de *La Foule*, rencontré le jeu du flux et du reflux, et souligné le surgissement progressif du sentiment de l'Histoire que modulait l'adjonction de sous-titres. Mais vingt ans après, comme aurait dit Alexandre Dumas, on n'est jamais tout à fait le même! N'est-ce pas justement la conception défendue par Azawaw qui a prévalu, selon laquelle le sentiment de la durée, infinie, l'emporte sur celui de l'Histoire? Cette "élasticité" du temps est d'ailleurs fermement affirmée dans le cours même du texte, qui à la page 42 de l'"Epilogue", répète presque mot pour mot un élément du paratexte auctorial initial, en l'occurrence

---

<sup>394</sup>Driss CHRAIBI: *MP, op. cit.*, page 41.

la citation du Prophète "l'Islam redeviendra l'étranger qu'il a commencé par être". Le hors texte annonce ici le texte qui le recouvre et le répète: le temps humain n'a rien à voir avec le temps naturel pour lequel des siècles entiers ne sont rien. La mer à peine aperçue à l'embouchure de l'Oum-er-Bia sert de cimetière aux vieux prêtres terrorisants noyés par Azwaw dans *MP*, aux soldats inquiets devant le détroit de Gibraltar que Tarik y précipite dans *NA*.. Elle fait partie de cette géographie imaginaire que nous évoquions plus haut, géographie du temps plus que de l'espace.

C'est en fonction de cette interprétation de la Table de *MP* que nous parlons ici de pure métaphore. Il s'agit bien de dire la même chose, autrement. Donc d'ajouter, par métaphore de rhétoricien, un espace imaginaire entre les deux niveaux du sens alors convoqués: celui qui se glisse entre "première partie" et "première marée". Une des réussites de cette métaphorisation des intertitres, c'est son extrême économie de moyens: un mot suffit à faire surgir l'interstice où s'engouffrent les connotations poétiques. Le choix paratextuel de Chraïbi a ici privilégié le style simple, porteur de cette aspiration au sublime qu'évoque Gérard Genette à propos de la valeur de la sobriété de l'expression dans l'inventaire des "figures".<sup>395</sup>. Ne serait-ce pas ce souci de sobriété poussé à l'extrême qui expliquerait l'absence de Table des Matières dans *NA*?

Autres titres susceptibles d'induire l'"effet Jupien", ceux justement de *Naissance à l'aube* puis de *L'Homme du Livre*. Cependant, le danger est moindre pour *NA*, qui joue, non de la répétition, mais du pléonasme qu'induit le cliché "toute naissance est l'aube d'une vie". L'appareil intertitulaire réutilise un procédé déjà décrit pour *MP* : ce qui devrait être la première partie s'appelle à nouveau "Epilogue", intitulation rhématique fonctionnelle proprement déplacée en tête du livre. Cet "Epilogue" est sous-titré: "L'eau". La fin du texte, qui est aussi un peu pour le personnage principal la "fin du monde",

---

<sup>395</sup>Gérard GENETTE: "Figures", in *Figures I, op. cit.*, page 208.

commence donc en 1985, lorsque Raho, le porteur d'eau se voit refuser l'accès à la gare. La deuxième partie n'est pas signalée en ces termes: le lecteur se voit soudain proposer une nouvelle intitulation: "Un monde en marche": celui d'"un homme qui parcourait paisiblement la terre depuis le dernier quart du VIIème siècle"!<sup>396</sup> Le cheminement se poursuit à travers le temps, dont la chronologie n'est plus bousculée: les onze chapitres numérotés en ordre croissant mènent le lecteur jusqu'en 1055. Au terme donc, comme nous l'avons signalé auparavant, pas de Table, mais une illustration finale dont Driss Chraïbi nous a dit être l'auteur<sup>397</sup>.

Le deuxième titre de ce groupement, *L'Homme du Livre*, dont nous savons déjà qu'il provient d'une transformation, mérite d'autres commentaires, suscités par ses composantes grammaticales. Nous sommes tout particulièrement sensible à ses deux séries syntagmatiques: article défini suivi d'un nom commun, puis article défini contracté qui permet d'effacer la construction prépositionnelle, suivi à son tour d'un nom commun devenu nom propre grâce à la majuscule à nouveau. L'ensemble, parfaitement équilibré, permet de faire se répondre terme à terme les substantifs "Homme" et "Livre", mais en respectant la chronologie qu'impose la lecture: il y aura d'abord l'homme, puis le livre. Cependant cet homme n'importe au lecteur que parce qu'il est "celui du livre". Troublante ambiguïté: s'agit-il de l'homme qui écrit le livre, ou de celui dont parle le livre? Et celui dont parle le livre, n'écrirait-il pas aussi un livre, ou plutôt LE livre, celui dont parle CE livre? Ce sera de toutes manières un livre en deux temps chronologiquement exprimés selon le principe binaire déjà repéré pour *La Foule* et les deux premiers romans de la trilogie. *HL* n'utilise pas de Table des Matières pour reproduire cette bipartition du texte en deux moments de longueur inégale: "La première aube",

---

<sup>396</sup>Driss CHRAIBI: *NA*, *op. cit.*, page 48.

<sup>397</sup>cf Questionnaire n° 1, Annexes, pages 346-353.

composée de cinq chapitres numérotés qui occupent environ quatre-vingt dix pages, précède "La deuxième aube" qui n'en recense qu'une dizaine. Notons enfin que le champ lexical ouvert par ces deux intertitres est celui de la lumière, qui exclut les connotations de recouvrement total ou partiel de l'espace induites par les précédentes bipartitions formulées en termes de flux ou de marée. La géographie imaginaire de Chraïbi s'est enrichie d'un nouvel élément qui l'arrache au travail constant qui s'effectue à la surface de la terre. L'aspiration à l'écriture d'une réponse plus métaphysique aux tourments de la condition humaine se lit aussi dans le choix des intertitres, éclairage singulier du sens du titre sur lequel nous nous interroignons il y a peu.

#### **d) Les titres parodiques.**

Il est temps de clore cette analyse par l'étude du corpus des titres que nous avons qualifiés de parodiques. Le premier d'entre eux date de 1972, c'est *La Civilisation, ma mère!...*, restitution du langage oral sur le mode exclamatif. Il se fait l'écho du grand plaisir de parler auquel tous les personnages se livrent abondamment dans le texte, fils, père, mais aussi mère. Les dialogues de cette dernière avec les autorités sont rédigés sous forme de mini-pièces de théâtre, auxquelles ne manquent pas même d'abondantes didascalies.<sup>398</sup> Les destinataires préférentiels d'un tel titre forment en outre un large public, composé de Maghrébins francophones, de Pieds-Noirs, de jeunes immigrés des banlieues... bref de tous ceux qui ont coutume de rajouter l'interjection "ma mère" à un certain nombre de phrases de la vie courante méditerranéenne. Public ciblé, donc, susceptible de s'élargir, certain en tous cas d'avoir affaire à un ouvrage peu sévère. S'il y a quelque dimension plus sérieuse à appréhender par la manipulation rapide de l'ouvrage, elle sera à chercher dans ce véritable

---

<sup>398</sup>Driss CHRAIBI: *LCMM, op. cit.*, pages 115-122.



condensé du projet romanesque que peut être une Table des Matières. *LCMM* en offre une, remarquablement concise: deux intertitulations rhématiques traditionnelles, "Première Partie" et "Deuxième Partie", sous-titrées respectivement "Etre" et "Avoir", y sont mises en regard des pages correspondant à leurs débuts. La Table ne restitue pas la série numérotée des neuf puis sept chapitres de chacune des grandes parties. Il faut croire qu'ici, l'important n'est pas le détail, mais le tout! Allons à l'essentiel, semble dire l'auteur: être et avoir, il ne faut pas choisir! Car ce qui est piquant, c'est que la partie nommée "Etre" évoque essentiellement le rapport maladroit et comique que le personnage principal féminin entretient avec les objets, tandis que l'étape suivante, baptisée "Avoir" par un écrivain décidément bien facétieux, concerne l'accession à l'identité du même personnage! Les intertitres sont bien ici relais du titre, et participent du même projet littéraire.

Le titre *L'Inspecteur Ali* ne peut être étudié sans sa dernière incarnation titulaire, *L'Inspecteur Ali à Trinity College*, puisque ce dernier constitue une extension du premier titre, et que les deux romans mettent en scène le même personnage, soumis au même type de traitement romanesque. Les quelques remarques que nous allons formuler ne prétendront pas à l'originalité: il va de soi que d'un titre à l'autre, le désir de contraste, recherché comme un des principaux ressorts du comique, est flagrant. Chraïbi l'a d'ailleurs clairement exprimé dans les réponses qu'il a apportées à notre premier questionnaire, alors qu'*IATC* n'était pas encore publié - il n'a jamais bénéficié d'une mention "En préparation", par exemple en page de garde éditoriale de *L'Homme du Livre*, paru avant lui!- En avril 1995, il nous écrivit ce qui suit, au sujet de son personnage de l'inspecteur Ali: "Je vais lui donner une longue vie. La prochaine enquête aura lieu à Cambridge, à Trinity College. Le livre paraîtra en janvier 96, incha Allah. Il y aura, bien sûr, une intrigue policière -mais ce qui compte pour moi, c'est la confrontation de ce personnage à la tradition

british."<sup>399</sup> En fait, la confrontation avait déjà eu lieu dans *L'Inspecteur Ali*, dont l'appareil intertitulaire marque les étapes de la rencontre: la Première Partie y est sous-titrée "Ils sont attendus", la seconde "Ils sont arrivés": ce "ils" mystérieux du péri-texte désigne le couple de parents écossais venus visiter leur fille à El Jadida. Tout finit bien: la Troisième partie, "L'auteur", renvoie à la source même du texte, et à l'identité retrouvée du narrateur, sourdement miné par son personnage durant une grande partie du roman. C'est donc logiquement, dans cette solidité de l'être que donne la certitude de savoir qui est qui, et une fois tué l'encombrant Brahim O'Rourke, qu'*IATC* ne comporte plus de parties sous-titrées, mais présente à la lecture le simple défilé de ses neuf chapitres numérotés. Le fil narratif de l'enquête se déroule sans accroc, exactement sur le modèle déjà utilisé pour *EP*: la trame du roman policier classique est préservée, le paratexte s'efface devant le texte.

Cette partie de notre travail a concerné un aspect du paratexte dont l'attribution pose toujours problème, et nous avons longuement insisté sur ce problème en ouverture. L'éditeur, nous en sommes certaine, conserve toujours un droit de regard sur les titres. Les messages d'accompagnement dont il a la pleine responsabilité peuvent cependant être de tout autre nature, et constituer un épitexte autonome, porté par un autre support que le livre. C'est le cas des prières d'insérer, auxquels nous allons à présent nous consacrer.

---

<sup>399</sup>cf Questionnaire N° 1, Annexes, pages 346-353.

## **II)LE PARATEXTE EDITORIAL: LES PRIERE D'INSERER.**

A l'origine, le prière d'insérer dont Gérard Genette date l'acte de naissance du début du XIXème siècle, constitue un des états possibles du prospectus, feuille volante dont l'étymologie souligne la fonction. L'article "Prospectus" du Petit Robert<sup>400</sup> nous rappelle en effet que ce mot est issu du verbe latin "Prospicere", qui signifiait "regarder devant". A la question : pour tenter de voir quoi?, le même dictionnaire nous permet de répondre:des sources de richesses, comme l'indique le verbe français "prospector" bâti sur la même racine! Il s'agit de "parcourir une région pour y découvrir une source de profit"<sup>401</sup>. Le prospectus n'est en fait qu'un des outils possibles du prospecteur, une alternative à la baguette du sourcier ou à la pioche.

Il va de soi que les sources de richesses visées par le prospectus sont d'une autre nature que celles dont rêvèrent de hardis apprentis chercheurs d'or. Mais le but est identique: lorsque l'éditeur du XIXème siècle adressait "ce petit texte(..) pour informer le public de la parution de l'ouvrage"<sup>402</sup> aux directeurs de journaux , il n'accomplissait pas un acte désintéressé, mais espérait un relais publicitaire.

---

<sup>400</sup>Article "Prospectus", in *Le Petit Robert*, *op. cit.*, page 1412.

<sup>401</sup>Article "Prospector" in *Le Petit Robert*, *op. cit.*, page 1412.

<sup>402</sup>Gérard GENETTE: *Seuils*, *op. cit.*, page 99.

Le prière d'insérer évolue au fil du temps. Gérard Genette évoque, dès l'entre deux-guerres, l'apparition d'encarts destinés à tous les acheteurs et non plus seulement aux exemplaires de presse. D'évidentes considérations de prix de revient ont condamné cette pratique à la disparition progressive<sup>403</sup>.

Nous avons eu la chance de découvrir un exemplaire de ces prière d'insérer dans une édition originale de *L'Ane* qui faisait certainement partie d'un stock d'ouvrages destinés à la presse, car le dépôt légal de l'ouvrage est du troisième trimestre 1956, et la date du PI<sup>404</sup> de septembre de la même année, soit un décalage d'au minimum un mois avant la commercialisation.. Le livre comporte en effet une dédicace privée de Driss Chraïbi à Monsieur Jean Blanzat, "en témoignage de (sa) sincère estime", formule stéréotypée qui sent sa séance de signatures.

Nous disposons également des documents éditoriaux de la maison Balland lors de la parution de *L'Homme du Livre*. Ces documents sont de deux ordres: l'un concerne l'établissement du prière d'insérer, explicitement destiné à la presse selon les termes de Jean-Pierre Péroncel-Hugoz, directeur de la collection "Le Nadir", auquel nous sommes également redevable de ceux de

---

<sup>403</sup>Selon Genette, l'encart est définitivement supprimé chez Gallimard en 1969.

<sup>404</sup>Nous utiliserons désormais l'abréviation PI pour faciliter la lecture. Le document dont nous traitons est reproduit en Annexe, N° 6, page 361.

ces documents qui constituent l'argumentaire, élaboré en direction des libraires.<sup>405</sup>

Nous nous proposons donc d'étudier ici les différentes rédactions du prière d'insérer et d'envisager une comparaison à quelque quarante années de décalage temporel: celles qui séparent *L'Ane* de *L'Homme du Livre*.

### **1) Le Prière d'insérer de *L'Ane*.**

Le prière d'insérer de *L'Ane*, en 1956, se présente comme une feuille de format plus réduit que celui de l'ouvrage. L'identification de l'éditeur y est rappelée par trois fois: une première mention en italiques en haut à gauche du verso, l'initiale "D" traitée à la manière d'un logo deux fois employée au verso<sup>406</sup>, et le rappel en majuscules de la raison sociale et de l'adresse de Denoël en toute fin du texte. En comparaison, on notera que l'identification de l'auteur ne surgit que deux fois, dans le texte de présentation du roman, et n'est plus rappelée ensuite.

Le document comprend quatre grandes parties de longueur inégale. La première ne commence qu'au premier tiers du verso, qui se trouve tout entier

---

<sup>405</sup>Nous renouvelons ici nos remerciements à Monsieur Péroncel-Hugoz, qui a eu le souci constant de répondre à nos questions et a accepté de nous confier ces documents éditoriaux.

<sup>406</sup>La même stylisation de l'initiale de la maison est présente sur le dos de couverture.

occupé par le nom de la maison d'édition, la date soulignée, le nom de l'auteur, puis le nom du roman en très grosses capitales, suivi de la mention "roman" en tout petits caractères. Le tout est suivi du dessin d'une étoile à cinq branches dont la fonction consiste à nettement séparer les premières informations du texte qui suit.

La quatrième et dernière partie du PI assume la fonction la plus directement commerciale: c'est la seule où des chiffres soient mentionnés, où les prix des ouvrages déjà écrits et publiés par l'auteur soient indiqués. *Les Boucs* sont nettement moins chers que *Le Passé simple*: mais le deuxième roman de Chraïbi est plus court que le premier, et n'a pas reçu de prix littéraire, contrairement au précédent. Dans l'édition courante, *L'Ane* est encore meilleur marché, mais l'éditeur tient à signaler, à l'usage des bibliophiles, la mise en vente d'une édition numérotée sur papier luxueux, et fort onéreuse.

Le texte de présentation se veut un résumé composé de cinq paragraphes, auxquels succèdent un paragraphe consacré au style de l'écrivain puis une dernière phrase sur l'actualité de l'ouvrage. Ce sont surtout ces deux dernières étapes qui retiendront notre attention. L'étude de style témoigne d'abord du désir d'établir des effets de reconnaissance du lecteur d'un livre à l'autre: en 1956, la carrière littéraire de Chraïbi est encore récente, il n'a publié que deux romans, *Le Passé simple* et *Les Boucs*. Quand le rédacteur du PI affirme que "la manière épique de Driss Chraïbi a pris de l'ampleur" et qu'il a "parachevé son art", il se soucie d'établir une continuité, et, pédagogiquement,

---

d'insister sur d'éventuels "progrès". Malheureusement, la qualification de ces "progrès" reste d'une étonnante platitude: l'"art" en question est fait "d'insolite, d'antithèse", sans autre détail. La suite de ce discours, qui se voudrait sans doute laudatif, sombre dans les plus convenus clichés: le style est "remarquable" sans qu'on explique en quoi, les "images", bizarrement détachées de la remarque sur le style et traitées ainsi comme une entité autonome, bénéficient d'attributs fort vagues: elles sont "parlantes, simples et riches de symboles". Quant à savoir ce que signifie une "image parlante", s'il ne s'agit pas des balbutiements du cinématographe à ses débuts, il n'y faut point compter: aucun exemple n'est donné. L'ensemble donne l'impression d'une rédaction d'élève de troisième de collège. Le lecteur contemporain reste enfin pantois devant le rapport que tente d'établir le rédacteur avec l'actualité politique de 1956: "Ce livre est une sorte de commentaire aux événements qui déchirent aujourd'hui l'Afrique du Nord"! On ne saurait moins s'engager, grâce à l'emploi du syntagme formé d'un nom et d'un pseudo-complément dans "une sorte de commentaire". Maurice Grévisse, notre vieux maître, nous le rappelle opportunément: " Quand ce complément représente l'idée principale, l'expression qui précède fonctionne plus ou moins comme un adjectif, jusqu'à signifier seulement "qq. ch. comme", éventuellement avec une nuance péjorative"<sup>407</sup>. Voici donc un roman qui perd son statut d'oeuvre de fiction pour devenir, par la grâce d'un lexique indéfini, "comme" un commentaire, à peu près un élément de paratexte sur un sujet d'actualité brûlante,

---

<sup>407</sup>Maurice GREVISSE: *Le Bon Usage*, *op. cit.*, paragraphe 422, page 692.

l'indépendance du Maroc et la guerre d'Algérie, pudiquement présentée, à la mode de l'époque, comme une série d'"événements": la guerre sans nom, d'un pays non nommé, mais vaguement situé dans un espace géographique incertain: l'Afrique du Nord. On souffre rétrospectivement avec le rédacteur de tant d'efforts de prudence...

L'analyse de la biographie de Chraïbi fournie sous l'intitulé "L'Auteur" nous permet d'approfondir cette première impression. Le style en est télégraphique, la plupart des phrases nominales, ou, lorsqu'elles comportent un verbe conjugué, sans usage du pronom personnel de conjugaison. La place accordée à la notice biographique est certes restreinte, et il s'agit de dire beaucoup de choses en peu de temps. Mais la série des informations retenues dans cette notice pose quelques questions. Pourquoi mentionner que Chraïbi est "fils de gros bourgeois"? L'expression nous paraît pour le moins ambiguë: en 1956 comme aujourd'hui, l'étiquette sociale "gros bourgeois" n'est pas particulièrement valorisante. Ses connotations sont celles de l'argent à outrance, de la puissance tranquille, rien qui convienne vraiment à la présentation neutre d'une origine sociale. Le parcours scolaire du romancier fait l'objet de trois mentions distinctes: des "études coraniques", on ne sait où; des "études françaises" ensuite, à Mazagan puis à Casablanca, qui semblent s'opposer aux études coraniques précédentes: le parcours est ascendant! Certes, ces études françaises sont "interrompues juste avant le doctorat" de Chimie, dont on ne sait dans quelle Université il a été préparé, mais tout va

---



s'arranger, puisque, le rédacteur nous l'affirme, et tient à conclure sa notice là-dessus alors qu'il a déjà traité d'autres aspects de la vie de l'auteur, Chraïbi "reprend sa Thèse de Doctorat de Chimie l'an prochain": tous les espoirs sont permis en 1957!

La vie professionnelle de l'écrivain fait l'objet d'un flou stupéfiant, dont témoigne à l'excès et à nouveau l'art de l'emploi des indéfinis: adjectif pour "quelque temps", ou "de nombreux articles", article pour "des laboratoires". Par contre, après avoir signalé que notre candidat au doctorat -et, accessoirement sans doute, au statut d'écrivain- est "marié avec une jeune actrice française", le rédacteur revient à ce qui l'intéresse: le profil intellectuel de Chraïbi, grâce à ce détail qui redécouvre les vertus de la détermination définie: il "parle 7 langues", pas une de moins.

Quelle est donc la fonction de ce portrait? Il nous semble que le PI se veut ici véhicule d'une idéologie rassurante: l'auteur, certes, vient d'ailleurs, même si sa nationalité n'est jamais mentionnée; mais il accomplit un trajet exemplaire d'intégration: de brillantes études qu'il ne saurait manquer de reprendre très vite, car une carrière de docteur de Chimie ne peut être négligée, alors que la République a contribué à forger là un de ses plus brillants sujets, parfaitement polyglotte de surcroît; il s'est marié en France, avec une femme qui appartient au monde du spectacle et des arts, et, détail amusant, dont on sait qu'elle est jeune: notre héros ne connaît pas de passions malhonnêtes avec des dames plus âgées et ne s'est pas égaré à courir le guilledou. C'est un jeune

---

homme "bien sous tous rapports". Que le critique lise son livre en paix. La maison ne recrute pas de mauvais sujets.

Quant au "sujet" du roman, c'est-à-dire au résumé qu'offre le PI, il se veut en parfaite cohérence avec la biographie idéale dont nous venons de mettre à jour les intentions, mais il est franchement difficile d'y retrouver les principaux thèmes traités dans le roman. Le rédacteur réussit à faire l'impasse sur la force subversive du texte, et traite comme une narration assez incohérente une parabole tout entière vouée à la critique désespérée et très actuelle de Chraïbi sur l'avenir du Maroc indépendant dans chacun des chapitres de *L'Ane*, marqués de violence et d'incompréhension entre tous les acteurs d'une Histoire sanglante! Le compte rendu transforme la mort tragique de Moussa, brûlé vif par la foule, en une "morale de l'histoire" toute imprégnée de bon sens et de bon goût: "Ce qui lui arrive par la suite est le lot de ceux qui se croient une mission divine parmi les hommes". Moussa paraît puni de sa présomption, contresens patent sur le texte; la même interprétation se dégage du résumé du chapitre "Premier Amour": il n'est pas bon de croire au "changement", et les filles qui disposent d'elles-mêmes avec "ivresse" (!) finissent suicidées.

Le rédacteur avait-il lu le petit texte initial de Chraïbi qui ouvre le roman, et réaffirme son attachement à l'Islam et au monde de son enfance? Ignorait-il le sens des prises de position de l'écrivain, pourtant clairement

exposées dès mai 1956 dans La Parisienne<sup>408</sup>? Loin de remettre en cause révolutions et changements, il regrettait leur insuffisance, qui n'avait pas touché aux "assises même de la société islamique, (à) la réforme des dogmes", ni initié "la rentrée souveraine dans l'Histoire".

Marqué sans doute par les précautions qu'imposait l'époque à une maison d'édition qui avait quand même le courage d'accueillir un écrivain étranger marocain, le prière d'insérer de *L'Ane* nous aura donc sensibilisée à bien des questionnements. La fonction première du PI, informer la presse de la parution de l'ouvrage par la production d'un document aux traits caractéristiques, semble observée: il s'agit bien ici d'abord d'un "paragraphe descriptif aussi factuel que possible", suivi d'un "paragraphe de commentaire thématique et technique"; mais l'"appréciation élogieuse dans les derniers mots"<sup>409</sup>, selon le plan-type dressé par Gérard Genette, se présente de façon pour le moins équivoque...

Nous nous ne pouvons en rester là. L'analyse que nous avons tentée de mener nous permet de repérer une autre fonction : l'interprétation d'éléments biographiques au service d'une présentation aseptisée d'un texte qui aspire à bien d'autres commentaires, en d'autres termes le détournement du texte par le biais du paratexte éditorial. Le deuxième exemple de PI sur lequel nous nous proposons de travailler à présent manifeste une tout autre visée.

---

<sup>408</sup>Interview de Driss Chraïbi dans La Parisienne de mai 1956 rapporté in Houaria KADRA-HADJAJI: *Contestation et révolte dans l'oeuvre de Driss Chraïbi*, op. cit., page 57.

<sup>409</sup>Gérard GENETTE: *Seuils*, op. cit., page 101.

---

## **2) Le Prière d'insérer de *L'Homme du Livre*.**

Le "travail de préparation d'un texte pour la presse", selon les termes exacts de Jean-Pierre Péroncel-Hugoz, destiné à faire connaître *L'Homme du Livre*, est mis au point courant mars 1995 par une équipe rédactionnelle composée de deux personnes, Monsieur Péroncel-Hugoz, directeur de la collection où *HL* prend sa place, et Madame Marine Lambert, attachée de presse des Editions Balland. Nous en possédons un premier état, non diffusé, et un deuxième état définitif approuvé par Driss Chraïbi.<sup>410</sup> De menues corrections d'un texte à l'autre attestent du soin avec lequel ce PI a été rédigé: la version définitive substituée à un énoncé ambigu évoquant "la plus prodigieuse aventure de Mahomet" une fin de phrase qui insiste sur l'enracinement "terrestre" de ce parcours étonnant; les traductions de l'ouvrage ne sont plus "annoncées", mais "en cours", correction qui témoigne de la portée universelle de l'ouvrage et du vaste public auquel il prétend. Mais la trame initiale du document reste identique: après la mention de la date, du titre de l'ouvrage en gras et du nom de l'auteur, le lecteur découvre une explication du titre, une appréciation générale concernant la valeur novatrice du roman, une citation de Fathi Ben Slama, un état du marché, une allusion directe au contexte conflictuel de tous les autres discours tenus sur le Coran, une mention

---

<sup>410</sup>Voir les deux états de ce prière d'insérer en Annexe N°7, pages 362-363.

des ambitions supposées de l'auteur, le tout composant la première partie du PI. Interviennent ensuite quelques éléments biographiques, puis en un ultime paragraphe, un commentaire laudatif de l'oeuvre dont il s'agit d'assurer la promotion auprès des critiques de presse.

Revu et approuvé par l'écrivain, ce PI atteste donc une double responsabilité rédactionnelle, auctoriale tout autant qu'éditoriale, même si la signature de Chraïbi ne vient pas cautionner le texte définitif. Le PI s'achève en effet par l'intitulé de la collection et l'identité de son directeur. Il prend place dans une plaquette de la maison Balland annonçant le programme des parutions de mars, avril et mai 1995, toutes collections confondues. Il est destiné à la presse tant française qu'étrangère.<sup>411</sup>

Une étude attentive des deux éléments constitutifs du PI, la présentation du texte puis celle de l'auteur, permet de relever de très grandes différences avec le PI de *L'Ane* dont nous avons parlé plus haut. Loin de prendre ses distances avec le projet romanesque de Chraïbi, le rédacteur s'en fait le chantre et semble avoir à coeur de souligner, et non d'éluder, les rapports avec l'actualité politique. Certes, en 1995, les guerres coloniales ne sont plus de saison en France, mais les attentats sanglants revendiqués par les groupes islamistes sur le sol français ont ébranlé l'opinion, et la crise économique que connaît notre pays s'accompagne d'une montée en flèche de toutes les peurs, de tous les racismes, de toutes les régressions. A y regarder de près, l'explication

---

<sup>411</sup>Voir ce programme en Annexe N°8, page 364.

du titre du roman de Chraïbi fournie par le PI fonctionne comme un appel à la réconciliation, outrepassé ainsi les simples exigences de la pédagogie éditoriale: il devient important de rappeler que l'Islam, non nommé mais remplacé par une périphrase, "la troisième grande religion abrahamique", appartient à une tradition historique, sans solution de continuité avec la version monothéiste majoritaire en Occident. L'allusion à l'archange Gabriel et celle au "paradis chrétien" relèvent de la même intention. Pourquoi alors n'avoir pas inclus dans ces lignes d'introduction la moindre référence à la première religion abrahamique, le judaïsme? Nous pensons avoir trouvé un élément de réponse à cette question en écoutant Driss Chraïbi s'exprimer sur France-Culture le 12 avril 1995.<sup>412</sup> Il y a en effet déclaré avoir eu la tentation d'écrire sur Jésus, puis avoir renoncé à ce projet par crainte de commettre des erreurs. Il est dommage qu'il n'ait eu le loisir d'expliquer plus longuement ses appréhensions. En tout état de cause, il lui a été possible de défendre son projet littéraire en rappelant que la méconnaissance du Coran permet "la caricature d'un milliard d'êtres humains des deux côtés de la Méditerranée". Nous retiendrons surtout, pour notre part, que la figure christique trouve donc ses raisons de sous-tendre les premières lignes de la présentation du paratexte de *HL*. Et pour qui douterait de l'universalisme tolérant de notre auteur en matière de monothéisme, nous renvoyons au portrait tout de tendresse fait des

---

<sup>412</sup>Driss Chraïbi a participé le 12 avril 1995 à l'émission "Lettres ouvertes", dont le thème était "Jésus et Mahomet".

habitants juifs de l'embouchure de l'Oum-er-Bia dans *La Mère du Printemps*.<sup>413</sup>

*L'Homme du Livre* se voudrait donc, selon les termes du PI, "pavé dans le chaudron" islamiste. Nous n'avons pas réussi à nous représenter exactement les opérations évoquées dans cette image étonnante qui semble la condensation de deux métaphores: le livre, pavé de barricade sans doute, y atterrit dans le chaudron -récipient de sorcellerie?-, mais on ne voit pas très bien comment le refroidissement escompté de l'infâme breuvage interviendra. Abandonnons alors cette référence étrange, et nous trouverons la solution dans la mise en regard du succès international obtenu par le roman -ce qu' attestent les chiffres de vente au Maroc et en Tunisie, suivis de l'énumération des langues de traduction en cours- et des zones tout aussi internationales d'influence islamiste: Alger, Khartoum, Dacca. Nul doute que s'il publiait en 1997, Chraïbi aurait fait ajouter Kaboul à la liste de ces villes. Ainsi, de par la disposition même du texte, le PI concourt-il à présenter le roman de Chraïbi comme l'une des réponses possibles aux angoisses de cette fin de siècle. L'écriture romanesque y devient l'instrument d'une libération, sans succomber pour autant aux pièges d'une littérature de propagande.

La biographie de Driss Chraïbi souligne en effet la qualité spécifique de ses textes, sans s'attarder en rien sur des aspects anecdotiques ou privés. Une brève évocation de la production de l'auteur de 1954 à nos jours est aussitôt suivie de sa caractérisation générale: les romans s'enracinent dans un espace

---

<sup>413</sup>Cet ouvrage, faut-il le rappeler, fait aussi la part belle aux polythéistes!



géographique et historique précis, et allient crudité et mysticisme dans une recherche de restauration d'un univers de référence perdu en Occident. C'est donc aussi à la recherche de lui-même que le lecteur occidental se voit convié. On ne saurait trouver meilleure manière de souligner pour le public français d'abord, européen ensuite au gré des traductions, tout l'intérêt de lire l'histoire de Mahomet présentée ce jour. D'ailleurs, les dernières lignes du PI, traditionnellement consacrées à la louange, rappellent au critique l'expérience de l'auteur, reconnu comme "écrivain chevronné", avant de résumer tout ce qui précède en une formule-choc: *HL*, "évocation lyrique et roborative", appartient simultanément au domaine de la poésie pure et à celui du questionnement contemporain. Nous sommes fort loin des maladresses du premier document étudié plus haut!

Ce PI, rappelons-le, est destiné à la critique de presse. Il réunit toutes les qualités nécessaires à ce premier aspect des choses: obtenir du critique qu'il lise vraiment l'ouvrage! Oser mentionner l'actualité politique, intégrer une réflexion d'ordre esthétique prononcée par un alter-ego du destinataire, l'essayiste Fathi Ben Slama jouant ici le rôle de premier lecteur et de caution intellectuelle, puis enfin insister sur la littéarité du texte nous paraissent témoigner d'une stratégie finement mise en oeuvre. On peut d'ailleurs considérer qu'elle a porté ses fruits, à lire le compte rendu que Florence Noiville a donné de *HL*<sup>414</sup>: le lecteur y retrouve bien des formules du PI:

---

<sup>414</sup>Florence NOIVILLE: "Driss Chraïbi, l'homme libre", compte rendu de lecture de *L'Homme du Livre*, in Le Monde des Livres du vendredi 19/5/1995.

"L'homme, c'est (...) Mahomet, fondateur de la troisième grande religion abrahamique. Le Livre (c'est) le Coran, révélé par Dieu à Mahomet via l'archange Gabriel (celui) du paradis chrétien. (Le tout est une évocation poétique et ) anti-conformiste de (la prodigieuse) l'aventure terrestre de Mahomet (...) Et si ( la poésie pouvait offrir (...) cette amorce de) réponse aux (fanatiques) d'Alger, (de Téhéran), de Dacca?" Nous n'avons aucune raison de soupçonner que la journaliste n'ait pas lu le roman, nous sommes du moins certaine qu'elle a médité le Prière d'Insérer!

L'argumentaire, dont la date portée en haut en gauche sur la copie du fax dont nous disposons indique que sa rédaction a été antérieure à celle du PI<sup>415</sup>, paraît bien avoir été la matrice du PI que nous venons d'étudier. Son public est sensiblement différent de celui du précédent document, et la présentation s'en ressent. L'argumentaire est destiné aux libraires et agents commerciaux de distribution du livre:

il paraît donc normal de voir l'en-tête concerner en priorité non le roman, mais la raison sociale de la maison d'édition, tout comme il semble urgent d'indiquer, en toute fin du texte, le nombre de pages et le prix de l'ouvrage. Notons au passage que les pages s'accroissent d'une unité sur la version définitive!

---

<sup>415</sup>Voir les deux états de cet argumentaire en Annexe N° 9, pages 365 et 366.

Le corps du texte se compose de deux parties distinctes, sans subdivisions en paragraphes comme c'était le cas pour le PI. Pour le reste, on ne relève que peu de variantes. L'argumentaire annonce presque mot pour mot le contenu du PI, mais prend soin d'apposer au nom propre "le Coran" un mot arabe, "le Kitab"<sup>416</sup>, qui disparaît entre novembre 1994 et mars 1995. La qualification de l'"aventure" de Mahomet reste sujette à correction et hésitation: avant de devenir "la plus prodigieuse aventure de Mahomet", dans le premier état non diffusé du PI, puis l'"aventure terrestre" du personnage dans son état définitif, elle a d'abord été "une des plus prodigieuses aventures humaines" dans cet argumentaire. On voit que la correction a obéi à un souci de simplification, par suppression du comparatif absolu, puis économie de la notion de "prodige". Les efforts du rédacteur sont donc allés dans le sens d'une plus grande fidélité à l'esprit de l'auteur, soucieux de présenter, pour la première fois, un Mahomet humain parmi les humains, et particulièrement dénué de connotations extraordinaires.

Même souci de simplification aussi au fil des mois en ce qui concerne la présentation de l'auteur: la phrase de l'argumentaire qui fait de Chraïbi "une immense plume maghrébine", métonymie quelque peu outrée, disparaît purement et simplement dans la version fournie par le PI. Peut-être aussi était-elle moins nécessaire dans un texte adressé aux critiques: les libraires ne sont

---

<sup>416</sup>Il ne s'agit pas d'une traduction. Le mot "Coran", dérivé du verbe "q-r", signifie lecture ou récitation, tandis que "Kitab" définit un livre. cf Denise MASSON, *Le Coran, op. cit.*, Introduction du Volume 1, page XLI.

pas forcément lecteurs de tous les livres qu'ils reçoivent, tandis qu'on peut souhaiter que cette tâche soit fidèlement remplie par les critiques!

Cette brève étude des prière d'insérer et d'un argumentaire récent a donc permis d'apercevoir toute la force dévolue au paratexte éditorial. Nous nous proposons à présent de mener l'analyse des couvertures, qui pose autant de questions que celles auxquelles nous venons de nous trouver confrontée.

### III) LES COUVERTURES.

Pour l'éditeur, souvent, le livre est d'abord un objet, destiné à la vente. Il convient certes de nuancer ce propos selon le type de livre considéré, et de rappeler qu'en vérité "le livre n'est ni objet de luxe ni un objet de consommation courante. S'il était le premier, il aurait peut-être sa place par le snobisme. Et la consommation courante n'est valable que pour les romans-feuilletons et les romans de gare, mais pas pour les romans de Faulkner ou de Dostoïevski", selon les termes de Michel Polac.<sup>417</sup> Les points de vente sont différenciés selon les catégories d'ouvrages qu'il s'agit d'écouler: dictionnaires, ouvrages pratiques de cuisine ou de jardinage, collections parascolaires hantent les rayons des supermarchés, sans oublier les best-sellers présents également dans les petites maisons de presse-papeteries de village ou de quartier; la FNAC remplit un rôle plus spécialisé, mais selon Michel Polac, et nous en avons fait nous-même l'expérience maintes fois, "on n'y trouve plus un livre qui a plus de six mois d'existence"! Reste à considérer le cas des "vrais" libraires, étranglés par les baux commerciaux, soumis à d'incessantes pressions de la part des agents d'office, et tôt ou tard tentés, pour gagner leur vie, de faire des piles des livres dont on parle dans les médias, piles posées sur des tables, offrant au regard du chaland les bandeaux rouges et blancs des prix

---

<sup>417</sup>Interview de Michel Polac par Macha Séry, sous le titre "Péril en la demeure", in Le Monde de l'Education, N° 246, mars 1997, pages 64-65.

littéraires ou les couvertures bariolées, parfois redoublées d'une jaquette, les plus aptes à retenir l'attention. Le libraire, s'il vend beaucoup d'exemplaires de certains titres, peut obtenir une remise à son compte: comment résisterait-il? On comprend bien la nature du danger que dénonce Michel Polac: "Cela fait une trentaine d'années qu'on a pris le chemin des grosses ventes. Si on le suit, il y aura cent titres qui se vendront à cinquante mille exemplaires, et plus guère de livres pour amateurs qui se vendent à deux cents exemplaires pendant vingt ans".

Une "bonne vente", on l'a compris, passe donc par une bonne couverture. C'est la technique couramment utilisée par les catalogues de vente par correspondance: tous reproduisent la photographie de la première de couverture, assortie d'un résumé succinct. Pour faire lire, il faut d'abord faire voir, produire de l'image dans l'espoir de "faire passer" le texte. Le choix d'une "bonne" illustration paraît essentiel: c'est bien ce que souligne Hubert Nyssen, soucieux de faire connaître les parutions des Editions Actes Sud. Il évoque à ce sujet une véritable "sémiologie des couvertures"<sup>418</sup>, car "l'alliance du titre et de l'image" donnent -avec un rôle particulier dévolu à l'image, destinée au public qui ne connaît pas le livre- des indications sur "sinon le propos, du moins le sens du texte, sa pente ou son oblique. Promesse est faite par la couverture".<sup>419</sup> Nous aurons l'occasion de nous apercevoir que tel n'est pas

---

<sup>418</sup>Hubert NYSSSEN: *L'Editeur et son double*, op. cit., page 230.

<sup>419</sup>Hubert NYSSSEN, *Ibidem*, page 231.

toujours le cas, et que certaines illustrations de couverture ne tiennent pas ces promesses.

En tout état de cause, les stratégies commerciales mises en oeuvre se doivent donc de tenir compte des effets attractifs induits par une bonne présentation. Les ouvrages de Driss Chraïbi n'échappent pas à cette règle. Durant une vingtaine d'années, leur première de couverture offre toute l'austérité des ouvrages publiés alors par Denoël: du *Passé simple* à *Un ami viendra vous voir*, tous les textes ont été proposés de la même façon, sans autre variation que celle du titre: du haut en bas et sur fond gris, le nom de l'auteur, celui du roman inscrit dans un ovale blanc, sa qualification générique, le logo de Denoël, et la mention finale en capitales "Editions Denoël". Il faut attendre 1975 pour constater un effort de renouvellement dans la présentation: *Mort au Canada* possède une couverture blanche, sur laquelle se détachent en rouge le nom de l'auteur, en noir celui du titre et de la qualification générique, tandis que le nom "Denoël", délesté de la mention "Editions", s'inscrit en blanc sur fond ovale rouge. La maison est donc passée à la couleur, gage sans doute de modernité, mais surtout de la prise en compte de l'extension du marché à partir des années 1970. Pour nous représenter l'éclosion de ce dernier, il suffit de comparer les chiffres sur un peu plus d'un demi-siècle. De 1925 à 1985, les publications d'ouvrages en France, tous titres confondus, sont passées de 14800 à 26000!<sup>420</sup> Dans le même temps, la part des textes poétiques a décliné de

---

<sup>420</sup>Ces chiffres fournis par le Cercle de la Librairie sont évoqués lors de la Table Ronde consacrée à "La part de la création littéraire dans l'édition", in *Autrement*, Avril 1985, dont le thème était "Ecrire aujourd'hui", pages 242-253. Les chiffres de 1925 proviennent du Bulletin de la Maison du Livre Français.

543 à moins de 160 oeuvres: 161 publications exactement regroupent aussi bien recueils poétiques que pièces de théâtre, et incluent les traductions de l'étranger. Le roman, par contre, reste un genre porteur, et qui a sans doute gagné le public désormais dédaigneux des vers et de la dramaturgie: 1667 textes romanesques étaient publiés en 1925, et on en retient près de 2000 en 1985.

La diffusion des textes, de nos jours, implique d'en passer par un Office, véritable contrat de livraison périodique des nouveautés passé entre éditeur et libraire. Ce dernier paye les ouvrages, les conserve un an au maximum, et peut retourner les invendus contre remboursement. Ses risques sont donc limités. On conçoit cependant que l'immobilisation d'un stock important revient cher: l'intérêt du libraire est de vendre beaucoup et rapidement, d'assurer plutôt le succès commercial du livre que celui de l'oeuvre, cette dernière n'obéissant pas exactement aux mêmes exigences de rentabilité!

On devine alors toute l'importance de cet "emballage cadeau" que devient la première de couverture, objet désormais de multiples soins.

Parce qu'elles ont été les premières oeuvres de Chraïbi à bénéficier de premières de couvertures illustrées, nous commencerons donc cette étude par *Une enquête au pays*, *La Mère du printemps* et *Naissance à l'aube*, sans omettre de signaler les nouvelles présentations fournies par Le Seuil lors de la réédition des deux premiers romans de la trilogie en collection de poche. Nous

---



nous attarderons ensuite sur la couverture de l'édition princeps de *L'Homme du Livre*, dont les principes de composition nous ont paru particulièrement riches d'enseignement. Dans un deuxième temps, nous nous consacrerons aux quatrièmes de couverture des ouvrages précités. Nous souhaitons limiter là le corpus de notre travail; il serait certes indispensable de parfaire notre analyse par la prise en compte de toutes les couvertures de tous les ouvrages de Chraïbi qui ont donné lieu à des rééditions en livre de poche par les soins de Denoël, et qui ont toutes pu bénéficier d'illustrations, attestant ici les possibilités offertes à l'éditeur de faire du neuf avec de l'ancien. Mais l'exhaustivité et la perfection ne sont pas de ce monde, et les limites imparties à notre travail exigent du chercheur une certaine humilité: l'acceptation d'un propos non totalement abouti en fait partie. Il reste donc beaucoup à faire dans le domaine de recherches qui est le nôtre. Cependant le propre d'une vraie richesse n'est-il pas d'être inépuisable?...

## **1) Les premières de couverture**

### **a) Les premières de couverture de la trilogie publiée au Seuil.**

La première de couverture d'*EP*, de *MP* et de *NA* permet aussitôt une intéressante comparaison. En effet, toutes trois, dans l'édition princeps, portent

---

comme il se doit de haut en bas le nom de l'auteur, le titre de l'ouvrage et le nom de la maison d'édition, disposition canonique au Seuil. Tout aussi canonique se trouve être l'indication du genre littéraire, imprimé du même orange que celui du liséré formant bordure. Il s'agit là de signaux de reconnaissance à l'usage du familier de la maison, guidé ainsi, parmi les piles de livres en attente sur les tables et étagères des libraires, vers le type de texte qu'il privilégie, et vers le type de comité de lecture auquel il a coutume de faire confiance. Cette présentation sobre se veut l'une des marques distinctives du Seuil. Or, par dérogation à cette règle quasi ascétique, qui s'applique à *MP*, la couverture d'*EP* et celle de *NA* s'ornent d'une vignette iconographique en couleurs <sup>421</sup>

Pour *Naissance à l'aube*, cette dernière représente une cour intérieure avec fontaine, photographiée en perspective depuis l'enfilade de colonnes qui la précède, de manière à ce que la lumière semble jaillir de la fontaine centrale et se diffuse vers la source du regard. L'ensemble architectural ainsi isolé permet à l'oeil de progresser de l'ombre à la clarté, guidé à travers la profusion des colonnes symétriques par un axe tracé au sol, en l'occurrence un canal creusé dans le dallage de ce qu'on peut identifier, même sans culture particulière en matière d'art islamique, comme un patio de mosquée ou de palais musulman. L'amoureux de l'Andalousie aura reconnu sans trop de peine la cour des Lions de l'Alhambra de Grenade.<sup>422p</sup>

---

<sup>421</sup>Voir les Annexes N° 10 et 11, pages 367 et 368.

Le titre *NA*, quelque peu ésotérique pour le lecteur potentiel, se trouve donc métaphoriquement expliqué par la vignette, qui remplit une fonction à la fois esthétique et pédagogique: la photographie est en effet très belle et pourrait figurer dans un catalogue spécialisé des trésors de l'art andalou; elle transporte celui qui la contemple dans un univers délibérément exotique, et forme en quelque sorte le commentaire du titre: cette mystérieuse naissance ne se passe donc pas dans une quelconque maternité, elle n'a sûrement pas lieu en Occident, et sans doute pas à l'époque contemporaine. En outre, la disposition même des éléments architecturaux tels que la photographie les a cadrés, peut se lire comme une redondance symbolique du mot "naissance". Observons bien en effet l'encadrement de l'écoulement central par les deux groupes de colonnes hautes et fines, surmontées d'une abondance d'ornementation géométrique allant du presque clair au tout à fait foncé... Pour qui connaît le texte, et c'est notre cas, l'image possède des connotations d'enfantement. Mais n'en serait-il pas de même, sans que ces connotations surgissent comme telles à la conscience, pour le candidat à la lecture qui, avant de feuilleter, s'abîme quelques instants dans cette illustration?...

La couverture d' *Une enquête au pays*, quant à elle, se présente de manière moins symbolique de prime abord. L'image offre trois plans: une ligne oblique orientée vers le milieu gauche de la vignette correspond à un étage de pierres ocre, sans aucune végétation; cette ligne entre hors

---

<sup>422</sup>Ce qui rend d'ailleurs l'illustration anachronique par rapport à la période évoquée dans le roman: la cour des Lions fut en effet édifiée au XIV<sup>ème</sup> siècle, sous la dynastie des Nasrides. La couverture ne se veut donc pas vraiment illustrative, mais allusive!

champ en intersection avec celle que forme, de manière plus irrégulière, l'étagement vers le haut du côté droit des toits d'un hameau marocain compact, tout aussi ocre que les pierres et la terre dont il semble issu. A l'arrière-plan, le ciel bleu sans un nuage. Vers le haut du dessin, deux touffes de verdure s'échappant de l'entassement des murs. L'architecture ainsi reproduite obéit à une technique quasiment naturaliste. L'impression dominante est celle de l'aridité minérale, grâce à l'absence de solution de continuité entre la nature et les constructions humaines qu'autorise l'usage de la même couleur pour les deux sujets. L'humanité n'est en outre perceptible que par cette trace de son travail, le village représenté. Le seul être animé, qui n'est d'ailleurs pas saisi en mouvement, est un âne, nettement dessiné dans l'espace intermédiaire entre pierres et murs. Ce type de village, avec ou sans âne en station à l'orée, correspond à une réalité architecturale du grand sud marocain; il est également utilisé comme sujet de photographie par les touristes ou comme illustration des affiches d'organisations de voyages à destination de ces mêmes touristes, de par sa grande force d'attraction vers le pittoresque. En quatrième de couverture, le dessin est signé. Le premier roman de la trilogie offre donc une couverture pédagogique: le lecteur sait d'emblée vers quelles lointaines contrées la fiction le guidera. Le regard légèrement surplombant que suppose l'organisation des plans lui permet de découvrir de loin et de haut le lieu de cette "enquête au pays", et de s'attendre à la lecture d'un roman policier exotique. Et il n'aura pas tout à fait tort! *EP* comporte en effet une énigme

---

policrière à résoudre, et l'histoire se passe à la campagne... Mais il n'aura pas tout à fait raison: le texte ne joue d'aucun effet de "suspense", la recherche du "coupable" est marginale, le village évoqué est en ruines et ses habitants, pour la plupart, réfugiés dans des grottes. Il y a enfin maldonne sur l'âne, qui ne fait pas "partie du paysage" mais, dans le texte, joue le rôle d'auxiliaire de l'humanité résistante, dans toutes les guerres que mène cette dernière contre la brutalité et la bêtise des siens.

L'étude de ces deux couvertures permet donc d'observer la convergence, totale ou partielle, des desseins du paratexte et du texte. On aperçoit aussi par ce biais l'importance des stratégies mises en oeuvre par l'éditeur pour commercialiser le livre.

Mais une autre approche est possible, que nous pourrions appeler diachronique: celle qui consiste à comparer la couverture du même livre selon le type de collection dans laquelle il est proposé au public. Rappelons que la parution en collection de poche est souvent un gage de succès éditorial antérieur<sup>423</sup>. Elle s'accompagne aussi d'un effort de conquête d'un nouveau marché, puisque les livres en format de poche connaissent d'autres lieux de vente que les librairies, et s'adressent donc à un public différent, celui qui achète en circulant -dans un kiosque de gare, dans un supermarché- contrairement à celui qui achète après avoir choisi de stationner un certain temps dans un même lieu pour y trouver des livres, ce lieu étant réservé à ce

---

<sup>423</sup>Selon Louis Gardel, "un roman est considéré comme un succès à partir de 5000 exemplaires". cf Questionnaire aux Editeurs, Annexe N°12, page 371.

seul commerce. Dans ce contexte, le rôle de la couverture est capital, puisque l'achat se fait toujours rapidement et sans consultation du spécialiste que devrait toujours être le libraire. Les Editions du Seuil, qui rééditent en collection Points, n'échappent pas à cette donnée du "marché des biens symboliques (...) réalités à double face, marchandises et significations, dont la valeur proprement symbolique et la valeur marchande restent relativement indépendantes".<sup>424</sup> Deux des trois romans que nous étudions ont bénéficié de cette réédition en format de poche.<sup>425</sup>

Quelques remarques rapides s'imposent: les rééditions ont toujours une couverture illustrée, et les deux exemplaires à notre disposition de *EP* et *MP* n'échappent pas à cette règle. Mais ces deux illustrations relèvent de codes esthétiques si antithétiques qu'il est impossible à un lecteur de passage de réaliser qu'il s'agit des deux premiers textes d'une trilogie romanesque. Observons en effet l'image, délibérément caricaturale, qui orne l'édition Points de *EP* en 1991, et mettons-la en parallèle avec celle de la couverture de *MP* en 1989. La première joue de l'absence de perspective, de l'obliquité de la ligne centrale, de la disproportion des corps; tout indique un texte qui s'apparente à la fable burlesque ou à l'apologue étendu. La deuxième image, bien au contraire, tout en conservant l'usage massif des contrastes de couleurs aptes à solliciter l'oeil distrait du chaland, se veut horizontalisée, puis quasi crucifiée

---

<sup>424</sup>L'expression est de Pierre BOURDIEU in *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire, op. cit.*, page 201.

<sup>425</sup>Voir les Annexes N° 13 et 14, pages 371 et 372.

lors du croisement à angle droit des lignes de la mer et de celles du drapeau hissé vers le ciel; les personnages et le décor semblent dessinés avec un souci appliqué de réalisme. Tout évoque un type de texte narratif classique dans sa facture et dans l'organisation de son plan. Or, il n'en est rien! *MP* commence par...son épilogue! On mesure ici ce qu'ajoute cette couverture à celle de l'édition princeps, toute de blanc et de rigueur vêtue. L'indication concerne le type de texte, sert de guide au lecteur potentiel. Il s'attend à lire une "histoire", et comprend l'image comme un moment privilégié de cette aventure, dans laquelle il peut légitimement supposer qu'un joueur de luth en djellaba fait office de personnage principal. L'exotisme est assuré...Mais les effets d'attente ainsi induits risquent de se trouver en distorsion avec la découverte de la réalité du texte. *MP* n'offre pas de chronologie clairement établie, télescope bien au contraire les périodes et les représentations associées au récit. Le personnage principal, qui ne porte pas de djellaba et ne joue pas du luth, n'est ni arabe ni musulman, condense à lui tout seul "le temps sacré des rêves" qui origine les mythes, et est destiné à franchir les siècles...Ne pourrait-on penser qu'ici le paratexte éditorial constitue une trahison du texte?...

Le travail que nous venons de mener sur les couvertures de *MP* doit trouver son parallèle en ce qui concerne *EP*. Nous avons décrit plus haut le dessin qui orne l'édition princeps, puis évoqué le parti pris de caricature présenté sur la couverture du texte en édition de poche. Du paysage minéral premier, sans aucune autre trace humaine que celle du fruit de son travail, le

---

village, on passe à une image dont les deux personnages masculins sont surdimensionnés. Il y a toujours déportement de l'illustration vers la gauche du cadre, mais le village est réduit à un petit entassement de maisons superposées aux portes colorées de bleu, rose ou rouge. Le choix initial du naturalisme pictural s'en trouve effacé au profit de la représentation ludique d'un ensemble architectural qui évoque le jeu de construction aux cubes bariolés. C'est bien la dimension burlesque du texte de Chraïbi qui s'en trouve privilégiée, au détriment de l'expression de la nostalgie d'un monde perdu qu'exprime le roman à partir de sa deuxième moitié. Ici, comme pour *MP*, le lecteur est induit en erreur par l'image. Le choix de l'éditeur est celui du rire, car comment ne pas rire de ce gros personnage en complet bleu clair et cravate qui transpire à grosses gouttes à l'assaut de ces petites maisons? Mais comment relier cette représentation grotesque aux récits exhumés du passé de petit pauvre d'Ali, et à leur scansion obsédante: "Il ne faut pas qu'on perde la mémoire...nous ne pouvons que déguiser notre âme en attendant l'espoir..."<sup>426</sup> Oui, de cette quête obstinée du souvenir du "très autrefois"<sup>427</sup> qui ouvre la trilogie, cette couverture sarcastique ne conserve rien! Et cette fois encore, ne peut-on légitimement penser que le paratexte éditorial trahit en partie le texte

---

<sup>426</sup>Driss CHRAIBI: *EP, op. cit.*, pages 207 et 210.

<sup>427</sup>Driss CHRAIBI, *EP, op. cit.*, page 205.



Il ne semble pas en être de même pour le dernier exemple de couverture illustrée dont nous souhaitons ici faire état, celui de *L'Homme du Livre*. Pour permettre à nos remarques de prendre tout leur poids, nous rappellerons tout d'abord les circonstances dans lesquelles ce texte a été conçu par son auteur, et comment, pour la première fois, en haut de la première de couverture, le nom d'une maison d'édition marocaine est venu remplacer les références de Denoël et du Seuil.

### **b) La première de couverture de *L'Homme du Livre*.**

Interrogé par le journal marocain Libération du 28 novembre 1994 , Driss Chraïbi déclare au sujet de *L'Homme du Livre*: " Cela m'a pris dix ans de ma vie. Et ce livre, si petit soit-il, a été écrit par petits bouts. Je voyageais, je m'y mettais en écoutant une voix. A un certain moment mon cerveau se fermait et j'avais besoin de me détacher."<sup>428</sup>

Cette déclaration renvoie à un processus de lente gestation prenant place dans la vie de l'auteur. depuis 1985 environ. Ce dernier y songeait donc alors même qu'il écrivait *Naissance à l'aube*, puis les deux premiers romans policiers ayant pour personnage principal l'Inspecteur Ali, ainsi que *Les aventures de l'Ane Khâl*.

---

<sup>428</sup>Interview de Driss Chraïbi par D.K., rubrique "Interview", sous le titre "Driss Chraïbi aspire à l'universel", in Libération du 28/11/1994.

Aucun de ces titres ne paraissait donc réaliser le projet contenu dans le paratexte de *NA* en 1986, qui annonçait être en préparation un roman intitulé *L'Emir des Croyants*. Il faut penser alors que la gestation a aussi été période de métamorphose.

L'originalité du propos par rapport à l'oeuvre déjà connue de Chraïbi a aussitôt été soulignée par la presse marocaine, et, en France, par Fethi Ben Slama dans le compte-rendu de lecture qu'il consacre à cet ouvrage dans la revue Qantara du quatrième trimestre 1994<sup>429</sup>. Mais cette insistance sur l'originalité du texte nous a interrogée quant aux possibles rapports de continuité entre *HL*<sup>430</sup> et les trois romans publiés une dizaine d'années auparavant aux Editions du Seuil. Selon Fethi Ben Slama, *HL* assume "le risque qui commence lorsque quelqu'un décide de ne plus répéter *le grand récit originnaire de sa communauté*"<sup>431</sup> tel qu'un fil ininterrompu de générations l'a transmis, mais entreprend par les forces d'une solitude aux mains nues de se porter vers l'immense parole des origines (...) afin de s'en approprier l'épopée mémoriale et de dire avec son verbe singulier la sublimation humaine, toute humaine, de l'être dans le langage". Le commentaire tout entier ne pourrait-il s'appliquer au projet d'Azaw, ce personnage à la langue coupée qui semble

---

<sup>429</sup>BEN SLAMA Fethi: "Le temps du roman", in Qantara n° 13, Oct-nov-Dec 1994, pages 10-11.

<sup>430</sup>Nous utiliserons cette abréviation pour la commodité de la lecture.

<sup>431</sup> Les caractères italiques sont de l'auteur de l'article.

franchir les années et l'espace avant de devenir l'accoucheur de sa propre fille pour l'aider à mettre au monde un certain Mohammed Abou Imran?

Le personnage principal de *HL* s'appelle aussi Mohammed. Rien de commun cependant entre lui et cet "adulte robuste, mais quelconque, qui ne manifesta en rien la volonté de la vie ou la flamme du rêve"<sup>432</sup>. Rien de commun non plus avec le personnage du chef Mohammed dans *EP*: la lecture du dernier roman de Chraïbi renvoie au temps mythique des origines de l'Islam, et son Mohammed est celui-là même auquel les suivants doivent leur nom, qu'ils soient figures bouffies du pouvoir de l'Etat moderne marocain ou avatars des débuts du VIIIème siècle. Ce Mohammed est le premier de la série, même s'il est le dernier à avoir été traité par le romancier. Le récit qui nous est proposé est celui de sa première rencontre avec la parole divine. Quant à l'ouvrage lui-même, il présente une particularité remarquable, qui semble sanctionner un effet de rupture définitif avec les textes antérieurs, évident dès le premier regard porté sur la couverture: pour la première fois en effet, Driss Chraïbi est édité au Maroc. Ce choix éditorial relève au premier chef de notre étude, en tant qu'il contribue à définir une de ces "frontières du texte publié"<sup>433</sup> sur lesquelles nous avons choisi de porter notre attention. C'est donc par cet angle que nous nous proposons d'aborder la première de couverture de *HL*, aidée en cela par l'épitéxte public que représente le corpus d'articles de presse

---

<sup>432</sup> CHRAIBI Driss: *NA, op. cit.*, page 174.

<sup>433</sup> LANE Philippe: *La Périphérie du texte*, Paris, Nathan, Collection Fac, série "linguistique", 1992, page 13.

et de déclarations effectuées par Driss Chraïbi au cours du dernier trimestre 1994, lors de la publication de *HL* à Casablanca.<sup>434</sup>

Les libraires français n'ont disposé qu'à partir de mars 1995 du dernier roman de Driss Chraïbi. L'exemplaire sur lequel nous travaillons nous a été offert par l'auteur lui-même, en novembre 1994.

Balland en est le co-éditeur pour le marché français, à destination duquel il a élaboré le prière d'insérer et l'argumentaire que nous avons analysés plus haut: le texte était déjà disponible au Maroc depuis plusieurs semaines, dans la version élaborée par les Editions Eddif à Casablanca. Cette petite maison casablanaise dispose d'un catalogue dont elle fournit un extrait dans les pages d'avant-texte consacrées au paratexte éditorial. On y relève les noms d' Assia Djebbar, d'Abdelkebir Khatibi, de Rachid Mimouni et même...de Gustave Flaubert.

C'est par une démarche volontariste que *HL* est publié chez Eddif. La presse marocaine s'est intéressée à ce choix éditorial et l'a longuement commentée. L'auteur est plusieurs fois sollicité sur ce sujet dans des journaux différents, et répond très volontiers aux interrogations. La décision de confier le manuscrit à Monsieur Retnani, directeur d'Eddif, aurait été prise par Chraïbi

---

<sup>434</sup>Le dossier de presse marocain nous a été fourni par Monsieur Retnani, Directeur des Editions Eddif à Casablanca, auquel nous renouvelons nos remerciements. Dix-huit mois après sa sortie au Maroc, *L'Homme du Livre* y reste un livre de grande actualité: nous avons pu nous en assurer dans deux librairies de modestes dimensions de Fès au cours du mois d'août 1996. L'ouvrage y était placé de face sur les étagères, bénéficiant ainsi de l'attention immédiate du client, venu éventuellement pour tout autre chose, ces établissements commercialisant non seulement des livres, mais aussi des journaux, de la papeterie, de la carterie, des chewing-gums, des confiseries, etc...

et annoncée lors du colloque d'Aigues-Mortes des 19 et 20 mars 1994<sup>435</sup>. Dans Libération, le journaliste Rachid Adib se fait l'écho des circonstances décidant du contrat<sup>436</sup>: il s'agirait d'un "gage d'amitié et de nostalgie" offert par l'écrivain à un ami "abstraction faite de la somme (150.000 DH de plus) que lui aurait apportée un contrat avec Gallimard". Le gage s'inscrit dans la vocation commerciale de la maison d'édition. Chraïbi déclare à Rachid Adib: " Le choix d'un éditeur marocain n'est pas des moindres. Il multiplie les contacts, reçoit les offres. Bref, il met le paquet. C'est une aubaine, et il ne peut pas la gâcher". L'idée d'"aubaine" pour Eddif est reprise dans l'article que Driss Ksikes consacre dans Libération du 1er octobre 1994 à *HL*<sup>437</sup>. L'article précise en outre que l'écrivain a abandonné tous ses droits d'auteur à Monsieur Retnani, mais qu'il a pris soin de s'enquérir des garanties de qualité d'impression et de reliure. Il y a donc bien, à lire ces interviews réalisées au Maroc au cours du dernier trimestre 1994, alors que l'auteur entreprenait une vaste tournée de conférences et d'interventions dans tout le pays, une conscience aiguë de l'importance du choix de la maison d'édition par le romancier. C'est "une

---

<sup>435</sup> Colloque "Ecrivains du Maghreb à Aigues-Mortes". Un compte rendu a été publié par Sophie BESSIS in Le Monde des débats, avril 1994.

<sup>436</sup> ADIB Rachid: "L'Homme du Livre", sous-titre "La fleur et le défi", rubrique "Publication" in Libération du 5/10/1994.

<sup>437</sup> KSIKES Driss: "Driss Chraïbi écrit sur le prophète et publie au Maroc", Rubrique "Première", in Libération du 1/10/94.

première", affirme Le Matin du Sahara <sup>438</sup>, qui présente la sortie de *HL* sous la rubrique "Edition" -et non par exemple sous celle de "Littérature"- de la façon suivante: "Sortie du premier roman de Driss Chraïbi édité au Maroc".

Les échos que ces articles et l'auteur lui-même <sup>439</sup>nous ont donnés de cette publication font mention d'un accueil enthousiaste. Chraïbi a été invité à présenter son livre du samedi 1er novembre au mercredi 23 novembre 1994 inclus, lors d'une tournée qui l'a mené de Casablanca à Tanger, puis d'El Jadida -sa ville natale-, à Marrakech à Rabat. Il a prononcé de nombreuses conférences, et effectué plusieurs séances de signatures.

C'est semble-t-il avec un grand bonheur que Chraïbi a donc réalisé ce projet éditorial. Si nous nous sommes attardée sur ce dernier, c'est, nous l'avons dit, qu'un tel projet nous paraît nécessairement relever de notre étude. Le paratexte, nous l'avons vu, est cet accompagnement du texte, sans lequel le texte ne saurait exister qu'à l'état de palimpseste. Un livre devenu canonique dans sa présentation a été aussi, longtemps, à l'état de fragments disparates, écrits "par petits bouts" au fil de nombreuses années, sur des supports différents. Ces fragments de discours provenaient également d'une "voix" parcourant le corps de qui les proférait... Mais il n'y a de Coran que depuis qu'il a été rassemblé sous sa forme actuelle et définitive. Et, précisément, *HL* parle du Coran, ou plutôt des conditions dans lesquelles ses premiers versets se

---

<sup>438</sup>Article non signé, Rubrique "Edition", sous le titre: "Sortie du premier roman de Driss Chraïbi édité au Maroc", in Le Matin du Sahara du 11/11/94.

<sup>439</sup>Sous la forme d'une dédicace privée accompagnant l'envoi gracieux de son ouvrage.

sont trouvés prêts à attendre leur mise en forme. Le premier livre publié par Chraïbi dans son pays natal est donc un livre relatif à ce qui touche de très près à l'identité marocaine, en tant que le Maroc est un pays de l'espace arabo-musulman. Mais ce n'est pas un roman dont l'action se situe au Maroc, ni même dans l'Andalousie arabisée du VIII<sup>ème</sup> siècle. Le lecteur y est projeté bien en-deçà dans l'Histoire de l'Islam, au temps de la gestation originelle, bien avant Oqba ou Tarik: il accompagne Mahomet dans la caverne du Mont Hira, la nuit du Destin.

Que ce retour au Maroc pour le choix de l'éditeur et ce retour aux événements fondateurs de la religion musulmane soient liés, telle paraît bien être l'évidence que traduisent les titres des articles que nous venons de parcourir. Il y aurait alliance de deux projets dont l'aboutissement va de pair. Chraïbi, qui se définissait récemment avec humour comme l'"ancêtre" de cette "littérature dite maghrébine" sur la quatrième de couverture d'*Une place au soleil*<sup>440</sup> serait retourné sur la terre des ancêtres pour raconter une histoire ancestrale.

Cependant le moment est particulier. L'histoire d'un homme n'épouse qu'imparfaitement celle de son époque. Peut-être sommes nous plus sensible encore aux effets d'historicité, parce que l'étude du paratexte contraint sans cesse le lecteur à considérer le livre comme un objet complexe et de fabrication non hasardeuse. Le désir du retour, sur lequel nous reviendrons en

---

<sup>440</sup> CHRAIBI Driss: *Une place au soleil*, Paris, Denoël, 1993.

analysant d'autres éléments paratextuels de *HL*, ne se serait-il pas accompagné du désir de fusion, source par définition de bien des confusions? Dans l'entretien qu'il a accordé à D.K.<sup>441</sup>, Chraïbi, après avoir évoqué la longue préparation de son dernier roman, souligne son attachement à la langue française, qu'il qualifie d'"admirable à condition de la respecter". Il conseille ensuite aux jeunes romanciers marocains de ne pas imiter le roman français, mais de promouvoir "un rêve marocain, une façon d'être marocaine", ajoutant "Pourquoi ne serait-elle pas universelle?" La formule laisse perplexe. Comment revendiquer dans le même temps une définition de soi par l'universel et par le particulier? Qu'est ce qui, dans le domaine de l'écriture romanesque, pourrait ressortir à l'un ou à l'autre? Quels critères seraient susceptibles d'assurer le franchissement du passage, et surtout quel public faudrait-il pour les concevoir?...Celui qui, à l'image du journaliste, salue ce qu'il appelle "un retour au bercail, symboliquement du moins", ou celui qui peut légitimement s'émouvoir qu'à la question: "Et par humanisme, soutenez-vous Salman Rushdie et Taslima Nasreen?", l'auteur réponde: "Je pense que ces deux écrivains profitent d'un élan humanitaire. Cela dit, ils ne vont pas à la connaissance de l'autre. En plus ils écrivent mal. Je pense qu'ils se sentent mal dans leur peau."

On ne connaissait point encore la circonstance aggravante du péché de syntaxe défectueuse, convoqué à charge contre ceux que Chraïbi sait avoir été condamnés à mort. Dans sa dernière réponse au journaliste de Libération,

---

<sup>441</sup>D.K.: "Driss Chraïbi aspire à l'universel", Rubrique "Interview" in Libération du 28/11/94.



Chraïbi conclut : "...je suis désabusé par ce qui se passe autour de moi. Mais j'essaie d'écrire dans un style "littéraire" au moins". Nous nous permettrons d'attirer l'attention sur le modalisateur "au moins", qui suggère le sentiment du dérisoire. Petite salvation provisoire du travail bien fait? Nous en resterons là en ce qui concerne le commentaire d'une telle déclaration. Bien des auteurs ont été commis, de par leur statut d'écrivains, à se prononcer sur le sens de ce qui les entoure, comme si la capacité à créer des textes littéraires donnait celle de tout analyser de façon pertinente.

Il nous sera du moins permis de constater que la stratégie du retour paraît pleine de pièges, et que Chraïbi n'a sans doute pas réussi à éviter celui que lui tendait le journaliste. Proposer, aujourd'hui, au Maroc, un livre sur Mahomet, c'était forcément s'exposer à un questionnement sur l'auteur des *Versets sataniques* et sur celui de *Lajja*. Répondre ainsi à leur sujet, c'est forcément aussi les renvoyer à la solitude de l'exilé en danger de mort. On a le droit de préférer la perspicacité de Brahim, personnage principal de *L'Inspecteur Ali*, confronté lors d'une rencontre avec des étudiants marocains à "un jeune homme très distingué" qui lui déclare: "Un homme de votre valeur se doit de prendre à bras-le-corps les problèmes de notre temps. Il a l'obligation de faire de la politique (*rumeurs, vivats*) et d'être le porte-parole de ceux qui n'ont pas de voix"...Et Brahim de répondre: " Pourriez-vous me montrer votre carte?"

QUESTION: Ma carte d'étudiant?

---

REPONSE: Non, votre carte de police."<sup>442</sup>

Chraïbi, nous l'avons vu grâce à l'épître public, s'est montré soucieux de la qualité de la fabrication de son roman par les Editions Eddif. La version qui a été commercialisée en France a été imprimée par les soins de la même maison, Afrique-Orient à Casablanca. Elle présente quelques menues différences de présentation sur lesquelles nous reviendrons au fil de ce travail.

Tel qu'il est procuré par Eddif, puis par Balland, le roman s'offre au lecteur sous la forme d'un livre de format moyen, légèrement plus étroit que celui qu'utilisent Denoël et Le Seuil. Il s'agit d'un texte court d'à peine plus d'une centaine de pages. Le feuilleter rapidement permet de repérer l'utilisation d'au moins trois types de caractères typographiques.

La première de couverture du livre est partagée dans le sens de la longueur, ce qui accentue l'impression d'étroitesse. A droite, la reproduction partielle d'un tableau exécuté par Rhorbal Abdelkader, dont les références précises sont mentionnées en dernière page du péri-texte éditorial, sous la mention du numéro de dépôt légal, et dont le titre complet est : "Le mont Hira et la grotte où fut révélée à Muhhamad la Parole de Dieu". Il s'agit donc d'un titre de tableau totalement thématique, à caractère narratif: l'emploi du passé simple passif est suffisamment rare dans un intitulé pour mériter d'être souligné. Ce titre est donc déjà un récit: il indique un décor, il signale un

---

<sup>442</sup> CHRAIBI Driss: *L'Inspecteur Ali*, Paris, Denoël, 1991, page 88.

évènement. Notons que le complément d'agent du verbe passif n'est pas mentionné. Le fragment pictural reproduit<sup>443</sup>, car il s'agit de toute évidence d'un fragment, est tout entier mis au service de la construction d'une verticalité à valeur symbolique. Plusieurs étages de couleur se superposent du bas vers le haut de la couverture: l'oeil est ainsi guidé d'un socle minéral évoquant un désert montagneux dans toutes les nuances du beige et du marron vers l'azur céruléen qui semble émerger, au haut de la couverture, d'un amoncellement de nuages traversés par des lignes obliques. Au centre de la composition, suspendue en quelque sorte entre terre et ciel, l'ouverture béante d'une cavité cernée de colorations ocres laisse apparaître une toile d'araignée dont les tissages blancs se dessinent nettement sur le fond noir. Deux animaux y sont représentés: une petite araignée blanche décalée vers le haut de la toile d'une part, et un gros insecte rond que nous n'avons pas réussi à identifier d'autre part. Ce dernier est animé d'un mouvement descendant qui semble symétrique de celui de l'araignée en ascension.

Quelle signification accorder à l'araignée? Il semble bien s'agir d'une allusion à la légende selon laquelle Mahomet et Abou Bakr, fuyant La Mecque au début du mois de septembre 622, épisode connu sous le nom d'Hégire, se réfugièrent dans une grotte pour échapper à leurs poursuivants. C'est alors qu'un miracle se produit: une araignée tisse sa toile à l'entrée de la caverne, dissimulant ses occupants et attestant que nul ne vient de pénétrer là. Ce que

---

<sup>443</sup>cf Annexe N° 15, page 373.

voyant, les Mecquois passent leur chemin. Mahomet et Abou Bakr pourront rejoindre Yathrib fin septembre.

Cependant, une question se pose quant à l'intitulé du tableau: la grotte de la révélation n'est pas la même que celle où se réfugièrent les fuyards! Le peintre paraît avoir condensé les deux histoires en une seule. Et peut-être faut-il ici se souvenir qu'une des sourates du Coran s'appelle "L'Araignée". Il s'agit de la sourate XXIX, qui ne cite d'ailleurs cet insecte qu'une fois, et dans les termes suivants:

" Ceux qui prennent des maîtres en-dehors de Dieu sont semblables à l'araignée: celle-ci s'est donné une demeure, mais la demeure de l'araignée est la plus fragile des demeures. - S'ils savaient!-"<sup>444</sup>

Le texte cité montre bien l'ambiguïté des représentations associées à l'araignée. Signe tangible du secours de Dieu accordé à ceux qui sont persécutés en son nom, l'insecte illustre aussi la fragilité des défenses humaines et la labilité de leur foi. Ainsi compris, le motif de la caverne renvoie à l'une des particularités du roman de Chraïbi, dont le personnage principal, très loin de l'hagiographie, est présenté au lecteur comme un condensé d'hésitations et de souffrances morales très difficilement surmontées.

Il s'agit donc bien d'une illustration programmatique, ce dont l'observation attentive de l'ensemble de la composition picturale rend également compte. Dans l'excellent petit ouvrage qu'elle a consacré à la vie de

---

<sup>444</sup> Traduction de D. MASSON in *Le Coran, op cité*, page 493.

Mahomet, Anne-Marie Delcambre<sup>445</sup> rappelle que "La Mecque est entourée d'une infinité de petites éminences très rapprochées les unes des autres...Elles sont constituées de rochers noirâtres; vues à distance, elles ressemblent un peu à des meules de foin"<sup>446</sup>. Le socle minéral repéré plus haut, ses variations chromatiques, sa disposition en vagues montagneuses aux sommets inégaux, son absence totale de végétation, renvoient donc à un paysage réel, celui qu'au XVIIème siècle encore l'Anglais Pitt décrivait pour ses lecteurs. Mais le traitement réaliste s'arrête là: l'ouverture de la grotte en suspens entre montagnes et nuages relève d'une proposition de lecture symbolique de la géographie, et non de sa reproduction. Le lieu est celui de l'intermédialité, de l'hésitation entre deux mondes. En ce sens, et comme nous le disions déjà plus haut, cette illustration se veut comme un commentaire du texte qu'elle précède, invitant à lire ce dernier comme le récit d'un écartèlement entre ici-bas et au-delà. La fonction de cette image s'apparente donc bien à celle qui ornait la première de couverture de *NA*, et dont nous avons tenté une interprétation à l'aide de quelques outils de la psychanalyse. La couverture annonce une dynamique à l'oeuvre dans le texte et en condense les principales lignes de force. Mais le progrès vers l'abstraction est sensible par rapport à *NA*, qui utilisait une photographie, donc une image exacte du réel convoqué pour servir

---

<sup>445</sup> DELCAMBRE Anne-Marie: *Mahomet, la parole d'Allah*, Paris, Gallimard, Collection Découvertes, Série Philosophies et Religions, 1987.

<sup>446</sup> DELCAMBRE Anne-Marie: *Mahomet, la parole d'Allah, op. cit.*, page 41. L'auteur reproduit ici le témoignage de Joseph Pitt, voyageur anglais du XVIIème siècle.

d'écho à la fiction romanesque. Le recours à la peinture autorise de bien plus importantes prises de distance avec l'environnement géographique...

On se permettra de mesurer en outre ici une autre distance: celle qui a été parcourue en un peu plus d'une dizaine d'années, depuis les dessins des couvertures de *EP* et *MP* jusqu'à cette reproduction partielle de l'oeuvre de Rhorbal Abdelkader: le lecteur s'est vu offrir , au fil des parutions de Driss Chraïbi au Seuil jusqu'à ce dernier roman qui fait l'objet actuel de notre étude, toute une subtile gradation vers l'éloignement du monde sensible, avec disparition progressive de la représentation des êtres humains. Or, la question de la présence ou non de figures humaines en termes d'illustration des textes dans le monde arabo-musulman s'est posée très tôt aux artistes. Les termes de ce questionnement valent d'être rappelés si nous voulons tenter de comprendre les choix éditoriaux qui ont présidé à l'élaboration des premières de couverture des romans de Driss Chraïbi sur lesquels nous travaillons et que nous tentons de saisir dans leur continuité. N'y aurait-il pas, dès les caricatures de personnages bouffons à l'assaut d'un village sans perspective, lors de la réédition de *EP* en collection de poche, effort dans l'application de ce "principe d'invraisemblance" dont parle A. Papadopoulo lorsqu'il tente de définir la naissance de l'art proprement musulman?<sup>447</sup>

Cette naissance s'avère problématique. Il faut ici rappeler que les artistes, miniaturistes en particulier, invités à illustrer les textes, et tout spécialement le Coran, disposaient de toutes les techniques de figuration,

---

<sup>447</sup> A. PAPADOPOULO: *L'Islam et l'art musulman*, Paris, Editions Citadelles-Editio, 1991, page 55.

modélé et perspective en vigueur dans l'espace byzantin des débuts de la conquête arabe. Car l'Arabie pré-islamique ne connaissait pas de tradition picturale, et les premiers peintres de l'Islam furent tous des Syriens et ou des Coptes chrétiens convertis à la nouvelle religion au service de laquelle ils mirent leur savoir-faire. Ils faisaient d'ailleurs partie du "butin" convoité par les conquérants arabes, friands de peintres et calligraphes, et pour lesquels l'accès à la culture livresque constituait un objectif autonome, dès la période des premiers califes Omeyyades. Byzance sut résister au déferlement des troupes arabes et aux intenses mouvements migratoires qui accompagnèrent chaque nouvelle conquête des territoires de son ancien Empire, et ne cessa pour ainsi dire jamais à cette époque de fasciner les conquérants, tant par cette résistance durable que par son rayonnement intellectuel sur l'ensemble du Proche-Orient. Plusieurs exemples frappants de cette fascination et du désir acharné de conquérir non seulement l'espace, mais aussi la culture intellectuelle du temps, sont fournis par A. Papadopulo dans son étude<sup>448</sup>. Il raconte ainsi, citant à l'appui les historiens arabes Ibn Khaldoun et al-Maqrizi, comment les califes Abassides Al-Mansour puis Al-Ma'moun effectuèrent plusieurs démarches auprès des Empereurs byzantins afin d'obtenir des envois de livres choisis dans les dépôts de Constantinople. Il y aurait même eu levée de troupes arabes parce que l'Empereur avait refusé d'accéder à une demande d'Al-Ma'moun portant sur des ouvrages anciens! Et Papadopulo de conclure:

---

<sup>448</sup>A. PAPAPOULO: *op. cit.*, pages 35-36.

" Cette anecdote, bien que manifestement inventée dans ses détails, est très savoureuse et pleine d'enseignements. Elle montre (...) qu'une véritable frénésie d'acquisition des livres anciens existait, au point que le calife n'aurait pas hésité à masser ses troupes pour les obtenir."

Cette soif de livres a eu plusieurs conséquences: la création de nombreuses bibliothèques publiques et l'enseignement généralisé de l'écriture et de la lecture, qui feront de l'Empire arabe un espace d'alphabétisation inimaginable par exemple dans l'Europe médiévale, en premier lieu. Mais aussi, et ceci intéressera plus évidemment notre propos, la promotion du livre comme objet d'art à part entière, nécessitant pour sa facture l'intervention de plusieurs spécialistes pour le choix du papier, connu dès le X<sup>ème</sup> siècle, pour la réalisation des reliures, pour la calligraphie considérée comme une activité artistique à part entière, et pour la peinture des miniatures.

C'est au sujet de ces dernières qu'une interrogation fondamentale s'est développée: l'artiste pouvait-il ou non représenter des êtres animés, et si oui ne risquait-il pas de contrevenir aux hadiths qui affirment, tels ceux d'Al-Bouhari dont le recueil se fait au cours du IX<sup>ème</sup> siècle, que "Les anges n'entreront pas dans une maison où se trouve un chien ni dans celles où se trouvent des images" et qu'"Au jour de la Résurrection, le plus terrible des châtements sera infligé au peintre qui aura imité les êtres créés par Dieu: il leur dira alors: " Donnez la vie à ces créations"?<sup>449</sup> On sait que la réponse a été défavorable à la

---

<sup>449</sup> Cité par A. PAPADOPOULO, *op. cit.*, page 53.



représentation des êtres animés, considérée comme un défi lancé à Dieu. La définition d'une esthétique musulmane est inséparable de l'affirmation monothéiste de l'Islam, et reste fidèle à la loi juive qui, elle aussi, interdisait de reproduire le vivant, comme le remarque André Chouraqui dans son livre récent, *Moïse*.<sup>450</sup> Elle naît de la rencontre entre Moïse et Jéhovah, marquée par l'impossibilité pour l'homme de voir son Créateur.<sup>451</sup> Elle est confirmée dans le "commandement iconoclaste (...) L'interdiction porte sur l'idolâtrie qui pratique le culte des idoles, représentées par des images ou des sculptures. De manière plus radicale, il condamne la fabrication de sculptures ou d'images représentant toute créature imaginable dans les ciels, sur terre ou dans les mers."<sup>452</sup>

Cette esthétique, qui reconnaît à Dieu seul le pouvoir de créer la vie, soupçonne de concurrence hérétique toute représentation en trois dimensions.

---

<sup>450</sup>André CHOURAQUI: *Moïse*, Monaco, Editions du Rocher, 1995. Cote Bibliothèque des Alliés de Montbéliard 220.92 MOI.

<sup>451</sup>Voici le texte de cette rencontre dans l'Exode, II, 3: "Il parvint à la montagne de Dieu, l'Horeb. L'Ange de Yahvé lui apparut dans une flamme de feu, du milieu d'un buisson. Moïse regarda: le buisson était embrasé mais le buisson ne se consumait pas. Moïse dit: "Je vais faire un détour pour voir cet étrange spectacle, et pourquoi ce buisson ne se consume pas." Yahvé vit qu'il faisait un détour pour voir, et Dieu l'appela du milieu du buisson (...) Il dit: "N'approche pas d'ici, retire tes sandales de tes pieds, car le lieu où tu te tiens est une terre sainte". (...) Alors Moïse se voila la face, car il craignait de fixer son regard sur Dieu". cf *LA BIBLE, op. cit.*, page 77. L'impossibilité pour la créature de voir son créateur est rappelée dans le même livre de l'Exode, XXXIII, 18-22: à la prière de Moïse le suppliant "Fais-moi de grâce voir ta gloire", Dieu répond: "Tu ne peux pas voir ma face, car l'homme ne peut me voir et vivre". Tout au plus lui accorde-t-il de voir...son "dos"! La leçon est claire: l'homme est vu par Dieu, qui sait quand sa créature tente de le voir. A cette dernière, il est définitivement retiré le pouvoir de voir. Par contre, elle peut, et doit, écouter: pour les juifs comme pour les musulmans, la Révélation est auriculaire. Quant aux chrétiens, dont la foi suppose la perception visuelle du Dieu vivant, Jésus, avant comme après sa mort, ils apparaissent dans ce contexte comme de fieffés hérétiques!

<sup>452</sup>André CHOURAQUI: *Moïse, op. cit.*, page 190.

Dans ces espaces désertiques et fortement ensoleillés, le critère de cette concurrence a donc été la figuration de ce qui pouvait porter ombre...C'est pourquoi l'art musulman, à la suite de l'art juif, ne comporte pas de statuaire.

Mais il comporte une peinture, nous l'avons vu, une peinture contemporaine des premières fabrications du livre sacré par excellence, le Coran, considéré comme Le Livre inaugural. Nous l'avons dit, c'est une peinture à laquelle se consacrent des artistes issus d'un milieu non musulman, accoutumés à traiter les apparences sensibles de la nature. Ils résoudreont la difficulté qui se pose à eux en inventant une véritable "esthétique du concept", dans laquelle l'individu en tant que tel ne sera jamais l'objet de la moindre représentation, tandis que seront privilégiés "l'espèce universelle et éventuellement les différents types qui l'incarnent mais qui restent généraux".<sup>453</sup>

C'est en fonction de cet historique qu'on peut parler de l'invention d'un "principe d'invraisemblance", à l'oeuvre dans les miniatures qui illustrent les Coran médiévaux conservés dans les grandes bibliothèques des pays du Proche-Orient et dont Lucien et Jean Mazenod ont fourni d'admirables reproductions photographiques pour l'ouvrage d'A. Papadopoulo que nous venons abondamment d'utiliser. L'art musulman n'a que faire du réalisme pictural: c'est un art de l'Idée au sens platonicien du terme, un art des essences, qui se soucie comme d'une guigne de l'exactitude du dessin et qui tient en sainte horreur toute prétention au reflet.

---

<sup>453</sup> A. PAPADOPOULO: *op. cit.*, page 56

Il nous semble alors mieux comprendre le choix de l'illustration de la première de couverture de *HL*. Eddif et Chraïbi ont voulu un peintre arabe, dont le nom même puisse faire écho pour le public marocain. Ils ont voulu aussi que ce peintre dise à l'acheteur potentiel attiré par la couverture quelque chose de l'Histoire de l'art musulman. Le "premier" livre de Chraïbi, comme premier livre publié au Maroc, et nous avons vu à quel point la critique marocaine a été sensible à cette démarche éditoriale, s'inscrit ainsi dans la continuité esthétique dont nous venons de rappeler les origines.

Peut-être enfin pourrait-on proposer, en tenant compte de cette tradition, une interprétation complémentaire de la toile d'araignée centrale déployée du centre aux marges de la cavité que nous avons décrite. Cette toile forme en effet une spirale, élément majeur du vocabulaire décoratif de l'art musulman. L'usage de la spirale et du polygone a fait l'objet d'une tentative de synthèse de la part d' A. Papadopoulo<sup>454</sup> lorsqu'il a traité de l'art abstrait de l'arabesque. L'arabesque est une figure de "la pensée qui se pense", elle représente "le retour du temps sur lui-même, c'est-à-dire l'éternité". Elle a donc une signification ésotérique qui remonte à la Grèce antique et tout particulièrement à Aristote, que les Arabes ont tant fréquenté dans ces fameux livres anciens puisés dans les bibliothèques byzantines, et qui ont contribué à l'élaboration de la pensée musulmane. Quant à la spirale elle-même, cette image du mouvement pur, "elle figure le labyrinthe à travers lequel ne passent

---

<sup>454</sup> A. PAPAPOULO: *op. cit.*, pages 186 à 190.

que les initiés". Autre écho du texte de Chraïbi, donc: car *HL* est le récit d'une douloureuse initiation.

Il convient maintenant de nous arrêter sur la partie gauche de la couverture, celle qui se présente en regard du tableau sur lequel nous venons longuement de nous attarder.

Cette partie ne comporte que du texte, disposé en étages verticaux sur fond ocre.<sup>455</sup> Chacun de ces étages s'organise par rapport à la disposition verticale de la peinture. Tout en haut, face au ciel en quelque sorte, le nom de l'auteur. Puis, au niveau des nuages, le titre du texte; ensuite, face à la spirale inscrite dans l'ouverture de la grotte, la désignation du genre: "roman"; enfin, tout en bas de la couverture, donc en correspondance avec le paysage montagneux, la mention des deux éditeurs reliés par un trait d'union: "Eddif-Balland".<sup>456</sup>

A chacune de ces entrées correspond sur la couverture l'emploi d'une typographie différente. Les caractères les plus gros sont utilisés à l'impression du titre, en grands italiques bruns sur le fond ocre. Le nom de l'auteur, la désignation du genre et la mention des éditeurs sont imprimés en noir. L'usage de la couleur pour le titre semble alors inscrire ce dernier dans la composition polychrome qu'offre cette couverture, assurer en quelque sorte comme un

---

<sup>455</sup> Dans l'édition Balland, le fond est blanc.

<sup>456</sup> Dans l'édition Balland, la mention des noms d'éditeurs est inversée.

prolongement du tableau d'Abdelkader sur l'espace consacré aux éléments que nous venons de décrire: faux titre du tableau, vrai titre du roman, et peut-être aussi encore attribut possible du nom d'auteur: "L' Homme du Livre", n'est-ce pas un caractère essentiel de tout écrivain?<sup>457</sup>

La désignation du genre, nous l'avions remarqué plus haut, fait presque immédiatement suite au titre. Nous nous apprêtons à lire un roman. Serait-ce que le roman est par excellence LE livre? Dans ce cas, la disposition de cette indication générique face au noeud de la spirale créée par la toile d'araignée au centre du tableau prend tout son sens: l'écriture romanesque est par définition celle des transformations du réel grâce à l'imaginaire. Que "L'Homme" du "Livre" soit Mahomet ou Chraïbi n'importe plus: personnage et auteur se retrouveront dans cette formule en deux temps qui est celle du titre, et chacun d'eux peut bénéficier du pouvoir propre au déterminant défini: faire surgir un mot des potentialités du lexique, lui donner en quelque sorte droit de cité sur la page à écrire. Quant au genre, nous le savons, il autorise tout, y compris l'autofiction... Pour en prendre toute la mesure, il convient maintenant d'ouvrir le volume à plat, et de mettre en regard première et quatrième de couverture. Nous reviendrons par la même occasion sur les quatrièmes de couvertures de la trilogie publiée au Seuil.

.

---

<sup>457</sup> Cette remarque ne peut concerner l'édition Balland, dont tout le texte de première de couverture est imprimé en noir sur fond blanc.

## **2) Les quatrièmes de couverture.**

Nous venons de privilégier longuement, en effet, l'étude des premières de couverture. Mais ce paratexte éditorial dont nous tentons de rendre compte ne se limite pas à ce seul lieu. La présentation de l'ouvrage effectuée sur la quatrième de couverture ressortit à la même responsabilité.

### **a) Le rôle des photographies.**

La simple opération de mise à plat de *L'Homme du Livre* à laquelle nous nous livrons maintenant s'avère fructueuse, car ainsi confrontées les deux couvertures offrent un fonctionnement en continu. Les deux entrées "Driss Chraïbi" et "L'Homme du Livre" correspondent aux frontières supérieure et inférieure du rectangle net qu'occupe la photographie en noir et blanc de l'auteur dans le premier tiers supérieur de la quatrième de couverture.<sup>458</sup> N'en constituent-elles pas alors comme une légende décalée?. Si tel est le cas, la question que nous nous posons quant à l'ambiguïté du titre trouverait ici un élément de réponse. Le nom d'auteur et le titre du roman, qui ne dit pas le nom du personnage, se trouvent en effet singulièrement mis en écho avec le visage de l'écrivain.

---

<sup>458</sup>cf Annexe N° 16, page 374.

Nous avons déjà rencontré de telles photographies au dos des trois romans publiés au Seuil. A ce titre, il peut être fructueux de comparer celles de nos trois romans dans leur édition princeps, et de nous attarder sur ce qu'elles donnent à connaître de la biographie de l'auteur.

En ce qui concerne *Une enquête au pays*,<sup>459</sup> la quatrième de couverture offre à la lecture deux textes de dimension et de typographie différentes. Le premier, assez long, est signé par "l'inspecteur Ali, personnage principal de ce livre". Il présente la particularité de migrer dans l'édition de poche, où il s'installe sur la première page du texte et assure le rôle d'une préface apocryphe. Le niveau de langue en est délibérément familier. Nous avons déjà analysé plus haut cette belle page de prose comique. Telle qu'elle se présente à la lecture, elle crée dans l'édition originale un effet de décalage vertigineux avec l'illustration de la première de couverture: et dans ce cas, indubitablement, les deux dimensions de ce roman, tantôt burlesque, tantôt poignant, paraissent restituées.

Le petit paragraphe biographique qui suit est également assumé par l'inspecteur Ali. Il utilise les caractères italiques, ouvre en début de paroles rapportées des guillemets qu'il ne referme pas, et joue de la polysémie du mot "pays" qui, en langue populaire, désigne un habitant connu originaire du même terroir que celui qui l'identifie comme tel. Le texte propose une biographie condensée, qui repose sur trois dates, trois métiers et trois pays. A la gauche de ce discours dont l'origine auctoriale ne peut causer le moindre doute, une

---

<sup>459</sup>Voir l'Annexe N° 17, page 375.

petite photographie de l'écrivain surplombe les caractères orange de ses prénom et nom. Nous nous sentons d'emblée intriguée par cette prise de parole auctoriale, qui clôt également la quatrième de couverture de *La Mère du printemps*,<sup>460</sup> car le mélange des genres n'est pas si fréquent dans le domaine du paratexte: à chacun son espace et ses responsabilités.

Cependant ici, le paratexte non signé de présentation du contenu du livre est suivi d'une déclaration signée de l'auteur, et d'une petite photographie de l'écrivain penché sur un nouveau-né. Alors que, sur le même support, l'édition de *Naissance à l'aube*<sup>461</sup> joue d'un raccourci fulgurant: plus aucun élément de biographie, éditorial ou auctorial. Exactement à la même place, en revanche, une photographie de l'auteur, toujours serrant contre soi un très jeune enfant, et qui occupe toute la place auparavant consacrée à la présentation de l'auteur. Paratexte éditorial ou auctorial? Il est bien difficile de trancher. Car on ne saurait publier l'image de quelqu'un contre son gré, et qui plus est une image qui appartient de toute évidence au domaine privé de la vie familiale. Mais l'image est muette, elle semble se suffire à elle-même, et ce n'est sans doute que par tout un système d'échos qu'elle prend son sens par rapport au paratexte éditorial qui la précède. Ce dernier reproduit d'abord en effet une scène du roman où, pour l'exemple, et pour la force du symbole, le général Tarik précipite un de ses soldats dans l'océan déchaîné du haut du

---

<sup>460</sup>Voir l'Annexe N° 18, page 376.

<sup>461</sup>Voir l'Annexe N° 19, page 377.



rocher qui portera son nom. Il regardait vers le passé...tandis que l'écrivain contemple tendrement l'avenir! Entre cette longue citation du texte et la figure de l'écrivain s'intercalent quelques informations concrètes données par l'éditeur au sujet de la date de la fiction et de ses lieux, qui fournissent autant d'explications complémentaires au titre.

Nous pouvons à présent tenter une synthèse. Il n'y a, nous l'avons dit, aucun paratexte éditorial sur la quatrième de couverture d'*EP*. C'est l'auteur qui occupe tout l'espace, auteur qui joue à se faire présenter par un de ses personnages. Les deux ouvrages suivants présentent des modulations de cette prise de pouvoir de l'auteur sur l'éditeur, dont la prise de parole se trouve singulièrement retrécie:réduit au silence sur le premier livre, il assume ensuite la présentation du deuxième volume, mais pas celle de la biographie, signée des initiales de l'auteur , avant de disparaître à nouveau complètement dans la troisième livraison....Ce débordement de l'auteur sur le lieu du paratexte auctorial s'accompagne en outre, dans *NA*, d'une considérable amplification des éléments du paratexte auctorial à l'intérieur même du texte, sous la forme privilégiée de calligraphies arabes dont on sait qu'elles réalisent une mixité de la représentation, puisque les signes d'écriture y sont traditionnellement promus au rang d'outils plastiques contribuant à l'élaboration d'oeuvres d'art. Chraïbi renouerait donc ici avec une pratique éditoriale totalement absente des parutions chez Denoël<sup>462</sup>. Il retrouve aussi le dépouillement qui fut celui du

---

<sup>462</sup> Mais *Une place au soleil* a été vendu avec une bande comportant la photographie en noir et blanc de l'auteur.

portrait proposé pour *EP*: auteur photographié de trois-quarts, le regard portant au-delà de l'objectif, sans marque particulière liée à sa vie privée . On sait déjà que ce ne fut pas le cas pour les couvertures de *MP* et de *NA*, sur lesquelles l'écrivain était présenté avant tout en père de famille serrant tendrement contre lui un jeune enfant. Ce changement ne saurait être innocent. On connaît l'importance du thème de l'enfantement dans les oeuvres de Chraïbi, et si nous revenons sur les titres des deux derniers ouvrages de la trilogie parue au Seuil, le lien entre au moins un élément du titre et la présence d'enfants sur les illustrations de quatrième de couverture paraît presque redondant: aux mots "mère" -dans *MP*- et "naissance" -dans *NA*- s'associent étroitement des images de nourrissons de façon presque automatique dans les champs lexicaux qu'ils suscitent. Par contre, l'intitulé *HL* ne peut renvoyer qu'à des connotations intellectuelles et masculines. On aperçoit bien ici le rôle des effets d'attente qu'implique le choix d'une photographie ou d'une autre: pour le candidat à la lecture, la manipulation de l'ouvrage doit offrir une cohérence indispensable à toute anticipation sur le texte lui-même. Et si *HL* certes, parle d'enfantement, c'est par métaphore seulement. L'accouchement y est celui d'un homme à soi-même, dans la douleur pour ce qui concerne le personnage principal, et dans l'euphorie pour le romancier tout fier de son dernier-né! L'enfant, ce serait donc bien alors ce livre même..Ne serions-nous pas, par le biais de ce détour, revenus aux sources même de cette «esthétique du concept» qui définit l'art musulman? Renoncer aux apparences du monde sensible, privilégier les Idées,

---

aimer les livres au point d'engager la guerre si leur lecture est contrariée, nous avons vu plus haut à quel point ces attitudes psychologiques ont été constitutives du projet culturel musulman des origines.

Mais la nécessaire rencontre entre ce projet culturel et les aspects propres au monde moderne ne résiderait-elle pas dans cette affirmation audacieuse d'une humanité individuelle, unique, que fixe la photographie? Depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle, à la même période où se créait la critique moderne, où se mettait en place le marché de l'édition, l'auteur est devenu "principe d'explication esthétique de son oeuvre".<sup>463</sup> Dans l'étude qu'il consacre à la constitution des différentes formes d'épître, qu'il s'agisse d'interviews destinés au grand public, d'entretiens plus informels avec un public éclairé dans des espaces plus intimes, d'enregistrements publics, de conversations aussi bien que de conférences, Jean-Benoît Puech souligne le rôle dévolu à l'aspect physique de l'auteur, devenu instrument de promotion. Son relevé des divers types de photographies d'écrivains nous a fortement intéressée. Il distingue en effet les "portraits" des "instantanés" et leur accorde des fonctions précises. A sa suite, nous considérerons comme des "portraits" toutes les photographies de Chraïbi avec enfant, porteuses d'une représentation idéalisée du modèle, figé dans une "scène emblématique et mémorable"<sup>464</sup>, ces images contribuent à l'élaboration du genre biographique dont elles fixent une

---

<sup>463</sup>Jean-Benoît PUECH: "Du vivant de l'auteur", in *Poétique* n° 63, septembre 1985, pages 279-300. Cote Bibliothèque Universitaire des Lettres d'Aix-en-Provence XA p 51562.

<sup>464</sup>Jean-Benoît PUECH: "Du vivant de l'auteur", in *Poétique, périodique cité*, page 286.

ambition: proposer une cohérence entre l'"essence du modèle" et le texte produit par ce modèle. En revanche, nous classerons dans les "instantanés" les photographies de Chraïbi sans enfant, simple sceau identificatoire du visage d'un écrivain dont on parle dans le paragraphe biographique. La différence n'est pas mince, et nous semble pertinente pour rendre compte, tout particulièrement, du cliché qui orne la quatrième de couverture de *HL*: nous y voyons comme un retour à l'homme, dénué de la pose programmatique mise en oeuvre pour *MP* et *NA*. "Tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui", disait Sartre<sup>465</sup>...

---

<sup>465</sup>Jean-Paul SARTRE: *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964, Réed. Folio, 1980, page 214.

### **b) Remarques sur le paratexte éditorial.**

D'ailleurs Chraïbi n'est pas Dieu, ne concurrence pas Dieu, puisqu'il donne à voir son image. Qu'elle porte ou non son ombre sur le sol importe peu, nul n'aurait l'idée saugrenue de lui demander d'ordonner "Lève-toi et marche" à quelqu'une de ces créatures qui ne sauraient exister sans cet autre Dieu créateur de vie qu'est le lecteur. Le choix des deux textes qui font suite à la photographie de l'auteur sur la quatrième de couverture de *HL* insistent sur le rôle de la lecture comme constitutive du sens de l'oeuvre.

Il s'agit de deux extraits d'articles critiques puisés dans l'épître public à la disposition de l'éditeur lors de la fabrication du livre. Le premier d'entre eux reprend une partie du commentaire de Fethi Ben Slama dans la revue Qantara, l'autre provient d'une source américaine, World and I, et n'est pas signé. Dans les deux cas, il s'agit donc de réactions de lecteurs, et non plus de travaux d'origine éditoriale ou auctoriale comme nous en avons observé sur les quatrièmes de couvertures de la trilogie. Le roman est donc *déjà lu* par un élément de cette instance collective qui en constitue toujours en partie le sens, c'est-à-dire *le public*. Placé devant cette preuve d'une lecture antécédente, le public actuel est convié à *relire*. Étonnante injonction du paratexte éditorial, et qui mérite d'être analysée de plus près.

Les trois lignes du second paragraphe, issues de World and I, nous l'avons vu, ne portent mention d'aucune signature. Elles ne portent pas

davantage mention de leur date de composition, que rien n'autorise à considérer comme celle de la parution de *HL*. Et d'ailleurs, il n'est pas non plus fait mention du roman. Ce petit texte pourrait convenir à n'importe laquelle des autres oeuvres de Chraïbi. Il ne concerne en fait que ce dernier. Voici son contenu, que nous reproduisons *in extenso*: «Intellectuel musulman cosmopolite qui écrit en français, romancier marocain, *Driss Chraïbi*<sup>466</sup> chérit le lien puissant, presque sacré avec son univers natif». Une seule longue phrase donc, dont la structure syntaxique appelle l'attention: une cascade d'appositions précède le nom d'auteur en italiques, nom sujet d'un verbe à connotation fortement affective, lui-même suivi d'un complément d'objet direct qui entraîne la construction de trois adjectifs qualificatifs, «puissant», «sacré», «natif», amenés comme en écho aux trois premiers termes de la qualification initiale du sujet, «intellectuel», «musulman», «cosmopolite». La fonction de cet énoncé apparaît alors: nouvelle légende de la photographie de l'auteur, et paraphrase de l'image proposée.

Si nous mettons en rapport cette phrase et les éléments de biographie que nous avons rencontrés sur les quatrièmes de couverture des romans de la trilogie publiée au Seuil, force est de constater l'évolution suivante: du texte en langue parlée familière au dos de *EP*, et qui comportait plusieurs indications chronologiques correspondant à la formation, aux voyages, aux travaux effectués pour France-Culture, aux quatre lignes et demie rédigées à la première personne et signées D.C. au dos de *MP*, le lecteur n'a cessé d'être

---

<sup>466</sup> Les caractères italiques sont dans le texte.

interpellé par l'écrivain directement. Nous avons alors parlé de débordement de l'auteur sur le lieu du paratexte éditorial. De *MP* à *NA*, nous avons remarqué la disparition de ce discours auctorial, au profit d'une présentation de facture beaucoup plus convenue, tandis que la place occupée par la photographie de l'auteur ne cessait de croître. Cette dernière atteint sa dimension maximale avec *HL*, mais le silence de l'écrivain est devenu total, puisque ne subsiste pas même un extrait du texte du roman. Par contre, la caractérisation générale de l'auteur a fortement progressé: il est désormais défini par ses attributs les plus abstraits, sans autre référence à sa vie ou à ses oeuvres précédentes. Les qualificatifs «intellectuel», «musulman», «cosmopolite», appartiennent à un lexique quasiment sociologique, qui confine à la description scientifique. Placés en tête de phrase, ils prennent le pas sur le renseignement subordonné «qui écrit en français», devenu simple expansion du groupe nominal auquel on pourrait en toute logique grammaticale le soustraire sans rien amputer du sens premier de la proposition principale. On peut également souligner la place marginale, du point de vue de la syntaxe qui est ici le nôtre, de l'expression «romancier marocain», qui fonctionne comme une inclusion accessoire de la grande qualification générique «Intellectuel musulman cosmopolite»: un romancier est toujours après tout une variété d'intellectuel, et un Marocain incarne presque toujours une des variations de l'identité musulmane. D'ailleurs, ce Marocain fût-il de religion et de culture juive orientale comme Abraham Serfaty ou Edmond El

---

Maleh, il lui resterait toujours l'obligation pour définir son identité de faire référence à l'environnement musulman majoritaire et aux multiples liens tissés au fil des siècles entre les deux communautés. En outre, tous ces accidents de l'Histoire qui ont créé l'actuel Maroc, voyages obligés ou non, migrations volontaires ou subies, rencontres constantes avec l'autre, qu'il soit Arabe, Berbère, Juif, ne concourent-ils pas à la naissance de ce «citoyen de l'univers» qu'est le cosmopolite?

L'évolution que nous croyons percevoir porte donc bien sur des essences. Cet homme, dont parle World and I, relève d'un type, c'est-à-dire d'un «ensemble de caractères organisés en un tout, constituant un instrument de connaissance par abstraction rationnelle»<sup>467</sup>

Cependant, le verbe principal transitif «chérit» nous oblige à nuancer ces remarques. Sa transitivité même porte la marque de la prise en compte obligée du réel, puisqu'elle suppose possible la transformation passive, donc la promotion du groupe subordonné au verbe au titre de complément d'objet direct à la place de sujet. Ce renversement de perspective, qui ici transformerait l'énoncé de la façon suivante: «Le lien puissant, presque sacré avec son univers natif, est chéri par Driss Chraïbi», est celui d'un point de vue différent sur les objets qui constituent le paysage obligé de l'être, et qui en reconnaît la force. Au coeur de l'abstraction, la sensibilité affective reprend ses droits. Elle module très humainement l'élan affirmé vers le sacré, ce

---

<sup>467</sup> Selon la définition du dictionnaire *Le Petit Robert*, Paris, 1973, page 1854.



domaine interdit et essentiellement non-humain dont l'étymologie rappelle les rigueurs: est sacré ce qui est interdit, inviolable, à proprement penser impensable.<sup>468</sup>

Or, les coupures effectuées dans l'article de Fethi Ben Slama ont permis d'isoler ce qui, de son intervention, privilégiait une interrogation sur les rapports entre le profane et le sacré dans la conception même du roman: «Quand la fiction touche au sacré, le roman tremble sur ses bases(...)». Le terme «sacré» qui nous occupe se trouve donc répété sur la quatrième de couverture à un très court intervalle. Il concerne d'abord le texte, ensuite l'auteur. Nous pensons qu'il a été déterminant dans l'organisation du paratexte éditorial produit sur cette couverture, et que nous considérons comme un discours unique prononcé en deux temps. Qu'implique en effet cette répétition, sinon qu'il y a continuité dans la démarche éditoriale, qui, toujours, aspire à réaliser deux objectifs: « d'une part (...) susciter un effet contextuel chez le public; d'autre part,(...)réduire l'effort de traitement nécessaire pour obtenir cet effet»<sup>469</sup> ?

Si nous tentons d'appliquer ces propos de Philippe Lane aux deux énoncés sur lesquels nous travaillons, et compte tenu de tout ce qui a été dit auparavant, nous pouvons donc parvenir aux conclusions suivantes: dans un contexte très particulier et multiforme, le montage effectué par l'éditeur a tenté

---

<sup>468</sup>Comme le rappellent les définitions fournies par *Le Petit Robert, op. cit.*, et par BLOCH et WARTBURG: *Dictionnaire Etymologique de la langue française*, Paris, PUF, 1975.

<sup>469</sup>LANE Philippe: *La Périphérie du texte, op. cit.*, page 38.

de présenter le dernier ouvrage de Driss Chraïbi sur un mode apte à en faciliter la lecture. Le public marocain lettré est invité à redécouvrir un auteur avec lequel il a, depuis une quarantaine d'années, entretenu des rapports parfois difficiles <sup>470</sup>. Il est guidé dans cette redécouverte par la synthèse préalable que lui fournit la première lecture effectuée par Fethi Ben Slama pour le compte de la revue de l'Institut du Monde Arabe de Paris, maison dont le sérieux et la vocation profondément humaniste ne sont plus à établir. Cette présentation comporte en outre une mention de nature à intriguer ce public de tradition musulmane: l'annonce d'une rencontre entre écriture romanesque et retour aux Ecritures fondatrices de l'identité marocaine.

Le public français, pour sa part, se voit interpellé par le portrait de l'écrivain issu d'une revue américaine, et qui insiste sur les composantes les plus universalistes de sa personnalité, tout en ménageant la part de l'individu et de ses attachements.

Les deux publics, enfin, sont conviés à réfléchir, fût-ce de manière fugace, sur l'ambiguïté contenue par le choix du titre et sur la place qu'occupe, en regard de ce dernier, la photographie de son créateur.

Cette quatrième de couverture semblait donc bien mériter la longue étude que nous lui avons consacrée. Elle pose toutes les questions qu'appelle le contexte, que nous rappelions être multiforme, de cette publication. Quel est le

---

<sup>470</sup>cf la polémique soulevée à la publication du *Passé simple* dont les principales étapes sont restituées dans la thèse de Kacem BASFAO, *op. cit.*

statut de l'écrivain maghrébin francophone en 1995? Comment peut-il essayer de s'adresser simultanément à ses deux publics virtuels, de part et d'autre de la Méditerranée? Ou encore: comment franchir les frontières? La possibilité de lire le livre sans recourir aux services d'un traducteur suffit-elle? Peut-être l'indication du genre littéraire, toujours porté sur les premières de couvertures, permet-elle d'assurer un relais...

Nous nous proposons de revenir sur cette interrogation au terme de ce travail, dont il est temps à présent de présenter les conclusions.





Notre hypothèse de travail, rappelons-le, était la suivante: l'étude des différents aspects du paratexte, tant auctorial qu'éditorial, contribue-t-elle à la construction du sens d'un texte romanesque? Nous avons choisi de privilégier un corpus relativement abondant: celui de l'ensemble des textes de fiction romanesque produits par Driss Chraïbi de 1954 à nos jours, ayant donné lieu à une publication soit chez Denoël, soit au Seuil. Nous avons donc exclu de ce corpus le recueil de contes *Les Aventures de l'Ane Khâl*, ainsi que les nouvelles parues dans des revues ou magazines, sans pour autant nous priver de nous y référer si cette référence était nécessaire à la clarté de notre propos. En revanche, nous avons conservé dans cette étude *De tous les horizons*, dont l'architecture complexe autorise une classification dans le genre romanesque. La définition de ce corpus n'a pu se faire que par sa mise en relation avec le domaine dont il est issu, celui de la littérature francophone maghrébine.

Notre mise à l'épreuve de la valeur heuristique de l'outil retenu s'est effectuée en plusieurs étapes: dans le cadre d'une approche du paratexte auctorial, nous avons successivement envisagé le rôle des dédicaces et préfaces, des épigraphes et des notes de bas de page. Nous avons ensuite tenté d'analyser certains éléments du paratexte éditorial: les titres et intertitres en premier lieu, dont le statut mixte limite le goût classificatoire du chercheur; les prières d'insérer; les premières et quatrièmes de couvertures enfin.

Pour sérieuse qu'elle se soit voulue, cette étude n'en est pas pour autant exhaustive. Nous n'avons pu intégrer à cette thèse les fragments finaux qui clôturent les romans de Chraïbi, ainsi que les dessins ou partitions qu'il a réalisés dans certains ouvrages. Notre analyse des couvertures se limite à quelques exemples et ne prend pas en compte l'ensemble des rééditions en collections de poche, dont les illustrations auraient mérité de nombreux commentaires. En ce qui concerne l'approche du paratexte éditorial, nous avons souffert du silence des éditeurs, en particulier de celui de la maison Denoël. Seule une étude des archives de cette maison permettrait d'expliquer certaines stratégies commerciales anciennes. Le Seuil a bien voulu se manifester en la personne de Louis Gardel: mais ses réponses sont demeurées des plus laconiques, et sa discrétion fut totale au sujet des contrats d'édition, qui nous auraient tant appris.

Nous nous devons enfin de signaler qu'alors que ce travail touchait à sa fin, notre auteur a fait paraître chez Denoël un nouveau texte romanesque qui n'a pu trouver place ici. Un certain sentiment d'incomplétude s'ensuit... Mais il est de règle que les écrivains continuent à produire tandis que les universitaires s'acharnent à rêver d'un corpus parfait, clos, rond...mort. Admettons donc l'incomplétude comme un gage de vie et non d'échec, et passons en revue les trouvailles -toutes relatives- auxquelles cette longue fréquentation du paratexte des oeuvres de Driss Chraïbi nous a menée.

Les dédicaces ont une histoire, et dans le cas de celles de Driss Chraïbi, cette histoire rencontre celle de l'auteur. La dédicace du *Passé simple*, au fil des réimpressions du texte au cours des ans, nous l'a bien montré. Miroir des passions et des engagements de l'écrivain, la dédicace se fait aussi parfois clé du texte, mêlant dans sa formulation personnages réels et fictifs, attestant les efforts du romancier pour rendre compte de sa vision tantôt désespérée, tantôt profondément ironique, des travers de ses contemporains. Ainsi en est-il des textes d'ouverture des *Boucs*, d'*Une enquête au pays*, et même de *La Civilisation, ma mère!*...

L'écriture d'"Avertissements", comme celui de *La Mère du printemps* ou de *L'Homme du Livre* correspond à une indication de contexte, mais ouvre aussi des perspectives sur le paysage imaginaire de l'écrivain. Si l'Avertissement se veut discours sur les frontières qui séparent Roman et Histoire, son ambition méthodologique nous a paru tout entière tissée par un désir d'une autre nature: proclamer la permanence d'une civilisation menacée, réhabiliter une mémoire dont l'éventuelle disparition est interprétée par l'auteur comme une amputation essentielle des richesses du monde musulman. Chraïbi s'est voulu, à son tour, "avertisseur": que les Berbères ne meurent point! Paratexte auctorial et texte romanesque tissent alors des liens de complémentarité absolue.

Il est des cas où le paratexte auctorial prophétise le propos du texte, s'en fait le messager insistant: nous pensons pouvoir interpréter ainsi le choix de certains titres et intertitres. Qu'on se remémore ici l'étude que nous avons

menée, par exemple, des connotations du *Passé simple* et de la force d'arrachement évoquée par ces deux mots, ou les enseignements que nous avons pu retirer du travail consacré aux intertitres de *La Foule*.

D'autres fonctions ont pu être dégagées au fil de cette analyse. Songeons, en ce qui concerne les trois ouvrages publiés au Seuil, au rôle fédérateur que joue le paratexte, qui contribue à définir l'ensemble romanesque qu'ils constituent. Ce sont les "messages d'accompagnement", tant auctoriaux qu'éditoriaux, qui suppléent à l'absence d'indices donnés au lecteur, privé de titre générique apte à définir cet ensemble. Le lecteur de *Du côté de chez Swann*, celui de *Germinal*, savent qu'ils ont affaire à un élément d'un tout, dont le nom est imprimé sur la couverture ou sur le dos du livre, qu'il s'agisse d'*A la recherche du Temps perdu* ou des *Rougon-Macquart*. De plus, jusqu'à *Une enquête au pays*, les romans de Chraïbi sont tous indépendants les uns des autres, rien ne prédispose donc le lecteur à s'attendre à une trilogie. Cependant, la continuité de la démarche narrative au fil des trois textes apparaît, grâce en particulier aux notes de bas de page dont les modalités et les thèmes se poursuivent d'un livre à l'autre, pour tenter de rendre compte de la part de l'"autre langue" dans le cours des trois récits. Nous avons pu également observer des développements ou des variations du même fragment de paratexte d'un livre à l'autre, qu'il s'agisse des photographies des quatrièmes de couverture, ou des notes dites "culinaires".

On peut considérer également que certains éléments du paratexte assurent une fonction pédagogique, soit d'éclaircissement du mystère contenu



dans un titre absolument thématique comme *Naissance à l'aube*, soit de guide vers des contrées lointaines: c'est notamment le cas des illustrations de couverture, dont nous rappelons que la responsabilité est partagée entre auteur et éditeur, tout comme celle qui préside au choix des titres et à l'adoption ou non d'un repérage générique clair, qui aurait fait considérer *Une enquête au pays*, *La Mère du printemps (l'Oum-er-Bia)* et *Naissance à l'aube* comme les trois tomes d'un même ouvrage. Ces illustrations visent à faire fonctionner pour le public "une clé interprétative", selon la formule d'Eco <sup>471</sup> citée par Gérard Genette.

Nous avons pu remarquer en outre qu'au terme de la trilogie, c'est plutôt à l'absence de paratexte que le lecteur pouvait être sensible, comme si progressivement l'auteur considérait certaines explications comme superflues pour qui est déjà occupé à le lire depuis deux textes antérieurs. Là encore, les notes de bas de page s'imposent comme une référence incontournable: elles renseignent sur l'évolution de l'attitude de l'auteur envers son lectorat, et sur l'élaboration progressive d'une stratégie de mise au défi de ce dernier, qui se continue dans les romans mettant en scène le personnage de l'Inspecteur Ali.

C'est que le paratexte remplit bien chez Chraïbi une fonction littéraire, assume l'expression de *figures*, et finalement *fait texte*, ouvre du sens. Nous l'avons vu, il contribue à faire vrai tout autant qu'à faire rêver. Qu'il soit aussi destiné à faire rire parfois, nous n'en doutons pas. Notre auteur est un auteur

---

<sup>471</sup>Citation d'Eco par Gérard GENETTE in *Seuils*, *op. cit.*, page 88.

du plaisir du texte, du plaisir de la langue, fût-elle problématique, du plaisir surtout de la parole.

Cette mention de l'auteur vise aussi à rappeler que le paratexte pose des questions quant à l'identification de ses instances de production. Son étude nous a donc permis de nous interroger sur le jeu des voix, et de réfléchir aux enjeux de son écriture. Auteur, narrateur ou personnages, tous ceux qui s'expriment sous forme d'avertissements, dédicaces, biographies, préfaces apocryphes, notes diverses et variées, titres et tables, en appellent sans cesse au texte pour le prolonger, le commenter, l'expliquer, ou choisir d'en rompre le cours délibérément et de casser l'illusion romanesque pour mieux en renouer le fil aussitôt après. Toutes ces voix fournissent des échos à la lecture. Et toutes, nous en sommes maintenant certaine, contribuent à donner corps au mythe d'une écriture "soufflée" d'en haut, à la manière de celle du Coran; il s'agit aussi d'une écriture qui veut résoudre l'angoisse de disparaître inscrite dans le choix du livre comme moyen d'expression. Elles aident donc à affronter l'ambiguïté contenue dans le désir même d'écrire, quand on s'appelle Driss Chraïbi, qu'on est marocain, plus tout jeune, et qu'on vit en France à la fin du XXème siècle. L'étonnant projet de notre auteur, nous y revenons ci-après, c'est de définir une "sortie de l'Histoire".

Notre travail nous a également réservé quelques surprises. Elles concernent les écarts découverts entre certains aspects du paratexte éditorial et le texte romanesque. Nous faisons ici allusion au cas de trahison du projet

romanesque révélé par l'analyse du Prière d'insérer de l'édition princeps de *L'Ane*, fourni par les éditions Denoël en 1956. Nous avons pu nous apercevoir de la force des préjugés et de la frilosité idéologique des rédacteurs éditoriaux, inaptes à remplir leur fonction de promotion d'un ouvrage ambitieux, dont le seul malheur semble bien d'avoir été écrit plusieurs années trop tôt, et qui n'a jamais été réédité!...

Plus récemment, c'est le désir de commercialiser sur des critères simplistes la réédition en collection de poche de l'un des plus beaux romans de notre auteur, *La Mère du printemps*, qui a conduit l'éditeur à en dénaturer le sens en proposant cette réédition sous une première de couverture incohérente avec les enjeux du texte.

Ce texte, comme tous ceux que nous avons choisi d'étudier, porte une indication générique sur la première de couverture. En conclusion ultime à ce long travail, nous souhaitons à présent proposer quelques éléments de réflexion à ce sujet.

Les premières de couvertures, haut lieu stratégique du péri-texte éditorial, se doivent de porter l'indication générique de l'ouvrage. Les textes de Driss Chraïbi, à une exception près, ont tous été publiés dans la catégorie romanesque. Il nous a paru intéressant de nous interroger sur ce choix: pourquoi, parmi les multiples possibilités offertes à l'écrivain, ce dernier élit-il le roman? Les contraintes éditoriales lui interdisent-elles d'autres formes? Sous la même dénomination, le lecteur de *L'Inspecteur Ali à Trinity College* et de *L'Homme du Livre* rencontrent-ils vraiment le même type de texte? Pourquoi de plus l'expérience de *De tous les horizons*, seule oeuvre de Chraïbi à ne pas revendiquer l'étiquette de "roman" n'a-t-elle pas été poursuivie? Certes, l'auteur affirme avoir procédé "librement", être donc toujours resté maître de ses choix.<sup>472</sup> Mais il n'est pas sûr que cette liberté n'ait pas été quelque peu "surveillée", tant les textes courts ont aujourd'hui de peine à trouver leur public. Nous tenterons de répondre à ces questions en commençant notre étude par celle de cette exception à la règle que constitue *DTLH*.

C'est bien en 1958<sup>473</sup>, quatre ans après son premier roman, que Chraïbi publie un ouvrage sobrement indexé "Récits" sur la première de couverture,

---

<sup>472</sup>cf Questionnaire n° 2, Annexes, pages 354-357.

<sup>473</sup>Et non en 1968 comme l'indique fautivement le péri-texte éditorial du Seuil consacré à la série des oeuvres du même auteur qui ouvre les nouvelles publications ou rééditions de Chraïbi en collection Points. Par une étrange et répétitive erreur, dès l'édition princeps d' *Une enquête au pays*, la mention de la date de parution de *DTLH* est retardée de dix ans et bénéficie ainsi d'une aura historique assez particulière! La faute est reprise dans les rééditions de *EP* et *MP*. Il nous paraît tout de même curieux que le rédacteur du Seuil n'ait pas consulté la carrière de l'écrivain chez Denoël. Ne nous

tandis que par une étrange contradiction, la page de garde, qui reprend l'essentiel du contenu de la première de couverture, inscrit "roman" sous le titre. Le terme "nouvelles" aurait-il été plus approprié? Les six textes réunis - mais séparables, comme l'atteste la reprise des "Restes" ultérieurement- le sont grâce à deux niveaux différents de nouement: d'une part, l'unité première est bien évidemment fournie par la matérialité même du livre, qui fait des éléments un tout; d'autre part, nous l'avons analysé plus haut, une voix relie entre eux les "récits", voix dont le lecteur ne découvre qu'à la fin qu'elle est celle du père de l'auteur, Haj Fatmi Chraïbi. L'usage de ce procédé, unique dans toute l'oeuvre de Chraïbi, s'oppose à la conception classique de ce qu'est un recueil de nouvelles, réunion de textes de fiction courts, autonomes, portant sur une intrigue condensée entre un petit nombre de personnages, et pourvue de ce qu'il est convenu d'appeler une fin "ouverte". Cependant, la qualification de "récits" reste problématique en ce qui concerne les textes ainsi reliés entre eux. D'une part, la catégorie du récit ne recouvre pas obligatoirement des textes de fiction; l'emploi d'une telle dénomination laisse donc ouverte la question du régime de vérité des oeuvres produites: on peut faire le récit d'événements réels! D'autre part, en termes d'analyse linguistique, - mais nous sommes ici consciente des limites de notre remarque, puisqu'écrivain et éditeur ne se sentent pas forcément liés par les définitions linguistiques-, le récit s'oppose au discours: "le premier terme désigne une narration marquée par

---

trouverions-nous pas devant un des effets de séduction opérés par le titre? Après tout, "de tous les horizons", en mai 1968, monta "cette clameur" qui inaugure le texte de Chraïbi...

l'objectivité et l'absence de toute référence au narrateur; le second renvoie au contraire à une narration subjective infléchie par la présence, explicite ou non, d'un "je". Dans le premier cas "Personne ne parle (...); les événements semblent se raconter d'eux-mêmes (Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*); dans le second la narration est dépendante d'une conscience qui réorganise les événements, et éventuellement les apprécie"<sup>474</sup>. Or seuls quatre des six "récits" de *DTLH* correspondent à l'orthodoxe définition des paramètres du genre: "Les Restes", "Quatre malles", "Le Sac", et "Les Animaux domestiques", tous écrits grâce à une focalisation "zéro", qui permet à un narrateur omniscient de rendre compte de tous les faits, gestes, états d'âme des personnages. Par contre, "Orient des temps passés", dès les premiers mots, suppose un narrateur-personnage, collectif tout d'abord sous la forme d'un "nous" qui assume les premières perceptions restituées, celles de la vision d'un vieil homme immobile sur un rocher, puis c'est un "je" qui s'impose au fil des phrases avant de revenir, en conclusion, s'adjoindre au "nous" initial: "Maintenant nous nous réunissons à date fixe, tantôt chez l'un, tantôt chez l'autre (...) et, chaque fois, nous avons la connaissance que nous sommes morts avec lui, cet après-midi là qui avait la voix du vent et l'odeur de la mer"<sup>475</sup>.

Quant au dernier "récit" du recueil, "Une maison au bord de la mer", s'il satisfait pour l'essentiel aux contraintes du récit, il ne manque pas de s'en

---

<sup>474</sup>Daniel BERGEZ: *L'Explication de texte littéraire*, Paris, Bordas, 1989, page 29.

<sup>475</sup>Driss CHRAIBI: *De tous les horizons, op. cit.*, page 19.

affranchir dans ses toutes dernières lignes, donnant alors au texte un statut mixte. La clôture de l'histoire lamentable de l'épicier Barthélémy, symbole de l'échec humain, s'accompagne d'une rupture du régime énonciatif, comme si le sens de la narration dépendait, *in fine*, d'un appel au lecteur à participer à la fiction, appel porté par une voix intrusive, injonctive: "Ouvrez la porte et achetez-lui n'importe quoi (...) Entrez quand même (...) Ne regardez pas trop (...) Ne vous en formalisez pas (...) Evitez de lui parler de la musique ou de la mer (...) "<sup>476</sup>. Nous sommes bien ici devant "un profond désir de fusion des consciences"<sup>477</sup>, effraction manifeste à la logique du récit auparavant déroulé. Ainsi, le premier et le dernier des textes réunis dans *DTLH* contribuent-ils à affirmer deux modalités d'une même présence: celle qui renvoie à la maîtrise du texte en insistant sur son instance productrice, dans "Orient du temps passé", celle aussi qui cherche à inscrire le lecteur dans l'oeuvre, par le recours à la deuxième personne du pluriel. Du narrateur revendiqué du début du livre au destinataire explicite de sa fin, la boucle est bouclée: ces "récits" sont en fait une méditation sur le pouvoir de l'écriture. La qualification générique sous laquelle ils sont présentés s'est voulue la plus neutre possible: est récit, en fin de compte, toute histoire structurée par une chronologie. C'est dans le creux ouvert par la plus vague des indications génériques que Chraïbi, en 1958, continue l'entreprise commencée avec *L'Ane*, deux ans plus tôt: à partir

---

<sup>476</sup>Driss CHRAIBI: *Ibidem*, page 152.

<sup>477</sup>Daniel BERGEZ: *L'explication de texte littéraire, op. cit.*, page 31.

d'unités narratives distinctes, il convie son lecteur à réfléchir à ce qui peut faire l'unité de l'être. On comprend mieux alors l'hésitation du périphrase éditorial: entre "Récits" et "Roman", il semble n'avoir pas voulu choisir! Quant à l'auteur, nous l'avons dit, il s'est depuis toujours cantonné dans le domaine du roman: ce dernier genre n'autorise-t-il pas toutes les interprétations? L'exemple de *L'Homme du Livre* permet peut-être de mieux saisir les motivations profondes de l'écrivain.

Il nous a paru intéressant de tenter de rendre compte de la désignation générique sous laquelle *HL* est proposé au public, qu'il soit marocain ou français. Identifier l'ouvrage comme un roman n'est en effet pas innocent. Nous avons déjà mentionné plus haut la prédominance du choix du genre romanesque par les écrivains maghrébins francophones dès leur apparition sur le marché de la littérature française. Nous avons conscience de l'aspect scandaleux que comporte l'usage du terme contesté de "marché", que la critique préfère réserver aux procédés de diffusion de l'infra-littérature à gros tirages. De cette dernière, tous reconnaîtraient avec Pierre Bourdieu qu'elle est "d'autant plus proche du pôle "commercial" que les produits qu'elle offre sur le marché répondent plus directement ou plus complètement à une *demande prééxistante*, et dans *des formes préétablies*"<sup>478</sup>. Ils s'accorderaient également sur les différenciations que le sociologue introduit entre "entreprises à cycle de

---

<sup>478</sup> Pierre BOURDIEU: *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., page 203. Les caractères italiques sont de l'auteur.



production court" et "entreprises à cycle de production long". Il faut bien parier sur le public à venir pour oser publier, avec des risques financiers non négligeables, des auteurs qui ne trouveront leurs lecteurs, s'ils les trouvent, que plusieurs années après leur inscription au catalogue de la maison d'édition. Ce furent le courage de Jérôme Lindon, aux Editions de Minuit, et sa longue patience, qui permirent par exemple à *En attendant Godot* d'attendre. ..quinze ans l'amortissement des investissements consentis.<sup>479</sup>

L'étude de Pierre Bourdieu, qui insiste sur les politiques éditoriales, nous rappelle donc opportunément que tout est marché dans le domaine de la publication, mais qu'il y a des façons différentes d'aborder ce marché. La prise de risque est incontournable pour qui veut cesser de proposer la *même* chose aux *mêmes* lecteurs. Cependant, cette prise de risque ne saurait être suicidaire! Sous la *même* étiquette, par exemple celle de "roman" qui nous intéresse ici, un éditeur, Minuit, commercialise *La Jalousie*, un autre, Laffont, vend du Françoise Dorin. Pour Dorin, il y a bien coïncidence entre les deux paramètres définis par Bourdieu pour caractériser la production littéraire "de cycle court": le public et le genre sont prédéterminés, en *même* temps. Pour Robbe-Grillet, on pourrait penser aussi que le public est circonscrit à l'avance: c'est celui des critiques, des professeurs de lettres, et des autres écrivains, concurrents devenus premiers consommateurs de l'objet-livre dont ils sont également producteurs. Mais un questionnement quant au genre accompagne la lecture du

---

<sup>479</sup>cf le tableau statistique établi par Pierre BOURDIEU, *op. cit.*, page 204, sous le titre "Croissance comparée des ventes de trois ouvrages publiés aux Editions de Minuit".

texte: ceci est-il bien un roman? Ce texte n'usurperait-il pas une identité générique? D'où la nécessaire adjonction de l'adjectif qualificatif "nouveau": c'est toujours du roman, mais ce n'est pas le *même*.

De ce détour, nous voudrions surtout retenir ceci: tout écart par rapport à la norme fonctionne comme écart par rapport aux lois de rentabilité à plus court terme possible du marché. Questionner le genre, c'est questionner la norme, le jeu des identifications automatiques du produit, bousculer les habitudes du lectorat. Depuis la remise en cause du romanesque par les tenants du Nouveau Roman, les frontières qu'impliquait jadis le choix du genre ont éclaté. Faire du roman, c'est surtout ne pas faire du théâtre ou de la poésie, donc inscrire le projet du texte dans un horizon d'attente bien particulier, celui du plus large public possible, tel qu'il s'est constitué en France depuis le XVIIIème siècle.

Quand le romancier maghrébin francophone part à la conquête de ce public, il ne se contente cependant pas de situer son oeuvre dans une continuité. Il n'est que très modérément l'héritier de toutes ces formes qui ont scandé les métamorphoses du récit au fil des siècles de l'Histoire occidentale, ou alors c'est d'un héritage en confetti qu'il s'agit, celui des morceaux choisis lus en classe par les enseignants. Ces morceaux choisis l'étaient d'ailleurs au moins deux fois: une première fois par les créateurs de manuels, conformément aux Instructions Officielles, une deuxième par les instituteurs et professeurs en fonction de leurs goûts, de leur formation, et tout simplement de la motivation et des intérêts des élèves auxquels ils avaient affaire. L'étude

de La Fontaine par exemple, s'est presque toujours limitée aux *Fables* du Livre I, et nous citons ici un *best-seller* des classiques! Au terme de sa scolarité secondaire, l'élève de Terminale qui quitte le lycée et n'envisage pas de poursuivre des études supérieures de Lettres n'a que fort peu de chances d'avoir été initié, par exemple, aux principes de composition du roman par lettres du XVIIIème siècle, ou à la subversion de la narration dans *Jacques le Fataliste*.

L'héritage, de plus, ne se limite jamais à la seule connaissance intellectuelle de l'Histoire, et dans le domaine qui nous concerne, à celle de l'histoire des formes littéraires dans lesquelles l'imaginaire trouve à se représenter. Il existe une longue tradition de la mise par écrit des rêves et des indignations des hommes dans le monde arabe. Il nous paraît ici nécessaire d'en restituer les grandes lignes, afin de nous demander ce qui, de cet héritage-là, a pu passer dans les choix de Driss Chraïbi.

Dans *HL*, Chraïbi imagine le duel que se livrent deux poètes concourant devant la Kaaba pour gagner une épée en or massif et un cheval magnifique offerts au vainqueur par le roi du Yémen. Pour lui, "la poésie valait plus que toutes les richesses du monde. Elle était magique. Puissante et invisible comme le vent des dunes, elle pouvait tout transformer, êtres et choses. Et les Arabes, bédouins ou citadins, en étaient aussi fêrus que lui. C'était leur seule Histoire. Chaque tribu avait dépêché son poète le plus inspiré".<sup>480</sup> La joute

---

<sup>480</sup>Driss CHRAIBI: *HL*, *op. cit.*, page 39.

oratoire à laquelle se consacrent Amr et Qaïs a lieu en public, sous les encouragements de la foule. Le vainqueur verra sa déclamation consignée par un scribe, en lettres d'or sur un rectangle de soie.

Le genre littéraire pratiqué par les deux personnages est connu de tous les spécialistes de la civilisation musulmane des origines. Amr et Qaïs récitent des "qasidas", oeuvres poétiques en strophes. L'analyse de celles qui sont parvenues jusqu'à nous montrent la récurrence de certains thèmes sans cesse retravaillés: glorification de la nature, apologie de la tribu du poète, relation de ses voyages, sentiment de la fugacité de la vie humaine<sup>481</sup>. La structure de ces poèmes utilise les deux éléments classiques que sont le mètre et la rime, cette dernière courant "d'un bout à l'autre du poème auquel elle confère une unité musicale envoûtante"<sup>482</sup>. René Khawam rapporte le goût du rythme poétique, de la "magie incantatoire" du verbe arabe aux déplacements constants des Bédouins du désert, "qui dès avant l'Islam improvisaient leurs poèmes d'après le balancement de leur monture et accompagnaient leur dire d'une mélodie cadencée destinée à en scander toutes les inflexions"<sup>483</sup>. La légende nous a paru trop belle pour ne pas être citée.

---

<sup>481</sup>Albert HOURANI: *Histoire des peuples arabes*, Paris, Le Seuil, Collection Points-Histoire, 1993, page 33.

<sup>482</sup>René R. KHAWAM: *Anthologie de la Poésie arabe*, Paris, Editions Phébus, 1995, page 32. Cote Bibliothèque de Montbéliard PA ARA 141.129.

<sup>483</sup>René R. KHAWAM: *Ibidem*, page 33.

Restituer un concours de "qasidas" pourrait donc participer de la construction du projet romanesque de Chraïbi, qui suppose l'évocation de l'environnement historique de Mahomet. Que la poésie constituât alors "la seule Histoire", comme l'affirme l'auteur, reste cependant à nuancer. L'Arabie pré-islamique connaît aussi la transmission orale des événements, sans doute d'autant plus rigoureusement assurée que les populations y étaient pour une grande part nomades, et que la nécessité de conserver la mémoire des liens de filiation importait extrêmement à la préservation de la paix sociale <sup>484</sup>. Cette ponctuation du romancier n'a pas valeur de témoignage, mais d'interprétation du rôle de l'activité poétique, conférant à cette dernière un nouveau statut: celui de vecteur privilégié de la mémoire et de la sensibilité d'un peuple, pour lequel "l'activité artistique, et surtout la poésie (ont servi à) l'approfondissement de la vie religieuse"<sup>485</sup>. Dans l'essor de l'Islam, en effet, se manifeste très tôt la "volonté d'assimiler et d'intégrer dans une nouvelle synthèse religieuse des pratiques, des idées et des scénarios mythico-rituels traditionnels"<sup>486</sup>, et de nouveaux thèmes poétiques apparaissent, permettant au fil des siècles le développement d'une poésie mystico-érotique soufie.

---

<sup>484</sup>L'Arabie pré-islamique ne connaît pas de système judiciaire. Les conflits se résolvent uniquement par le recours à la vendetta, ce qui rend les individus totalement solidaires de leur tribu. D'ailleurs, l'individu n'a que très peu d'importance dans un milieu désertique où la survie implique l'appartenance à un clan. Sur tous ces problèmes, cf WATT W. M.: *Mahomet*, Paris, Payot, 1962, ouvrage remarquablement documenté -mais dont certaines remarques sont parfois contestables, ainsi celles qui attribuent le dynamisme de la conquête arabe aux "instincts pillards des Arabes" (page 159).

<sup>485</sup>Mircea ELIADE: *Histoire des croyances et des idées religieuses: De Mahomet à l'âge des réformes*, tome 3, Paris, Payot, 1983, page 157.

<sup>486</sup>Mircea ELIADE: *Histoire des croyances et des idées religieuses*, op. cit., page 80.

L'histoire de la littérature arabe se confond donc pour partie avec celle de la poésie. Aux "qasidas" succèdent, au X<sup>ème</sup> siècle, dans le royaume Omeyyade d'Al Andalus -celui-là même qui sert de cadre à l'intrigue de *NA*-, les "muwashahs" qui traitent de la beauté de la nature, de la grandeur des souverains, de l'amour et de Dieu, puis les "zajals" où l'expression des sentiments du poète s'épanouit sous une forme lyrique.<sup>487</sup> La poésie andalouse utilise les trois langues écrites en vigueur, arabe, hébreu, et latin, et connaît une très abondante production. Le récit ne s'affirme comme tel qu'au XIII<sup>ème</sup> siècle, sous la forme du "romancero", cycle narratif mettant en scène un héros aux exploits légendaires comme Iskandar. Dans l'Empire arabe sassanide, c'est aussi l'époque de la création du cycle des *Mille et Une Nuits*. Le théâtre est à peu près absent, excepté le théâtre d'ombres. Peut-être faut-il attribuer cette absence, à une époque où le théâtre médiéval occidental connaît un énorme succès, aux interdictions religieuses que nous avons mentionnées plus haut, et en particulier à celles qui touchent à la copie du vivant.

Nous écartons volontairement de ce rapide panorama tous les textes, et ils sont multiples, produits au cours des siècles par les lettrés arabes, traités de philosophie, d'Histoire, biographies, dictionnaires, ouvrages de sciences exactes: soit tous les textes de type argumentatif ou documentaire dont le monde musulman a été un énorme producteur. Ces textes ne concernent pas l'activité littéraire. Ils se veulent réflexion scientifique sur le monde, et le

---

<sup>487</sup>Albert HOURANI: *op. cit.*, page 260.

langage y est un outil affecté à un seul usage: la communication d'informations. Pour passionnant qu'il soit, ce domaine n'est pas le nôtre.

Selon Albert Hourani, le premier "vrai" roman arabe date de 1914. Il s'agit de *Zaynab*, de l'Égyptien Husayn Haykal, texte qui porte "un regard neuf sur la campagne, la vie humaine en tant qu'elle s'enracine dans la nature, et les relations entre hommes et femmes"<sup>488</sup>. L'usage du genre romanesque est considéré par Hourani comme caractéristique de l'émergence d'un nouveau type de littérature, absolument indissociable de ce qu'il appelle "culture de la réforme" dans les pays arabes de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, et de l'attitude des intellectuels face au défi qu'entraîne leur prise de conscience du pouvoir et de la grandeur de l'Europe. Il s'agit d'une véritable tentative de Renaissance arabe, la Nahda, où "des penseurs libéraux ou musulmans modernistes et réformateurs (...) invitent à intégrer les apports positifs et incontournables de la modernité européenne"<sup>489</sup>. Dans ce contexte, trois genres radicalement nouveaux surgissent: le théâtre, la nouvelle, et le roman. Il est vrai que ce surgissement accompagne une renaissance de la poésie arabe, mais cette dernière, tout en conservant en usage ses règles classiques d'écriture, commença à traiter des thèmes qui lui étaient jusqu'alors inconnus. Ainsi

---

<sup>488</sup>Albert HOURANI: *Ibidem*, page 405.

<sup>489</sup>Abderrahim LAMCHICHI: "L'impasse de l'islamisme", in *Cahiers Intersignes*, N° 10, Paris, Editions de l'Aube, avril 1995, page 234. Voir aussi, du même auteur, l'article "Pouvoir et religion selon l'Islam" paru dans *Sciences humaines*, n°51, juin 1995, pages 10-15, dans lesquelles ce chercheur établit une chronologie des relations entre politique et religion dans le monde musulman des origines à nos jours.

Khalil Mutran (1872-1949) opta pour une poésie où "les formes et la langue traditionnelle étaient moins là pour elles-mêmes que pour donner une expression précise à une réalité qui pouvait appartenir au monde extérieur ou aux sentiments de l'auteur"<sup>490</sup>.

L'adoption du roman coïncide donc avec une des étapes de la recherche de la modernité par l'intelligentsia arabe des pays colonisés par la France ou la Grande-Bretagne. Le genre n'appartient en rien aux traditions d'écriture du monde arabe, qu'il s'agisse du monde pré-islamique, de celui de l'époque des conquêtes, de celui de la si brillante civilisation andalouse, ou de celui qui suivit la chute du dernier royaume de Grenade en 1492.

En ce qui concerne l'espace maghrébin, c'est dans et par le roman que ses écrivains se sont fait connaître en France à partir de la deuxième moitié du XXème siècle. Ils ont recouru à la forme la plus récemment inscrite dans le répertoire de l'outillage mental mis à leur disposition par l'Histoire. Ils l'ont fait en adoptant la langue française, et nous pensons comme Hourani que cela "ne voulait pas dire qu'ils étaient coupés de leurs racines, c'était un effet de leur éducation et de la situation de leurs communautés"<sup>491</sup>. Le choix de la langue et le choix du roman sont allés de pair. Amr et Qaïs, dans *HL*, témoignent d'une pratique enfouie dans les sables du temps. Le mot "roman", inscrit sur la première de couverture de *HL*, répond donc par la négative à une des questions

---

<sup>490</sup>cf à ce sujet tout le chapitre "Culture de l'impérialisme et culture de la réforme" in Albert HOURANI, *Ibidem*, pages 397-416.

<sup>491</sup> Albert HOURANI, *Ibidem*, page 522.



angoissées de Mahomet, que le narrateur module avec toutes les ressources du style indirect libre, cette grande invention du XIX<sup>ème</sup> siècle occidental et que Flaubert porta à la perfection: la poésie, "comme tout art, n'était-elle pas une impitoyable lutte contre la mort -une entreprise de résurrection?"<sup>492</sup> Il n'y a pas, en effet, de résurrection à l'identique. Le roman emporte avec lui toute la poésie, et peut-être aussi toute l'Histoire. Telle était d'ailleurs l'opinion de Michel Butor: "J'avais eu l'impression que (...) le roman, dans ses formes les plus hautes (...) était capable de recueillir tout l'héritage de l'ancienne poésie..."<sup>493</sup>

Reste à tenter de cerner de quelle conception de l'Histoire Chraïbi s'est inspiré dans ses romans...

"Le temps de la Terre finit toujours par avoir raison de celui de l'Histoire", affirme Charles Bonn pour tenter de rendre compte de *La Mère du Printemps*<sup>494</sup>. Pour le même critique, *Une enquête au pays* peut se lire comme la "mise en scène grotesque de l'historicité d'un discours d'Etat(...)face à leur propre a-historicité" -il s'agit de celle de Aït Yafelman<sup>495</sup>-, tandis que l'intrigue de *Naissance à l'aube* utilise "les accents de

---

<sup>492</sup> Driss CHRAIBI: *HL*, *op. cit.*, page 41.

<sup>493</sup> Michel BUTOR: citation extraite *d'Essais sur le roman*, reproduite in J. BERSANI, M.AUTRAN, J.LECARME et B.VERCIER, *La Littérature en France depuis 1945*, *op. cit.*, page 598.

<sup>494</sup> Charles BONN: "Itinéraires d'écritures en Méditerranée" in *Annuaire de l'Afrique du Nord*, Editions du CNRS, 1982, page 851, Bibliothèque de l'IREMAM.

<sup>495</sup> Charles BONN: "Itinéraires d'écritures en Méditerranée", *op. cit.*, page 850.

l'épopée pour parler de la chevauchée des ancêtres"<sup>496</sup>. *MP* se trouverait donc enchâssé entre deux états du discours de Chraïbi sur l'Histoire: la modernité est un cauchemar, tissé du désir mortifère de l'oubli, et la restitution du passé se trouve grevée par la connaissance accablée de la dérive suicidaire des aspirations les plus pures. Il n'est peut être pas indifférent de rappeler ici, malgré les dénégations de l'auteur à ce sujet<sup>497</sup>, que le prénom "Yerma" signifie "stérile" en espagnol<sup>498</sup>, et que la descendance de la fille d'Azwaw consiste en un gros garçon antipathique et goinfre, prénommé Mohammed. Pour Chraïbi, les civilisations sont belles "au moment de leur naissance"<sup>499</sup>, et la naissance d'un enfant comporte autant de beauté intrinsèque que celle de l'Islam. Cependant, le Coran présente sur l'enfant l'insigne avantage de ne pas être sujet à l'évolution: le texte demeure, immuable au fil des siècles, source jamais tarie et surgie du désert. Dans cet espace hostile, l'homme est renvoyé à sa faiblesse originare. La solitude y est fatale, le besoin d'autrui pour survivre y commémore donc la nécessité des liens le:

---

<sup>496</sup>Charles BONN: "Littérature comparée et aires culturelles problématiques: la cas des cultures de l'immigration", in *Annuaire de l'Afrique du Nord*, Editions du CNRS, 1986, page 443. Bibliothèque de l'IREMAM.

<sup>497</sup>cf Questionnaire n°1, Annexes, pages 346-353.

<sup>498</sup>Article "Yermo" in Maria MOLINER: *Diccionario de uso del español*, Madrid, Editorial Gredos, 1986, page 1564: "se aplica al terreno sin arboles y no cultivable o no cultivado". La tragédie de Lorca intitulée *Yerma* a pour personnage principal une jeune femme stérile.

<sup>499</sup>Interview de Driss CHRAIBI par Lionel DUBOIS in *Revue du CELFAN* (Centre d'Etudes sur le Littérature Francophone de l'Afrique du Nord), Volume V, n°2, février 1986, pages 20-26, Temple University, Philadelphia, USA, Cote IREMAM P 8°356. L'interview a été réalisée le 23/6/83.

plus archaïques de solidarité sociale. "Fasciné par l'humilité des origines"<sup>500</sup>, Chraïb privilégie en Mahomet le pâtre, l'orphelin, l'exilé, tout comme il privilégie en Ali, fils d'un gardien de four public, les qualités de débrouillardise et les techniques de survie dans ce nouveau désert qu'est le Maroc moderne: désert du coeur et de la mémoire, heureusement battu en brèche par la persistance de l'amour et de l'humanité.

Cette représentation de l'Histoire comme processus de dégradation s'enracine dans une géographie particulière. Roger Arnaldez rappelle que pour les Arabes, le désert fournit un des paramètres de fonctionnement de l'imaginaire: il faut le traverser comme espace de "cheminement mystique"<sup>501</sup>, mais non point s'y perdre ou s'abîmer dans sa contemplation. Le désert est mortel pour qui s'y attarde...

Dans ce contexte, le traitement romanesque des personnages pourrait s'apparenter à ce qu'André Miquel isole lorsqu'il étudie le roman arabe contemporain, et découler "de façon quasi-automatique, de la nature du sous-groupe ou de la tendance dont ils sont, chacun dans sa sphère propre, les représentants"<sup>502</sup>. Il nous semble bien qu'Azaw, Ali, Mahomet et tous les

---

<sup>500</sup>François DESPLANQUES: "Une vision contemporaine des origines de l'Islam au Maghreb: *La Mère du printemps* de Driss Chraïbi", in Nouvelles du sud, Editions Silex, Ivry, N° 6/7, mai 1987, pages 119-128. Cote IREMAM P8°930.

<sup>501</sup>Roger ARNALDEZ: "Déserts-métaphores de la mystique musulmane", in Autrement, Novembre 1981, pages 204-211. Cote Bibliothèque des Alliés de Montbéliard 916.6.DES.11.

<sup>502</sup>André MIQUEL: *Propos de littérature arabe*, Le Calligraphe, 1983, non paginé. Ce document rassemble sous le titre "Essai de panorama" la Leçon inaugurale prononcée au Collège de France le 3/12/1976 et l'article "Le roman arabe contemporain" publié dans la revue Critique, Editions de Minuit, N° 215 d'avril 1965. Centre de ressources du Centre des cultures Méditerranéennes de Belfort, Cote L 91.

autres, tous ces petits, ces sans-grade auxquels Chraïbi a prêté vie, peuvent être lus comme autant de types -du Berbère résistant, de l'Immigré déchiré, du jeune Marocain occidentalisé, de la Femme moderne à l'abandon, du Policier astucieux....-,sans cesse isolés dans la foule, piétinés, moqués, apeurés, dignes enfin, dressés face à l'Histoire, leur éternelle ennemie.

Dans tous ces textes, fidèlement identifiés comme "romans", l'auteur nous a parlé d'Histoire, non sur le mode de la théorie mais sur celui du sentiment tragique de l'entropie. Il resterait à étudier de près les réseaux thématiques, patiemment tissés au fil de centaines de pages, qui tentent de réinstaurer le pouvoir a-historique du mythe comme refuge face au temps destructeur. Nous ne pouvons envisager cette étude que dans un autre temps...Quitter Chraïbi, ses révoltes, ses mélancolies, son ironie et sa tendresse, n'est pas simple. En sa compagnie, des mois durant, nous avons contemplé "ce miroir", le roman, "par quoi je comprends le monde", comme l'a si bien défini Aragon dans *La mise à mort*...Saluons donc celui dont les mots concourent à la recherche de l'intelligibilité des choses.



## **ANNEXES**

## ANNEXES N° 1 ET 2

### Questionnaires adressés à Driss Chraïbi.

#### Présentation du premier questionnaire.

Les réponses reproduites ci-après nous ont été adressées par lettre manuscrite en date du 27 avril 1995. Elles correspondent à une série de questions qui avaient été préparées pour recevoir des réponses orales lors d'un entretien prévu début mai 95 à son domicile avec l'auteur, entretien que monsieur Chraïbi a décommandé. Il s'en est excusé en invoquant le poids du surmenage et le désir de pouvoir consacrer le peu de temps dont il disposait alors à ses enfants.

Sur sa proposition, c'est donc par écrit qu'il s'est consacré à nos interrogations. Nous tenons à le remercier de sa longue missive.

La reproduction des réponses obéit à une scrupuleuse fidélité. Nous avons conservé toute la ponctuation et toute la présentation de monsieur Chraïbi. La seule correction a consisté à mettre en italiques les titres d'oeuvres que l'auteur place entre guillemets.

#### Questions concernant les débuts:

- Qu'est-ce qui vous a incité à quitter un métier scientifique pour une activité d'écrivain?

#### REPONSE:

Ce qui m'a incité à troquer une carrière scientifique contre la littérature? Je n'en sais trop rien. Je menais alors à Paris une vie de bâton de chaise -que je prenais pour de la liberté et que je n'avais pas connue dans mon pays natal. Et puis, la différence était trop grande entre les valeurs livresques que j'avais acquises au lycée à Casablanca et la réalité quotidienne que je découvrais en France. Il me fallait trouver mon identité propre. *Le Passé simple*, je l'ai écrit inconsciemment: je veux dire sans savoir où j'allais. Et c'était pour moi -et ce l'est toujours- une triple révolte:

- contre notre monde statique, sclérosé
- contre l'Occident (on oublie trop souvent la deuxième partie de ce livre)
- contre cette écriture orientalo-lokoum qu'adoptaient des écrivains hexagonaux pour parler des Arabes, sortes d'Indiens d'Hollywood.

- Comment le choix des Editions Denoël s'est-il effectué pour la parution de votre premier livre, *Le Passé simple*? Connaissez-vous la composition du comité de lecture? Votre contrat stipulait-il l'obligation de produire d'autres ouvrages, et dans quels délais?

REPONSE:

Le choix des Editions Denoël? Parlons plutôt de hasard. Je venais de terminer *Le Passé simple*, on était en décembre 53. Je ne connaissais personne dans le milieu éditorial. J'ai tout simplement feuilleté l'annuaire des téléphones: Noël...Denoël, ça tombait bien.

- Votre éditeur, dans ce cas, a-t-il de lui-même précisé quel genre littéraire était attendu?

REPONSE:

L'éditeur d'alors, Philippe Rossignol, n'a rien précisé du tout. Il m'a laissé la bride sur le cou. Il avait une équipe sensationnelle.

- En ce qui concerne le choix du genre littéraire, quelle est la part respective de responsabilité entre votre éditeur de l'époque et vous-même pour l'appellation "roman" qui accompagne la publication du *Passé simple*? L'expression "autobiographie romancée", ou même le néologisme "autofiction" vous paraîtraient-ils mieux convenir?

REPONSE:

Je me tue à répéter que *Le Passé simple* n'est pas une autobiographie. On confond, hélas! l'auteur et le narrateur. Si j'ai affublé mon personnage du prénom Driss, disons que j'aime piéger le lecteur -et surtout les journalistes.

#### Questions concernant la trilogie.

- Vous avez quitté les Editions Denoël pour Le Seuil en 1981. Pourriez-vous nous expliquer les circonstances de ce départ?

REPONSE:

Trilogie. Denoël-Seuil. L'équipe directoriale de Denoël avait changé en 1980 -ou 79? C'était un nouveau PDG -Albert Blanchard, qui a d'ailleurs failli couler la maison d'édition. Il venait du Reader's Digest... Je ne m'entendais pas avec lui. Je suis donc passé au Seuil, sur l'invitation de Michel Chodkiewicz et de Jean-Marie Borzeix.



- *Une enquête au pays* et *La Mère du printemps* ont donné lieu à une publication en collection de poche. Savez-vous pourquoi il n'en a pas été de même pour *Naissance à l'aube*?

REPONSE:

Jean-Marc Roberts a quitté Le Seuil. Moi aussi. C'est lui qui était le responsable de Points-Poche. *Naissance à l'aube* va passer dans la collection Folio.

- Sous la rubrique "Du même auteur", une des pages de garde de *NA* annonce un texte "en préparation", intitulé *L'Emir des Croyants*. Quel était alors votre projet, et pourquoi n'a-t-il pas abouti?

REPONSE:

*L'Emir des croyants*. J'ai changé de titre. C'est devenu *L'Homme du Livre*.

- Avez-vous été associé aux choix des illustrations et textes des premières et quatrièmes de couverture de *EP*, *MP* et *NA*, tant en édition princeps qu'en édition de poche?

REPONSE:

Oui. On a demandé mon avis pour le choix des illustrations et textes des pages 1 et 4 de couverture.

- Pourriez-vous nous dire qui a exécuté le dessin en noir et blanc qui orne la page 59 de *NA*, qui est responsable de l'écriture des partitions musicales dans *NA* et *MP*, et quel palais est photographié sur la première de couverture de *NA*?

REPONSE:

*Naissance à l'aube*. C'est votre humble serviteur qui est l'auteur des partitions musicales et du dessin.

- Le prénom "Yerma" constitue le titre d'une tragédie de Garcia Lorca et signifie "stérile" en espagnol. Cette référence était-elle présente à votre esprit lorsque vous avez choisi d'appeler ainsi votre personnage?

REPONSE:

Non. Je connais l'oeuvre de F.G. Lorca, bien sûr: mais Yerma est aussi un prénom féminin de chez nous. Et que signifie cette histoire de stérilité? Si elle ne donne pas d'enfants dans le livre, elle donne du jus -ce qui est énorme.

Questions sur la période intermédiaire entre la trilogie et *L'Homme du Livre*.

- En 1991, vous avez publié à nouveau aux Editions Denoël. Pourriez-vous nous raconter comment s'est effectué ce retour?

REPONSE:

Retour chez Denoël. J'y avais gardé un contrat. Et puis, un nouveau PDG y a été nommé, Henry Marcellin, qui est devenu très vite un ami. Il a remonté très vite la maison, y a fait entrer de nouveaux auteurs, de grand talent.

- Les deux textes que vous avez alors fait paraître, en 1991 et 1993, appartiennent plutôt à un registre burlesque, et développent une veine d'inspiration qui a fait en partie le succès d'*EP*. A ce titre, *EP* fait d'ailleurs figure de texte de transition, qui fait cohabiter le présent du rire et le passé des origines. Votre retour chez Denoël a-t-il un quelconque rapport avec ce choix romanesque?

REPONSE:

Mon retour chez Denoël coïncide avec la découverte d'un double: l'inspecteur Ali. Je vais lui "donner" une longue vie. La prochaine enquête aura lieu à Cambridge, à Trinity College. Le livre paraîtra en janvier 96, incha Allah. Il y aura, bien sûr, une intrigue policière -mais ce qui compte pour moi, c'est la confrontation de ce personnage à la tradition british.

- En novembre 1992, vous avez publié à nouveau un texte au Seuil, dans la collection Petit Point, *Les aventures de l'âne Khâl*. Pourriez-vous nous expliquer dans quelles conditions vous êtes alors revenu au Seuil?

REPONSE:

*L'Ane Khal* avait été remis au Seuil en 1989. Il n'a été publié qu'en 1991. Remis en même temps que 9 autres contes, avec toujours le même personnage: l'âne maître d'école, banquier, médecin, animateur-vedette à la TV, etc... Comme j'ai beaucoup d'enfants, j'avais passé le plus clair de mon temps à leur raconter ces histoires-là. En quelque sorte, je les testais sur eux - et rien ne vaut autant que la réaction d'un enfant. Un jour mon épouse m'a dit: "et si tu les publiais." Je les ai dactylographiées en 2-3 jours et je les ai envoyées au Seuil. Hélas! La collection "Petits Points" s'est cassé la gueule, les 9 contes restants, je vais les publier à la fois au Maroc, chez Eddif, et en Italie.

Questions sur *L'Homme du Livre*.

- Pourquoi avez-vous choisi de publier cet ouvrage au Maroc, ouvrage écrit en français et qui bénéficie d'une diffusion en France par la maison Balland?

REPONSE:

*L'Homme du Livre*, je l'ai d'abord publié au Maroc, comme une contribution à mon pays natal. Vieux routier de la littérature, je savais aussi d'avance que, publié d'abord chez l'un de mes éditeurs parisiens, il serait soumis à l'habituelle jauge du mètre-pliant. L'accueil qui lui a été réservé chez moi a incité Balland à le co-éditer, et l'Italie, l'Allemagne, l'Espagne et la Grande-Bretagne à le traduire. Dois-je en conclure que le centre éditorial n'est plus à Paris, mais à Casablanca? tout comme la fabrication des textiles, des circuits intégrés et autres "produits"?...C'est une question que je me pose, en tant qu'inspecteur Ali, tout au moins.

- L'Avertissement de *L'H du L* reproduit mot pour mot, en ce qui concerne sa première phrase, celui de *MP*: "Ceci n'est pas un livre d'Histoire, mais un roman". Quelle continuité établissez-vous entre ces deux textes?

REPONSE:

L'avertissement est le même dans la *MP* que dans *HDL*. C'est un projet qui m'a habité pendant 12 ans.

- L'épigraphe initial de *L'H du L*, "Les liens utérins ajoutent à la vie", peut-il être interprété comme un relais narratif entre ce roman et *NA*?

REPONSE:

"les liens utérins..." Je crois fermement que le Prophète a voulu signifier par cette phrase que la femme a un rôle primordial dans la société: elle donne la vie -et donc une éternelle renaissance, alors que les hommes (dont je suis) ont tendance à figer la vie. Je dis cela en tant qu'écrivain, je ne suis pas un gourou, ni même comme représentant de l'Islam -loin de moi cette prétention!

- L'épigraphe final "L'Islam redeviendra l'étranger qu'il a commencé par être", était l'épigraphe initial de *MP*. Pouvez-vous nous dire à quoi correspond cet effet de retour dans le paratexte? En outre, pourriez-vous préciser dans quel contexte le Prophète Mahomet a prononcé cette phrase?

REPONSE:

Le Prophète avait réuni son peuple, la communauté musulmane triomphante alors et lui avait posé par 3 fois cette question: "Ai-je accompli ma mission?" Et son peuple de lui répondre par 3 fois: "Oui". Et lui de dire: "L'Islam redeviendra l'étranger..." Cela quelques jours avant sa mort.

- Il n'y a aucune note de bas de page dans votre dernier roman, qui ne comporte pas non plus de Table des Matières. Ce renoncement à un mode d'expression pourtant très présent dans les textes antérieurs correspond-il à une démarche particulière, liée par exemple au projet propre de ce texte?

REPONSE:

Non, pas de notes en bas de page dans *L'H du L*.

- La dédicace de *L'H du L* s'adresse à votre père, dont vous précisez la qualité de Hadj. Celle de *NA* s'adressait au Maroc et au peuple marocain, celle de *MP* à l'ensemble des minorités, celle de *EP* à deux personnes privées non marocaines, suivie d'une phrase en caractères arabes. Pouvez-vous nous expliquer ces choix dédicatoires?

REPONSE:

Les choix des dédicaces? Des coups de coeur.

- Votre roman est l'histoire d'une écriture, celle du Coran. Le prophète Mohammed y est traité comme un personnage de roman. Illettré, il devient producteur de texte. Accepteriez-vous de nous parler de votre propre rapport à l'écriture, et du choix du genre littéraire du roman pour réaliser cette écriture? (par exemple, pourquoi pas la poésie ou le théâtre?)

REPONSE:

Aucun musulman ne pourra prétendre que Mohammed a été producteur de texte. J'ai essayé de le ressusciter par l'écriture en faisant appel, en français, au souffle coranique. Et l'on m'a dit par la suite que c'est la première fois en littérature que Mohammed parle à la première personne. Ce livre a pris 10 ans de ma vie. Une fois terminé, je l'ai ressenti comme un accouchement de ma propre écriture. Je n'ai pas abordé la dimension prophétique du personnage. J'ai abordé l'homme, en appliquant à fond la technique (courante dans mes romans précédents):

- le lieu (une caverne)
- le temps (24 heures)
- un homme.

De la première phrase à la dernière, cet homme va s'élargir à sa plus grande humanité, la caverne va s'élargir aux dimensions de l'univers et ces 24 heures s'élargiront aux dimensions de l'éternité. Parallèlement, l'homme va perdre son

propre langage, la prose va devenir poème (joute oratoire) et la poésie même va remonter aux sources du langage (séquence du désert par exemple, séquence de la naissance...)

- Plus précisément encore, quelle place faites-vous à la documentation historique dans votre oeuvre?

REPONSE:

Source historique? Le Coran lui-même dont je connais depuis l'enfance la plupart des sourates) et la tradition, la "sunna". Ceci afin qu'aucun mot de ce livre ne soit attaquable. Mais j'ai essayé de faire une oeuvre d'art: briser le carcan du roman, faire parler le passé ou le futur au présent, introduire toute une culture dans la culture occidentale -et la parole dans l'écrit. Des phrases sans verbe -ou un verbe inclus entre deux points, selon le style coranique. *L'Homme du Livre* est un ouvrage à lire à haute voix, non avec les yeux.

-Que représentent pour vous les lettres Y.S.? (par exemple, pourquoi pas ALM?)

REPONSE:

Y.S. Ah! j'aurais dû mettre une note en bas de page...Mais là aussi, j'ai voulu piéger le lecteur européen, en lui demandant de sortir de lui-même. Mes lecteurs maghrébins ont compris ces lettres d'emblée: Y.S. est la sourate centrale du Coran: c'est même devenu un prénom courant: Yassin. Ecrites en arabe <sup>503</sup>elles préfigurent un fœtus dans un utérus. Mais c'est là une signification fort hasardeuse. Depuis la nuit des temps, les exèges (sic) arabes se sont cassé les dents pour expliquer les lettres qui commencent la plupart des sourates. Soit dit en passant, "l'alphabet" vient de "alpha, bêta", qui se prononcent "Alif", "ba" en arabe. Accouplées, ces 2 lettres devient (sic): "Ab", c'est-à-dire "le père".

Epitexte public de HL.

- Dans un entretien accordé à Driss Ksikès dans le journal marocain Libération du 28/11/94, vous déclarez au sujet de Taslima Nasreen et de Salman Rushdie: " Je pense que ces deux écrivains profitent d'un élan humanitaire. Cela dit, ils ne vont pas à la connaissance de l'autre. En plus ils écrivent mal. Je pense qu'ils se sentent mal dans leur peau." Pourriez vous expliquer ce que vous entendez par "ils écrivent mal"?

---

<sup>503</sup> Ici prend place une calligraphie des deux caractères arabes par l'auteur. Nous la reproduisons sous forme de photocopie:

REPONSE:

Littérairement, ils écrivent mal. C'est peut-être lapidaire, mais telle est mon opinion.

- Votre présence était annoncée pour l'émission "La nuit de la destinée" sur France 2 tout dernièrement, samedi 25/2/95. Acepteriez-vous de nous dire pourquoi vous n'avez pas été présent à cette soirée au cours de laquelle votre dernier roman a été présenté par Monsieur Péroncel-Hugoz?

REPONSE:

"La nuit de la destinée". J'ai fabriqué un lumbago diplomatique, parce que l'enregistrement se passait tard dans la nuit et que j'ai une vie structurée. La nuit, je dors, on m'a appelé tout à l'heure de Paris, France 2, pour une émission le 9 mai. Je ne sais pas si je vais y assister.

- L'accueil de votre ouvrage en France correspond-il à vos attentes? Pouvez-vous effectuer des comparaisons entre la réception du texte au Maroc et celle dont il bénéficie en France?

REPONSE:

L'accueil fait en France? Beaucoup d'articles sont prévus. Attendons. Mais j'ai bien fait de publier *L'Homme du Livre* au Maroc

.

Présentation du deuxième questionnaire.

Ce deuxième questionnaire a été réalisé dans le courant du mois d'avril 1996. Driss Chraïbi y a répondu par écrit très rapidement. Cependant le plupart de ses réponses sont très concises, les phrases sont rarement construites en entier. Le plus souvent, l'auteur limite sa réponse à quelques mots. Peut-être une partie de ces questions lui ont-elles paru inintéressantes ou inopportunes, puisque toutes les tentatives que nous avons élaborées pour susciter développements ou discussions ne l'ont pas retenu.

On notera cependant avec un vif amusement la réponse à une question portant sur un article controversé.

La seule interrogation qui ait suscité une plus longue réponse est la dernière. Mais Chraïbi s'y est montré beaucoup plus intéressé par la réception critique de son tout dernier ouvrage, *L'Inspecteur Ali à Trinity College*, que par celle de ses romans contemporains de la guerre d'Algérie, et ne nous a pas éclairée sur les choix des critiques littéraires communistes du temps des Lettres Françaises.

Demands de précisions sur certaines dédicaces.

- Pouvez-vous me dire qui sont

-**Nicole Bourguignon** (dédicace des *Boucs* lors de la réédition en collection "Médianes" après reprise de la dédicace à Catherine Birckel, votre première épouse)

REPONSE:

Une jeune aveugle.

- **Georges Godebert** (dédicace originale de *La Foule*)

REPONSE:

Mon ancien réalisateur sur France-Culture.

- **Yvonne Ribière, Geneviève Leroy, Elizabeth Biederman, Odile Walter** (dédicace originale d' *Un ami viendra vous voir*)

REPONSE:

Des amies d'antan.

- **Fernand Cintré** (dédicace d' *Un ami viendra vous voir*) qualifié de "père des auteurs". Accepteriez-vous de rendre compte de cette qualification?

REPONSE:

Il était un directeur à la S.A.C.D.

- **Francis Antoine** (dédicace de *La Civilisation, ma mère!*..)

REPONSE:

Ancien chef des dramatiques de France-Culture.

- **William McCallion** (dédicace de *L'Inspecteur Ali*)

REPONSE:

Mon défunt beau-père.

- Dans un précédent questionnaire, il y a un peu plus d'un an, vous avez défini vos dédicaces comme l'effet de "coups de coeur". Accepteriez-vous cependant d'en dire un peu plus, et en particulier comment les "coups de coeur" se répartissent entre famille, amis, personnages publics, auteurs auxquels vous souhaitez rendre hommage?

REPONSE:

Les coups de coeur sont irrationnels.

-Votre dédicace de la première édition du *Passé simple* a beaucoup intrigué en son temps. Dans un article de 1980,<sup>504</sup> Madame Houria Kadra-Hadjaji prétend qu'en 1953, alors que vous corrigiez les épreuves de votre premier roman, un ami (non nommé) vous a suggéré de le dédier à François Mauriac, et elle continue ainsi: "Qui est-ce?" demanda-t-il. Un grand écrivain français qui menait une vigoureuse campagne pour le retour du sultan exilé et qui méritait bien pour cette raison qu'on lui fît l'hommage du *Passé simple*. Devant cet argument, Driss Chraïbi s'inclina."

Cet article me paraît curieux à bien des égards. Vous connaissiez parfaitement vos classiques, et même Gide et ses *Faux-Monnayeurs*, un des intertitres du *Passé simple*, et vous n'auriez pas connu Mauriac, écrivain catholique de renom. Comment expliquez-vous la version fournie par Madame Kadra-Hadjaji?

REPONSE:

J'ai connu personnellement F. Mauriac. Madame Hadjaji fait du couscous.

---

<sup>504</sup>Houria KADRA-HADJAJI: "Le Passé simple de Driss Chraïbi", in *Oeuvres et Critiques* IV,2, 1980, pages 91-99, Bibliothèque de l'IREMAM d'Aix-en-Provence.



Questions sur les rééditions.

- Pourquoi *L'Ane* a-t-il été réédité en 1982 sans reprise en collection de poche Médiannes, mais dans les mêmes conditions que l'original?

REPONSE:

Politique de l'éditeur.

- Pourquoi *La Foule* et *Mort au Canada* n'ont-ils jamais été réédités? Les deux textes en effet ont ce point commun, alors que leur propos respectif est fondamentalement différent me semble-t-il. *Mort au Canada* semble se concentrer sur une expérience sentimentale marquée par l'échec, des raisons de sensibilité privée peuvent être intervenues pour s'opposer à une reprise. *La Foule* est un texte philosophique sous forme de conte, un peu dans la veine de ce qui paraît aujourd'hui avec succès (comme *L'Alchimiste* de Coelho ou *Le Mystère de la patience* de Gaarner).

REPONSE:

Il est question de les rééditer en poche.

- Vous n'avez publié qu'un seul recueil de nouvelles, *De tous les horizons*, qui lui non plus n'a pas été réédité. Le choix du roman vous a-t-il été imposé par votre éditeur, ou est-ce librement que vous avez privilégié ce genre littéraire?

REPONSE:

Librement.

- D'une façon plus générale, quelle part a l'auteur dans le choix des rééditions, en ce qui concerne les textes comme en ce qui concerne les collections?

REPONSE:

D'un commun accord, la plupart du temps.

Question sur l'environnement culturel de vos débuts.

J'ai retrouvé et lu dans Les Lettres Françaises de mars 1962 l'article que vous aviez adressé à cet hebdomadaire à la suite de l'assassinat de Mouloud Feraoun. J'ai parcouru toute la collection depuis la date de parution du *Passé simple*, et n'ai pas trouvé de compte rendu de lecture analysant ceux de vos

romans qui sont parus pendant la guerre d'Algérie. Comment expliquez-vous le silence des critiques de ce journal sur votre oeuvre, à cette époque?

REPONSE:

Il y a eu des chapelles -et il y en a toujours. C'est dur et enivrant à la fois d'être libre.

Exemple: si la presse de province et les journaux de Belgique, d'Italie, de Suisse, ont abondamment parlé de *L'Inspecteur Ali à Trinity College*, la presse parisienne n'en a pas fait mention, à qq. exceptions près. Je les déroute, semble-t-il. Mais le livre se vend fort bien..

**ANNEXE N° 3**

Préface de *Succession ouverte*, Collection Folio, 1992.

**ANNEXE N° 4**

Page de dédicaces d' *Une place au soleil*, Denoël, 1993.

**ANNEXE N° 5**

Table des Matières de *La Mère du printemps (l'Oum-er-Bia)*, Le Seuil, 1982.

**ANNEXE N° 6**

Prière d'insérer de *L'Ane*, Denoël, 1956.

**ANNEXE N° 7**

Prière d'insérer de *L'Homme du Livre* (deux états), Balland, 1995.





**ANNEXE N° 8**

Programme éditorial des Editions Balland pour mars-avril-mai 1995.

**ANNEXE N° 9**

Argumentaire de *L'Homme du Livre* (deux états), Balland, 1995.



**ANNEXE N° 10**

Première de couverture *d'Une enquête au pays*, Le Seuil, 1981

**ANNEXE N° 11.**

Première de couverture de *Naissance à l'aube*, Le Seuil, 1986.

## ANNEXE N° 12

Questionnaire adressé aux éditeurs.

### Présentation du questionnaire:

Le questionnaire ci-dessous a été adressé en mai 1997 -avec quelques variantes- aux deux maisons d'édition, Denoël et Le Seuil, qui ont assuré l'essentiel de la publication des oeuvres de Driss Chraïbi en France de 1954 à nos jours. Cependant, seules les éditions du Seuil, en la personne de Monsieur Louis Gardel, ont accepté de nous répondre. Ces réponses, extrêmement concises, sont reproduites à la suite des questions. La réserve dont elles témoignent attestent les difficultés, pour le chercheur, d'avoir accès aux renseignements d'ordre commercial.

### Questions sur les titres.

- Quelle est en général la part de responsabilité de l'auteur et de l'éditeur dans le choix d'un titre?

REPONSE: Très variable. Aucune règle. Au bout du compte, au Seuil, c'est toujours l'auteur qui a le dernier mot. L'éditeur suggère mais n'impose jamais un titre.

- Les titres des trois romans de Driss Chraïbi *Une enquête au pays*, *La Mère du printemps (l'Oum-er-Bia)* et *Naissance à l'aube* ont-ils fait l'objet d'une discussion entre auteur et éditeur?

REPONSE: Je ne me souviens pas ou je n'étais pas encore l'éditeur de D.C.

- Sur une des pages de garde de *La Mère du printemps*, le lecteur découvre qu'un roman est "en préparation" et porte pour titre *L'Emir des Croyants*. Or le roman suivant s'appelle *Naissance à l'aube*. S'agit-il du même projet? Comment le changement de titre s'est-il effectué?

REPONSE: C'est le même texte. Décision de l'auteur.

### Question sur les relations entre auteur et éditeur.

- Dans le thèse d'Etat que le chercheur Kacem Basfao a consacrée à Driss Chraïbi, on peut lire que les effets de reprise entre les trois romans cités ont été en quelque sorte "soufflés" à l'écrivain, afin d'organiser une véritable trilogie. Ceci est particulièrement net pour les deux "Epilogues" de *La Mère du printemps* et de *Naissance à l'aube*, qui sont placés en tête de livre et font intervenir le même personnage, Raho Aït Yafelman. Quelle est la personne qui, dans une maison d'édition, se trouve ainsi chargée de suggérer à un auteur des corrections ou des ajouts? Dans le cas où naîtrait un conflit, comment est-il tranché?

REPONSE: Je n'étais pas encore l'éditeur de D.C. C'est l'éditeur chargé de l'auteur qui parle avec lui de ces questions.

Questions sur les couvertures.

- Sur quels critères les photographies de Driss Chraïbi qui apparaissent en quatrième de couverture des trois romans précités ont-elles été choisies?

REPONSE: On prend les meilleures. L'auteur est associé au choix.

- Pourquoi la première de couverture de *La Mère du printemps* ne comporte-t-elle aucune illustration, contrairement aux deux autres titres de la trilogie?

REPONSE: Il s'agit de décisions commerciales.

Question sur le succès commercial.

- Lorsqu'un ouvrage est édité en collection de poche, le contrat entre l'auteur et l'éditeur est-il modifié?

REPONSE: Le contrat initial prévoit les conditions d'édition en poche.

- Accepteriez-vous de me communiquer le chiffre de vente qui permet de considérer qu'un ouvrage s'est bien vendu?

REPONSE: Un roman est considéré comme un succès à partir de 5000 exemplaires.

**ANNEXE N° 13**

Première de couverture d' *Une enquête au pays*, Collection Points, 1991.



**ANNEXE N° 14**

Première de couverture de *La Mère du printemps (l'Oum-er-Bia)*, Collection Points, 1989.

**ANNEXE N° 15**

Première de couverture de *L'Homme du Livre*, Eddif-Balland, 1994.

**ANNEXE N° 16**

Quatrième de couverture de *L'Homme du Livre*, Eddif-Balland, 1994.

**ANNEXE N° 17**

Quatrième de couverture d' *Une enquête au pays*, Le Seuil, 1981.

**ANNEXE N° 18**

Quatrième de couverture de *La Mère du printemps (l'Oum-er-Bia)*, Le Seuil,  
1982.

**ANNEXE N° 19**

Quatrième de couverture de *Naissance à l'aube*, Le Seuil, 1986.

## **BIBLIOGRAPHIE**

**Ouvrages généraux, dictionnaires et articles utilisés en méthodologie:**

ABASTADO Claude: "Introduction à l'analyse des manifestes", in Littérature n° 39, Octobre 1980, Cote Bibliothèque Universitaire des Lettres d'Aix XD p 51564.

ABRIOUX Marcelle: "Intertitres et épigraphes chez Stendhal", in Poétique, Le Seuil, N° 69, février 1987, pages 21-34. Bibliothèque Universitaire des Lettres de Besançon, cote Per 2372.

ALBERES R.M.: *Histoire du roman moderne*, Paris, Albin Michel, 1962.

BERGEZ Daniel: *L'Explication de texte littéraire*, Paris, Bordas, 1989.

LA BIBLE DE JERUSALEM, édition du Père Bagot, Paris, Le Cerf/ Desclée de Brouwer, 1979.

BLOCH O. et VON WARTBURG W.: *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, P.U.F., 1975.

BOISSIEU de J.L. et GARAGNON A.M.: *Commentaires stylistiques*, Paris, SEDES, 1987.



BOURDIEU Pierre: *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992.

BUHLER Viviane: *L'Ami retrouvé de Fred Uhlman*, Paris, Bertand-Lacoste, 1990, Collection "Parcours de lecture".

DAIX Pierre: "Notes pour un portrait" in Les Lettres Françaises, N° 593 du 10 au 16/11/1955.

DELOUX Jean-Pierre: "Polar à la française: treize ans de bonheur!" in Le Magazine littéraire, N° 344, juin 1996, pages 22-25.

DIDEROT Denis: Article "Génie", rédigé pour l'*Encyclopédie* Tome VII, reproduit in *Oeuvres esthétiques*, Paris, Bordas, Collection Classiques Garnier, Edition de P. Vernière, 1988.

ESCARPIT Robert et al.: *Le Littéraire et le social*, Paris, Flammarion, 1970, Collection Science de l'Homme.

FONTAINE David: *La Poétique: introduction à la théorie générale des formes littéraires*, Paris, Nathan, 1993, Collection Nathan-Université.

FROMILHAGUE Catherine et SANCIER Anne: *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas, 1991.

GAFFIOT Félix: *Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette, 1934.

GENETTE Gérard: *Figures I*, Paris, Le Seuil, Collection "Tel Quel", 1966.

GENETTE Gérard: *Figures II*, Paris, Le Seuil, Collection "Tel Quel", 1969.

GENETTE Gérard: *Seuils*, Paris, Le Seuil, Collection "Poétique", 1987.

GLEIZE Jean-Marie: "Manifestes, préfaces, sur quelques aspects du prescriptif", in Littérature n°39, Octobre 1980. Cote Bibliothèque Universitaire des Lettres d'Aix XD p 51564.

GREIMAS A.J.: *Dictionnaire de l'ancien français*, Paris, Larousse, 1968.

GREVISSE Maurice: *Le Bon usage*, Paris-Gembloux, Duculot, Douzième édition refondue par André GOOSSE, 1988.

HOVEYDA Fereydoun: *Histoire du roman policier*, Paris, Editions du Pavillon, 1965.

LACOTE René: Compte rendu de lecture de Paul Guyot: *Bois du Nord*, Paris, Calmann-Lévy, 1955, in Les Lettres Françaises, n° 595 du 24 au 30/11/1956, page 2.

LANE Philippe: *La Périphérie du texte*, Nathan, Collection Nathan-Université, 1992.

LAGARDE André et MICHARD Laurent: *XIX<sup>ème</sup> siècle. Les Grands auteurs français du programme*, Paris, Bordas, 1965, Collection Textes et Littérature.

LEJEUNE Philippe: *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975. Réed. Collection Tel Quel, 1996.

LEONI Anne: "Ceci n'est pas un roman historique: La question du genre", in Actes du colloque d'Aix-en-Provence *Histoire/Roman: La Semaine Sainte d'Aragon*, tenu en septembre 1987, Publications de l'Université de Provence, 1988, pages 207-212.

*Dictionnaire de la langue française LEXIS*, Paris, Larousse, 1989.

MARTINET André: *Eléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 1970.

*La Musique: les hommes, les instruments, les oeuvres*, sous la direction de Norbert Dufourcq, Paris, Larousse, 1965.

MIGUET-OLLAGNIER Marie: "Critique / autocritique / autofiction" in Les Lettres romanes, Louvain, 1989, tome XLIII, N°3, pages 195-208.

MIGUET-OLLAGNIER Marie: "Un amour de soi: Doubrovsky et Proust ou le père profané", in Les Lettres romanes, Louvain, 1992, Tome XLVI, N°1-2, pages 69-87.

MOLINER Maria: *Diccionario de uso del espanol*, Madrid, Editorial Gredos, 1986.

NYSSSEN Hubert: *L'Editeur et son double, Carnets*, Arles, Actes Sud, 1988.

PAROT Janine: compte rendu de la conférence de Claude Simon prononcée à la Sorbonne en janvier 1961, in Les Lettres Françaises, N° 859 du 19 au 25/1/1961, page 5.

PUECH Jean-Benoît: "Du vivant de l'auteur", in Poétique, Le Seuil, N° 63, pages 279-300, Septembre 1985. Bibliothèque Universitaire d'Aix, Cote XA p 51562.

PUECH Jean-Benoît et COURATIER Jacky: "Dédicaces exemplaires", in Poétique, Le Seuil, N° 69, février 1987, pages 61-82. Bibliothèque Universitaire de Lettres de Besançon, Cote Per 2372.

REIG Daniel, *As-Sabil*, Dictionnaire Arabe-Français, Paris, Larousse, 1983.

ROBERT Marthe: *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972, Réed. Paris, Gallimard, Collection "Tel", 1985.

SARRAUTE Nathalie: *L'Ere du soupçon*, Paris, Gallimard, 1968.

SERY Macha: Interview de Michel Polac sous le titre "Péril en la demeure", in Le Monde de l'Education, n° 246, mars 1997, pages 64-65.

SUHAMY Henri: *Les Figures de style*, Paris, PUF, Collection "Que-Sais-Je?", n° 1889, Deuxième édition corrigée, 1983.

WURMSER André: "Un portrait de maître", in Les Lettres Françaises N° 590 du 20 au 26/10/1955.

Compte rendu de la Table Ronde organisée par la revue Autrement, avril 1985, sur "La part de la création littéraire dans l'édition", pages 242-253. Le thème de ce numéro porte sur "Ecrire aujourd'hui".

**Manuels de littérature à l'usage du public scolaire.**

BERSANI Jacques, AUTRAND Michel, LECARME Jacques, VERCIER Bruno: *La Littérature en France depuis 1945*, Paris-Montréal, Bordas, 1970.

BERSANI Jacques, AUTRAND Michel, LECARME Jacques, VERCIER Bruno: *La Littérature en France de 1945 à 1968*, Paris, Bordas, 1982.

CAMPOLI Christine (sous la coordination de): *Littérature du Moyen-Age au XXème siècle*, Collection Hachette Education, Paris, Hachette, 1994.

CARBONELL Agnès, LE FUSTEC Annie, PAGES-PINDON Joëlle, SIVAN Pierre, VIVIER-BOUDRIER Jean: *Lettres: Textes. Méthodes. Histoire littéraire*, Collection Pagès et Rincé, Paris, Nathan, 1995.

DARCOS Xavier, BOISSINOT Alain, TARTAYRE Bernard: *Le XXème siècle en littérature*, Collection Perspectives et Confrontations, Paris, Hachette, 1989.

JOUBERT Jean-Louis (sous la direction de): *Littératures francophones du Monde Arabe, Anthologie*, Co-édition Nathan-Al Madariss, Paris, Nathan, 1994.

LECHERBONNIER Bernard, RINCE Dominique, BRUNEL Pierre, MOATI Christiane: *Littérature: Textes et Documents XXème siècle*, Collection Henri Mitterand, Paris, Nathan, 1989.

MAULPOIX Jean-Michel et al.: *Itinéraires Littéraires, XXème siècle, Tome II, 1950-1990*, sous la direction de George Decote, Paris, Hatier, 1991.

PARPAIS Jean et Colette (sous la direction de): *Littérature 2e*, Collection Hachette-Lycées, Paris, Hachette, 1991.

POUZALGUES-DAMON Evelyne, DESAINTGHISLAIN Christophe, MORISSET Christian, ROSENBERG Patrice, VANDHAMME Dominique, WALD LASOWSKI Patrick: *Français, Littérature et Méthodes*, Collection Nathan Technique, Paris, Nathan, 1995.

SABBAH Hélène (sous la direction de): *Littérature. Textes et méthode*, Paris, Hatier, 1993.



**Ouvrages et articles concernant l'Histoire du Maroc, du Maghreb dans son ensemble et de l'Islam.**

ARIE Rachel: "Une symbiose quotidienne", in Courrier de l'Unesco N° 12, 1991, pages 15-19.

ARNALDEZ Roger: *Le Coran, guide de lecture*, Paris, Desclée, Collection "Religions et culture", 1983.

BENASSAR Bartolomé: *Histoire des Espagnols*, Paris, Armand Colin, 1985. Réed. Laffont, Collection "Bouquins", 1992.

BENCHEIKH Jamel Eddine: Article "Littérature arabe", in *Encyclopedia Universalis*, Tome II.

BEN JELLOUN Tahar: "Maroc: le livre hors de portée", in Le Monde des Livres, vendredi 19 janvier 1996.

BENNANI-CHRAIBI Mounia: *Soumis et rebelles: les jeunes au Maroc*, Paris, CNRS Editions, 1994. Bibliothèque Universitaire des Lettres de Besançon, cote 436774.

CHOURAQUI André: *Moïse*, Monaco, Editions du Rocher, 1995.

Bibliothèque des Alliés de Montbéliard, Cote 220.92 MOI.

COURRIERE Yves: *Les Fils de la Toussaint*, Paris, Fayard, 1968.

DECOBERT Christian: "Les mécanismes de la conquête arabe", in L'Histoire,

N° 105, novembre 1987, pages 9-16.

DELCAMBRE Anne-Marie: *Mahomet, la parole d'Allah*, Paris, Gallimard,

Collection Découvertes, 1987.

ELIADE Mircea: *Histoire des croyances et des idées religieuses*, tome 3,

Paris, Payot, 1983.

FRACHON Alain: "L'armée israélienne renforce son pouvoir répressif" in Le

Monde du jeudi 19/1/1989, N° 13679.

FRACHON Alain et HELLER Yves: "La répression dans les territoires

occupés", in Le Monde du dimanche 28 et du lundi 29/2/1988, n° 13400.

GARDET Louis: *Les Hommes de l'Islam. Approche des mentalités*, Paris,

Hachette, 1977. Rééd. Bruxelles, Editions Complexe, 1984.

GEORGE Lucien: "Le Liban au bord de l'asphyxie", in Le Monde du jeudi 11/5/1989 n°13774.

GIBB, KRAMERS, LEVI-PROVENCAL, SCHACHT: *Encyclopédie de l'Islam*, Paris-Leyde, Editions Maisonneuve-E.J. Brill, Nouvelle Edition 1960. Bibliothèque Universitaire de Lettres de Besançon, Cote 204493.

GILLIOT Claude: Article "Coran" in *Encyclopedia Universalis*.

GUICHARD Pierre: "Une esthétique une et plurielle", in Le Courrier de l'UNESCO, N° 12, Décembre 1991, pages 28-31.

HOURANI Albert: *Histoire des peuples arabes*, Paris, Le Seuil, Collection Points-Histoire, 1993.

KALABADHI: *Traité de soufisme, Les Maîtres et les étapes*, traduction de Roger Deladrière, Paris, Editions Sindbad, Bibliothèque de l'Institut du Monde Arabe, non coté.

KHAWAM René (anthologie sous la direction de): *La poésie arabe*, Paris, Editions Phébus, 1995. Bibliothèque Municipale de Montbéliard, Cote PA ARA 141.29.

LACOUTURE Jean: *Cinq hommes et la France*, Paris, Le Seuil, 1961.

LACOUTURE Jean: *François Mauriac*, Paris, Le Seuil, 1980. Cote Bibliothèque Municipale de Montbéliard B/800 MAU.

LAMCHICHI Abderrahim: "L'impasse de l'islamisme" in Cahiers Intersignes, "Penser l'Algérie", n°10, Editions de l'Aube, avril 1995, pages 229-242.

"Pouvoir et religion selon l'Islam", in Sciences humaines, n° 51, juin 1995, pages 10-15.

LATHAM DEREK J: "Petite histoire d'un âge d'or" in Le Courrier de l'Unesco, Paris, 1991; N° 12. L'ensemble de ce numéro est consacré à la civilisation d'Al-Andalus.

MASSON Denise: *Le Coran*, ( traduction en français), Paris, Gallimard,1967.

PAPADOPOULO A.: *L'Islam et l'art musulman*, Paris, Editions Citadelles-Editio, 1991.

PERRAULT Gilles: *Notre ami le roi*, Paris, Gallimard, Collection "Au vif du sujet", 1990.

RODINSON Maxime: *La Fascination de l'Islam*, Paris, Maspero, 1980, rééd. Presses-Pocket, Collection Agora, 1993.

SMITH Stephen: "Les survivants du bain d'Hassan II harcelés" et "Souvenirs de la maison des morts", in Libération du lundi 6 novembre 1995, page 16.

WATT W. M.: *Mahomet*, Paris, Payot, Collection Petite Bibliothèque Payot, 1962.

### **Oeuvres de Driss Chraïbi:**

*Le Passé simple*, Paris, Denoël, 1954. Rééditions "Médianes", 1982, et "Folio" 1991.

*Les Boucs*, Paris, Denoël, 1955. Rééditions Denoël, collection "Relire", 1976, "Médianes" 1982, et "Folio" 1989.

*L'Ane*, Paris, Denoël, 1957. Rééd 1982. L'adaptation radiophonique de l'auteur a été diffusée sur France-Culture le 12 avril 1964, réalisation de José Pivin.

*De tous les horizons*, Paris, Denoël, 1958. La nouvelle "Les Restes" a donné lieu à une adaptation radiophonique de l'auteur, réalisée par R. Pillaudin et J. Paget, diffusée sur France 3 National le 30/10/1961. Elle a été reprise dans *Un siècle de nouvelles franco-maghrébines*, Editions Minerve, 1992. Bibliothèque Municipale de Montbéliard , Cote 892 7 SIE.

La nouvelle "Quatre malles" a été reprise dans Confluent n°4 Décembre 1959-Janvier 1960 pages 398-412. Adaptée par l'auteur pour France-Culture et radiodiffusée le 6 mai 1967.

*La Foule*, Paris, Denoël, 1961. Réédition en 1982.

*Succession ouverte*, Paris, Denoël, 1962. Rééd "Folio" 1992. Ce roman a fait l'objet d'une adaptation radiophonique par l'auteur et, réalisée par José Pivin, cette adaptation a été radiodiffusée sur France-Culture le 2 janvier 1963.

*Un ami viendra vous voir*, Paris, Denoël, 1967.

*La Civilisation, ma mère!* Paris, Denoël, 1972. Rééd "Folio" 1991.

Adaptation radiophonique de l'auteur radiodiffusée sur France Culture le 13 juillet 1974, réalisation de José Pivin.

*Une enquête au pays*, Paris, Le Seuil, 1981. Rééd "Points" 1982.

*La Mère du printemps (L'Oum-er-Bia)*, Paris, Le Seuil, 1982, Rééd "Points" 1986.

*Naissance à l'Aube*, Paris, Le Seuil, 1986.

*L'Inspecteur Ali*, Paris, Denoël, 1991.

*Une place au soleil*, Paris, Denoël, 1993.

*L'Homme du Livre*, Casablanca-Paris, Eddif-Balland, 1994.

*L'Inspecteur Ali à Trinity College*, Paris, Denoël, 1996.

*L'Inspecteur Ali et la C.I.A.*, Paris, Denoël, 1997.

"Un autre regard", in Télérama, Hors Série consacré à Delacroix, septembre 1994, pages 78-79.

**Ouvrages et thèses consacrés à la littérature maghrébine d'expression française.**

ARNAUD Jacqueline: *La Littérature maghrébine de langue française*, Editions Publisud, Collection Espaces Méditerranéens, 1986, Bibliothèque Universitaire de Lettres d'Aix-en-Provence, cote XD 8543/1.

BASFAO Kacem: *Trajets: lecture/écriture et structures du texte et du récit dans l'oeuvre romanesque de Driss Chraïbi*. Thèse de Troisième Cycle sous la direction de Raymond Jean, Aix-Marseille 1, 1981. Bibliothèque Universitaire de Lettres d'Aix, cote TLd 2007, 2008, 2009.

BASFAO Kacem: *Trajets: structure(s) du texte et du récit dans l'oeuvre romanesque de Driss Chraïbi*. Thèse de Doctorat d'Etat sous la direction de Raymond Jean, Aix-Marseille 1, 1989. Thèse microfichée Lille-Thèses ISSN: 0294-1767 Cote 89.13.08249/89. Bibliothèque Universitaire de Lettres de Besançon, cote MFL 2468.

BENCHAMA Lahcen: *L'oeuvre de Driss Chraïbi: réception critique au Maroc et étude critique de son idéologie*, Thèse de Troisième cycle sous la direction de Robert Jouanny, Paris IV, 1991. Bibliothèque Universitaire de



Lettres d'Aix-en-Provence, cote PA 04/0020/3043-12682/92. Microfiche Lille-Thèses ISSN 0294/1767.

BONN Charles: *Le Roman algérien de langue française*, Presses Universitaires de Montréal/ Editions L'Harmattan, Paris, 1985. Centre des cultures méditerranéennes de Belfort, cote L 190.

CHIKHI Beida: *Conflit des codes et position du sujet dans les nouveaux textes littéraires maghrébins de langue française*. Thèse de Doctorat sous la direction de C. Duchet, Paris VIII, 1991. Thèse sur Microfiche, Lille-Thèses, PA 08/0612, ISSN 0294-1767, Bibliothèque Universitaire de Lettres d'Aix-en-Provence, Cote 1846 13429/92.

Jean (sous la direction de): "La Littérature maghrébine devant la critique" in *Oeuvres et Critiques*, Paris, Editions J.M. Place, 1979. Bibliothèque de l'IREMAM, Aix-en-Provence, cote P 8° 347.

DEJEUX Jean: *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*, Paris, Karthala, 1984. Bibliothèque Michel Seurat, IREMAM, Aix-en-Provence, Cote CRESM 8-6009.

DEJEUX Jean: *La Littérature maghrébine d'expression française*, PUF, Paris 1992, Collection "Que-Sais-Je?", n° 2675.

DEJEUX Jean: *Maghreb: Littératures de langue française*, Paris, Arcantère Editions, 1993. Cote Bibliothèque Municipale de Belfort:840-961 DEJ.

DUQUAIRE Henri: *Anthologie de la littérature marocaine arabe et berbère*, Paris, Plon, 1943.

GONTARD Marc: *Violence du texte. La littérature maghrébine de langue française.*, Paris, L'Harmattan, 1981.

HAOUACH Abderrazak: *Essai d'analyse du personnage dans Le Passé simple, Les Boucs et Succession ouverte de Driss Chraïbi*, Thèse de Doctorat Nouveau Régime sous la direction de Charles Bonn, Université Paris XIII, 1994. Thèse microfichée Lille Thèses ISSN 0294.1767. 94/PA 13/1038. Cote Bibliothèque Universitaire de Lettres de Besançon ML 12418.

KADRA-HADJAJI Houaria: *Contestation et révolte dans l'oeuvre de Driss Chraïbi*, Thèse de Troisième cycle éditée aux Editions E.N.A.L. Alger/Publisud, 1986. Cote IREMAM d'Aix-en-Provence B8 6848.

KHATIBI Abdelkébir: *Le Roman maghrébin*, Paris, Maspéro, 1968, rééd Société Marocaine des Editeurs Réunis, Rabat, 1979. Bibliothèque Municipale de Montbéliard, Cote 100003014, N° 10357.

MIQUEL André: *Propos de littérature arabe*, Le Calligraphe, 1983. Centre des cultures méditerranéennes de Belfort, cote L 91.

SAADY Ouafäi: *Société et Islam dans l'oeuvre romanesque de Driss Chraïbi*, Thèse de Doctorat de Troisième Cycle sous la direction de Monsieur André Nouschi, Université de Nice, 1994. Thèse microfichée Lille-Thèses.

**Articles de Revues et périodiques consacrés à la littérature maghrébine  
d'expression française:**

ALLICHE Bahia: "Le Secret des morts, ou :S'il en parle, il se change en pierre", in Peuples Méditerranéens, n° 56-57, juillet-décembre 1991, pages 111-127. L'ensemble de ce numéro est intitulé: "Mythes et récits d'origine". Bibliothèque de l'IREMAM, Aix-en-Provence. Cote P-80802.

ARNALDEZ Roger: "Déserts-métaphores de la mystique musulmane", in Autrement, Novembre 1981, pages 204-211. Bibliothèque de l' IREMAM, cote P8-320.

BEN JELLOUN Tahar: "Vingt ans, un bel âge", chronologie établie pour les vingt ans de la revue Lamalif, n° 175, mars 1986. IREMAM, cote P 8° 548.

BESSIS Sophie: "Une langue si douloureuse" in Le Monde des Débats, avril 1994.

BONN Charles: "Itinéraires d'écriture en Méditerranée" in Annuaire de l'Afrique du Nord, Paris, Editions du CNRS, 1982. Salle de lecture, Bibliothèque de l'IREMAM d'Aix-en-Provence.

BONN Charles: "Littérature comparée et aires culturelles problématiques: le cas des cultures de l'émigration", in Annuaire de l'Afrique du Nord, Editions du CNRS, 1986. Bibliothèque de l'IREMAM, Aix-en-Provence.

BONN Charles: "Le roman maghrébin de langue française" in Le Magazine Littéraire, mars 1988, N° 251. L'ensemble de ce numéro est consacré aux écrivains arabes de langue française. Magasin des périodiques de la Bibliothèque Universitaire de Lettres de Besançon.

CHRAIBI Driss: Lettre sur l'assassinat de Mouloud Feraoun, in Les Lettres Françaises N° 919 du 21 au 28/3/1962, page 5.

DJEGHLOUL Abdelkader: "Driss Chraïbi", notice consacrée à l'auteur in "Le roman maghrébin de langue française", Le Magazine Littéraire n°251, mars 1988, pages 47-48.

DESPLANQUES François: "Une vision contemporaine des origines de l'Islam au Maghreb: *La Mère du printemps* de Driss Chraïbi", in Nouvelles du Sud, Evry, Editions Silex, N° 6/7, mai 1987, cote IREMAM P8° 930.

DONNET Joël: "Renaissance berbère au Maroc", in Le Monde diplomatique, janvier 1995, page 18.

DUBOIS Lionel: Interview de Driss Chraïbi in Revue du CELFAN (Centre d'Etudes sur la Littérature Francophone de l'Afrique du Nord), Vol. V, N°2, février 1986, pages 20-26 Temple University, Philadelphia, USA. IREMAM, cote P8° 356.

GHEBALOU Yamilé: "Figures de l'errance dans l'oeuvre de Mohammed Dib", in Peuples Méditerranéens, n° 30, janvier-mars 1985, pages 37-43. Bibliothèque de l'IREMAM, Aix-en-Provence, cote P 80 802..

GONTARD Marc: "La littérature marocaine de langue française", Europe, Paris, 1979, juin-juillet 1979, n° 602-603. L'ensemble de ce numéro est consacré à la littérature marocaine. Bibliothèque de l' IREMAM, cote P8-788.

HADJADJI Houaria: "Le passé simple de Driss Chraïbi", in *Oeuvres et Critiques\_IV* ,2, Editions J.M. Place, 1980, pages 91-99.IREMAM, cote BP 8° 347. Numéro consacré à "La littérature maghrébine de langue française devant la critique".

Claude: "Intellectuels du Tiers-Monde et intellectuels français: les années algériennes des Editions Maspéro", in Cahiers de l'Institut d'Histoire du Temps

Présent, Paris, C.N.R.S., N°10, novembre 1988., page 105. L'ensemble de ce numéro est consacré aux intellectuels français face à la guerre d'Algérie.

MERAD Ali: "La littérature maghrébine d'expression française", in Confluent, Paris, Editions de l'Epi, n°47, janvier-mars 1965, pages 52-66. Bibliothèque de l'IREMAM, Aix-en-Provence, Cote P 8-32 0715.

MILLET Richard: "Entre la mort d'un monde et la naissance d'un autre", compte rendu de *La Mère du printemps* in La Quinzaine littéraire, novembre 1982. Magasin des Périodiques de la Bibliothèque Universitaire des Lettres de Besançon.

MOURA Jean-Marc: "Francophonie et critique post-coloniale", in Revue de Littérature Comparée, n° 281, Janvier-mars 1997, pages 59-87. Bibliothèque Universitaire de Lettres de Besançon, Cote PER 176. 71.1.

P.R.: "Les Berbères contre l'Islam", compte rendu de *La Mère du printemps*, in Le Magazine littéraire, novembre 1982. Magasin des Périodiques de la Bibliothèque Universitaire de Lettres de Besançon.

RAVIS Suzanne: "L'année 1956 dans l'orientation des Lettres françaises", in Actes du colloque d'Aix-en-Provence: *Aragon 56* tenu en septembre 1991, Publications de l'Université de Provence, 1992, pages 14-22.

RIVINIUS Volker: "Interview de Driss Chraïbi", in Cahiers de la Méditerranée, Publications du Centre de la Méditerranée Moderne et Contemporaine, Université de Nice, N°38, Juin 1989, Cote IREMAM d'Aix-en-Provence P Doc 722.

SIMONIN Anne: "Les Editions de Minuit et les Editions du Seuil. Deux stratégies éditoriales face à la guerre d'Algérie", in Cahiers de l' Institut d'Histoire du Temps Présent, op. cit., page 147.

VAN DEN HEUVEL Pierre: "Ecriture d'avant-garde et autobiographique chez quelques auteurs maghrébins: discours plurilingue et discours extatique", in Autobiographie et avant-garde,Tübingen, 1992.

WURMSER André: "Prenez garde à la peinture", compte rendu de lecture de *La Boîte à merveilles* d'Ahmed Séfrioui, in Les Lettres Françaises, N° 507 du 11 au 18/3/1954.

Compte rendu non signé d'*Une enquête au pays* in Lamalif, Casablanca,n°11, 1981.IREMAM, cote P 8° 548.

Compte rendu non signé de *La Mère du Printemps* in Lamalif, Casablanca, n°138, août-septembre 1982.IREMAM, cote P 8° 548.



Compte rendu non signé de *Naissance à l'aube*, "Dernières livraisons", in Le Monde du 14 février 1986, Magasin des Périodiques, Bibliothèque Universitaire de Lettres de Besançon.

Compte rendu non signé de *Naissance à l'Aube* in Lamalif, Casablanca, n°176, avril 1986. IREMAM, cote P 8° 548.

Articles consacrés à *L'Homme du Livre*.

Articles parus au Maroc:

ADIB Rachid: "L'Homme du Livre", sous-titre "La fleur et le défi", rubrique "Publication" in Libération du 5/10/1994.

KSIKES Driss: "Driss Chraïbi écrit sur le prophète et publie au Maroc", Rubrique "Première" in Libération du 1/10/94.

D.K.: "Driss Chraïbi aspire à l'universel", Rubrique "Interview" in Libération du 28/11/94.

Article non signé, Rubrique "Edition", sous le titre: "Sortie du premier roman de Driss Chraïbi édité au Maroc", in Le Matin du Sahara du 11/11/94.

Articles parus en France.

NOIVILLE Florence: "Driss Chraïbi, l'homme libre", in Le Monde des Livres,  
vendredi 19/5/95.

BEN SLAMA Fethi: "Le temps du roman", in Qantara N° 13, Oct-Nov-Dec  
1994, pages 10-11.

SEIGNORET Chantal: "Driss Chraïbi, retour à Mahomet", in Le Dauphiné  
libéré du 21/12/1994.

Emission radiophonique: "Lettres ouvertes", France Culture, le 12 avril 1995.

Thème: "Jésus et Mahomet".

**Autres ouvrages cités.**

ARAGON Louis: *La Semaine Sainte*, Paris, Gallimard, NRF, 1958.

Préface de l' *Introduction aux littératures soviétiques*, Paris, Gallimard, NRF, 1956, pages 9-50. Cote Bibliothèque de Belfort 891 731 09 INT.

BEGAG Azouz: *Le Gone du Chaaba*, Paris, Le Seuil, 1986, Réed. Collection "Points-Virgule", 1991.

BEN JELLOUN Tahar: *La plus haute des solitudes*, Paris, Le Seuil, Collection "Combats", 1977.

BERBEROVA Nina: *L'Affaire Kravtchenko*, Arles, Actes Sud, 1990.

BONAMOUR Jean: *La Littérature russe*, Paris, PUF, 1992, Collection Que-Sais-Je? N° 290.

BOUDJEDRA Rachid: *FIS de la haine*, Paris, Denoël, 1992.

DAIX Pierre: *Un Tueur*, Paris, Les Editeurs Français Réunis, 1955.

DIDEROT Denis: *Jacques le Fataliste et son maître*, première parution en 1796, Paris, Gallimard, Collection "Le Livre de poche classique", 1968.

Assia: *L'Amour, la Fantasia*, Paris, J.C. Lattès, 1985.

FINKIELKRAUT Alain: *Petit dictionnaire illustré*, Paris, Le Seuil, Collection Points-Virgule, V.2., 1981.

FLAUBERT Gustave: *L'Education sentimentale*, première parution en 1869, Paris, Flammarion, Collection "GF", édition de Claudine Gothot-Mersch, 1985.

FREUD Sigmund: *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, 1905, Réed Paris, Gallimard, Collection Idées, 1978.

GIDE André: *Paludes*, Paris, 1897. Réed. Gallimard, Collection "Folio", 1983.

GIRAUDOUX Jean: *Electre*, Paris, Grasset, 1937.

GUINAUDEAU Zoé: *Fès vu par sa cuisine*, Rabat, Edition J.E. Laurent, 1951.

GUINAUDEAU-FRANC Zette: *Les Secrets de la cuisine en terre marocaine*, Paris, Editions Jean-Pierre Taillandier/ Vilo, 1981.

GUYOT Paul: *Bois du Nord*, Paris, Calmann-Lévy, 1955.

HAMON Hervé et ROTMAN Patrick: *Génération: Les Années de rêve*, Paris, Le Seuil, 1987.

HUGO Victor: *Les Contemplations*, 1856. Réed Paris, Gallimard, Collection Poésie, Editon établie par Pierre Albouy, 1973.

HUYSMANS Joris-Karl: *A Rebours*, 1884. Réed Paris, Gallimard, Collection Folio, 1991.

JOBERT Michel: *La Rivière aux grenades*, Paris, Albin Michel, 1982.

KATEB Yacine: *Nedjma*, Paris, Le Seuil, 1956.

KEDROS André: *Les Carnets de Monsieur Ypsilante, homme d'affaires*, Paris, Les Editeurs Français Réunis, 1955.

KHATIBI Abdelkébir: *Amour bilingue*, Montpellier, Fata Morgana, 1983.

KNIBIEHLER Yvonne et FOUQUET Catherine: *La Femme et les médecins*, Paris, Hachette, 1983.

LA FONTAINE Jean de: "Le Paysan du Danube", in *Fables*, Livre XI, Fable 7, première parution en 1679, Paris, Editions Garnier Frères, 1962, Collection "Classiques Garnier", établie par G.Couton.

MAALOUF Amin: *Léon l'Africain*, Paris, Grasset, 1986.

NABOKOV Vladimir: *Feu pâle*, Paris, Gallimard, 1965 pour la traduction française. Rééd. Paris, Gallimard, collection "L'Imaginaire", 1987.

PARMELIN Hélène: *Le Diplodocus*, Paris, Julliard, 1955.

QUIGNARD Pascal: *Le Salon du Wurtemberg*, Paris, Gallimard, 1986.

*Les Tablettes de buis d'Apronemia Avitia*, Paris, Gallimard, 1984, Rééd. Gallimard, Collection "L'Imaginaire", 1992.

*Tous les matins du monde*, Paris, Gallimard, 1991.

SARTRE Jean-Paul: *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964, rééd. Collection Folio, 1980.

SEFRIQUI Ahmed: *La Boîte à merveilles*, 1954, Rééd. Paris, Le Seuil, 1978.

SLONINE Marc: *Histoire de la littérature russe soviétique*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1985

UHLMAN Fred: *L'Ami retrouvé*, Paris, Gallimard, 1978.

VERDES-LEROUX Jeannine: *Au service du Parti. Le parti communiste, les intellectuels et la culture (1944-1956)*, Paris, Fayard-Minuit, 1983.

VERHAEREN Emile: *Les Villes tentaculaires*, 1895, Paris, Le Livre de poche, 1995.

## Index des principaux noms propres cités.

### **A**

ABRIOUX Marcelle.....	179; 188; 379
ALLEG Henri .....	30
ANTAKI.....	167; 171; 177
ARAGON Louis.....	33; 34; 35; 173; 343; 382; 402; 406
ARISTOTE.....	11; 25; 303
ARNAUD Jacqueline .....	37; 395

### **B**

BARAK Michel .....	33; 35
BARRAT Robert.....	101
BASFAO Kacem.....	66; 103; 114; 182; 185; 191; 216; 236; 238; 245; 318; 369; 395
BEN JELLOUN Tahar .....	39; 46; 47; 53; 57; 67; 167; 250; 388; 399; 406
BENCHAMA Lahcen.....	53; 54; 55; 56; 57; 66; 395
BENCHEIKH Jamel-Eddine.....	167; 388
BENNANI-CHRAIBI Mounia.....	54; 55; 56; 388
BERGEZ Daniel .....	329; 330; 379
BONN Charles.....	27; 37; 102; 204; 340; 396; 397; 399; 400
BOUDJEDRA Rachid .....	406
BOURDIEU Pierre.....	229; 230; 283; 331; 332; 380
BUHLER Viviane .....	17; 18; 380
BUTOR Michel.....	30; 33; 36; 339

### **C**

CESAIRE Aimé.....	41
CHAR René .....	34; 90
CHIKHI Beida .....	37; 225; 396
CHOURAQUI André .....	301; 389
CHRAIBI Driss: 1; 2; 3; 7; 8; 9; 29; 35; 36; 45; 46; 47; 48; 53; 54; 55; 56; 60; 62; 64; 65; 66; 67; 68; 70; 71; 72; 73; 74; 78; 80; 81; 82; 83; 84; 85; 86; 87; 90; 91; 94; 96; 97; 100; 101; 102; 103; 105; 106; 108; 109; 112; 113; 114; 115; 116; 118; 119; 120; 121; 122; 123; 124; 125; 126; 128; 130; 131; 133; 134; 137; 138; 139; 141; 143; 144; 145; 146; 147; 149; 151; 152; 153; 154; 155; 156; 157; 159; 160; 162; 163; 164; 165; 166; 167; 168; 169; 170; 171; 172; 173; 174; 175; 177; 178; 179; 180; 181; 182; 183; 184; 185; 186; 187; 188; 189; 190; 191; 193; 196; 197; 198; 201; 205; 208; 209; 211; 213; 214; 215; 216; 217; 218; 219; 221; 223; 224; 225; 226; 227; 230; 231; 234; 236; 237; 238; 239; 240; 241; 242; 243; 244; 245; 247; 248; 249; 250; 251; 253; 254; 255; 256; 258; 260; 261; 262; 263; 264; 265; 267; 268; 269; 270; 271; 273; 276; 277; 284; 285; 286; 287; 288; 289; 290; 291; 292; 293; 294; 296; 298; 303; 304; 305; 306; 309; 311; 313; 314; 316; 317; 320; 321; 322; 323; 324; 325; 327; 329; 330; 334; 335; 339; 340; 341; 342; 346; 354; 355; 369; 370; 393; 395; 397; 398; 400; 401; 402; 404; 405	
CORAN: 68; 72; 77; 83; 132; 154; 181; 184; 192; 193; 216; 225; 241; 267; 269; 271; 272; 291; 296; 299; 302; 325; 341; 351; 352; 388; 390; 391	
COURRIERE Yves .....	33; 389

### **D**

DAIX Pierre.....	31; 32; 33; 176; 380; 406
DEJEUX Jean .....	28; 30; 53; 64; 129; 396; 397
DEPESTRE René.....	48
DIB Mohammed .....	28; 34; 47; 401
DIDEROT Denis.....	11; 12; 13; 226; 380; 407
DJEBBAR Assia .....	60; 61; 289; 407
DUCHARME Réjean .....	48



DURAS Marguerite.....	30
<b>E</b>	
EL-MALEH Edmond.....	315
ESCARPIT Robert.....	15; 16; 231; 380
<b>F</b>	
FERAOUN Mouloud.....	28; 29; 35; 47; 356; 400
FINKIELKRAUT Alain.....	134; 407
FLAUBERT Gustave.....	56; 289; 339
FREUD Sigmund.....	23; 153; 407
<b>G</b>	
GARDET Louis.....	193; 194; 389
GENETTE Gérard: 7; 16; 17; 19; 25; 26; 96; 97; 99; 102; 109; 110; 133; 134; 141; 148; 149; 159; 176; 177; 191; 197; 204; 225; 233; 234; 241; 242; 250; 251; 253; 257; 258; 265; 324; 381	
GHAZALI.....	167; 169; 171; 185
GIDE André.....	100; 150; 161; 355; 407
GIONO Jean.....	34
GIRAUDOUX Jean.....	162; 407
GOETHE Johann.....	163; 180
GONTARD Marc.....	179; 200
<b>H</b>	
HAOUACH Abderrazak.....	102; 125; 127; 128; 397
HADDAD	Malek
29	
HARIRI.....	138; 166
HEMINGWAY Ernest.....	163; 164
HIKMET Nazim.....	34
HOSBANI.....	166
HUGO Victor.....	56; 90; 105; 180; 181; 408
HUYSMANS Joris-Karl.....	90; 408
<b>J</b>	
JEAN Raymond.....	48, 103, 395
JOBERT Michel.....	105; 408
JOUNAID.....	165; 166; 177
JULIEN Charles-André.....	101
<b>K</b>	
KADRA-HADJAJI Houaria.....	64; 65; 74; 100; 102; 126; 265; 355; 397
KALABADI.....	169; 171; 186
KATEB Yacine.....	30; 36; 42; 45; 46; 47; 49; 408
KHATIBI Abdelkebir.....	24; 28; 60; 289; 397; 408
KRAVTCHENKO V.A.....	176; 406
KREA Henri.....	29
<b>L</b>	
LA FONTAINE Jean (de).....	152; 201; 202; 333; 409
LA ROCHEFOUCAULD.....	24; 26
LAABI Abdellatif.....	65; 104
LACOUTURE Jean.....	101; 390; 391
LANE Philippe.....	161; 288; 317; 382
LEJEUNE Philippe.....	236; 382
LIAUZU Claude.....	28; 29; 401
LINDON Jérôme.....	30; 332
LOTI Pierre.....	27; 200

**M**

MAHOMET: 85; 142; 143; 168; 195; 267; 269; 271; 273; 291; 293; 295; 297; 305; 335; 336; 339; 341 342;350; 389; 392; 405	
MALRAUX André.....	34
MAMMERI Mouloud.....	29
MASSIGNON Louis .....	101
MAUPASSANT Guy (de) .....	41; 230
MAURIAC François .....	100; 101; 102; 103; 104; 355; 391
MEMMI Albert.....	35; 45; 46
MIGUET-OLLAGNIER Marie.....	57; 128; 167; 194; 383
MIMOUNI Rachid .....	46; 289
MOHAMMED V .....	101; 102
MOLIERE.....	209
MOLLET Guy.....	33
MOUHASIBI .....	109; 166; 167
MOURA Jean-Marc .....	41; 42; 402

**N**

NERVAL Gérard (de) .....	242
NYSSSEN Hubert .....	229; 230; 233; 275; 383

**O**

OQBA Ibn Nafi.....	76; 81; 204; 250; 252; 291
OUZEEGANE Amar.....	29

**P**

PAPADOPOULO A. ....	298; 299; 301; 302; 303; 391
PARMELIN Hélène .....	32; 33; 409
PERRAULT Gilles .....	104; 391
PONGE Francis .....	34

**Q**

QUIGNARD Pascal.....	25; 26; 409
----------------------	-------------

**R**

RAVIS Suzanne .....	33; 34; 35; 402
ROBBE-GRILLET Alain .....	32; 33; 332
ROBERT Marthe .....	149; 384
ROUS Jean.....	101
ROUSSET David .....	174; 175; 176

**S**

SAINTE-BEUVE Charles .....	11
SARRAUTE Nathalie .....	31; 33; 384
SARTRE Jean-Paul .....	29; 49; 312; 409
SAVARY Alain .....	101
SEFRIQUI Ahmed .....	27; 28, 29; 34, 200; 221, 403,409
SERFATY Abraham .....	104; 105; 315
SIMON Claude .....	35; 36; 383
SIMONIN Anne.....	28; 30; 403
STIL André.....	31

**T**

TARIK (Général) .....	77; 81; 87; 139; 205; 212; 252; 291; 308
TRIOLET Elsa.....	31; 33
TYNIANOV Iouri.....	12

**U**

UHLMAN Fred..... 380; 410

**V**

VERDES-LEROUX Jeanine..... 31; 35, 176; 410

VERHAEREN Emile ..... 13; 90; 410

VICHNIEVSKI Vsevolod..... 173; 176

VOLTAIRE ..... 12

**W**

WURMSER André..... 31; 32; 34; 384; 403

**Z**

ZERYAB ..... 90

ZOLA ..... 13

Index des principales notions.

**A**

**Ambivalence** ..... 22; 24; 75; 88; 189  
**Arabe(s)**: 57; 60, 63; 82; 102; 131; 137; 152,166; 169; 177; 210; 212; 216; 217; 299; 309; 316, 318, 335  
 337; 338; 351; 352; 384, 386, 390; 400  
**Argumentaire** ..... 365  
**Avertissement(s)** ..... 142, 157; 251, 322, 350

**B**

**Berbère (s)**: 54; 57; 58; 59; 75; 76, 77; 81; 82; 85, 98; 136, 138, 139; 204, 208; 219; 220, 250; 251; 322,  
 397; 400 402.  
**Bible** ..... 165; 166; 183; 244; 301; 379

**C**

**Critique littéraire** ..... 11; 12; 13; 14; 25; 48; 59; 231

**D**

**Dédicace(s)**: 8; 20; 94; 96; 97; 99; 104; 109; 110; 114; 116; 120; 124; 131; 144; 145; 156; 157; 320; 321;  
 325; 351; 354; 355; 359

**É**

**Enoncé** ..... 110; 112; 178; 186; 190; 243; 248; 266; 314  
**Epigraphe(s)**: 8, 43; 94, 158, 159; 161; 163; 164; 165; 166; 169, 170; 171; 172; 174; 176; 177; 180; 181;  
 183; 184; 186; 188; 189; 190; 191; 192; 193; 195; 320, 350, 379.  
**Epitexte** ..... 17; 94; 257; 288; 294; 311; 313

**F**

**Francophone** ..... 24; 37; 39; 40; 41; 45; 47; 49; 50; 51; 98; 318; 320; 333  
**Francophonie** ..... 39; 41; 49; 50

**G**

**Générique** ..... 21; 74; 183; 193; 234; 276; 305; 315; 323; 324; 326; 327; 330; 331; 332  
**Genre littéraire** ..... 56; 135; 139; 278; 319; 334; 347; 351; 356

**H**

**Histoire**: 14; 22; 27; 28; 29; 30; 35; 42; 46; 50; 70; 82; 83; 100; 109; 136; 139; 145; 150; 164; 168; 174;  
 195; 204; 230; 236; 243; 245; 246; 250; 251; 264; 265; 291; 303; 322; 325; 333; 334; 335; 336; 337;  
 339; 340; 341; 342; 350; 379; 381; 382; 386; 388; 389; 390; 401; 403; 409

**I**

**Islam**: 57; 68; 76; 77; 81; 92; 102; 126; 136; 137; 138; 167; 168; 191; 193; 194; 195; 216; 225; 250; 252  
 ; 264; 268; 287; 291; 298; 299; 301; 335; 336; 338; 341; 350; 388; 389; 390; 391; 398; 400; 402

**M**

**Maroc**: 23; 27; 47; 53; 54; 55; 57; 58; 64; 66; 67; 69; 72; 77; 82; 84; 85; 89; 91; 102; 105; 106; 116; 120;  
 124; 127; 135; 136; 144; 146; 147; 155; 156; 157; 188; 212; 230; 241; 250; 251; 262; 264; 269;  
 288; 289; 290; 291; 293; 303; 316; 341; 349; 350; 351; 353; 388; 395; 400; 404  
**Métaphore** ..... 7; 11; 60; 139; 250; 251; 252; 310  
**Métonymie** ..... 48; 272

**N**

**Note(s)**: 17, 23, 33; 35; 90, 94, 102; 125; 194; 197; 198; 200; 201; 202; 203; 204; 205; 206; 207;  
 210; 212; 213; 214; 217; 213, 214, 217, 219; 222; 223, 225; 226; 227; 234; 320, 323, 324,  
 325,351;352

**P**

**Paratexte**: 3; 7; 8; 11; 16; 18; 19; 20; 21; 73; 79; 83; 84; 92; 94; 96; 97; 104; 105; 109; 116; 117;  
 123;

126; 128; 131; 140; 141; 143; 152; 154; 155; 156; 170; 177; 180; 185; 192; 194; 204; 207; 210; 224; 225; 227; 229; 231; 233; 235; 245; 250; 252; 256; 257; 262; 265; 268; 272; 282; 284; 285; 286; 289; 291; 292; 306; 308; 309; 313; 315; 317; 320; 321; 322; 323; 324; 325; 350	
<b>Péritexte:</b> 17; 94; 97; 99; 114; 132; 138; 151; 157; 159; 163; 176; 188; 192; 198; 227; 234; 243; 244; 246; 249; 252; 256; 294; 327; 331	
<b>Photographie (de l'auteur):</b> 20, 275; 279; 281; 298; 306; 307, 308; 309; 310; 311; 313; 314; 315; 323,318, 370.	
<b>Poésie</b> .....25; 29; 47; 270; 271; 333; 334; 335; 336; 338; 339; 351; 390	
<b>Préface:</b> 8,19; 29; 94, 96, 97; 99, 109; 117; 118; 119; 130; 131; 133; 134; 136; 141; 143; 145, 154; 173; 204 221; 225; 226, 234; 307, 320, 325, 381.	
<b>Prière d'insérer (ou PI):</b> 9; 128; 232; 257; 258; 259; 260, 261, 263, 264, 265; 266; 267, 269, 270, 271,272 289; 320; 325; 361; 362	
<b>Prosopopée</b> .....69; 188	
<b>R</b>	
<b>Récit:</b> 29; 32; 48; 66; 68; 75; 76; 78; 103; 117; 128; 135; 146; 148; 149; 152; 164; 182; 187; 236; 245; 251; 284; 287; 288; 295; 297; 304; 328; 329; 333; 337; 395	
<b>Roman:</b> 17; 19; 23; 25; 26; 27; 29; 30; 32; 35; 37; 39; 47; 57; 62; 64; 66; 67; 68; 70; 71; 72; 73; 75; 76; 78; 81; 82; 83; 85; 87; 91; 94; 97; 98; 100; 109; 110; 113; 114; 116; 118; 119; 120; 122; 123; 124; 125; 127; 128; 129; 131; 133; 135; 138; 139; 140; 141; 144; 146; 147; 149; 150; 151; 152; 154; 155; 156; 159; 160; 162; 164; 165; 167; 170; 172; 174; 178; 179; 183; 188; 190; 191; 200; 205; 206; 207; 210; 212; 214; 215; 216; 217; 219; 229; 234; 236; 237; 238; 240; 241; 242; 244; 245; 246; 247; 249; 250; 251; 256; 260; 262; 264; 266; 268; 269; 271; 276; 279; 281; 282; 285; 286; 287; 288; 290; 291; 292; 294; 296; 298; 304; 305; 306; 307; 308; 313; 314; 315; 317; 327; 331; 332; 333; 334; 337; 338; 339; 340; 342; 343; 347; 350; 351; 352; 353; 355; 356; 369; 370; 379; 381; 382; 384; 393; 400; 404; 405	
<b>Roman policier</b> ..... 88; 155; 246; 256; 281	
<b>S</b>	
<b>Sociologie littéraire</b> .....11	
<b>T</b>	
<b>Théâtre</b> ..... 25; 34; 173; 236; 255; 277; 333; 337; 338; 351	
<b>Trilogie:</b> 19; 74; 78; 80; 81; 85; 91; 92; 107; 131; 133; 134; 135; 137; 142; 144; 145; 154; 159; 190; 191; 198; 216; 217; 226; 238; 249; 252; 254; 277; 278; 281; 283; 285; 305; 310; 313; 314; 323; 324,347;349; 369; 370	
<b>V</b>	
<b>Vraisemblance</b> ..... 12; 25; 89; 148; 149	

## TABLE DES MATIERES.

Remerciements	p. 1
Dédicace	p. 4
Epigraphe	p. 5
<b>INTRODUCTION</b>	p. 6
<b><u>PREMIERE PARTIE: Définition de l'outil et du corpus.</u></b>	p. 10
I) <u>Définition de l'outil: approche du paratexte.</u>	p. 11
II) <u>Définition du corpus</u>	p. 22
1) La littérature francophone maghrébine	p. 22
a) Présentation historique	p. 22
b) Etat des lieux: connaissance et diffusion de la littérature francophone maghrébine dans les manuels scolaires	p. 39
c) Le problème de la langue	p. 53
2) Le cas de Driss Chraïbi	p. 62
a) Historique de la production de 1954 à 1981	p. 64
b) La trilogie publiée au Seuil	p. 74
c) De l'Inspecteur Ali à Mahomet	p. 85
<b><u>DEUXIEME PARTIE: Le paratexte auctorial</u></b>	p. 93
D) <u>Les dédicaces et préfaces</u>	p. 95
1) L'inscription de l'Histoire dans la dédicace du <i>Passé simple</i>	p. 100
2) La dédicace comme indice des éléments constitutifs de l'imaginaire dans <i>Les Boucs</i>	p. 108
3) Les dédicaces d'usage de <i>L'Ane, De tous les             horizons, La Foule, Succession ouverte,             Un ami viendra vous voir, La Civilisation,             ma mère!... et Mort au Canada</i>	p. 114
4) Les dédicaces de la trilogie du Seuil	p. 131
5) Les dédicaces depuis <i>L'Inspecteur Ali</i>	p. 145
II) <u>Les épigraphes</u>	p. 159
1) Les épigraphes de 1954 à 1972	p. 161
a) Le corpus des références littéraires	p. 161
b) Les références non-littéraires	p. 171

c) Les propos rapportés	p. 179
d) Les épigraphes apocryphes	p. 186
2) Les épigraphes de la trilogie et de <i>L'Homme du Livre</i>	p. 190
<u>III) Les notes de bas de page</u>	p. 197
1) Les notes explicites	p. 200
2) Le contournement de la mise en note	p. 214
3) L'instance productrice des notes	p. 219
<b><u>TROISIEME PARTIE: Le paratexte éditorial</u></b>	p. 228
<u>I) Les titres, intertitres et Tables</u>	p. 233
1) Les titres annoncés en pages de garde	p. 236
2) Les titres de premières de couvertures	p. 240
a) Les titres faiblement métaphoriques	p. 240
b) Les titres à vocation connotative	p. 243
c) Les titres fortement métaphoriques	p. 246
d) Les titres parodiques	p. 254
<u>II) Les Prière d'insérer</u>	p. 257
1) Le prière d'insérer de <i>L'Ane</i>	p. 259
2) Le prière d'insérer de <i>L'Homme du Livre</i>	p. 267
<u>III) Les couvertures</u>	p. 274
1) Les premières de couverture	p. 278
a) Les couvertures de la trilogie	p. 278
b) La couverture de <i>L'Homme du Livre</i>	p. 286
2) Les quatrièmes de couverture	p. 306
a) Le rôle des photographies de l'auteur	p. 306
b) Remarques générales	p. 313
<b>CONCLUSIONS</b>	p. 320
<b>ANNEXES</b>	p. 345
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	p. 378
<b>INDEX</b>	p. 411