

UNIVERSITE PARIS 13  
U.F.R DES LETTRES, DES SCIENCES  
DE L'HOMME ET DES SOCIETES  
FORMATION DOCTORALE ETUDES  
LITTERAIRES ET FRANCOPHONES COMPAREES

---

THESE

Pour obtenir le grade de Docteur de l'Université Paris 13

en Littérature Francophone et Comparée

Présentée et soutenue publiquement

Par

**Isaac-Célestin TCHEHO :**

***LES PARADIGMES DE L'ECRITURE DANS DIX OEUVRES  
ROMANESQUES MAGHREBINES DE LANGUE FRANCAISE  
DES ANNEES SOIXANTE-DIX ET QUATRE-VINGT***

Directeur de thèse :

M. Charles BONN,

Professeur à l'Université Paris 13

## AVANT-PROPOS

A l'origine lointaine du présent travail se profilent deux figures tutélaires : le Professeur Bernard Nsokika Fonlon et M. Jean Déjeux.

Vers la fin des années soixante-dix, le premier nommé, alors Chef du Département de Littérature Négro-Africaine à l'Université de Yaoundé, s'était demandé s'il n'était pas temps de donner une autre dimension à l'oeuvre de son collègue et prédécesseur au poste, le Professeur Thomas Melone, par une ouverture sur l'Afrique du Nord, l'autre Afrique donc. Et, de suite, il fit de cette idée le thème nodal des entretiens avec les jeunes enseignants qui commençaient leur carrière sous son tutorat. Dans cette mouvance, il nous encouragea à nous y intéresser avec plus d'application.

Des contacts furent noués avec M. Jean Déjeux à Alger, en grande partie grâce au concours de M. Béchir Ben Yahmed, Directeur du journal Jeune Afrique à Paris, et du Professeur H. T. Norris du School of Oriental and African Studies à Londres.

Nous pûmes soutenir avec succès, à l'Université de Yaoundé, quelques années après, un tout premier travail doctoral sanctionné par le diplôme de Master's Degree en Littérature Africaine (ce diplôme sera dénommé par la suite Doctorat de Troisième Cycle). Intitulée The Novel and identity in Algeria, cette thèse explorait les oeuvres de Mohammed Dib, Mouloud Feraoun et Kateb Yacine. Elle fut réalisée en anglais, vu la formation bilingue (anglais-français) dont nous avons suivi la filière simultanément à l'Ecole Normale Supérieure et à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Yaoundé.

Des événements imprévus nous tiendront ultérieurement un peu à l'écart des activités intenses de recherche. Mais nous ne rompons pas vraiment les liens avec le domaine nord-africain et, plus généralement d'ailleurs, arabo-africain ou afro-arabe.

Entre temps, nos deux tuteurs sont morts. Mais leur semence a poursuivi sa germination dans un champ fertile grâce à l'énergie de leur dévouement et à leur paternelle sollicitude.

Nous devons d'eux, entre autres signes d'héritage, la volonté d'aborder la littérature maghrébine de langue française sans complexe, alors que l'idée de l'africanité du Nord du Sahara est encore un sujet de polémique de part et d'autre du désert africain...

Certes, ce n'est pas là le sujet précis de la présente thèse. Il demeure vrai, toutefois, que celui que nous avons choisi en est tributaire d'une certaine façon.

## REMERCIEMENTS

Très certainement, l'élaboration du présent travail a rencontré beaucoup de difficultés. Mais quelles qu'aient pu en être la nature et l'ampleur, nous avons bénéficié du concours exceptionnellement appréciable de plusieurs personnes et/ou personnalités.

Au-delà de simples convenances académiques, nous voudrions, du fond du coeur, dire merci pour tout, à tous.

Nous citerons singulièrement, malgré la clause de l'humilité et de l'effacement à laquelle presque toutes ces bonnes volontés tiennent, certaines des personnes dont l'appui aura été déterminant pour l'accomplissement de notre projet.

Nous rendons hommage avant tout au Professeur Charles Bonn, notre Directeur de recherche : sa disponibilité, son incommensurable expérience ont énormément apporté à notre formation permanente.

Nous adressons anticipativement aussi nos sincères remerciements à tous les éminents Professeurs qui consacreront une partie de leur temps précieux soit aux pré-rapports, soit aux travaux du jury chargé de sanctionner en dernier ressort nos modestes efforts concrétisés par la présente thèse.

Les autres critiques (dont les publications ont été parfois trop abondamment exploitées dans une phase ou dans une autre de notre recherche) sont également les destinataires de nos mots de gratitude. De même que Abdelkébir Khatibi de Rabat; Hédi Bouraoui de York University, Ontario, Canada; Eric Sellin de Tulane, U.S.A; Tahar Bekri de Paris X - Nanterre; Ambroise Kom de College of the Holy Cross, Worcester, U.S.A. Tous nous ont fait bénéficier le plus possible de leur amitié et de leurs lumières, dans l'abnégation qui les caractérise.

L'aide constante et multiforme de notre ami Oumarou Bouba, par ailleurs Directeur des Affaires Académiques et de la Coopération au Rectorat de l'Université de Ngaoundéré, a été aussi inestimable.

Il y a, naturellement, des personnes qui méritent une mention toute particulière, pour tout ce qu'elles ont fait pour nous tant matériellement que moralement : notre soeur, Christine Youego de l'Université Paris VIII, n'aura ménagé aucun effort pour jouer pleinement auprès de nous le rôle irremplaçable de conseillère et de pilier financier... Aucun mot écrit ou dit ne traduira la profondeur de notre gratitude envers cette soeur et "grand-mère paternelle" (de par le code patronymique de son identité dans la tradition de notre bled).

Notre épouse, la Princesse Tuété Kamga, et nos enfants ont noué en permanence autour de nous une véritable ceinture d'amour qui nous a soutenu d'un bout à l'autre de nos efforts.

Si ce modeste travail a quelque mérite, nous le devons en très grande partie à ces personnes-ressources .

## ABREVIATIONS

AUTEUR	TITRE D'OEUVRE ET REFERENCES	ABR EVIATI ON RETEN UE
Tahar Ben Jelloun	<u>La Prière de l'absent</u> , Paris, Le Seuil, 1981, 242 p.	LPA
Rachid Boudjedra	<u>L'Escargot entêté</u> , Paris, Denoël, 1977, 178 p.	LGE
Hédi Bouraoui	<u>L'Icônaison</u> , Sherbrooke, Naaman, 1985, 122 p.	LIC
Tahar Djaout	<u>L'Exproprié</u> , Alger, S.N.E.D., 1981, 154 p.	LEX
Nabiles Farès	<u>Un Passager de l'Occident</u> , Paris, Le Seuil, 1971, 162 p.	UPO
Mohammed Khaïr-Eddine	- <u>Une Vie, un rêve, un peuple, toujours errants</u> , Paris, Le Seuil, 1978, 178 p.	UVR
	- <u>Moi l'aigre</u> , Paris, Le Seuil, 1970, 162 p.	MOL
Abdellatif Laâbi	<u>Le Chemin des ordalies</u> , Paris, Denoël, 1982, 210 p.	LCO
Abdelwahab Meddeb	<u>Talismano</u> , Paris, Christian Bourgois, 1979, 288 p.	TAL
Mustapha Tlili	<u>Le Bruit dort</u> , Paris, Gallimard, 1978, 217 p.	LBD

# TABLE DES MATIERES

Pages

<b>O. INTRODUCTION.....</b>	<b>1</b>
<b>0.1. DÉFINITION DES TERMES - CHEVILLES.....</b>	<b>1</b>
0.1.A. ÉCRITURE .....	2
0.1.B. PARADIGME .....	7
0.1.C. OEUVRES ROMANESQUES MAGHREBINES .....	7
<b>0.2. PRESENTATION DES OEUVRES CHOISIES ET DE LA PERIODE CONCERNEE .....</b>	<b>11</b>
<b>0.3. SYNTHÈSE DE L'ARGUMENT.....</b>	<b>16</b>
<b>0.4. ORIENTATIONS METHODOLOGIQUES.....</b>	<b>21</b>
<b>I. PREMIERE PARTIE: LES CONDITIONS D'APPROCHE DE LA LITTERATURE MAGHREBINE OU LES AFFRES D'UNE LECTURE .....</b>	<b>31</b>
<b>I.1. CHAPITRE 1 : UNE ECRITURE ENTRE EXCLUSION ET HOSPITALITE .....</b>	<b>35</b>
I.1.A. LE PROBLEME, DU GENERAL AU PARTICULIER.....	35
I.1.B. LES PASSERELLES DE L'EXCLUSION .....	37
I.1.C. LES PASSERELLES DE L'HOSPITALITE.....	43
I.1.D. ADRESSE "A TOUS LES LECTEURS POSSIBLES " .....	58
<b>I.2. CHAPITRE 2 : VIDE, MISERE OU CRISE DE LA CRITIQUE MAGHREBINE ? .....</b>	<b>74</b>
I.2.A. LA DUALITE DU VIDE ET DE LA MISERE .....	74
I.2.B. LES SIGNES D'UNE CRISE.....	86
<b>II. DEUXIEME PARTIE : LA DYNAMIQUE D'ATELIERS DE TRAVAIL.....</b>	<b>103</b>
<b>II.1. CHAPITRE 1: L ATELIER DE CREATIVITE .....</b>	<b>103</b>
II.1.A. LES SIGNAUX D'ATELIER DE CREATIVITE DANS LES EXERGUES .....	103
<i>RELEVE ISOTOPIQUE DES EXERGUES.....</i>	<i>104</i>
<i>LPA .....</i>	<i>104</i>
<i>LIC .....</i>	<i>104</i>
<i>LBD.....</i>	<i>104</i>
II.1.B. FOCALISATION DE L' ATTENTION SUR DES LIEUX DE CREATIVITE.....	110
<i>II.1.B.a Les micro-espaces ou espaces réduits.....</i>	<i>111</i>
<i>TABLEAU SYNOPTIQUE DES RELAIS NARRATIFS DANS <u>LA PRIERE DE L'ABSENT</u></i>	
<i>(CHAPITRE 10) : .....</i>	<i>138</i>
II.1.C. ECRITURE ET SPATIALITE.....	141
<b>II.2. CHAPITRE 2 : PRESENCE MASSIVE D'ARTISTES CITES ET DE CREATEURS ACTIFS.....</b>	<b>152</b>
II.2.A. CONSTATS CONFIRMATIFS .....	152

<i>T<sub>1</sub>. TABLEAU SYNOPTIQUE DES REFERENCES LITTERAIRES</i> .....	154
NA'T AL BIDAYAT.....	155
<i>T<sub>2</sub>. TABLEAU SYNOPTIQUE DES REFERENCES AUX AUTRES</i> .....	159
<i>ARTISTES ET/OU ARTS</i> .....	159
<i>T<sub>3</sub>. OEUVRES ET CHAMPS ARTISTIQUES DE REFERENCE</i> .....	161
II.2.B. LIEU D'APPARITION ET VOLUME .....	163
<i>II.2.B.a Occurrences dans le compartiment initial</i> .....	164
<i>II.2.B.b. Occurrences dans le compartiment central</i> .....	166
<i>II.2.B.c. Occurrences dans le compartiment final</i> .....	167
<i>II.2.B.d. Des volumes variables</i> .....	169
II.2.C. LA POSITION DE LECTURE .....	170
<i>LES FORMULES DE REVELATION DES SOURCES D'EMPRUNT</i> .....	171
<i>DANS L'ESCARGOT ENTETE</i> .....	171
II.2.D. QUELQUES TECHNIQUES DE SIGNALISATION.....	178
<i>II.2.D.a. Globalisation</i> .....	178
<i>II.2.D.b. Individualisation nominale et spécification titulaire</i> .....	179
<i>II.2.D.c. Injection de clips explicatifs</i> .....	181
<i>II.2.D.d. Contextualisation thématique, métonymique ou légendaire</i> .....	183
<i>II.2.D.e. Particularisation de quelques maîtres</i> .....	185
II.2.E. AGENTS CREATEURS A L'OEUVRE.....	189
<i>II.2.E.a. Narrateurs-écrivains</i> .....	189
<i>II.2.E.b. Personnages-créeurs</i> .....	197
II.2.F. LE TEXTE-ÉCHANGEUR OU "LIVR'OUVRANT" .....	209
<b>II.3. CHAPITRE 3 : LE CONTRAT BLANC OU LA RECURRENCE DES PROJETS</b>	
<b>D'ECRITURE.....</b>	<b>223</b>
II.3.A. LE CONCEPT OPERATOIRE DE CONTRAT BLANC .....	223
II.3.B. TYPOLOGIE DES PROJETS.....	225
<i>II.3.B.a. L'intention d'écrire</i> .....	225
<i>II.3.B.b. Le projet entamé</i> .....	228
<i>I.3.B.c. Le projet d'écriture par procuration</i> .....	235
<i>II.3.B.d. Le projet euphorique</i> .....	238
<i>II.3.B.e. Le projet allégorique</i> .....	239
<i>II.3.B.f. Le projet égaré</i> .....	241
<i>II.3.B.g. Le projet mort-né</i> .....	242
II.3.C. LES MOTIVATIONS DES AUTEURS DES PROJETS .....	244
<i>II.3.C.a. Défis idéologiques</i> .....	244
<i>II.3.C.b. Satisfaction du Moi artistique</i> .....	248
<i>II.3.C.c. Harmonie du Moi individuel et du Moi collectif</i> .....	249
II.3.D. METHODOLOGIE DE LA GESTION DES PROJETS .....	252
<i>II.3.D.a. Phase préparatoire</i> .....	253
<i>II.3.D.b. Phase rédactionnelle</i> .....	257



<i>LES OCCURRENCES DES TERMES D'AUTO-CORRECTION DANS L'ESCARGOT ENTETE</i>	258
<i>Son comportement s'apparente à celui d'un être en transe, parce que, dit-il, aussitôt qu'il se met à écrire, il se rend compte que sa main est incapable de suivre exactement la célérité imposée par une force intérieure, par "le rythme saccadé des choses" (MOL, p. 27).</i>	259
<i>En réalité, il s'avère que même dans un tel cas, le travail soutenu d'abord par la patience n'est pas tout à fait proscrit. L'écriture "saccadé(e)" est l'émanation d'un processus qui a commencé à un autre niveau, invisible certes. Le personnage de <u>Moi l'aigre</u> révèle que les textes qu'il transcrit "presque à l'aveuglette" "se font d'abord dans (sa) cervelle avant d'être jetés sur le papier" (MOL, p. 27). Cela signifie que deux moments ponctuent l'expérience parvenue dans la phase rédactionnelle : un moment de rédaction dans la "cervelle" (support invisible, oral) et un moment de transfert rapide de cette première rédaction sur un autre support, le papier, qui est concret, palpable.</i>	259
<i>II.3.D.c. Phase post-rédactionnelle ou (pré-)éditoriale.</i>	260
<b>II.3.E. LA PHENOMENOLOGIE DU TEXTE DERIVE ET DU MACRO-TEXTE</b>	265
<b>II.4. CHAPITRE 4 : AXES CROISES DE CREATION ET DE REFLEXION THEORIQUE</b>	279
<b>II.4.A. ELEMENTS CONCEPTUELS DE L'INSPIRATION</b>	280
<i>II.4.A.a. Mystère et tyrannie congénitale.</i>	280
<i>II.4.A.b. Précocité et effet retard.</i>	283
<i>II.4.A.c. Une folie ambivalente.</i>	286
<i>II.4.A.d. Les adjuvants de l'inspiration</i>	288
<b>II.4.B. MODULES PARAGRAMMATIQUES</b>	298
<i>II.4.B.a. Traitement paragrammatique du titre et de la dédicace</i>	299
<i>II.4.B.b. Traitement paragrammatique du lexique</i>	300
<i>II.4.B.c. Traitement paragrammatique du pronom personnel.</i>	302
<i>II.4.B.d. Associations implicites et explicites</i>	305
<i>Envol invite Velours</i>	306
<b>II.4.C. LA (DE)PONCTUATION</b>	309
<i>II.4.C.a. La (dé)ponctuation par l'omission ou paralipse</i>	311
<i>II.4.C.b. La (dé)ponctuation par l'ajout ou paralepse</i>	315
<i>REPERAGE DE CERTAINES PONCUATIONS DANS UNE VIE, UN REVE</i>	315
<b>II.4.D. L'EFFET DE THEORIE OU D'ANALYSE</b>	324
<i>II.4.D.b. Les astuces critiques</i>	328
<b>II.4.E. NOMINATION PROBLEMATIQUE</b>	333
<b>II.4.F. ASPIRATION A LA DEMIURGIE</b>	335
<b>III. TROISIEME PARTIE : LE DOUBLE DEVOILEMENT DU PATHOLOGIQUE</b>	348
<b>III.1. CHAPITRE 1 : LES PROCEDES DE DEVOILEMENT PAR LE MOT JUSTE</b>	349
<b>III.1.A. DENOTATION PATHOLOGIQUE DES TITRES</b>	349
<b>III.1.B. SURCHARGE PATHOLOGIQUE DES ENSEMBLES -LIMITES</b>	354
<b>III.1.C. RESUMES DE VIE DEPRECIATIFS</b>	357
<b>III.1.D. REPROGRAPHIE DE DOCUMENTS PARA-LITTERAIRES TRAUMATIQUES</b>	359

III. 1.E. REALISATION DE SPATIALITES D'EPOUVANTE.....	363
III.1.F. ARRET SUR DES PERSONNAGES PORTEURS D'ANORMALITES.....	371
<i>III- 1. F.a. Encyclopédies des maladies.....</i>	<i>371</i>
<i>F.a.i. Les maladies physiologiques.....</i>	<i>372</i>
<i>F.a.ii. Les maladies psychiques et assimilées.....</i>	<i>374</i>
III. 1. G. EXPRESSION TRANSGRESSIVE DES MAUX.....	379
<i>III.1. G.a. Prolifération des crudités macabres et/ou excrémentielles.....</i>	<i>379</i>
<i>III.1. G.b. Spermification ou coïtération intenses.....</i>	<i>381</i>
<i>III.1. G. c. Mélange du macabre, du sexuel et de l'excrémentiel.....</i>	<i>386</i>
III.2. CHAPITRE 2 : LES PROCEDES METAPHORIQUES DE DEVOILEMENT.....	454
III.2.A. INTERROGATION SUR L'OBLITÉRATION DU NOM PROPRE.....	454
III.2.A. INTERROGATION SUR L'OBLITERATION DU NOM PROPRE.....	456
<i>III.2.A.a. L'anonymat intégral.....</i>	<i>457</i>
<i>III.2.A.b. Le pseudonymat.....</i>	<i>461</i>
<i>III.2.A.c. La substitution pronominale.....</i>	<i>466</i>
III.2.B. ANIMALISATION.....	471
<i>III.2.B.a. Positivité animalière ambiguë.....</i>	<i>471</i>
<i>III.2.B.b. Négativité animalière transparente.....</i>	<i>474</i>
III. 2. C. REIFICATION.....	484
<i>III. 2. C. a. Eléments de réification d'origine naturelle.....</i>	<i>484</i>
<i>III. 2. C. b. Eléments de réification d'origine culturelle.....</i>	<i>490</i>
III.2.D. BESTIALISATION ET REIFICATION COMBINÉES.....	496
<i>III.2.D.a Combinatoires binaires et/ou ternaires.....</i>	<i>496</i>
<i>III.2.D.b. La fantasmagorie de la crasse.....</i>	<i>497</i>
<b>IV- CONCLUSION.....</b>	<b>455</b>
<b>V- BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>467</b>
<b>CORPUS.....</b>	<b>467</b>
<b>B. AUTRES OEUVRES LITTERAIRES.....</b>	<b>467</b>
B. B. ANTHOLOGIES DE LA LITTERATURE MAGHREBINE.....	469
B. C. LITTERATURE NEGRO - AFRICAINE ET D'AILLEURS.....	470
<b>C. ETUDES GENERALES OU SPECIFIQUES SUR LA LITTERATURE MAGHREBINE OU ARABO - AFRICAINE.....</b>	<b>470</b>
C.A. OUVRAGES.....	470
C.B. ARTICLES.....	473
<b>D. ETUDES SUR LA CULTURE ET LA SOCIETE MAGHREBINES ET ARABO-AFRICAINES.....</b>	<b>478</b>
<b>E. ETUDES GENERALES OU SPECIFIQUES SUR LA LITTERATURE NEGRO - AFRICAINE ET D'AUTRES LITTERATURES.....</b>	<b>480</b>

<b>F. ETUDES THEORIQUES OU PRATIQUES SUR LA PROBLEMATIQUE DE L'ECRITURE.....</b>	<b>482</b>
F.A. OUVRAGES .....	482
F.B. ARTICLES.....	483
<b>G. SUPPORTS THEORIQUES ET METHODOLOGIQUES.....</b>	<b>486</b>
G.1 PROBLEMATIQUE GENERALE, COMPARATISME, POETIQUE .....	486
<i>G.1.a OUVRAGES</i> .....	486
<i>G.1.b. ARTICLES</i> .....	487
<b>G.2. LINGUISTIQUE, SEMIOTIQUE, STRUCTURALISME.....</b>	<b>489</b>
G.2.A. OUVRAGES .....	489
G.2.B. ARTICLES.....	490
<b>G.3. SEMANTIQUE, SOCIOCRIQUE, PSYCHOCRIQUE .....</b>	<b>491</b>
G.3.A. OUVRAGES .....	491
G.3.B. ARTICLES.....	492
G. 4. GRAMMAIRE, STYLISTIQUE .....	493
G.5. THEORIE DU GENRE ROMANESQUE .....	493
<b>H. PERIODIQUES.....</b>	<b>495</b>
<b>VI-ANNEXE : REGARDS D'ECRIVAINS SUR LE TRAVAIL DES ECRIVANTS .....</b>	<b>496</b>
<b>VI.1. DJAOUT LECTEUR DE DJAOUT.....</b>	<b>497</b>
<b>VI.2. BOURAOU LECTEUR DE BOURAOU.....</b>	<b>504</b>

## ***0. INTRODUCTION***

## 0.1. DEFINITION DES TERMES - CHEVILLES

Le titre de la présente recherche est organisé autour des termes principaux suivants : "*écriture*", "*paradigmes*", "*oeuvres romanesques*" et "*années soixante-dix et quatre-vingts*". Pris isolément, presque aucun des constituants de cette courte liste n'est véritablement nouveau. A une exception près, en effet, il s'agit de termes d'un emploi plutôt courant dans le domaine de la critique littéraire. Mais, pour cette raison justement, il conviendrait d'en préciser les possibilités d'emploi spécifique sous notre plume.

Car, et aussi paradoxal que cela puisse paraître, l'une des caractéristiques de beaucoup de termes usuels est qu'ils sont parfois plus rebelles aux définitions qu'on ne l'admet. Parce qu'ils sont courants dans le langage, l'on aurait fini par prendre pour acquis que leur sens ne souffre plus d'aucune ambiguïté. C'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles des usuels tels que le Nouveau Vocabulaire de la dissertation et des études littéraires et le Guide des idées littéraires d'Henri Bénac<sup>1</sup> ne mentionnent guère le mot *écriture* par exemple dans leur liste des termes-guides. La Théorie littéraire de René Wellek et Austin Warren<sup>2</sup>, La Sémiologie de Jeanne Martinet<sup>3</sup> n'ont pas non plus retenu ce mot dans leurs index terminologiques...Pourtant, à y réfléchir, l'on découvre assez aisément que le pacte sémantique dont l'existence implicite expliquerait de telles omissions est truffé de malentendus. L'on croit maîtriser quasi naturellement les sens des mots connus, alors qu'en réalité, il s'agit d'une énigme<sup>4</sup> plus courant en est l'usage

---

1 Paris, Editions Hachette, 1972 et 1974 respectivement.

2 R. Wellek et A. Warren : La Théorie littéraire, Paris, Le Seuil, 1971.

3 J. Martinet : La Sémiologie, Paris, Sghers, 1973-1975.

4 Genette nous le rappelle en ces termes : "L'usage est pavé de mots si familiers, si faussement transparents, qu'on les emploie souvent, pour théoriser à longueur de volumes ou de colloques, sans même songer à se demander de quoi l'on parle" (Palimpsestes, Paris, Le Seuil, 1982, p. 11).

conventionnel, plus difficile peut en être la définition, les significations s'avérant parfois faussement évidentes.

Il est donc nécessaire de préciser, dès le niveau liminaire de cette étude, quelques pistes sémantiques et méthodologiques sur lesquels nous voudrions évoluer.

### ***0.1.A. ÉCRITURE***

Dans le langage ordinaire, le mot écriture renvoie directement au signe graphique, à la lettre tracée sur une surface : dans l'enseignement initial, la leçon d'écriture est consacrée à l'apprentissage des méthodes d'inscription des différentes lettres de l'alphabet, des signes visibles du langage, sur les pages du cahier, au tableau ou sur l'ardoise. Écriture désigne donc l'opération de fixation des signes (isolés ou combinés) sur un parchemin ou tout ce qui en tient lieu. Par opposition à l'oralité, c'est une opération essentiellement graphique : en l'absence d'un signe, ou d'un ensemble de signes gravés, il n'est pas pensable de parler d'écriture, sauf à forcer quelque peu le terme, à aller au-delà de ses limites pour le gérer alors comme une métaphore.

Écriture est, plus exactement, un signifiant. Mais ce mot désigne aussi un signifié, notamment dans un système de signification sociale : l'écriture n'a de sens plein que par rapport à un contenant et à un contenu à la fois ; et elle est régie par un code de décryptage connu normalement des intervenants.

Une troisième possibilité s'ajoute à ces deux premières : le même terme, en effet, s'applique aussi à l'acte producteur du signifiant et du signifié. Il désigne alors le processus d'élaboration, sur le support constitué par les pages blanches du parchemin (ou du livre), d'un ensemble sémiotique, d'un ensemble d'éléments dotés d'un pouvoir sémantique et artistique plus ou moins fort. Ce travail, cette opération, sollicitent les facultés sensorielles, cognitives et discursives du destinataire (l'écrivain) et, après coup, du destinataire (le lecteur).

Au sens littéraire que nous abordons là, écriture a une connotation esthétique. L'écriture ne désigne plus seulement le texte produit en tant que simple réel graphique, visible, mais encore en tant que somme des techniques auxquelles l'auteur a dû recourir pour tendre vers, voire parvenir à, une forme susceptible

d'autoriser tout un chacun (et singulièrement les connaisseurs) à classer le texte dans la catégorie des "*belles lettres*". Le mot peut donc être entendu comme le synonyme de littérarité, c'est-à-dire ce par quoi le texte relève de la littérature, au sens artistique de cet autre vocable.

Roland Barthes affirme, à ce propos, dans Le Degré zéro de l'écriture, que "*c'est l'écriture qui absorbe (...) toute l'identité littéraire d'un ouvrage*"<sup>5</sup> ; ou encore, dans Critique et vérité, que "*l'oeuvre (...) est faite avec l'écriture*"<sup>6</sup>. Avec Barthes donc, nous percevons l'écriture comme une "*réalité formelle*"<sup>7</sup> qui traduit la recherche du raffinement dans la communication littéraire. Francis Vanoye aussi le souligne, par ailleurs, lorsqu'en guise de commentaire de son schéma de la communication littéraire, il précise :

*"Son but n'est pas utilitaire. (L'écriture) n'établit pas une communication ordinaire mais se situant à un autre niveau : le niveau artistique. Dans cette perspective (elle) superpose au code de la langue utilisée un code esthétique plus ou moins complexe"*<sup>8</sup>.

Qu'elle s'applique aux techniques de mise en forme ou au produit fini, l'oeuvre littéraire (par effet de métonymie, l'écriture), revêt une importance capitale pour l'analyse. En en faisant l'un des termes essentiels du titre de notre investigation, nous avons voulu nous rapprocher le plus possible du noeud de la problématique de la littérature "*stricto sensu*". Instrument de re-création d'une réalité dans l'imaginaire, l'écriture s'institue de préférence comme acte et lieu dans et par lesquels le poète, le dramaturge, le nouvelliste ou le romancier proposent, avec plus ou moins de subtilité, des modalités de son rapport à la

duplication, au remodelage ou à l'invention, selon les cas, d'un ou de plusieurs aspects du phénomène global de la littérature.

Aussi Roland Barthes a-t-il tout à fait raison de voir dans toute pratique esthétique de l'écriture "*une façon de penser la littérature*". Car, relève-t-il par la

---

5 R. Barthes : Le Degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais, Paris, Le Seuil, 1953 et 1972, pp. 62-63.

6 Ibid. : Critique et vérité, Paris, Le Seuil, 1966, p.57.

7 Ibid., p.14.

8 F. Vanoye : Expression communication, Paris, A. Colin, 1973, p. 140.

même occasion, "*Chaque fois que l'écrivain trace un complexe de mots, c'est l'existence même de la littérature qui est mise en question*"<sup>9</sup>. Il y a donc entre littérature et écriture une relation très étroite, l'une (in)formant l'autre, et vice versa.

L'écriture est le fait de l'individu. En même temps, elle est un fait de groupe, de par sa relation à l'histoire des sociétés. Barthes, une fois de plus, dégage la causalité qui a impulsé, à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, en Europe, le triomphe de la classe dénommée la bourgeoisie et l'avènement d'une écriture dite bourgeoise : il y a eu, dans ce cas, rencontre entre l'écriture du pouvoir et le pouvoir d'une certaine écriture. Dans l'optique littéraire et idéologique, nous en tirons la conclusion que l'écriture opère soit dans le sens, soit à contre-courant des intérêts d'un ensemble d'individus ou de collectifs dominants.

Dans le cas du Maghreb, il importe de préciser que l'écriture des années 70 et 80 cherche à occuper la scène littéraire et historique alors que ses pratiquants sont souvent bien éloignés des groupes organisateurs du pouvoir politique. La plupart des écrivains n'exercent d'autre pouvoir que celui que leur confère, dans la nature même de la chose, le privilège de l'écriture, de la créativité littéraire, ou plus largement, des activités intellectuelles et culturelles. Ben Jelloun, Boudjedra, Bouraoui, Djaout, Meddeb..., doivent leur notoriété à l'écriture. Tlili, fonctionnaire d'une organisation internationale, est peut-être la seule exception. Il demeure cependant plus connu comme un écrivain que comme un membre d'une quelconque nomenclature de son pays ou de sa région d'origine.

Depuis des années, le mot écriture, dans sa polysémie dont nous venons de mettre quelques aspects en lumière (sans aucune prétention à l'exhaustivité), tend à fonctionner comme un leitmotiv dans la plupart des travaux de recherche universitaires - maghrébinistes, entre autres - . La revue Peuples Méditerranéens a consacré en 1985 un numéro spécial à la littérature maghrébine, numéro ainsi intitulé : "*Itinéraires d'écritures*"<sup>10</sup>. Le Groupe de Recherche Lyonnais Diffusion du Français et Relations Universitaires Internationales, en 1986, a publié un

---

9 R. Barthes : Critique et Vérité, op. cit., p. 45.

10 Peuples Méditerranéens - Mediterranean Peoples, Paris , n°30, Janvier-Mars 1985.



numéro de son Bulletin de Liaison sur "*Le Maghreb comme horizon d'écriture*"<sup>11</sup>. Presqu'à la même date, Horizons Maghrébins ..., paraissant à Toulouse, a aussi donné une livraison sur "*Ecritures maghrébines et identités*"<sup>12</sup>...

Dans sa perspective éminemment historique, à travers Roland Barthes, et à la suite de J. Kristeva, la sémiotique s'est attachée à expliquer la relation entre écriture et style. L'on part ici d'une remise en question de l'idée classique de littérature, pour aboutir à une proposition suivant laquelle il faudrait parler plutôt du couple écriture - texte. Écriture, voudrions-nous dire, est le terme à la mode sémiotique. Selon Barthes donc, le style appartiendrait au passé : sa liaison au classicisme en fait une anachronie; et ceci en diminue la force d'usage en analyse.

*"Par contraste, l'écriture est moderne, progressiste (...). C'est pourquoi le travail conceptuel de Roland Barthes a consisté à substituer très tôt le concept d'écriture à celui de style, trop marqué par le classicisme"*<sup>13</sup>,

continue-t-il.

Et c'est ainsi que les barthésiens ont disqualifié le terme style au profit du terme écriture ; ce dernier élément du vocabulaire, d'après eux, offre à la recherche sur la littéranité beaucoup plus de possibilités que son antécédent. Si

donc Barthes a choisi d'intituler son fameux ouvrage Le Degré zéro de l'écriture, et non pas "*le degré zéro du style*", c'est pour concrétiser une règle née d'un constat dont il ne doute pas du tout de la véracité, règle qui s'énonce ainsi : "*Le concept d'écriture se construit (avantageusement) contre le concept de style*"<sup>14</sup>.

Barthes établit une distinction semblable entre le "*lisible*" et le "*scriptible*". Le premier terme signifie clos, enfermé dans la réductibilité, tandis que le second (dont le lien étymologique avec écriture est évident) évoque mieux une "*véritable*

---

11 Bulletin de liaison ; Le Maghreb comme horizon d'écriture, Université de Lyon III, n°IV, 1986.

12 Horizons Maghrébins. Le Droit à la mémoire, Université de Toulouse-Le Mirail, n°11, 1987.

13 D'après G. Dessons : Introduction à la poétique. Approches des théories de la littérature, Paris, Dunod, 1995, p.195.

14 R. Barthes : S/Z, Paris, Le Seuil, 1970, p.10.

valeur de littérarité caractérisant les oeuvres modernes"<sup>15</sup>. C'est un avantage que ce dernier terme partage avec "écriture".

Poussant encore plus avant sa réflexion, Barthes fait de "littérature", "texte" et "écriture" des mots interchangeables. "Je puis donc, indifféremment dire littérature, écriture ou texte"<sup>16</sup>, déclare-t-il exactement. Tout cela intéresse beaucoup un auteur comme Meddeb.

Bien qu'étant avant tout une oeuvre de fiction, Talismano de ce dernier contient de nombreux passages dans lesquels tout tourne autour du mot "écriture". C'est ainsi que, par exemple, aux pages 49 à 50, "écriture" est le vocable d'attaque de quatre paragraphes successifs. L'auteur y livre une réflexion serrée sur le fonctionnement, le contenu de l'écriture, ainsi que les formes dans lesquelles celle-ci se présente, les options que lui imposent l'écrivain et le contexte... Des considérations semblables réapparaissent dans les quarante dernières pages de l'oeuvre : celle-ci est manifestement encadrée par des propos sur l'écriture.

Ce dernier vocable bénéficie d'un emploi itératif dans l'univers littéraire maghrébin en général. On le retrouve à la fois au sein des oeuvres littéraires et dans le discours périphérique lié à cette littérature.

Toutefois, nous ne voudrions pas laisser entendre que la présence du mot dans le titre de notre recherche aurait été déterminée par un quelconque suivisme. A vrai dire, une oeuvre telle que Talismano a effectivement contribué à conditionner notre préférence marquée pour ledit terme. Mais encore, le réexamen des oeuvres qui ne contenaient pas toujours ce mot donné tel quel n'a fait que renforcer notre hypothèse d'après laquelle il serait très intéressant d'élaborer une réflexion de plus grande envergure à partir du terme nodal "écriture", réflexion s'appuyant d'un bout à l'autre sur un ensemble d'oeuvres littéraires qu'il importera de présenter en temps opportun. Auparavant, nous aurons précisé aussi ce que signifient tour à tour "paradigme" et "oeuvres romanesques maghrébines", termes qui côtoient "écriture" dans notre titre.

---

15 Ibid. : Leçons, Paris, Le Seuil, 1987.

16 G. Genette : Seuils, Paris, Le Seuil, 1987, pp. 89-87

### ***O.1.B. PARADIGME***

Etymologiquement, ce mot, d'emploi savant, dérive à la fois du latin "*paradigma*" et du grec "*paradeigma*" dont le sens est proche de : exemple, échantillon. D'après le Petit Robert (1973), l'on désigne par paradigme l'élément-type, c'est-à-dire celui qui est susceptible d'être retenu comme le module et le modèle de ce dont on parle.

Ici par conséquent, l'étude paradigmatique de l'écriture, s'attachera à rechercher, à décrire et éventuellement à interpréter tout ce qui semble contribuer à conférer à la façon d'écrire des auteurs choisis des marques particulières. Celles-ci en font des spécimens d'une tendance esthétique donnée. Laquelle tendance ou école peut être déjà constituée définitivement, ou être encore en cours d'expérimentation.

En d'autres termes, l'on identifiera les points saillants, les éléments angulaires à l'aide desquels les auteurs retenus tentent de construire un art, peut être pas exclusif ou inédit, à proprement parler, mais certainement singulier. Ce faisant, l'on s'interrogera sur la lisibilité des techniques, des choix esthétiques dont la combinaison fait apparaître les auteurs comme des artistes particulièrement soucieux de laisser leurs empreintes dans le champ de la littérature maghrébine de langue française, celle par laquelle leur espace d'appartenance essaye de dialoguer avec ses constituants internes et l'univers périphérique, avec des interlocuteurs endogènes et des interlocuteurs exogènes.

### ***O.1.C. OEUVRES ROMANESQUES MAGHREBINES***

La pratique éditoriale la plus répandue consiste à indiquer dès la première page de couverture le groupe générique auquel l'oeuvre appartient. De quel intérêt cette sorte d'indication peut-elle être pour l'analyse ?

Gérard Genette est d'avis qu'il faut s'y arrêter : "*Aucun lecteur, soutient-il, ne peut légitimement ignorer ou négliger cette attribution, même s'il ne se considère pas comme tenu à l'approuver*"<sup>17</sup>. Lesdites indications sont du genre "*roman*" ou

---

17 Ibid.

"*récit*", en l'occurrence. Mais nulle part l'on ne trouve le syntagme "*oeuvre romanesque*" que nous leur avons préféré pourtant.

Notre choix a son fondement dans le fait que même lorsque l'on a indiqué "*roman*", "*récit*"..., la nature générique véritable des textes est encore d'une complexité beaucoup plus importante que ces mots ne l'annoncent. En réalité, les oeuvres semblables obligent le lecteur à s'interroger encore plus sur leur nature qui, de toutes les façons, défie la réduction annoncée par "*roman*", "*récit*"... L'on aura donc compris que ces derniers termes sont des masques de la complexité générique des oeuvres, de l'écriture soumise à ce que Abdellatif Laâbi appelle si

bien "*son ordalie propre*", "*son vampirisme*". Génériquement, chaque oeuvre se déconstruit sans cesse.

Ce sont de telles considérations qui nous ont amené à parler d'"*oeuvres romanesques*" plutôt que de "*romans*". "*Récits*" a été évité pour les mêmes raisons; ce terme aurait d'ailleurs ajouté à la confusion, étant donné qu'il nous aurait amené à intégrer dans le corpus d'autres formes littéraires ainsi nommées, telles la nouvelle, la chronique..., ce qui n'était pas du tout notre dessein.

Le problème n'est pas pour autant résolu. Car "*Oeuvres romanesques*", nous le reconnaissons volontiers, demeure assez vague. Mais c'est une formule qui a ... l'avantage du moindre inconvénient, au regard des limites sémantiques qui disqualifient les mots "*roman*" et "*récit*". A tout le moins, elle fait de la place presque autant à l'entendement classique qu'à l'entendement novateur du mot "*roman*". Elle signifie : ce qui a (au moins) l'allure d'un roman, quitte à ce qu'il soit soutenu, en cas de besoin, qu'il s'agit d'une sorte de méta-texte.

"*Oeuvre*" et "*texte*" étant des synonymes, il ne sera pas surprenant que nous employions parfois un terme à la place de l'autre. Des fois, nous parlerons simplement de "*texte*", pour dire "*texte romanesque*" ou "*oeuvre romanesque*". Et malgré les précautions prises, quelque peu prisonnier du substrat des apprentissages antérieurs, nous nous surprendrons malheureusement ici ou là en train de nous servir quand même du "*vieux mot*" de "*roman*" substitué à "*oeuvre romanesque*". Une telle inadvertance ne devra pas remettre en question radicalement la nécessité qu'il y avait à justifier le choix de la formule mise en exergue dans le titre de la présente recherche.

Par ailleurs, il s'agit d'oeuvres littéraires créées en langue française. En quoi donc sont-elles maghrébines ? Nous abordons ici, à vrai dire, une autre zone de grandes interférences, de polémique nourrie. Pour simplifier, afin de nous limiter à l'essentiel, le problème est celui de la déclinaison d'un classement identitaire contestable et sans cesse contesté.

Il y en a qui ont cru trancher, à l'instar de Claude Bonnefoy et son équipe de travail qui ont décidé, sans aucun doute de bonne foi, que

*"c'est par la langue que l'écriture se définit. Le champ de la littérature française est celui des écrivains de langue française, qu'ils soient belges, suisses, québécois, maghrébins ou noirs des Antilles et d'Afrique"<sup>18</sup>.*

Et de suite, dans leurs travaux, Ben Jelloun, Boudjedra, Dib, Khaïr-Eddine, Memmi, Kateb<sup>19</sup> sont classés "*français*". Sans plus ! Le risque d'un procès en velléité annexioniste nous semble avoir été pris un peu trop imprudemment ici par des auteurs qui ont manifestement "*francisé*" des écrivains et des espaces littéraires, sans leur avis (qu'ils leur auraient refusé, de toutes les façons, avec véhémence) .

Dans La Poésie contemporaine de langue française...<sup>20</sup>, par contre, Serge Brindeau et ses collègues s'entourent des précautions opératoires : ils reconnaissent l'originalité, la maghrébinité au sein de "*l'aire de l'expression française*" des poètes appartenant au Maghreb (Kateb, Sénac, Kréa, Haddad, Dib, Tidafi, Gréki, Hadj Ali, Khaïr-Eddine, Zili, Garmadi, Laâbi, etc). "*La poésie maghrébine*" est distincte de "*la poésie spécifiquement française*", affirme J. Déjeux dans cet ouvrage collectif. Même dans des cas où l'influence de la littérature française est notoire, la maghrébinité des textes se préserve. Il s'agit de textes surgis du "*chant profond de la terre natale*"<sup>21</sup> (et de la périphérie) depuis les années 40 jusqu'à nos jours.

---

18 C. Bonnefoy et al. : Dictionnaire de la littérature française contemporaine, Paris, Editions Universitaires, Jean-Pierre Delarge, 1977, pp. 12-13.

19 Ce dernier est malencontreusement désigné par Yacine K.!

20 S. Brindeau : La Poésie contemporaine de langue française depuis 1945, Paris, Editions Saint-Germain-des-Prés, 1973.

21 Ibid., p. 611.

Pour les auteurs maghrébins, s'exprimer en français et être des Français sont deux choses totalement différentes. Car la langue est une sorte d'enveloppe qui n'altère pas la nature du contenant au point de le rendre méconnaissable. Au-delà de la langue, la littérature crée et préserve ses principaux traits de maghrébinité. Dans ces conditions, il est plus indiqué, comme le suggère Jean Déjeux, "*de parler des littératures maghrébines de langue française, ou d'expression française (plutôt) pour préciser l'origine et la langue utilisée*"<sup>22</sup>.

Albert Memmi revendique une double appartenance, au Maghreb et au patrimoine des écrivains français. Mustapha Tlili, dont tous les livres sont publiés pourtant dans les rubriques ou collections réservées aux écrivains maghrébins, exige qu'on le classe autrement : "*Je ne suis pas un écrivain tunisien, mais un écrivain universel*"<sup>23</sup>. Comme si l'identité d'écrivain tunisien le diminuait...

Il est certes difficile de trancher. Mais il nous semble plus pratique de retenir que l'Histoire a créé certaines conditions au Maghreb, comme dans le reste de l'Afrique, des conditions qui ont présidé à la naissance et au développement d'un patrimoine littéraire dont le médium d'expression et de diffusion est la langue française. Contrairement à certaines attentes, les programmes d'arabisation (dont il serait illogique d'en contester un seul instant la légitimité) n'ont pas fondamentalement détruit cette expérience. La littérature maghrébine de langue française - qui n'est pas la littérature française - est une réalité sans cesse vivifiée, enrichie de créations dont la littérature universelle ne cessera pas de si tôt d'avoir besoin. Alors, "*écrivain maghrébin ou écrivain universel ?*", comme se demande Jean Déjeux<sup>24</sup>. Nous répondons sans hésiter que les deux appellations ne sont pas antinomiques.

---

22 J. Déjeux : Maghreb. Littératures de Langue française, Paris, Arcantères Editions, 1993, p.8.

23 Cité par J. Déjeux, ibid., p.15.

24 Ibid., p. 14.

## O.2. PRESENTATION DES OEUVRES CHOISIES ET DE LA PERIODE CONCERNEE

La présente étude s'appuie sur un échantillon de dix oeuvres de neuf auteurs maghrébins dont l'outil linguistique de travail est le français. De Tahar Ben Jelloun, Mohammed Khaïr-Eddine et Abdellatif Laâbi, tous Marocains, ont été sélectionnées La Prière de l'absent pour le premier nommé ; Une Vie, un rêve, un peuple, toujours errants et Moi l'aigre , pour le deuxième ; Le Chemin des ordalies, pour le troisième. Nous avons aussi retenu chez les Algériens Rachid Boudjedra, Tahar Djaout et Nabile Farès, respectivement L'Escargot entêté, L'Exproprié, Un Passager de l'Occident. Enfin, notre choix a aussi porté sur les Tunisiens Hédi Bouraoui, Adelwahab Meddeb, Mustapha Tlili, auteurs respectivement de L'Îcônaison, Talismano et Le Bruit dort.

Dans un certain sens, le corpus ainsi constitué semble résulter d'un choix arbitraire. Nous sommes tenté d'ajouter ici : comme la plupart des corpus. Quel corpus, en effet, résisterait vraiment au soupçon de parti pris ? L'aspiration à l'objectivité absolue, en la matière, est plutôt difficile à soutenir. Il y entre donc une bonne part de subjectivité que l'analyste assume. Toutefois, autant que faire se peut, nous avons veillé à ce qu'il y ait adéquation entre l'échantillonnage et la problématique dont les aspects importants feront l'objet de quelques explications nécessaires dans les paragraphes subséquents.

Beaucoup plus d'oeuvres (sans doute même plus significatives) auraient dû ou pu être retenues. Mais un corpus est forcément restrictif, et nous n'avons pas eu l'intention de nous aventurer dans une recherche encyclopédique. D'ailleurs, nous n'en aurions pas eu la capacité intellectuelle, quand bien même nous en aurions eu la tentation : nos limites nous semblent si évidentes...

Nous pensons, malgré tout, avoir tenu compte de ce conseil donné par Vladimir Propp : "*Il faut que le corpus de contrôle examiné par le chercheur soit important*"<sup>25</sup>. Mais si d'après le critique russe, le corpus "*doit s'imposer du*

---

25 Propp : Morphologie du conte, Paris, Le Seuil, 1970, pp. 28-34.

*dehors*"<sup>26</sup>, dans notre cas, il s'est imposé du dedans : le choix du sujet a résulté de l'examen d'un certain nombre de textes dont nous ne préjugions pas de l'intérêt avant de les avoir lus et (re)lus.

Depuis longtemps, les statistiques de la littérature maghrébine de langue française ont montré que les Etats maghrébins ne sont pas égaux en matière de production littéraire. Nous ne nous sommes guère préoccupé des quotas ainsi établis. Nonobstant les différences statistiques consacrées, nous avons retenu trois Algériens (Boudjedra, Djaout et Farès) ; trois Marocains (Ben Jelloun, Khaïr – Eddine et Laâbi) ; trois Tunisiens (Bouraoui, Meddeb et Tlili). Chacun de ces auteurs est représenté par un titre ; seul Khaïr-Eddine en a deux, et ceci ne résulte que de l'arbitraire dont nous avons déjà parlé.

Des auteurs féminins d'Algérie, du Maroc, de Tunisie, ont publié des oeuvres de valeur. Nous n'avons pas tenu à une représentativité absolue basée sur le critère sexuel. Que des femmes, des "*écrivaines*", n'aient pas trouvé de place dans notre liste ne devrait pas prêter à équivoque.

Vu leur année de parution, ces oeuvres s'inscrivent dans une période qui recouvre deux décennies, les décennies soixante-dix et quatre-vingts. A l'intérieur de certaines d'entre elles, il peut y avoir des plongées dans des périodes aussi reculées que les temps pré-islamiques, les temps pharaoniques ou l'ère de la Kahena. Peu importe, en réalité ; car les évocations du passé s'intègrent dans une entreprise globale de sondage de l'actualité des années signalées dans le titre de notre thèse.

Il s'agit, en tout état de cause, de deux décennies capitales pour l'ensemble des pays maghrébins. Elles succèdent à la première décennie de l'indépendance de l'Algérie, le dernier pays du Maghreb à acquérir la souveraineté internationale. A un niveau inter-étatique, la lutte pour le leadership, les alliances parfois rompues avec autant de passion que lors de leur signature, les malentendus encouragés par des velléités narcissiques ou hégémoniques des dirigeants qui se querellent plus souvent que leurs peuples ne l'auraient souhaité, tout cela a contribué à donner à l'ensemble Algérie - Maroc - Tunisie une configuration

---

26 Ibid.



assimilable à ce que Rachid Boudjedra appelle par ailleurs une "*topographie idéale pour une agression caractérisée*".

Au sein même de chacun des pays, des foyers où des braises rougeoient ne se comptent plus. L'on y (sur)vit dans l'attente angoissée d'un "*siècle quatorze*"<sup>27</sup>, c'est-à-dire le moment de l'étincelle, du chamboulement, de la catastrophe finale. La date fatidique est déjà arrêtée, d'après des personnages de Moi l'aigre :

*"Nous n'attendons que l'an 1, c'est-à-dire 1989 pour te couper la tête", annoncent des citoyens à leur roi. Les détails du programme d'action sont impressionnants: "Nous prendrons des forteresses, nous démolirons les harems, nous éventrerons les mangeurs de méchoui et nous scarlatinerons les petits rois qui font dans leur culotte dès que le trône est en jeu ! Nous brûlerons les textes de loi et les tables anciennes qui nous ont induits en rupture ! (...) Allons-y"*<sup>28</sup>.

A la page 139 de son roman, Laâbi fait dire au narrateur que l'année 1979 est capitale :

*"C'est là où se situe précisément le drame : en 1979, sur un total de 112 millions de naissances vivantes, 21 millions de nouveau-nés pesaient moins de 2500 g. Chaque année, il meurt ici 200 000 enfants. 200 000 chaque année ! Cela fait 550 enfants qui meurent chaque jour, 23 enfants chaque heure, 1 enfant toutes les deux minutes et demie "...*

Par ailleurs, les archives des années quatre-vingts ne peuvent pas ne pas avoir de nombreux rayons consacrés au "*printemps kabyle*", en Algérie. Le degré d'ébullition de la société culmine dans les mouvements de Tizi Ouzou. L'on

commettrait une erreur d'appréciation en n'y voyant qu'un phénomène limité à la région berbère : Tizi Ouzou en feu, c'étaient toute l'Algérie et tout le Maghreb qui s'engouffraient dans les zones rouges.

Mohammed Dib écrivait dans ses premiers romans, à la veille de l'explosion de Novembre 1954, que "*les montagnes bougent*". Depuis l'indépendance de

---

27 M. Khair-Eddine : Moi l'aigre, Paris, Le Seuil, 1970, pp. 28-34.

l'Algérie en 1962, l'on peut dire que le pouvoir, avec plus ou moins de réussite, a implanté à un moment des gazoducs, des puits de pétrole. Cela a pu donner l'illusion que les montagnes ne bougeaient (et ne bougeraient) plus, transformées comme par enchantement en plaines rivalisant de fertilité et de beauté avec la "*Révolution*" - dont Jean Sénac fera l'éloge en parlant de personnes de rêve "*belle(s) comme la Révolution*" ou les "*Comités de gestion*".

A la fin de La Prière de l'absent de Ben Jelloun, des jeunes fougueux, barbus, prennent d'assaut la mosquée, le Vendredi, à Fès. Il sont sortis des... montagnes et des plaines. Le sens de la prédication de leur chef ne laisse planer l'ombre d'aucun doute sur l'état de la société :

*"Il prononça sur un ton magistral une leçon où furent dénoncées la vanité des puissants et l'absence de dignité chez ceux qui se sont accommodés de l'humiliation quotidienne"<sup>29</sup>.*

Le livre s'achève pratiquement sur cette image riche en enseignements : le climat prévalant au Maghreb des décennies 70 et 80 est orageux. La littérature qui se crée dans ce contexte en est profondément marquée.

La Tunisie n'est pas épargnée. Elle aussi a "*la rage aux tripes*", d'après un titre de Mustapha Tlili. Un des personnage mis en scène par cet auteur, frustré d'une errance à l'autre, n'inscrit plus le retour en Tunisie dans son programme. Des Etats-Unis, il préfère aller au Sud-Est asiatique pour participer à la lutte aux côtés. des Khmers Rouges cambodgiens : le pays maghrébin d'origine n'offre

plus d'attrait, en somme, ou trop peu. La nécessité de s'engager plutôt dans la recherche (très souvent douloureuse) de l'ailleurs compensatoire est devenue incontournable.

Ainsi des personnages. Mais, à tout considérer, les écrivains peuvent-ils en rendre compte et être eux-mêmes dans la quiétude ? Le seul fait d'avoir décidé de nouer leur écriture autour des personnages actantielles en situation périlleuse, suffit à nous faire envisager de décrypter leurs pratiques, justement, comme des miroirs d'expériences dont les ramifications se localisent dans l'être même desdits auteurs. Nous le voyons dans leur acharnement sur des éléments de l'écriture : les

---

28 Ibid., pp. 143-144.

auteurs auraient des comptes à régler avec la société en crise, avec la littérature également en crise, avec l'écriture :

*"L'écrivain est quelqu'un qui a mal avec les mots. On pourrait le dire plus tragiquement : il a le mal des mots ; ou plus psychologiquement : il a mal à ses mots"<sup>30</sup>.*

Ceci à force de scruter les contours des maux, des êtres recréés par sa plume.

Pourrait-il en être autrement ? Il semble que non, d'après cette anecdote éloquente de Ben Jelloun :

*"Le récit était en attente. (...) Une nuit, je fis un rêve où je suis interpellé assez violemment par mes personnages (...). Yamna me tira le bras et me dit sur le ton du reproche (en arabe) : Tu exagères ! tu nous as laissés sous le soleil et tu es parti seul à la fraîcheur (...). Sors-nous de cet enfer ou alors nous nous en irons nous aussi !"<sup>31</sup>.*

Et ces personnages sont à la fois des créations anthropomorphes et des signes animés du langage, de l'écriture. L'esprit créateur est aussi bouillonnant que la scénographie. Les termes programmatiques se trouvent dans La Prière de l'absent: l'on veut "*ressourcer l'âme (...) dans l'esprit d'une haute mémoire !*"<sup>32</sup>, sur plus d'un plan donc.

En conséquence, l'analyse s'orientera vers plusieurs lieux du texte. L'interrogation portera simultanément sur les aspects formels et sur leur pertinence sémantique. Eu égard à l'existence effective d'un soubassement thématique. Il s'agira alors, selon les mots de Hédi Bouraoui, de montrer comment l'écriture vise à "*rendre compte (d'une) ère (...) où les langues, comme les êtres, voyagent et en un sens se transforment à travers le cosmos à une vitesse vertigineuse*"<sup>33</sup>.

29 T. Ben Jelloun : La Prière de l'absent, Paris, Le Seuil, 1981, p. 233.

30 M. Schneider : Voleurs de mots, Paris, Gallimard, 1985, p. 270.

31 T. Ben Jelloun : "Ecrire dans toutes les langues", La Quinzaine Littéraire, Paris, n° 346, 16-31, Mars 1986, p. 23.

32 Ibid : La Prière de l'absent, op. cit., p. 195.

33 H. Bouraoui : "Rapport à l'écriture", Horizons Maghrébins... op. cit., pp. 43-45.

### O.3. SYNTHÈSE DE L'ARGUMENT

L'ensemble de l'étude comprend trois grandes parties intitulées respectivement :

- I. Les conditions d'approche de la littérature maghrébine ou les affres d'une lecture
- II. La dynamique d'ateliers de travail
- III. Le double dévoilement du pathologique.

Dans la première grande partie, nous essayons de prendre la température, pour ainsi dire, du contexte dans lequel s'insèrent les oeuvres littéraires maghrébines de la période retenue. Il ne s'agit point du milieu sociologique, mais plutôt de l'environnement intellectuel, du contexte critique plus exactement : y a-t-il une activité critique accompagnant l'activité créatrice au Maghreb ou du Maghreb ? Sinon, comment le vide critique s'expliquerait-il ? Si oui, où en est-elle, cette activité analytique ? Les oeuvres sollicitent-elles tout un chacun aux pôles de leur réception ? Ou alors seraient-elles des productions données comme inhospitalières d'office envers certaines catégories de lecteurs potentiels ? Pour quelles raisons ?

Par rapport à certains paramètres qui seront analysés, ces questions revêtent ici une grande importance. Elles permettent de déblayer le champ de la lecture, d'en jauger d'abord le climat afin de réajuster, au besoin, les instruments d'exploitation. L'on prend aussi en considération le fait que, dans le cas d'espèce, l'analyste semble provenir d'un pôle de lecture singulier ; ne pourrait-il pas être accusé, même à tort, d'impertinence, notamment par des douaniers de la littérature maghrébine de langue française ? Même si elles ne lui sont pas destinées en particulier - mais la similitude entre la situation de l'interpellé explicite et la sienne est perceptible -, ces questions brûlantes tirées d'un texte d'Edmond Amran El Maleh, écrivain marocain, mettent tout lecteur au défi de dire de quel droit il jouit, ou voudrait jouir, du privilège de détenteur de passeport pour l'analyse de la littérature maghrébine :

"D'où te vient cette audace? Qui es-tu pour te dresser comme si soudain tu surgissais de la nuit des siècles passés? A quoi prétends-tu parvenir ?

*Quelle est cette dispute que tu prétends reprendre à son commencement, toi qui n'es en rien l'écho, fut il éteint, de la grande voix de l'illustre Nahmanide (...) ? Imposteur!*

*Qui crois-tu pouvoir tromper, qui espères-tu assez naïf pour donner dans ta ruse ?"*<sup>34</sup>

Le problème se pose effectivement au niveau général, et par rapport à la question même de la phénoménologie, de la dynamique littéraires ; ceci dans la mesure où l'écriture, très souvent, se donne le pouvoir d'explorer des ouvertures possibles vers d'autres imaginaires, vers d'autres mondes ; vers tout ce qui jure avec l'obstracisme ou l'immobilisme, donc qui est soumis au mouvement, qui se dote d'une vie intense, dans l'optique d'une hospitalité (à la fois réelle et symbolique).

La deuxième grande partie est centrée sur l'identification et l'analyse, voire l'interprétation des signes qui soutiennent l'organisation de la créativité littéraire à la manière d'un vaste atelier artistique. Nous recherchons ici les différents types de combinaisons, les techniques de (dé) construction, d'élaboration de stratégies d'écriture. La lecture des oeuvres est envisagée, ce faisant, en fonction de ce désir sous-jacent d'exprimer des réalités et des fantasmes qui ont valeur de miroirs des lieux accaparés par des artistes.

Tout semble tourner autour de l'entreprise artistique, de réalisations achevées et/ou inachevées, de projets d'écriture et de ressourcement de la créativité. C'est un problème qui, évidemment, concerne au premier chef les instances narratologiques liées d'une manière ou d'une autre à un art qui ne serait parnassien qu'accidentellement. La très forte proportion d'artistes de diverses origines parmi les éléments actantiels ne résulte pas du hasard : les questions vitales qu'on leur pose, et qu'ils se posent, sont circonscrites en très grande partie dans la pratique même de l'art. Alors, les auteurs sont engagés dans l'expérimentation des formes d'écriture ayant, selon eux, une grande valeur spéculaire.

Plusieurs idées sont ainsi brassées à partir d'un point focal de l'écriture. Elles renvoient simultanément au statut de l'écriture, au statut de la société du texte; enfin, au statut du vécu. Par ce biais est mise au net une des fonctions capitales de l'écriture, dans la même optique entrevue par Roland Barthes dans l'énonciation théorique suivante : "*Ecrire, c'est d'une certaine façon fracturer le monde et le refaire*"<sup>35</sup>. En fonction de cela, nous concluons que l'écriture des auteurs maghrébins sélectionnés entretient des rapports étroits d'ordre transgressif avec leurs sociétés de référence. Pour l'imaginaire, ces dernières sont avant tout des conglomerats de maux.

La troisième grande partie est justement consacrée à l'étude des principaux procédés de dévoilement de ce vécu pathologique. L'écriture, toute en disjonctions, en bifurcations (Boudjedra parle de "*labyrinthes*"), en interrogations, nous en aura donné des prémices analysées dans les parties précédentes. Nous concentrons ici l'attention sur la manière dont les fragments de l'existence sont exprimés dans l'univers des textes. Deux formes ressortiront de l'analyse : une expression directe , brutale (les données pathologiques sont nommées telles quelles) et une expression métaphorique (les transcriptions des affres du vécu sont plus imagées). L'ensemble traduit tout à fait les frustrations, les angoisses, le manque-à-être des personnages. C'est le niveau où les textes sont truffés d'expressions triviales, mais aussi de termes métaphoriques, d'éléments allégoriques, toujours dans le centre d'intérêt du manque ; de l'absence (Ben Jelloun); de l'expropriation (Djaout) ; de l'errance et de l'aigreur (Khair-Eddine)...

En somme, la première partie discute des aspects de la réception du texte. La deuxième en analyse les méthodes internes de production. Et la troisième, qui est moins thématique qu'elle n'y paraît, complète – mais ne clôt pas – la réflexion ainsi amorcée par l'étude d'autres données techniques non encore prises en compte. Elle permet de conclure sur l'effectivité de la richesse du phénomène de la productivité scripturale des neuf auteurs du corpus.

Bien des travaux ont été consacrés à la littérature maghrébine de langue française, parfois avec un corpus qui peut se rapprocher d'autant plus du nôtre

---

34 E. Amran El Maleh : "La nouvelle dispute de Barcelone", *Horizons Maghrébins...*, *ibid.*, pp. 15-20.

35 R. Barthes : *Critique et vérité*, *op. cit.* p; 76.

que les textes étudiés sont souvent ceux de Ben Jelloun, Khaïr – Eddine, Meddeb, Boudjedra, Laâbi, Farès... Leur nombre ne cesse d'augmenter d'une période à l'autre, d'un lieu à l'autre. Cette dynamique est amplement attestée par le programme documentaire LIMAG initié et géré à Paris 13 par Charles Bonn.

Lorsque l'on apprend ainsi dans les bulletins de la Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines, par exemple, que près de 1 000 titres ont été répertoriés à ce jour dans cette banque de données, l'on est tenté de penser que l'on arrive trop tard aujourd'hui dans le champ littéraire maghrébin pour aspirer à être tant soit peu original. " *Les poètes ont-ils laissé quelque sujet à chanter ?* ", se demandait avec angoisse l'artiste arabe à l'époque anté-islamique. Le critique est ici confronté à une situation semblable.

Nous avouons tout de suite que notre connaissance de la banque LIMAG est, au mieux, approximative. Toutefois, nous pouvons affirmer qu'au vu de quelques-uns des documents consultés même rapidement, notre recherche évite les chemins battus.

Des critiques ont mis en avant le lieu d'émergence (c'est-à-dire d'écriture ou d'édition) de la littérature maghrébine de langue française pour valider, non sans raison, les originalités esthétiques et sémantiques des œuvres lues. Nous avons procédé différemment : il ne nous a pas semblé opératoire ici de prendre en compte ce module analytique qui, certes, a permis à certains d'aboutir à des lectures très perspicaces.

Plutôt, nous avons considéré indistinctement des œuvres écrites et/ou publiées hors du Maghreb ou à l'intérieur du Maghreb. Dans notre perspective, les paradigmes de l'écriture ne sont pas forcément tributaires du lieu d'où l'écrivain (est) produit. Qu'elles proviennent de l'intérieur ou de l'extérieur du Maghreb, les œuvres littéraires de notre corpus ne se contredisent pas à ce niveau. Elles se complètent, surtout quand il est question pour leurs auteurs de (dé)nouer les fils d'une " *histoire où les mots (sont) aussi importants, aussi graves que le sang versé* "; de " *cracher ce cœur et cette cervelle* "; d'ouvrir les documents sur l'Homme " *au chapitre des déluges* ", selon des termes employés par des personnages de Ben Jelloun, de Khaïr-Eddine, de Laâbi respectivement.

L'affirmation suivante de Meddeb à la page 230 de Talismano pourrait contredire cette thèse : " *Personne ne nomme couleur ni odeur comme son voisin* ". Mais les variantes d'une phénomélogie en pulvérisent-elles la matrice ? Elles en rendent plutôt certains signes plus remarquables que d'autres. En sourdine ou de façon bruyante, il y a " *partout la rupture et la déchéance* ", comme l'affirme Khaïr-Eddine, sans qu'il soit nécessaire, pour le comprendre, de remettre dans le débat la dichotomie émergence de l'intérieur/émergence de l'extérieur.

Sur un autre plan, des travaux antérieurs ont mis l'accent sur le personnage de la femme dans la littérature maghrébine de langue française. Le livre de Nisbet, en particulier, a montré en 1982 que les interrogations, les remises en question ramènent au personnage féminin dans " *l'ensemble psychologique de l'univers romanesque (qui) est, à l'image de la société qui le produit, à la recherche de sa définition, de son équilibre et de son devenir* " <sup>36</sup>.

Loin de nous, évidemment, l'idée de remettre en cause la place centrale que la femme occupe dans la société et dans la littérature au Maghreb. Mais pour importante qu'elle soit, l'image de la femme ne constitue pas le sujet de préoccupation ici. Les problèmes d'écriture, les modalités de la productivité scripturale en rapport avec les aspérités du vécu ne sont pas toujours tributaires des rapports entre les sexes. Hommes ou femmes, les personnages mis en scène sont souvent confrontés presque aux mêmes difficultés. Des auteurs traduisent ce dépassement du statut sexuel par la création de modèles d'asexuation dont certains, comme nous le verrons, sont symbolisés par le binôme pronominal Il/Elle, typique de l'androgynie. Chez Ben Jelloun, Yamna et Sindibad importent en tant que loques humaines indépendamment de leur appartenance à tel ou tel groupe sexuellement identifiable. L'écriture révèle des pathologies en transcendant la distinction entre le masculin et le féminin, car, pas plus que les anges, les déçus...n'ont pas de sexe, tout au moins dans notre corpus.

Nous avons donc évité de soulever des questions pertinentes chez Nisbet, mais de peu d'intérêt ici.

---

36 A. – M. Nisbet : Le Personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française..., Sherbrooke, Naaman, 1982, p.26.



Jacques Madelain, quant à lui, à partir d'un corpus beaucoup plus consistant que le nôtre (une centaine de romans, mais aussi de recueils de nouvelles et même de poèmes), retrace l'évolution de la littérature maghrébine. Celle-ci, soutient-il, commence par la dénonciation socio-politique, l'éclairage sur le destin collectif hypothéqué, pour aboutir à l'interrogation introspective sur le sort de l'individu. C'est le passage de l'espace du dehors à celui du dedans, selon le critique.

Nous ne négligeons pas la question spécifique de l'errance, thème central du livre de Madelain<sup>37</sup>. De façon plus générale, et sans insister sur la différence entre le collectif et l'individuel, nous nous efforçons d'accorder beaucoup plus d'attention aux techniques de créativité que ne le fait Madelain. Car nous pensons, avec Jean Rousset, que la critique du texte saisit mieux les significations de celui-ci en interrogeant davantage les formes mêmes de l'écriture, et non pas en les mentionnant comme s'il s'agissait de simples accessoires.

## O.4. ORIENTATIONS METHODOLOGIQUES

Qu'est-ce qui motive le choix d'une méthode critique ? Peut-être, à un certain niveau (superficiel plutôt), il y entre une part non négligeable d'effet de mode. Sur ce chapitre, ce morceau de dialogue, dans une oeuvre de Georges Charbonnier citée par Gérard Genette, est instructif :

*"G.C. : Il y a trois ou quatre ans, articles et essais étaient remplis du mot métaphore. La mode a changé. métonymie remplace métaphore. J.B. : Je ne crois pas qu'on gagne beaucoup à cette différence"* <sup>38</sup>.

---

37 J. Madelain : L'Errance et l'itinéraire..., Paris, Sindbad, 1983.

38 G. Genette : Figures III, Paris, Le Seuil, 1972, p. 21.

Un autre critère, plus intéressant résolument, réside dans l'idée que le chercheur se fait de la littérature même. C'est la raison pour laquelle il nous paraît opportun de préciser la façon dont nous concevons cette dernière : qu'est-ce donc que la littérature, pour nous, et brièvement ?

La création littéraire est une des activités singulières de l'Homme au sein de la société. Elle est partie intégrante d'un phénomène de plus grande envergure, la communication sociale. A ce titre, elle en instaure une dans le domaine qui est le sien : à travers un texte littéraire, un être humain, l'auteur, communique avec ses semblables, son temps et les temps à venir. C'est une communication portant sur ses vues, sur ses sentiments, sur la vie des autres et / ou sur la sienne propre. Vie faite de joies et/ou de peines. La littérature se déploie dans l'incommensurable : ses sujets, ses motifs, ses possibilités d'expressivité, sont illimités. Même ses catégories génériques, malgré les efforts que certains ont déployés pour en fixer les limites canoniques, se remodèlent sans cesse.

Elle est ancrée dans la subjectivité humaine. Une littérature débarrassée de la sensibilité, des émotions, bref de l'irrationnel, paraîtrait tellement desséchante qu'elle n'en serait plus une que par abus de terminologie. La littérature, c'est du vivant (analogiquement parlant) dans la fiction ; ou encore du vivant stylisé par

et dans l'imaginaire. Pour l'entendement de ce dernier terme, nous nous appuyerons sur ces éléments de définition pris chez André Siganos :

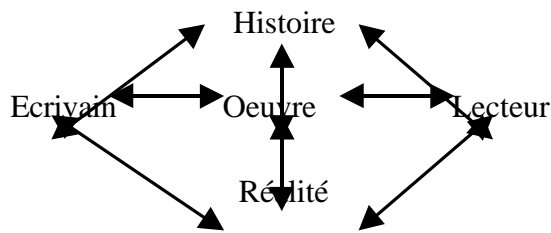
*"Imaginaire ne renvoie évidemment pas à l'antonyme de réel, mais à la constellation d'images archétypales dont dépend une chose indifféremment réelle ou imaginaire (...)"<sup>39</sup>.*

Quoique l'on ait pu en dire, l'oeuvre littéraire n'échappe pas entièrement au contexte de sa production. Dans cette optique, elle représente un double point, en tant que lieu de départ et lieu d'aboutissement d'un nombre infini de pistes, de renvois, au sein d'un cadre sociologique de plus ou moins grande dimension.

---

39 A. Siganos : "L'imaginaire du labyrinthe : éléments d'une problématique", Bulletin de Littérature Générale et Comparée (Questions au programme de l'Agrégation des Lettres modernes 1995), Université Paris XII, n° 17, Automne 1994, pp. 13-24.

Cette vue peut être illustrée, au besoin, par le schéma de Norman Friedman<sup>40</sup>, d'après une version adaptée par Ambroise Kom<sup>41</sup>



La position centrale de l'oeuvre littéraire dans ce diagramme concrétise l'idée que nous avons avancée, celle selon laquelle la littérature est le centre des interférences, ou encore un moule de dialogues pluridirectionnels. A la suite de Friedman, Kom la place justement à égale distance de l'auteur et du lecteur, de l'Histoire et de la réalité, et lie les pôles de communication par des flèches à double tête : chaque oeuvre littéraire est donc toujours "*en situation*", de même que son auteur. Le lecteur est forcément intégré dans ce genre de rapport.

En conséquence, l'à-propos d'une méthode de lecture s'appréciera mieux en fonction de l'acceptation ou du rejet de ces présupposés théoriques. Diverses approches existent, diverses formules ont été mises au point par les théoriciens, chacune d'elles réclamant même l'exclusivité de l'efficacité. Pour la clarté des développements ultérieurs, il serait utile de schématiser les lignes directrices de quelques-unes d'entre elles, dans un ordre qui n'a pas une signification particulière ici.

Les tenants des lectures sociologiques insistent sur l'enracinement des oeuvres dans des milieux sociaux. Le tréfonds socio-historique et culturel leur paraît déterminant pour expliquer les problèmes posés. Les psycho-sociologues les rejoignent, qui considèrent que le meilleur décodage des livres a pour pierre angulaire l'interaction entre le moi individuel et le moi collectif.

Les disciplines des écoles freudiennes scrutent les zones du refoulé, où les conflits latents, souvent mal résolus à cause des tabous, bouillonnent. Pour les psychanalystes et autres psycho-critiques, en effet, le tréfonds de la littérature est accaparé par des frustrations très souvent d'ordre sexuel. La sexualité relevant de

40 N. Friedman : Form and meaning in fiction, Athens, The University of Georgia Press, 1975,p.14.

41 A. Kom : George Lamming et le destin des Caraïbes, Ville de la Salle, Editions Marcel Didier, 1986, p. 9.

ce dont il est malaisé (interdit) de parler ouvertement dans la société, la psychocritique est attentive aux lapsi, aux non-dits, aux conduites pathologiques et à toutes sortes de transgressions (langagières, éthiques, etc). La littérature intéresse alors ces analystes comme lieu d'expression de ces traumatismes.

Mais un tel travail serait-il faisable, si la littérature n'avait pas d'abord un contenu ? argumentent les partisans des écoles thématiques. Ces derniers considèrent que le message (ou la substance sémantique) constitue la raison d'être des oeuvres littéraires. Aussi recherchent-ils principalement les sens possibles, les messages qui transparaîtraient des questions posées par les auteurs à travers les personnages mis en scène et les figancements stylistiques. Pour eux, ces contenus revêtent d'autant plus d'importance que la littérature travaille à diminuer la distance qui sépare la fiction de la réalité.

Quant à elle, la critique idéologique accorde une importance comparable au contenu. Toutefois, elle ne néglige pas la forme non plus, tant celle-ci, à son avis, peut contribuer à l'expression des rapports entre les différentes forces concurrentielles au sein de la société. L'enjeu de la littérature est donc ici politique, dans la mesure où la lecture privilégie l'optique des rapports de violence, des luttes du "*prolétariat*" ou des dominés pour détruire les structures de la société dite "*bourgeoise*" : il est certain que la critique idéologique a un penchant pour la philosophie marxiste.

L'avènement de l'ère scientifique et de la technologie de pointe semble avoir entraîné, au plan des méthodes d'analyse littéraire, la constitution d'écoles aux prétentions scientifiques beaucoup plus prononcées (et parfois plus passionnées) que dans les périodes antérieures.

Le structuralisme et le formalisme ont assez vite fait des émules parmi les analystes pour qui, au commencement et à l'aboutissement de l'oeuvre littéraire, il y a la forme, l'esthétique. D'après la sémiotique par exemple, la littérature est un système, une imbrication de signifiants et de signifiés. Et son étude se réalise idéalement si l'on sépare au préalable les textes de leurs attaches contextuelles ou extra-textuelles. Parce que, selon les sémioticiens toujours, le texte importe par lui-même et pour lui-même. L'on se réfère souvent à Ferdinand de Saussure :

*"Que les signes puissent renvoyer à la réalité extralinguistique n'est pas nié mais n'est pas considéré comme essentiel"<sup>42</sup>.*

Les linguistes, évidemment, explorent les structures de la langue mise au service de l'écriture. Ils admettent l'existence de la fonction de communication, mais ils ramènent tous les éléments du langage à une question de signes d'énonciation presque "*in abstracto*"...

De là provient la force de l'injonction faite à ses disciples par la sémiotique : l'analyse doit demeurer dans les limites du texte, toute sortie de l'oeuvre correspondant à un non-respect de la nature close du système de créativité ou d'écriture. L'immanence du texte littéraire et de sa critique s'institue ici dans toutes sa rigueur.

Dans l'ensemble, les diverses tendances dites nouvelles (formalisme, structuralisme, sémiotique, linguistique..) se remarquent par le recours aux formules scientifiques, l'usage d'un vocabulaire qui, dans certains cas, pulvérise les limites du néologisme (savant). Le tracé de figures géométriques dans les analyses transformationnelles évoque bien des procédés euclidiens. Les développements les plus récents de la linguistique, répercutés dans les études littéraires, montrent que l'on voudrait que celles-ci soient désormais un pendant de la science tout court. Un des symptômes de cette recherche effrénée de la scientificité de la critique littéraire se trouve, sans aucun doute, dans la précision que Vladimir Propp a tenu à donner dans l'introduction de Morphologie du conte, précision concernant ce que sa démarche doit à la botanique<sup>43</sup>. "*Valeurs constantes*", "*valeurs variables*", "*fonctions*", "*éléments*", "*lois de permutabilité*"... sont autant de termes essentiels de son discours dont la résonance mathématique est indéniable dans l'ensemble de l'ouvrage.

J. Kristeva confirme ce rapport mimétique aux sciences. Elle soutient qu'il ne s'agit pas d'un accident : la sémiotique, en tant que système d'analyse, ne pourrait

---

42 Cité d'après C. Kemedjio : La Diaspora en exil, thèse de Doctorat de 3e cycle, Université de Yaoundé, 1991, p. 19.

43 Propp écrit exactement : "En botanique, la morphologie comprend (...) l'étude de la structure d'une plante.

(...) Dans le domaine du conte populaire, folklorique, l'étude des formes et l'établissement des lois qui régissent la structure est (...) possible, avec autant de précision que la morphologie des formations organiques" (Morphologie du conte, *op. cit* p. 6).

pas ne pas emprunter largement "à des sciences formelles (...) ses modèles (...) pour se renouveler"<sup>44</sup>. Gérard Dessons en tire la conclusion pertinente suivante:

*"(Le) sémioticien serait donc un mathématicien qui calculerait les articulations signifiantes à l'aide de signes vides. S'il en est ainsi, son langage ne sera pas le langage discursif : il sera de l'ordre des nombres, il sera axiomatique"<sup>45</sup>.*

Le Groupe d'Entrevernes ne dirait pas mieux, avec les "carrés sémiotiques", les "unités différentielles", les relations entre "S2 et non-S2"... qui sont l'alpha et l'oméga de son discours critique<sup>46</sup>.

Le sujet demeure inépuisable. Notre synthèse, malgré sa grossièreté, aidera peut-être à justifier l'esprit de notre approche méthodologique. Quelques précisions complémentaires en valent la peine.

Des critiques ont eu tendance à garder le silence sur un point qui, pourtant, mériterait de sortir des parenthèses. Très peu d'entre eux, en effet, font allusion au rôle dévolu à la sensibilité littéraire qui est, par définition, intuitive. Peut-être que pour eux, il s'agit d'une évidence qu'il paraît inutile de signaler. Dans le cas contraire, comme nous le pensons, il est sensé de se demander si la meilleure critique serait alors celle qui n'aurait rien à voir avec l'intuition. Plus d'une fois, un contre-sens a été fait par des théoriciens manipulant des préceptes qui n'intègrent que l'impersonnalité, l'objectivité. Et de fait, à lire certains de leurs arguments, l'on en vient à se convaincre qu'il y a bien quelque part un malentendu.

A toute fin utile, nous pouvons transférer entièrement à l'objectivité la limite reconnue au discours critique en général par Genette. Ce dernier affirme avec justesse que "le discours critique, non plus qu'un autre, ne saurait tout dire à la fois"<sup>47</sup>. Charles Bonn nous le concède aussi, lorsqu'il écrit à ce même propos: "Il n'existe pas de discours critique valable sans une implication personnelle de

---

44 G. Dessons : Introduction à la poétique. Approches théoriques de la littérature, op. cit., p. 162.

45 Ibid.

46 Groupe d'Entrevernes : Analyse sémiotique des textes, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1979.

47 G. Genette : Figures III, op. cit., p. 227.

*celui qui pratique l'analyse. Le sujet non concerné par l'objet de son dire n'exite pas*<sup>48</sup>.

Sans laisser entendre que l'intuition, la subjectivité dominant l'analyse littéraire, nous voudrions soutenir qu'il est inexact de faire comme si elles n'avaient aucune place dans l'évolution vers la connaissance objective, scientifique, du texte. Grâce à la sensibilité littéraire (qui est innée, encore une fois), le lecteur réagit presque au degré zéro devant un texte. Ensuite interviennent telles ou telles théories critiques qui stimulent ses facultés cognitives pour mettre en système, donc expliquer avec méthode, la saisie du texte.

L'intuition a un rôle à jouer (aussi petit soit celui-ci). Parce que spontanée, elle jure avec la rigueur; mais sans elle au départ, il semble difficile de soutenir qu'une méthode, par elle-même, peut créer une compréhension profonde du texte dans l'absolu : l'intuition est un démarreur, et la méthode rigoureuse prend progressivement en charge la dynamique cognitive qu'elle a déclenchée. Nous dirons, avec François Moreau, que *"la prudence s'impose donc"* ; et que

*"l'analyse la plus consciencieuse ne pouvant se départir complètement des réactions personnelles de son auteur devant le texte étudié, une certaine marge d'erreur (...) doit être tolérée"*<sup>49</sup>.

La prudence méthodologique dont parle Moreau, le caractère incommensurable de l'oeuvre littéraire, la plurivalence qui se dégage du diagramme de Friedman, toutes ces données, disons-nous, nous conduisent à préférer une flexibilité critique à la revendication d'une scientificité rigide.

---

48 C. Bonn "Question à propos de la critique sur la littérature maghrébine", *Sindibad*, Rabat, n°48, Décembre 1985, pp. 22-27. Le critique revient là sur une thèse déjà soutenue des années auparavant, notamment en 1981 où il affirmait qu'il y avait toujours un parti pris dont le lecteur ne pouvait pas se départir, "car l'objectivité est impossible lorsqu'on est soi-même interpellé par ce qu'on étudie" ("Lectures du roman maghrébin de langue française : une critique sociologique est-elle possible ?", *Il Banchetto Magrebino*, Padova, Aldo Francisci Editore, 1981, 106-133).

49 F. Moreau : *L'Image littéraire. Position du problème*, Paris, C.D.U. et SEDES réunis, 1982, p. 96. Après avoir élaboré cette réflexion, nous sommes tombé sur des indications d'Alain Vaillant, que nous n'hésitons pas à citer presque en entier parce qu'elles rencontrent et renforcent les remarques que nous avons essayé de faire jusqu'ici : "La démarche interprétative est impossible si le lecteur n'est pas guidé par une intuition initiale, grâce à laquelle il élabore son hypothèse. Il n'y a pas de règle fixe pour susciter cette intuition : cela dépend à la fois de la nature du texte et des préférences techniques de l'analyste. (...) Une fois que l'intuition critique a pris corps, il est temps de procéder à un examen plus systématique, pour conforter ou nuancer l'hypothèse" (*La Poésie. Initiation aux méthodes d'analyse des textes*, Paris, F. Nathan, 1992, p. 120).

Aucune méthode critique n'est tout à fait satisfaisante pour expliquer la totalité des oeuvres. Les méthodes sont plus efficaces lorsqu'elles se complètent ; elles le sont moins lorsqu'elles s'excluent. En tout état de cause, l'importance ne devrait pas se situer au niveau du radical de l'épithète auquel on arrime le suffixe "*ique*"; elle devrait résider dans l'effort de porter le plus rigoureusement possible un certain regard qui ne s'arroge pas un quelconque droit exclusif de l'impersonnalité ou de la vérité. Dans un cas extrême, ne vaudrait-il pas mieux parvenir à mettre en système sa compréhension personnelle du texte et laisser aux censeurs patentés le soin de nommer l'approche utilisée, plutôt que de se déclarer, "*ab initio*", pratiquant d'une méthode particulière alors que les résultats concrets auxquels l'on parvient le démentent ?

Pour ces différentes raisons, notre démarche, tout au long du travail, consistera à garder l'écoute de toute option critique susceptible d'être fonctionnelle pour telle ou telle réflexion suscitée par tels ou tels aspects singuliers des oeuvres. Dans un esprit de flexibilité, cela correspondrait au type critique que Norman Friedman baptise "*Pluralistic criticism*" (la critique plurielle)<sup>50</sup> .

L'éclectisme critique est certes décrié par beaucoup de modernisants. Mais est-ce une raison suffisante pour que nous nous interdisions pour de bon d'emprunter quelque chose aux unes et aux autres méthodes même quand l'opérationnalité de leurs préceptes est sinon attestée, du moins attestable ?

L'essai en vaut la peine, avec quelque prudence nécessaire, mais peu d'hésitation. Françoise Lorcerie aussi nous y encourage, car, pour elle, "*l'exigence de rigueur n'est pas synonyme d'élimination de l'intuition ni même d'absence d'arbitraire*"<sup>51</sup>.

Il reste à préciser que dans le cours de certaines explications, nous ressentirons parfois la nécessité d'appuyer les développements par des tableaux isotopiques. Il est de pratique courante de renvoyer de tels adjuvants de l'analyse en annexe de l'ensemble du travail. Mais à la tâche, il nous est apparu que cette dernière pratique a l'inconvénient de créer un trop grand espace entre les réflexions et les

---

50 N. Friedman : *op cit.*

51 F. Lorcerie : "Sémiotique, herméneutique", *Oeuvres et critiques*, Paris, IV, 2, Edition Jean-Michel Place, 1979, pp. 125-137.



éléments pris dans les textes qui leur donnent un sens pertinent. Il nous a semblé un peu plus commode de procéder autrement, c'est-à-dire d'inclure lesdits tableaux dans les démonstrations mêmes, ce qui, au risque de nous tromper, en rend la vérification moins fastidieuse.

Il sera tout aussi simple et commode d'indiquer désormais dans le corps de l'analyse non seulement les sigles des œuvres, mais aussi les pages citées, plutôt que de les donner en notes infrapaginales. Le tableau des abréviations que nous avons déjà proposé à la place conventionnelle permettra au lecteur de les décoder sans trop de difficulté, bien que lesdites abréviations n'obéissent pas à un système institué ou généralisable.



***I. PREMIERE PARTIE: LES CONDITIONS  
D'APPROCHE DE LA LITTERATURE  
MAGHREBINE OU LES AFFRES D'UNE  
LECTURE***



Pourquoi parler de lecture alors que le propos annoncé porte sur l'écriture? Les deux termes (écriture et lecture) sont indissociables, à vrai dire : l'on ne peut pas évoquer l'un sans mentionner l'autre. C'est à juste titre que Michel Schneider affirme, sans rien exagérer : "*Ecrire, lire, je n'ai jamais bien saisi la différence*".<sup>1</sup> Derrida, cité par J. Hassoun, en tire une hypothèse de travail qu'il formule ainsi : "*Il faudrait (...), d'un seul geste, mais dédoublé, lire et écrire*"<sup>2</sup>, parce que, encore une fois, il y a, comme base, "*unité de la lecture (...) et l'écriture*"<sup>3</sup>.

En fonction de cette binarité dont la théorie insiste sur le caractère indestructible, le terrain de l'analyse de l'écriture pourrait valablement être déblayé à travers une réflexion liminaire consacrée aux modalités de la lecture de l'ensemble littéraire dont les textes du corpus sont des spécimen. A tout le moins, le travail ne peut être conduit que dans le voisinage des deux termes; et, au mieux, dans l'optique de Derrida qui fait de la lecture et de l'écriture (presqu') une seule et même chose<sup>4</sup>.

Il s'agit, en fait d'examiner le contexte critique au sein duquel existent les oeuvres retenues. En effet, des auteurs peuvent être conditionnés dans un sens ou dans l'autre par l'absence ou l'existence, la pénurie ou l'abondance, d'une activité critique dans l'univers où ils travaillent eux-mêmes. L'environnement critique de la littérature maghrébine est très extensible : l'activité analytique, si elle existe, peut se déployer à la fois dans les limites spatiales connues du Maghreb et dans la sorte d'excroissance que constitue le reste du monde.

A l'intérieur ou à l'extérieur du Maghreb, qui est susceptible de s'impliquer dans cette activité ? Selon quels paramètres ? Qu'il y ait un vide critique, une critique embryonnaire ou une critique en passe de s'instituer de façon magistrale, il semble impérieux de clarifier certains points concernant l'identité des lecteurs

---

1 M. Schneider : *Voleurs de mots*, op. cit. p.288.

2 J. Hassoun, dans la note introductive à *Imaginaires de l'autre. Khatibi et la mémoire littéraire*, par Buci-  
Glucksmann et d'autres, Paris, l'Harmattan, 1987, pp. 11-16.

3 *Ibid.*

4 Derrida affirme, en effet, dans *La Pharmacie de Platon*, que "la lecture est l'écriture", si l'on en croit J. Hassoun toujours. Todorov appelle la lecture "cette écriture active", dans *Poétique*, Paris, Le Seuil, 1968, p.16.

sollicités potentiellement ou réellement par la littérature maghrébine de langue française.

Cette dernière se révèle à nous comme une République de Platon dont l'enseigne est : "*Nul n'entre ici s'il n'est philosophe*". Charles Bonn reprend cette formule dans deux au moins de ses publications des années 80. Dans Le Roman algérien de langue française, notamment, en réponse à la question "*quel dialogue?*" (entre l'oeuvre et le lecteur), Bonn affirme que "*nul n'entre ici s'il ne décline qui il est*"; et pour cause : "*Il est aussitôt interpellé, le plus souvent avec véhémence*"<sup>5</sup>. Ces propos sont repris "*in extenso*" dans un article publié la même année : "*Nul n'entre dans la communication culturelle maghrébine s'il ne décline d'abord qui il est (...) pour une acceptabilité problématique*"<sup>6</sup>.

Nous ne pouvons qu'accorder beaucoup d'attention à cette conditionnalité; d'autant plus que, en tant que lecteur négro-africain, notre apparition dans le champ de la critique maghrébiniste est susceptible de perturber les binarités traditionnelles (Maghreb-Europe et Maghreb-Maghreb), toutes étant liées, certes, à l'Histoire bien connue et aux habitudes établies en conséquence.

En résumé donc, deux questions vont retenir l'attention ici : qui est sensé être le destinataire de la littérature maghrébine de langue française (et qui ne l'est pas) ? Ensuite, comment ce destinataire, une fois identifié, se comporte-t-il devant le produit qui est mis à sa disposition ? A la vérité, les enjeux sont complexes. D'où, à la fois, ce questionnement dont la formulation n'est pas peut-être aussi claire qu'on l'aurait souhaité, et une partie du titre de la première grande division de la thèse : "*Les affres d'une lecture*".

---

5 C. Bonn : Le Roman algérien de langue française, Paris, L'Harmattan, 1985, p.5.

6 Ibid. : "Entre ville et lieu, centre et périphérie...", Peuples Méditerranéens, Paris, n° 30, Janvier-Mars 1985, pp. 185-195.

# I.1. CHAPITRE 1 : UNE ECRITURE ENTRE EXCLUSION ET HOSPITALITE

I.1.A. Le problème, du général au particulier

I.1.B. Les passerelles de l'exclusion

I.1.C. Les passerelles de l'hospitalité

I.1.D. Adresse "*à tous les lecteurs possibles*"

## ***I.1.A. LE PROBLEME, DU GENERAL AU PARTICULIER***

En tant qu'opération d'encodage du langage écrit, toute écriture comporte d'abord un aspect inhospitalier pour le lecteur, même lorsque celui-ci en est l'auteur. Maurice Blanchot aborde la question sous cet angle. Dans L'Espace littéraire, il explique que le texte écrit commence par échapper à son auteur : aussitôt que ce dernier dépose sa plume, il devient en quelque sorte étranger à ce qu'il vient d'écrire; il n'est plus qu'un (autre) lecteur provenant lui aussi d'une des vastes zones du hors-texte. Il ne peut en être autrement : "*Cette impossibilité de lire (...) est plutôt la seule approche réelle que l'auteur puisse avoir de ce que nous appelons oeuvre*"<sup>7</sup>. Lire signifie comprendre, décoder les signes composant le texte.

Cela revient à dire que le texte écrit se referme sur lui-même. Cette clôture inhérente, cette immanence, c'est ce par quoi l'écrit tient même son auteur à une certaine distance ; elle est résumée par cette formule latine du critique : "*Noli me legere*" (Défense de me lire). On l'associe à la loi d'une "*solitude essentielle*" au sein de laquelle l'oeuvre se loge, vit et survit quelque peu fatalement. Ce serait cet "*impartageable*" du texte que A. Khatibi, ailleurs, nomme, presque dans les mêmes termes que Maurice Blanchot, le "*chiasme de la solitude*"<sup>8</sup>.

---

7 M. Blanchot : L'Espace littéraire, Paris, Gallimard, 1955, pp. 9-28.

8 A. Khatibi : Amour bilingue, Casablanca, EDDIF, 1992, pp. 70-71.

Si déjà, le géniteur du texte rencontre un obstacle de cette nature alors que le cordon ombilical n'est pas tout à fait coupé entre lui et l'oeuvre, que peut-il en être de tout autre lecteur qui, lui, part d'un point plus éloigné du texte que l'auteur ? Comment les protagonistes de l'écriture envisagent-ils de gérer cette exclusion qui, d'emblée, revêt le cachet de l'irréductibilité ?

Le problème n'est pas spécifique au Maghreb. Il est général, comme le prouve Khatibi en reposant la question de la manière suivante : "*Comment approcher une littérature quelle qu'elle soit, de n'importe quel continent intérieur et extérieur ?*"<sup>9</sup> .

Le contexte particulier du Maghreb renferme un certain nombre d'éléments grâce auxquels l'analyse peut parvenir à découvrir des données précisant les conditions d'accès à l'imaginaire des écrivains, ou les lois d'hospitalité qu'il convient de respecter pour "*y entrer comme invité cordial*"<sup>10</sup> .

Dans le champ littéraire maghrébin, en effet, d'après plusieurs indices, l'on semble avoir tiré argument du problème général pour orienter le débat vers un plus haut degré de polémique. De l'avis d'un certain nombre d'écrivains et, surtout, de critiques, la littérature maghrébine de langue française serait hermétique, inaccessible à une catégorie de lecteurs potentiels. Celle-ci est étiquée à l'aide du label terminologique de l'exclusion par excellence, "*l'étranger*". Ce dernier, quoiqu'il fasse, ne peut pas réduire la distance qui le sépare du texte littéraire signé par un Maghrébin. "*Nulle autre littérature, commente Charles Bonn, n'interroge à ce point celui qui la décrit (en position d'étranger)*"<sup>11</sup> . Point n'est besoin de rappeler les injonctions du personnage d'El Maleh dans "*La nouvelle dispute de Barcelone*" déjà citée.

En fait, deux types de formulation sont en concurrence : une formulation atténuée et une autre, franchement brutale dans sa radicalité. Toutefois, l'unanimité ne s'est pas faite sur la thèse en faveur de l'exclusion. D'autres voix interviennent, tant parmi les auteurs que parmi les critiques, pour soutenir que ce

---

9 Ibid. : *Figures de l'étranger dans la littérature française*, Paris, Denoël, 1987, p.204.

10 Ibid.

11 C. Bonn : "Lectures du roman maghrébin...", *Il Banchetto Magrebino*, op. cit., p.106.



serait dénaturer la littérature maghrébine que d'imposer à l'idée de clôture inhérente un sens interdisant l'évocation de toute proposition tant soit peu contraire. Tout cela mérite amplement d'être regardé de plus près, en évoluant de l'idée d'exclusion à celle d'accueil.

### ***I.1.B. LES PASSERELLES DE L'EXCLUSION***

L'exclusion s'appuie sur un argument apparemment solide, déterminé par la nature, le statut de la langue dans laquelle la création littéraire en question existe au Maghreb : la littérature maghrébine de langue française, par la force de l'Histoire, existe dans une langue originellement non maghrébine. A partir de là, l'on soutient que le lecteur francophone n'appartenant pas à la culture maghrébine (ou plus globalement arabo-berbère) est sinon disqualifié, du moins handicapé: il ne peut accéder à cette littérature car, pense-t-on, il y a derrière la langue étrangère qui la porte toute une civilisation, tout un tréfonds culturel, qui sont l'apanage des seuls Maghrébins. Ceux-ci sont donc institués comme les douaniers de "*leur*" littérature, par le simple fait de leur identité de Maghrébins de naissance (et de civilisation). Ils s'arrogent le droit exclusif d'en autoriser ou d'en interdire l'approche aux autres, c'est-à-dire aux lecteurs non-maghrébins, à des conditions posées dès le départ comme indiscutables.

Commentant une ébauche théâtrale de Taïeb Sboui, Kateb Yacine s'exclame : "*Lues par un Maghrébin, ces pages sont merveilleuses*"<sup>12</sup> . Ladite ébauche est écrite en français; mais le commentaire fait par Kateb implique que les principales voies d'accès à la substantifique moelle de la culture maghrébine communicable à travers le français, langue étrangère, sont fermées à l'étranger quand bien même celui-ci partagerait avec l'auteur la langue française. Le français, par la vertu des expériences, serait "*arabisé*", culturellement parlant, au

point de ne plus pouvoir accueillir l'étranger francophone, dans le meilleur des cas, qu'à la périphérie de la littérature. L'expression "*lues par un Maghrébin*" introduit donc une discrimination au bénéfice exclusif du Maghrébin. En d'autres mots, elle est une formule d'exclusion de l'autre sous le prétexte de sa non-appartenance initiale à la matrice culturelle du Maghreb. Pour bien le faire

comprendre à qui de droit, Kateb a même précisé que le français, dans l'ébauche théâtrale en question, est spécifiquement une traduction de l'arabe populaire.

L'on aurait pensé que la traduction, malgré l'imperfection inhérente à l'exercice, parviendrait plutôt à annuler, ou au moins à diminuer, la marge entre le texte et le lecteur provenant de l'extérieur du champ culturel maghrébin. Il n'en est rien, suggère Kateb, puisqu'il n'y a que le Maghrébin pour jouir du privilège de comprendre totalement la culture maghrébine exprimée par la traduction en français de l'arabe populaire, dans le théâtre de langue française.

Des critiques ont souvent essayé de lire l'oeuvre de Kateb dans cette optique-là, c'est-à-dire en mettant l'accent sur les constituants qui en feraient un phénomène de créativité accessible seulement aux Maghrébins, aux Arabo-berbères, donc aux gens de l'intérieur de la culture d'origine de l'auteur. Ainsi a-t-on affirmé ça et là que Nedjma, l'oeuvre-maîtresse de Kateb, atteint les cîmes de la création parce que l'élan général se moule dans une spécificité arabo-berbère à laquelle ne participe que l'initié de l'intérieur. L'éditeur a écrit, en effet, en guise de note de présentation de l'ouvrage :

*"Nedjma reste une oeuvre profondément arabe (...). Les procédés narratifs utilisés par Kateb Yacine sont parfois déconcertants pour le lecteur européen. (...) Le rythme et la construction du récit (...) résultent surtout d'une attitude purement arabe de l'homme face au temps"<sup>13</sup>.*

Dans cette citation, les adverbes de soulignement ("*profondément*", "*purement*") sont répétés à dessein. L'itération traduit mieux l'importance accordée par

l'auteur de ces propos au barrage que dresse devant l'étranger l'arabité (plus exactement l'arabo-berbérité) de l'écriture de Kateb, voire de celle de tous les autres auteurs maghrébins se servant de la langue française.

Si tel est le cas, le lecteur non maghrébin ne pourrait lui-même voir dans cette littérature maghrébine qu'un phénomène d'exclusion, d'inhospitalité, un lieu de production et de multiplication de l'incommunicabilité; un modèle d'anti-

---

12 Taïeb Sbouaï : La Femme sauvage de Kateb Yacine, Paris, Editions de l'Arcantère, 1985, pp. 9-20.

dialogue, en somme; puisque l'on ne parle de dialogue que lorsque la communication entre les partenaires est débarrassée des ambiguïtés principales.

L'impasse de la communication est donc son domaine de souveraineté dès qu'il faut faire intervenir le lecteur étranger. Auquel cas, nous aurions affaire à une littérature de l'intraitable. Le sens de ce dernier terme est repris de Abdelkébir Khatibi :

*"l'intraitable est ce qu'on ne peut facilement (...) ni gouverner, ni conduire. Une différence intraitable est irréductible et en même temps elle se pense comme telle. Elle affirme une souveraineté"<sup>14</sup>.*

Cette toute puissance supposée et affirmée dans l'exclusion devient, pour beaucoup, l'alibi pour avancer dans une perception de la littérature maghrébine réduite à l'inhospitalité la plus radicale, avec son corollaire, l'expression brutale de l'interdiction jetée sans ménagement à la face de l'exclu. Il nous revient à l'esprit la fameuse querelle entre Malek Haddad et Jean Sénac. Le premier cité, en 1957, tenait à l'intention du dernier mentionné, ces propos terribles : *"Tu ne seras jamais accepté (...) comme poète Algérien. Tu t'appelles Jean, la place ira de droit aux Malek, Kateb, Omar"<sup>15</sup>* . Si Malek Haddad était Algérien de souche, Jean Sénac se voulait lui aussi Algérien (d'adoption) sans complexe. Jean Sénac, comme l'autre, aimait l'Algérie "à la démente"; il ne s'imaginait pas autrement qu'Algérien. Mais Malek Haddad voulait en décider autrement, d'où les mots d'exclusion adressés à Sénac comme des braises ardentes, des médiateurs de la xénophobie.

Cette querelle opposant des écrivains pour une question de nationalité (littéraire et étatique) déteint d'une certaine façon sur le rapport entre la littérature maghrébine de langue française et tous ses lecteurs assimilables à "Jean". Ceux-ci sont prévenus qu'il est inconvenant pour eux de s'immiscer dans *"les affaires (littéraires) maghrébines"*, pour emprunter le discours des

---

13 En quatrième page de couverture.

14 .A. Khatibi : *Pro-Culture*, n° 12, Rabat, s.d., p.11.

15 Propos cités d'après Jean-Pierre Péroncel Hugoz dans *Assassinat d'un poète*, Paris, Editions du Quai Jeanne Laffite, 1983, p.26.

diplomates et des journalistes d'aujourd'hui. Comment tenter d'expliquer la violence des propos de Haddad ?

Il est possible de voir dans cette thèse du maghrébinisme ombrageux, exclusif, l'expression d'un sentiment profond d'insécurité au sein même de la culture maghrébine. L'étranger est d'office perçu comme l'intrus, voire le mauvais oeil, en tout cas celui dont on ne souhaite pas la présence, même momentanée, dans l'espace littéraire du quant-à-soi. A l'idée que cet étranger (indésirable) veut (peut) prendre la culture maghrébine comme objet d'étude, ce type de Maghrébin développe la peur d'être découvert à l'improviste, de se retrouver mis à nu (analogiquement parlant) par un étranger de surcroît. Il sent son intimité menacée de viol par l'intrusion de l'élément venu d'ailleurs. Ses secrets seraient enfouis dans la littérature (même de langue française) : il tient à protéger ses "*merveilles*" de toute impertinence. S'il n'est plus le seul à en détenir les clefs, il se sentira en position de faiblesse dans son rapport à l'Autre.

C'est une optique dans laquelle le contact des identités, le dialogue des cultures, les rapports entre les différences, sont conçus en termes conflictuels, irréconciliables. Il ne serait question que de confrontations, d'affrontements, dans une compétition dont l'enjeu est le pouvoir que l'un doit (voudrait) à tout prix exercer sur l'autre et réciproquement. Le secret capté dans et à travers la littérature de langue française, singulièrement, pourrait être mis à contribution par le plus fort pour (re)coloniser ou (re)dominer le plus infortuné. Vu l'Histoire du Maghreb, lorsque cet étranger se trouve être un élément métonymique lié à tort ou à raison à l'Occident, l'on peut commencer à voir un peu plus clair dans la violence des termes de l'exclusion.

Il semble bien qu'en-dessous de la polémique se ravive un syndrome de la (néo)colonialité. Le résidu de ce syndrome nourrit chez le Maghrébin exclusiviste un sentiment qui s'apparente à un complexe de l'ex ou du néo-colonisé. Ceci donc lorsqu'il se retrouve en face d'un interlocuteur européen ou assimilé. Ce dernier est fatalement associé à l'Autre, à la différence inquiétante. Les complexes sont liés à l'actualité douloureuse; d'où des procès d'intention qui n'épargnent même pas des arabophiles ou des berbérophiiles pourtant à peu près

reconnus. Toute notoriété est pulvérisée, toute bonne prédisposition suspectée à tout le moins.

C'est ainsi que, par exemple, après l'inauguration de l'Institut du Monde Arabe à Paris le 30 Novembre 1988, Parcours Maghrébins, une revue culturelle dirigée par Kamel Belkacem à Alger, écrit qu'il faudra mener une action vigoureuse pour détruire d'abord "*les préjugés que des siècles ont inoculés dans l'esprit de l'Européen sur le monde arabe et l'Islam*"<sup>16</sup>. La revue est même plus affirmative : "*Rares sont les Européens en mesure de parler des Arabo-Musulmans en toute sérénité et encore de citer un aspect de leur civilisation*"<sup>17</sup>. C'est à croire que l'Institut du Monde Arabe ne doit rien ou presque aux ..."*Européens*" si vigoureusement mis au défi de se soumettre à une opération hygiénique préalable pour que les murs d'incompréhension se lézardent et que le dialogue des cultures avec le monde arabe soit envisageable.

D'après la même revue algérienne, l'exclusion de beaucoup d'Occidentaux du champ culturel maghrébin est une nécessité impérieuse, "*surtout, surtout ! (à cause de) la création par l'Occident de l'Etat d'Israël en terre arabe de Palestine*"<sup>18</sup>. Ce à quoi s'ajoute l'action de "*la droite qui se fait un plaisir d'alimenter la haine et le racisme, en faisant de l'Arabe en particulier l'exutoire de toutes les frustrations et de toutes les névroses*"<sup>19</sup>. L'exclusion de l'étranger du territoire littéraire maghrébin participe, par conséquent, à un phénomène plus large de défense, de représaille exercée par ceux qui, à tort ou à raison, ont pris sur eux d'être les avocats de la "*cause arabe*".

Les récriminations, telles qu'elles apparaissent dans les deux morceaux ci-dessus cités, sont davantage d'ordre politique. Mais, à vrai dire, nous ne nous éloignons guère du champ littéraire, vu l'interaction entre les deux domaines : Parcours Maghrébins s'en est servi justement pour introduire un débat sur la production culturelle et sa critique en Algérie en cette fin de la décennie quatre-vingts.

---

16 ( Anonyme) : "Une culture n'est jamais neutre", Parcours Maghrébins, Alger, n° 15, Avril 1988, p.10.

17 Ibid.

18 Ibid.

19 Ibid.

La défense de la propriété littéraire maghrébine par des Maghrébins instaure plus que le soupçon. Tout se passe comme si le Même avait engagé contre l'Autre une lutte sans merci sur le terrain de la littérature. L'hyperbolisation du coefficient d'exclusion que l'on dit inhérent à la production littéraire maghrébine de langue française correspond à la manifestation extrême d'un narcissisme à la limite intolérant ; et peu s'en faut que cela cache, ou débouche sur, une xénophobie de principe qui est loin d'être à court d'arguments. Le relever ne signifie pas que l'on remet ici en question la légitimité de la défense de sa littérature d'appartenance.

En examinant de plus près le phénomène, l'on ne manquera pas de remarquer que le rapprochement se fait de lui-même, et symboliquement, avec la pratique de l'endogamie évoquée par Kateb Yacine dans des pages de Nedjma. Il s'agit de ce motif mythique dont l'expression la plus claire est attribuée à Mustapha, un des personnages les plus intéressants - de ce point de vue - de

Kateb. Dans son carnet, Mustapha écrit : *"Notre tribu mise en échec répugne à changer de couleur; l'inceste est notre lien, notre principe de cohésion depuis l'exil du premier ancêtre"*<sup>20</sup>. Il est donc exact, comme nous l'avons déjà noté, que l'étranger constitue d'office une menace pour cette sécurité endogène, endogamique. Sans le vouloir, il remplit la fonction de provocateur *"in potentia"* de l'implosion de l'homogénéité foetale ou ancestrale de ce Maghreb. Le possessif *"notre"* (répété) employé par Mustapha, acquiert dans ce contexte une force superlative de signification.

Moi l'aigre de Khaïr - Eddine nous en fournit un autre exemple tout aussi éloquent. Il est pris une fois de plus dans la société berbère : *"Un Berbère ne pouvait se marier qu'avec une Berbère"* (MOL, p. 117). D'où la nécessité de prendre des précautions, en cas de besoin, pour empêcher toute interférence de l'extérieur. Tel le substitut du partenaire féminin dans la relation nuptiale berbère, la littérature maghrébine de langue française est trop *"spécifique"*, et précieuse, pour être laissée à la portée de l'oeil violeur de l'intrus. Alors, le substitut du partenaire masculin s'auto-proclame défenseur naturel du substitut féminin. Au besoin, l'on peut affubler le *"lecteur francisant"*, objet de l'exclusion, de toute

tare que l'on juge nécessaire. Ainsi de ce que Ghari Merad décide à son sujet : "*(il) s'y sent perdu*"<sup>21</sup>, de toute façon, selon lui.

Le motif du rejet n'est pas l'aptitude intrinsèque de l'étranger à s'exprimer en français ; il s'agit même de l'étranger dont la maîtrise totale de la langue française est établie avec certitude dès le départ. Le motif du rejet réside plutôt dans l'incapacité quasi congénitale qu'on lui suppose, l'impossibilité pour lui de changer de statut généalogique et culturel, d'entrer dans la littérature maghrébine avec les mêmes privilèges que les dialoguants maghrébins.

Il s'en dégage cette thèse à connotation fatale : la littérature maghrébine de langue française est faite par des Maghrébins pour des Maghrébins. L'on aurait pourtant pensé que la fonction de la langue française (donc étrangère) consisterait à créer des issues à travers lesquelles l'incommunicabilité initiale (s'il y en a effectivement une) s'effacerait ou relativiserait la prédétermination endogamique ou hermaphrodite, la nature de produit d'auto-consommation, attribuées à ladite littérature.

Certains phénomènes s'enrichissent de la transgression de leurs propres lois. La littérature maghrébine de langue française pourrait très bien en être un : il y a, certes, une part non négligeable d'incommunicabilité qui n'est pas un défi facile à relever par l'étranger. Mais l'impasse de la communication, l'inhospitalité de base, ont-elles, à vrai dire, le pouvoir illimité que leur reconnaissent les radicaux de la vision exclusiviste ? Effectivement, d'autres voix se font entendre autrement sur la question : heureusement !

### ***I. 1. C. LES PASSERELLES DE L'HOSPITALITE***

Au même titre que toute autre littérature, d'où qu'elle vienne, et indépendamment de sa langue de création, la littérature maghrébine de langue française est une des composantes de la rosace littéraire et culturelle universelle. Or, reconnaît pertinemment l'éditorialiste de Parcours Maghrébins déjà cité, "*les*

---

20 Kateb Yacine : Nedjma, Paris, Le Seuil, 1956, pp. 186-187.

21 D'après D. Marx-Scourras : "Reconciling language and history in Maghrebine literary criticism", The Maghreb Review, London, vol.9, n° 3-4, May-August 1984, p.63.

*cultures n'appartiennent à personne et nulle Nation ne peut s'en prévaloir exclusivement* <sup>22</sup> .

Edmond Amran El Maleh propose, après tout, une "*nouvelle dispute de Barcelone*" à la suite de la controverse qui avait eu cours au XIII<sup>e</sup> siècle, en Espagne, au sujet de la conversion forcée des Juifs au catholicisme à l'instigation du roi d'Aragon. Il le fait parce que, estime-t-il avec raison, "*Il arrive bien un moment où, à écouter une parole, on s'en empare, elle passe par vous et, rejetant toute appropriation, on la laisse libre tout en étant libre avec elle*" <sup>23</sup> . La fougue des préposés à la distribution parcimonieuse des autorisations d'entrée dans le champ littéraire maghrébin devrait s'estomper quelque peu.

Cela ne signifie pas que la littérature maghrébine s'offre au premier venu, mais que le discours sur les difficultés rencontrées éventuellement par les lecteurs étrangers gagnerait à demeurer dans les limites de la relativité si l'on ne veut pas déformer son incommunicabilité initiale pour d'autres fins. Le pouvoir d'accueil de l'étranger dont est doté la littérature maghrébine de langue française paraît plutôt fort. Sinon, depuis les années 50 où elle est née, cette littérature n'aurait pas continué à susciter tant d'intérêt chez les critiques en provenance de tous les horizons. Et cet intérêt est allé grandissant. Après l'Europe, beaucoup d'autres parties du monde se sont mises à l'étude de la littérature maghrébine : l'Amérique du Nord, l'Extrême et le Moyen-Orient, l'Afrique, l'Australie.

Une littérature totalement impénétrable - la littérature maghrébine de langue française n'en est pas - est vouée à l'auto-destruction car elle se retrouve privée de l'interaction vivifiante qui, normalement, prend place entre une production et ses destinataires réels et virtuels de tous les horizons. Salim Jay apporte judicieusement à cette vue la caution de sa double expérience d'écrivain et de critique littéraire : "*Un roman, écrit-il, n'existe que d'être achevé; c'est la lecture qui l'achève, son passage par des bouches étrangères, sous des yeux étrangers*" <sup>24</sup> . Salim Jay exprime ici une opinion partagée par un grand nombre de

---

22 Parcours Maghrébins, n° 15, *op. cit.*

23 E. Amran El Maleh : "La nouvelle dispute de Barcelone", Horizons Maghrébins..., *op. cit.*

24 S. Jay : "Qu'est-ce qu'un roman en cours d'écriture?", Horizons Maghrébins..., *ibid.*, p.24. Celui-là qui est accusé de tentative de viol de l'espace protégé, par la suite, bénéficie d'un sursis. "Je me retiens de t'écraser d'un coup de talon. Ta dernière chance, dis !", lui déclare l'inquisiteur. La durée du sursis n'est pas précisée par ce dernier. Il s'agirait apparemment d'un sursis à perpétuité. Dans cette hypothèse,



ses homologues qui, de toutes les façons, estiment que la thèse de l'exclusion radicale dessert plus qu'elle ne contribue à enrichir le débat qui peut s'instaurer autour de la littérature maghrébine de langue française.

Sans aucun doute, les lecteurs étrangers, surtout lorsqu'ils n'ont pas eu au préalable à étudier, à regarder vivre le Maghreb, sont peu au fait de bien des aspects importants de la culture maghrébine. Pour cette raison, il ne peut que leur être recommandé de se cultiver, de prendre les précautions intellectuelles d'usage pour aborder cette littérature dans les meilleures conditions, et pour les objectifs qu'ils se sont fixés indépendamment de ceux que d'autres (fussent-ils des Maghrébins de talent) ont cru devoir fixer à leur place. Jacques Berque apporte à bon escient une précision : cette prudence méthodologique, dit-il, serait "*une hypocrisie, si elle se faisait la complice de l'immobilisme*"<sup>25</sup>, c'est-à-dire si l'on s'en prémunissait pour faire porter à la littérature maghrébine la camisole de force qui ferait d'elle l'hyperbole de la communication impossible, de la création intouchable, donc radicalement inhospitalière.

En poussant la réflexion plus loin, l'on en vient d'ailleurs à se demander à juste titre si, à tout considérer, l'appartenance au Maghreb est un gage infaillible d'excellence absolue : le Maghrébin a-t-il une meilleure compréhension de sa littérature du simple fait de la naissance ? Dans certains cas (qui ne sont pas rares), le lien foetal ne pourrait-il pas être handicapant pour lui ? Le témoignage de Khatibi est éloquent : "*Des lecteurs musulmans se trompent souvent sur le détour de ma perversion*"<sup>26</sup>. L'appartenance au Maghreb peut donc être parfois un indice d'erreur tout aussi dommageable pour cette littérature. Elle peut faire naître chez le Maghrébin une tendance à l'oblitération : le regard de ce dernier est déformateur, dans la mesure où il voit du "*maghrébin*" partout, l'amalgame aidant.

En fait, qui est exactement critique (ou lecteur) étranger ? Pour les Maghrébins et les Européens, le sens du terme "*étranger*" ne souffre d'aucune ambiguïté :

---

l'exclusion de l'étranger est atténuée au point d'être annulée. Le dernier mot reviendrait alors à la voix de l'hospitalité, de par cette passerelle allégorique.

25 J. Berque, dans la préface de Femmes et écritures de Ahlem Mosteghanemi, Paris, L'Harmattan, 1985, p.8.

26 A. Khatibi, au cours d'un entretien à bâtons rompus à East Lansing (U.S.A.) en Avril 1986. Nous citons de mémoire.

c'est l'Européen, et cela s'explique. Pendant longtemps, après ses premiers balbutiements au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, la littérature maghrébine de langue française, selon un déterminisme historique compréhensible, ne pouvait avoir pour premiers lecteurs que des Français - extensivement, des Européens-. C'étaient, après tout, ceux qui étaient interpellés, par la force des choses, dans leur langue, et à propos d'une tournure de l'Histoire mise sur le compte des leurs.

Des Négro-Africains, pourtant les plus proches spatialement des Maghrébins - ils appartiennent communément au continent africain - ne se sont guère sentis concernés, surtout au départ. Ils n'étaient pas programmés, et ne s'étaient pas programmés, pour des contacts avec le Maghreb littéraire. D'où le cantonnement de certains dans la bipolarité exclusive Maghreb-Europe dès qu'il s'agit de la littérature maghrébine de langue française. Elle semble, cette bipolarité, n'avoir pas évolué au rythme souhaité, avec le temps et les nouveaux contours de l'Histoire contemporaine de l'Afrique. Pourtant, il y a lieu de penser que le critique étranger interpellé par et dans la littérature maghrébine pourrait bien être aussi l'Africain du Sud du Sahara. Parce que le monde négro-africain, le monde noir, participent eux aussi, et d'une certaine manière, à la mise en place de la littérature maghrébine en tant que motifs opérationnels du dialogue des civilisations à l'intérieur même de cette créativité.

L'objet de cette réflexion n'est pas l'établissement d'une quelconque dette des écrivains maghrébins envers le monde noir. Cependant, il s'agit de relever, au passage, que des auteurs maghrébins veulent compter des Négro-africains parmi leurs "*invités cordiaux*", sans complexe.

L'auto-biographie de Khatibi intitulée La Mémoire tatouée a été citée comme un exemple de ces oeuvres maghrébines qui doivent leur originalité à l'interaction de la graphie française et de l'arabe (le Coran, précise Khatibi lui-même). La critique, habituée à la bipolarité dont nous avons parlé, n'y a rien décelé qui l'aurait amenée à penser au monde noir. Jusqu'à ce que l'auteur nous en fasse la révélation :

*"Je m'attèle aux possibilités de travail sur le mouvement de la phrase. C'est quelque chose qui, dans mon esprit, a rapport d'ailleurs avec la carte de l'Afrique qui, entre autre, se situe dans*

*la musique. (...) Le démêlé avec le texte, chez moi, passe aussi par le jazz. J'ai écrit La Mémoire tatouée en écoutant de temps en temps la musique de jazz d'un Noir américain"<sup>27</sup> .*

Qui plus est, et toujours dans ce roman, un des leaders noirs américains, Carmichael, prend la parole pour haranguer la foule...

Jean Sénac est le poète à la recherche de "*Citoyens de beauté*" dans des pays où l'Homme Nouveau invente un langage nouveau. L'Algérie est le centre de ce pays de rêve; Sénac n'exclut pas les espaces du monde noir, tel que le confirme cet extrait d'un poème spatial :

*"Angola*

*Bolivie*

*Grèce*

*Espagne*

*Afrique du Sud*

*Tchad*

*Antilles*

*(...)"<sup>28</sup> .*

Il rapproche favorablement la beauté de la jeune fille du Tassili (Sahara algérien) de celle des bronze d'Ifé (Nigeria), et adresse une vibrante "*Ode à l'Amérique africaine*".

Tahar Djaout, quant à lui, avoue, de la même façon que Khatibi, que son écriture renferme parfois des signes de son commerce avec le monde négro-africain (représenté par Tchicaya U Tam Si, Edouard Maunick, Senghor...). Il avait découvert ces derniers très tôt, dans sa jeunesse, et cela ne lui avait pas pris beaucoup de temps pour qu'il leur accorde l'intérêt dû : "*C'étaient des poètes tout à fait considérables, avec un rythme, une puissance, une luxuriance que je ne trouvais pas dans la littérature écrite par des Français*"<sup>29</sup> .

---

27 I.C. Tcheho : "A. Khatibi et le concept d'Afrique plurielle", *Ethiopiennes*, Dakar, vol.6, n°1, nouvelle série, 1er trimestre 1989, p.33.

28 Collectif (sous la direction de Jean Déjeux): *Jean Sénac vivant*, Paris, Editions Saint-Germain-des-Prés, 1981, p. 139.

29 I.C. Tcheho : " A livre ouvert avec Tahar Djaout", *Horizons Maghrébins...*, op. cit., pp. 27-33.

Chez Bouraoui, l'écriture se nourrit d'un multiculturalisme intégrant beaucoup d'échos du monde noir. L'auteur s'en explique :

*"Le rapport que j'ai avec l'écriture est (...) complexe car, pour moi, il chevauche sur trois continents et s'investit dans trois cultures différentes et variées, à savoir le Maghreb et l'Afrique, la France et l'Europe, le Canada et l'Amérique du Nord"<sup>30</sup>.*

Sous sa plume, le baobab est la métonymie de tout le tréfonds culturel négro-africain qu'il revendique comme le sien propre. Lieu d'archivage de sa pensée et de ses sentiments, l'Afrique, le monde noir, font partie intégrante de l'identité complexe assumée par cet écrivain.

Abdellatif Laâbi se situe dans le même sillage. Il s'est intéressé lui aussi assez tôt à la vie littéraire qui avait cours dans le monde noir des années 30, ainsi qu'aux bouillonnements culturels autour de 1960. Dans une intervention mémorable à la rencontre des poètes arabes à Beyrouth, en Décembre 1970, il développe davantage la question.

*"Nous avons été, déclare-t-il alors, plus près de tout le mouvement de "Légitime Défense", de contestation puis d'offensive combattante que les intellectuels militants africains et antillais ont développé (...). L'oeuvre d'un Aimé Césaire, d'un Frantz Fanon, et, plus récemment, les écrits de René Depestre (Haïti), d'un Mario de Andrade (Angola), d'un Cabral (Guinée dite portugaise), etc, correspondent rigoureusement à nos propres efforts de désaliénation et de restructuration (...)"<sup>31</sup>.*

Et Laâbi d'inclure dans ses "poèmes oraux" sur "les singes électroniques" (1968-1971), ces vers commençant par une citation d'un poème négro-africain très connu, et se poursuivant sous forme d'imitation - adaptation :

*" 'Je te remercie mon dieu de m'avoir créé noir*

Je te remercie mon dieu de m'avoir créé Arabe

*Berbère Ibo*

---

30 H. Bouraoui : "Rapport à l'écriture", *Horizons Maghrébins... ibid.*, p. 43.

31 A. Laâbi : *Le Règne de barbarie*, Paris, Le Seuil, 1980, pp. 99-108.

*Haoussa Peulh Zimbabwe Mau Mau Masai*

---

Pygmée

*Guerrier insoumis Nomade hautain-Insaisissable*<sup>32</sup>

Laâbi a joué un grand rôle dans le mouvement déclenché au Maroc en 1964-66 par le groupe "*Souffles*". Par son entremise, le monde noir avec lequel il a dialogué, comme l'attestent les illustrations ci-dessus évoquées, a contribué à la dynamisation d'une "*Nadha*" (Renaissance) littéraire au Maroc et, partant, au Maghreb. Une "*Nadha*" qui a touché autant la forme que le fond de la production littéraire de langue française.

Par ailleurs, l'incandescence des images, le mimétisme des figures, la métaphorisation iconoclaste de la végétation, du corps social et du bestiaire, chez Khaïr-Eddine, l'auteur de *Soleil arachnide* (entre autres titres), ont quelque chose à voir, parfois, avec la luxuriante violence de la plume d'Aimé Césaire. Ce rapprochement est voulu par Khaïr -Eddine qui déclare qu'il a "*ce Sud entre (les) jambes raidées*"<sup>33</sup>. Et il s'agit d'un Sud auquel l'auteur marocain attribue le visage de son "*ami Césaire*"<sup>34</sup>. Un des poèmes de ce recueil est dédié à Césaire, avec pour titre "*Scandale*". Il y est question de faire "*flamber le bananier*"; du "*vert des syllabes caraïbes*"; de "*l'astre scolopendre*"; de "*soleils vivants*". Pour Khaïr-Eddine, Césaire est le "*Nègre aux dents d'échos*". Il peut vouloir dire qu'il sent ses propres cordes créatrices vibrer au même diapason que celles de Césaire, le symbole d'un monde noir affiché comme le dédicataire de l'œuvre de l'écrivain maghrébin du Maroc. Par effet d'entraînement, au niveau macroscopique, la littérature maghrébine de langue française (Khaïr-Eddine en est une des têtes de proue) et celle du monde noir se rencontrent, partagent une célébration de la captation sympathique et réciproque des élans de leurs principaux acteurs.

La réalisation du désir de communication n'est plus ici un voeu pieux, un projet chimérique. Elle est déjà concrétisée sous la plume de Khaïr-Eddine qui, ainsi, met à la disposition des analystes des éléments de première main prouvant

---

32 *Ibid.*, p. 112.

33 M. Khaïr - Eddine : *Soleil arachnide*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 76.

34 . *Ibid.*, p. 106.

que l'inhospitalité que certains ont cru percevoir dans la littérature maghrébine de langue française mérite d'être revue et corrigée afin de ne pas dénaturer le fond des choses.

Les textes réunis pour la présente étude confirment très largement la véracité de cette vue. Ils sont traversés, en effet, par de nombreux courants authentifiant l'existence chez les auteurs d'une conscience de la nécessité de leur faire jouer un rôle stratégique dans le sens de l'hospitalité, de l'accueil de bonne grâce dont les bénéficiaires sont indistinctement les lecteurs du dedans et ceux du dehors du Maghreb. Nombreux y sont les personnages qui visitent jusqu'à l'intimité fictive des autres aussi allègrement qu'ils accueillent ces hôtes dans leurs propres univers. Avec insistance, les auteurs leur font créer des foyers de communication avec d'autres instances dont beaucoup proviennent de l'ailleurs. La maintenance de ce commerce multidirectionnel et plurivocal est assurée, d'un bout à l'autre, par tous les protagonistes qui estiment que ces échanges ne peuvent être que profitables à tous les partenaires.

Un ensemble de stratégies d'écriture permet aux auteurs de réaliser ces objectifs tant au niveau périphérique qu'au niveau intra-textuel. C'est ici peut-être le lieu de rappeler que le genre littéraire pratiqué par ces auteurs n'est pas africain d'origine. Comme la langue française, le roman est venu d'ailleurs, de la tradition littéraire européenne. Il aurait été quelque peu étonnant que cet emprunt générique du Maghreb à l'extérieur de l'Afrique devienne sans nuance un instrument de refus du dialogue, de négation de l'échange qui l'a rendu possible. Pour nous donc, cela va de soi que ce qui est acquis dans le contexte d'accueil des uns par les autres participe à la mise en place, par la suite, des jalons d'autres possibilités de continuation, d'enrichissement des lois de l'hospitalité. Ainsi du genre romanesque et de la langue française entre les mains des Maghrébins.

C'est aussi dans cette direction que nous pourrions considérer la gestion par des écrivains maghrébins de l'appareil d'annotation auctoriale dans un certain nombre d'oeuvres.

La note auctoriale originale est un ajout énonciatif à l'oeuvre de fiction, ajout par lequel l'auteur fournit au texte le complément d'information qu'il estime éclairant. Certains pensent que l'appareil d'annotation auctoriale ne fait pas partie

du texte; qu'il appartient plutôt à l'"*excursus*" et pourrait être négligé. J.-J Rousseau estimait que l'on devrait s'en passer dans l'exercice de lecture de l'oeuvre: "*Il y aura peu de mal que les autres ne les lisent point du tout*"<sup>35</sup>. Tel n'est pas l'avis de tous. La note auctoriale, d'après Genette, bien qu'apparaissant comme "*une bifurcation momentanée du texte*", "*lui appartient presque autant qu'une simple parenthèse*"<sup>36</sup>.

La présence de l'appareil de notes se justifie dans les oeuvres romanesques maghrébines par l'enjeu de la communication effective avec les destinataires de tous bords. En particulier, les auteurs qui y ont recours supposent ces derniers ignorants de ce que les notes révèlent justement. Ils mettent à leur disposition des auxiliaires ou adjuvants de compréhension du texte, afin de prévenir le quiproquo. Les notes ont donc un rôle de facilitation de la fonctionnalité maximale de la communication littéraire instaurée par les oeuvres. Elles augmentent le pouvoir d'hospitalité de ces dernières.

Aussi les auteurs sélectionnés, soucieux qu'ils sont de lubrifier le rapport entre leurs textes et les lecteurs qui ne sont pas éventuellement en possession de certains détails pourtant irremplaçables, mettent-ils le plus grand soin à rédiger des notes, selon divers modes de présentation.

En matière de gestion de ces éléments, la pratique de mise en exergue la plus facilement remarquable consiste à appeler les notes dans le texte par les chiffres et à indexer chacune d'elles par un rappel identique en bas de page. L'on a ainsi des notes dites infrapaginales, non suivies d'une page à l'autre, avec usage d'une typographie différente de celle du corps du texte total. Cette typographie est mise en relief par l'usage de caractères bien plus petits, ou des italiques, tant à l'intérieur du texte qu'au bas de la page traitée.

L'on en dénombre de trois à quatre emplois dans La Prière de l'absent (pp. 23, 42, 44); Un Passager de l'Occident (pp. 15, 29, 75); Le Chemin des ordalies (pp. 57, 127, 128, 130); Le Bruit dort (pp. 47, 184, 200, 210). Dans cette dernière oeuvre, les chiffres référentiels sont remplacés systématiquement par des astérisques. Dans plusieurs cas, la note infrapaginale ou note auctoriale est une

---

35 Cité par G. Genette : Seuils, op. cit. pp. 297-298.

36 Ibid., p. 301.

traduction - explication en français d'un terme ou d'une expression donnés auparavant dans le texte dans la langue originale (l'arabe, le berbère et même d'autres langues européennes) : "*Borj Dhab*" est traduit de l'arabe en français, et en note, par "*Citadelle d'or*" (LPA, p.23); "*Eli Eli lima sabbahtani !*" par "*Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ?*" (LCO, p. 57). Et dans la traduction d'une autre langue (européenne) en français, nous avons des exemples tels que : "*Yo no canto por cantar*" (espagnol) qui devient "*Je ne chante pas pour le plaisir de chanter*" (LCO, p. 128); "*Yo pregunto a los presentes*" qui donne "*Je demande à ceux qui sont présents*" (LCO, p.130); ou encore "*shrink*" dont une note révèle la signification suivante : "*Analyste en argot américain*" (LBD, p. 200); "*bungalar*" (anglais?) donnant "*Tube d'explosifs*" (UPO, p.29)...

Toujours dans le rôle d'adjuvant de la communication, la note apporte encore au segment du texte en regard ou en référence l'information manquant sur un personnage : Hallâj est d'abord mentionné dans le corps du texte, puis une note infrapaginale précise qu'il est "*Le mystique musulman des IX<sup>e</sup> - X<sup>e</sup> siècles*" (LBD, p.47). Ailleurs, la note dévoile la source de l'information préalablement traitée : Tlili cite d'abord un titre phrastique, "*L'exil n'est point d'hier !...*", puis signale en note : "*Saint-John Perse*" (LBD, p. 210). Farès décode en note le sigle FLN d'abord donné tel quel dans le texte : "*Front de Libération algérienne (1er moment: 1954-1962)*" (UPO, p.15).

Au premier regard, l'on croirait que L'Icônaison, L'Escargot entêté, Une Vie, un rêve..., Moi l'aigre, Talismano, ont un tout autre mode de fonctionnement. Car il n'y apparaît pas de signe d'existence de l'appareil de notes : l'on y cherche en vain la moindre note infrapaginale, en effet.

Mais une lecture plus attentive révèle que les auteurs de ces titres ne se sont nullement privés du plaisir (il doit y en avoir un) que leur offre l'usage des substituts des notes infrapaginales. Ou plus exactement, leurs oeuvres en contiennent mais qui sont camouflées dans le corps textuel même.

A la différence du premier procédé qui consistait à marginaliser le complément informatif dans la note infrapaginale, ce deuxième procédé consiste à intégrer les termes convoyant le supplément de précision sémantique ou autre dans le déploiement ininterrompu de la narratologie scripturaire. Ceci, parfois, au



risque, comme Genette le révèle pour s'en inquiéter quelque peu, "*d'y faire une hernie balourde génératrice*" (peut-être pas tout à fait) de "*confusion*"<sup>37</sup> mais d'encombres, de surcharges. L'on n'a pas besoin de note, dans ce cas, parce que la traduction, l'explication, la précision sémantique, le complément informatif et le(s) terme(s) arabo-berbère(s) ou judéo-arabe(s), donc le signe lexicographique de la Maghrébinité, sont juxtaposés, dans le corps du texte, encore une fois.

Tout au plus, la séparation entre le mot initial et l'appareil informatif d'accompagnement est-elle matérialisée par des parenthèses ou des virgules, signes assurant ici une seule et même fonction grammaticale et/ou stylistique. Dans La Prière de l'absent, nous avons des exemples dans lesquels l'apposition intervient invariablement :

- "*les mala'ika, les anges de l'au-delà*" (p.51);
- "*mahia, une eau-de -vie à base de figues que préparait le vieux rabbin de Meknès*" (pp. 64-65);
- "*la Fatiha, la sourate de l'ouverture*" (p.79);
- "*le makkadem, gardien de l'ordre*" (p. 160);
- "*des lassourtis' (... les policiers en civil, des Arabes qui collaboraient avec les services de renseignements généraux français)*";
- "*Ya Latif ! Ya Latif (... l'appel des musulmans à la bonté d'Allah, invoquant son secours*" (p.42)...

Dans les deux dernières illustrations, Ben Jelloun a jugé utile d'introduire les informations complémentaires par des formules du genre "*On désignait ainsi*" et "*C'était*", dont la fonction explicative est attestée du reste par l'usage. Cet autre cas de mise en apposition est intéressant à noter, parce qu'ici, l'auteur permute l'ordre d'apparition des termes en faisant en sorte que l'explication en français précède le terme en arabe : "*La première prière du jour, al Fajr*" (p.77). Sans procéder à ce renversement (justifié peut-être par une recherche de ludisme), Laâbi, de son côté, écrit, et pour le même but : "*Al Hamdullah ala assalamah ! (rendons grâce à Dieu de t'avoir ramené sauf)*" (LCO, p. 105).

---

37 Ibid.

Ben Jelloun met aussi à contribution certaines pratiques courantes dans le genre poétique "pur", en jouant même sur deux graphies différentes, l'arabe et la française. Il transcrit des morceaux en arabe et place en regard leur traduction en français. Des fois encore, dans le même registre, il place la traduction française plutôt au-dessous du texte arabe. Ce travail s'applique à des citations de prières, à des chansons politico-religieuses (supposées entendues dans la rue au Maroc à l'époque de la présence coloniale française), ou à des invocations du mystique Al Hallaj citées par un personnage très versé dans la lecture des anciens de la trame de ce martyr de la foi et de l'audace.

Le contraste qui s'établit entre les différents systèmes typographiques, le jeu des blancs typographiques, le mélange des italiques et des guillemets, sont autant de variations dans la mise au net des éléments chargés de signification, que les auteurs voudraient voir maîtrisés par leurs lecteurs venus même de très loin de la culture de référence, celle du Maghreb.

Abdelwahab Meddeb a exploité à fond ces procédés d'éclairage du discours par des éléments intégrés au texte. Les noeuds discursifs de *Talismano* se logent dans une écriture à la fois ludique et sérieuse mais constamment portée par le désir (peut-être la passion) du dire qui produit les outils de son décodage sans toutefois renoncer à son parti pris pour un certain hermétisme. "*L'auteur épelle : ceci est ceci, cela est cela*"<sup>38</sup>, affirme Khatibi. En fait, Meddeb explique ses mots, même avec redondance, tellement il veut parvenir à "*une clarté qui souffre dans le texte, une clarté de pensée frappée par l'impensé*"<sup>39</sup>; c'est par cette passerelle qu'il aide le lecteur étranger à s'intégrer pas à pas dans son microcosme. Le texte ressemble, dans certains de ses compartiments, à un dictionnaire; mieux, à plusieurs sortes de dictionnaires ou d'encyclopédies truffés d'appositions, de juxtapositions de notes historiques, de précisions culturelles :

- Dictionnaire des noms propres et des prénoms :

*" C'est un don comme Seth est un don pour Adam (...) le fils est la réalité secrète de son générateur (...) Tout don, dans l'univers entier, se manifeste selon cette loi : (...) personne ne reçoit*

---

38 A. Khatibi : *Maghreb pluriel*, Paris, Denoël, 1983, pp. 177-207.

39 *Ibid.*

*quelque chose qui ne viendrait pas de lui-même. Et je porte encore cette parole dans le corps puis qu'elle fut à l'origine de mon prénom : ne persiste-t-on pas à m'appeler le serviteur du Donateur ?" (TAL, pp. 168-169).*

Ces explications concernent donc le prénom Abdelwahab. Elles sont complétées par celles relatives au nom Meddeb :

*"à l'origine Mu'addif, maître, enseignant, ordonnant le savoir en vue de son bon usage social, dispensateur adah (...).  
 (...) Mu'addib change (en) Middib; (...) le middib est celui qui, par prétexte coranique, fait apprendre aux enfants à lire, à écrire. (...) La transcription française du nom stigmaté de l'invention coloniale, prétend s'alléger en se francisant par devoir municipal: ne respectant ni la ressemblance phonique, ni la logique translittérale, elle transforme Middib en Meddeb" (TAL, pp. 218-219).*

- Dictionnaire des pronoms personnels :

*"(...) mélange des moi, à s'apprendre l'un pour l'autre, à dilater tu/je.*

*Ici commence la digression du je, un je initiales du texte, (...) se permutant parfois tu, se neutralisant infinitif, un je noyau affirmé ou caché, (...) un je autre scripteur amnésique (...)  
 Par le je, siège de la parole, et par -delà les raisons ludiques, s'assume le narcissisme intrinsèque, sustenté par la fabulation maternelle (.) je représentatif d'une génération arabe qui a à se débattre image fêlée (...). Expérience de l'ouverture forcée qui auréole le je, symbolisé histoire rebelle (...)" (TAL, pp. 61-63).*

- Dictionnaire lexicologique :

*"La sqifa, vestibule reliant la ville et la maison par truchement et clarté du patio" (TAL, p. 28); "dhiker, bigot qui tourne en vain sur lui-même depuis le début du siècle et qui égrène sans pause les noms à probabiliser Allah" (TAL, p. 80); "la hâra, ghetto-gigone" (TAL, p. 96); "tâbût, catafalque confortable" (TAL, p. 179); "janbiya, entendez sexe" (TAL, p. 226); " dans écrire, médite ceci : il y a cri et rire" (TAL, p. 247)...*

- Dictionnaire toponymique :

*"Telle rue appelle une autre. (...) il y a un magnétisme de la toponymie : Pasha, Quasba, Sa'dûm, Tawfiq" (TAL, p. 18), concernant Tunis. Et l'on évolue d'un lieu à d'autres, à partir de Tunis : Paris, l'Italie, des villes marocaines, Le Caire en Egypte, la Turquie, la Grèce, la Hollande, l'Allemagne, l'Espagne, les Comores, la Chine, l'Afrique noire...*

- Encyclopédie des arts :

*"Les conteurs s'apprêtent déjà à inventer l'histoire et à la célébrer fable; (...) les musiciens, rebah, utar et nay, s'évertuent à creuser des mélodies (...); les poètes, fous vagabonds, avalent derrière les mots à abreuver sang (...). Allons voir Ya'qûb le juif orfèvre c'est un alchimiste rompu aux sciences des anciens, les momies ça doit pas être secret pour lui; (...) retrouvailles avec sa fitra, sa nature primordiale, planche grise sans mot qui n'attend que le calame et l'encre des heures pour l'accouchement fébrile d'une calligraphie inaugurale, troc de l'ivoire du Soudan, de l'ambre ancienne et électrique, du corail des profondeurs vrillantes à l'ouïe, obscures à l'oeil, de la perle rare et merveilleuse coquille (...)" (TAL, pp. 90-91).*

- Dictionnaire sociologique aussi, puisqu'à travers toutes ces informations, souvent très détaillées, Talismano s'offre comme un volumineux texte de référence sur plusieurs aspects de la culture, de la vie, de la société. Et la typologie des dictionnaires s'étire à l'infini.

L'écrivain pourrait-il procéder différemment s'il veut élargir son lectorat? Meddeb pense que non; car soutient-il, l'écriture l'exige forcément. D'où la loi ainsi énoncée à titre de justificatif : "*A tout texte glose*" (TAL, p. 242). Il n'y a pas à en douter, d'après lui : "*ça instaure une juste entrée dans l'écriture*" (TAL, p. 242). Meddeb requiert à l'occasion la caution des Ibn' Arabî, Höderlin, Mansûr, du Coran, de la Bible, de la sagesse chinoise et hindoue; de "*(ses) collègues africains d'expression orale*" (TAL, p. 242) aussi...

En matière de choix des signes, Meddeb est l'un des plus pointilleux. Son délié de plume ne jette rien au hasard sur le papier. Le mot "*glose*" qu'il emploie reflète sa volonté de bêcher dans le champ lexical le plus ancien de la langue française : démarche vers l'origine, la pré-histoire des mots, à la recherche des secrets de la signification la plus apte à garantir la meilleure conditionnalité du dialogue avec le lecteur. Nous savons, en effet, que l'on a d'abord employé "*glose*" pendant très longtemps; "*note*", son homonyme, ne datant que du XVII<sup>e</sup>

siècle. Cette remontée vers l'ancienneté du mot a pour pendant l'exploration des temps aussi reculés que l'anté - islam ou la période pharaonique. L'auteur le fait non pas par goût prononcé pour l'archaïsme ou le passéisme, mais parce qu'il y entrevoit une autre possibilité de collecter des ingrédients à mettre au service du dialogue avec les temps modernes, avec tous les horizons d'aujourd'hui.

Dans Une Vie, un rêve..., Moi l'aigre et L'Exproprié, Khaïr - Eddine et Djaout, respectivement, mélangent les formes romanesque et dramatique. Ce mélange entraîne une confusion entre les notes intégrées dans le texte et les didascalies. Toutefois, à la lecture de ces ouvrages, peu de doute est permis : même avec de tels chevauchements, la fonction principale est maintenue : l'ensemble textuel s'ouvre, non pas à tout venant peut-être, mais certainement à un éventail de lecteurs bien plus large que ne l'ont jamais imaginé les adeptes de l'inhospitalité de la littérature maghrébine de langue française; et ce à la satisfaction des contradicteurs de ces derniers, c'est-à-dire ceux qui soutiennent plutôt que cette littérature est un excellent instrument de dialogue avec presque tous les horizons. Son tonus d'hospitalité existe réellement.

### ***I.1. D. ADRESSE "A TOUS LES LECTEURS POSSIBLES "***

A notre sens donc, la question centrale est celle de savoir comment le lecteur, quelles que soient ses attaches raciales ou autres, doit s'y prendre pour tendre vers le lieu du dialogue avec le texte, avec l'ensemble de la littérature maghrébine de langue française, lieu que Philippe Hamon appelle, ailleurs, le "*degré de participation (...) à cette culture*"<sup>40</sup>. Il y a toujours un grand risque, mais le lecteur étranger devra toujours le prendre, car il a à relever un double défi : tenir compte de la marge d'intraitable du texte et, en même temps, ne pas en exagérer la force. La tâche est réalisable; mais elle exige qu'il y ait, au départ et tout au long de la réflexion, la conviction que le pouvoir d'accueil de cette littérature est, après tout, supérieur à son pouvoir d'exclusion.

Sans nullement prétendre être un Jacques Berque ou un André Miquel, l'analyste voudrait ici prendre à son compte ces paroles de Anne Roche : "*Je revendique une modeste responsabilité à décrire ce que je perçois de cette littérature aujourd'hui*"<sup>41</sup>. Sans être donc tenu de respecter les panneaux d'interdiction placés par les exclusivistes.

"*Pour qui écrit-on ?*", se demandait Sartre en 1948. Khatibi y répond : "*Je m'adresse à tous les lecteurs possibles*"<sup>42</sup>. Ne seraient-ce pas finalement tous les écrivains maghrébins qui parlent par la voix de Khatibi ? La littérature maghrébine de langue française accueille tous ses dialoguants potentiels, qu'ils se nomment Malek, Jean, Kamga ou Diouf... Les instances actantielles qui bougent dans sa scénographie ont reçu des auteurs l'intelligence, la clairvoyance, l'intuition nécessaires à la projection dans leurs miroirs, à l'expression dans leurs discours, des paradigmes de cette hospitalité programmatique. Il n'y aurait qu'à voir, même rapidement, comment ils définissent parfois leur identité.

Cela commence, comme il se doit, par la question placée par Bouraoui dans la bouche de l'un des agents narratologiques : "*Mais qui parle dans moi ?*" (LIC, p. 46). Question qui suscite une réponse adaptée, c'est-à-dire ayant en-dessous une

---

40 Ph. Hamon : "Pour un statut sémiologique du personnage", Poétique du récit, Paris, Le Seuil, 1977, pp. 115-180.

41 A. Roche : "Le desserrage des structures romanesques...", Itinéraires et Contacts de Cultures, Paris, vol. 4-5, L'Harmattan, 1984, p.148.

42 Dans Pro-Culture, op. cit., p.13.

imbrication quasi radicale du "*Toi moi (et) les autres tous*" (LIC, p. 114), avec, en vue, "*l'arc-en-ciel de nos différences*". Par vocation, pense l'auteur, le texte hospitalier est "*régénérateur de l'arc-en-ciel des sentiments*" (LIC, p. 114). L'arc-en-ciel est le symbole de la coexistence gratifiante des différences, des êtres et des cultures. "*Tu parles à ceux qui peuvent encore entendre le cri de l'homme*". C'est sur cette déclaration, qui a valeur d'invitation assez peu discriminatoire, que s'achève Le Chemin des ordalies d'Abdellatif Laâbi.

L'on retrouve cette vision en écho dans ces dires du narrateur - héros de L'Escargot entêté : "*Je suis un homme du tiers monde*" (LGE, p.127) - malgré son syndrome de réclusion -; et dans ceux du narrateur de L'Exproprié encore plus explicites : "*Je ne suis d'aucune race, je ne suis d'aucun monde*" (LEX, p. 90). Ce n'est point, dans ce dernier cas, le refus de la liaison à un horizon, mais l'expression de la volonté d'entrer en contact avec autant d'univers que le besoin se fait sentir et en fonction des opportunités. Nous y voyons l'affirmation d'une disponibilité qui sert la littérature qui en est le lieu d'énonciation. Ces propos des personnages authentifient l'hospitalité intrinsèque de la littérature maghrébine de langue française.

Lorsque la création littéraire s'organise dans l'optique de cet idéal, elle constitue un moule de l'accueil. La littérature maghrébine de langue française en général, celle dont les textes représentatifs sont analysés dans le présent travail, en particulier, se donne comme telle. Si nous avons tenu à nous étendre sur cet aspect capital au début de notre recherche, c'est bien pour montrer qu'il est possible, et même nécessaire, de contourner les nombreuses ambiguïtés qui obstruent les entrées et les sorties de cette littérature. Franchir les obstacles : l'on demande exactement cela aux lecteurs en général, aux critiques littéraires en particulier.

L'existence d'une littérature implique celle d'une critique. Et l'évolution de celle-ci affecte le devenir de celle-là. C'est même à l'aune de la productivité critique adjacente que la problématique de l'hospitalité, entre autres sujets dignes d'intérêt, prend véritablement forme. Où en est-on donc en la matière, et dans l'optique de nos interrogations sur les conditionalités de l'hospitalité de cette littérature ?

## **I.2. CHAPITRE 2 : VIDE, MISERE OU CRISE DE LA CRITIQUE MAGHREBINE ?**

I.2. A. La dualité du vide et de la misère

I.2. B. Les signes d'une crise

I. 2. C. "*La critique ouverte, incomplète, sans fin*".

### ***I.2.A. LA DUALITE DU VIDE ET DE LA MISERE***

Nous entendons par "*critique maghrébine*" tout travail d'analyse portant sur la littérature maghrébine, qu'elle soit faite par des Maghrébins ou par des non-Maghrébins.

Se poser la question de savoir s'il existe effectivement une activité critique liée à la production littéraire maghrébine de langue française peut sembler sans intérêt. Surtout aujourd'hui où, selon des données fiables de diverses provenances, le nombre de textes critiques consacrés à cette littérature augmente d'année en année simultanément au Maghreb et ailleurs. Dès les années 50, affirme Jean Déjeux à ce propos,

*"Ces littératures (...) ont été lues par certains publics et ont fait l'objet de comptes rendus critiques dans la presse d'Afrique du Nord, de langue française et dans les journaux et revues de France"*<sup>1</sup>.

Qu'à cela ne tienne, dans les années 70 en particulier, la question n'est pas oiseuse, et bien des chercheurs se l'ont posée alors. L'ont pourrait même se



reprendre quelque peu, et dire qu'aujourd'hui, bien que l'intérêt accordé à la littérature maghrébine de langue française soit attesté par un nombre toujours croissant de publications critiques en Afrique, en Europe, en Amérique, en Asie, en Australie, le problème concernant la valeur réelle desdits travaux demeure.

Si les protagonistes divergent moins sur les données quantitatives, les lignes de démarcation s'accroissent dès lors que l'on aborde la qualité des documents : ceux-ci méritent-ils toujours d'être classés comme de la critique au sens plein du terme ? C'est effectivement là que se situe la polémique. Celle-ci interpelle tous les protagonistes : à la fois les lecteurs occasionnels et ceux rompus aux exercices analytiques; à la fois les dilettantes et les professionnels institutionnels (qui se recrutent pour la plupart à l'université). Au sujet de cette dernière catégorie, Jean Déjeux écrit :

*"(Les) universitaires (s'intéressent) à ce domaine en empruntant différents chemins et discours sur les méthodes, certains prétendant de nos jours posséder 'la méthode', la seule, la vraie, rédigeant des thèses au jargon parfois hermétique dans lequel des romanciers avouent franchement n'y rien comprendre et ne pas s'y reconnaître"*<sup>2</sup> .

Comme si la valorisation de la critique de la littérature maghrébine de langue française devait être tributaire d'un accord parfait entre les analystes et les écrivains.

Toutefois, Déjeux croit percevoir quelque amélioration notamment dans la période qui nous intéresse principalement :

*"Depuis les années 70-75, on constate que d'autres approches ont fait leur apparition en fonction d'ailleurs de formations différentes de professeurs ou de l'effervescence de la nouvelle critique en France"*<sup>3</sup> .

---

1 J. Déjeux : Maghreb. Littératures de langue française, op. cit. p. 231.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, pp. 236-237.

Mais aussitôt dit, il en restreint l'intérêt, car, soutient-il, "*les résultats atteints sont souvent bien minces*"<sup>4</sup> ; parce que, toujours d'après lui, les chercheurs ont cédé à l'euphorie langagière, à la volubilité jargonnesque, à "*l'ivresse de nominations nouvelles, jusqu'à la phraséologie hermétique*"<sup>5</sup> . Autant dire que le degré zéro n'a pas pu être franchi même lorsque, dans les années 80, la méthode investie d'un pouvoir de rédemption (selon les vues de certains), la psychocritique ("*incontournable*", soutient Khatibi cité itérativement par Déjeux), a été de plus en plus employée.

Il convient de réapprécier tout cela en concentrant l'attention sur les années charnières, 70 et 80.

La littérature romanesque maghrébine de langue française est née au début du vingtième siècle. Mais c'est dans les années 50, avec Le Fils du pauvre de Mouloud Feraoun, puis les premiers romans de Mohammed Dib, Mouloud Mammeri, Driss Chraïbi, Ahmed Séfrioui, etc., que cette production promet de s'imposer en qualité. Nedjma de Kateb Yacine en confirme l'envol en 1956.

L'attribution d'un prix littéraire à Mouloud Mammeri peu après la parution de La Colline oubliée (1952) suscite une des toutes premières polémiques, assez virulente. La première oeuvre de Feraoun ne fait pas l'unanimité non plus. Il y a donc, dès l'aube du roman maghrébin de langue française, un début feutré, une confrontation d'opinions avec en toile de fond une farouche détermination des uns et des autres de faire triompher leurs vues à tout prix. Mais la confrontation, aussi vive soit-elle, si elle est nécessaire, est-elle suffisante pour que l'on affirme qu'une critique véritable existe déjà ? Peu d'analystes ont répondu à cette question par l'affirmative, pour des raisons qui vont requérir notre attention dans les paragraphes suivants.

Il est presque unanimement admis aujourd'hui que Le Roman maghrébin , publié par Abdelkébir Khatibi chez Maspéro en 1968 est l'ouvrage inaugural de l'activité critique remarquable dans le champ littéraire maghrébin. Suivront Le Thème de l'aliénation dans le roman maghrébin d'expression française de Isaac Yétiv et Littérature maghrébine de langue française de Jean Déjeux, en 1972 et

---

4 Ibid

5 Ibid.

1973 respectivement. L'année d'après paraîtra La Littérature algérienne de langue française et ses lectures de Charles Bonn. En 1976, Ghani Merad publiera, sous un titre presque identique à celui de Bonn, La Littérature algérienne d'expression française...

Cela fait donc, dans les années soixante-dix, tout juste quelques ouvrages critiques fondateurs, dont trois consacrés à la littérature maghrébine globalement et deux à la littérature algérienne particulièrement. De quoi faire dire aux optimistes que la critique est encore embryonnaire, et aux pessimistes qu'elle demeure inexistante.

Par contre, Marc Gontard a recensé trente-deux ouvrages critiques publiés jusqu'en 1977. Cette information nous est livrée au début de son livre intitulé : Violence du texte. Mais dans la bibliographie placée en fin de texte, Gontard ne retient que trois titres (un de Déjeux, un de Khatibi, un de Yétiv) sans toutefois dire pourquoi. "*Jusqu'à présent, peu d'études ont été consacrées à la littérature marocaine de langue française*", note-t-il. Cette affirmation peut très bien s'étendre à l'ensemble de la littérature maghrébine de langue française, car il faudrait un peu plus de textes pour en infirmer l'à-propos, tout au moins dans la décennie 70. D'aucuns, exagérant sans doute, ont affirmé que la critique est inexistante non seulement à cette époque-là, mais même bien après.

Cette discussion fait penser à un phénomène récurrent dans tous les compartiments de la littérature africaine : ceux des Africains qui y travaillent sont en général ignorés des cénacles qui, à tort ou à raison, s'attribuent ou se voient attribuer l'identité exclusive de "*critiques universels*". Ces derniers ne se soucient presque jamais de renvoyer, aussi rapidement soit-il, aux Africains et/ou africanistes qui, dans le domaine africain, font le même travail qu'eux, c'est-à-dire réfléchissent sur les stratégies susceptibles de permettre l'élaboration de théories et pratiques critiques accompagnant des corpus constitués.

L'on a fini par s'accommoder d'une sorte de commerce à sens unique, d'échange qui proscrit la réciprocité. Les travaux des critiques spécialisés dans la littérature africaine sont souvent bourrés de renvois aux critiques des littératures d'Europe ou d'Amérique du Nord, tandis que la réciproque ne se vérifie pas. Que de fois Barthes, Escarpit, Bourneuf, etc. sont cités dans les analyses de la

littérature maghrébine ! En contre-partie, une absence criarde de noms qui nous sont familiers au Maghreb ou ailleurs en Afrique, dans les bibliographies d'un Todorov, d'un Propp ou d'un Derrida. Les index de Palimpsestes et de Seuils, ouvrages publiés par Gérard Genette en 1982 et 1987 respectivement, sont instructifs toujours à ce propos.

Le débat ne saurait porter ici sur la valeur de ces travaux. Plutôt, il s'agit de souligner le fait qu'aucun de ces savants ne signale l'existence des critiques qui, sans peut-être avoir la prétention d'être leurs égaux, ne demeurent pas moins des agents dynamiques de l'entreprise critique dans leurs zones d'intérêt, l'Afrique littéraire. Volontaire ou non, cette omission permanente est de nature à contribuer à crédibiliser l'argument selon lequel il n'y a pas d'activité critique liée à la littérature maghrébine en particulier, à la littérature africaine en général.

Aussi curieux que cela puisse paraître, d'ailleurs, Rachid Boudjedra crédite cette thèse, notamment lorsqu'il laisse entendre que si l'on veut chercher des critiques, il faut d'emblée regarder du côté où l'on retrouvera, comme il le dit, "*des gens comme Barthes, Mauron, Deleuze, Blanchot, Richard, etc.*"<sup>6</sup> . Boudjedra voit dans le premier nommé le chef de file de ceux qu'il considère comme les seuls critiques littéraires. Il soutient que Barthes a réalisé l'inédit : il a pratiqué "*la critique comme recreation du texte romanesque*"<sup>7</sup> .

A propos de Barthes, cependant, il faudrait apporter une précision ici qui n'est pas dépourvue d'intérêt. Roland Barthes constitue une exception rare qui permet de nuancer un peu nos affirmations concernant le non-dit des critiques européens. Une seule fois, en effet, Barthes a cité un Maghrébin, Abdelkébir Khatibi, et en termes élogieux. Entre Khatibi et Barthes a pris racine un échange, au plein sens du terme, c'est-à-dire sur des bases de reconnaissance et d'émulation réciproques, de complémentarité mutuellement bénéfique et explicitement reconnue. Au début de La Blessure du nom propre , Khatibi rend à Barthes ce qui est à Barthes. Sur l'origine d'une de ses expressions prisées, il avoue : "*Nous empruntons cette*

---

6 Voir Hafid Gafaïti : Boudjedra ou la passion de la modernité, Paris, Denoël, 1987, p.127.

7 Ibid.

*expression (pouvoir de jouissance) à R. Barthes à qui notre génération doit une intelligibilité plus exacte du texte. Et surtout plus jubilante"*<sup>8</sup>.

De son côté, Roland Barthes dit presque autant, voire plus, de Khatibi. "*Ce que je dois à Khatibi*" est le titre qu'il donne à un article placé en tête du numéro spécial de Pro-Culture consacré à Khatibi. Il rend hommage à ce dernier de la manière suivante :

*"Khatibi m'enseigne quelque chose de nouveau, ébranle mon savoir. (...) Il contribue à cet éclaircissement qui progresse aujourd'hui en moi. (...) Un Occidental peut apprendre quelque chose de Khatibi"*<sup>9</sup>.

Or, précisément, la dette dont il est question se situe dans "*l'entreprise sémiologique*", comme le dit Barthes.

Pourtant, aussi instructif soit-il, ce genre d'écho est rare, comme nous l'avons dit plus haut. Le problème soulevé demeure entier : la littérature maghrébine serait privée de critique reconnue; elle n'aurait même pas de critique du tout. Dans cette optique, nous nous trouverions en présence d'un vide difficilement explicable. Comment peut-il y avoir une activité créatrice sans son pendant, l'activité critique ? Une cause sans effet, ou inversement, un effet sans cause?

"*Critiques, levez-vous ! Débat*". A ce défi lancé par un Maghrébin dans les pages de Parcours Maghrébins<sup>10</sup> ne correspondrait donc qu'un silence; silence qui, dit un autre, peut être perturbé de temps à autre seulement par un "*ressassement infini des récriminations des uns et des autres*"<sup>11</sup>. L'auteur de l'interpellation, Arezki Métref, conclut que "*la guerre de la critique n'aura, il faut le craindre, probablement jamais lieu*", parce que, évidemment, il ne saurait y avoir une guerre sans guerriers. "*Elle n'existe pas encore*", renchérit le même Métref, traitant toujours de la critique.

Par ailleurs, ce dernier ne cache pas son agacement devant le constat du vide critique. Il s'en prend à ceux qui n'osent pas entreprendre de remédier à la

---

8 Ibid.

9 R. Barthes : "*Ce que je dois à Khatibi*", Pro-Culture, n°12, *op. cit.* pp. 7-8.

10 A. Métref : Parcours Maghrébins, n° 15 *op. cit.* p. 19.

11 Hadj Miliani : "*Le mode du comme si ...*", *ibid.*, pp. 34-35.

situation qu'il déplore. "*On continue à se suffire de petites guéguerres sans périls et sans âme*", se plaint-il, avant de se demander :

*"Peut-on seulement avoir une critique qui a du nerf, qui crée, qui fait avancer la création quand, unanimes ou presque, on se plaît à admettre que oui, après tout, elle n'existe pas encore ?"<sup>12</sup>.*

Ces affirmations ne manquent pas de sévérité. Elles reviennent avec insistance chez Métref et d'autres observateurs qui se sentent aussi interpellés. Mais, au-delà de cet aspect important, et pour mieux nous pénétrer des données de la thèse nihiliste, nous pourrions considérer quelques autres éléments de causalité du vide constaté. En d'autres termes, quelles raisons sont avancées encore par les uns et les autres pour démêler l'écheveau ? Car il s'agit bien d'un problème complexe.

Hafid Gafaïti a posé la question suivante à Rachid Boudjedra : "*A quoi peut-on attribuer le fait que la critique littéraire est pratiquement inexistante en Algérie?*"<sup>13</sup>. A noter que, dans l'esprit de Gafaïti, le doute n'est point permis : l'Algérie (voire le Magrheb, sous-entendu) est un désert critique. En répondant à la question qui lui est posée, Boudjedra n'éprouve nullement le besoin d'y apporter le moindre correctif. Même, il y répond directement en mettant l'accent sur la relation entre la production littéraire et la production critique, les deux allant donc de pair, malheureusement dans le sens d'une indigence.

Pour Boudjedra, rien n'est ambigu dans le constat : "*C'est la production littéraire qui est pratiquement inexistante, et elle donne effectivement une critique littéraire inexistante*"<sup>14</sup>. Invité par Arezki Métref à en parler dans les colonnes de

Parcours Maghrébins, en 1988, Boudjedra introduit son interview par cette déclaration plutôt inattendue d'un écrivain maghrébin aussi prolifique que lui :

*"La critique littéraire n'existe pas en Algérie, pour la bonne raison qu'il n'y a pas une littérature nationale. Quelques écrivains*

---

12 A. Métref : op. cit.

13 Hafid Gafaïti : op. cit., p. 128.

14 Ibid.

*ne font pas, à eux seuls, une littérature nationale. Il en faudrait des centaines, voire plus"<sup>15</sup>.*

*En clair, d'après lui, l'existence d'une critique est intimement liée à celle d'une production littéraire d'envergure. Celle-ci doit être abondante, très abondante même, qualité et quantité étant ici indissociables. Boudjedra soutient qu'il n'y a pas lieu de cogiter sur une naissance qui n'a même pas encore eu lieu.*

Alain Boureau, de son côté, pense que ce n'est pas exactement l'existence de la littérature "*per se*" qu'il faudrait remettre en cause. Dans son approche, il retient comme postulat l'existence incontestable de cette littérature. Cette démarche lui permet d'introduire le paramètre temporel ou historique dans le débat. Il distingue le moment où l'oeuvre est produite de celui où elle est soumise à la perspicacité de la critique. Pour la littérature maghrébine et sa critique (si critique il y a), se pose un problème sérieux, celui relatif à la distanciation entre l'époque de parution de l'oeuvre et celle de l'émergence éventuelle d'une critique. Cette distanciation lui paraît trop faible, négligeable. Or, explique-t-il, si l'âge de la création et celui de la lecture se confondent, ou presque, cela constitue en soi un obstacle pour l'existence d'une activité critique digne de ce nom. "*Dans notre domaine, constate-t-il, l'objet du discours (...) et le discours lui-même*" sont contemporains<sup>16</sup>. Par conséquent, le recul nécessaire au critique est impossible. L'effort pour "*asseoir les différents modes de lecture des textes*" s'en trouve sinon annulé, du moins brouillé.

La situation semble même plus compliquée dans certains cas où, dit Boureau, des écrivains sont trop influencés par des mouvements ou des phénomènes paralittéraires. Ces derniers, à force d'être perméables à certains courants d'époque, finissent par se comporter dans l'écriture comme des prisonniers du paralittéraire. Ils donnent ainsi à Boureau l'impression de fausser le jeu propre à l'écriture, aussi surdéterminés qu'ils sont par des enjeux dont certains relèvent du conformisme, de la volonté d'être à tout prix de telle ou telle modernité en vogue.

---

15 R. Boudjedra : "Punitive ou narcissique", *Parcours Maghrébins*, n°15, *op. cit.* p. 26.

16 A. Boureau : "Le discours critique sur la littérature maghrébine d'expression française", *Oeuvres et Critiques*, *op. cit.* pp. 117-123.

La création littéraire y perd en originalité, en neutralité, en "*innocence massive*", soutient Boureau. Or il s'agit là de ce qui, normalement, maintient les textes littéraires, l'écriture, dans la littérarité.

"*On reconnaît ici R. Boudjedra*"<sup>17</sup>, précise Boureau, c'est-à-dire l'un de ces auteurs qui, dans le cours de l'écriture, sont emportés par certains systèmes critiques modernes à tel point que le lecteur cherchera longtemps le créateur, celui qui devrait résister à cette sorte de sollicitation induite. La confusion des natures, des zones et des fonctions, une fois instaurée de cette façon, entrave la pratique d'un véritable exercice d'analyse. C'est à cet effet que Boureau rappelle que "*l'efficacité des systèmes critiques modernes (thématique, psychocritique, sociocritique) a été éprouvée surtout à propos d'oeuvres éloignées dans le temps*"<sup>18</sup>. Il parle des littératures européennes. Il illustre sa thèse par l'exemple de Lucien Goldmann qui, d'après lui, est convaincant dans ses lectures du XVII<sup>e</sup> siècle mais décevant lorsqu'il en vient au "*Nouveau Roman*" plus proche temporellement de lui.

Par analogie, certaines oeuvres de Khatibi et les expériences universitaires de grammatologie, de sémiologie, de constructionnisme à la Derrida sont trop soudées par une contemporanéité qui ne rend pas forcément service, en fin de compte, à une critique aisée et autonome, ajoute Boureau.

*Quoi qu'il en soit, pour ce dernier encore, la jeunesse de la littérature maghrébine prédispose celle-ci à fonctionner plutôt comme un ferment de la critique négligeable ou impossible.*

Au-delà de la littérature, c'est toute la société maghrébine qui est perçue comme un conglomérat de pesanteurs dont les interactions déteignent sur l'embryon de la critique littéraire (ou plus généralement culturelle). La société maghrébine est vue comme un immense foyer d'inhibitions pour l'activité critique. Elle étouffe le talent : ni le génie créateur, ni le génie critique n'y trouvent des conditions favorables à leur éclosion, dans cette optique-là.

Par exemple, les supports de production culturelle font défaut. Des individus sont armés de leur volonté; mais les plus volontaires d'entre eux déchantent,

---

17 Ibid.

18 Ibid.



terrassés par le désœuvrement. Veulent-ils se mettre à l'oeuvre, ils sont découragés par l'absence, par exemple, d'organes de publication. "*Où est la publication littéraire sans laquelle la littérature algérienne continuera à prêcher dans le désert?*", s'interroge A. Métref qui, décidément, est très préoccupé par le sujet. Il ajoute que le critique, en Algérie, se surprend le plus souvent "*errant à la recherche d'un support pour publier sa recherche, son étude ou tout simplement un entretien avec un auteur*"<sup>19</sup>. A force d'errer ainsi, les critiques cessent toute activité, et l'on revient, comme par fatalité, à la case départ, c'est-à-dire au désert critique, à un "*paysage morose*", selon les termes de Métref.

D'après un universitaire algérien participant au débat organisé par Parcours Maghrébins, les différents acteurs au sein de la société maghrébine se sont trompés de projets culturels et de priorités. En conséquence, toute l'expérience humaine y est un non-sens qu'on ne veut pas nommer ainsi. A preuve, la communication qui s'y pratique n'en est pas une; ou plutôt, elle est proche d'un quiproquo à tiroirs. Le tenant de cette thèse cite cette anecdote mettant en présence deux sourds à la gare routière d'Oran, en Algérie :

*"Le premier : Est-ce le car en partance pour Alger ?*

*- Le second : Non ! C'est le car qui va vers Alger.*

*- Le premier : Je m'excuse, je pensais que c'était le car en partance pour Alger"*<sup>20</sup>.

Il n'est pas question de critique littéraire dans ce pseudo-dialogue. Mais, par analogie, celui-ci permet de comprendre que la communication sociale au Maghreb est bloquée; et que conséquemment, les gens se parlent sans se comprendre; dans le domaine de la littérature, "*la critique se retrouve (elle aussi) dans une situation sans réponse*"<sup>21</sup>. Une autre façon de constater le vide critique donc, ou, dans la meilleure des hypothèses, la misère dans laquelle l'embryon de critique littéraire se trouve encore.

Si la société ne s'était pas trompée de projets culturels, elle aurait été déjà en mesure de mettre en place une infrastructure permettant à la pensée dialectique

---

19 A. Métref : Parcours Maghrébins, n° 15, op. cit.

20 A. Zaoui : "Investigation créatrice", ibid. pp. 32-33.

21 Ibid.

de circuler. Or non seulement le Maghreb ne produit pas suffisamment d'oeuvres littéraires sur place, mais encore, il n'arrive pas à impulser à l'intérieur la circulation des oeuvres éditées à l'étranger. Le livre édité localement ou à l'étranger circulant péniblement, les critiques éventuels n'ont rien, ou presque, à se mettre sous la plume. Pas d'infrastructure adéquate, pas de livre; et pas de livre, pas de critique. Le décor y est planté pour qu'il n'y ait que l'improductivité de l'écrivain et du critique, selon la loi du vide engendrant le vide.

*"Comment se faire l'écho d'un produit dans des conditions contraires à son éclosion ?"*<sup>22</sup>, se demande Abderrezak Hellal, cinéaste et écrivain algérien. Le critique est désarmé, et dans ces conditions, sa seule volonté, ses bonnes intentions, ne sauraient suffire. Acculé à l'improductivité, il pourrait tout au plus avoir la satisfaction, si s'en est une, de garder dans des tiroirs *"un compte-rendu, sec comme un procès-verbal d'où est exclue toute (valeur) critique"*<sup>23</sup>. Qu'est-ce qu'un document analytique, fut-il celui d'un génie, qui ne peut être communiqué aux autres lecteurs faute de canaux adéquats ? Autant dire qu'il n'y a rien du tout. L'écrivain et son double inséparable, c'est-à-dire le critique, se trouvent ainsi logés à la même enseigne. Le caustique Abderrezak Hellal nous prête cette formule juste pour décrire leur inconfort : *"Tous les deux ont le même goût. Amer"*<sup>24</sup>.

L'on pourrait demander de tempérer cette thèse nihiliste en arguant qu'au moins en Algérie, il y a (eu) la SNED, puis l'ENAL; qu'au Maroc, la SMER a existé... Mais les usagers de ces structures de promotion du livre sont rares qui aient été satisfaits de leurs performances. De l'avis motivé de beaucoup d'observateurs, tant au Maroc qu'en Algérie (le cas de la Tunisie semble plus criard à la même époque), il ne s'est agi, finalement, que de tentatives conduites avec tellement de fausses notes qu'elles pourraient à peine figurer dans le chapitre de la nécrologie de l'histoire du livre. Cela n'aurait pu être autrement, parce que les hommes chargés de les animer, de les faire fructifier, ont rivalisé de maladresse, accumulant dysfonctionnements et contre-performances. Face à cette

---

22 A. Hellal : "Ersatz de culture", *ibid.*, pp. 28-29.

23 *Ibid.*

24 *Ibid.*

situation, le discours officiel, lénifiant par vocation, a toujours donné l'impression de confondre amateurisme et réussite.

Et d'ailleurs, même en matière de littérature autorisée, ce contexte ne semble pas avoir réussi à promouvoir grand'chose : les oeuvres littéraires jugées acceptables n'ont pas fleuri, à notre connaissance. Le retour de la manivelle aura eu un effet encore plus désastreux peut-être de ce côté-là que de celui de l'auteur, dans la mesure où des écrivains, victimes potentiels ou réels de la censure locale, ont pu parfois prendre le chemin de l'exil pour entrer dans des circuits huilés de l'édition étrangère, tandis que les infortunés qui ont compté sur la bonne grâce du système ont sombré dans l'anonymat programmé. En somme, l'incompétence des hommes choisis, l'insuffisance de leur formation professionnelle, un bureaucratisme toujours plus envahissant, le soupçon politique confinant à la paranoïa, sont autant de tares relevées par des observateurs pour rendre compte de cette situation qui a compliqué, comme l'on ne l'aurait pas souhaité, le décollage de la littérature et de sa critique. A. Hellal en témoigne encore dans des termes éloquents :

*"Ici, un roman dont les personnages ne sont qu'une ébauche, (...) un récit présenté comme une nouvelle, des souvenirs comme une fiction, et l'inévitable florilège de coquilles"<sup>25</sup> .*

Le décor, d'après Hellal, y est planté pour handicaper l'éclosion d'une critique digne de ce nom.

Pour exister vraiment, la critique a besoin d'une certaine dose de complicité entre le public et l'analyste. Or, soutient A. Hellal, cette complicité pourtant nécessaire a tardé à s'instaurer entre les partenaires du phénomène critique, suivant en cela l'absence de communication fructueuse entre les auteurs et les lecteurs. Entre le public et la critique s'est développée plutôt un malentendu aux conséquences redoutables : la critique en est morte prématurément. Car le public et elle ont tourné les regards vers des directions opposées.

Le public maghrébin, explique-t-on, est sous le charme de navets aliénants, de résidus appauvrissants d'une culture étrangère, mais aussi d'une

---

<sup>25</sup> Ibid.

culture arabe, déversées sur l'Algérie, le Maroc, la Tunisie par des réseaux scandaleusement performants. Il est hypnotisé par des cultures soporifiques. Par voie de conséquence, la critique se débat en vain pour faire oeuvre utile de "réarmement" culturel. Par ses soins, les oeuvres littéraires maghrébines auraient pu servir d'anti-dote. Mais l'accoutumance dans laquelle le public fixé sur les navets s'est installé s'est tellement généralisée que la critique a cédé au découragement, terrassée par le sentiment d'inutilité et d'impuissance. La critique est bien victime d'un conditionnement de type suicidaire: elle doit, bon gré mal gré, cesser ses activités (à peine naissantes), assister à la déclaration de sa propre mort prématurée.

Ce sont là autant de raisons pour lesquelles, selon A. Hellal toujours, l'on ne rencontrera au Maghreb que des critiques en chômage, des analystes condamnés à gratter le lobe de l'oreille, à différer leurs projets de lecture, et même à côtoyer surtout des artistes qui, eux aussi, subissent le même sort. C'est le cas de le dire, même si l'on doit relever quelque sévérité dans certains propos : l'état des lieux est loin d'être réjouissant.

Toutefois, ce constat doit échapper au nihilisme. Pour ce faire, il importe de creuser davantage les arguments des uns et des autres intervenants qui insistent surtout sur l'absence d'une critique véritable. Plutôt que de n'appuyer que sur l'idée du vide ou du désert critique, ne serait-il pas approprié de parler positivement au moins d'un embryon ? Ce dernier terme a l'avantage d'être d'un emploi moins radicalement nihiliste que les autres mots employés par Métref, Hellal, Boudjedra et d'autres "rienologues"<sup>26</sup>. Surtout qu'à côté du discours de

ces derniers existe un autre qui permet de prendre en considération quelques éléments ou aspects passés sous silence ou développés jusqu'ici dans le seul sens du vide ou de la misère.

## ***1.2. B. LES SIGNES D'UNE CRISE***

Face à des interlocuteurs qui ne donnent pas dans la nuance, Mouloud Achour tente de ramener les données à des proportions moins alarmantes. "*Il y a, écrit-il,*

---

26 "Rienologue" est un néologisme introduit dans le débat par A. Hellal à la suite de Balzac qu'il cite nommément dans Parcours Maghrébins.

*d'excellents critiques* <sup>27</sup> qui ne demenderaient qu'à être pris au sérieux. Ces propos n'ont de sens que si l'on admet au préalable que l'on ne part pas de rien. Il n'est pas question du néant, mais d'une critique en train de se constituer. Quelque chose existe déjà, qui peut être de la mauvaise critique, mais de la critique tout de même. D'après Mouloud Achour, celle-ci devrait cesser de se faire des complexes, car bien qu'embryonnaire, elle est soutenue par l'ambition de l'excellence, quoi que certains aient pu en dire parfois avec raison :

*"Il y a dans les rédactions de nos organes de presse, soutient encore l'écrivain-journaliste algérien, d'excellents critiques dont le travail pourrait considérablement contribuer au développement du mouvement littéraire national"*<sup>28</sup> .

L'écrivain Mohamed Magani est de cet avis. *"La critique existe"*, affirme-t-il. Il ajoute : *"Elle existe et il y a même quelques bons critiques. Ceux qui disent qu'il n'y a pas de critique sont les mêmes qui disent qu'il n'y a pas de littérature algérienne"*<sup>29</sup> . Pour lui donc, le doute n'est plus permis, au regard de ce qui a pu être fait déjà : *"L'avenir est pour demain"*, prophétise-t-il avec beaucoup d'optimisme.

Il demande que l'on tienne compte des handicaps inhérents au contexte maghrébin pour apprécier les efforts de la critique naissante. Comme il croit possible l'amélioration en quantité et en qualité de l'activité critique, il conseille que l'on suive principalement deux pistes qui mènent à bon port. D'abord, la critique doit s'adresser au public le plus étendu et non pas exclusivement aux *"cercles d'initiés"*. Elle parviendra à ce but seulement si elle prend *"sérieusement en charge la majorité des écrivains et des textes sans distinction de tendance et même de qualité"*.

Ensuite, il propose que la critique au Maghreb retravaille les analyses faites par les étrangers car, à son avis, ces derniers n'approchent pas la littérature maghrébine comme il se devrait - n'accordent-ils pas une importance indue à la thématique, au détriment de *"l'apport formel"* ? -. *"Interpréter à son tour les*

---

27 M. Achour : "Susceptibilité exacerbée", *Parcours Maghrébins*, n° 15, *ibid.* p.26.

28 *Ibid.*

29 M. Magani : "L'avenir est pour demain", *Parcours Maghrébins*, *ibid.* p. 27.

*interprétations faites de la littérature algérienne, notamment en Europe*<sup>30</sup>, c'est en ces termes que Magani énonce ce qu'il appelle la deuxième tâche de la critique de la littérature maghrébine; tâche qui incombe donc aux Maghrébins, d'après l'auteur de cette thèse optimiste, mais qui se réalise par rapport à ce que d'autres critiques ont pu faire à partir de l'extérieur du Magrheb.

Avec un peu plus de réserve sur la qualité de ce qui se fait dans ce champ, Hédi Bouraoui adopte une attitude assez proche de celle de Magani : il aborde le problème de façon positive lui aussi. Dans Présence Francophone, il développe ses vues sur le sujet. "*La critique est à son nadir*"<sup>31</sup>, y relève-t-il. Bouraoui oppose ce "*nadir*" à l'apogée qui est déjà atteinte, selon ses dires, par la littérature maghrébine de langue française. Bouraoui prend tout à fait le contre-pied de Boudjedra : où ce dernier croit voir un vide total de la création et (surtout) de la critique, Bouraoui reconnaît l'existence d'une production littéraire florissante, prometteuse, qui n'attend plus que le décollage de sa critique.

Le "*nadir*" de la critique identifié par Bouraoui, ce n'est pas tout à fait le degré zéro. C'est, plus rigoureusement parlant, la phase de tâtonnement, de balbutiement (ces deux derniers termes ne sauraient être absolument des synonymes de vide). C'est l'étape où, l'activité critique prenant progressivement forme, l'observateur averti peut au moins noter en marge du phénomène : "*Peut mieux se développer*", et non pas, automatiquement, y inscrire les sortes de mentions de disqualification radicale que les nihilistes ont eu tendance à lancer, parfois trop vite, à la face des aspirants à la critique littéraire de qualité.

Par ailleurs, Bouraoui soulève le problème en lui donnant une plus large envergure analytique.

D'une part, il inventorie les différentes méthodes de lecture appliquées avec plus ou moins de réussite à la littérature maghrébine par des critiques venus d'horizons divers. Entre toutes, il retient la critique thématique, surtout dans ce qu'elle a développé comme interprétations... erronées. Il trouve que beaucoup de choses importantes ont échappé à cette critique qui "*n'a vu que ...*" ou "*n'a*

---

30 Ibid.

31 H. Bouraoui : " La littérature maghrébine du dedans et du dehors du champ critique ", Présence Francophone, Sherbrooke, n° 11, 1975, pp. 3-14.

*souligné que...*" (pour citer des formules restrictives qui reviennent sous sa plume).

Pour Bouraoui, même lorsqu'elle s'est essayée au comparatisme, la critique thématique a tout au plus flirté avec des analogies, des recherches d'équivalences, et n'est pas parvenue à sortir du "*nadir*". Son péché capital, dit encore Bouraoui, c'est qu'elle a fait fi de "*l'épaisseur esthétique*" des oeuvres de la génération de Khatibi, de Boudjedra...

D'où l'essentiel de sa thèse : le champ de communication de la littérature maghrébine est plus étendu que la critique thématique n'en a donné l'impression. Bouraoui conclut sur une insatisfaction : l'activité critique au Maghreb est partie sur des bases peu opératoires si l'on se limite à la critique d'obédience thématique.

D'autre part, Bouraoui recherche plus méticuleusement les causes profondes de ce mauvais départ. Il découvre qu'elles ont pour nom, ces causes, les fausses problématiques. Autrement dit, l'intérêt a été indûment accordé à certaines questions qui, malgré leur importance, ne sont pas capitales pour comprendre le noeud du problème.

Parmi ces questions, Bouraoui cite la langue d'écriture. En arabe ou en français, la littérature maghrébine a droit de cité. Sa qualité intrinsèque n'en dépend pas, sauf dans l'imagination de ceux dont Bouraoui prend le contre-pied. Plus que la langue, écrit Bouraoui, "*la vision englobante permet des transformations d'univers au-delà de tout déterminisme linguistique*"<sup>32</sup>. Le Maghreb évolue avec le reste du monde vers un macro-état d'homologie (plutôt que d'homogénéité). A cet état global correspond une création littéraire qui, tout en s'élaborant dans un moule linguistique spécifique, ne saurait fonctionner à la manière d'un prisme déformant.

La langue est donc, par la force des choses, dépassée dans les prétentions que certains lui prêtent, prétentions à servir, par exemple, de paramètre fondamental d'analyse, même classificatoire, de la littérature maghrébine. Celle-ci est d'abord de la littérature avant d'être de telle ou telle langue, veut dire Hédi Bouraoui.

---

32 Ibid.

Annexé à cet aspect dont Bouraoui ne voudrait pas qu'on en exagère l'importance est le problème du rapport entre l'écrivain maghrébin et sa société. A-t-on affaire à un écrivain qui produit du dedans ou du dehors du Maghreb, de l'intérieur ou de l'extérieur ? Bouraoui pense qu'il est inconvenant de se cantonner dans cette sphère, car dit-il, c'est encore là un faux problème. Il suggère que l'on passe rapidement dessus pour étudier plutôt, chez l'écrivain maghrébin, l'option d'engagement, le degré de participation à la "violence du texte". Aussi tranche-t-il en ces termes : "*Qu'il soit à l'intérieur ou à l'extérieur de son pays, l'écrivain qui se sent engagé assume ses responsabilités sans que personne ne le lui dicte*"<sup>33</sup>.

*Le terrain étant ainsi déblayé, Bouraoui peut dégager plus aisément dans son étude une typologie générale de la (mauvaise) pratique critique dans le champ littéraire maghrébin. Il propose une classification faisant ressortir quatre types de lecture, auxquels ils colle des appellations qui font parfois sursauter. Il distingue ainsi la critique de concierge ; la critique incestueuse ; la critique de pompage ; la critique interférante.*

La critique de concierge se pratique principalement dans la presse et à l'Université ; c'est donc la critique journalistique et universitaire ou académique. Pêle - mêle, explique Bouraoui, elle "folklorise" l'objet d'étude, ou s'enferme dans des considérations trop peu littéraires. Elle politise quand elle n'est pas hésitante, recourt à des critères pourtant dépassés, ou encourage la confusion entre l'anecdote et la synthèse analytique ou même entre la vie et l'art. Elle ne travaille pas en vase clos, ce qui peut être une bonne chose ; mais alors elle se nourrit "(d') élucubrations d'autres critiques"<sup>34</sup>.

C'est le genre de critique auquel Abdellatif Laâbi s'en prend aussi dans La Brûlure des interrogations. Laâbi ne rejette pas a priori les méthodes des universitaires. Mais il estime qu'elles ne peuvent contribuer à mettre en place un socle pour une critique sérieuse de la littérature maghrébine que si les chercheurs s'y prennent autrement qu'ils ne l'ont fait jusqu'ici. Car, regrette-t-il, la critique universitaire

---

33 Ibid.

34 Ibid.



*"se contente souvent de prendre telle quelle la méthode, et la dernière en cours si possible, sans essayer d'en comprendre la genèse, de remonter la chaîne d'évolution qui l'a permise"*<sup>35</sup>.

Le résultat est catastrophique, à ses yeux. La recherche universitaire est devenue *"une véritable logomachie, un snobisme intellectuel qui est souvent le signe ou le paravent de la superficialité"*<sup>36</sup>. En d'autres termes, c'est un travail tout en perte, tout en mutilation. Ambiguë et incohérente, la critique de concierge, perçue aussi par Bouraoui, est un *"magma informationnel non révélateur"*<sup>37</sup>; *"utile il est vrai"*<sup>38</sup>, ajoute Bouraoui quand même. Et c'est cet ajout qui place ce dernier un peu loin des nihilistes, malgré la sévérité de certaines remarques faites par lui au sujet justement de la critique de concierge, journalistique ou universitaire.

La critique incestueuse, elle, est à l'oeuvre lorsqu'un écrivain analyse le travail d'autres auteurs. Lui-même, Bouraoui, traitant des textes de ses confrères ou congénères maghrébins donc, plonge dans la critique incestueuse. Celle-ci est dite incestueuse dans la mesure où elle met en rapport des gens du même métier, de la même famille (professionnelle).

Elle paraît moins maladroite que l'autre à Bouraoui. Ce dernier la trouve même quelque peu *"subtile et nuancée"*<sup>39</sup>. Et pourtant, dit-il, elle aussi demeure en - dessous de la norme, en ce sens qu'elle foisonne de préjugés, se teinte d'impressionnisme jusqu'à devenir *"fortement subjective"*<sup>40</sup>. La tendance à l'auto-projection, la tentation assez forte du narcissisme, *"la jalousie professionnelle"*<sup>41</sup>, y poussent aux règlements de comptes, si l'on en croit Bouraoui qui en décommande la pratique plutôt vigoureusement, bien qu'étant lui-même interpellé au premier chef en tant qu'écrivain et critique.

Ensuite, Bouraoui décrit la critique de pompage. Celle-ci a un caractère publicitaire prononcé. Elle vise plus à vanter l'auteur ou l'oeuvre qu'à en faire

---

35 A. Laâbi : La Brûlure des interrogations, Paris, L'Harmattan, 1985, p.71.

36 Ibid.

37 H. Bouraoui, Présence Francophone, op. cit.

38 Ibid.

39 Ibid.

40 Ibid.

41 Ibid.

connaître froidement la valeur artistique. Les interviews d'auteurs en constituent la forme principale retenue par Bouraoui. Souvent, estime ce dernier, les questions sont posées au hasard et par des gens qui ne sont pas toujours des pratiquants habiles du métier de critique. L'efficacité (ou plutôt l'inefficacité) de la méthode est tributaire de ce handicap initial : ses résultats ont un coefficient d'incertitude anormalement élevé. La critique de pompage jure donc avec la rigueur requise de toute critique sérieuse.

Parce que hasardeuse, elle est, toujours d'après Bouraoui, un prétexte au délire de l'interviewé. L'on a affaire à des "*curiosités bourrées de bêtises*"<sup>42</sup>, affirme encore Bouraoui sans mâcher ses mots. L'on n'analyse pas à proprement parler ; l'on n'explique pas méthodiquement non plus. L'interviewé "*vomit ce qui lui passe par le ventre*"<sup>43</sup>, écrit Bouraoui textuellement ! Ce qui compte pour l'interviewé, c'est le plaisir de s'admirer (se) racontant dès qu'une question lui est posée. Le souci de rationalité peut y intervenir, mais cela est accidentel.

Quant à la critique interférante, elle ajoute aux défauts des trois autres types précédemment identifiés les siennes propres ; ce qui en fait un mélange de choses encore plus indigestes. En particulier, elle surgit de la périphérie avec des idées préconçues, et imprudemment, cherche à les plaquer sur des oeuvres. "*Ici, la posture du critique révèle une tension inquisitrice et réductive*"<sup>44</sup>. Elle fait parfois des éloges, comme la critique de pompage, mais c'est, selon Bouraoui, par ignorance des réels déterminants de "*la productivité intérieure*"<sup>45</sup> et de "*l'intention du texte littéraire*". Par ces expressions, Bouraoui veut dire, en d'autres termes, que la critique interférante spécule, distribue des jugements de valeur un peu à tort et à travers.

L'interférence confine à l'ingérence et à la confusion des mérites. Alors, le critique est épinglé comme un paternaliste. Ce défaut est lui-même lié à un arrière-fond historique et idéologique dans lequel la littérature maghrébine de langue française est née.

---

42 Ibid.

43 Ibid.

44 Ibid.

45 Ibid.

C'est surtout Charles Bonn qui introduit ce dernier élément d'explication. En effet, il écrit dans un article publié en Italie : "*Le paternalisme involontaire de la gauche française confond dans la même sympathie contrite les meilleurs écrivains et les plus médiocres*"<sup>46</sup> . Ce paternalisme va de pair avec la quête d'exotisme. Le regard paternaliste et exotique, toutefois, ne saurait strictement être l'apanage des seuls critiques provenant de la gauche française. Ceux qui commettent ces péchés mignons viennent de tous les bords, du dehors et du dedans du Maghreb.

Tout de même, Bouraoui trouve à la critique interférante une circonstance atténuante : elle n'en est qu'à ses débuts. Et Bouraoui de lui prescrire (en s'en défendant) d'apprendre à réduire sa subjectivité et ses préjugés au minimum, à résister à la tentation de la troncation, pour produire, comme elle l'a déjà fait (mais accidentellement), des études "*dépassant le processus de l'explication conventionnelle*"<sup>47</sup>.

Pour ne nous en tenir qu'à ces quelques idées, il apparaît que la diversité des problèmes soulevés est impressionnante. Tout y passe. Les problèmes de méthodologie sont (re)posés ; les uns estiment que les méthodes par eux préférées sont, pour cette seule raison, les meilleures ; les autres ne l'entendent pas de cette oreille : l'on n'est pas critique (contesté en plus) pour faire des concessions à d'autres !

La polémique se déplace parfois de la sphère des méthodologies à celle des définitions des objets mêmes d'étude. Tel estime que l'on ne pourra avancer qu'en parlant globalement de "*littérature maghrébine*" ; tel autre est plutôt d'avis qu'il faut procéder par un découpage épousant les frontières nationales ou étatiques consacrées entre le Maroc, l'Algérie et la Tunisie. Ceci malgré les efforts faits, par ailleurs, en vue de l'avènement d'un "*Grand Maghreb*" incluant la Mauritanie et la Libye...

Nous dirons que dans cette polémique, ce que les uns élèvent, les autres se chargent de rabaisser presque systématiquement, et vice versa. La vivacité des

---

46 C. Bonn : "Lectures du roman maghrébin de langue française ...", *Il Banchetto Magrebino*, op. cit., p.108.

47 H. Bouraoui : *Présence Francophone*, op. cit.

arguments est loin d'être tempérée. Car, bien que nous soyions dans un domaine où, en principe, les facultés de raisonnement à froid devraient prévaloir, la sensibilité à fleur de peau complique parfois les rapports entre critiques et auteurs, entre auteurs et auteurs, entre critiques et critiques. D'où la tournure prise par certains échanges de propos. Mouloud Achour écrit à ce sujet :

*"On a souvent vu des inimitiés définitives naître d'un jugement sévère sur une oeuvre de cinéaste ou d'écrivain et la pratique de la mise au point méchante assortie de menaces"<sup>48</sup>*

Dans ce domaine, l'un des exemples les plus connus peut-être restera la virulente polémique qui, en 1987, avait opposé Rachid Boudjedra à certains de ses lecteurs qui s'étaient risqués à écrire des phrases que n'apprécia pas du tout l'auteur de La Répudiation, du Démantèlement ou de L'Escargot entêté...

A l'origine, sous la plume de Amar Belhacen et Bekhti Ben Aouda, paraît dans El Djoumhouria, un quotidien de l'Ouest algérien, le 7 Janvier 1987, un article intitulé "*Boudjedragate*". D'après ses auteurs, qui déclarent s'appuyer sur des preuves apparemment irréfutables, Boudjedra aurait plagié le Marocain Mohamed Bennis. Celui - ci avait publié en 1981, dans une revue marocaine, un "*Manifeste de l'écriture*". Belhacen et Ben Aouda soutiennent que Boudjedra s'en est un peu trop inspiré sans en signaler l'existence, sans utilisation de guillemets, pour rédiger à son tour une série d'articles intitulée "*De la littérature*", série parue dans la revue algérienne Al Massa.

La réaction du mis en cause est pimentée. Boudjedra dénonce avec virulence ce qu'il estime être l'entreprise préméditée d'un "*pion, (d') un écrivillon médiocre et (d'un) plumitif au souffle asthmatique*". Toute sa défense est publiée dans Révolution Africaine<sup>49</sup> où ces termes heurtés et d'autres sont mis en évidence. Boudjedra y soutient qu'il s'agit, d'après lui, d'une opération de vengeance orchestrée par un Belhacen qui aurait été navré de ne pas obtenir de lui le coup de pouce qu'il avait sollicité pour faire aboutir... un dossier de bourse dans l'administration.

---

48 M. Achour : "Susceptibilité exacerbée", Parcours Maghrébins, *op. cit.*

49 Révolution Africaine, des 16 Janvier et 13 février 1987.

Des camps antagonistes se sont formés aussitôt : l'on est pour ou contre l'accusé ou les accusateurs, selon les cas. Chacun met des journaux à contribution. D'invectives en emportements, la vive polémique a semblé rapidement s'éloigner du champ littéraire où elle avait pris naissance. En fin Janvier 1987, Algérie Actualité intervient pour essayer de la ramener à l'endroit : *"Il est tout à fait clair que la querelle n'intéresse le public que dans la mesure où elle se limite au champ littéraire"*<sup>50</sup>, écrit Rachid Kaci. Malheureusement, ce dernier prêche à des antagonistes emportés par la passion de la rectification et de la mise au point assortie de poings (verbaux).

Appelé au secours, Mohamed Bennis, l'auteur du "*Manifeste*" original, regrettera que Boudjedra n'ait pas eu la présence d'esprit "*(d') indiquer qu'il s'est servi de certains passages*", ou "*(d') utiliser des guillemets pour les passages ne lui appartenant pas*"<sup>51</sup>. M. Bennis était manifestement embarrassé. Malgré la volonté de ménager la sensibilité de son ami Boudjedra, il redira que lui seul était le rédacteur du "*Manifeste de l'écriture*", contrairement à certaines affirmations de Boudjedra.

Dans cette polémique, les arguments ont volé tellement bas que l'on aurait raison, aujourd'hui, avec du recul, de dire que le scandale ne résidait plus dans la question du plagiat posée initialement, mais dans la violence des échanges de vues. D'autres diront si l'activité critique, en tant que telle, est sortie revigorée ou non de cette querelle portant sur une intertextualité ambiguë.

Cette évocation a au moins pour intérêt d'aider à avoir une image à peu près exacte du climat dans lequel baigne le débat dans le champ littéraire maghrébin. Les florilèges de contradictions sont faciles à répertorier sous la plume des uns et des autres intervenants. L'on reproche aux précurseurs de ne pas tenir compte des spécificités imposant la primauté des littératures micro-nationales sur les littératures macro-régionales. Mais cela dit, l'on entre dans l'amnésie et, le reste du temps, l'on cogite effectivement sur les macro - littératures régionales. Après avoir tiré à boulets rouges sur les critiques qu'il accuse de verser dans la subjectivité, tel autre critique légitime allègrement l'évaluation subjective,

---

50 R. Kaci : "Rachid Boudjedra : la part des choses", Algérie Actualité, Alger, n° 110, 22 au 28 Janvier 1987, p. 33.

prétextant à l'occasion "*qu'il n'y a pas de loi scientifique pour évaluer un travail scientifique*"<sup>52</sup>. Principe défendable, du reste.

De farouches pourfendeurs du paternalisme ou de la critique prescriptive se muent l'instant d'après en prescripteurs des canons que les autres sont invités à observer pour mériter une place dans leur mosquée. Qui n'est pas prescriptif, en fin de compte ?

Ainsi va la critique en littérature maghrébine : ni vraiment ratée, ni tout à fait excellente. Elle existe, a n'en plus douter. La diversité, la faiblesse et la force des vues en opposition, en attestent l'intérêt indéniable, même lorsque les uns essuient un dard et que d'autres dégaînent. Cela peut paraître paradoxal; mais il demeure vrai que son imperfection sauve le débat de l'unanimité, d'une clôture qui lui aurait été fatale.

### I.2.C. "LA CRITIQUE OUVERTE, INCOMPLETE, SANS FIN"

Vivre de l'imparfait, c'est bien la performance réalisée paradoxalement par l'art même. Car, conclut un écrivain et journaliste algérien pour nous, "*un bon, un vrai livre n'est jamais achevé, plombé, livré plume en main. Aussi la critique reste à son tour ouverte, incomplète, sans fin*"<sup>53</sup>. Ce double inachèvement, celui de l'art et celui de sa critique, renouvelle sans cesse l'intérêt du sujet.

Au mieux, ici, nous n'aurons fait que commencer à explorer le terrain pour prendre la température de l'environnement critique dans lequel l'écriture porte ses motifs. "*La question de la critique n'est pas oiseuse du tout. C'est une question très actuelle*", écrit opportunément Azzedine Mabrouki dans le numéro de Parcours Maghrébins que nous avons abondamment relu dans les lignes ci-dessus. Il aurait été curieux donc qu'une recherche sur l'écriture n'en fasse pas état.

Au début de Figure III, Gérard Genette cite Valéry donnant une réponse à sa propre question : "*Où va la critique ? A sa perte, j'espère*". La même question nous a préoccupé ici. Mais, contrairement à Valéry, et dans le cadre maghrébin,

---

51 Révolution Africaine du 13 Février 1987.

52 H. Gafaïti : Boudjedra ou la passion de la modernité, op. cit., p. 126.

53 A. Djemai : "Le juge pénitent", Parcours Maghrébins, n° 15, op. cit., p. 35.

nous dirons plutôt que la critique se cherche : d'une querelle à l'autre, elle porte bien son nom de "*critique*", avec ce que ce terme implique comme divergences. Plus exactement, la critique littéraire maghrébine est en crise. Une crise de maturité précoce : pourquoi ne pas le penser ?

En effet, il est possible de considérer la polémique (même vive) comme le signe d'une dynamique qui, souvent, soutient les littératures majeures et leur critique. Elle est intervenue peut-être un peu tôt. Mais cette précocité permet à la créativité littéraire maghrébine d'éviter un autre écueil, l'égarement... prématuré dans l'auto-satisfaction et le narcissisme qui sont, par définition, plus inhibiteurs que stimulateurs. Ceci vaut aussi pour la critique. L'exemple d'ailleurs est instructif: en France, la nouvelle critique a fait ses preuves sur les épreuves (qu'elle jugeait ratées) de l'ancienne critique. Cette même nouvelle critique a été l'objet d'attaques violentes : R. Picard n'a-t-il pas intitulé une publication polémique en 1965 "*Nouvelle critique, nouvelle imposture*"? Il s'en prend aux barthésiens, soutenu par René Pommier qui publie, en 1978, son sulfureux Assez décodé. Entre temps, Roland Barthes a réexprimé ses thèses sans rien concéder à ses contradicteurs : Critique et Vérité (1966) en fait largement foi.

La polémique sur les tenants et les aboutissants des discours critiques n'est donc pas l'apanage du champ maghrébin. Rien que pour cette raison, il paraît impertinent de crier au scandale.

Ce qui en ressort d'irréfutable, c'est le fait que l'écriture romanesque, ou, plus généralement, littéraire, ne saurait être neutre au Maghreb. Elle porte nécessairement les traces plus ou moins accentuées ici et là du bouillonnement endogène et périphérique qu'elle provoque presque autant qu'elle subit. Une des façons d'en mesurer la portée consiste justement à procéder au décryptage de quelques -uns de ses principaux paramètres contextuel. C'est l'objet des développements auxquels nous avons procédé tout au long du chapitre, et même dans celui qui le précède, tant il demeure vrai que l'état de la critique fait partie des conditions de déploiement de la littérature maghrébine.

Nous verrons d'ailleurs plus tard que la réflexion sur l'exercice de la critique littéraire est même traitée comme un sujet de créativité à part entière dans les oeuvres de fiction.

## ***II. DEUXIEME PARTIE : LA DYNAMIQUE D'ATELIERS DE TRAVAIL***



Dans une lettre adressée à Marc Gontard, lettre qui servira de préface à Violence du texte (1981) de ce dernier, Abdelkébir Khatibi explique que la complexité intrinsèque de la littérature maghrébine de langue française est fonction de ses constituants sémiotiques. Ceux-ci sont " *extrêmement difficiles à mettre à jour* ", écrit-il. L'expérience de l'écriture dans le contexte maghrébin, de la pratique du français, soutient-il dans la même correspondance, est " *intraitable* ". Par ce dernier terme, il semble dire que la difficulté dont il s'agit impose d'office à tout discours analytique un déficit sémantique, quelles que soient les précautions méthodologiques prises par ailleurs. Toujours selon Khatibi, les auteurs maghrébins (dont lui-même) travaillent comme s'ils évoluaient d'une intersection à une autre, d'une inter-sémiotique à une autre. Aussi y voit-il une sorte de chiasme qui se (dé)construit sans cesse.

En 1983, Khatibi revient pratiquement sur cette réflexion. Il insère dans son Maghreb pluriel un long chapitre intitulé " *Bilinguisme et littérature* ", dans lequel il développe davantage l'idée de fonctionnement en " *abyme* " des éléments sémiotiques sous la plume des Maghrébins. Talismano d'Abdelwahab Meddeb lui sert de texte d'illustration de ce phénomène qui met en place un système de relais entre le dictant, le scripteur, le premier lecteur (du texte en cours de création) et le lecteur (de tout autre texte subséquent).

Dans toutes ces explications (qui ne sont ici que schématisées), revient la question suivante reflétant la préoccupation essentielle de Khatibi : comment donc travaille l'écrivain maghrébin ? Et dans la recherche des pistes susceptibles de l'aider à démonter les mécanismes, Khatibi propose d'appeler le genre de texte littéraire ainsi décrit un " *atelier de travail* ". Il désigne par là l'œuvre comme lieu scriptural manifestant la volonté de l'auteur " *de tenir le texte sous l'emprise de ses lancinances et sous le poids d'une certaine spéculation théorisante*"<sup>1</sup>. C'est, encore une fois, " *l'atelier de travail tel qu'il s'énonce et s'annonce*"<sup>2</sup>, c'est-à-dire un espace de créativité dont les modalités de composition se dévoilent concurremment dans les discours du narrateur et/ou des personnages.

---

1 A. Khatibi : Maghreb pluriel , op. cit., p. 192.

2 Ibid., p. 193.

Khatibi colle d'assez près au sens ordinaire du terme atelier. Les dictionnaires expliquent bien que l'atelier est le cadre, institutionnel ou non, où un artisan, plus exactement un artiste, exerce son talent. Il peut s'agir d'un artiste déjà confirmé ou, le plus souvent, d'un artiste en cours de formation, et qui, pour cette raison, décrit lui-même, ou (se) fait décrire par d'autres instances narratologiques, la configuration et la fonctionnalité dudit espace.

Le mot atelier connote, certainement, l'idée d'un sujet créateur à l'œuvre ou qui exprime l'intention de se mettre au travail. Il y a aussi, dans le mot, l'idée d'une force de travail ou d'une énergie mise à contribution potentiellement ou réellement. A tout ceci s'ajouteront d'autres connotations, entre autres : une variété d'outils de travail; un nombre variable d'intervenants ... L'intelligibilité du concept d'atelier de travail est donc incommensurable, les mots-clés ayant à la fois un sens ordinaire, consacré par l'usage, et un sens étendu, extensible même selon la volonté des écrivains sélectionnés.

Partant de telles considérations, les situations d'apprentissage, d'échange de savoir-crée, la révélation du type d'espace impliquant des créateurs (d'art en général, et de littérature en particulier), seront étudiées ici en tant qu'éléments spéculaires des forces intervenant dans le lieu de créativité. Il s'agira donc pour nous ici de rechercher et d'expliquer les principales données textuelles en

fonction desquelles la spatialité s'intègre dans les méandres de l'écriture, de l'imaginaire.

L'on ne peut pas ne pas prendre conscience du fait que cet essai de définition est insuffisant. Ceci dans la mesure où la notion d'atelier d'écriture fait partie d'un champ d'analyse relativement récent. C'est sans doute au cours de la décennie soixante dix que des centres de recherche ou d'enseignement ont commencé à s'y intéresser de façon systématique. Du reste, la minceur de la bibliographie présentée par Anne Roche et son équipe tend à le confirmer : l'ouvrage où il en est question n'a paru qu'en 1989<sup>3</sup>. Œuvre de pionniers, à notre connaissance, cette publication collective révèle que le premier numéro d'une

---

3 A. Roche et al. : L'Atelier d'écriture. Éléments pour la rédaction du texte littéraire, Paris, Bordas, 1989.

revue spécialisée sortie des " *Ateliers d'écriture* " à Grenoble, date du printemps 1984 seulement, par exemple.

Le projet d'analyse que nous voudrions réaliser aurait été facilité (tant soit peu) si les œuvres des auteurs choisis contenaient, au niveau des titres, des renvois directs à la pratique de l'art, ou tout au moins au cadre dans lequel cela pourrait se faire. Il s'avère indéniable, en effet, qu'en intitulant son fameux roman A Portrait of the artist as a young man (1916), l'écrivain irlandais James Joyce, par exemple, situait d'emblée son champ fictionnel au cœur de l'activité artistique. En effet, que pourrait être le portrait d'un artiste sinon d'abord une mise en relation d'un certain nombre de facteurs déterminant sa spécificité? Et parmi ces facteurs il y aurait la composante relative au cadre de travail.

Or donc, un titre de ce genre n'existe pas dans la littérature maghrébine de langue française, tout au moins si l'on se limite au corpus romanesque sur lequel s'appuie la présente recherche. En conséquence, nous serons dans l'obligation d'explorer plutôt d'autres compartiments des textes, pour un repérage instructif de l'image d'atelier de créativité. Ces compartiments se localisent d'abord au niveau des exergues, et ensuite dans des zones intérieures des textes.

## II.1. CHAPITRE 1: L ATELIER DE CREATIVITE

II.1.A. Signaux d'atelier de créativité dans les exergues

II.1.B. Focalisation de l'attention sur des lieux de créativité

II.1.C. Ecriture et spatialité.

### *II.1.A. LES SIGNAUX D ATELIER DE CREATIVITE DANS LES EXERGUES*

Souvent mis en évidence par une position marginale par rapport au corps de l'œuvre, et souvent aussi particularisé par l'usage de caractères d'imprimerie singuliers (les italiques en l'occurrence), l'exergue est constitué par une ou plusieurs formes de textes d'accompagnement. Les textes placés en exergue sont destinés à être de véritables adjuvants ou auxiliaires de l'œuvre. Leur présence est facultative; mais leur absence peut revêtir également une signification plus ou moins voulue par l'auteur.

Eu égard à l'idée d'atelier, chez les auteurs retenus dans la présente étude, l'exergue a deux formes intéressantes à considérer : la dédicace et l'épigraphe. Le tableau ci-après présenté donne une image grossière mais exploitable de la manière dont les deux formes sont distribuées :

## RELEVÉ ISOTOPIQUE DES EXERGUES

OEUVRES	DEDICACE	EPIGRAPHE
PA	<i>A mes frères Abdelaziz et Mohammed .</i>	Un extrait de <u>Le gai savoir</u> de Nietzsche
IC	<i>A Alberto, Isabel, Y Mélanie Taylor B .</i>	
UPO	1. <i>ou, Ali Saïd (le Chanceux)</i> 2. <i>à James Baldwin et Conchita Lopez .</i>	1. Un extrait de <u>Ecrits sur la littérature...</u> de Brecht; 2. Une citation tirée de <u>Contes et légendes de la Grande Kabylie</u> ; 3. <u>Ibidem.</u>
UVR	<i>A Jacqueline Arnaud</i>	
LCO	<i>A Miloud Achdini et Hassan El Bou qui vivent encore, et sous un double aspect, l'ordalie, je dédie ce livre .</i>	Une citation sans indication de source.
BD	<i>Pour Pumpuli</i>	Des extraits de <u>The Waste land</u> de T.S. Eliot.

Ce tableau ne mentionne que les œuvres dans lesquelles il y a au moins une des formes de l'exergue. Ces œuvres sont au nombre de six, sur les dix du corpus, ce qui montre que l'inscription de l'exergue est une pratique ayant une fréquence non négligeable. D'où son intérêt pour l'analyse. Autre manifestation remarquable: chacune des six œuvres a une dédicace. Par contre, l'inscription épigraphique manque dans les œuvres de Bouraoui et Khaïr-Eddine respectivement. Cette différence ne paraît pas de nature à changer radicalement le système sémiotique en observation. Mais par rapport à ce qui nous préoccupe ici, la dédicace et l'épigramme n'auront d'intérêt que si, en totalité ou en partie, l'une ou l'autre, voire les deux, selon les cas, renferme des constituants relatifs au monde de l'art.

En l'absence d'informations intra ou paratextuelles sur l'identité des dédicataires, il apparaît malheureusement que la plupart des dédicaces relevées ne peuvent guère nous aider. En effet, à notre connaissance, ni les " frères " à qui Ben Jelloun dédie son roman, ni ceux à qui Laâbi a pensé n'appartiennent de façon explicite à l'univers de l'activité artistique. Bouraoui a fait les révélations suivantes sur l'identité exacte de ses trois dédicataires :

*" Alberto est un nom espagnol; Taylor est un nom anglais; B. c'est normalement Blake. C'est le nom d'un de mes meilleurs amis (...). Il insiste pour qu'on mette Alberto pour ne pas le confondre avec les Anglais. Panaméen, il est aujourd'hui professeur de biologie à l'Université du Panama. (...)*

*Isabelle est sa femme, une Panaméenne. Mélanie (...) est ma filleule, la première fille d'Alberto mon ami "*<sup>4</sup>*.*

Le renvoi au monde de l'art n'y est pas.

*Nous n'avons pas non plus de renseignement sur Pumpuli, le dédicataire du texte de Tlili. La dédicataire de Khaïr-Eddine, Jacqueline Arnaud, est bien connue en tant que l'un des critiques de proue de la littérature maghrébine. Mais il est permis d'arguer que sauf à emprunter le chemin le plus long, cette information est d'une utilité trop faible pour faire ici l'objet d'une considération particulière.*

Chez Farès, par contre, un des dédicataires est très bien connu, puisqu'il s'agit de l'écrivain américain James Baldwin, même s'il est cité à côté des inconnus (du grand public tout au moins) Ali Saïd et Conchita Lopez. Nous avons donc le loisir de ne nous en tenir qu'à cet exemple pris chez Farès. Parce que le dédicataire ici est un écrivain, l'on comprend que l'inscription dédicatoire signale l'amorce d'un mouvement artistique rapprochant le dédicateur du dédicataire, deux instances inséparables dans la phénoménologie du texte.

A juste titre, Gérard Genette affirme que la dédicace d'œuvre (celle de Farès à James Baldwin en est une illustration) a un rôle de patronage, de caution morale, intellectuelle ou esthétique. Par la dédicace d'œuvre, en effet, l'auteur

---

4 Entretien enregistré à Yaoundé le 23 Juillet 1988. Le texte intégral est donné en annexe de la thèse.

implique son dédicataire, le reconnaît " *comme une sorte d'inspirateur idéal* " <sup>5</sup> . La liaison entre le dédicateur (l'auteur) et le dédicataire est donc assimilable à celle qui existe entre un disciple et un maître, un adepte et un précurseur. En somme, la dédicace fournit la réponse à la question suivante: qui est ton semblable, ton parent, ton modèle ou ta figure tutélaire ? Il n'en faudrait pas plus, peut-être, pour nous faire dire qu'à travers la relation Farès-Baldwin, l'œuvre qui en porte les signes en position de dédicace se perçoit à peu près comme un atelier de créativité. Car une des premières règles de gestion de l'atelier recommande que le disciple décline l'identité de celui avec qui, ou sous qui, il effectue l'apprentissage. Ou encore que même le maître déjà confirmé dévoile certaines figures de ses relations professionnelles.

En ce qui concerne l'épigraphe, cela va sans dire, la définition proposée par Genette est tout à fait utile : " *Une citation placée en exergue (...) en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre* " <sup>6</sup> . Chez Ben Jelloun, Farès, Laâbi et Tlili, les éléments épigraphiques proviennent du monde de la littérature, au sens le plus étendu de ce terme : Nietzsche, Brecht, T.S. Eliot qui y sont nommément cités ne sont plus à présenter lorsqu'il est question des littératures européennes. Les deux épigraphes contenues dans un Passager de l'Occident sont prélevées dans la littérature maghrébine de tradition orale : d'après les indications explicites des chapitres 3 et 8 de cette œuvre, la source exacte en est un recueil de littérature traditionnelle intitulé Contes et légendes de la Grande Kabylie.

L'épigraphe aussi souligne la parenté entre l'œuvre à laquelle elle renvoie et celle qui la porte désormais dans cette fonction. Comme dans le cas de la dédicace, il s'agit, pour les écrivains citants (Ben Jelloun, Farès, Laâbi et Tlili), de montrer ouvertement, en quelque sorte, qu'ils se sont inscrits à l'école de quelque(s) autre(s) auteur(s). Dans cette perspective, les auteurs maghrébains ainsi caractérisés sont des épigones d'auteurs étrangers et de producteurs de littérature appartenant au monde maghrébin même. Cela revient encore à dire que leur travail se donne comme un exercice procédant d'une volonté affichée d'imiter, ne serait-ce que partiellement, des prédécesseurs. Auquel cas l'on se retrouve en

---

5 G. Genette : Seuils, *op. cit.* pp. 130-133.

6 Ibid., pp. 134-149.

quelque sorte dans un atelier ayant, aux endroits conventionnels, les renseignements nécessaires concernant l'auteur et son devancier, l'œuvre et une partie de son arbre généalogique probable.

Par exemple, Tlili se remémore ses lectures de T.S. Eliot : l'ensemble épigraphique de Le Bruit dort, comme les épigraphes de La Prière de l'absent, Un passager de l'Occident, remplit sa fonction instituée, celle d'indice de culture, de " *mot de passe* " par lequel chaque auteur maghrébin dévoile ses attaches littéraires ou autres. L'épigraphe permet cela : choisir, présenter " *ses pairs et donc sa place au Panthéon* " <sup>7</sup> et les imposer au lecteur .

La connivence entre l'œuvre et l'instance épigraphée est particulièrement illustrée par la similitude entre La Prière de l'absent de Ben Jelloun et la citation empruntée à Nietzsche. Ce dernier texte est un segment de dialogue entre deux interlocuteurs dont l'un est nommé A et l'autre B, tout simplement. Comme on le voit, l'option ici consiste à faire porter aux personnages mis en scène des noms symboliques, plutôt que de les affubler de noms propres qui les enracinent dans des normes anthroponymiques déjà établies. Les désigner par A et B, c'est leur faire subir une ablation du nom propre : le pseudonyme est la trace d'une blessure, d'un manque. Nous reviendrons plus tard sur les implications de cette donnée notamment à propos de la question de l'immensité de la pathologie métaphorisée.

Or, le port du faux nom, l'identification par un élément qui, du point de vue anthroponymique, est marginal, sont ce à quoi les personnages de Ben Jelloun sont confrontés à leur tour.

La conversation entre A et B de Nietzsche tourne autour d'un besoin mortel de défoulement par l'écriture. A écrit, affirme-t-il, par nécessité, étant à la recherche d'un moyen susceptible de l'aider à se débarrasser de ses pesanteurs. " *J'y suis forcé* ", avoue-t-il. Textuellement, presque tous les personnages de Ben Jelloun ont un problème semblable - pour ne pas dire identique - à résoudre. L'un d'entre eux nommé II voudrait " *en finir avec la charge lourde et inutile du passé* " (LPA, p.41). Il est sous l'emprise d'une pesanteur, et a découvert que l'outil pouvant lui

---

7 Ibid.



permettre d'en supprimer les effets est l'écriture. L'opération consiste, explique le narrateur, à " *graver sur la planche coranique ou sur la pierre tombale, tracer les contours (...) et dessiner les formes* " (LPA, p. 41 ). Nous avons là une formulation imagée de la fonction cathartique de l'activité scripturale, de la créativité par l'écriture. En se reprenant d'ailleurs, le narrateur

en arrive à une expression un peu moins recherchée de cette fonction: " *Il comprit que seul le récit de son histoire pouvait le laver de cette empreinte* " (LPA, p.41). N'est-ce pas la problématique annoncée au début du roman de Ben Jelloun par le texte épigraphique emprunté à l'auteur de Le gai Savoir ? L'existence de la filiation entre l'épigrapheur et son épigrapheur est patente.

L'épigraphe d'ouverture (prologue) de Le Bruit dort de Mustapha Tlili est une traduction de The Waste Land de l'Anglais T.S. Eliot. L'on y découvre le personnage de Phlébas le Phénicien saisi dans une phase de métamorphose régressive : " *mort depuis quinze jours*", il a pu remonter " *au long des jours vers sa jeunesse* ". A ce soubassement épigraphique se rattache la thématique de l'exil. Et c'est celle-ci qui donne au roman de Tlili sa densité : " *On y voit se défaire les destins mêlés d'une poignée d'êtres en quête d'un ancrage impossible* " <sup>8</sup> .

Le personnage organisateur, Albert Nelli, est retrouvé mort dans son appartement new yorkais. Il a dû être " *vaincu par l'adversité, au moment où il s'engageait dans une méditation poignante sur son art (et sa vie)*" (LBD, p.209). L'autre personnage important, Adel Safi, a rompu les amarres avec l'Amérique avant ce drame (mort symbolique). Au moment où le roman s'achève, l'on apprend que dans ses pérégrinations de plus en plus loin de l'Amérique, il échoue en Extrême-Orient, et y consacre le reste de sa vie à ressasser la nostalgie de l'enfance. Retour à l'enfance pour peut-être triompher de l'angoisse. Si telle est effectivement la problématique, alors l'on est fondé à relever que la loi de la similitude entre Le Bruit dort de Tlili et l'œuvre de T.S. Eliot citée en épigraphe est respectée. Albert Nelli, Adel Safi, entre autres personnages de Tlili, seraient en grande partie des néo-Phlébas, de par la volonté même de l'épigrapheur.

---

8 En page 4 de couverture.

Un Passager de l'Occident de Nabile Farès a pour épigraphe d'ouverture un long extrait d'un ouvrage de Bertolt Brecht, intitulé Ecrits sur la littérature et l'art. L'extrait cité répond à des questions concernant la théorie de la littérature. Le principe en est énoncé sous la forme d'un résumé, dans la dernière phrase de cette épigraphe : " *(Que) l'écrivain écrive la vérité* ". Pour Brecht, la vérité se lit dans l'environnement social et politique qui inspire l'auteur. Il est exigé de ce dernier qu'il ne s'en détourne à aucun moment; qu'il la restitue toujours, en veillant surtout à dénoncer toute forme de " *régime de barbarie* ". Il parlera, ce faisant, comme le commissaire de " *ceux qui souffrent* ". Donc, la thématique du genre littéraire proposé comme norme est surdéterminée par les rapports conflictuels entre les bourreaux et les victimes, les dominants et les dominés, les exploités et les exploités.

Toutefois, précise Brecht, l'écrivain doit veiller à mettre sa création à l'abri de la censure féroce; ce qu'il ne pourra faire qu'en choisissant des procédés de stylisation aptes à déjouer " *la vigilance et (...) la riposte de l'ennemi* ". La littérature valable aux yeux de Brecht se construira à l'aide de techniques de camouflage, sans quoi elle ne résistera pas à la première réaction des censeurs. En clair, l'épigraphe prône une idéologisation profonde de la littérature en même temps qu'une stylisation subséquente.

L'épigrapheur est en parfaite harmonie avec lui : dans son roman, Nabile Farès, à l'instar de Brecht donc, saisit le monde américain à travers, justement, une figure métonymique de la violence conditionnée, c'est-à-dire James Baldwin (qui apparaît même dans la dédicace d'œuvre, comme déjà signalé). La leçon de Brecht n'est pas tombée dans des oreilles atteintes de surdité, loin s'en faut.

Deux fois de suite dans la même œuvre de Farès, la fonction d'épigrapheur est aussi attribuée à une région du Maghreb, la Grande Kabylie : Contes et légendes de la Grande Kabylie a fourni à Farès les extraits cités. Ce qui en ressort, c'est avant tout le caractère allégorique du langage. L'on y parle par images, par allusions, par énigmes. Le discours se fait camouflage, comme si l'on voulait là aussi mettre la littérature, peut-être plus généralement l'art, hors de la portée de quelque " *ennemi* ", et assurer ainsi la pérennisation de l'expression de la " *vérité* ". Les échos des épigraphes de Farès concordent.

Dans un cas comme dans l'autre, Farès applique à la lettre la clause qui destine l'inscription épigraphique à être aussi un commentaire de texte. Cette fonction est ainsi expliquée par Genette :

*" Elle précise ou souligne indirectement la signification. Ce commentaire peut être fort clair (...). Il est plus souvent énigmatique, d'une signification qui ne s'éclairera, ou confirmera, qu'à la pleine lecture du texte "9 .*

C'est attirer assez l'attention sur la valeur informative de l'épigraphe dans une œuvre. Farès en a pleinement conscience, puisque, au même titre que Ben Jelloun, Laâbi, Tlili, il ne fait pas mystère de l'éclairage qu'apportent à son œuvre les indications épigraphiques.

Ensemble, la dédicace et l'épigraphe attestent que les écrivains travaillent " à la manière de... "; qu'ils nous imposent un sens généalogique d'interprétation des dimensions esthétique et thématique de leurs propres textes. Preuves de la recherche d'une onction tutélaire, d'une filiation prestigieuse, d'une parenté idéologique ou d'une mimesis esthétique, toutes ces données, sémiotiquement, rendent l'exergue fonctionnelle et, surtout, concrétisent la situation d'apprentissage. Il était donc possible d'en faire la lecture sous l'angle d'un atelier. Mais cet angle s'éclairera davantage pour l'analyse si nous nous arrêtons un peu plus longtemps sur certains éléments spatiaux non plus au niveau quasi périphérique, mais à l'intérieur même de la diégèse.

### ***II.1.B. FOCALISATION DE L ATTENTION SUR DES LIEUX DE CREATIVITE***

Dans la plupart des œuvres, la fixation du regard ou de l'attention sur des lieux est manifeste, surtout lorsqu'il s'agit de cadres qui entretiennent des rapports assez évidents avec la production artistique. L'on peut distinguer globalement, et pour simplifier peut-être à l'extrême, deux sortes de lieux, à savoir des micro-espaces et des macro-espaces. Il est entendu qu'une telle distinction est davantage méthodologique, puisque dans les œuvres mêmes, les auteurs ont le

---

9 G. Genette, *op. cit.*, p. 146.

loisir de les superposer, d'en imbriquer les formes les unes dans les autres en fonction des intentions de signification qui leur semblent appropriées.

### II.1.B.a Les micro-espaces ou espaces réduits

Ils se remarquent par leur dimensionnement à tendance miniaturisante, c'est-à-dire qui défie tout gigantisme, toute extensibilité. Ainsi des lieux tels que la maison d'habitation, le bureau, la prison...

Beaucoup de protagonistes mis en scène sont intéressés par l'activité créatrice. Artistes, ils passent leur temps à parler de ce qui les occupe, mais surtout en fournissant des informations au sujet des lieux qui leur servent d'ateliers à un moment ou à un autre. L'on en voit qui, eux, indiquent l'ordre d'arrangement des différents outils de travail toujours au sein de l'atelier, en même temps qu'ils s'expliquent sur les motifs pour lesquels ils préfèrent tels lieux réduits à tels autres.

Le narrateur intra-diégétique de L'Escargot entêté de Rachid Boudjedra est, sans nul doute, un personnage névrosé. Il mène une vie qui, pour l'essentiel, s'assimile à une expérience peu commune de gestion de l'activité de créativité. Il recherche avant tout la solitude, au point de développer une véritable aversion envers les espaces tant soit peu ouverts : il est l'adepte de l'agoraphobie. Le seul commerce qu'il s'efforce d'entretenir, c'est celui avec son subconscient entièrement accaparé par la créativité.

Le lieu qui semble le plus favorable à la stimulation de ses penchants névrotiques, à ses dires, est sa maison natale : encore célibataire à un âge assez avancé, il préfère se replier sur lui-même dans ce lieu dont il se plaît à vanter la petitesse chaque fois qu'il y fait allusion. Les termes de présentation sont chargés d'affection : "*J'ai une petite maison pimpante. Un jardinet que je soigne amoureusement*" (LGE, p.53). Le système descriptif est truffé de termes de valorisation émotionnelle du genre "*quel bonheur*"; "*la béatitude du silence*"... Cette présentation se transforme en une célébration des vertus de la réclusion : "*Personne n'est jamais entré chez moi. (...) Même ma sœur n'est jamais entrée chez moi*" (LGE, p.51), affirme le personnage avec beaucoup de satisfaction.

Lieu caché par excellence (il l'appelle encore "*ma retraite*"), la petite maison devient le symbole d'une spatialité spécifique : celle où l'art en général, la

créativité littéraire en particulier, ne se conçoit que par rapport à l'idée de claustrophilie. Pour le personnage de Boudjedra, il y a une incompatibilité entre l'espace à ciel ouvert et l'activité créatrice. L'artiste n'est à l'aise que lorsqu'il s'est coupé de la foule notamment en s'enfermant dans un cocon (qui est, dans le cas d'espèce, la maison natale vidée de toutes les autres présences).

Pourtant, une seule personne est autorisée à entrer dans ce cadre d'intimité, mais sous forme symbolique : la mère de l'artiste. Celui-ci la cite à tout bout de champ. La formule introductive des citations, "*Ma mère disait*", et ses variantes "*Elle disait*", "*Ma mère m'aurait dit*", sont un leitmotiv de son discours sur la mère. Chaque fois que la formule est utilisée, la suite est un proverbe attribué donc à sa mère. Le narrateur du roman de Boudjedra, personnage central et écrivain en même temps est, au sens propre, la voix de sa mère, comme on aurait dit, selon la formule d'usage, la voix de son maître. Il se réfugie dans les dires de sa mère pour renforcer la substance de sa philosophie qui privilégie, ainsi que nous l'avons vu, l'éloignement des autres, la claustration : "*Ma mère disait les fréquentations sont mauvaises*" (LGE, p.50), proclame-t-il répétitivement dans le livre.

Au sein de ce lieu isolé, la mère est investie de la fonction de Mentor de l'artiste. "*Je lui dois tout*", a d'ailleurs précisé le narrateur dès le départ (LGE, p.15). L'usage abondant des proverbes reçus de cette puissance tutélaire (et à travers elle, de la tradition rhétorique du terroir) parachève la projection de la mère dans le rôle de référence : elle est, dans ce sens, la maîtresse d'initiation à l'art et à la vie dans l'espace de l'intimité. De cette complicité, de cette caution assurée par la mère, l'artiste agoraphobe a décidé de tirer le maximum de jouissance, car autrement, son pouvoir créatif s'atrophierait.

Dans un répertoire semblable s'inscrit l'expérience de la créativité dont Laâbi a voulu qu'elle se situe aussi dans un micro-espace. Au centre du Chemin des ordalies, le narrateur élabore un tableau familial. Le cadre épouse la forme d'un atelier où évoluent des membres d'une même famille associés à l'activité artistique : le père est un poète; la petite fille est un artiste en devenir (elle fait déjà preuve d'une sensibilité remarquable à l'art); le fils, à sept ans à peine, est tout aussi précoce : il écrit déjà des poèmes que le père trouve "*superbes dans*

*leur fraîcheur surréaliste ou leur gravité sentencieuse* " (LCO, p.145). La mère n'est pas de reste : elle s'intéresse particulièrement à la musique.

La scénographie familiale ainsi construite est digne d'un peintre assermenté. Une attention soutenue est accordée à la mise en place des différents actants dans la phase préparatoire de la performance à laquelle tous vont participer, chacun y apportant sa part de sensibilité : le père, l'ex-prisonnier, porte sur ses genoux sa petite fille; celle-ci lui demande de lui raconter un conte, merveilleux de préférence, " *qui lui permet d'habiter son enfance comme une maison à sa taille, de chausser des bottes magiques* " (LCO, p.33). La narration merveilleuse commandée interviendra à titre de substitut d'un autre récit que le père avait promis à l'enfant auparavant.

Toutes les conditions sont réunies dans ce tableau familial en miniature pour conférer à la maison d'habitation les caractéristiques d'une véritable salle d'apprentissage. La différence d'avec l'expérience du personnage de Boudjedra, c'est qu'ici, l'expérience est celle du partage : l'activité artistique (la récitation et l'écoute des contes) est davantage une affaire collective, et non pas, une fois de plus, un prétexte pour le culte de " *la réclusion solitaire* " - pour emprunter l'intitulé tautologique de Tahar Ben Jelloun.

Il apparaît aussi assez nettement que dans la mise en scène réalisée par le narrateur du Chemin des ordalies, le rôle d'initiateur principal dans la maison-atelier est dévolu au " *pater familias* "; et celui de disciples à ses enfants. L'enseignement assuré par le père est une suite d'explications centrées sur les mécanismes de production du récit traditionnel. Le maître en précise les règles et techniques avant de livrer le texte dans sa totalité. Sa méthodologie consiste donc à ne faire l'exercice pratique qu'après la théorie du genre.

A l'issue de la récitation d'un conte merveilleux à l'intention de son jeune disciple, il agrmente sa performance de commentaires. Il vise ainsi, sans aucun doute, à éclairer le plus possible l'esprit de son élève et d'autres jeunes auditeurs.

Par exemple, il dégage le rapport entre les deux plans fondateurs de la création littéraire, à savoir celui du réel et celui de l'imaginaire: " *Il y a du vrai là-dedans et aussi des choses imaginées* ". Il en donne la justification : " *Sans ça*

*il n'y a pas d'histoires* " (LCO, p.143), dit-il en réponse à cette question pertinemment naïve de sa petite fille: "*C'est une histoire vraie ?*" (LCO, p.143).

Il est évident que le cours dispensé par le père et suivi par ses enfants porte bien sur la problématique même de la littérature. En complément, une série impressionnante de questions théoriques maintient l'intelligence du père en éveil et fait durer le plaisir du texte chez chacun des protagonistes. Le narrateur, qui a été lui aussi auditeur, se charge de traduire quelques-unes de ces questions, pour la gouverne du lecteur :

*" Comment les contes naissent-ils dans l'imagination des hommes, qu'elle est la part de la création individuelle et celle de la recréation collective, comment ce patrimoine symbolique se transmet-il d'un peuple à l'autre, comment se constitue ce creuset où s'élaborent les archétypes marqués par une époque et un lieu déterminés, mais qui finissent par devenir universels ? "* (LCO, p.143),

Nous avons finalement tous les modules de sa méthodologie générale et spécifique : une première esquisse théorique d'abord; ensuite la pratique (production effective d'un texte); et enfin une deuxième esquisse théorique, comme à titre de vérification, certainement à usage de renforcement.

Manifestement, pour varier quelque peu, Laâbi introduit dans le déroulement de la performance une inversion des rôles. Une fois que le père a rempli son rôle de maître d'apprentissage de ses enfants, il cède sa place à ces derniers qui, à leur tour, assurent la conduite des opérations. Chacun semble trouver son compte dans cette inversion des statuts narratologiques. Le père, en particulier, est nourri de l'expérience qu'il a acquise préalablement en prison : y étant, il avait pu découvrir de nouveaux aspects de la créativité littéraire grâce aux poèmes que lui faisait parvenir son fils. Disciple de ses enfants aussi après avoir été leur maître, il augmente ses connaissances en la matière. C'est ainsi qu'il a désormais la preuve qu'en créativité littéraire, peut-être plus que dans d'autres activités, "*les enfants pouvaient être non seulement des précurseurs mais aussi des fondateurs*" (LCO, p.146). S'adressant à lui, le narrateur tire cette conclusion : "*Et depuis, tu*

*t'étais mis studieusement à l'écoute de cette espèce humaine "* (LCO, p.146).

Nous sommes bien dans un système d'école.

C'est le cas de le dire ici: les relations familiales semblent des plus harmonieuses lorsque les membres sont liés par une complicité, un accord parfait induit par leurs sensibilités artistiques communes. Alors, la maison familiale n'a plus d'intérêt que dans la mesure où elle est le cadre privilégié d'enseignement pour les uns, d'apprentissage pour les autres, d'une seule et même activité : la créativité artistique. L'on peut donc mieux comprendre l'une des raisons pour lesquelles, dans l'œuvre de Rachid Boudjedra aussi, l'artiste névrosé voudrait renoncer à la recherche des contacts avec l'extérieur pour s'investir surtout dans la passion de la réclusion. Encore mieux se comprend aussi la raison pour laquelle, dans l'œuvre de Adellatif Laâbi, une fois rentré dans sa maison-atelier, l'ex-prisonnier retrouve dans ses relations gratifiantes avec sa progéniture une compensation des frustrations accumulées pendant son séjour carcéral.

Fonctionnant comme cadre occasionnel d'une activité artistique, la maison familiale acquiert alors une valeur curative et compensatoire. Pour les personnages concernés, le dedans familial est le lieu des retrouvailles avec soi-même, l'espace de séparation d'un dehors sans aucun doute agressif. Et l'art a besoin d'un tel cadre foetal pour se produire, l'artiste pouvant y être inspiré de façon à être le plus à même d'en traduire les vibrations dans des formes d'écriture appropriées, ou des termes d'oralité merveilleusement travaillés.

En dehors du lieu d'habitation, le bureau est un autre type de micro-espace qui retient l'attention du lecteur des œuvres de certains auteurs.

Khair-Eddine fait dire au narrateur de *Moi l'aigre* : "*Si vous cherchez des écrivains et des scribes (...) vadrouillez dans les bureaux (,) vous en trouverez "* (MOL, p.156). Mais ici, il ironise plutôt sur la négativité qu'incarnent les fonctionnaires d'une époque qu'il dépeint en terme de dégénérescence. La société, ce lui semble, a perdu ses valeurs cardinales. Plus particulièrement, elle s'est vidée de ses potentialités de créativité, sous la férule des "*petits rois qui font dans leur culotte dès que le trône est en jeu "* (MOL p.143). Les fonctionnaires, eux, ne sont plus que "*des parasites vivant uniquement de*



*corruption et de terrorisme* " (MOL, p.134). Prenant le lecteur à témoin, le sujet parlant constate pour le regretter amèrement :

" *tant de nouveaux mots sans éditeur*

*sans collègue*

*sans roman* " (MOL, p.156)

Le cadre n'est pas propice à la créativité littéraire. Ce constat pousse le narrateur à proclamer la mort des écrivains et autres scribes, tous étant associés à la faillite des structures.

Ceux que l'on retrouvera dans les bureaux donc, en suivant les indications précédemment citées, sont malheureusement des pseudo-créateurs car c'est la seule catégorie tolérée par le système dominant. Dans ce sens, le bureau symbolise l'atrophie du génie créateur d'une société parvenue au paroxysme de la décomposition, d'après Khaïr-Eddine. Il symbolise l'anéantissement de l'Homme : le bureaucrate ne peut pas être un sujet créateur de textes méritant d'être consignés dans les anthologies pérennes.

La signification du bureau est différente dans l'univers littéraire de Rachid Boudjedra. Plutôt, dans L'Escargot entêté, on lui attribue presque les mêmes avantages que le lieu d'habitation du narrateur dont nous avons déjà expliqué la valorisation. Le bureau abrite le service municipal chargé de la lutte contre la prolifération des rats; le narrateur en est d'ailleurs le chef en même temps. Ce dernier réussit à en faire le prolongement ou l'excroissance de sa maison - atelier. Il y a méticuleusement rangé les rayons où sont classées les fiches techniques concernant la campagne de dératisation.

Mais tel qu'il gère les choses, il devient sinon impossible, du moins difficile de faire la part entre sa vie d'artiste et sa vie professionnelle, tellement il entretient la confusion entre l'activité de créativité et l'activité sanitaire. Il fantasme autant sur les rongeurs qu'il doit détruire que sur d'autres animaux (porcs, escargots...) et sur l'écriture sur des bouts de papier, pour ne pas dire aussi sur son propre corps. Tout chez lui est "*poche secrète*", sécrétion, lubricité; l'écoulement renvoie aussi bien au sperme, aux glues de l'escargot qu'à l'encre sortant du stylo de l'écrivain. La confusion entre la maison d'habitation et le bureau participe d'un très vaste phénomène obsessionnel. Si, à la maison, il

s'occupe des " *poches secrètes* ", au bureau, celles-ci semblent remplacées par les fiches de dératisation. Où commencent et où s'achèvent l'une et l'autre obsession, l'on ne saurait le dire avec certitude.

Le chef de la dératisation dirige une équipe d'ouvriers. Tous travaillent à améliorer leurs connaissances en techniques de mélange des raticides; à en observer les effets sur les rongeurs; à étudier les comportements sexuels de diverses sortes d'animaux; à identifier et à classer les espèces selon leurs capacités de reproduction. Il est donc le superviseur en charge de la mise en place des équipes, de la définition de la logistique, de la conception et de la gestion du fichier, de l'exploitation des résultats des différents tests. Tout cela se fait au bureau.

Au bout du compte, le bureau est un laboratoire, un observatoire de l'espèce humaine à travers l'espèce animale. C'est un cadre allégorique, en tant que micro-lieu à partir duquel le chef de service de dératisation et en même temps un artiste, fait de la découverte de l'homme, être complexe par excellence, la passion de sa vie. Le bureau complète donc la maison d'habitation pour constituer pour ce personnage le cadre idéal, à structure binaire extensible, de cette double activité d'analyse scientifique et de créativité artistique.

D'après le héros de Boudjedra, la meilleure perception du domicile est celle qui en fait, par-dessus tout, une " *préfiguration labyrinthique* " (LGE, p.15). Le personnage ne peut pas transformer cependant le bureau à cette fin. Mais c'est tout comme, dans la mesure où il arrive malgré tout à en faire " *un autre labyrinthe sous cristal* " (LGE, p.31), par la magie d'une perception du monde comme dans un miroir déformant. C'est, du reste, cela qui est mis en évidence dans un épisode où il se place devant la vitre de la fenêtre de son bureau. Alors que la pluie tombe, il remarque que des gouttes d'eau sur la vitre dessinent d'étranges figures géométriques. Au bout d'un certain temps il a l'impression que tout le bureau est parcouru par les mêmes " *vastes réseaux d'interférences multiples* " (LGE, p.31). Et de suite, il ne voit plus partout qu'"*un autre labyrinthe* " (LGE, p.31).

Pour que la ressemblance fonctionnelle avec le domicile soit à peu près parfaite, il procède à un effacement symbolique des présences (celles-ci auraient

pu faire douter qu'il s'agit d'une autre cachette). Il a plus d'une technique de création du vide autour de lui (même) au bureau. Il s'arrange, par exemple, pour arriver au bureau avant tout le monde. Mais surtout, il tient les usagers à bonne distance, ce qu'il explique en ces termes :

*" La première chose que j'ai faite en entrant dans mon bureau fut de placer mon dispositif : entre moi et les rares visiteurs que je reçois, je mets un immense morceau de carton (...) coincé avec mes deux dictionnaires, ils ne peuvent pas me dévisager. (...) Je limite les familiarités " (LGE, pp. 62-63).*

Couper les ponts, maintenir la distance entre lui et les autres : c'est, symboliquement, la même opération d'élimination (au sens meurtrier du mot) qui l'occupe dans son domicile de reclus et au bureau.

Il décide très souvent de procéder à l'effacement, au gommage des mots ou des phrases de ses textes. Il s'avère que c'est en fait l'expression de la mise à mort, symbolique encore une fois, de tout être dont l'intrusion dans sa réclusion est jugée incompatible avec son instinct agoraphobe. Ses activités de créativité littéraire commencent, se poursuivent et s'achèvent dans la réclusion.

Avec Le Chemin des ordalies de Laâbi, c'est plutôt la prison qui se projette au centre de l'observation comme un autre modèle spatial, à dimension étriquée, de l'expérience d'apprentissage de la créativité.

Le héros de cette œuvre romanesque est féru de poésie. Tout le temps qu'a duré son incarcération, il l'a consacré à l'écriture de poèmes et à la lecture de ceux envoyés par ses sympathisants, en particulier par l'un de ses enfants. Il avait été emprisonné pour cause d' "*orgueil morbide d'artiste* " (LCO, p.30). Ceci après qu'il ait refusé de se laisser embarquer dans des compromissions avec les dirigeants du pays. La contrainte carcérale est tellement rigoureuse qu'il est obligé d'être sur le qui-vive. Torturé avant, pendant et après les interrogatoires serrés, il finira par développer une tendance morbide à l'introspection. Comme il n'y a plus autour de lui d'êtres en qui il peut placer sa confiance, il se crée un "*alter ego* " qui prend la forme d'un palmier se dressant au milieu de la cour carcérale. Il en fait le modèle de la beauté abstraite, la source d'une fascination

dont il se souviendra même après avoir été libéré<sup>10</sup>. Le motif ternaire prison-palmier-art (beauté) surgit, dans ce contexte, comme le composé sémiotique du rapprochement du micro-espace de type carcéral de l'activité de créativité littéraire. Ce qui nous fait redire, après Laâbi, que la prison est un atelier de travail artistique.

Dans le micro-espace carcéral, les douleurs causées par la torture physique et psychologique ont un effet inattendu sur le prisonnier. Elles stimulent en lui un puissant désir et une volonté tenace d'écrire. L'acte créatif est posé dans l'orbite du défi. Car il s'agit pour le prisonnier de refuser de mourir, de montrer à ses bourreaux que quelle que soit l'intensité de "*la brûlure des interrogations*"<sup>11</sup>, une force innée, peut-être connue seulement des poètes, lui permet de résister à l'adversité grâce à sa plume. Armé de celle-ci, il parvient à réaliser l'impossible, pour ainsi dire : "*Rendre bavard le silence*" (LCO, p.88). Cette formule est paradoxale, mais suffisamment expressive pour traduire l'idée selon laquelle le micro-cadre carcéral contient de puissants et indescriptibles ingrédients d'une certaine forme de créativité littéraire.

Pour tirer le meilleur profit du cadre handicapant qu'est la prison, le poète-prisonnier prend des précautions pragmatiques. Ainsi aménage-t-il sa cellule de manière à s'y sentir comme dans un véritable lieu d'exercice, d'écriture. Le plafond qui, autrement, aurait pesé lourd sur sa tête comme le couvercle du personnage baudelairien des Fleurs du mal, est débarrassé de son poids dans et par l'imagination du prisonnier. Il devient un "*écran de sa méditation*" (LCO, p.86) qu'il traverse, sans trop de peine, par l'artifice de ce que le narrateur appelle des "*calculs mentaux dont les prisonniers sont friands*" (LCO, p.86), c'est-à-dire une faculté d'imagination qui s'est développée sous la pression de l'environnement carcéral.

Avec moins de difficulté qu'on ne l'aurait pensé, il bricole pour son usage immédiat dans ce lieu une "*bibliothèque-table de nuit de fortune*" (LCO, p.86). Les outils de travail sont aussi rudimentaires que cet objet ; mais ils sont fonctionnels. Exemple d'"*un de ces cahiers d'écolier où tu as pris l'habitude*

---

10 "Le palmier me fascine", dit textuellement le personnage (LCO, p. 24).

*d 'écrire "* (LCO, p.89). Effectivement, c'est sur ce parchemin de fortune qu'il crée à la dérobee *"un titre de poème, quelques vers qui ont mûri (,) comme s'il s'agissait d'un météore qui (...) traversait et livrait son message au passage"* (LCO, p.87).

L'on peut même commencer à faire le bilan de la productivité dans ces conditions. La productivité poétique carcérale est relativement importante, si elle n'est pas effectivement volumineuse. Elle est sûrement variée dans ses styles ou formes :

*" Et la terrible page blanche se remplit de notes, de graffiti, de calligraphies vagabondes, alors que ton esprit remonte aux sources, sonde, interroge, déroule et enroule les pans de la réalité (...) à travers les barreaux du long exil"* (LCO, p. 88).

Vu la profondeur sémantique, ainsi que la variété des procédés de mise en forme de cette écriture carcérale, le narrateur compare son interlocuteur, l'ex-prisonnier auteur des poèmes dont il est question, à un

*" peintre devenu aveugle qui parvient au bout d'une longue rééducation à reconnaître au toucher les couleurs, dont les sens captent la moindre variation de la lumière "* (LCO, pp. 88-89).

En d'autres termes, la prison est, à sa façon, une école de formation où le prisonnier apprend à transformer les privations, les peines qu'il endure, en ferments d'une créativité poétique qui confirme son pouvoir de défi : la créativité artistique dans ce milieu est partie intégrante d'une ordalie; c'est *" un acte de scalp public "* (LCO, p. 89), un rite d'initiation à la prise de responsabilité dans une société en danger moral et politique.

Cet art est d'office enraciné dans le centre d'intérêt du drame humain, dans *" le sang et la sueur de tes frères anonymes "*, ou encore, dans un *" encens dont la fumée (s'élève du)crâne d'insoumis et (permet) au démon de la poésie de faire parler ta voix "* (LCO, p.89). Cela, le poète incarcéré le savait avant son entrée en prison, puisque son arrestation est intervenue justement parce qu'il a refusé de soutenir le pouvoir déviant. Si la prison ne créé pas cette conscience, à vrai dire,

---

11 Formule empruntée au titre bien connu de Laâbi, La Brûlure des interrogations, Paris, L'Harmattan,

elle renforce chez l'infortuné la conviction que la meilleure voie à suivre est celle que lui rappelle son interlocuteur qui a la voix du narrateur :

*" Et si tu as l'ambition de concevoir une comédie humaine, c'est de cette petite société de tes compagnons d'épreuve qu'il faudra partir si tu veux que tes écrits tranchent dans le vif quelques paysages humains" (LCO, p.89).*

Par ailleurs, tout montre que la leçon est parfaitement assimilée par le prisonnier. Soumis à un exercice d'application, il s'en tire avec beaucoup d'aise, prouvant par là que "*les vanes du chant blessé*" (LCO, p. 90) n'ont plus de secret pour lui. C'est ce que tend à illustrer ce portrait du prisonnier en pleine activité créatrice ou en parturition :

*" Tu t'assois sur ta paillasse, reprends ton cahier d'écolier et te mets à écrire. Vite, vite, sans te relire, sans ratures. Point final. Date. Tu as gagné une autre course contre la mort. Tu as envoyé la balle dans le camp de tes bourreaux " (LCO, p.90).*

Un tel exercice d'écriture carcérale a ceci de particulier, entre autres caractéristiques remarquables : son aspect ludique est réduit à sa plus petite dimension. Parfois il n'en est même pas question du tout, parce que le sujet de l'écriture étant le drame de l'existence de l'Homme, il serait inconvenant pour le poète d'en faire l'alibi d'un badinage. S'il faut parler de plaisir, il faut préciser utilement que celui-ci dérive plutôt du sentiment, éprouvé par l'artiste, d'avoir accompli un devoir à nul autre pareil, celui de témoigner devant l'Histoire par la plume trempée dans "*la sueur*" et "*le sang*" des êtres humains; celui d'inscrire sa part d'expérience dans l'anthologie universelle de la littérature carcérale; celui, enfin, d'avoir contribué à prouver que la prison peut être un atelier de créativité presque au même titre que le bureau ou la maison d'habitation, tous lieux avec lesquels le cadre carcéral a un même dénominateur : ce sont des espaces étriqués.

Pour certains, la prison symbolise l'anéantissement, et rien d'autre. Pour le prisonnier - poète de Laâbi, elle représente plus: elle est aussi le foyer d'un

apprentissage fructueux. A partir d'elle, l'incarcéré entre dans " *le corps et l'histoire de la cité* " (LCO, p. 164); en même temps il y effectue une descente, toujours plus profonde, en lui-même : le narrateur appelle cela un " *pèlerinage de la vérité* " (LCO, p.165).

Les particularités de l'itinéraire suivi sont décrites avec force détails. A l'observation, nous découvrons que la production du texte descriptif se réalise selon un procédé de calque d'une exploration de la ville de Fès; sur le mode onirique; et par une dynamique de va-et-vient entre le réel et l'imaginaire. La sériation des images cinétiques a une lisibilité facilitée par une syntaxe simplifiée ainsi que des mots d'un vocabulaire à peine recherché, comme l'illustre le morceau suivant :

*" Fès. Dont tu soulèves le voile maintenant. (...) Tu avances dans le corps houleux de ta mémoire. (...) Tu glisses lentement sur le courant, tu t'abandonnes à la féerie de ce voyage au bout de toi-même, au bout des rêves perdus, au bout de ton cœur éparpillé et de tes capacités à t'émouvoir "* (LCO, p.165).

Le rythme lent imprimé au mouvement phrastique dans ce passage correspondrait non seulement à la profondeur de la douleur ressentie par le poète incarcéré, mais aussi à l'intensité de la joie qui l'envahit au fur et à mesure qu'il redécouvre Fès, la ville chargée de souvenirs, à la sortie de prison.

Toujours dans cette citation, il semble que la brutalité de l'expérience carcérale et le traumatisme conséquent ont fait place à un ravissement inexprimable autrement que par la poésie. Aussi le personnage de Laâbi transcrit-il ses impressions et ses sensations en vers lyriques. L'image de la prison-laideur s'efface au profit de celle de la prison-beauté.

Toutefois, il ne semble s'agir à aucun moment d'un hommage à l'inhumanité des gestionnaires du système carcéral. La beauté dont il est question est, entre les mains du prisonnier-poète, un élément platonique d'atténuation de la violence des affres du cadre carcéral. Dans son système de perception, la privation de liberté se compense en quelque sorte par la naissance et le développement d'une telle passion pour l'allégorie carcérale. Parce que celle-ci exprime à sa satisfaction la " *plénitude qui terrasse l'ambiguïté, le doute, les*

*murailles(des) exils successifs*" (LCO, p. 164). Lorsque son interlocuteur lui rappelle : " *Tu découvres l'un des secrets de sa beauté* " (LCO, p.164)., il confirme en fait que la prison est un lieu de formation aux particularités de la créativité artistique. Y séjourner revient à s'inscrire bon gré mal gré dans une école où l'on se spécialise dans l'art du dire conditionné.

Au niveau du bilan, l'apprentissage est couronné de succès, puisqu'en fin de compte, presque toutes les paroles, les sensations, les visions qu'il transcrit spontanément sont poétisées. Ainsi des lettres chaleureuses qu'il envoie à son épouse. L'ensemble de ses créations par bribes pourra constituer, ainsi qu'il se le fait dire à sa sortie de prison,

*" un vaste poème qui ait pour espace tout le corps(...) fou de soleil, un poème qui traverse le continent Histoire (,) qui fasse entrevoir le futur ramassé dans notre présent douloureux "* (LCO, p.93).

Le succès dont il ressent déjà les effets en lui semble même aller au-delà de ce qu'il avait entrevu, du moins si l'on s'en tient à l'auto-satisfaction qu'il exprime ainsi : " *(Je) devenais trop poète même à mon goût* " ( LCO, p.16).

Le moins que nous puissions dire, c'est que le binôme prison-atelier est plein de signification. Avec les autres binômes, à savoir domicile-atelier et bureau-atelier, il constitue un ensemble de réseaux spatio-sémiotiques dont l'alpha et l'oméga renvoient au concept de micro-espace artistiquement

polysémique. Pour en tirer une conclusion plus large, il conviendrait de voir si son pendant, le macro-espace, est revêtu ou non de la même polysémie, et toujours eu égard à l'idée d'atelier de créativité.

#### **II.1.B. b. Les macro-espaces ou espaces étendus**

Des développements précédents, il ressort que les micro-espaces portent à leur entrée une inscription du genre : " *Accès interdit* ". L'entrée dans ce type de lieu est très sélective, pour le meilleur ou pour le pire, selon les concernés.

Le moindre sentiment d'agoraphilie est-il pour autant interdit dans les œuvres lues ? N'y a-t-il pas des cas prouvant plutôt que des fois, les auteurs se livrent à une célébration des pouvoirs stimulants des grands espaces sur les facultés de



créativité de certains personnages et/ou des narrateurs intra-diégétiques, voire des écrivains eux-mêmes ?

La réponse à ces questions ne peut être que négative, d'après Rachid Boudjedra. Dans L'Escargot entêté, les espaces libres accueillent des activités requérant l'intervention des foules : les séances de prière collective à l'appel du muezzin, dans la cour des mosquées; les compétitions sportives (football particulièrement); " *et la cuite hebdomadaire*" (LGE, p. 36)...

Ce n'est pas le cas chez Ben Jelloun, Khaïr-Eddine, Meddeb...D'après ceux-ci, et tels qu'ils dépeignent leurs personnages, la créativité artistique peut parfaitement s'apprendre dans des macro-espaces, qu'il s'agisse de la rue des médinas, du souk (marché) ou des itinéraires (sans bornes) à travers lesquels l'on suit les pérégrinations des personnages voyageurs.

"- *Tu es au magasin ?*

- *Non.*

- *Où es-tu donc ?*

- *Dans la rue.*

- *Tu t'es fâché avec ton père ?*

- *Non. Je suis parti. J'en avais marre et je suis parti, voilà.*

- *Où vis-tu en ce moment ? Où dors-tu ?*

- *Par -ci, par-là "* (UVR, p. 153).

Les lignes ci-dessus sont extraites d'une conversation entre un jeune garçon, jeune poète également, qui fait une fugue, et une jeune fille, son amie. L'accent y est mis sur le rapport entre son activité de prédilection (la création poétique) et son espace favori (la rue). Le jeune en question est attiré par le large, et pour cause : " *Si je suis parti de chez moi, c'est pour être poète*" (UVR, p.153), confie-t-il à son interlocutrice.

Justement, le héros de Une vie... effectue son meilleur apprentissage dans la rue. Son goût marqué pour la poésie est totalement dépendant des sensations qu'il éprouve au contact des " *ruelles sombres de basse ville*" (UVR, p.158). Il a découvert dans la rue un personnage, en l'occurrence un poète du nom de Nissa.

Il en a fait tout de suite son guide. Partout où Nissa va, il le suit comme son ombre, fasciné, avoue-t-il, par son penchant pour le romantisme. Mais il y a plus.

Nissa, en fait, est un poète-clochard. Il ne dédaigne pas l'alcool, évidemment. Le témoignage ultérieur de son admirateur est édifiant à ce sujet : "*Il en buvait lui-même (...). On buvait aussi de la Flag-Pils et des bières étrangères quand j'avais du fric, ce qui arrivait toutes les fins de mois*" (UVR, p.158). Nissa le charme aussi par le côté paradoxal de certaines de ses prises de position, car, dit encore son admirateur, bien que buveur invétéré, "*il fit une conférence (...) où il traîna dans la merde les intellectuels buveurs de bière*" (UVR, p.158)! De toutes les façons, l'élève ne trouve que du positif dans la leçon; ce d'autant plus que le maître l'éblouit par l'immensité de sa culture. Il en a tiré les plus grands avantages. A preuve, c'est dans le sillage de Nissa qu'il a découvert et appris à aimer certains grands noms des cultures européennes, à l'instar de Hölderlin et Kleist.

Par ailleurs, il se souvient aussi d'un autre poète originaire du Rif, nommé Rojo Leon, pour l'avoir souvent rencontré "*entre son réduit et la bouquinerie de Franco, un vieil ami*" (UVR, p. 159). A ce qu'il paraît, la célébration de la misère (à titre de dérision) est le ciment de la complicité le liant à Rojo Leon : "*La misère, dans ses plus éclatantes formes, nous apparaissait comme le plus grand degré d'Intelligence*" (UVR, p.159), affirme-t-il. De suite, le narrateur bourre son propre récit de descriptions de détritiques, "*des paquets gluants, des boîtes écrasées ou des bouteilles en plastique qui auraient contenu je ne sais quoi*" (UVR, p.160).

Il nous donne là un véritable exercice de travaux pratiques, donc un texte écrit pour servir d'application des leçons suivies auprès d'un de ses maîtres de la rue. Toujours d'après les enseignements de ceux-ci, l'exploration de ce registre permet au jeune écrivain d'injecter de l'idéologie dans sa création, le but en étant de mieux comprendre ce que l'on devient dans la misère et pourquoi il peut en être ainsi : c'est la voie royale à suivre par l'artiste désireux de (se) renseigner sur l'état des lieux et d'aider les lecteurs à découvrir le vrai visage (d'après lui) de la société.

Le narrateur en fait une exclusivité pour ceux de son genre : "*C'est de cette façon, indique-t-il, qu'on apprend à entrer dans la vie (...) et de cette façon seule*" (UVR, p.160). Ce savoir est de la plus haute valeur, et c'est un signe d'honneur que d'y avoir accès. D'où la reconnaissance du bénéficiaire envers toute instance tutélaire qui a dû l'y aider, à Nissa en particulier. C'est dire encore combien, d'après lui toujours, la fréquentation des "*ruelles sombres*" des médinas a pu être utile.

Cette initiation à l'expression poétique à partir d'une base spatiale constituée de détritrus se prolonge et se complète par l'apprentissage d'une autre forme de langage poétique, l'expression ésotérique. Cette dernière partie de la formation se déroule toujours dans la rue. Elle est assurée par "*un Hissawi, fils de Sidi H'mad ou Moussa*" (UVR, p.157). Elle consiste, pour l'enfant prodigue attiré, par la poésie, à cultiver l'aptitude à converser avec les serpents, puisque le Hissawi est maître en "*langage des najas*" (UVR, p.157). Cela va de pair avec le développement de la capacité de reconnaître, de comprendre, voire de produire le type de musique appropriée.

De la rue au souk, la distance est négligeable : le souk a exactement la même fonction que la rue. Le même héros de Une vie... se forme davantage en devenant le spectateur du théâtre à ciel ouvert que lui offre le souk. Son assiduité à ce théâtre, sa prédisposition à se laisser fasciner par les choses artistiques, sont autant d'atouts en fonction desquels il subit cet autre rite sans bavure, alors que, par ailleurs, il est un sujet instable. A l'oeuvre (et le roman Une vie... en apporte la preuve), il cède à la tentation de laisser glisser son récit vers une forme dramatique. Il est conscient que le lecteur pourrait le prendre à défaut. Prudent, il prévient qui de droit et en termes explicites :

*" Mais qu'on ne s'étonne pas si le théâtre intervient dans nos observations...Je dis nous pour justifier l'exercice de ceux qui m'entouraient (...)... je ne les décrirai pas, ils ne sont points faits pour ça "* ( UVR, p.85).

Il est donc soucieux de ne produire que la forme de texte conforme à l'enseignement reçu : l'observation du théâtre de la rue le prépare à passer lui-

Même à l'action après avoir donné l'avertissement ci-dessus cité " *in extenso* ". En quelque sorte, le sujet sorti de la rue-amphithéâtre et du souk-atelier à ciel ouvert est tout à fait opérationnel. La méthodologie du voir et du faire aurait ici une efficacité légendaire.

Le Chemin des ordalies aussi pousse l'analyse vers une telle remarque. Une des scènes les plus pittoresques dans ce roman est située au souk Sekhaline, dans la ville d'enfance de l'ex-prisonnier et poète. Celui-ci, enfant, avait l'habitude de fréquenter le souk assidûment, pour une raison avouée : il aimait regarder les artisans (de la même corporation que son père) travailler. Doté de grandes facultés d'observation, il a évolué progressivement dans l'univers du langage codé. Il a appris ainsi la manipulation du langage à usage essentiellement artistique, donc l'écriture suggestive, le style connotatif et dénotatif.

Lorsqu'il devient adulte, il est heureux de revisiter cet espace mémorable dès sa sortie de prison. Au cours de l'une de ces visites, il lui arrive de remarquer que les selliers de jadis ont disparu. Trente années séparent le moment où il fait ce constat et son enfance. Mais il retrouve presque intacts, au fond du souk, un des vestiges parlants de ce passé lié à l'art, en la personne du plus jeune de ses oncles paternels, Touissa. Quel rôle celui-ci avait-il joué dans son enfance pour bénéficier de ce surgissement de son subconscient en plein souk ? Son interlocuteur le lui rappelle :

*" Celui-là même qui avait été l'Homère de ton enfance, le semeur de ton imagination. Celui-là même qui t'avait livré le trésor imagé des Mille et Une Nuits, des histoires de Sif Ben Di Yazan, de Hanza Al Bahlawane "* (LCO, p.168).

Revenir vers le souk signifie donc donner libre cours à son désir de refaire le tour "*des anciennes échoppes* " surtout pour revoir la figure initiatique de l'oncle Touissa.

Au moment des retrouvailles, il se rend compte que ce parent est devenu sourd. Toutefois, l'auteur du texte transforme cette infirmité (due à l'âge) en un néo-module pédagogique. "*Sa surdité l'avait éloigné du langage articulé* " (LCO, p.169), certes. Mais sa maîtrise d'un nouveau type de langage semble compenser largement cette perte de ses facultés. En embrassant l'oncle

chaleureusement, le neveu a le sentiment de bénéficier d'un transfert d'affection et de langage : le langage gestuel, mimique, qui est désormais l'apanage du vieil oncle, s'ajoute aux trésors de la parole articulée du jeune neveu. La spontanéité, l'intuitivité du phénomène n'en rendent les sensations que plus vives; et la communication entre les deux êtres est tout à fait fructueuse. Le compte-rendu qu'en fait le narrateur ne laisse planer aucune ombre là-dessus:

*" Tu réponds tant bien que mal. Tu puises dans le seul inventaire du remerciement et de la gratitude que tes interlocuteurs connaissent. (...) Ton oncle Touissa (...) se serre contre toi (...) Et chaque fois que tu réponds à sa pression ou prononces un mot à sa destination, son rire reprend de plus belle "* (LCO, p.169).

A travers cette expérience, Laâbi expose des problèmes relatifs aux modalités d'apprentissage dans l'espace étendu du souk. C'est aussi ce que fait Meddeb dans certains épisodes de Talismano. Ce dernier récit est entrecoupé d'évocations de scènes se déroulant dans les rues des médinas ou les souks de divers pays d'Afrique du Nord (Egypte, Tunisie, Maroc...) et d'Europe méditerranéenne (Italie, entre autres).

Dès qu'il est question de la rue ou du souk, la voix narrante ou les voix dialoguant décrivent des processions d'artistes de toutes sortes : conteurs, aèdes et autres maîtres de la parole typiques des traditions orales nord-africaines. Dans une telle galerie sont remarqués, par exemple, des poètes courtisans, des musiciens, des jongleurs qui rivalisent de prouesses narratives. C'est comme si l'écrivain ouvrait le grand livre des artistes, et procédait à l'appel; la revue des troupes est agrémentée de touches descriptives, par le biais desquelles l'on renseigne le lecteur sur la technique narrative préférée par les uns ou les autres. Au milieu de Talismano, nous avons ce défilé d'artistes dans la rue: "*le nabot chuchote l'histoire (...), lèvres collées au sourire figé*"; le borgne, un ventriloque, "*cligne de l'œil*" et n'a cesse de faire vibrer sa "*voix caverneuse, hideuse*" en veillant à ce que ses lèvres demeurent immobiles; un troisième n'est pas moins original : il a le "*pied bot*", mais "*par le souffle de son verbe divin anéantit l'atroce bête, mangeuse d'hommes*"; suit un quatrième, une "*voix*

*mâchouillante* " au service d'une " *franche éloquence* "; un cinquième, lui, est un obèse à la voix captivante (TAL, pp.134-138)... Leurs différentes performances transforment la rue en un vaste théâtre à ciel ouvert où il n'y a plus que " *la gestualité et les hurlements, bruitage de la nuit (...), le signe sonore, les capacités en gestation (...), série d'échantillons dramatiques* " (TAL, p. 139).

Décrire la rue ou le souk, c'est procéder à une mise en scène très dynamique, recréer un concert de sons et de gestes pris sur le vif. Le narrateur est près d'épuiser l'éventail du vocabulaire de la dramaturgie la plus vivante, tellement il donne des détails sur la théâtralité festivalière qu'il a observée avec passion. Instance intra-diégétique, le narrateur de Talismano s'affirme par là comme l'élève ravi d'avoir trouvé à sa disposition une source inépuisable de savoir artistique, une exploitation à ciel ouvert pour soutenir la recréation de la théâtralité la plus éclectique.

Toujours dans ce roman, presque toutes les rues nord-africaines semblent avoir un point de jonction, un carrefour qui accueille des foules hétéroclites. Au sein de celles-ci se remarquent particulièrement des maîtres d'art confirmés et des jeunes disciples en quête, parfois effrénée, d'occasion d'initiation à l'art dramatique ou de perfectionnement dans la créativité verbale et spectaculaire. Mieux dit, peut-être, chacun de ces pays a ce genre de cadre de convergence: des rues et souks animés, des macro-espaces essentiellement carnavalesques.

L'exemple en est la fameuse place publique de la ville de Marrakech, au Maroc : " *Djama'Fnâ* " (Talismano), ou " *Jamaa el Fna* " (La Prière de l'absent)<sup>12</sup>.

L'étymologie du toponyme est liée à l'idée du néant, à la mort, au vide. Historiquement, Jamaa el Fna a été le lieu de catastrophes mémorables : un terrible incendie y a presque tout ravagé en 1778; une poudrière y a explosé en 1864. Autrefois même, les têtes coupées des condamnés à mort y étaient exposées... Autant de faits historiques qui prédestinent Jamaa el Fna à être associé aux traumatismes. Cependant, ce rapport à la violence a été quelque peu

---

12 Le même toponyme est orthographié ainsi : "Jama'el-Fna" chez J. et J. Tharaud (Un Drame d'automne, 1923) et dans Horizons Maghrébins. Le Droit à la mémoire, Toulouse-le-Mirail, n° 23/24, 1994.

effacé, avec le temps, dans la mémoire collective, au profit d'une prolifération d'images oniriques et d'illusions : l'exotisme a investi presque tous les angles du lieu qui, sous l'effet du brassage des gens de toutes provenances, est désormais associé à la magie, au mystère, à l'énigme et même à la folie.

Au plan de l'art, ces caractéristiques se manifestent dans l'émergence et le développement, au sein du macro-cadre de Jamaa el Fna, d'une civilisation extrêmement pittoresque. Ses aspects touristiques, mythiques et artistiques seront exploités par tout le monde, singulièrement par les écrivains maghrébins à l'instar de Meddeb, Ben Jelloun et bien d'autres.

Meddeb écrit dans Talismano :

*" Place Djama'Fnâ, Marrakech, irrévocable rumeur que rien ne dérange (...) : remède à tous les maux du corps, à toutes les hantises, sorts à défaire, serpents dansants, gnawa clown, funambules, babioles, conteurs, voix eschatologiques ou humoristiques (...) "* (TAL, p. 264).

Le style accumulatif employé ici correspond tout à fait à l'image de la place : celle d'un moule fourre-tout. Meddeb explique qu'en Egypte et en Tunisie, les squares Azbakya et Halfawîne respectivement en sont des calques assez fidèles. Il écrit dans ce sens, et avec davantage de renvois aux détails apparemment probants :

*" Halfawîne fut analogique à Djama'Fnâ. Cercles pataugeant histoires sans fins, tronçons de films sous bâche. Réservoir de lubrifiant transformé en caisse de résonance pour violon de fortune de tel conteur avare de mots (...). La musique s'installe plénière sur la place. Les conteurs vident leurs querelles avec les femmes qui les contestent par concours de narration "* (TAL, pp. 264-265).

Ce passage peut se lire et être encore mieux compris si nous le découpons en ses principaux constituants descriptifs. Ceux-ci sont au nombre de cinq, à peu près :

1) Le cadre : *" la place "* (Djama'Fnâ et/ou Halfawîne).

- 2) Les actants : - " *cercles* " (des récitants);  
 - " *tel conteur* " " *les conteurs* ";  
 - " *les femmes* ".
- 3) Les activités : - " *pataugeant histoires* ";  
 - " *tronçons de films* ";  
 - " *la musique s'installe* ";  
 - " *concours de narration* ".
- 4) L'outillage ou l'équipement :  
 - " *Réservoir de lubrifiant* "  
 (ou " *caisse de résonance* ");  
 - les voix  
 - " *violon de fortune* ".
- 5) Les techniques des performateurs :  
 - " *pataugeant histoires sans fin* ";  
 - films " *tronçonnés* ";  
 - " *la musique s'installe plénière* ";  
 - " *les conteurs vident leurs querelles* ";  
 - " *les femmes les contestent* "...

Cette décomposition permet de voir concrètement que Meddeb a tenu à fournir au lecteur une panoplie de détails qui concourent à mettre en valeur le caractère spectaculaire du cadre sur lequel il a fixé son attention. Comme pour faire comprendre, par là, qu'en matière de macro- cadre de la théâtralité vivante, il n'y a pas meilleur modèle que Djama' Fnâ.

Les actants y sont nombreux, à telle enseigne qu'il s'en dégage une impression de surpopulation. Les activités y sont tout aussi diversifiées, et chacun y est occupé à jouer sa partition selon son aptitude, même quand il ne s'agit que d'assumer le statut d'observateur ou de spectateur particulièrement éveillé.



L'équipement y est hétéroclite, et si d'aventure, il pourrait en manquer, le génie créateur de certains actants se met en branle instinctivement pour trouver un substitut. Naturellement, l'outillage qui ne fait défaut à aucun des actants est la voix. Comme chacun contribue à la symphonie selon sa vocation et son aptitude, il en résulte une image d'éclectisme, de "*melting pot*" de styles de performance.

L'idée de concours qui est clairement exprimée dans ce passage illustre la fonctionnalité du micro-cadre de la rue comme atelier d'apprentissage artistique en plein air, dans l'économie non seulement du texte de Meddeb, mais aussi de ceux des autres auteurs.

Dans La Prière de l'absent de Ben Jelloun, également, la rue s'offre à tout venant. Singulièrement, l'épisode du chapitre 11 se situe à Jamaa el Fna. Parti de Fès, au Nord du Maroc, en direction du Sud où ils espèrent aider l'enfant trouvé dans un cimetière à découvrir ses racines, le trio Yamna-Sindibad-Boby transite par Marrakech. Leur arrivée dans cette dernière localité coïncide avec le déroulement de la fête de l'"*Achoura*" (dédiée aux enfants en souvenir de l'assassinat du petit-fils du Prophète).

Les actants sont à peu près les mêmes que ceux décrits par Meddeb. Les conteurs en particulier s'y sont donné rendez-vous. Yamna et ses compagnons d'errance parviennent à Jamaa el Fna au moment où les festivités battent leur plein:

*" Tant de paroles, de chants, de musique, de cris et de couleurs donnaient le vertige à Sindibad et à Bobby qui arrivaient à peine à se frayer un chemin dans la foule aveugle "* (LPA, p. 141).

Ils s'abandonnent à la féerie généralisée, désireux qu'ils sont d'avoir toujours des expériences, de préférence euphoriques, qui peuvent faciliter leur quête d'une vie meilleure.

Boby semble le plus perméable à la séduction des "*conteurs (qui) redoublaient de violence et de fantaisie dans leurs gestes et verbes*" (LPA, p.142). On le montre allant d'un cercle à l'autre, toujours plus emporté par les spectacles oratoires des "*meddah*". Pour satisfaire sa grande curiosité, il doit même souvent bousculer d'autres spectateurs. Il passe ainsi de l'admiration béate

d'un conteur " *plutôt jeune, le crâne rasé, le geste vif et le regard terrifiant* " (LPA, p. 142) à celle, toujours sans retenue, d'un vieux récitant d'origine nègre. Il demeure ébahi devant les prouesses d'un autre conteur, un homme-orchestre pour qui l'art du récit vivant n'a plus aucun secret. Le narrateur en donne le portrait suivant :

*" Il avait, ouverts devant lui, une dizaine de livres jaunis, certains manuscrits. Muni d'une baguette, il jouait avec ses pigeons, et parlait avec lenteur et douceur à ses élèves assis par terre "* (LPA, p. 145).

N'y tenant plus, Bobby lui déclare sa fidélité : " *Tu es mon maître, je te cherche depuis ma naissance* " (LPA, p. 146). Le maître tente de calmer quelque peu l'enthousiasme du néophyte; il lui conseille d'assimiler avant toute chose les fondements philosophiques de sa pédagogie :

*" Donc tu veux être mon disciple ! O mon ami, sache qu'un maître est celui qu'on tend à dépasser, non à servir ni à imiter. Je ne cultive pas la soumission mais l'éveil. Je ne veux pas qu'on me suive. Je voudrais vous suivre jusqu'au bout de vos plus grandes audaces. (..)*

*Qu'est-ce qu'un maître qui ne se fait pas tout humilité ? "*  
(LPA, p. 146).

Nous remarquons que le vocabulaire scolaire et pédagogique est abondant dans de tels passages; et que les termes " *maître* " et " *disciple* " y désignent les acteurs centraux, comme l'exige le genre. Nous relevons aussi que au-delà de cette magistrale leçon en plein air sur l'humilité de l'enseignant et l'efficacité méthodologique subséquente, c'est, en somme, un cours sur la vertu de la patience, l'économie des sentiments dans l'apprentissage de l'art narratologique, qui est donné à Bobby et aux autres témoins ou spectateurs.

Il est vrai que, prédéterminé par sa mauvaise étoile, ainsi qu'il l'avoue d'ailleurs, cet élève euphorique signera lui-même son arrêt de mort à l'issue de son premier essai d'application de la leçon. Mais ce ne sera pas faute d'avoir été mis en garde contre l'imprudence, la précipitation, les défauts légendaires des néophytes. D'ailleurs, que Bobby échoue au test ne diminue en rien l'intérêt à

accorder au phénomène d'initiation à l'art du récit, qui est l'élément focal du tableau présenté dans le texte de Ben Jelloun.

Qui plus est, l'enfant énigmatique autour duquel Yamna, Sindibad et Bobby se sont regroupés s'avère être un véritable poète en devenir. Le voyage qu'on lui fait faire du Nord vers le Sud puis vers le Nord, peut se ramener à une très longue initiation à l'art du récit poétique. Le long itinéraire en est le cadre pédagogique : n'est-ce pas, en fait, la rue en grandeur parabolique ? Ici, le centre de formation qui accueille les candidats à l'initiation se confond tout simplement avec la distance parcourue, tandis que la durée de l'apprentissage est évidemment la même que celle du long voyage. L'enfant a pour maîtresses principales Lalla Malika (souvent peu visible) et Yamna (plus présente). Ses formateurs auxiliaires sont Bobby et Sindibad : les éléments essentiels sont réunis pour autoriser à parler d'école, d'atelier.

Le mutisme dans lequel l'enfant est enfermé semble dans l'ordre des choses, puisqu'il s'agit d'un nouveau-né. Mais aussi, ce mutisme a pour fonction de lui imposer le statut spécifique de l'élève en cours de formation : celui-ci doit presque exclusivement écouter et voir faire autour de lui, et au besoin, n'intervenir que dans la phase terminale du rite pour éventuellement donner la mesure de sa capacité d'assimilation. Dans cette optique, il est significatif que malgré le handicap du mutisme inhérent à un nourrisson, celui-ci a la possibilité de prendre la parole une fois, et ce dans le chapitre 12 (le livre en compte 17). Prendre la parole, c'est peut-être mal dire. Car en réalité, il "*murmure*" son message. Ce mot choisi par le narrateur connote l'idée de subtilité du langage : l'enfant s'exprime dans un langage différent, en tout cas, de celui de tous les jours, c'est-à-dire dans un langage travaillé - parce que lyrique -. Lyrisme et poésie vont ensemble, comme on le sait. Et le murmure est suggestif.

Dans le rôle d'apprenti en art poétique, l'enfant aura été à bonne école. Il y a acquis effectivement l'aptitude à gérer les ressources du discours artistique avec dextérité, ayant vu ses initiateurs principaux et leurs auxiliaires à l'œuvre tout au long de l'itinéraire - la route sans fin - suivi depuis le départ d'un cimetière de Fès. Son succès ne sera pas usurpé, loin s'en faut.

L'ultime intervention sécurisante de la grand-mère Lalla Malika le confirme, d'après la caution du narrateur :

*" Il savait qu'il était à l'abri du malheur. Ce matin, il lui manquait la voix de la grand-mère. Il tendit l'oreille et attendit. Après un long silence, il crut entendre ces mots à peine murmurés*

:

*L'étreinte*

*La splendeur*

\_\_\_\_\_ D'un visage à l'endroit des mots

*Vers les sables*

*Les mains*

*Les pieds*

*Emigrent... " (LPA, p. 175).*

Ce "*deus ex machina*" et son protégé évoluent dans la même sphère, celle de la parole "*murmurée*", assimilable à l'expression dotée de poéticité.

Il serait bien venu de se demander pourquoi l'auteur a-t-il ressenti le besoin de transcrire en vers une partie du discours de la figure tutélaire maternelle, discours destiné à l'enfant. Sans doute Ben Jelloun a-t-il voulu prouver que ce dernier a mûri au cours du voyage, et qu'à force d'écouter et de voir faire tout le monde, il possède désormais les secrets de l'art. L'enfant est donc à même de comprendre ce langage particulier (artistique) sans difficulté. Auquel cas la conclusion qui s'impose est que l'élève formé le long de l'itinéraire élastique maîtrise le "*summum*" de l'art littéraire (la poésie).

L'enseignement de Yamna a porté principalement sur la biographie de Cheikh Ma -al-Aynayn, une des têtes de proue de la lutte anti-coloniale au Maroc. Yamna ne s'est pas contentée d'instruire la jeune pousse sur le contenu de cette biographie politique. Elle a toujours pris soin de mouler sa narration dans les subtilités, l'exubérance et l'exaltation typiques de la poésie épique. Intuitivement, l'enfant a tout assimilé. L'on appréciera encore l'expertise dont il a le loisir de se targuer à l'issue de son parcours en accordant l'attention à la forte charge suggestive et à la densité lyrique des toutes dernières paroles (en

sourdine) qui lui sont attribuées dans le roman : " *Je m'éloigne des mots de peur que mes lèvres ne saignent. Je garde l'épreuve de la blessure des mots pour la fin. La fin de quoi ? Vous ne le saurez pas !* " (LPA, p. 160).

Pour être encore poétique, son langage ici se fait même plus énigmatique que celui de Yamna. C'est le moment où l'enfant avoue avoir conscience d'être un être à part tout en demeurant un personnage à part entière. Dans son propre langage, la particularité dont il commence à ressentir les manifestations au fond de lui-même est identifiée (mais de façon évanescence) en termes de " *lucidité suprême* " mêlée à une " *douleur incommunicable* " (LPA, p. 160). Ce serait cette nature indescriptible des sensations éprouvées à l'issue de son initiation à l'art du récit fabuleux et épique qui travaille, désormais, son style. Style, encore une fois, qui fait la démonstration, dans la scénographie du roman, du succès de l'expérience d'apprentissage énigmatique dans l'atelier extensible à volonté qu'est le chemin de la recherche de la source des racines.

C'est donc en général la même fonction qui est attribuée à la rue, au souk, aux places publiques. Ces macro-espaces ont même des satellites; c'est-à-dire qu'il existe d'autres espaces qui, n'ayant pas forcément leurs dimensions, leur sont étroitement liés, et pourraient d'ailleurs en être des excroissances ou annexes.

Le chapitre 10 du roman de Ben Jelloun en offre un exemple. Intitulé " *La nuit claire de l'apparence* ", ledit chapitre est consacré à un épisode qui se déroule entièrement dans une voiture de transport public - " *une belle Chevrolet noire datant de la fin des années cinquante* ", dit le narrateur -. Yamna portant l'enfant énigmatique, Sindibad et Bobby y prennent place à côté de deux autres passagers qui les y ont précédés. La Chevrolet effectue la liaison entre Casablanca et Marrakech. En tout, il y a sept personnes à bord, le chauffeur - propriétaire compris donc.

Les six adultes se relaient dans les rôles de narrateurs et d'auditeurs. Car pendant tout le voyage, ils se racontent des histoires, à la suite des explications que le chauffeur a tenu à leur donner au départ de Casablanca: les histoires rendront le voyage moins long et moins pénible.

Nous avons alors dans le chapitre une série de six récits racontés à tour de rôle par les six adultes. Le chauffeur ouvre le bal par l'histoire de trois passagers mystérieux qu'il avait dû transporter un jour sur le même itinéraire. Puis c'est le tour du passager surnommé " *le mince* " de présenter l'histoire de la grossesse de sa belle-sœur qui dura trois ans. Son compagnon, " *le gros* ", prend la relève avec l'histoire d'un tailleur juif maudit. Lui succède Yamna qui, elle, raconte un récit sur " *le désert (...) où rien n'arrive, où rien ne commence et où tout finit dans la béatitude et la paix des sables* " (LPA, p.129). Sindibad parle à son tour de " *l'histoire de l'océan*". Bobby ferme la série par le récit d'une aventure qui lui serait arrivée dans une forêt. Le passage d'un narrateur à l'autre a souvent pour embrayeurs des commentaires suscités par le récit qui vient d'être livré, ou même des commentaires anticipés de celui qui va suivre.

L'enfant est l'auditeur permanent. Dans l'espace d'un voyage, il est initié à une variété de styles narratifs, puisque chacun des six narrateurs brode son histoire selon son pouvoir d'inventivité. Chacun des récitants en apprend aussi beaucoup à l'écoute des autres. Les divers commentaires agrémentant les récits sériés constituent toute une rubrique de l'expérience globale d'apprentissage, c'est-à-dire le chapitre de l'appareil critique. Les uns et les autres enrichissent leur savoir non seulement en matière de récitation proprement dite mais également d'interprétation des textes. Cet approfondissement des connaissances chez les uns et les autres échapperait peut-être au lecteur qui ne prendrait en compte que l'aspect ludique des performances souligné par le chauffeur pour encourager ses passagers à accepter de jouer le jeu à fond : " *Les histoires, il n'y a pas mieux pour passer le temps, surtout sur les routes* " (LPA, p.127), leur a-t-il dit, en effet.

La pédagogie pratiquée au sein de la voiture-atelier au bénéfice de l'enfant et des autres personnes à bord ressort très nettement : elle est bâtie sur la combinaison de l'utile et de l'agréable, de la connaissance ou du savoir " *per se* " et du divertissement. Cette pédagogie intègre l'interchangeabilité des rôles actantiels puisque lorsque l'un des récitants passe le témoin à l'autre il devient immédiatement auditeur, et ainsi de suite. Le tableau synoptique ci-après

présenté permettra d'avoir une image assez concrète de la richesse du phénomène que nous essayons d'expliquer<sup>13</sup> :

**TABLEAU SYNOPTIQUE DES RELAIS NARRATIFS DANS LA PRIERE DE L'ABSENT (CHAPITRE 10) :**

Numéro d'ordre des récits	Titre possible	Récitant	Auditeurs
1	Histoire des 3 passagers mystérieux	CH	EF+LM+YA+SI+BO
2	Histoire de la grossesse de trois ans	LM	EF+CH +LG +YA +SI + BO
3	Histoire du tailleur juif	LG	EF+CH+LM+YA+SI+BO
4	Histoire du désert	YA	EF+CH+LM+LG+SI+BO
5	Histoire de l'océan	SI	EF+CH+LM+LG+YA+B O
6	Histoire du miraculé dans une forêt	BO	EF+CH+LM+LG+YA+SI

La voiture-atelier où se réalisent ces combinatoires est un véritable laboratoire des possibilités narratologiques. Les commentaires que font les uns et les autres constituent la preuve qu'ils sont tous dans le cours du jeu : les objectifs pédagogiques visés sont atteints, puisque finalement, chacun a appris quelque chose et a aussi communiqué une part de ses connaissances et de son savoir-faire aux autres.

Dans le cas de l'enfant en particulier, quand il a fini d'écouter les six intervenants, il a le sentiment d'avoir acquis une conscience aiguë qui pourrait se développer par la suite : " *Il le sentait, affirme le narrateur, par les images qui s'imposaient à lui en permanence* " (LPA, p. 138). Le narrateur est bien de cet

---

13 Les récits sont répertoriés dans l'ordre où ils apparaissent dans le livre. Nous désignons les récitants par des sigles : CH = le chauffeur; LM = le mince; LG = le gros; YA = Yamna; SI = Sindibad; BO = Bobby; EF = l'enfant.

avis quand il dit encore de lui : " *Enfin un être neuf dans ce corps réduit aux dimensions de l'innocence* " (LPA, p.139). C'est aussi là ce que nous avons déjà appelé la polysémie du motif de l'atelier de créativité.

De son côté, Meddeb recrée un tableau de peinture dans des passages de Talismano. Il y dépeint un maître, Yûssif, et ses disciples en pleine activité pédagogique :

" *Yûssif s'entoure de scribes. Il appelle des jeunes filles (...) à ses côtés. (...). Les scribes (...) ordonnent aux écrivains publics de se parfumer les doigts avant de s'asseoir agenouillés sur la scène marbrée, face au bassin circulaire débordant d'eau bouillante* " (TAL, p.232).

Globalement, le morceau pictural reproduit ici une ritualité, avec présentation du décor, indication du code iconique conforme à la spécialité du maître de céans. Les admirateurs de celui-ci, nous dit-on, sont impressionnés par exemple par une de ses œuvres ayant pour motif le soleil. L'on y fait intervenir même des figures divines de la mythologie égyptienne: " *Thot, maître de l'écriture, de la parole, de la pensée, souverain sur le territoire magique (...), scribe lui-même décomptant les destins* " (TAL, pp. 236-238); ainsi que Sheset (l'épouse de Thot), la déesse de l'écriture elle aussi.

Les dimensions de cet atelier pictural sont d'une extensibilité incommensurable: dans le cours des évocations, Meddeb lui attribue des limites qui s'étirent vers le ciel. De suite, le narrateur intra-diégétique, candidat à la formation aux choses de ce niveau, introduit sa demande d'admission auprès de qui de droit : " *Je perturbe toute la séance et prie Thot de me révéler les secrets de l'écriture de m'en livrer la tablette, de m'instruire sur la qualité des mots* " (TAL, pp.236-238). Pour motiver davantage sa candidature, il explique au dieu de l'écriture qu'il est demeuré, jusqu'à ce moment, pur, donc qu'il a les atouts nécessaires pour étudier sous son tutelage. Parmi ces atouts, il cite en bonne place ses caprices d'enfant qui l'ont poussé à fuir l'école classique au préalable.

L'écriture l'intéresse parce qu'elle est un instrument de transgression des normes établies. Du moins il la voit ainsi. Elle est une source de puissance, d'où



son désir de l'apprendre dans le sillage des dieux. Ceux-ci lui répondent favorablement par l'entremise de Thot : "*Plonge, me dit-il après m'avoir administré une dose d'ambrosie et de jusquiame*" (TAL, pp.236-238). Il s'en sort avec une nouvelle vision du cosmos. A preuve, il a désormais l'impression que les éléments dans l'univers sont soumis à un perpétuel télescopage. Il estime que c'est la meilleure perception possible, réservée aux initiés à l'écriture qui fracture l'univers, qui se soumet aux facultés de transgression de l'être inspiré. En vertu de quoi l'initié fait allègrement des projections dans d'autres macro-espaces intimement liés à l'art : l'Italie des beaux-arts; la Grèce des arts homériques; l'Orient des arts poétique et calligraphique...

Le cadre céleste apporte à la gestion du macro-espace son complément sacré, éventuellement hors de l'orbite orthodoxe. Dans L'Escargot entêté, la mosquée est disqualifiée comme cadre propice à l'apprentissage de l'art. La voix monotone du muezzin, qui plus est, a été enregistrée et est diffusée par un magnétophone, représente l'artificialité. La mosquée est ainsi marquée du signe de l'anti-créativité. Quant à choisir un lieu au détriment d'un autre, le personnage de Boudjedra n'hésite guère : ce sont le bureau et la maison; ce ne pourrait pas être la mosquée.

Dans Talismano, une querelle éclate entre le maître et l'apprenti, les choses se passant à la mosquée. Le disciple refuse courageusement, et peut être aussi outrageusement, de suivre la méthodologie de l'enseignant coranique. Car il estime que la démarche de celui-ci handicape la créativité, dans la mesure où trop d'importance, à son sens, est accordée à la "*formulation inamovible*". Au haddith, il oppose "*la fable*"; parce que celle-ci a l'avantage de se bâtir à travers le mélange, la création de mots, alors que l'autre n'offre qu'une seule possibilité : "*émettre telle quelle*" (TAL, pp. 115-116), avec ce que cette dernière formule implique comme contrainte appauvrissante, toujours d'après le personnage de Meddeb. Autant de raisons qui font que, chez ce dernier auteur, le ciel égyptien est coupé de la mosquée, à peu près de la même manière que d'autres espaces d'apprentissage chez Boudjedra surtout. La coupure ne semble pas aussi nette chez Ben Jelloun (s'il est même possible du tout de faire allusion à l'idée de coupure dans La Prière de l'absent).

Mais cela se vérifie tout à fait chez Khaïr-Eddine. Une Vie... exploite à certains endroits le cadre de l'école comme satellite du macro-espace. Vers la fin du livre, le narrateur déclare : " *Au lycée, écriture et révolte* " (UVR, p.147). Il

donne ainsi le ton d'une longue évocation de son enfance passée à l'école de type européen. Le regard s'arrête surtout sur les moments meublés par ses fugues. Ses crises ont parfois l'allure d'une révolte contre l'Islam : " *Je rompis le jeûne* ", révèle-t-il, visiblement satisfait.

Simultanément, son passage au lycée est marqué par son éveil aux anomalies du monde alentour. Son désir d'écrire des poèmes en est tributaire, surtout que c'est dans ce cadre scolaire qu'il a découvert des poètes français dont Victor Hugo et Saint-John Perse qu'il cite nommément.

A partir de ces expériences, il élaborera même une théorie générale de la fonction essentielle des grands espaces dans la créativité littéraire. Aux " *isoloirs sociaux* ", dit-il, il préfère de très loin la rue, l'école; il développe une allergie viscérale " *à toute forme de cocon* " (UVR, p.147), parce qu'il s'est convaincu que toute restriction spatiale étouffe le talent. D'après lui, le poète véritable (et il aspire à en devenir un ) a besoin de se former sans cesse dans des cadres suffisamment étendus pour lui permettre d'accomplir toujours le devoir de " *transgression des tabous et des convenances* ". " *Evoluer dans la rue ou ailleurs* " (UVR, p.157), telle est l'une de ses formules programmatiques. Cet " *ailleurs* " ne saurait être que des lieux macroscopiques, à l'instar des souks des médinas, des rues; mais pas des mosquées.

### ***II.1.C. ECRITURE ET SPATIALITE***

Sans avoir été exhaustif du tout, nous pouvons proposer à ce point un bilan. L'écriture est d'abord esquisse d'un lieu, soutient Charles Bonn dans Lecture présente de Mohammed Dib et dans Problématiques spatiales du roman algérien. " *C'est bien en terme de spatialité qu'il conviendra de la décrire* " <sup>14</sup>, suggère-t-il. Et dans Problématique de l'écriture dans l'oeuvre romanesque de Mohammed Dib, il démontre l'importance du phénomène de " *l'écriture spatialisée* " (ou de

---

14 C. Bonn : Lecture présente de Mohammed Dib, Alger, ENAL, 1988, p.24.

la spatialisation de l'écriture), après en avoir fait le constat de la manière suivante : " *Une écriture spatialisée (...) se développe à l'intérieur de l'écriture alphabétique du texte* "15.

Nous nous sommes aussi intéressé à ce concept capital de la spatialité de l'écriture. C'est ainsi qu'il nous est apparu que le lieu qui structure les (dé)constructions scripturales prend souvent la forme, et remplit la fonction, d'un atelier de créativité artistique ou, singulièrement, littéraire. Les œuvres représentent, à des échelles variables, des cadres accueillant divers personnages engagés dans des activités réquerant des facultés qui stimulent ou qui perfectionnent leur génie créateur.

L'écriture se ressource dans la spatialité pour augmenter son pouvoir sémantique. Car, comme nous l'avons vu, il ne s'agit pas souvent pour les auteurs de faire de l'écriture spatialisée le prétexte pour se livrer à des combinaisons de formes, de concepts, de procédés qui ne s'expliqueraient que par le ludisme gratuit. Dans le système global de signification donc, l'écriture spatialisée fournit les balises de sa lisibilité. L'on ne saurait sans risque les négliger, surtout si l'on voudrait démontrer l'importance de la polysémie acquise dans les œuvres par le concept d'atelier de créativité.

Or ceci ressort tout aussi nettement au niveau du grand nombre d'artistes qui constituent ce que l'on peut appeler, peut-être encore improprement, la population romanesque qui occupe les micro-espaces et les macro-espaces. Le chapitre suivant de l'analyse aura pour ambition d'étayer cet argument complémentaire par un arrêt sur la densité de la population appartenant au monde de l'art.

---

15 Ibid. : Problématique de l'écriture dans l'oeuvre romanesque de Mohammed Dib, Alger, O.P.U, 1989, pp. 232-233.

## **II.2. CHAPITRE 2 : PRESENCE MASSIVE D'ARTISTES CITES ET DE CREATEURS ACTIFS**

- II.2.A.            Constats confirmatifs
- II.2.B.            Lieu d'apparition et volume
- II.2.C.            La position de lecture
- II.2.D.            Quelques techniques de signalisation
- II.2.E.            Agents créateurs à l'œuvre
- II.2.F.            Le texte-échangeur ou "livr'ouvrant".

### ***II.2.A. CONSTATS CONFIRMATIFS***

Le chapitre précédent a focalisé l'attention sur des éléments spatiaux de premier ordre, éléments grâce auxquels les auteurs dessinent, décrivent, organisent des cadres diégétiques particulièrement riches en signification. La notion d'atelier ainsi mise à jour comporte une dimension démographique. Celle-ci est, en effet, relative à la population qui s'y retrouve, et elle est considérée tant du point de vue quantitatif que du point de vue qualitatif. Quantitativement, il apparaît que le nombre d'actants impliqués à un degré ou à un autre est impressionnant. Qualitativement, ces derniers sont engagés dans le même chassé-croisé parce qu'ils sont sollicités tous, presque au même titre, par des activités de même nature : l'activité artistique. Il est apparu évident, en effet, que les personnages évoluant dans les scénographies textuelles sont, pour la plupart, des artistes en général, des écrivains ou des gens intéressés par la création littéraire en particulier.

Ils sont tellement nombreux que l'on se demande, en fin de compte, s'il ne s'agit pas, d'une œuvre à l'autre, d'une vaste galerie dont tous les compartiments sont parcourus par des instances liées à l'art. Chacune d'entre elles qui entre en

scène, y prend la parole, ou se met à l'écoute des autres, est pratiquement conviée à décliner son degré de liaison à l'art, ou à tout le moins, à citer un artiste (singulièrement un écrivain) dont elle a connaissance. Les ignorants en art ne semblent pas les bienvenus dans les univers des auteurs.

Dans ceux-ci donc, des artistes s'interpellent; ils sont également interpellés sans cesse. Les voix des uns sont des échos de celles des autres. Peut-être aussi leurs silences, pourquoi pas, car il s'agit autant d'échos directs que de renvois indirects. L'on reconnaît l'atelier de créativité, justement, à la présence, massive, d'actants dont l'activité artistique des uns est présentée comme le pendant de celle des autres. Le paradigme de l'atelier perçu sous l'angle démographique en est à peu près le suivant, tel qu'énoncé par l'équipe d'Anne Roche : "*J'écris parce que j'ai lu, nous l'avons lu; mais j'écris, aussi, pour être lu (...)*"<sup>1</sup>.

Quand des personnages ne peuvent pas eux-mêmes faire allusion à des artistes, le narrateur s'en charge : le manque que leur silence ou leur ignorance aurait pu causer s'en trouve comblé. Exactement comme s'il y avait un pacte très contraignant pour tous les partenaires, aux termes duquel il faut que l'écriture, les discours des uns et des autres, renvoient à tout prix aux figures impliquées dans la créativité artistique. C'est dans ce sens que l'on peut mieux percevoir le bien fondé des occurrences itératives appartenant au champ de l'art.

Les relevés isotopiques ci-après présentés confirment largement la pertinence de ces remarques générales. Ils sont consignés dans trois tableaux dénommés respectivement T<sub>1</sub>, T<sub>2</sub> et T<sub>3</sub>. Il convient d'apporter dès ce niveau quelques précisions utiles pour la lecture instructive desdits tableaux.

Le tableau T<sub>1</sub> fait ressortir les références purement littéraires contenues dans les œuvres soumises à l'analyse. Nous y recensons les mentions des noms d'auteurs ou des citations de textes, que celles-ci soient données totalement ou partiellement. Sont mises entre parenthèses des renvois plutôt indirects du type suivant : des auteurs introduisent des épithètes qui sont des néologismes fabriqués à partir du nom ou du prénom d'un auteur assez bien connu. Par exemple, "*flaubertienne*" et "*proustienne*", les deux occurrences étant relevées

---

1 A. Roche et al. : *L'Atelier d'écriture...*, op. cit., p. 7.

dans L'Icônaison de Hédi Bouraoui, proviennent des lectures des textes des écrivains français Gustave Flaubert et Marcel Proust respectivement. D'où donc, dans le tableau T<sub>1</sub>, les noms des auteurs entre parenthèses.

Le tableau T<sub>2</sub> est celui des occurrences des mentions d'autres artistes ou d'autres formes d'art, en dehors de la littérature. Il permettra de voir la fréquence avec laquelle les écrivains, à travers les narrateurs et les personnages, font entrer dans l'univers diégétique des emprunts à plusieurs disciplines artistiques. L'on verra que sous leurs plumes, tout se passe comme si la littérature se voulait le point de rencontre de tous les autres arts; en d'autres termes, la créativité littéraire intègre, comme par vocation, n'importe quelle autre activité artistique susceptible, selon les auteurs, de pousser les textes vers un ressourcement à grande échelle dans les formes para-littéraires qui demeurent toutefois dans le centre d'intérêt de l'esthétique.

Le tableau T<sub>3</sub>, enfin, est en quelque sorte une esquisse de synthèse des informations contenues dans les deux premiers relevés isotopiques. Il donne une image plus concrète de l'étendue des domaines artistiques balayés, finalement, par l'imaginaire des écrivains. Il complète par là les deux précédents, et l'observation minutieuse de l'ensemble nous amènera à rechercher davantage l'intérêt qu'ils peuvent revêtir dans l'économie des questions fondamentales concernant la problématique du ressourcement scriptural. A l'exception de Une Vie, un rêve... de Khaïr-Eddine, chacune des œuvres va au-delà du domaine de la littérature pour collectionner ses ingrédients. Le Bruit dort, et surtout, Talismano, ressortent comme textes qui ne laissent aucun domaine inexploré. Nonobstant quelques disparités qui confinent à des détails sans grande conséquence sur l'argumentaire, les œuvres, dans l'ensemble, reflètent la volonté de leurs auteurs d'engager la problématique de l'écriture résolument dans les voies d'un éclectisme artistique, d'un va-et-vient entre diverses formes d'art.

#### **T<sub>1</sub>. TABLEAU SYNOPTIQUE DES REFERENCES LITTERAIRES**

TEXTE CITANT	LOCALISATIO N	AUTEUR CITE	TEXTE CITE
LPA	p.20	(Anonyme)	"Un livre qui parle de

	<p>pp. 80, 97...</p> <p>p. 81</p> <p>pp. 81, 189, 193-195...</p> <p>p.81, 164</p> <p>p. 127</p> <p>p. 131</p> <p>p. 142...143...</p>	<p>Ma al Aynayn</p> <p>Abû Bakr As Sidiq</p> <p>Ibn Arabi</p> <p>Al Hallaj</p> <p>Hasan Basri</p> <p>Ghazâli</p> <p>Abû Nawass</p> <p>Abû Hayyan Tahîdî</p> <p>(Anonyme)</p> <p>(Anonyme)</p> <p>Conteurs populaires</p>	<p>"l'homme et du temps"</p> <p><i>'T AL BIDAYAT</i></p> <p>Une de ses invocations</p> <p><u>Epître sur l'Amitié</u></p> <p><u>Les Mille et une Nuits</u></p> <p><u>Livre des morts</u></p>
LGE	<p>pp. 17, 89, 93, 95, 108, 113, 131, 133...</p> <p>pp.19, 93, 95, 98...</p> <p>p.78</p> <p>pp. 159-160...</p>	<p>Abou Othman Amr</p> <p>Ibn Bahr</p> <p>Silas Haslam</p> <p>Anonyme</p> <p>Taki Eddine Ahmed</p> <p>El Makrizi</p>	<p><u>Traité des animaux</u></p> <p><u>Histoire générale des</u> <u>laby-rinthes</u></p> <p><u>Les sources orientales</u></p> <p><u>Sauver la nation...</u></p>
LIC	<p>p. 35</p> <p>p. 74</p> <p>p. 75</p> <p>p. 83</p> <p>p. 91</p> <p>p. 110</p>	<p>Walden Pond</p> <p>Balzac</p> <p>Mallarmé (Mal Armé)</p> <p>St-Exupéry</p> <p>(Proust)</p> <p>(Joyce)</p> <p>(James)</p> <p>(Flaubert)</p>	<p><u>Terre des Hommes</u></p>
LEX	<p>p. 66</p> <p>p. 81</p>	<p>Yasunari Kawabata</p> <p>Hemingway</p>	<p>"Booz endormi"</p>

	pp. 90-91	(V. Hugo) Khair-Eddine	
UPO	pp. 12-15, 30...  p.18 p.19 p.20 pp. 34-36  p. 35 pp. 41, p.45 p.68 p. 148	James Baldwin  Faulkner R. Wright Henri Miller Scott Fitzgerald Albert Memmi Albert Camus  Kateb Yacine Grande Kabylie Mezzrow  Guillaume Apollinaire	<u>Personne ne sait mon nom</u>  <u>La prochaine Fois le feu</u> <u>Un autre Pays</u> <u>Voyageur insouciant</u> <u>Tell me how long...</u>  <u>Lumière d'Août</u> <u>Native son</u>  <u>L'Envers et l'Endroit</u> <u>Noces</u> <u>L'Etat de siège</u> <u>L'Eté à Tipaza</u> <u>Nedjma</u> <u>Contes et légendes</u> <u>Really the Blues</u> Références à Eurydice et Orphée "Jamais les crépuscules.."
MOL	pp. 23, 30-33...  p.27 p.32 pp. 32,117... p.35 p.79	Katatoès Mallarmé Césaire Rimbaud (Anonyme) Beckett Arthaud	"Soldats marins" <u>L'éternel Mari</u>



UVR	pp. 49,52 pp 61, 64 p.147 p. 152-153  p.158 p. 159	Hemingway Baudelaire Victor Hugo Saint-John Perse "Tous les écrivains français" Hölderlin Nissa Rojo Leon Katatoès	
LCO	p.20 p.21-22 p. 59 p. 60 p. 61 p. 107 p. 146 p. 147 p. 168	"La diaspora des poètes arabes" Gorki Dostoïevsky Daudet Shéhérazade Gorki Cholokhov Balzac "Poètes anté-islamiques" Sif Ben Di Yazan Hamza Al Bahlawane	"On ne peut pas écrire (...) lorsqu'on a peur"  <u>Les Mille et Une Nuits</u>
TAL	p.32 pp. 36, 34... p.41 p.64 p.94 pp.121-128,	Ezra Pound Hallaj Suhrawardi Plotin Conteurs populaires Nerval	<u>(Mithridate)</u> <u>Ennéades</u>

	<p>264...</p> <p>p. 131</p> <p>p. 145</p> <p>pp.145, 168-169, 242...</p> <p>p. 146</p> <p>pp. 232-233...</p> <p>p. 240-241</p> <p>p. 241</p> <p>p. 243</p> <p>p. 244</p> <p>p. 245</p> <p>p. 246</p> <p>p. 247</p> <p>p. 248</p> <p>p. 249</p> <p>p. 251</p> <p>p. 252</p> <p>p. 254</p> <p>p. 266</p>	<p>Ikhwân</p> <p>Ibn Arabi</p> <p>Jaber</p> <p>Dante,</p> <p>Hölderlin</p> <p>Hamana Hesse</p> <p>Ibn Battûta</p> <p>Cervantes</p> <p>Ximinès de Cisceron</p> <p>Ignace de Loyola</p> <p>(Racine)</p> <p>Ghazali</p> <p>Platon</p> <p>Genet</p> <p>Ibn Khaldûn</p> <p>Maïakovsky, Malevitch</p> <p>Yunus Emre</p> <p>Akoray</p> <p>Homère</p> <p>Bachr, Tahâr</p> <p>Allal Abdûh</p>	<p><u>Le Livre de la balance</u></p> <p>Fables</p> <p><u>(Bénénice)</u></p>
LBD	<p>pp. 30, 75...</p> <p>pp. 31, 40...</p> <p>pp. 36,37, 40...</p> <p>pp. 47-48, 59-</p>	<p>Malraux</p> <p>J.J. Rousseau</p> <p>T.S. Eliot</p> <p>Hallaj</p>	<p><u>The Waste land</u> ,</p> <p><u>Exils...</u></p> <p>Morceaux choisis</p>

60, 177, 183, 187-188... p. 55 pp.60,154,209 .. p. 61  p. 65 pp. 75,82,114... p. 76  p.101 p. 123 p. 125 pp. 125, 132 p. 184 p. 206	Claudel Saint-John Perse Socrates (Musset) Camus Ezra Pound Hemingway Montherlant  D. Hammet Platon Erica Jong Proust Kipling "Le poète"	"L'art purge l'âme"  "Nuits ..." <u>La Chute</u>  romans policiers  <u>A la Recherche du temps perdu</u>  <u>The finest story...</u>
--	--	---

**T<sub>2</sub>. TABLEAU SYNOPTIQUE DES REFERENCES AUX AUTRES  
ARTISTES ET/OU ARTS**

TEXTE CITANT	LOCALISATIO N	ARTISTES OU ARTS MENTIONNES
LPA	p. 201	Danseurs et musiciens noirs ou Gnaoua
LGE	pp. 113, 121 p. 121	Jérôme Bosch (peintre)
LIC	p. 32	Charlie Brown (dessins animés)
LEX	p. 64	Oum Kaltoum Ségala

	p. 47	Mireille Mathieu Ahmed Chawqui
UPO	P. 24 p. 50 p. 58 pp. 62-68 p. 71 p. 76 p. 120 p. 139	Jimmy Yancey (bluesman américain) Sister Rosetta Tharpe : "I am going now to my sky" (Negro spiritual) Artistes de jazz et de musique sud-américaine Gilbert Bécaud, Aznavour, Olga, la chanteuse de l'orchestre de Pernamboco (brésilienne) Bix Beiderbeicke ( musicien) Feuilleton du quotidien du peuple Un jeune chanteur espagnol Taj Mahal : guitariste négro-américain
LCO	p. 28 p. 43 p. 113 p. 185	Ibn Khaldoun Mozart Bob Marley James Bond
TAL	pp. 15-16 p. 18 pp. 101-105 pp. 121-128 pp. 122-124 p. 132 p. 161 pp. 172-177 p. 189 pp. 202-203 p. 249	Menuisier Teinturiers Hassiba, chanteuse juive Des calligraphes arabes; Peintres occidentaux, peintres juifs... Spectacles musicaux Massignon (peintre) Chabbî "aux amples symphonies"; Les Issawiya, musiciens jongleurs Umm Khalthûm Ikhwân as Safâ: "Epître sur la musique"

	p. 250 p. 254 pp. 264-255	Maïakovsky Malevich "Kreisleriana" (Shumann) "Schnell und Spie lend" -" Raphaël (peintre) Concerts populaires
LBD	p. 81  p. 206	Disques de Bruxtchude Concert n°2 de Brahms par Richter La symphonie n°4 de Mahler Concerts pour piano n°5 et 9 de Mozart Concert n°20 en rémineur -" Disques de Bach, Chopin Divers morceaux de chants anglais, français, italiens...

### T3. OEUVRES ET CHAMPS ARTISTIQUES DE REFERENCE

Champs de réf- erence	Litt é- rat ure	Arts du spectacle		Arts graphiques		Autres activités assimilées		
		Théâ tre	Musi que ou danse	Peint ure	Calli gra- phie	Dess ins animés	Men ui-serie	Tein -ture
<b>LPA</b>	<b>x</b>		<b>x</b>					
<b>LGE</b>	<b>x</b>			<b>x</b>				
<b>LIC</b>	<b>x</b>		<b>x</b>			<b>x</b>		
<b>LEX</b>	<b>x</b>		<b>x</b>					
<b>UPO</b>	<b>x</b>		<b>x</b>					
<b>MOL</b>	<b>x</b>	<b>x</b>						

<b>UVR</b>	<b>x</b>							
<b>LCO</b>	<b>x</b>		<b>x</b>					
<b>TAL</b>	<b>x</b>	<b>x</b>	<b>x</b>	<b>x</b>	<b>x</b>		<b>x</b>	<b>x</b>
<b>LBD</b>	<b>x</b>	<b>x</b>	<b>x</b>					

L'élaboration des tableaux  $T_1$  et  $T_2$  s'est faite de la façon la plus simple qui soit : les occurrences ont été relevées dans l'ordre où elles apparaissent dans les œuvres. C'est une démarche empirique, sans aucun doute, qui comporte des inconvénients presque inévitables.

Il aurait peut-être été plus indiqué de procéder, dans un second temps, à un reclassement suivant l'ordre alphabétique des noms des auteurs. Mais à peine veut-on emprunter cette voie que l'on se heurte à un cul-de-sac. Les noms d'auteurs et/ou d'artistes mentionnés, en effet, sont de provenances diverses, ce qui signifie qu'ils appartiennent à des systèmes anthroponymiques qui n'ont pas toujours les mêmes codes de gestion. Privilégier le classement alphabétique est alors inopérant, notamment dans les cas de certaines traditions qui ne distinguent pas les noms et les prénoms dans la même acception que la tradition européenne ou chrétienne.

Dans certains cas, d'ailleurs, des auteurs ont pu en ajouter à la complexité de la chose. C'est ainsi que Rachid Boudjedra, par exemple, a pu gérer l'appareil anthroponymique d'un de ses auteurs de référence de plusieurs façons, ce qui n'est pas pour faciliter la tâche à l'analyste. Boudjedra parle d'un auteur qui a publié autrefois un ouvrage intitulé Traité des animaux; il s'agit apparemment d'un auteur bien connu dans les lettres arabes. D'après le narrateur de L'Escargot entêté, l'auteur du Traité des animaux est tantôt Abou Othman, tantôt Ibn Bahr, tantôt Abou Amr, ou encore Abou Othman Amr Ibn Bahr. C'est cette dernière appellation qui est complète; mais cette découverte ne suffit pas pour résorber la difficulté de classement. Et quelques autres exemples ont dû nous échapper d'autant plus facilement que notre connaissance des données cardinales de l'une ou l'autre civilisation dont les auteurs s'inspirent n'est pas toujours aussi approfondie que nous-même l'aurions souhaité.

Dans l'incertitude ou l'ignorance, il nous a semblé possible d'atténuer les inconvénients qui en résultent par des relevés certes empiriques mais plus fidèles à l'ordre d'apparition dans les textes. Il est donc loisible d'aller au-delà de cette difficulté, d'en minimiser l'importance pour pouvoir observer de plus près les aspects saillants (et plus intéressants pour notre propos dans le présent chapitre) des données sémiotiques mises en exergue par les isotopies que les tableaux affichent.

### **II.2.B. LIEU D'APPARITION ET VOLUME**

Dans Seuils, Gérard Genette recherche les constituants du paratexte non pas pour eux-mêmes, mais parce qu'ils peuvent être des sources d'éclairage des textes. Par le terme "*paratexte*", il "*fedère*", explique-t-il, l'ensemble des éléments d'accompagnement de l'oeuvre littéraire : la présentation extérieure du livre, le nom d'auteur, les titres d'oeuvre; les dédicaces; les épigraphes; les notes préfacielles... L'étude est menée sur la base d'une méthodologie qui retient, entre autres paramètres, le lieu, le moment, le volume (ou la densité) de chaque constituant du paratexte.

Nous emprunterons quelque peu à la démarche de Genette. Car, selon les enseignements de celui-ci, l'analyse conduit à une meilleure élucidation du pouvoir sémiotique du texte si l'on tient aussi compte du compartiment du livre, du lieu de l'ouvrage, du moment de la diégèse où l'auteur a décidé de placer tels ou tels éléments. Nous pourrions parvenir éventuellement au point où nous pourrions confirmer ou infirmer l'existence d'une démarche de conformité à des modèles canoniques de pratique d'écriture, dans un univers au sein duquel les auteurs font intervenir des artistes dans plusieurs directions. Cela nous permettra de percevoir avec un peu plus de netteté la manière dont se nouent et se dénouent des fils d'encodage des messages littéraires, des faisceaux de signes dont l'existence "*apporte quelque commentaire au texte et pèse sur sa réception*"<sup>2</sup>, selon le mot de Genette.

A quel(s) endroit(s) les références aux écrivains et aux autres artistes apparaissent-elles donc? En d'autres termes, existerait-il un lieu standard

d'apparition de ces occurrences ? Dans l'ensemble, celles-ci sont localisables à différents endroits. Elles apparaissent tantôt dans le compartiment introductif, tantôt dans le compartiment final, quand ce n'est pas aussi en position médiane.

### II.2.B.a Occurrences dans le compartiment initial

Les références aux arts apparaissent dès les pages initiales de la plupart des œuvres. Un Passager de l'Occident et Talismano l'illustrent parfaitement. La première page du roman de Farès renferme une allusion à "*la science des contes*" qui, d'après un des tout premiers intervenants, connaît sa meilleure fortune "*aux Amériques*". Au même endroit, un nom (Caldwin) est cité par des personnages qui doutent eux-mêmes de leurs aptitudes en anglais. Grâce aux précisions fournies dans la page suivante, l'on comprend qu'il s'agit en fait, dès ce niveau introductif de Un Passager de l'Occident, de l'écrivain James Baldwin qu'on ne présente plus dans la littérature (négro) américaine. En plus de Baldwin, d'autres noms d'écrivains figurent dans les trente-cinq premières pages du livre : Faulkner, Wright, Miller, Fitzgerald, Memmi, Camus... Douze titres d'œuvres sont mentionnés en même temps.

Talismano de Meddeb consacre sa première page au discours d'un narrateur qui se rappelle son enfance. L'image sur laquelle ce dernier s'arrête est celle d'un de ses oncles qui exerçait la profession de menuisier. En l'évoquant, il le dote d'attributs qui font de lui un artiste. Il n'y a pas d'ailleurs de doute que le narrateur, enfant, le voyait comme tel : "*mètre en main, crayon à l'oreille*", il s'est très tôt imposé à son neveu comme l'incarnation de l'artiste consommé, un qui est, par ailleurs, privilégié par un destin singulier. Le narrateur insiste sur l'idée selon laquelle son oncle, le menuisier-artiste, est un élu, un membre à part et à part entière d'une famille qui n'a eu que des "*notables, théologiens, commerçants aisés, féodaux, bureaucrates, médecins, notaires, avocats, juges*" (TAL, p. 15). Cet oncle est, précise-t-il, "*seul à posséder la certitude maligne du geste*". Cette dernière formule signifie qu'il est remarquable et remarqué grâce à son habileté, son aptitude prouvée à gérer les harmonies des lignes, des angles, des formes, donc grâce à sa maîtrise d'un travail d'autant plus créatif qu'il allie l'utile et

---

2 G. Genette : Seuils, op. cit., p. 13.



l'agréable. Dans les yeux de l'enfant, et tel que le narrateur en restitue l'image, cet oncle est un artiste avant tout, et un technicien accessoirement.

Toujours dans les pages d'ouverture de Talismano, des teinturiers sont signalés immédiatement après le parent menuisier-artiste. Les teinturiers sont des manipulateurs de couleurs, des artistes spécialisés dans les combinaisons chromatiques. Leur évocation à cet endroit est rapide, mais leur image intervient comme un prolongement emphatique de celle du menuisier-artiste.

Moins de dix pages après le début de L'Escargot entêté, le narrateur explique sa phobie des liquides et des rats. Dans une des associations névrotiques dont il a le secret, il rapproche les mouvements tout en zigzag des gouttes de pluie sur les vitres des "*itinéraires des rats*" tels qu'il en a lu la description artistique et scientifique chez Abou Othman Amr Ibn Bahr, l'auteur du Traité des animaux. Deux pages plus loin, il parle d'un certain Silas Haslam, un géomètre arabe qui, au XIXe siècle, a consacré un livre (Histoire générale des labyrinthes) au phénomène de "*l'encerclement successif*" - autre appellation imagée du labyrinthe - . Il passe par le détour de cet auteur et de son œuvre pour développer la même problématique du névrosé dont le rat (pour ne pas dire lui-même!) serait un des exemples.

L'évocation de tels auteurs et livres peut étonner, puisqu'il s'agit d'auteurs et d'œuvres scientifiques (la zoologie dans un cas, la géométrie dans l'autre). La dichotomie entre la science et l'art est pulvérisée à bon escient ici. Boudjedra rejoint sciemment la tradition arabe ancienne dans laquelle l'homme, quelle que soit l'activité à laquelle il se consacrait, s'exprimait littérairement. Tout discours, toute communication étaient d'abord littéraires, même lorsqu'il s'agissait de traités scientifiques. C'est d'ailleurs plus tard dans L'Escargot entêté que la confirmation de ces explications est donnée très clairement, notamment lorsque le narrateur affirme, à propos du Traité des animaux, que c'est "*Un sommet de la littérature arabe*". Ce livre, dit-il encore, avec la délicatesse de sa prose, a sauvé la littérature arabe qui périssait à cause d'une poésie stagnant "*dans le musc des khalifes*" (LGE p. 89).

Bouraoui, quant à lui, mentionne Charlie Brown, auteur de dessins animés, ainsi que Walden Pond, écrivain, dans l'espace des trente-cinq premières pages

de L'Iconaison. Le Bruit dort de Tlili a un volume de deux cent-dix pages. La citation épigraphique, comme déjà expliqué, connecte l'œuvre à celle de T.S. Eliot. Cette sorte de connection est reprise à la page trente; là, le narrateur ne trouve pas meilleure formule descriptive pour faire le portrait d'un personnage que celle-ci : "*ses tics à la Malraux*"; c'est manifestement une réminiscence littéraire.

Ce personnage est en butte à des cauchemars ; les images qui le hantent sont celles de "*gens qui se disent tous plus ou moins de l'art*" (LBD, p. 30). Parmi ces figures, il croit distinguer, d'après le compte-rendu qu'en fait le narrateur : "*T.S. Eliot, (...) Jean-Jacques Rousseau (...)*". L'oeuvre de Tlili, comme celles de Boudjedra, de Farès, de Bouraoui ou de Meddeb, se trouve ainsi dès le départ entrouverte sur l'imaginaire d'autres auteurs, sur des horizons d'autres arts.

Moi l'aigre de Khaïr-Eddine regroupe l'essentiel de ses renvois littéraires pratiquement dans les trente-cinq premières pages. Entre la page 23 contenant la première mention (Katatoès) et la page 35 où il est fait allusion à une oeuvre intitulée L'éternel mari (dont le nom de l'auteur n'est pas donné), les poètes français Mallarmé et Rimbaud, ainsi que le Martiniquais Aimé Césaire, sont signalés.

### **II.2.B.b. Occurences dans le compartiment central**

Tout aussi récurrente est l'apparition des signes relatifs aux artistes vers l'intérieur des œuvres. L'abondance dans ce lieu des textes peut signifier qu'au fur et à mesure que les auteurs progressent dans l'acte d'écriture, ils prennent goût à l'interpellation d'autres artistes. Si L'Exproprié est avare en renvois aux artistes au début, cette œuvre, dans quelques pages du milieu, tente de se rattraper. De même du Chemin des ordalies, de La Prière de l'absent et de Une vie, un rêve...

Ainsi, vers le centre de L'Exproprié se bousculent presque autant d'écrivains d'envergure que de grandes figures de la musique arabe ou de de la chanson européenne. L'on y relève des mentions comme celles-ci : "*Dans le mihrab Oum Kaltoum rotait une lyrical romance*"; "*chanter SEGALA*" (LEX, p. 64); "*Il m'acheta sans m'avertir deux livres reliés en toile grise. Il s'agissait d'un roman de Yanusari Kawabata*" (LEX, p.66). Hemingway et Victor Hugo y prennent place aussi.

Au même endroit, dans Talismano, ce sont les Nerval, Ikhwân, Ibn Arabi, Jaber, qui répondent à l'appel, en même temps que l'on y fait défiler des calligraphes arabes et des peintres occidentaux, juifs... Pour donner un caractère carnavalesque à ces passages ininterrompus d'artistes au centre de l'œuvre, le narrateur de Meddeb jette un regard particulier sur les musiciens :

*"Les pancartes et les corporations se bousculent, foule intense aux mille couleurs, aux voix séparées, aux improvisations coulant chacune autonome, au 'tarab' à fleur de peau" (TAL, p. 130).*

Ce sont tous des artistes pratiquement en transe, à l'instar de ce groupe dirigé par un virtuose noir :

*" Le noir, chef des psalmistes, lance ses paroles, alternées graves et aiguës, lentes et précipitées, rythmées à l'actif du contraste tandis que les membres répètent les mots qui, par le balancement et la coupure finale, respiration à reprendre, avouent leur qualité de refrain" (TAL, p. 131).*

Après avoir mentionné les Malraux, Eliot, Claudel, Hallaj, Saint-John Perse, Socrate et autres Camus, Hemingway, Montherlant, dans l'espace-limite initial de Le Bruit Dort, Mustapha Tlili cite dans l'espace central, les Platon, Proust, Erica Jong... Ceci en plus des musiciens classiques européens. Les personnages de Tlili n'arrêtent pas de parler des concerts, des symphonies, des disques de Richter, Mahler, Mozart, Bach, Chopin...

Comme les parties initiales donc, les parties centrales des œuvres évoquent des artistes en très grand nombre. Les parties finales sont travaillées dans la même mouvance.

### **II.2.B.c. Occurrences dans le compartiment final**

La liste des écrivains dont il est question vers la fin de Une Vie, un rêve... est longue : Victor Hugo; Saint-John Perse; Höderlin; Nissa; Rojo Leon; Katatoès; "tous les écrivains français", dit même un personnage concerné par le sujet. Le Chemin des ordalies renvoie seulement à Bob Marley dans les dernières pages; mais toujours dans cet espace de clôture, Laâbi fait citer les noms de Gorki, Balzac, Sif Ben Di Yazan; ainsi que les œuvres des poètes anté-islamiques

auxquels un personnage se compare, fasciné par leur manière de "*contempler les traces du campement où ils avaient rencontré l'Aimée*" (LCO, p.147).

Les segments de clôture de La Prière de l'absent dévoilent les Al Hallaj, Hasan Basri, Abû Nawass, Abû Hayyan Tahîdî; des danseurs et musiciens noirs (appelés des Gnaouas) en transe. Les toutes dernières évocations de Talismano sont consacrées à une panoplie de virtuoses qui animent la place Djama 'Fnâ à Marrakech et d'autres places publiques d'Afrique du Nord. Le narrateur se plaît à y présenter, entre autres artistes hauts en couleurs, "*l'aveugle Taha, vénérable et sarcastique, caustique et humaniste, à la langue reconnaissable parmi mille, parlant ou écrivant*" (TAL, p. 266). Il le compare à un autre aveugle qui, lui aussi, est reconnu comme un "*maître du verbe et de la fiction*" (TAL, p. 266).

Le Bruit dort se referme sur des images de pratiquants de l'art. Albert Nelli, dont la mort est annoncée alors par une nouvelle voix narrative, est un écrivain qui, même dans les derniers moments de son existence, est préoccupé par cette activité : "*Il disparut, dit-on alors de lui, vaincu par l'adversité, au moment où il s'engageait dans une méditation poignante sur son art (...)*" (LBD, p.209). Simultanément sont données des informations sur l'une de ses meilleures relations, Adel Safi, qui avait quitté l'Amérique auparavant et avait trouvé refuge au Cambodge. Adel Safi est un écrivain, comme par hasard : l'on apprend qu'il met son exil à profit pour "*avancer un roman à la mémoire de son ami de New York*" (c'est-à-dire Albert Nelli) ! Et le titre qu'il se propose de donner à cette œuvre en gestation est le suivant : "*L'exil n'est point d'hier*".

En note infrapaginale, Tlili informe le lecteur que c'est une reprise de Saint-John Perse. Les toutes dernières lignes de Le Bruit dort sont en italiques parce que, si nous nous en tenons à ce qu'en dit le narrateur, elles sont purement et simplement extraites de la fin du roman que le personnage évoqué, Adel Safi, a consacré à son ami (écrivain lui aussi), Albert Nelli qui est par ailleurs au centre de Le Bruit dort.

"*Fiction généralisée*", écrit le personnage de Tlili. Nous pourrions analogiquement parler d'art généralisé, en guise de conclusion de ces remarques. Car, au final, il s'établit que quelle que soit la porte d'entrée dans ou de sortie des œuvres que l'on emprunte, l'on est toujours assuré de rencontrer des écrivains,

des musiciens, des peintres, des calligraphes, des teinturiers, et même des menuisiers. Ils interviennent pour renforcer le pouvoir de créativité de Ben Jelloun, Boudjedra, Bouraoui, Djaout, Farès, Khaïr-Eddine, Laâbi, Meddeb et Tlili.

Faire fonctionner d'autres artistes comme des adjuvants de leur propre créativité, c'est bien l'expérimentation à laquelle chacun et l'ensemble de ces auteurs se consacrent. Et cette préoccupation ne relève pas du tout d'un épiphénomène. Les manifestations se répètent sans ambiguïté dans tous les compartiments des œuvres. Celles-ci, encore une fois, prises par derrière, par-devant ou à bras-le-corps (pour ainsi dire), feuilletées furtivement ou lues de fond en comble, révèlent leur trop plein d'images qui confirment une présence vraiment massive d'instances associées à l'activité artistique.

Que pourrait-il en être du volume des mêmes signes, dans l'optique d'une comparaison entre les diverses œuvres ?

#### **II.2.B.d. Des volumes variables**

Le volume des références aux artistes varie assez sensiblement d'une œuvre à l'autre, et quel que soit le type d'artiste évoqué. Le tableau T<sub>2</sub> faisant foi, il apparaît que les textes de Khaïr-Eddine sont dépourvus de références aux autres arts. Celles de Ben Jelloun, de Boudjedra, de Bouraoui et de Laâbi en contiennent à peine une ou deux traces. Mais ces œuvres demeurent (sur)chargées, comme par compensation, de citations d'autres écrivains.

La Prière de l'absent, Un Passager de l'Occident, Talismano et Le Bruit dort ressortent du lot comme les titres contenant le plus grand nombre de signes citationnels ou mimétiques. C'est dire que Ben Jelloun, Farès, Meddeb, Tlili sont des auteurs dont l'imaginaire semble fonctionner au mieux lorsqu'ils peuvent faire un abondant usage de leurs souvenirs littéraires, des réminiscences de leur fréquentation d'autres artistes. Ils sont des auteurs extrêmement cultivés, et qui font étalage de leur très vaste culture. Les autres ne le sont pas moins. Mais eux semblent préférer le laisser voir avec un peu plus de subtilité, ou un peu moins d'ostentation.

Cette différence n'enlève rien à la richesse de la culture des uns et des autres, à leur faculté de chercher toujours à inscrire leur éclectisme culturel dans la

trajectoire d'une écriture dont une piste de ressourcement en cache presque toujours une autre. Le résultat est donc partout le même: l'artiste complet est avant tout, ici, celui qui a visité d'autres imaginaires, et qui n'arrête pas de les revisiter. Mieux encore, il est celui qui dévoile, idéalement en biaisant le moins possible, la plupart des signes qui ont pu retenir son attention chez les autres écrivains, voire dans tous les autres domaines artistiques.

### ***II.2.C. LA POSITION DE LECTURE***

Qu'est-ce qu'écrire alors, si ce n'est être l'hôte des autres artistes; si ce n'est envisager d'autres possibles pour donner forme à une véritable relation d'hospitalité ou d'émulation ? Telle semble être la question dont les œuvres esquissent des réponses notamment lorsqu'elles mettent en avant, et dans toutes leurs parties constitutives, tant de preuves de l'intervention d'autres artistes, d'autres mémoires ou d'autres imaginaires.

Aussi y rencontre-t-on souvent des instances narratologiques (le narrateur ou les personnages) "*en position de lecture*", comme dirait Khatibi : ou elles se lisent, ou elles se font lire, ou encore elles lisent les autres, celles-ci existant dans la réalité ou étant inventées par elles pour les besoins de leur cause. Parfois même, une seule instance mène ces activités simultanément, selon toutes sortes d'astuces que Ben Jelloun, Boudjedra, Bouraoui et les autres se plaisent à expérimenter.

Dans Le Bruit dort, Albert Nelli est toujours en train de lire un texte de son cru ou une création attribuée à quelque autre auteur. Dans la posture idéale, il est campé "*allongé sur son lit, (...) lisant Hallaj*" (LBD, p. 108), ou occupé à relire des textes de T.S Eliot. "*Je vous lis maintenant le texte*", annonce ce personnage avant que l'auteur ne fasse citer sur trois pages denses des extraits d'un journal newyorkais, le célèbre New York Times.

Le narrateur de L'Icônaison se relit, mais aussi il invite quelqu'un d'autre à jouer pour lui le rôle de lecteur auxiliaire. Le livre de Bouraoui s'achève d'ailleurs sur une telle évocation : "*Même mon voisin qui n'entend rien à la nonchalance littéraire feuillette les pages de mon livre (.) Ses doigts salivés glissent goulûment sur le désir à fleur de papier*" (LIC, p. 103).

Pour montrer que les instances sont engagées dans une activité de lecture ou de contemplation d'autres sources artistiques, les auteurs n'hésitent pas à faire un usage abondant des guillemets, des italiques ou de tout autre procédé de signalisation (conventionnel ou inédit). Dans les textes, il y a presque toujours des formules appropriées assurant la fonction de révélation. Des illustrations fournies par L'Escargot entêté se consignent facilement dans un tableau isotopique tel que celui-ci :

**LES FORMULES DE REVELATION DES SOURCES D EMPRUNT  
DANS L'ESCARGOT ENTETE**

LIEU D'OCCURRENCE		FORMULE	
<u>RE</u>	<u>CHAPITRE</u>	PAGE	
Le jour	premier	11	<i>Je lis les journaux spécialisés.</i>
		17	<i>(...) Semblables aux itinéraires des rats décrits par Ibn Othman Amr Ibn Bahr (...) dans son "Traité des animaux".</i>
		19	<i>Silas Haslam (...) y a consacré un gros livre : "Histoire générale des labyrinthes".</i>
		23	<i>Je lis les journaux</i>
Le jour	deuxième	36	<i>Je lis la notice</i>
		74	<i>Je vais feuilleter le dictionnaire de vocabulaire</i>
		78	<i>Dans le célèbre livre intitulé : "Les sources orientales" j'ai lu ce qui suit</i>
		79	<i>Je continue à regarder dans le dictionnaire</i>
Le jour	troisième	89	<i>Je me suis endormi sur le "Traité des animaux"; Je le lis et le relis depuis une vingtaine d'années.</i>
		93	<i>Il faudrait peut-être que je renonce à lire ce soir le</i>

	<i>"Traité des animaux" d'Ibn Bahr et l'"Histoire générale des labyrinthes" de Silas Haslam.</i>
95	<i>J'ai lu (...) le "Traité des animaux", l'"Histoire générale des labyrinthes"</i>
98	<i>J'ai dû lire cela quelque part.</i>
108	<i>Abou Othman en donne la preuve</i>
111	<i>J'ai lu quelque part</i>
113	<i>Il ne restait alors plus qu'à revenir au "Traité des animaux" et aux tableaux de Jérôme Bosh</i>

D'habitude enclin à dissimuler ce qui revêt de l'importance pour lui (notamment les "*poches secrètes*"), le héros de L'Escargot entêté, ici, fait un point d'honneur de dévoiler aussi fréquemment que possible les documents artistiques qu'il consulte. Ce procédé le confirme comme une des instances du texte par l'entremise desquelles une variété d'artistes entrent dans le microcosme diégétique de Hédi Bouraoui.

Dans la même optique, nous pourrions intituler Un Passager de l'Occident de Farès ainsi : "*Lecture d'œuvres littéraires par un écrivain*", tellement des personnages y prennent souvent le relais du narrateur pour parler à haute voix de tels ou tels auteurs. Ils passent en revue des titres des Français Albert Camus, Guillaume Apollinaire; des Maghrébins Albert Memmi et Kateb Yacine; des Américains William Faulkner, Richard Wright, Henri Miller, Scott Fitzgerald et, surtout, James Baldwin. Les œuvres de ce dernier, de Personne ne sait mon nom à Tell me how long..., en passant par La prochaine fois le feu, Autre pays ou Voyageur insouciant, font l'objet de discussions entre des personnages. Parmi ceux-ci trône James Baldwin lui-même.

Ce dernier est cité pour appuyer une vision, pour renforcer une opinion, pour établir des contrastes avec d'autres auteurs lus. C'est à travers Baldwin et son œuvre que Farès explique ce que, d'après ses personnages, le monde américain pourrait devoir à l'activité créatrice d'un artiste pressuré par le contexte. De là l'importance accordée à des remarques répétitives placées dans la bouche de certains personnages ou du narrateur : "*Ga c'est ce que dit Baldwin*"; "*Et ça dans*



la littérature américaine"; "Il faut que les Etat-Unis se persuadent qu'ils sont une nation métissée" (déclaration attribuée en entier à Baldwin même)...

Le narrateur explique les difficultés rencontrées dans sa collecte de textes à lire : "Cette phrase de Baldwin (...) je l'ai cherchée dans mes caisses jusqu'à la tombée de la nuit " (UPO, p. 20). Il justifie son intérêt pour cette métonymie de l'œuvre de l'Américain :

***"Je voulais encore la lire car c'est une phrase qui appartient aux discours impossibles, aux discours qui ne sont jamais compris. Elle appartient à ces phrases qui sont écrites pour être perdues, et qui, à cause de leur perte, continuent de durer, comme si, malgré les événements qui les dépassent et la dépasseront (cette phrase Baldwin-Memmi) elles demeureraient devant vous (...)"*** (UPO, pp. 20-21).

Quand le narrateur renvoie à une bonne douzaine d'œuvres littéraires qu'il est en train de lire, qu'il a déjà fini de lire, ou qu'il s'apprête à (re)lire, nous comprenons que dans l'ensemble de Un Passager de l'Occident, Nabile Farès a traité avec beaucoup d'attention l'imagerie de la position de lecture, le phénomène citationnel ou mimétique, toutes données soutenues par l'entrée en force dans la scénographie de figures d'artistes provenant de plusieurs horizons.

Le même phénomène est amplement exploité par Tahar Ben Jelloun. Dans La Prière de l'absent sont cités des passages entiers de textes attribués à Al Hallaj. Le chapitre 15 du roman a d'ailleurs pour titre "*Le Diwan d'Al Hallaj*". Effectivement, Ben Jelloun constitue un échantillon de morceaux choisis d'Al Hallaj, en en attribuant l'initiative à un des personnages, Sindibad. Celui-ci en récite des parties pour son propre plaisir mais aussi à l'intention de sa compagne d'errance, Yamna. Les annonceurs citationnels utilisés par le narrateur sont, par exemple : "*Sindibad s'était retiré sous un olivier chétif et récitait à voix haute des vers d'Al Hallaj*" (LPA, p. 193); "*Tu sais comment il parlait de l'amour ? Ecoute*" (LPA, p. 194). Chacune de ces formules est suivie du texte cité ainsi que de sa traduction en français.

Nous parlons du phénomène de la lecture. Il pourrait y avoir quelque fausse note avec l'exemple ci-dessus donné, dans la mesure où il s'agit d'une situation

dans laquelle le personnage mis en scène, c'est-à-dire Sindibad, récite plutôt. L'ambiguïté n'est qu'apparente. Car, en réalité, le recours à l'élément mnémonique ou à l'oralité n'est, pour l'auteur, qu'une autre démarche pour nous servir une variante d'un seul et même paradigme, celui qui commande le renvoi, au sein d'une œuvre, à un autre texte que des protagonistes ont à peine fini de lire (ou d'apprendre par cœur). De ce point de vue, Sindibad illustre bien l'image d'un actant en position de lecture : il s'adresse à Yamna exactement comme s'il avait les parchemins d'Al Hallaj entre les mains; il les lit dans sa mémoire.

Peut-être est-ce pour prévenir toute confusion à ce sujet que l'auteur a cru devoir juxtaposer les deux versions des textes cités, c'est-à-dire l'original en arabe et la traduction en français. Au chapitre 12, il procède effectivement ainsi, lorsqu'il fait citer Abû Nawâs par le même Sindibad. Ce dernier personnage est plus explicite où il déclare, pour attester qu'il est en position de lecture : "(...) *Je me suis mis à lire le Livre des morts*" (LPA, p. 131).

Le chapitre 7, intitulé "*Sindibad*", fournit d'abondants renseignements biographiques sur le personnage. Un éclairage particulier est centré sur ses relations avec un autre infortuné, Jamal, avec qui il a un échange épistolaire passionnel. Les phrases introductives du chapitre donnent de Sindibad l'image exacte de quelqu'un qui, au propre autant qu'au figuré, a fait de la lecture une passion devenue quasi chronique : "*Il avait lu tous les livres, connaissait le Coran par coeur et avait peur de devenir fou. Il récitait les cent quatorze sourates du Coran*" (LPA, p. 79). Dans sa jeunesse passée à la Quaraouiyine, nous apprend-on, non seulement il "*(connaissait) à la perfection*" le livre d'un mystique intitulé Na't al-bidayat, mais encore il "*citait souvent le Maître des Véridiques, Abû Bakr As-Sidiq*" (LPA, pp. 80-81).

Son ami Jamal se présente sous les mêmes traits, c'est-à-dire comme le prototype du personnage susceptible de nous intéresser ici essentiellement parce qu'il est souvent saisi dans la position de lecture. A ce sujet, il est remarqué que la déclaration emblématique qui ouvre sa dernière lettre à Ahmad (alias Sindibad) est: "*J'ai lu(...) le livre d'Abû Hayyân Tawhîdî, Epître sur l'Amitié et l'Ami*" (LPA, p, 86).

La position de lecture est traitée également dans L'Exproprié de Tahar Djaout. Mais ce dernier s'y prend avec un peu plus de fantaisie et de ludisme, en passant notamment par un enjolivage allégorique. Son personnage trouve, tout à fait au hasard, sur un oiseau, un collier recouvert de signes scripturaires. Spontanément, le personnage se met à décrypter lesdites inscriptions; il découvre que c'est tout un long poème qui a été attaché à la patte de l'oiseau.

Le texte découvert et décodé est lu, puis cité intégralement par le narrateur intra-diégétique :

***"Ils ne m'accepteront désormais plus dans la cité STOP  
J'ai perdu ma carte d'identité STOP et je traîne près de la  
frontière minée mes hardes et ce poème génital difficile à  
dégueuler STOP (...) Il y a cette longue privation qui obture les  
tripes de ma tribu STOP et qu'il faudra chier un jour à la face  
du Douanier STOP Et cette peau provisoire STOP ET FIN"***  
(LEX, p. 19).

De cette manière, le texte affiche sa nature littéraire et dévoile sa substance thématique : c'est un poème sur l'exil, l'errance, l'exclusion. La parenté avec l'œuvre même de Djaout est évidente, puisque celle-ci est intitulée... L'Exproprié. Les mots de la fin du poème porté par l'oiseau ("*Et cette peau provisoire*") sont à mettre en relation avec cette déclaration introduisant L'Exproprié : "*Ecrire toujours par intérim ? c'était surtout avec cela que je voulais en finir*". "*Provisoire*" et "*par intérim*" gardent ici leur parenté d'ordre synonymique, en effet.

Cette dernière hypothèse nous permet avant tout d'alléguer, et pour généraliser peut-être abusivement, qu'il s'agit chez les auteurs, souvent, d'une double expérience, ainsi que nous l'avons d'ailleurs déjà suggéré : l'auto-lecture et la lecture de l'autre sont plus d'une fois en concurrence. Quoiqu'il en soit, l'illustration du phénomène est patente.

Meddeb parle d'"*émigrer par l'écrit*"(des autres et de soi). Lire donc, c'est, de façon à peine voilée, se constituer itinérant sur des parcours dont des jalons ont été posés par soi-même ou par d'autres. L'écriture qui en fait son motif de

prédilection s'institue, par conséquent, comme un exercice de révélation des dits et des silences sur ses possibilités de ressourcement dans divers imaginaires.

Parfois, chez Tlili, la même démarche se singularise quelque peu par le fait que l'auteur de Le Bruit dort retient seulement la citation - sans donc sa traduction-. Le texte citationnel est restitué tel quel, c'est-à-dire dans sa langue d'origine. L'introductif "*Et de me citer Kipling*" est accompagné de la citation donnée directement en anglais: "*And I - I alone would know that it was absolutely and literally true*" (LBD, p.184 ).

Avec Bouraoui, l'on semble vouloir aborder la problématique sous un tout autre angle. Notamment en remettant en cause la nécessité de passer par l'imaginaire d'un autre pour s'exprimer. L'Icônaison renferme un bon nombre de déclarations de cet ordre. L'on peut en juger par cet échantillon :

- "*Je contre-crée sans faire intervenir notre fameuse académie française*" (LIC, p. 106);

- "*A chacun son talent*" (LIC, p. 32);

- "*A chacun sa tactique*" (LIC, p.74);

- "*J'ai appris à ne pas fourrer le nez dans le prétexte des autres*" (LIC, 72);

- "*Mon œuvre n'abrite que mon soleil*" (LIC, p. 73)...

Le personnage de Bouraoui, s'il peut se faire voir sous le visage d'un disciple, tient à marquer la différence d'avec tous les autres types d'élève. Car, dit-il, il appartient, lui, à un système d'absence de communication, de "*salles de classe où seuls les murs s'embrassent en s'écoutant*" (LIC, p. 95); et ce dans "*des*

*Universités où personne ne se rencontre*" (LIC,p. 95). Pour se mettre à l'abri de l'on ne sait quoi avec certitude, il énonce le principe selon lequel "*les structures culturo-mentales refusent d'écartier les jambes pour donner naissance à la révélation*" (LIC,p. 95). Il s'agirait, finalement, pour lui,d'éviter l'égarement dans l'imaginaire de l'autre, d'éviter de "*se Textuer*" (LIC, p. 99), écrit Bouraoui dans son jargon caractéristique. Bâtir son univers avec pour seul référent soi-même? En partie, L'Icônaison répond par l'affirmative à cette question. Le personnage, dans ce roman, prône, comme le dit Abdelkébir Khatibi ailleurs, la

mise " à l'écart de tout dehors du texte, (de) toute extériorité importée, accidentelle et empirique" <sup>3</sup>. Paul Valéry pourrait venir à la rescousse du narrateur de L'Icônaison, dans la mesure où cet écrivain français (non cité, certes, par Bouraoui), estimait que " le plus beau serait de penser dans une forme qu'on aurait inventée " <sup>4</sup> soi-même, en sondant donc ses propres facultés.

Bien que les termes cités soient suffisamment clairs dans ce sens-là, il conviendrait plus exactement de les réapprécier au regard des autres éléments du roman de Bouraoui. Cette reconsidération permettrait d'éviter le contre-sens dont Khatibi prévient le lecteur dans ses analyses des aspects superficiel et latent des intersignes dans les oeuvres de Victor Ségalen, Louis Aragon, Roland Barthes, Marguerite Duras et autres auteurs français qui ont travaillé dans les zones de contact entre " le dehors du texte " et " le centre du texte ". La composition du texte a besoin de son pendant, le regard d'une autre instance : la position d'écriture implique, principalement, la position de lecture, et vice versa.

A l'observation minutieuse du passage incriminé de L'Icônaison, l'on découvre qu'il s'agirait davantage d'une forme de prétérition emphatique. Car, malgré la force apparente des formules relevées, Bouraoui donne à ses

personnages l'occasion et les moyens de plonger leur regard par exemple dans "les dessins animés de Charlie Brown" (LIC, p. 32). Vers la fin du livre, il crée une mise en scène dans laquelle une instance narratologique confie sa propre création littéraire à une autre, et celle-ci se livre immédiatement à sa lecture, malgré l'existence d'un handicap qui, sans le coup de pouce de l'auteur, l'aurait disqualifiée pour ce genre d'expérience. Bouraoui écrit, en effet :

*"Même mon voisin qui n'entend rien à la nonchalance littéraire feuillette les pages de mon livre (.) Ses doigts salivés glissaient goulûment sur le désir à fleur de papier et me répètent à bout portant "Tu as du génie qui paie" (LIC, p. 103).*

Contrairement à ce que laissent entendre les formules de négation du contrat de lecture que nous avons indiquées auparavant, cette image d'un lecteur du texte créé par quelqu'un d'autre nous ramène au même point que les autres

---

3 A. Khatibi : Figures de l'étranger dans la littérature française, Paris, Denoël, 1987, p. 31.

œuvres du corpus : à tout considérer, même dans L'Icônaison, la position de lecture, de contemplation des travaux d'autres artistes, va de pair avec l'idée de partage. L'écriture se charge de démontrer et d'amplifier le plaisir qui en découle. Et ce plaisir, tous les protagonistes semblent toujours (s') en offrir à cœur joie. C'est la preuve de l'observation stricte des lois d'accueil, d'hospitalité, dans la gestion de la créativité littéraire.

La plupart du temps, les écrivains sont prolixes sur les rayons des bibliothèques, les imaginaires dans lesquels ils circulent très souvent à pas lents. Les artistes et les œuvres cités sont perceptibles comme des passerelles, des instances sémiotiques qui contribuent à la facilitation de l'abord des textes soumis à l'étude. C'est encore là que l'on découvre combien les écrivains sont soucieux d'augmenter la charge polysémique de leurs productions. Pour parvenir à ce but avec le maximum d'assurance, ils varient leurs méthodes d'injection desdits éléments dans leurs microcosmes. Nous ferions mieux d'en inventorier maintenant les plus en vue pour donner un peu plus de consistance à nos hypothèses d'interprétation.

## ***II.2.D. QUELQUES TECHNIQUES DE SIGNALISATION***

### **II.2.D.a. Globalisation**

Dans plusieurs cas, les auteurs citants procèdent par une signalisation globalisante des auteurs cités. Ils utilisent une formule désignant ces derniers comme des collectifs, des groupes constitués sur une base étatique, géographique, historique ou autre : "*Tous les écrivains français*" (UVR, p. 153); "*Ces poètes anté-islamiques*" (LCO, p. 147); "*Les mystiques (et) des poètes scandaleux*" (LPA, p. 81)... en sont des exemples.

Cette globalisation peut se réaliser aussi à l'aide d'un nom particulier (de préférence celui d'un auteur fameux) auquel l'on aura adjoint l'article pluriel les : "*Il plagie carrément les Beckett et autres Occidentaux*" (MOL, p. 79). Khaïr-Eddine élabore une hypothèse certes assez curieuse, mais tout à fait littérairement parlante, de la manière suivante : "*Peut-être que les Hemingway bouffaient bien, baisaient bien et sortaient bien à Paris*" (UVR, p. 49).

---

4 Cité d'après A. Khatibi : ibid.

### II.2.D.b. Individualisation nominale et spécification titulaire

Dans d'autres, les auteurs sont cités nommément. Voici ce qui arrive à un personnage de Khaïr-Eddine dans un rêve : "*Victor Hugo me tirait dessus*" (UVR, p. 147). Nous trouvons aussi: "*Quand je lui parlais de (...) Césaire (...) il ne répondait pas*" (MOL, pp. 32-33). Un personnage de Le Bruit dort a lu une œuvre, et il ne résiste pas à la tentation de la "*comparer aux grandes oeuvres d'Erica Jong, mieux : Proust*" (LBD, 125). Auparavant, l'on a dit d'un des protagonistes qu'il a des "*tics à la Malraux*" (LBD, p. 30 ).

Djaout écrit le nom d'un auteur en plaçant plutôt une minuscule au début, contrairement à la règle d'usage : "*mon africain hemingway*" (LEX, p. 81 ).

Le nom de Mallarmé est cité par plus d'un écrivain, par Khaïr-Eddine et Bouraoui notamment. Mais si chez Khaïr-Eddine, ce nom est présenté conformément à l'usage, chez Bouraoui, c'est un peu compliqué. L'auteur de L'Icônaison en subvertit l'orthographe instituée, se livre à un jeu de mots. Il en résulte un calembour dans le passage suivant : "*le texte terrorise et le contexte enterre en s'amusant le concept Mal Armé*" (LIC, p. 73)<sup>5</sup> . Connaissant par ailleurs la volonté de Bouraoui d'innover à plusieurs niveaux de l'écriture il y aurait lieu de penser ici que l'allusion est faite, en réalité, au rôle de novateur voire d'iconoclaste joué par Mallarmé dans la poésie française. La pratique accentuée de la difficulté a rendu plus ardue la composition du poème, et peut-être encore plus épineuse la question de la contestation de l'ordre littéraire et social pré-existant. L'obscurité dans l'écriture provoque l'implosion du poème, la rupture avec l'immédiateté ou la facilité.

Le travail sur le nom propre d'auteur épouse parfois la forme d'une manipulation effectuée de telle manière qu'il en naisse un néologisme de nature adjectivale ; par exemple : "*le silence imprègne les visages de Vos ombres héroïques des arabesques joyciennes*" (LIC, p.110); "*et les ficelles jamesiennes ou flaubertiennes (avec tout le respect que je leur dois) s'embobinent*" (LIC, p.110); "*La madeleine proustienne se noie dans la bulle*" (LIC, p.91). Même en l'absence de toute autre information, l'on comprend qu'il s'agit de termes

provenant de la lecture par Bouraoui des textes de James Joyce, Gustave Flaubert,

Francis James, Marcel Proust respectivement. Dans ce dernier cas, le doute n'est guère permis : les termes renvoient à A la Recherche du temps perdu dont l'épisode de la madeleine est passé dans la nouvelle légende de la littérature française.

Relevons aussi que seul le titre d'une œuvre peut-être indiqué, c'est-à-dire le nom de l'auteur étant omis. C'est ainsi que procède Tlili dans un passage où il évoque une dame entichée de littérature. A la rencontre d'un écrivain chevronné, Albert Nelli, elle a l'impression de retrouver "*un de ses anciens amants qui, au lit, avec elle, passait son temps à lui expliquer l'architecture d' A la Recherche du temps perdu*" (LBD, p. 132).

Dans La Prière de l'Absent, le très cultivé Sindibad explique, dans un récit sur un voyage qu'il avait dû effectuer sur le Nil, ce qu'il fit après avoir échappé de justesse à la mort : "*Le lendemain, je me mis à lire le Livre des morts*" (LPA, p. 131). Pas un seul de ses interlocuteurs n'estime nécessaire de lui demander d'en préciser l'auteur, sans doute parce qu'ils le savent tous d'avance. Le narrateur de L'Icônaison ne se pose pas non plus ce genre de question : "*(Le) mot d'ordre (...) débouche sur la Terre des Hommes*" (p. 83). Il laisse le soin au lecteur, à tout connaisseur, de compléter lui-même, de deviner, en fonction de sa culture littéraire pré-existante, qu'il ne doit s'agir que de Saint-Exupéry.

*Le titre d'œuvre est-il omis ? Pour éviter le vide, l'écrivain transcrit un extrait plus ou moins dense de l'œuvre citée et précise le nom de l'auteur entre parenthèses :*

- "*Soldats, marins, débris d'empires, retraités (Rimbaud)*" (MOL, p. 117);
- "*L'un des plus grands poètes (Guillaume Apollinaire de Kostrowitsky) n'aurait jamais pensé que 'Jamais les crépuscules ne vaincraient les aurores'*". (UPO, p. 148).

---

5 Dans Figures de l'étranger ..., Khatibi révèle qu'au cours de ses entretiens avec Genet, celui-ci insistait sur la décomposition du nom Mallarmé en Mal – armé. Surprenante coïncidence avec la manière dont Bouraoui écrit ce nom !



Le nom de l'auteur, des fois, accompagne le titre d'une ou de plusieurs de ses œuvres : "*Abou Othman Am Ibu Bach (...) dans son Traité des animaux*" (LGE, p.17). Plotin, Jaber sont les auteurs des Ennéades et du Livre de la balance respectivement, comme Meddeb a tenu à le préciser dans Talismano. Un Passager de l'Occident mentionne Albert Camus et quatre titres de lui : L'Envers et l'endroit, Noces, L'Etat de siège, L'Eté à Tipaza. Dans le même ouvrage, le nom de James Baldwin est accolé à cinq de ses titres, tandis que ceux de Richard Wright et de Kateb Yacine s'adjoignent à Native son et Nedjma respectivement ... A défaut de donner des titres précis, l'on évoque globalement l'œuvre de l'auteur dont le nom est indiqué : "*Cet adolescent imberbe qui lisait d'une seule traite les romans de Dostoïevsky* " (LCO, p. 59).

### II.3.D.c. Injection de clips explicatifs

Le nom de l'auteur et/ou le titre de l'œuvre peuvent être assortis de commentaires plus ou moins appuyés, de toutes sortes d'information permettant de saisir l'aspect particulier qui justifie le bien fondé des intrusions dans le texte citant. C'est ainsi que, esquissant une synthèse des idées directrices des œuvres de certains écrivains français et nord-américains, Tlili fait dire à ses actants : "*Malraux, Hemingway nous ont longtemps bernés avec leur temps de l'héroïsme*" (LBD, p.75). Chez Laâbi, il est question, à un moment donné, de "*ces vagabonds de la steppe russe que Gorki et Cholokhov vous avaient fait aimer*" (LCO, p.107). Ailleurs : "*Seul un génie de la description comme Balzac pourrait restituer (...)*" (LCO, p. 146).

Encore chez Laâbi, l'être qui observe son double finit par l'assimiler à Schéhérazade, après lui avoir intimé un ordre semblable à celui reçu par cette conteuse légendaire : "*Raconte (...)*" (LCO, p.61). Il fait suivre ce rapprochement d'explications sur le pourquoi de cette esquisse. Schéhérazade, dit-il à son double, "*fut la plus grande romancière de ta tradition culturelle, elle le fut parce qu'elle vivait en permanence sous l'épée du Damoclès oriental*" (LCO, p 61). Et d'insister sur le sens exact à attribuer au "*Tu écris ou on te tue*" qui est le défi immémorial de la légende, l'expression consacrée de la parabole de la créativité littéraire conditionnée. Cela signifie, précise-t-il, que "*tout silence est une mort par défaut*" ; d'où l'urgence, pour l'être en situation, de produire le texte, d'en rendre l'écho ici et maintenant. Son double est instamment invité à imiter

Schéhérazaïde s'il ne veut pas devenir "*une branche de (l') arbre de vie qui se brise*" (LCO, p.61). Celui à qui il s'adresse sort de prison. L'expérience carcérale doit, par ses soins, être consignée dans les archives littéraires universelles : c'est le "*tragique privilège*" qu'on lui demande de gérer, avec force allusions à l'auteur légendaire des Mille et Une Nuits.

Le narrateur déclare dans L'Exproprié : "*La police me parla longuement par la suite d'un autre Berbère nommé Khaïr-Eddine dépuceleur de normes et saccageur de mausolées où fleurit le kif*" (pp. 91-92). S'agit-il d'un homonyme de Mohammed Khaïr - Eddine ou de ce dernier effectivement ? Même si c'est un cas d'homonymie simple, nous demeurons dans le champ littéraire qui nous intéresse. D'ailleurs, par la suite, Djaout dépeint un poète assez typique : "*issu d'un avortement insulaire*" et voué à l'errance, il travaille depuis l'exil sur un "*long poème d'onirisme sexuel*". Dans ce sens, il se rapproche beaucoup de, au point de s'identifier parfaitement à, un Khaïr-Eddine signant Une Vie, un rêve, un peuple, toujours errants.

Le poète de Djaout a des traits communs avec celui-là dont Khaïr-Eddine fait dire: "*Cet homme qui se retourne sur soi, quitte son corps une fois pour toute en vue de remonter jusqu'à sa genèse*" (UVR, p.70). Comme lui, en effet, le poète de Djaout s'efforce de se séparer de la partie répulsive de son corps même; il se néglige sciemment, s'abandonne aux intempéries, évite de se laver : il incarne l'aigreur, et pourrait bien sortir de Moi l'aigre ou de Une Vie, un rêve, un peuple, toujours errants de Khaïr-Eddine : celui-ci est sans doute ce "*Berbère dépuceleur de normes*" qui surgit du centre de L'Exproprié de Tahar Djaout.

Non content de citer plusieurs fois de suite Ibn Bahr et son oeuvre-phare Traité des animaux, le narrateur de L'Escargot entêté ajoute ces renseignements : "*Un vrai précurseur. Il mit en déroute la poésie des épanchements et de l'absence ; inventa la poésie et le style scientifiques*" (LGE, p. 132). Parmi les figures pittoresques d'un souk, Meddeb est frappé par le cas d'un marginal, un adepte de la magie; celui-ci a le regard fixé sur "*les étoiles aidé par une vieille traduction des extraits des Ennéades de Plotin, de qui il n'emprunte couramment que l'insipide systématique des analogies*" (TAL, p. 94). Autre illustration du genre : "*J'avais laissé derrière moi le sentimentalisme pleurnichard et les*

*réminiscences de toutes sortes. Mallarmé avait dû passer par un gué identique"* (MOL, p. 27). Dans ces exemples, l'attachement d'un actant à son modèle tiré de ses lectures n'est pas dénué de fondement. Il est toujours justifié à travers quelques ajouts explicatifs.

Le texte ou l'auteur cités sont paraphrasés en cas de besoin : "*Il était mûr, comme dirait Rimbaud, pour le trépas*" (MOL, p. 32). La paraphrase développée débouche parfois sur un résumé - commentaire ou une recension ample :

***"La Pleureuse de Souk-Héras, sorte de poème en vingt chants où, dans chacun, pendant la guerre d'Algérie, une pleureuse publique, Dija, toutes les fois qu'un membre du village est tué par l'Armée française, sous prétexte d'exhorter à l'affliction pour le mort l'assemblée, en appelle à sa foi, dans un langage allégorique, en la révolution" (LBD, p.87).***

#### **II.2.D.d. Contextualisation thématique, métonymique ou légendaire**

La précision sur le titre de l'œuvre devient inutile quand une contextualisation thématique peut y suppléer : "*Si tu veux faire un film sur Baudelaire, va le voir, il est là-bas, ou plutôt non, c'est son meilleur copain que tu y trouveras*" (UVR, p. 61). La contextualisation thématique consiste ici à faire ressortir ces dires d'un univers textuel où le regard s'arrête sur les détritiques, les pourritures, la charogne. Prenant la place de ce "*copain de Baudelaire*", le narrateur de Khaïr-Eddine décrit les miasmes de la vie :

***"Je crache mes poumons chaque fois je tousse et je tremble quand je marche dans les nuelles de cette ville portuaire(...), plié et frippé, saccagé intérieurement. Des myriades de bacilles vivent dans les glaires froides de ma poitrine. Mon corps ! quel diabolique corps!" (UVR, p; 129).***

La souffrance et le sentiment de malédiction baudelériens transparaissent de ces cris d'angoisse retranscrits par Khaïr-Eddine.

"*Le livre des maux est atroce*", prévenait Baudelaire dans l'une de ses correspondances à Maître Ancelle. Khaïr-Eddine n'est pas loin de dire autant de ses deux titres dans lesquels les êtres assistent à leur décomposition avec une

impuissance qui en aggrave l'atrocité. Le couple Khaïr-Eddine -Baudelaire trempe la plume dans la même nausée du vécu.

Une manière de contextualisation est aussi expérimentée par la mention d'un nom d'écrivain dans le voisinage d'une figure incarnant les valeurs, la vision du monde dont l'écrivain cité est aussi l'adepte déjà reconnu : "*Quand je parlais de la lutte des Noirs, de Césaire, de Malcom X, (...)*" (MOL, p. 32). Ici, intercaler le nom de Césaire entre "*la lutte des Noirs*" et "*Malcom X*" crée une association d'images et de significations qui est de nature à laisser voir que Khaïr-Eddine a gardé en mémoire l'idée essentielle d'un Césaire préoccupé au plus haut point par le caractère dramatique du destin de sa race. Que cet auteur nègre et aigre soit retrouvé ainsi dans une œuvre intitulée... Moi l'aigre montre combien des réminiscences littéraires ont pu être réexploitées à bon escient par l'auteur marocain. Khaïr-Eddine n'a défiguré ni Baudelaire ni Césaire cités.

Par l'effet de la miniaturisation, le travail sur un texte cité est aussi opérationnel. Tahar Djaout passe par un raccourci de ses trouvailles et nous propose ceci : "*mon booz réveillé*" (LEX, p. 81). L'allusion est donc réduite à la plus simple expression. Mais elle est suffisamment explicite pour faire du passage du texte de Djaout où elle se trouve, un écho du titre du poème bien connu de Victor Hugo, "*Booz endormi*", poème d'inspiration biblique, une des pièces maîtresses du recueil intitulé, comme on le sait, La Légende des siècles.

Le contraste est nettement souligné ici entre les deux approches. Cette différence est même d'ordre orthographique. L'utilisation de la minuscule par Djaout rappelle un cas déjà signalé chez cet auteur algérien ("*hemingway*"). L'iconoclasme orthographique et le réveil de Booz, tous choix faits par l'auteur algérien, inscrivent ce dernier dans une optique de marginalisation par rapport à la norme que symboliseraient la majuscule et la posture tranquillisante (*Booz couché*) du personnage chez Victor Hugo.

Djaout, dès le départ, choisit le statut de hors-la-loi. Sans doute, le Booz algérien a encore tout à entreprendre ; il est comme celui-là dont Djaout affirme dès le début du roman qu'il vit, en quelque sorte, par intérim. Le travail qui l'attend n'est point celui de dispensateur de générosité, mais de saccageur de l'ordre régnant, et dans tous les domaines. C'est pour cela que l'hommage lui est

rendu en ces termes : "*tu es mon immense castrateur (;) j'aime que tu castres le verbe*" (LEX, p. 81). Auquel cas nous comprenons que l'écrivain a le loisir de faire intervenir un autre auteur, une autre œuvre, pour plutôt prendre ses distances par rapport aux instances citées.

Donc en dehors de l'auteur ou de l'œuvre, le personnage littéraire peut faire l'objet d'un traitement de l'ordre de la citation. Les exemples sont nombreux, en effet, dans lesquels les écrivains mentionnent seulement le nom d'un personnage, de préférence celui qui est généralement considéré comme le symbole de l'auteur ou de l'œuvre cités. Véritable déclic, la citation du personnage déclenche le mécanisme mnémotique au bout duquel c'est tout le texte renfermant ledit personnage qui s'implique dans l'expérience d'écriture en cours. L'on aurait donc conféré au personnage la caractéristique essentielle d'une métonymie, dans le sens où l'élément a acquis un rayon de signification beaucoup plus large qu'il n'y paraît dans sa perception immédiate.

Dans le même élan, l'auteur peut recourir à des personnages passés dans les mythes littéraires universels. C'est ainsi que dans Un Passager de l'Occident, Olga, une chanteuse de "*bossa-nova*" dans un cabaret parisien, produit une musique qui, d'après le narrateur, est élaborée "*en rythme d'Orphée*". Par un effet multiplicateur, cette évocation donne naissance à d'autres du même type : "*Les périmètres désertiques vacillèrent vers la mélancolie d'un autre âge*"; c'est celui où "*Eurydice se souvient d'amour*". L'évocation se prolonge ainsi: "*et telle Eurydice, au-devant d'Orphée, elle me guida vers la mort*" (UPO, p. 68). Le mythologique et le littéraire s'imbriquent ici, ainsi que les différentes cultures qui accompagnent les ombres ou les traces du foyer citant et des éléments cités.

#### **II.2.D.e. Particularisation de quelques maîtres**

Il est vraiment difficile d'épuiser la liste des possibilités offertes par les écrivains maghrébins sélectionnés. Les partitions de l'écriture s'élaborent toujours sur le mode de la variété. Les procédés de gestion des éléments sont riches, en effet, autant dans le chapitre de l'intégration d'autres auteurs et œuvres dans la scénographie que dans d'autres chapitres dont nous avons déjà pu parler, ou ceux sur lesquels nous nous attarderons plus tard.

Abdelwahab Meddeb sollicite du lecteur qu'il fasse le constat d'une présence massive de textes et d'auteurs cités. Vers la fin de son ouvrage, il charge le narrateur de nous interpeler dans ce sens; il lui prête ces mots :

*"N'avez-vous pas constaté que mes mémoires abondent en remarques et querelles philosophiques à comprendre au moins que j'ai assimilé mes humanités et que l'écriture est affaire assez sérieuse pour ne pas être mise à la disposition des galopins?"* (TAL, p. 244).

Cette question est d'une pertinence criarde ici. Au regard des données répertoriées et analysées, une seule réponse s'impose : il n'y a point de doute que Meddeb et les autres écrivains font le tour des imaginaires des autres.

Finalement, ce sont, en effet, presque toutes les "humanités" - pour reprendre le mot de Meddeb -, presque tous les compartiments de la culture universelle, qui sont (re)visités. Dans le domaine de la littérature en particulier, auteurs et textes cités proviennent de partout : les anciens et les modernes, les Orientaux, les Africains, les Européens, les Américains y ont un même rôle à jouer, celui de référents, dans un sens ou dans l'autre.

Il apparaît, toutefois, que les écrivains maghrébins ont une prédilection pour les auteurs et textes à problème, indépendamment de l'espace et de la période de l'Histoire auxquels les instances citées appartiennent. Les écrivains maudits, ceux qui représentent la mauvaise conscience d'un temps ou d'un espace, leur semblent les plus à même de fournir à leur délié de plume des éléments d'habillage des idées et des sentiments dont ils veulent témoigner.

Tels les "Poètes scandaleux" de la civilisation arabe ancienne Al Hallaj en est le prototype, étant sollicité au même titre par Ben Jelloun, Meddeb, Tlili... Il est placé en tête de la longue liste : "*Al Hallaj, Hasn Basri, Ghazâli, Ibn Arabi et (...) le voyou Abû Nawâss!*" (LPA, p. 81). Tout le chapitre 15 de La Prière de l'Absent, en plus d'autres pages du livre, cite, commente des poèmes, des sentiments, des épreuves d'Al Hallaj, à travers des conversations fort illustrées entre Sindibad et Yamna. Al Hallaj, c'est le "grand prédicateur errant qui fut supplicié à Bagdad en l'an 922" (LPA, p. 81), explique le narrateur ; c'est le modèle de la passion qui perturbe la Loi établie, c'est-à-dire aussi l'incarnation

des victimes des dominants qui sont enfermés dans un conservatisme dangereux pour l'avenir de l'humanité, selon les écrivains citants. Tlili retient

*"ses démêlés avec les pouvoirs de son temps; son flirt avec les mouvements révolutionnaires qui ébranlaient alors l'empire abbasside; son désir de mourir anathème pour racheter toute l'humanité; son procès qui dura neuf ans, fondé sur l'accusation d'atteinte à la fois à la religion et à l'ordre socio-politique"* (LBD, p. 187).

L'apport des "voyous" à la martyrologie en littérature aura fait des émules dans ces univers. De même, la sublimité de l'expression exaltée de l'amour-passion, de l'intégrale union de deux êtres attirés mutuellement, n'aura pas laissé les auteurs maghrébins et leurs personnages indifférents.

Ce qu'ils ont lu (et relu) de Al Hallaj a marqué pour de bon le docteur Hussein et Adel Safi. Celui-là *"rêve d'âmes jumelles qui pleurent ou s'exaltent au même moment"*; celui-ci a la mémoire fixée définitivement *"sur les mêmes choses, de la même façon"*. Sur leurs palimpsestes sont gravés les mêmes vers de Al Hallaj. Hussein emporte à Rome une réédition des poèmes de Al Hallaj ; il prépare un travail sur la passion du mystique. Adel Safi emportera à son tour ce manuscrit au Cambodge. L'on voyage donc toujours avec quelque chose de Al Hallaj dans ses bagages : image parlante de l'attachement obsessionnel des personnages de Tlili à l'une des figures légendaires de la littérature arabe à l'aube de la démarcation de la Loi.

Tels aussi ces autres auteurs français (Baudelaire, Rimbaud, Saint-John Perse, Hugo...) qui, chacun dans son temps, ont incarné la marginalité.

Par exemple, Saint-John Perse est cité abondamment aussi dans Le Bruit dort. Dans les affaires d'Adel Safi laissées aux Etats-Unis, ses amis ont trouvé un cahier dans lequel il avait recopié "Exil" du poète français. Au moment où Albert Nelli fait cette trouvaille, son propre manuscrit romanesque est en chantier, intitulé... *"Exils."* Adel Safi a apprêté un manuscrit romanesque, lui aussi, avec pour titre L'Exil n'est point d'hier. Albert Nelli est un écrivain français qui s'est exilé aux Etats-Unis en 1937. Adel Safi est un fonctionnaire international d'origine tunisienne; il s'exilera en Extrême-Orient.

Tous ces voyages, ces exils (thèmes de la vie, motifs littéraires et titres d'œuvres...) renvoient à des données semblables chez Saint-John Perse. Celui-ci (son vrai nom était Alexis Saint-Léger), diplomate et écrivain français, dut s'exiler aux Etats-Unis en 1940, pour cause d'incompatibilité avec les nouveaux gestionnaires (les Vichystes) de sa société. Son recueil Exil couvrira la période 42-46.

Admirateur de Saint-John Perse dans sa jeunesse, le personnage-narrateur (dont le roman de Khaïr-Eddine est l'autobiographie), explique sa théorie et sa pratique littéraires en ces termes :

*"Je voulais donner à mon engagement d'écrivain une force franchement sociale et historique. (...) Il me fallait composer avec ces gens que j'aimais par dessus tout, être avec eux, à chaque moment, les écouter parler, chanter, les voir évoluer dans la rue ou ailleurs"* (UVR, pp. 154 et 157).

La transparence des mots et des images de Khaïr-Eddine donne à voir le rapport d'écho entretenu avec la pensée de Saint-John Perse : celui-ci place le poète "sur la chaussée des hommes", dressant le procès-verbal de leurs leures et lueurs; l'autre le localise "dans la rue", au milieu de "ces gens" qu'il aime. Ce sont bien ici et là des écrivains en rupture de ban qui se font des clins d'œil.

Tels, enfin, Richard Wright et James Baldwin. Eux, du côté américain, ont montré la manière de secouer une société anormale dans ses zones les plus sensibles. C'est aussi ce que les Maghrébins cherchent à faire : comme eux, au moins; mieux qu'eux, de préférence, d'après Nabile Farès.

L'on pourrait regrouper tous ces artistes évoqués sous l'appellation d'artistes "in absentia". Car leur présence demeure au niveau du discours : ils sont physiquement, et au sens réel des choses, absents. Nous ne les voyons pas évoluer en chair et en os dans les espaces où ils sont mentionnés. James Baldwin est une exception puis qu'il jouit de deux privilèges : celui d'apparaître dans le discours, et celui d'évoluer effectivement en tant que personnage central du livre de Nabile Farès. Autour de ce double paradigme actantiel, Farès entrelace une réalité et son simulacre, une existence réelle et son ombre imitée. L'écriture d'un



auteur cherche ainsi à sculpter les figures d'un autre, donc à mettre en place un étagement de plans en "*abyme*".

Un personnage de Tlili en tire une conclusion générale qui devient la proposition angulaire de cet art élaboré avec rigueur : "*Tout art authentique est miroir*" (LBD, p.55). Nous retrouvons ainsi l'idée du jeu de miroirs. Les échos ou les jeux de miroirs fonctionnent au niveau intra-textuel et au niveau inter-textuel.

Cette idée et d'autres vont d'ailleurs être explicitées, à titre complémentaire, dans le chapitre suivant qui examinera la possibilité d'effectuer un autre regroupement des artistes cités dans les œuvres et d'appeler ceux-ci, cette fois, les artistes "*in presentia*".

## **II.2.E. AGENTS CREATEURS A L'OEUVRE**

### **II.2.E.a. Narrateurs-écrivains**

Contrairement aux autres, il s'activent dans les œuvres, en chair et en os, occupés à produire eux-mêmes des textes littéraires. Ils interviennent donc à un double titre, comme des personnages et comme des personnages-écrivains ; souvent même ils ajoutent à ces deux fonctions une troisième, en l'occurrence celle de narrateurs. Autant l'on parle des autres artistes en leur absence, autant ceux-ci déambulent sous le regard du lecteur. Certains d'entre eux, comme s'ils croyaient ce dernier quelque peu distrait, lui font un clin pour lui rappeler qu'ils sont là, penchés sur leurs propres parchemins, serrant leur propre plume entre les doigts, même lorsqu'ils rendent compte de la manière dont cette même activité accapare la vie des tiers ; ou même quand ils gèrent l'oralité et non pas l'écriture.

Donc, souvent, le narrateur est un écrivain qui l'affirme à haute voix afin que personne ne se trompe sur son identité véritable : "*Je ne suis qu'un romancier*", prévient le narrateur de L'Exproprié, une fois qu'il est confronté à un "*garde du Roi*" et à un "*Missionnaire*". Ces deux dernières figures symbolisent un certain ordre contre lequel l'écrivain travaille. La suite de la déclaration faite par le narrateur devant ces symboles est explicite : "*Monsieur le Missionnaire je suis de l'AUTRE RACE celle des hommes qui portent jusqu'au tréfonds de leurs neurones des millénaires de soleil*" (LEX, p.43). Le surmoi solaire si passionnément affiché est mis en relation avec une paganité originelle, celle-ci

étant dénotée par le terme "*fétiches*" que le narrateur-écrivain a retenu auparavant comme l'emblème de ses ancêtres.

Romancier, a-t-il dit de lui, comme nous venons de le voir. Il précise aussi que le romancier qu'il est se double d'"*une quadrature de poète*" (LEX, p.18) : il est donc un écrivain complet, devons-nous conclure.

Il établit lui-même le bilan de ses activités :

***"J'ai travaillé dur en littérature, monsieur; mais à la fin ma peine fut récompensée, car je trouvais huit feuillets écrits (...) avec tous les adjectifs et les adverbes à leurs places"*** (LEX, p. 45).

Il évalue l'ensemble de cette production à 240 phrases "*arrachées comme des bavures à (son) corps*". L'on note ici son insistance sur la qualité d'énergie qu'il lui a fallu déployer pour parvenir à des résultats qu'il estime très honorables. Nous le voyons aussi, sa présentation débouche sur une auto-satisfaction sans retenue :

***"Vous voulez que je vous parle encore de ma littérature ! (Je) suis un grand écrivain. Je suis passé maître dans la clownerie verbale. Je suis reconnu par les meilleurs journaux d'avant-garde. Ma photo se vendra bientôt dans les kiosques à côté de celles de Mireille Mathieu et Ahmed Chawqui"*** (LEX, p. 47).

Il y aurait peut-être quelque chose à dire sur un tel narcissisme. Mais l'important ici, c'est que, dans son auto-portrait d'artiste, le narrateur, comme par hasard, se met en valeur en recourant à l'image glorieuse d'autres artistes. C'est le procédé dont l'intérêt a déjà été expliqué dans les lignes précédentes.

Le narrateur de Une vie, un rêve... est lui aussi un écrivain. En particulier, il est un poète. Il a commencé ses activités par la rédaction de poèmes d'amour pour taquiner les jeunes filles de son âge, ses camarades de classe et de jeu. Tout est lié à son enfance, parce que c'est très tôt qu'il a pris goût à la poésie. Ses premières expériences à l'école l'y ont beaucoup aidé. Et une fois rendu hors de l'espace scolaire, il n'a fréquenté que des personnes intéressées par la poésie. Il cite l'exemple d'un juge dont il s'était amouraché de la fille. C'est finalement lui

qui l'intéresse plus que cette dernière : "*Je corrigeais les rares alexandrins qu'il écrivait*", explique-t-il (UVR, p.150).

Une autre de ses connaissances lui conseille d'entrer dans l'armée. Il se contente de ranger ce conseil dans un coin de sa mémoire, car, en dehors du métier d'écrivain, rien ne retient son attention . Avec le temps il réorganise ses relations en conséquence, et même parmi les écrivains, il opère encore un choix :

***"En fait, je voulais donner à mon engagement d'écrivain une force franchement sociale et historique. Pour y parvenir, il urgeait que j'appartiensse non plus à un seul clan, (...) mais à tout un peuple. (...) J'entrai donc dans la vie des autres parce que mes fonctions m'y avaient préparé "*(UVR, p.154).**

Pratiquement, ici, l'essentiel est dit sur le genre de création littéraire qui a fini par le passionner. Il y a eu certainement une évolution dans sa pratique de la créativité, dans le sens du renforcement de l'engagement, donc de l'éloignement de la poésie enfantine et ludique dont il avait commencé à se servir à l'âge des démanagements de jeunesse. En fait, il s'agit du mûrissement d'une conscience heurtée. Les prémices, de son aveu, se trouvent dans ses premières tentatives d'écriture au lycée. L'on se rappelle, en effet, qu'il a associé le lycée ( lieu de l'écriture naissante) à la révolte, à la "*transgression des tabous et des convenances*". L'écrivain adulte qu'est le narrateur de Une vie, un rêve... aura donc été bien préparé pour gérer poétiquement la traduction de "*la colère solaire du peuple*" (UVR, p.156).

Il se rapproche du narrateur de L'Exproprié dont nous avons examiné le cas : ils sont tous les deux des écrivains de la dissidence. Il n'affiche pas peut-être la bonne opinion qu'il a de lui-même. Mais ce n'est qu'une différence de degré d'ostentation. Car il ne doute pas un seul instant que tout autre choix, toute autre forme de pratique de l'écriture, ravalent l'artiste à un niveau inférieur. Or il est trop conscient de l'immensité de sa responsabilité et de son talent pour commettre une telle erreur.

Surtout, il veut se démarquer de ceux qui n'ont pas su ou voulu faire fructifier leur génie dans la meilleure optique, d'après lui . Aussi s'en prend-il en particulier à "*ceux qui savaient lire (mais) transformèrent le monde en pourriture*" (UVR,

p.168). Il doit s'agir des intellectuels qui ont manqué à leur devoir de lutteurs contre les égarements de la société; et des écrivains qui se sont trompés d'époque, de lieu et de genre en commettant la maladresse de produire "*des textes que personne ne savait lire*" alors que l'urgence, c'était la production d'une littérature comme la sienne qui lève un pan de voile sur "*les ruisseaux de pus, des rats agressifs, des femmes hagardes et des hommes qui se battaient*" (UVR, p. 172). Selon lui, c'est la seule forme dont un auteur peut se servir pour témoigner contre des "*hommes assassins d'eux-mêmes et du monde !*" (UVR, p.168).

Il en a eu la conviction très tôt, et le temps s'est chargé de mettre à sa disposition encore plus d'adjuvants collectés à travers ses expériences de la vie dans un "*pays exsangue où hurle une meute d'hyènes !*" (UVR, p. 140). Aussi comprendra-t-on le bien fondé de l'hommage appuyé qu'il rend à quelqu'un de singulier, Mesquini. Celui-ci avait été son camarade de lycée :

***"Ce type-là était vraiment extraordinaire. Même quand on est jeune, certaines choses se voient. Mesquini a été jugé et condamné à trois ans d'emprisonnement pour complot contre la sûreté de l'Etat. Il était poète, donc un homme libre et un vrai patriote. Malheureusement, beaucoup de types comme lui vivent à l'étranger (et) d'autres ne cherchent qu'un passeport pour quitter définitivement le pays"*** (UVR, p. 140).

Ce narrateur, comme celui vu dans L'Exproprié, a une idée très précise des tenants et des aboutissants de la fonction d'écrivain qu'il tient à faire figurer en bonne place sur sa carte de visite. Il ne lui suffit pas d'affirmer qu'il est un écrivain. Il lui paraît encore plus intéressant de montrer les implications d'une telle affirmation : celle-ci acquiert de l'importance justement parce qu'elle n'est pas gratuitement énoncée.

Celui de Moi l'aigre se révèle de façon semblable, à une ou deux nuances près. L'identité exacte de ce dernier est quelque peu floue au début du livre. Mais certains éléments qui paraissent d'abord anodins s'éclairent par la suite grâce à d'autres que l'évolution de la diégèse fournit opportunément : son statut d'écrivain ne fera plus l'ombre d'un doute.

Ce narrateur- écrivain est quelqu'un qui cultive la marginalisation. Il le laisse voir dans le choix d'une mise excentrique : "*culotte et lunettes (singulières) pour mieux distinguer mon portrait de pouilleux exubérant*" (MOL, p. 5), dit-il. Il se laisse découvrir encore à travers un acte dont le symbole est un outil associé généralement à la créativité littéraire : "*Je bouffe tes crayons*" (MOL, p. 6), déclare-t-il à son interlocuteur après s'être présenté comme un "*aigre*". De son discours transparait un complexe de supériorité : il méprise les "*hommes sans lyre*", les "*consciencessèches*" (MOL, p. 28). Par ces derniers termes sont désignés péjorativement ceux qui ignorent tout de la spécificité de la littérature et qui, de ce fait, ne peuvent pas comprendre que l'activité créatrice, par définition, exige que son pratiquant se marginalise. Il a l'avantage de l'avoir compris dès le départ, et s'en orgueille.

Cette marginalité, il l'assume par exemple en développant le pouvoir de se décomposer en plusieurs morceaux d'êtres autonomes. Chacun des morceaux est un miroir dans lequel il observe à sa guise l'image qu'il peut projeter en direction de son entourage quand il est au travail. Même lorsqu'il donne l'impression de parler de plusieurs écrivains à tour de rôle, il y a tout lieu de penser que c'est lui-même, être composite s'il en existe, qui est (ou qui se) décrit.

L'activité créatrice occupe tout son temps. Pour y demeurer de plain-pieds, il s'est équipé d'une vieille machine à écrire. Une fois le processus de création déclenché, rien ne peut plus l'en détourner : "*J'écrivais avec une telle célérité que ma propre main, quand je prenais un stylo, était incapable de me suivre*" (MOL, p. 27). L'acte créatif est un flot ininterrompu; l'écrivain est à l'écoute d'une dictée intérieure, du "*rythme saccadé des choses*", et le passage se fait sans transition de sa cervelle au papier; ou plutôt, cela se réalise par la médiation de sa machine qu'il a baptisée, aussi affectueusement que le mot ne semble pas l'indiquer, "*Ouragan*". Cette appellation traduit peut-être la force irrésistible dont il ressent les manifestations au fond de lui, et que la machine doit aider à transcrire sur les pages blanches.

Versant moins dans l'enthousiasme que les deux narrateurs étudiés auparavant, celui de Moi l'aigre essaye de jeter sur son activité d'écrivain un regard assez détaché. Cela lui permet de distinguer très nettement deux périodes qui ont

ponctué sa production jusqu'au moment où il en parle. Il y a eu une première phase, dans laquelle il a été ouvert à toutes sortes de possibilités qui pouvaient le stimuler : "*Une porte qui grinçait pouvait m'inspirer au même titre qu'un homme sorti d'une aventure particulièrement dangereuse*" (MOL, p. 27). C'est la phase de l'inspiration à tout vent donc.

L'autre phase intervient à la suite d'une interruption brusque de la pratique qui avait cours jusque-là :

***"Mais un jour vint où je crachai un vrai filon d'or : j'éjaculai un texte différent de tout ce que j'avais écrit jusque-là. (...) C'est par ce texte que je compris que je devais m'engager une fois pour toute dans la voie de la guérilla linguistique"*** (MOL, p. 28).

Ici, l'emploi répétitif du passé simple, renforcé par des termes comme "*mais un jour*", "*une fois pour toute*", et la nature même de certains verbes dénotant la brusquerie (cracher, éjaculer), cet emploi renforcé, relevons-nous, est destiné à souligner dans le discours l'idée selon laquelle il y a eu une démarcation nette entre les deux segments constitutifs de son activité créatrice.

Une telle évolution est-elle due au hasard? En d'autres termes, quel en est le bien fondé ?

Le narrateur concerné déclare être à la recherche de la meilleure forme possible d'art littéraire. Il travaille selon une méthode progressive (essai - erreur) jusqu'à se rendre compte qu'il est parvenu à bon port. La démarche s'explique par le fait qu'il a hiérarchisé les formes d'écriture. Dans la deuxième phase de son évolution, c'est-à-dire lorsqu'il a le sentiment de toucher à ce qu'il recherche, il le signale, en accompagnant son affirmation, toutefois, d'une formule de prudence que l'on n'attendrait peut-être pas - surtout après avoir vu les cas de L'Exproprié et de Une vie, un rêve... : "*C'est peut-être là que commence la véritable création*" (MOL, p. 27).

Est-ce à dire qu'il y aurait quelque doute sur sa trouvaille ? Il indique qu'il n'en est pas du tout question. Il y est d'ailleurs conforté par l'entourage, singulièrement par son chef de service direct : "*Il avait compris de très bonne heure que mon seul travail était d'écrire sans arrêt*" (MOL, p. 28). Pour le confirmer, ce patron compréhensif (comme des écrivains n'en rencontrent pas souvent) ne s'est pas fait

prier pour lui accorder quartier libre, avec quelque note plus humoristique qu'ironique : "*On devrait t'attacher à une table devant du papier et une machine. Tu es un auteur !*" (MOL, p. 28). Le point d'exclamation à la fin de ces paroles donne une idée exacte de la sincérité et de la chaleur de l'exhortation dont il est le bénéficiaire.

Le narrateur de L'Iconaison pourrait-il se loger à la même enseigne ?

Il est écrivain lui aussi, mais cela n'est pas évident au commencement du texte. Sa déclaration inaugurale est la suivante, en effet : "*Je viens d'embrasser l'innocence*". Rien n'y dénote l'activité de créateur de littérature. Il parle par la suite "*Des ponctuations à perdre haleine*" (LIC, p. 9); mais nous ne sommes pas encore branché sur des fibres qui nous préviennent que celui que nous découvrons est un écrivain.

A partir de ce lieu du texte, cependant, son discours s'oriente de plus en plus vers des considérations techniques de la créativité. L'écrivain entrant en scène indique au lecteur la voie qu'il doit suivre pour découvrir derrière le discours la véritable identité d'artiste qui est la sienne : "*Débloquez votre imagination ... Laissez-vous emporter par le bombardement précaire des slogans (...) et détentez-vous*" (LIC, pp. 11-12). Autrement dit, il faudrait remuer ses méninges et, au bout de cet effort, l'on pourrait comprendre que le narrateur est un poète au verbe cassant, un adepte du discours métaphorisé à outrance : il est "*le décodeur du spontané*" (LIC, p. 15) et le transcripateur de l'indicible, de l'inaudible aussi.

"*Je n'écris point pour la postérité*" (LIC, p. 26), proteste-t-il un peu plus tard dans l'œuvre. C'est une protestation qui est en même temps un aveu: l'auteur de ces paroles conteste moins le fait qu'il est écrivain que le but qu'il vise à atteindre à travers cette activité. Les pronoms personnels sujet qu'il utilise sont tantôt "*Je*", tantôt "*Tu*" tantôt "*Il*" ou "*Elle*" (pas forcément donnés dans cet ordre). Les variations pronominales relèvent ici d'un procédé de complication voulue par l'auteur du livre. Toutefois, au-delà de cette sorte de masque supplémentaire de la clarté des données, le narrateur apparaît dans la fonction d'écrivain, indubitablement.

Comme tel, il explore l'univers et traduit ses perceptions à l'aide d'un langage tantôt métaphorique, tantôt moulé dans des vulgarités, ce mélange faisant osciller

l'ensemble entre le recherché et le terre à terre. L'expérience se déroule dans tous les sens : l'écrivain qu'il est scrute "*la terre des misères*" autant que "*la mer du solitaire et l'air qui fait pleuvoir sa colère*" (LIC, p. 33). Il teste ses capacités au sein de l'écriture en conjuguant le verbe pouvoir ("*Je peux tu peux nous pouvons*") au présent de l'indicatif. Ce temps est idéal pour rendre compte d'une activité en cours de déroulement.

Le risque d'une tautologie peut être pris ici : le narrateur, un écrivain, est effectivement à l'œuvre ... dans l'œuvre de Hédi Bouraoui. Ses outils de travail sont typiques : "stylos à *billes-balles*" et "*encre sang lait*" (LIC, p. 92). Ses mains s'occupent comme cela est attendu d'un écrivain : elles (re)produisent des "*paroles concassées (du) monde entier*". Ce sont des paroles sur les "*hantises d'une époque*" (LIC, p. 39). Mais, précise-t-on, le texte sur l'angoisse est produit à certains moments dans le ton du badinage. Car le travail consiste aussi à s'exercer à dédramatiser le sujet de la créativité sans lui faire perdre pour autant sa valeur : ne s'agit-il pas parfois pour l'écrivain de transformer "*nos angoisses en love - in sauvages*", d'essayer dans l'écriture une libération par "*la révolution ludique*" (LIC, p. 49)? D'où les différents modèles de jonglerie de cet écrivain qui, de toutes les façons, serait à l'étroit dans le seul rôle de narrateur, de l'avis de Bouraoui.

Est-il important, en fin de compte, que le narrateur soit un écrivain <sup>6</sup> ? La question aurait dû être posée plus tôt, peut-être. Mais elle intervient à la place qui convient, ici, pour nous permettre de faire encore une ou deux remarques devant servir de conclusion partielle.

Avec le narrateur - écrivain, cela fait une figure d'artiste de plus - mais certainement pas de trop - qui ne peut que contribuer à faciliter la tâche à l'analyste, dans une partie de l'étude centrée sur la présence d'un très grand nombre d'artistes dans le corpus.

Le rôle canonique du narrateur dans l'économie du système narratologique n'est plus à démontrer. Quand cette instance peut aussi être un écrivain, sa capacité de gestion des subtilités de la narratologie décuple. Le texte gagne

---

<sup>6</sup> Dans tous les cas recensés, le narrateur n'exerce d'autre fonction que celle d'écrivain. Cela ne le rend pas pour autant ignorant des autres arts.



subséquentement en pouvoir de signification. Le narrateur-écrivain parle, et fait parler, en meilleure connaissance de cause. Par son double rôle peuvent se révéler aussi les potentialités que l'auteur de l'œuvre sait créer pour, entre autres préférences, multiplier les voies, souvent originales d'imbrication de son imaginaire dans d'autres imaginaires. Des personnages-créateurs viennent aussi en renfort.

### II.2.E.b. Personnages-créateurs

Les zones d'enrichissement des concepts sont toujours plus étendues : les auteurs vont au-delà du narrateur pour camper aussi des personnages comme créateurs. Ce qui fait que souvent, un narrateur-écrivain nous entraîne avec lui vers des personnages-auteurs. Les illustrations les plus instructives sont réperables dans La Prière de l'absent.

Au cours de leurs pérégrinations, des personnages de Ben Jelloun se retrouvent sur la place névralgique de Marrakech, Jamaa el Fna. Ils y arrivent un jour de grande affluence; la place, en effet, a fait son plein d'oeuf en un jour singulier : celui de la célébration de la fête des enfants, en souvenir de l'assassinat du petit-fils du Prophète. Connue sous le nom de "*Achoura*", c'est l'occasion pour les conteurs venus de tous les coins de rivaliser de talent, à la grande satisfaction des foules hétéroclites qui s'y pressent comme de tradition.

Le narrateur décrit plusieurs de ces conteurs redoublant "*de violence et de fantaisie dans leurs gestes et verbes*" (LPA, p. 142). Parmi eux, un semble inégalable, vu le nombre de spectateurs qu'il attire, ou aussi la présentation détaillée que le narrateur lui consacre. Il s'agit d'un "*vieux sage*" venu de l'extrême Sud marocain: "*Il scandait son récit en tapant sur un bendir*", explique le narrateur. Chez lui, la productivité narratologique se réalise comme celle d'une vaste symphonie ou d'un opéra de grande mesure, brassant le verbe, les gestes et la musique, associant la foule qui doit à la fois remplir la fonction d'écoute et celle d'animation. Il entremêle la narration proprement dite et les dialogues, notamment en interrompant plusieurs fois de suite la fable pour poser des questions rhétoriques à l'auditoire. Ses questions requièrent des réponses instantanées, selon les règles de l'art. Il travaille ainsi à la manière d'un organisateur de polyphonie, d'un talentueux chef d'orchestre.

Il crée aussi des pauses à sa guise. Comme il est le seul à en décider de l'opportunité, l'auditoire est parfois surpris; mais celui-ci a toujours le temps de revenir de sa surprise pour gérer le suspens créé dans le cours de la performance de façon à contribuer à faire avancer le récit, en augmentant l'intérêt pour tous: le plaisir du texte est partagé.

Homme-orchestre, ce conteur décide également à sa guise des moments où il doit demeurer immobile sur la scène et de ceux où il lui faut bouger. Vers la fin de sa performance, par exemple, il "*s'arrêta un instant, fit un demi-tour sur lui-même, donna deux coups sur le bendir puis continua*" (LPA, p. 144). La suite qui, en fait, clôt l'ensemble, est une autre série de questions rhétoriques basées sur la reprise du dernier mot qu'il a prononcé avant de s'interrompre pour gesticuler et produire quelques notes sur son instrument de musique, le bendir.

A ce moment, même s'il pointe du doigt un membre de l'auditoire, il trouve le geste juste pour que l'on comprenne qu'il ne s'adresse à personne en particulier; ou que de toutes les façons, ses interrogations répétées n'ont pas besoin de réponses cette fois-là. Il glisse dans la série, et très subtilement, une formule destinée à faire comprendre à son auditoire que la performance est sur le point de s'achever.

Son discours est enjolivé à l'aide d'images et de métaphores créées dans la spontanéité totale par une mémoire merveilleusement exercée :

*"La mer... Ai-je dit la mer ? Dites-moi si j'ai prononcé ce mot (...) dis-moi, toi, homme lointain (...), toi que je ne vois pas mais qui m'entends, dis-moi si la mer est en nous encore tissée, ou si nous n'en sommes plus dignes et cette histoire s'arrêtera sur toutes ces tombes qui vont vers le rivage où le vent est froid, où la vertu est essentielle, où la terre peut se retirer... la mer... Ai-je dit la mer ?..."* (LPA, pp. 144-145).

Et effectivement, le narrateur l'abandonne sur cette suspension pour suivre plutôt un des spectateurs, Bobby, qui lui aussi a eu tout le temps d'admirer la maîtrise dont a fait preuve ce conteur du Sud.

Dans le chapitre précédant celui dans lequel nous avons ainsi pu découvrir la virtuosité démontrée par un récitant, le narrateur s'est arrêté d'abord sur le

personnage de Yamna. Celle-ci nous intéresse alors comme un autre modèle d'artiste verbal de haut de gamme.

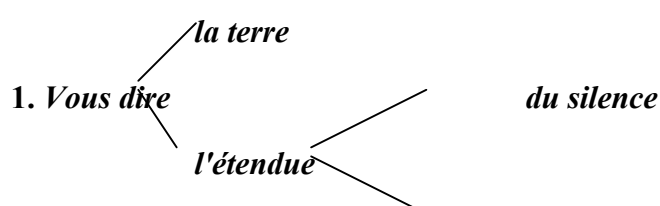
Sa technicité en la matière s'illustre dans deux types d'exercices pratiques. En premier lieu, les nombreux morceaux biographiques qu'elle récite à l'intention de l'enfant mystérieux tout au long du roman forment un texte épique complet sur Ma-al-Aynayn.

Pour le produire, elle a eu besoin d'une mémoire phénoménale : elle dispose de cordes mnémoniques qui sont sollicités quand la récitante veut entremêler des détails chargés d'informations, ou mettre en lumière tel ou tel aspect du visage du Cheikh, le héros du nationalisme marocain, le grand chef religieux, le savant en plusieurs domaines et l'incarnation des vertus suprêmes pour lesquelles l'enfant miraculeux serait venu sur terre. Le texte épique de Yamna est donc, de ce point de vue, un produit que peu de connaisseurs hésiteraient à citer dans une anthologie des épopées bien déclamées.

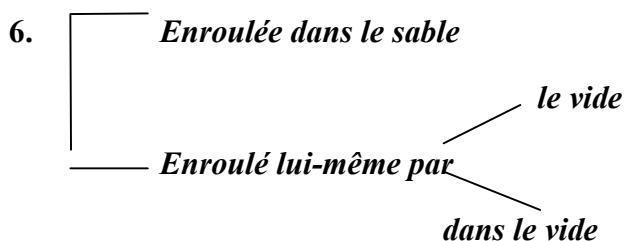
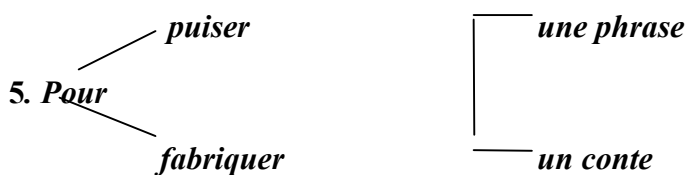
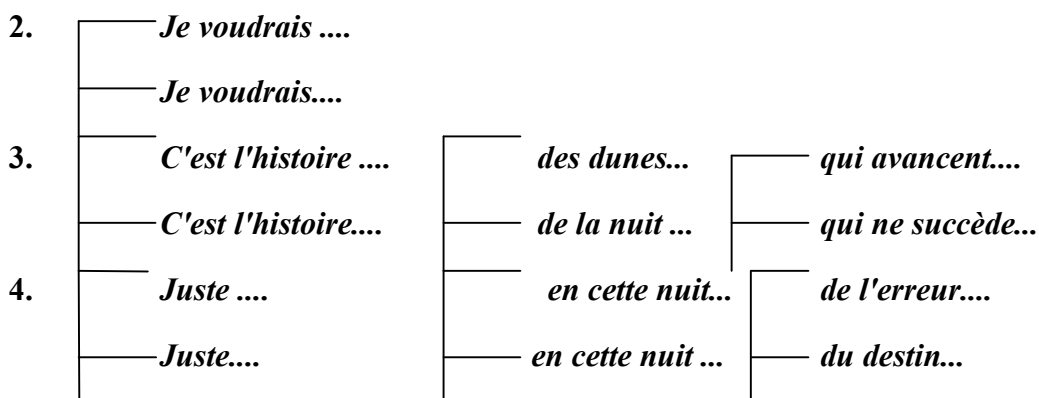
En second lieu, Yamna démontre l'immensité de son talent dans le chapitre 10 où elle raconte une histoire sur le désert. Elle prend des précautions utiles (comme le font traditionnellement les conteurs excellents). Notamment, elle organise d'abord le conditionnement psychologique de son auditoire, dans un discours d'annonce. Celui-ci est composé de trois unités narratologiques en position de prolepse : le type de texte ("*une belle histoire*"); le but visé ("*vous faire rêver*") et le coefficient de crédibilité de la source de production du texte ("*j'ai beaucoup vécu*"). Ainsi, dès le départ, Yamna essaye de fixer l'attention de ses interlocuteurs sur l'essentiel. Une fois cela fait, elle livre son texte.

Comme dans le cas précédemment examiné, Yamna utilise une grande variété de procédés narratifs. Par exemple, elle construit des structures d'itération, parmi lesquelles se remarque une prédominance des types binaire et ternaire. Nous pouvons aisément relever :

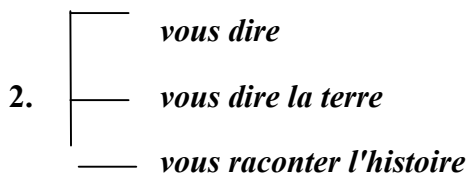
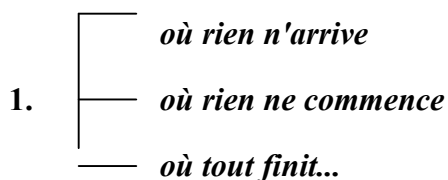
b.1. Type binaire :



*et de la lune*

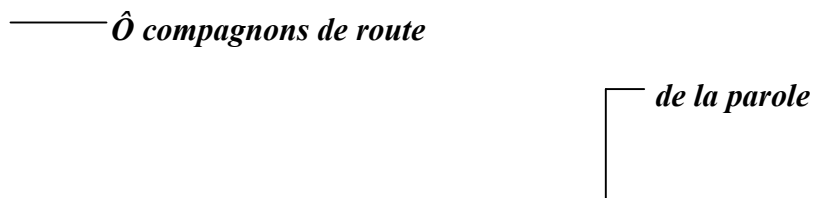


b.2. Type ternaire



Yamna mélange donc souvent ces structures répétitives. Il y en a même une troisième, la répétition à plus de trois composantes :

b.3. Type d'itérations combinées (à 5 et 2 composantes) :



Ô amis \_\_\_\_\_ et \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ des mots  
 \_\_\_\_\_ Ô compagnons !  
 \_\_\_\_\_ Ô amis du songe !  
 \_\_\_\_\_ Ô compagnons \_\_\_\_\_ et \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ des mots  
 \_\_\_\_\_ des chants.

Ces mélanges ponctuent le discours, lui imposent un rythme particulièrement lent. La déclamation poétique (car il s'agit bien d'éléments du langage disposés en prose poétique) est volontairement soumise à la plus petite vélocité, ce que confirme le narrateur en ces termes: "*Elle prononçait les mots avec lenteur et répétait des phrases plusieurs fois*" (LPA, p. 130). Yamna veut conférer une grande solennité à son récit. Une solennité qui en augmente la charge émotive, car il faut que le récit soit lyrique. Elle renforce ces structures (et dans le même but qui vient d'être indiqué), lorsqu'elle fait, en outre, des déclarations exprimant l'idée de reprise : "*Je ne cesserai pas de la dire*"; "*C'est une histoire indéterminée*"...

L'histoire racontée, dit Yamna, est celle du vide, du néant, de l'expérience diluée dans l'incommensurabilité. Cette vision de l'étendue sans limite, ce motif de la durée qui n'a ni commencement ni terminaison, sont traduits par la répétition d'un lexique de l'abstraction. Ainsi des formules verbales comme : "*continuer ainsi*"; "*puiser une phrase*"; "*fabriquer un conte*"... Ainsi aussi des substantifs ou des structures analogues du genre : "*désert*" "*béatitude*"; "*énigme*"; "*rêve*"; "*océan*"; "*oubli*"; "*absolu nu*"; "*invisible*"; "*immatériel*"; "*étendue du silence et de la lumière*"; "*ombres*"...

Les métaphores cosmique, minérale et vestimentaire entrecroisées jouent ici un rôle remarquable d'adjuvants du discours créatif de Yamna :

***"La nuit est une robe légère qui touche à peine les flots et dunes, qui voile les blessures de la terre dans le plus profond des silences. Terre mêlée au ciel, tendrement repliée sur quelques pierres"*** (LPA, p. 130).

L'allégorie est traitée sur le même mode de l'élasticité :

***"Quand la nuit se laisse inonder de la lumière du matin, elle se retire dans l'extrême humilité, un peu vaincue par l'absolu de ce territoire, nu, invisible, immatériel"*** (LPA, p. 130).

L'étirement phrastique traduit bien l'élasticité du phénomène décrit.

Dans ce récit encore, des bribes de mythologies s'encastrent les unes dans les autres :

***"Un puits où la légende a noyé un enfant le septième jour de sa naissance, un enfant qui n'aurait pas dû naître, ni être conçu, juste en cette nuit de l'erreur, juste en cette fête du destin"*** (LPA, p. 130).

La mythologisation achève de propulser le texte narré dans les sphères où il n'a plus avec la réalité qu'un rapport factice.

D'habitude, une narration a un contenu : on narre un ensemble d'événements qui sont susceptibles de s'être produits ou de se produire. Yamna aborde la matière à rebours, en affirmant détruire ce qui est normalement un paramètre élémentaire de la narration, c'est-à-dire le constituant diégétique. C'est le sens de cette précision initiale d'après laquelle *"l'histoire se noue autour du néant - l'histoire où rien n'arrive - "*. Autrement dit, le contenu n'importe pas du tout (puisque'il n'y en a pas). La primauté est accordée, par contre, au mode de fabrication. En importance donc, le signifiant l'emporte, et de loin, sur le signifié. Auquel cas, relevons-nous, sur les lèvres de Yamna, le texte littéraire évolue effectivement vers son absolu, sa pureté, le lieu-ressource de sa littéarité intrinsèque.

Il s'avère donc que Yamna produit un récit sur les caractéristiques du récit, la narration sur la narrativité. Par là elle expérimente la fonctionnalité de l'expression de la beauté abstraite, absolue, dans l'univers du verbe. A sa façon, elle cherche à donner un sens à la créativité, à la littérature, si l'on peut se permettre, à l'occasion, de paraphraser un Mallarmé. Mallarmé qui énonçait en son temps la théorie de la véritable poésie qui se fait avec des mots plus qu'avec des idées. Yamna n'évolue-t-elle pas dans une sphère assez proche de Mallarmé ? Elle énonce clairement son projet qui est de *"faire rêver"* son auditoire

simplement en jonglant avec les mots, en gérant le langage de telle façon qu'il en naisse ce qu'elle appelle si bien "*une belle histoire*" (vide de contenu) ! Le vide est source de beauté : le degré exponentiel de la valeur esthétique doit pouvoir se substituer à, et compenser, le degré zéro du sens. Tel est le socle théorique sur lequel Yamna semble s'appuyer pour créer.

Cette vision complète l'autre : l'histoire du Cheikh a un contenu; elle diffère en cela de celle du désert. Yamna, l'auteur des deux, a commencé par le récit ordinaire, pour terminer par le récit extraordinaire. Cet ordre de présentation de ses textes peut être interprété : d'une forme à l'autre, du simple au complexe, du concret à l'abstrait, le génie du personnage (récitant) mûrit, manifestement. Le texte donné en dernier lieu a le statut de chef- d'œuvre : il parachève l'exercice de la créativité chez Yamna. Nous en avons décortiqué des constituants stylistiques précédemment qui attestent que le travail de création se réalise avec beaucoup de soin, en effet.

En fait, Yamna vise à produire un grand effet sur son auditoire. Ce but est atteint, dans la mesure où son récit a un effet d'hypnose sur tous ceux qui sont restés accrochés à ses lèvres. Ceux-ci demeurent interdits : "*Le chauffeur n'osait pas l'interrompre (...). Ce fut Sindibad qui, profitant d'un long silence, intervint*" (LPA, pp. 130-131). Chaque récit présenté avant celui de Yamna a suscité des commentaires, parfois peu amènes, des auditeurs ; mais "*l'histoire où rien n'arrive*", "*l'histoire de dunes et d'ombres*", une fois déroulée, et parvenue à la pause finale accidentelle par le fait de Sindibad, ne suscite pas de commentaires : ce qui est parfait ne se commente pas, semble vouloir nous dire le narrateur. Ce silence équivaldrait au "*C'est très beau*" que Yamna elle-même ne s'empêche pas de dire à une autre occasion où elle a écouté Sindibad déclamer avec émotion des vers de Al Hallaj.

Par ailleurs, Ben Jelloun a voulu mettre la performance de Yamna en rapport avec les Mille et une Nuits, l'immémorial de la créativité littéraire du tréfonds culturel universel de tradition arabe. En voici l'une des balises : "*Celui qui a inventé les Mille et une Nuits a dû être un voyageur*", déclare le chauffeur du véhicule dans lequel Yamna produit son récit à la suite d'autres récitants. Et le

même chauffeur fait la commande des récits en ces termes : "*Que chacun raconte une histoire*" (LPA, p. 124).

La récitation des mille et un contes par la légendaire Shéhérazade (personnage féminin) a lieu la nuit. C'est aussi la nuit que l'ordre ci-dessus cité est donné, et que Yamna (seul personnage féminin) et d'autres récitent leurs textes. Dans l'expérience de Shéhérazade et celle de Yamna, la nuit est le temps de la menace, du danger. Si Shéhérazade ne récite pas, elle sera tuée. De même, si les passagers du car, dont Yamna, ne racontent pas des histoires, ils courent le risque de se retrouver avec au milieu d'eux des fantômes, expérience redoutable que le chauffeur déclare avoir eue justement parce que convoyant des clients une nuit, il n'avait pas su qu'il fallait se prémunir contre toute apparition fantomatique en faisant dire des histoires du début à la fin du voyage. "*Que chacun raconte une histoire. La route sera moins longue...*" (et le voyage moins périlleux). Cette déclaration du chauffeur apparaît alors comme une variante de "*Raconte une histoire ou je te tue*", la formule du défi de la Shéhérazade de la fameuse légende à laquelle Ben Jelloun fait allusion opportunément.

Qui plus est, une fois ladite formule prononcée, le reste est "*une procession de récits par lesquels chaque personnage ne vaut que par sa compétence de narrer ou d'en mourir*"<sup>7</sup>. Les pièces constitutives de la "*série affolante*"<sup>8</sup> se distribuent entre les différents relais : Shéhérazade a pour relayeur sa sœur; Yamna et ses compagnons de voyage se relaient.

Si Shéhérazade est l'archétype de la réussite dans la production du récit, Yamna n'en est pas éloignée. Les passerelles placées dans La Prière de l'absent de Ben Jelloun sont, sans doute, destinées à pousser la figure de Yamna dans la direction où elle assume, finalement, le rôle d'une nouvelle Shéhérazade, c'est-à-dire l'incarnation incontestable de l'artiste féminin engagé dans la créativité immémoriale. Il n'y aurait là, alors, que de la substance contribuant à la validation de l'hypothèse de travail au bout de laquelle nous avons découvert la technicité dont Yamna s'attribuerait tout le mérite avec raison.

---

7 A.Khatibi : De la mille et troisième Nuit, Tanger, Editions Marocaines et Internationales, 1980.

8 Ibid.



Dans un certain sens, il serait inconvenant de parler de Yamna sans faire intervenir Sindibad. Les deux personnages semblent constituer le couple des inséparables, les deux pièces d'un module, celui de la créativité : Yamna intervient dans le domaine de l'oralité; Sindibad, travaille davantage dans celui de l'écriture.

Dans le chapitre 10 où nous avons observé Yamna d'assez près, Sindibad aussi prend la parole. L'histoire qu'il récite concerne le "*désert (qui) est aussi vaste (...) que l'océan*" (LPA, p. 131). Selon toutes les apparences, c'est une performance qui laisse l'auditoire sur sa faim, si l'on ne peut même pas dire que ce dernier, déçu, réagit plutôt par l'indifférence : "*Un silence dans le taxi. Le chauffeur toussa. Le moustachu se tourna vers Bobby (...)*" (LPA, p. 131). Il doit s'être agit d'un récit fade, d'autant plus dénué d'intérêt que de par son motif ("*le mystère de l'étendue*"), c'est un peu comme une pâle reprise de celui que Yamna vient à peine de rendre inégalable par l'usage de certains procédés stylistiques. Ce n'est donc pas sur ce plateau que l'on pourrait trouver de quoi se servir pour apprécier l'aptitude de Sindibad à sa juste mesure.

Le meilleur plateau, c'est celui du chapitre 7 du roman de Ben Jelloun. Son titre affiche justement : "*Sindibad*". Dès le premier paragraphe se découvre Sindibad tel qu'il peut nous intéresser : dévorant littéralement des ouvrages et consacrant son temps à la rédaction de textes littéraires de son cru :

***"Il écrivait le jour et sortait la nuit. Personne ne savait (...) ce qu'il griffonnait à longueur de journée. Il avait un grand bloc de feuilles blanches dont il ne se séparait jamais. C'était le ou les livres qu'il était en train d'écrire"*** (LPA, p. 79).

Là est donc tout le personnage : dans l'écriture.

Il pratique l'écriture automatique : ses textes sortent mécaniquement; il produit sans arrêt. Le résultat en est une production prolifique. Cette idée d'abondance est exprimée par le narrateur à travers une avalanche de termes de nomination des différentes élaborations (ébauches et produits finis) de Sindibad. Celui-ci, dit-on en effet, produit des "*phrases*"; "*bribes de phrases*"; "*signes*"; "*croix du Sud*"; "*Cercles imparfaits*"; "*triangles avec un point au milieu*"; "*chiffres indiens*";

"lettres de l'alphabet grec"; "mots arabes inachevés"; "points d'interrogations"; ou même des fois "un oeil immense dans la paume d'une main"...

Son écriture mélange donc plusieurs choses à la fois, des signes cabalistiques, des hiéroglyphes, des tracés géométriques, des techniques iconographiques et picturales. D'où, comme le note le narrateur, son caractère hermétique. A force d'hermétisme, la pratique de Sindibad confine à une expérience du domaine de la magie; et ce n'est pas accidentel : Sindibad a pleinement conscience d'entrer en sorcellerie par l'écriture, car ce qu'il veut exprimer, d'après lui, touche à l'ontologie (autrement inaccessible) des êtres humains. Ceux-ci seraient, à son exemple, marqués par certains signes du destin. Sindibad trempe la plume donc "dans l'encre marron pâle, l'encre des hommes de religion, des charlatans et des sorciers" (LPA, p, 79). Quand il ne peut plus trouver d'encre, il se contente d'un morceau de charbon. De même, quand il n'a plus de blocs de feuilles à portée de la main, il utilise n'importe quel support à la place : les murs de la ville de Fès, les portes, les pierres de la médina sont recouverts de ses graffiti.

Tout l'univers est donc mis par lui au service de la créativité. Le gigantisme de cet instrument est proportionnel au mystère dont l'artiste s'entoure. Significativement, le narrateur le compare "à ces personnages de contes, insaisissables, mystérieux" (LPA, p. 80). L'artiste appartient au monde de l'extraordinaire, de même que ses outils et les fruits de son travail. Ceux-ci sont effectivement des miroirs de la liaison de l'auteur à une démesure cosmique, même quand il s'agit de ceux traitant un thème qui n'est pas trop coupé de l'humaine condition :

***"de très long poèmes d'amour où le ciel, la mort, l'amour et Jamal étaient confondus. Des textes pris aux ténèbres d'une âme souffrante, torturée par la commodité et la médiocrité environnantes"*** (LPA, p. 85).

Sindibad a de qui tenir en partie : il est le fils d'un artiste graveur. Mais surtout, il s'est formé à bonne école, comme en témoignent ses lectures dont le narrateur ne se prive pas de nous fournir la liste, une liste impressionnante par sa longueur. Sindibad s'est passionné pour les mystiques, les soufis, "les poètes scandaleux", les "voyous" de l'anté-islam et des premiers âges de l'islam. Du

Cheikh savant soufi Ma-al-Aynayn, il a lu Na't al bidayat et en a fait un de ses ouvrages de chevet, au même titre que les textes du "*Maître des Véridiques*", Abû Bahr-As-Sidiq. Les textes d'Ibn 'Arabi, Hasn Basri, Ghâzâli, Abu Nawâs n'ont plus de secret pour lui. Il ne jure plus que par Al Hallaj, à temps et à contre temps. Il a acquis cette formation à la Qaraouiyine; mais dès ses premiers cours d'apprentissage, il semblait dépasser ses formateurs, ce qui ne lui portera pas bonheur.

De toutes ces expériences, il retirera une vision, une approche de l'humanité qui le placeront en travers des chemins du reste de la société. Son culte de l'énigme dans la création littéraire en dépendra. Il fera de celle-ci une affaire essentiellement de pathologie, au point de ne plus apparaître que comme l'incarnation de la folie mélangée à l'audace et au génie. Ses textes sont écrits dans un état second. Ils expriment la hantise d'une âme vivant l'amour, l'amitié, de façon douloureuse, peut-être parce que le personnage a recherché obsessionnellement l'absolu tant dans ses études que dans le commerce des artistes.

L'écriture chargée de rendre compte de pareilles complexités devient finalement un refuge contre la peur, la folie, tous les syndromes : "*La peur de perdre la raison le hantait. Alors il s'était mis à écrire (...). Tant qu'il écrivait, il se sentait en sécurité*" (LPA, p. 79). Mais l'écriture-refuge n'est que l'autre face de la médaille du drame : c'est une opération suicidaire.

En effet, en cours d'expérience, Sindibad ne supportera pas longtemps la force destructrice qui maintient le mécanisme créateur en activité dans ce genre de situation. En langage imagé préféré par le narrateur, Sindibad mange un de ses textes, une lettre d'une dizaine de feuillets en "*écriture illisible*", "*remplie de dessins et de graffiti*", et "*quelques jours après, il tomba dans le coma*" (LPA, p. 87). Admis dans un hôpital psychiatrique, il ne s'en remettra jamais : la mort, symbolique ou réelle, est le terme de la créativité. Fatalement ?

Il y a, dans cette expérience dramatique une identification de l'être créateur au produit créé : c'est le simulacre d'une relation de gémellité tragique. Cela aussi est explicitement dit par le personnage qui s'adresse à *Yamna* en ces termes :

*"Yamna, je suis un livre (.) Je suis le manuscrit perdu, égaré entre la nuit et l'aube. Un livre mal fermé. (...) Je suis certain d'une chose à présent : si je suis un livre, je suis un livre inachevé !" (LPA, p. 104).*

Nous avons ainsi des paradigmes d'une très profonde signification : je-manuscrit; être-écriture et être-lecture ("*J'ai été lu une seule et unique fois*", affirme encore Sindibad). Sindibad et l'écriture constituent le corps-texte<sup>9</sup> prenant forme sous le signe du lyrisme tragique, en d'autres termes, dans l'engrenage de la fatalité. Celle-ci, paradoxalement, est aussi l'inductrice de certaines formes originales de la créativité littéraire à laquelle Sindibad s'est initié. Mais la fatalité est-elle la seule alternative conceptuelle dans l'économie de l'œuvre ?

Sindibad est très lié à Jamal, son camarade d'Université. A la Qaraouiyyine, les deux ont eu en commun la passion précoce, et rapidement dévorante, pour la littérature anté-islamique. Jamal s'essaye à la créativité à travers le genre épistolaire. Un texte donne une idée de ce qu'il est capable de créer : une lettre adressée à son ami Sindibad. Elle est écrite à la suite de la lecture d'un livre que Sindibad lui a recommandé, à savoir l'Épître sur l'Amitié et l'Ami de Abû Hayyân

Tawhîdi. Il fait part à Sindibad de la manière dont il a compris le livre, et de l'importance qu'il y accorde. Mais avant cette lettre, il a écrit, comme Ahmad (Sindibad)<sup>10</sup>, des vers d'un lyrisme dévorant, "*des textes intérieurs, violents dans leur élan mystique, frisant l'hermétisme*" (LPA, p. 83). Le narrateur en parle mais ne nous en donne pas d'illustration.

Nous nous contentons donc de sa lettre à Ahmad. Celle-ci n'a rien de vraiment émotif, ou si peu. Ahmad est bouleversé à sa lecture; mais cette crise de larmes semble être plus le fait d'une sensiblerie pathologique que de tout autre chose. En réalité, ce texte épistolaire, court, et dans lequel Jamal tente d'attirer l'attention de son ami sur les risques de dérapage qui les guette tous les deux, ce texte,

---

9 L'idée est venue du concept de "corps-récit" trouvé dans De la mille et troisième nuits. Nous aurions pu reprendre la proposition de Khatibi telle quelle. Mais Khatibi étudie uniquement le récit. "Texte" a un sens plus étendu que "récit", ce qui convient au sujet de notre propre étude.

10 A l'époque de sa liaison à Jamal, à la Qaraouiyyine, il porte encore son vrai nom, Ahmad Souleiman.. C'est plus tard qu'il se fera appeler Sindibad, après avoir porté aussi le faux nom de Hamou. Ces changements de nom n'ont aucune importance à ce niveau-ci de l'analyse. Nous y reviendrons dans la troisième grande partie, cependant.

disons-nous, est écrit dans un ton qui, s'il n'est pas détaché, n'annonce pas moins une évolution de Jamal de la sensibilité à fleur de peau à un début de maîtrise de soi. C'est une rédaction prudente, subtile et clairvoyante où la raison commence à reprendre son droit sur l'âme.

Quelque temps après l'avoir rédigée, Jamal rompt d'ailleurs avec le monde de la sensiblerie et de la déraison en quittant Fès sans prévenir son ami. Ce dernier le retrouvera à Casablanca, accidentellement; mais déjà reconverti en un fqih, Jamal, métamorphosé donc, s'enfuit pour de bon, abandonnant Sindibad à son errance et à la folie. Jamal a pris définitivement ses distances par rapport aux adeptes de l'art-passion, de l'art mystique. Il philosophe sur la situation qu'il observe dans son pays à partir d'une mosquée à Casablanca, mais cela n'a plus rien à voir avec la poésie d'Al Hallaj et autres chantres du souffisme.

Ce personnage a tâté à la créativité littéraire, mais s'en est détaché. C'est le seul exemple de ce genre dans l'ensemble des oeuvres. Ben Jelloun s'en sert, ce nous semble, pour signaler l'existence d'une autre alternative aux options douloureuses de Sindibad. Au moins, Jamal aura permis de voir que les artistes à l'œuvre existent en plusieurs types, même si le sien correspond à celui qui a manqué sa vocation, quelque chose d'indéfinissable (symbolisé peut-être par ses parents) s'étant chargé de vider sa précocité, démontrée sur les bancs de l'école, de toute force durable. Il garde tout son intérêt ici : l'artiste en action n'est pas toujours à même d'aller jusqu'au bout de ses aspirations.

Pour l'art, il ne demeurera pas peut-être un mort-né, mais l'exemple du génie atrophié assez précocement, pour le meilleur ou pour le pire, selon les options des uns et des autres. Il fallait de tout, en quelque sorte, pour que l'on ait une image assez complète de tant de figures d'artistes en activité dans l'univers des œuvres.

### ***II.2.F. LE TEXTE-ECHANGEUR OU "LIVR'OUVRANT"***

La présence des artistes dans les œuvres littéraires est donc phénoménale. Le phénomène importe par lui-même. Il importe aussi de par la gestion que les auteurs en font. Les artistes cités, les artistes introduits "*in presentia*" ou "*in absentia*" sont, entre les mains des auteurs citants, des instruments

anthropomorphes de densification des réseaux de signification des œuvres. Il ne s'agit donc pas d'un phénomène de bourrage ou de remplissage.

Sous plus d'un angle, la réflexion aura porté, en somme, sur l'attitude des auteurs, leur comportement au sein de l'acte d'écriture. Pour chacun d'eux, le problème est le suivant : l'écrivain ne doit-il avoir que lui seul comme référent, ou au contraire, ne peut-il pas faire un saut dans l'imaginaire des autres, et éventuellement expliquer pourquoi il le fait ? Cette toute dernière hypothèse se décompose en deux termes : le choix se ferait, en effet, entre, d'une part, le contact dissolvant et, de l'autre, le contact revigorant.

Dans le premier terme, le mouvement vers un autre imaginaire d'artiste mène à un effacement du Moi de l'écrivain citant. Celui-ci n'est plus que la voix de son maître, si s'anéantit sa propre voix au contact de celle d'autrui. Bobby incarne cette alternative dans La Prière de l'absent. Lorsque, ébahi par le talent d'un conteur à Jamaa el Fna, il déclare à ce dernier. "*Tu es mon maître*", il affirme totalement sa soumission au modèle. Et de suite, il ne s'efforcera jamais d'exercer ses propres facultés d'inventivité : il s'est stérilisé, et il demeurera improductif, incapable qu'il a été de savoir se ménager une marge d'autonomie dans le champ des contacts avec le(s) maître(s).

Le livre de Ben Jelloun met en place un ensemble d'éléments du discours tendant vers une démonstration. Celle-ci se ramène à l'idée selon laquelle le contact avec d'autres imaginaires peut, dans certaines conditions, s'avérer pernicieux pour l'esprit assoiffé de savoir et désireux de créer. Elle est même une mise en garde contre des liaisons estimées dangereuses. La parole est donnée aux adeptes de cette thèse, qui sont confortés dans leurs convictions par la mésaventure de Ahmad (Sindibad) à l'université islamique. L'infortune de ce dernier personnage est expliquée selon les rapports de causalité entre ses lectures et ses troubles. Les diverses déclarations faites dans ce sens ressortent mieux dans le schéma suivant établi sur la base des propos tenus par les protagonistes aux pages 80 à 83 de La Prière de l'absent :

CAUSES → EFFETS

*- "Il admirait un grand savant soufi*

*(...), connaissait à la perfection son livre*

*mystique Nat'al Bidayat."*

*"- Il le citait souvent quand il débattait  
avec ses professeurs".*

*- "Il contestait sans arrêt les enseignements  
de ses professeurs, semant le doute et la  
volonté critique autour de lui".*

*- "Son insolence dérangeait et son refus (...)   
posait un sérieux problème à ses  
professeurs".*

*- "Il citait souvent le maître des  
véridiques, Abû Bakr As-Sidiq"*

*- " On parla à son sujet de délire et de  
divagations hérétiques, vaguement  
mystiques".*

*- "Lui-même se réclamait de l'esprit  
et de l'âme de l'Andalu Ibn'Arabi et  
d'Al Hallaj".*

*- " Il cite Al Hallaj, Hassan Basri  
(...) et des poètes scandaleux".*

*- "Les références sont dangereuses"*

*- "Il a lu beaucoup, il a lu trop de  
livres"*

*- "Je crains qu'il ne commence à tout  
confondre".*

*- "Il dérangeait aussi ses camarades".*

A en croire des partisans de cette thèse, il ne peut s'agir que d'une relation causale inscrite d'office dans une fatalité imparable : quiconque se frotte à certains esprits court les mêmes risques que Sindibad. En principe, soutient-on

d'après le témoignage partiel de l'histoire religieuse, "*les mystiques ont de tout temps détourné l'esprit de notre religion*" (LPA, p. 81). S'il peut y avoir quelque véracité dans ce point de vue (dogmatique il est vrai), alors l'expérience de Sindibad représente la forme la plus destructrice du contact-dissolution.

Toutefois, au-delà de certaines allégations péremptoires mais confirmées par le cas en question, la conclusion n'est pas qu'il faut renoncer à tous les contacts avec l'altérité, le dehors. Ce sont les fréquentations non discriminatoires qui sont proscrites. Les mystiques, les "*poètes scandaleux*", les "*voyous*" ne sont dangereux que du point de vue de l'orthodoxie. Celle-ci recommande, cela s'entend, la préférence pour tous les autres auteurs dont les écrits, la philosophie, sont conformes à la ligne "*officielle*". C'est-à-dire que l'on demande aux candidats à la formation artistique de s'inscrire à certains types d'école seulement, et non pas de se mettre à l'écart de tout contact. C'est donc finalement une simple question de privilège accordé ici au contact revigorant avec les orthodoxes, au détriment du contact avec les marginaux (ou les marginalisés).

D'ailleurs, la polémique est entretenue à ce sujet, entre ceux qui estiment que les Al Hallaj et autres Abû Nawâss ne sont pas fréquentables et, par exemple, le père de Ahmad Suleiman. Les premiers ont beau soutenir que les mystiques, parce que "*égarés*", sont la cause de la folie de l'étudiant Ahmad Suleiman, le père de celui-ci demeure convaincu qu'il est inexact de considérer son fils comme un fou. "*Ahmad est un homme libre (...) et très lucide. Il est peut-être en avance sur vous*" (LPA, p. 82), martèle-t-il devant les contradicteurs de son fils. Donc, d'après lui, la marche du disciple sur les traces de ses maîtres relève du domaine du contact revigorant, d'autant plus que l'expérience aura permis à Ahmad Suleiman de sortir du lot, de prendre de l'avance sur tous les autres qui, manifestement, sont en retard d'une compréhension, toujours d'après lui.

Dans le deuxième terme, il s'instaure plutôt des dialogues croisés fructueux. C'est à une expérience d'enrichissement du Même au contact de l'Autre que nous assistons. La sollicitation d'autres imaginaires d'artistes revigore, féconde l'imaginaire de l'écrivain citant. Le disciple idéal (et, partant, le créateur idéal) ne saurait être un hermaphrodite. Le principe pédagogique de son idéalité est exposé par un maître de créativité qui s'adresse justement à Bobby, dans l'œuvre de Ben



Jelloun, en ces termes: "*Donc tu veux être mon disciple ! Ô mon ami, sache qu'un maître est celui qu'on tend à dépasser, non à servir ni à imiter. Je ne cultive pas la soumission, mais l'éveil*" (LPA, p. 146). Si Bobby est l'adepte de "*la soumission*", Sindibad, Yamna, entre autres, sont les disciples de "*l'éveil*" - que nous appelons le "*contact revigorant*"-.

La proposition privilégie donc le ressourcement de l'imaginaire de l'écrivain dans les univers d'autres créateurs. Les textes que nous avons lus s'ouvrent à, s'ouvrent sur, ou tout simplement, ouvrent d'autres textes, chaque auteur ayant tenu à ce qu'il en soit ainsi, parce qu'il considère l'ouverture comme une source et un acte d'oxygénation. L'Îcônaison de Bouraoui en contient l'expression très imagée :

***"Des mains tendues cueillent l'harmonie en feu d'artifice (.)  
La lumière de l'Art est là et les ficelles jamesiennes ou  
flaubertiennes (...) s'embobinent pour augmenter la densité de  
la force de frappe de l'illusion" (LIC, p. 110).***

Bouraoui suggère aussi que le texte né d'une telle expérience, c'est-à-dire des dialogues croisés, porte le nom - c'est un néologisme - de "*livr'ouvrant*". L'on y trouve, comme démontré précédemment, et toujours d'après Bouraoui, "*un monde d'icônaisons pures où la multitude des couples en face de vous et les murs de livres autour de nous ne réclameront plus la moindre distance*" (LIC, p. 115) parce que les chapitres des uns sont ouverts sur les entrées et les sorties des autres.

Le synonyme de "*livr' ourant*" est "*livre-échangeur*", car le texte se situe au confluent de plusieurs voies. Et c'est encore à Bouraoui que nous emprunterons les éléments justificatifs de ce concept : "*Les échangeurs, écrit l'auteur de L'Îcônaison, font disparaître les douaniers*", et mettent à la portée du lecteur exercé une "*Rosace des structures*" (LIC, p. 34). Cette forme d'écriture est très avantageuse pour l'auteur, puisqu'à la fin de l'expérience, celui-ci peut laisser éclater sa joie : "*Mon expression est libérée*" (LIC, p. 34).

Considérée dans cette optique, la littérature maghrébine fonctionne à la manière d'une plate-forme d'interrelations, d'un atelier d'intertextualité. L'examen d'un concept, celui de contrat blanc, prolongera cette réflexion et ouvrira

davantage de perspectives pour une meilleure compréhension de l'art des écrivains maghrébins choisis.

## II.3. CHAPITRE 3 : LE CONTRAT BLANC OU LA RECURRENCE DES PROJETS D'ECRITURE

II. 3.A. Le concept opératoire de contrat blanc

II. 3.B. Typologie des projets

II. 3.C. Les motivations des auteurs des projets

II. 3.D. Méthodologie de la gestion des projets

II. 3.E. La phénoménologie du texte dérivé et du macro-texte.

### ***II.3.A. LE CONCEPT OPERATOIRE DE CONTRAT BLANC***

Imaginaires de l'autre, ouvrage collectif, porte en sous-titre : "*Khatibi et la mémoire littéraire*". Paru à L'Harmattan en 1987, il représente les Actes d'un colloque organisé à Grenoble en Mai 1985 sur la "*Pensée de la différence intraitable*" à la lumière de l'oeuvre d'Abdélkébir Khatibi .

Au cours de sa propre intervention, ce dernier développe une série de réflexions inspirées par l'art de la tapisserie<sup>1</sup>. Pour Khatibi, le tapis est un espace-texte, dans la mesure où il renferme des signes visibles et lisibles dont l'ensemble forme la géométrie d'une polysémie inépuisable.

L'analyste du tapis est un observateur particulièrement attentif. Il réfléchit sur l'enchevêtrement des lignes et des couleurs, des noeuds, des points, voire des pointillés laissés par l'énergie vitale de la main de l'artiste. Khatibi en vient à expliquer que, paradigmatiquement, le regard de l'observateur, qui est un acte

---

<sup>1</sup> Christine Buci-Glucksmann et al : Imaginaires de l'autre. Khatibi et la mémoire littéraire, *op. cit.* La communication de Khatibi est intitulée "Intersignes ".

éminent de lecture, se saisit dans la concomitance qu'il entretient avec "*l'acte d'écrire*". C'est pour cela que son analyse débouche sur celle du phénomène de l'écriture "*per se*" ou de la créativité artistique.

Celle-ci, découvre-t-il, résulte toujours d'une décision en forme de projet ou de promesse, du genre : "*Je vais écrire*"<sup>2</sup>. La décision comporte une incertitude, raison pour laquelle elle s'énonce selon une certaine manière conventionnelle : "*C'est une promesse, c'est toujours au futur*"<sup>3</sup>. La promesse sera-t-elle suivie de sa réalisation partielle ou totale ? Ou s'arrêtera-t-elle à sa simple formulation ? Et pour quelles raisons ? La marge d'indétermination fait dire encore à Khatibi qu'il y a comme un "*contrat blanc entre le texte et son visiteur*"<sup>4</sup>.

La réflexion de Khatibi, tant au niveau conceptuel qu'au niveau lexical, peut nous aider à prolonger le regard qui a été posé dans les chapitres précédents sur les activités au sein de l'atelier de créativité. Nous nous appuyons donc sur l'emploi des termes "*contrat blanc*" comme synonyme de projet d'écriture. Toute intention exprimée, relative au besoin qui est ressenti, de s'engager de façon imminente dans l'activité créatrice (et éventuellement dans celle de l'observation, de la lecture, de l'analyse) est du domaine du contrat blanc.

Le terme "*blanc*" est parfaitement applicable au projet en tant qu'il indique un vide à combler, une promesse à tenir, à réaliser ou à confirmer. L'autre terme, "*contrat*", renvoie à une décision qui lie celui qui la prend. Il implique l'existence d'une deuxième instance à qui est dévolue la fonction quasi notariale ou d'enregistrement du voeu qui en renforce le caractère contraignant. C'est pour que toutes ces conditions soient remplies que, très souvent, dans les oeuvres, les initiateurs des projets d'écriture, qu'il s'agisse du narrateur intra-diégétique ou d'un personnage quelconque, prennent les dispositions nécessaires pour que l'énonciation en soit faite, au moins une fois, devant un interlocuteur qui donc consigne ce qu'il faut. Dans plus d'un cas, cet interlocuteur peut être l'initiateur lui-même qui n'a fait que se dédoubler au cours d'un faux dialogue, d'un vrai monologue, à haute voix.

---

2 Ibid., p. 128.

3 Ibid.

4 Ibid., l'idée est aussi traitée, par Khatibi toujours, dans Figures de l'étranger dans la littérature française, op. cit.

Il découle de ces considérations générales que l'établissement du contrat blanc fait naître en même temps des interrogations, notamment au sujet des clauses explicites ou implicites qui lient l'initiateur à son projet. Par exemple, pour parvenir aux résultats entrevus (quels sont-ils d'ailleurs ?), comment l'auteur va-t-il (compte-t-il) se comporter ? Partira-t-il ou non des prémices, s'il y en a ? Son principe-guide sera-t-il la distanciation ou le rapprochement de ses précurseurs ? L'on sait qu'en cette matière, comme en beaucoup d'autres, le tout n'est pas de promettre quoi que ce soit; il faut encore que dans l'exécution effective du contrat, l'auteur montre jusqu'à quel point il est capable de tenir compte des termes liants fixés ou acceptés par lui.

Pour savoir ce qu'il en est, force est de s'arrêter sur des points tels que les types d'énonciation, les motivations, les techniques de réalisation concrète des projets d'écriture. Ce sera, en fin de compte, un examen des diverses modalités selon lesquelles les contractants s'obligent plus ou moins à réaliser leur dessein, à donner un contenu et une forme à leurs projets.

### **II.3.B. TYPOLOGIE DES PROJETS**

#### **II.3.B.a. L'intention d'écrire**

Le projet est donc par nature quelque chose d'intentionnel. La conversation suivante entre deux personnages (l'ancien prisonnier et son interviewer) du Chemin des ordalies a le statut canonique de l'énonciation du projet puisque la "*convention grammaticale*"<sup>5</sup>, selon les termes de Khatibi, est respectée :

- "*Quels sont tes nouveaux projets ?*
  - (...) *J'écrirai peut-être un livre sur toute cette expérience.*
  - *Un recueil de poèmes ?*
  - *Non, un récit. Ce que j'appelais dans le temps un "itinéraire"*
- (LCO, pp. 183-184).

---

5 Ibid. Cette convention prescrit l'énonciation d'un projet au futur simple de l'indicatif. Le présent immédiat et parfois le conditionnel en sont des variantes : "Je vais écrire" a pour équivalent "J'écrirai", dit Khatibi.

L'idée de marge d'incertitude ressort nettement du "*peut-être*" qui vient renforcer le futur canonique "*J'écrirai*". Il s'agit ici d'un projet dont le début de réalisation n'est pas encore fixé. L'auteur virtuel est plutôt soucieux d'indiquer dès ce niveau de la conception du projet une sorte de relation généalogique et générique qui liera le nouveau dessein à sa production antérieure : le travail qui consiste à choisir le terme de la nomination conforme à la nature littéraire, c'est-à-dire encore à son statut générique, a été déjà fait . C'est l'idée que connote la formule "*Ce que j'appelais dans le temps*" qui précède "*itinéraire*" (mot donné comme un synonyme, plus expressif cependant, de "*récit*").

L'Exproprié nous offre les trois exemples suivants d'énonciation synonymique des promesses de narration :

*"Je vais te raconter la vraie naissance de la mer"; "Je vais maintenant te parler (...) de ma propre naissance"; "Ma vie, Monsieur le Missionnaire, je vais vous la raconter (...). Ou plutôt mon outre-vie"* (LEX, pp. 30, 36 et 44 respectivement).

Le destinataire premier, statutaire, du projet est ici apostrophé : d'après l'auteur dudit projet de narration, c'est le "*Missionnaire*" qui a dû insister pour être informé le mieux possible de la vie du récitant. A travers le récit projeté, celui-ci espère aussi rétablir la vérité sur "*la mer*" (une métaphore dont le caractère énigmatique résiste à toute tentative de décryptage raisonné). Autrement, le contenu du projet narratif est révélé en même temps : le texte à produire sera un morceau d'autobiographie, pour l'essentiel.

Dans L'Escargot entêté , deux projets sont envisagés l'un à la suite de l'autre. Le premier est ainsi introduit : "*Un jour, j'écrirai un livre sur les bienfaits du rat*" (LGE, p.54). Nous avons ici, comme dans le cas précédent, une esquisse du titre en forme de synthèse paraphrastique. L'auteur anticipe aussi sur une question qu'on lui poserait sur la difficulté majeure à rencontrer. C'est ainsi qu'il précise, quelques pages plus loin, que la difficulté réside ailleurs car les matériaux de son projet sont déjà disponibles, grâce à la documentation qu'il a constituée à l'occasion de la campagne de dératification dont il est chargé.

Rappelons, au besoin, que son projet s'inscrit tout à fait dans la catégorie littéraire : chez le personnage qui en est l'auteur, comme déjà souligné, le littéraire et le para-littéraire sont toujours confondus.

Quant au deuxième projet, il est énoncé en ces termes : "*Je voudrais écrire un texte sur la solitude des grands hommes*" (LGE, pp.114-115). Au moment où le narrateur en fait la révélation, il est envahi par un sentiment de vacuité. Sa névrose s'est rapprochée du stade paroxystique. Tout semble lui échapper, y compris son propre être, son corps physique et son être ontologique. Toute faculté de maîtrise de l'univers intérieur et extérieur est détraquée. D'où la sensation d'une implosion. Il attribue la cause de cette expérience à la solitude ; mais comme son mode de vie résulte d'un choix irréversible, il ne peut que faire le constat de son inanité : l'impuissance chronique se traduit dans son discours programmatique par l'emploi du conditionnel ("*Je voudrais*"). Le personnage qui déclarait avoir en aversion la (pro)création se trouve, au terme de ses expériences, dans un état de castration. Le conditionnel en est l'aveu monumental car dans les circonstances où il est employé, ce temps indique que la réalisation du projet est, "*ab initio*", plutôt hypothétique. D'ailleurs, le personnage (s') est programmé sur une durée de six jours; l'énonciation de son projet intervient à la fin du quatrième jour, ce qui tend à indiquer qu'il n'aura plus suffisamment de temps pour sa réalisation effective.

Quand bien même un projet de cette nature aurait été conçu le premier jour, les données du problème demeureraient en l'état. Par exemple, il en envisage effectivement un le tout premier jour : "*L'idéal serait même de faire un essai sur chaque genre de l'espèce, soit six essais en tout, puisqu'il y en a six différents*" (LGE, pp. 42-43). Le plan en est même déjà établi, et l'auteur potentiel nous le donne avec des détails (titres notamment en français et en latin) :

1° - *Rat surmulot (rattus norvegicus)*.

2° - *Rat noir (rattus rattus)*.

3° - *Souris (mus musculus)*.

4° - *Souris des bois (peroneycus sp.)*.

5° - *Campagnol (microtus sp.)*.

6° - *Souris sauteuse (Zapus sp.)*" (LGE, p.43).

La minutie de ce plan est certes à relever; elle permet de voir que le névrosé a une idée très précise de ce qu'il entend faire, et que manifestement il est en possession du savoir technique requis. Mais le trompe-l'oeil y est aussi : malgré tout, c'est le conditionnel (l'irréel du présent et l'incertitude maximale de l'avenir) qui l'emporte sur toute autre considération. "*L'idéal serait ...*" garde toute sa force d'hypothèse pure, de souhait non soutenu par une volonté ferme d'accomplissement.

Rachid Boudjedra a voulu maintenir son personnage dans la logique de l'impuissance, donc de l'improductivité fatale. Chez le névrosé, le désir ou la volonté de réaliser au moins un de ses projets littéraires - donc de changer symboliquement de statut - ne franchira pas le seuil du vœu. C'est dire que l'énonciation au conditionnel est une inscription grammaticale ayant une assez grande charge psychologique et sémantique dans le système de Boudjedra.

Dans plusieurs autres cas, la promesse de création est suivie d'un début de réalisation. Que se passe-t-il alors, et qu'en dit l'auteur-narrateur ? Jusqu'où ce dernier peut-il aller ?

### **II.3.B.b. Le projet entamé**

Dans Le Bruit dort, plusieurs projets de création littéraire sont en concurrence. Tout se passe comme si les personnages principaux transposaient à ce niveau une compétition qui ne porte pas ce nom cependant. Cette situation était sans doute prévisible, dans la mesure où Tlili organise tout en fonction des relations entre gens de l'art.

L'écrivain Albert Nelli fréquente de préférence un certain bar dénommé "*Elaine's*", et pour cause : c'est le lieu de rendez-vous de viveurs qui, toutefois, savent agrémente les beuveries de discussions littéraires. Albert Nelli se lie d'amitié à Adel Safi ; ce dernier est un écrivain, intéressé par Saint-John Perse, Hallâj, entre autres noms révélateurs de son goût. Les deux amis sont liés à un troisième, le docteur Hussein, très versé lui aussi dans l'oeuvre de Hallâj. Une des maîtresses de Nelli, Dorothy, est la fille du propriétaire d'une maison d'édition implantée à New York. C'est elle qui introduira Nelli dans certains



cénacles. La "*Random Publishers*", propriété du père de Dorothy donc, est chargée de la publication des oeuvres de Nelli. Dans le roman de Tlili, l'on est effectivement entre des connaisseurs des lettres. Qu'il soit donc question, à certains moments, de projets de publication littéraires ne résulte pas du hasard.

Albert Nelli, qui a déjà à son actif plusieurs titres, confie à un des siens:

*"J'ai repris la plume pour écrire un roman sur Adel et Tara, mes amis que je pleure, des aimants d'une autre race, rare et noble, qui voulaient tout de la vie et d'eux-mêmes (...)"* (LBD, p.85).

Mais où est le futur canonique ? demanderions-nous à la lecture de cet énoncé.

La nécessité de respecter la convention n'a pas échappé à l'auteur et son personnage puisqu'une page seulement après, Nelli apporte le complément temporel qui manque dans le premier segment de son discours de révélation : "*J'emploierai le peu de forces qui me reste pour ressusciter la figure de mes amis*" (LBD, p. 86). Nous apprenons par là que comme le personnage de L'Escargot entêté, Nelli est aussi rendu à un point critique de son existence. Ses forces sont en train de le quitter. Il est confronté à l'angoisse parce que le temps menace de ne pas lui permettre de réaliser entièrement son projet. Contrairement au personnage de L'Escargot entêté, cependant, il ne souffre pas du syndrome de la castration. Plutôt, il semble disposer encore de potentialités dont il voudrait tirer le maximum de profit ici et maintenant, malgré l'avance du temps. Aussi paraît-il logique à plusieurs égards que Nelli dispose déjà de la formule titulaire définitive de son projet et que, surtout, il soit en mesure d'en exposer le plan détaillé assorti de commentaires appropriés :

*"Exils s'articulera ainsi :*

*Chapitre I : Un anneau dans une poubelle.*

*Chapitre II : Un télégramme signé Eliot.*

*Chapitre III : Mourir à Madrid"* (LBD, p. 110).

Cet exposé du plan net de son projet est même précédé de longs extraits du chapitre deux pratiquement terminé.

Cela indique sans ambiguïté que Nelli a beaucoup progressé dans la réalisation de son entreprise. A plusieurs occasions, il explique à ses amis (à la fois ceux à qui il en fait lire des extraits et ceux à qui il en a simplement parlé) où il en est rendu et comment il compte gérer la suite. Ainsi, plusieurs résumés de l'oeuvre en chantier sont disséminés dans des compartiments de Le Bruit dort. Il s'agit de véritables recensions livrées par plusieurs voix, donc comportant parfois des perspectives tout aussi différentes.

Un de ces résumés est donné sous la forme d'un rêve. En effet, Albert Nelli s'est vu, dans un songe, confronté à des juges de la "*Cour Fédérale des Délits d'Opinions*", une institution qui, affirme-t-il, a été mise en place par l'administration du Président Nixon. Sommé par l'un des juges de s'expliquer en particulier sur le statut d'Exils, l'oeuvre qu'il a projeté d'écrire, il commence sa réponse ainsi : "*Ecrit en cours, monsieur le Juge; pas plus de deux chapitres jusqu'à présent*" (LBD, p. 125). Puis il s'étend en long et en large sur le thème de toute l'oeuvre envisagée: les personnages et les codes actantiels auxquels ils obéissent; les modalités des développements dramatiques; les formes et contenus des modules spatiaux; le bien fondé des ouvertures sur d'autres écrivains et des fissures (auto)biographiques ... La densité des explications fournies peut faire croire que tout a été dit par l'auteur du manuscrit.

Pourtant, Tlili crée d'autres occasions pour amener d'autres instances narratologiques à commenter davantage l'oeuvre en chantier. Dans l'une de ces occasions, la scène se déplace du tribunal au bar "*Elaine's*". Nelli y discute son projet avec son directeur littéraire, le gérant de "*Random Publishers*", Ed van den Boomen.

Dans ses explications, ce dernier s'attache surtout à détruire le projet de son poulain, au grand dam de celui-ci. De tout point de vue, soutient-il, Exils est indigne d'un écrivain qui, à cette date, a proposé bien mieux à "*Random Publishers*". Le sujet est mal conçu, mal structuré et maladroitement orienté. Les personnages choisis sont d'autant moins indiqués qu'ils sont conduits de façon hasardeuse dans des univers trop "*flottants*". La gestion de la vraisemblance laisse à désirer, Nelli ne parvenant pas, toujours d'après van den Boomen, à faire la part entre le réel et le fictif, le vécu et l'imaginé. Nelli lui semble même

coupable, d'un point de vue moral et humain, car il lui donne l'impression de trahir ses amis et ses proches dans son manuscrit. L'orientation idéologique lui semble encore plus imprudemment envisagée, parce qu'à ses yeux, Nelli développe une vision non conforme à l'idéal officiel des Etats-Unis. Sa conclusion est sans nuance : "*Vous êtes fini comme écrivain (...). Je doute que votre imagination soit encore capable de quoi que ce soit. Vous êtes tout juste bon à rêver de moi*" (LBD, pp. 156 et 160).

Comme l'on doit s'y attendre, ce jugement a un effet terrible sur l'auteur du manuscrit en cours de perfectionnement. Nelli ne parvient pas à contenir sa rage, et peu s'en faut qu'il tue son directeur littéraire : il l'arrache de son siège et le roue de coups, "*à la consternation de l'assemblée d'imbéciles*" (LBD, p.160). Un projet en cours peut parfois créer de ces situations!

En dépit d'un tel incident de parcours, le vieil écrivain poursuit le travail sur son manuscrit. Il sent la mort arriver, mais il ne se décourage pas. L'on retrouvera plus tard ce témoignage sur l'état d'avancement de l'écriture, dans son agenda, à la date du 19 décembre (l'agenda s'arrête le 23 décembre) :

*"Dans ma prison qui se rapetisse chaque jour un peu plus, faute de mieux je me suis remis à Exils dont j'ai quelque peu avancé le troisième chapitre: "Mourir à Madrid" (LBD, p. 202).*

Cinq jours à peine plus tard, l'on découvrira Albert Nelli mort dans son canapé. C'est l'image de l'artiste terrassé en plein travail que Tlili voudrait que l'on retienne de son personnage, car, écrit-il dans la note nécrologique à la fin de Le Bruit dort, Nelli a rendu l'âme "*au moment où il s'engageait dans une méditation poignante sur son art*" (LBD, p.209).

L'oeuvre est inachevée non pas par la faute de l'écrivain, mais davantage pour que l'idée de la créativité, comme idéal, comme horizon vers lequel l'être humain n'arrêtera pas de tendre, soit confirmée. Et s'inscrive dans la trajectoire de la destinée telle que Albert Nelli lui-même (et peut-être Mustapha Tlili aussi, pourquoi pas ?) l'a entrevue. Certaines réflexions de Nelli dans les dernières entrées de son agenda rendent cette hypothèse plausible.

La vie est faite de moments dans lesquels l'on a l'impression d'avoir "*atteint à une certaine beauté*", soutient Albert Nelli. Les autres morceaux sont

accaparés par la tristesse, sans doute à cause des diverses contrariétés qui balisent les axes de la quotidienneté (la scène houleuse où il s'en est pris à Ed van den Boomen, l'échec de ses relations avec des femmes, l'illustrent). La tâche de l'écrivain lui apparaît alors dans toute son immensité et sa complexité, dans ce sens que c'est entre ces possibilités ("*les bribes indéçises*") que l'imaginaire est destiné à osciller : "*(Il) reviendra à l'encre et à l'encre seulement de transfigurer (le tout) dans la finesse en réel artistique*" (LBD, p.203). L'homme aura-t-il suffisamment de temps pour le faire comme il le souhaite ? L'expérience de Nelli semble indiquer que non. Ce dernier a eu le temps de publier tour à tour La Douleur des autres et Les Damnés du plaisir, oeuvres qui lui ont valu une grande célébrité. Mais il ne pourra pas écrire entièrement la dernière oeuvre dont il était convaincu qu'elle serait celle qui traduirait le mieux une partie importante, inédite même, de sa vision du monde, sans que ce soit sa faute. Le titre de son projet ("*Exils*") n'était-il pas prémonitoire ? Et celui du troisième chapitre sur lequel la mort l'a surpris ("*Mourir à (...)*") ne l'était-il pas encore plus ?

C'est à la fin de Le Bruit dort, dans ce qui apparaît comme l'épilogue du roman de Tlili, que l'on nous informe que Adel Safi, l'ami d'Albert Nelli, entre autres occupations en Indochine, s'attèle à l'écriture d'un roman sur l'auteur de La Douleur des autres, Les Damnés du plaisir (oeuvres achevées) et "*Exils*" (oeuvre inachevée). Le titre de ce projet est "*L'Exil n'est point d'hier! L'exil n'est point d'hier !*".

Adel Safi ne paraît pas définitivement fixé là-dessus, puisque l'on apprend dans le court extrait cité que le titre "*Fiction généralisée*" pourrait, d'après lui, mieux convenir au manuscrit. Cet extrait est la fin du second chapitre. Le travail projeté est une dédicace à son ami Albert Nelli. C'est une oeuvre qui se veut mnémonique : en donnant libre cours à ses souvenirs, ainsi qu'il l'affirme dans ledit extrait, son ambition est de faire passer son modèle, A. Nelli, de la réalité à la fiction, voire d'une fiction à l'autre ("*Le romancier à son tour personnage de roman*"). Cela convient, pense-t-il, à la situation d'angoisse, au "*triomphe de l'exil*", à ce qui a été le lot de son ami Nelli sa vie durant. Lui-même est d'ailleurs confronté aux affres de l'errance.

En fait, cette citation à la fin de Le Bruit dort, attribuée à Adel Safi, correspond, presque mot à mot, à une autre auparavant mise sur le compte d'Albert Nelli, selon toutes les apparences textuelles. La doublure textuelle se présente ainsi et dans l'ordre où les éléments sont donnés :

1. Texte d'Albert Nelli :

*"Quelle ironie du sort, Adel, que mon dernier héros soi toi! **Fiction généralisée**, n'est-ce pas ainsi que devrait s'intituler ce roman que j'entends te consacrer ? Le romancier à son tour personnage de roman; la vie retrouvant son aboutissement naturel :le songe. Le triomphe de l'exil; triomphe de l'angoisse. La tienne, par son débordement, fait de toi un héros idéal qui demande, pour surgir, la nuit et simplement que j'y donne libre cours à mes souvenirs"* (LBD, pp. 54-55).

2. Texte d'Adel Safi :

*"Quelle ironie du sort, Marcel, que mon dernier héros soit toi ! Fiction généralisée, n'est-ce pas ainsi que devrait s'intituler ce roman que j'entends te consacrer ? Le romancier à son tour personnage de roman; la vie retrouvant son aboutissement naturel :le songe. Le triomphe de l'exil; triomphe de l'angoisse. La tienne, par son débordement, fait de toi un héros idéal qui demande, pour surgir, la nuit et simplement que j'y donne libre cours à mes souvenirs"* (LBD., p.210).

Le seul changement notable est le nom de l'apostrophé : Adel à qui Nelli s'adresse n'est autre que Adel Safi. Ce dernier à son tour, substitue Marcel à Albert. C'est une modification sans grande signification, puisque Tlili précise dans les lignes précédant le morceau de Safi, et traduisant une information dont la source serait le docteur Hussein : "*Adel Safi s'employait (...) à avancer un roman à la mémoire de son ami de New York, qu'il considérait un peu comme mort*" (LBD., p.209). Sinon, le texte écrit de New York (par Nelli) et celui écrit du Cambodge (par Safi) sont identiques.

Ce phénomène a une lisibilité assez ouverte. Deux consciences créatrices séparées par des lieux aussi distants que les Etats-Unis et le Cambodge, le continent américain et le continent asiatique, sont capables de produire un seul et même texte, à un ou deux mots près; et se sont des textes d'hommage, d'amour (au sens platonique des termes) : Nelli veut exalter son amitié avec Safi, celui-ci veut faire exactement la même chose. Les deux auteurs des projets ne se sont pas concertés. Les desseins identiques ne pourraient s'exposer que dans les mêmes termes, paraît-il dans les cas d'espèce. Cette identité est très significative, vu la contextualisation aménagée par Tlili.

Longtemps auparavant, Adel Safi a eu une relation sentimentale avec une certaine Johanna. Ils ont dû rompre parce que cette dernière avait une conception de l'amitié qui la projetait aux antipodes de son attente. Il voulait, quant à lui, expérimenter avec elle la fusion totale d'une âme dans l'autre, une relation d'amour dans le sens de "*l'extase suprême*" que le soufi Hallâj a célébrée en ces termes parfaitement connus de Safi: "*Je suis toi. Tu es moi*" (LBD, p.73). Adel Safi cite Hallâj dans le texte et précise qu'il recherche effectivement auprès de Johanna (mais sans succès) "*l'extase de Hallâj*".

L'existence des deux versions identiques illustrerait alors une manière symbolique de "*concrétiser*" cet irréalisable. Une télépathie certaine conduit les deux amis, Nelli et Safi, à éprouver les mêmes sentiments dans l'expérience de la vie, à faire vibrer leurs facultés de créativité de la même façon. Ainsi, ce qui n'a pas pu être effectif dans la réalité supposée (l'entente parfaite entre deux âmes, Johanna et Safi), donc l'impossible imbrication du "*Je*" et du "*Tu*" aimants, prend forme dans les projets gémellaires signés par Nelli et Safi simultanément. Dans ce sens, ce que les deux appellent communément "*Fiction généralisée*" (écrit en italique dans le texte de Nelli) correspondrait à une donnée saisissable seulement à travers un exercice d'intellectualité poussée jusque dans les zones les plus difficilement accessibles de l'imaginaire.

Selon les personnages de Tlili, d'ailleurs, la nature de la littérature en général, du roman en particulier, commande un effort semblable de conceptualisation non seulement chez les analystes, mais encore plus chez tous ceux qui aspirent au statut de créateurs véritables. Albert Nelli, justement, se sent à l'aise dans un tel

statut, ce en vertu de quoi il accompagne son projet de création dédicatoire sur son ami Adel Safi de cette signature : "(...) *moi qui pense que la matière romanesque ne doit en aucun cas être le banal, l'ordinaire(...)*" (LBD., p.54). Quoi qu'il puisse en être, dans l'univers de Tlili, rien ne semble aussi contagieux que le projet d'écriture. Chaque auteur se hâte comme il peut de faire avancer le contrat blanc. Il y en a même qui s'en remettent plutôt à des tiers.

### **I.3.B.c. Le projet d'écriture par procuration**

A force de côtoyer des écrivains, le directeur de "*Random Publishers*", Ed van den Boomen, finit par vouloir lui-même contribuer à l'entreprise créatrice. Il n'envisage pas d'écrire des textes lui-même, se reconnaissant essentiellement critique littéraire. Mais sa contribution consistera à encourager les écrivains de son écurie à...faire de lui l'inspirateur de leurs écrits. Apparemment, ce projet lui semble prometteur puisque, d'après ses dires, il y a un certain nombre de poètes qui se sont déjà mis à la tâche sur ses conseils. Il n'hésite pas à en faire la proposition à Albert Nelli aussi. En attendant que celui-ci puisse exploiter cette idée comme il le souhaite, il établit un bilan positif (de son point de vue, s'entend) des démarches antérieures :

*"Trente-deux rêves totalisant dans les cent cinquante feuillets dactylographiés à double interligne, et qu'il se propose de publier - avec l'accord des auteurs (...) et en contrepartie d'une généreuse rétribution-quand il aura rassemblé une cinquantaine de rêves de qualité"* (LBD, p.135).

Le contrat blanc semble ici traité par Tlili sur le mode de l'ironie. Comme s'il avait parfois l'impression que les autres cas sont traités avec peut-être trop de subtilité (voire d'intellectualisme), l'auteur de Le Bruit dort s'offre une sorte de temps d'amusement. Si tel est le cas, l'on ne peut que lui reconnaître le droit de goûter à la forme de ludisme, de l'écriture qui lui convient. En tout état de cause, nous aurons compris, avant tout, que la gestion du motif des projets littéraires peut se faire tantôt sur un ton sérieux, tantôt avec quelque note de dérision ou même de caricature. Cette variation fait réfléchir davantage sur la diversité des types de projet d'écriture.

Nous aurons aussi noté que comme tout rêve (tout projet en est un), celui du directeur littéraire de *"Random Publishers"* comporte la dose qu'il faut pour mettre son auteur dans un état de satisfaction anticipée. Ce n'est pas là le moins important des types d'intérêt que peut susciter cet élément du livre de Mustapha Tlili introduit par Ed van den Boomen lui-même.

A l'instar de Le Bruit dort, L'Exproprié se particularise par l'essai d'exploitation d'une chaîne de projets littéraires. Il y a dans ce livre au moins cinq projets juxtaposés. L'un des projets place effectivement l'oeuvre de Tahar Djaout près de celle de Mustapha Tlili: un lecteur et admirateur de l'oeuvre déjà publiée par l'écrivain-narrateur a saisi celui-ci par lettre pour l'informer de ce qu'il ne pouvait pas réaliser à cause d'un déficit de niveau d'étude. Il a perdu son père d'une façon tout à fait touchante, lui dit-il; il aurait bien voulu *"romancer lui-même les épreuves du cher disparu"*. *"Tâche d'en faire un roman ou une épopée socio-religieuse"*, lui demande l'orphelin à l'inspiration atrophiée. La sincérité y est : si l'on ne peut s'en sortir par ses propres moyens, il vaut mieux être honnête et s'en remettre à quelqu'un de mieux indiqué. Et l'imaginaire-porteur a là une autre illustration dans cette littérature maghrébine dont les auteurs savent si bien trouver les voies diverses d'orientation des types de contrat blanc.

Tahar Djaout imagine d'autres cas à peu près semblables : les dominants du pays se sont engagés dans une politique de démagogie tous azimuts. Ils ont mis en place une académie officielle de la littérature, confiée à des agents de propagande que le narrateur-écrivain appelle des *"zèbres"*. Informés du génie de ce dernier, on lui propose ce marché :

*"Alors, aide-nous au moins à faire le point sur nos valeurs et nos acquis. Nous projetons de lancer une littérature optimiste et curative. (...) Nous faisons appel à ton savoir cosmique et à ton verbe rotatif et vertigineux accoucheur de météorites"* (LEX, p. 70).

Presqu'au même moment, ce narrateur-écrivain est soumis à un harcèlement à peine différent de celui de source officielle. Cette fois, cependant, son harceleur a changé de nom; ce n'est plus l'Etat corrupteur, mais l'éditeur. C'est en pleurant que celui-ci supplie l'écrivain :



*"Ma fortune dépend de toi, tu as fait le prestige de notre maison, alors mets-toi à écrire des brochures de bons sentiments et des bouquins qu'on ne saisisrait pas à l'imprimerie"* (LEX, p. 70).

Qu'il s'agisse de l'Etat ou de l'éditeur, les sources de harcèlement se ressemblent. Des gens veulent, au même titre, promouvoir la littérature sur commande, les oeuvres commémoratives ou louangeuses. Ici, plus que dans les autres exemples, s'affiche la volonté de ces instances de corruption d'amener même un écrivain iconoclaste par vocation à se prostituer, à produire en place et lieu des véritables concepteurs des projets.

Le personnage de Djaout résiste aussi longtemps qu'il en a le pouvoir aux assauts des tentateurs. De guerre lasse, à défaut de leur promettre la production des *"brochures de bons sentiments et des bouquins qu'on ne saisisrait pas à l'imprimerie"*, il accepte d'écrire un document analytique sur l'état de la littérature. Mais, prenant les agents de l'ordre à l'improviste, il livre au public plutôt une étude très critique sur les différents responsables de la tragédie culturelle en vigueur.

Le père y est la figure symbolique du système mis en cause: *"Papa est un salaud et un fêtard immonde"* (LEX, p.71); il s'en prend aussi avec véhémence au *"faux iconoclaste"* qu'il découvre dans les rangs des vrais écrivains; il lui reproche d'être prompt à vilipender l'autre et réticent à *"ausculter matrice de sa mère, caleçon de son père pour détecter le virus de l'arriération"* (LEX, p.71). Il couronne le tout par un hommage à la Kahéna, *"seule iconoclaste de notre histoire"*, précise-t-il.

Il est donc resté fidèle à ses propres options; il a trouvé la meilleure voie pour mettre en échec toutes les tentatives d'achat de sa conscience heureusement maintenue en éveil. Cette expérience de la résistance, de l'affirmation de sa personnalité quelles que soient les embûches, lui semble la seule qui rapproche l'écrivain du meilleur avenir. Les méninges de l'écrivain doivent pouvoir fonctionner sans arrêt, surtout dans un cadre où des forces de corruption, des agents de détournement du génie des artistes sont tapis dans l'ombre. La discipline de l'esquive lui est recommandée, ce qui revient à dire que sa

vigilance doit être stimulée sans marquer de tempo. De toutes les façons, le projet d'écriture par procuration ne mène pas loin.

### II.3.B.d. Le projet euphorique

La plupart de ces projets portent le sceau de la tristesse; se sont très souvent des projets sur des expériences malheureuses.

Par contre, dans Un Passager de l'Occident, l'on en trouve un qui semble n'avoir que des notes de gaieté, notamment dans la deuxième grande partie du livre où le narrateur et sa compagne, Conchita, font oublier James Baldwin qui est au centre de la première grande partie. Le narrateur et Conchita, sa compagne, se rendent en Espagne, à la recherche d'un Eldorado, désireux de croquer la vie à belles dents. L'expérience du bonheur est si intensément vécue qu'il s'en faut de peu que le narrateur oublie qu'il est un artiste, et que, normalement, il doit consigner ses sensations dans un document à valeur littéraire.

Il se surprendra tout de même en train d'y réfléchir : "*Je pensais que j'aurais dû avoir déjà écrit un livre qui se serait appelé 'Yahia, le Magnifique'*" (UPO, p. 85). Mais il a beau exprimer ce désir, il ne parvient pas à trouver le temps d'y accorder un peu plus d'attention, trop sollicité qu'il est par une Conchita plus voluptueuse que jamais. Le bonheur est-il incompatible avec la disponibilité, chez l'artiste ? La jouissance de la vie détourne-t-elle fatalement du devoir de créativité, pour une fois où elle est une réalité à laquelle un artiste accède effectivement ?

La réponse négative est donnée comme de justesse. C'est incidemment que le narrateur concerné révèle, près d'une dizaine de pages après avoir exprimé le regret de ne pas être en mesure de concilier la joie de vivre et le désir d'écrire :

*"J'ai eu cette pensée de tenir un journal des jours heureux car Conchita déployait une permanence de bonheur qui nous faisait longer les plages, manger des coquillages à même le sable, dans les couchers d'un soleil gris (UPO, p.93).*

A partir de là, il fournit beaucoup plus de renseignements attestant qu'il s'est enfin (et résolument) attelé au projet d'écriture tout en donnant libre cours à ses penchants épicuriens.

La vitesse d'avancement dudit projet semble proportionnelle à la vitesse avec laquelle il jouit du bonheur. Il éprouve le besoin de "*marquer en tête des lignes (écrites), EN MARGE DES PAYS EN GUERRE* " (UPO, pp.110-111). Ce titre suscite une réaction positive de sa compagne, ce qui l'encourage encore plus à aller de l'avant. Son emploi du temps s'organise de lui-même, en conséquence : le jour est réservé presque exclusivement aux noces avec la nature (la mer, le soleil) qui d'ailleurs ne fait qu'une avec Conchita, "*un fruit aux jambes amoureuses et longues*" (UPO, p.116); ce bonheur se vit intensément la nuit, le rôle de Conchita étant rehaussé par les verres de vin qu'elle lui sert pendant qu'il écrit:

*"Tard dans la nuit, explique-t-il lui-même, Conchita restait assise, écoutant la mer (...).*

*De temps en temps elle sifflait une vieille romance espagnole ou sud-américaine, ou préparait des verres de vin rosé qu'elle ne buvait pas mais me tendait. Moi je lisais tard, et accompagnais les nuits de quelques désirs d'écriture merveilleuse, aussi merveilleuse que les heures d'un jour qui nous avait tant frôlés"*  
(UPO, p. 118).

Il donne, en plusieurs versions, des exemples de cette célébration des joies de l'existence mêlée au plaisir d'écrire: un morceau en prose poétique (UPO, p.122); des morceaux en vers-libres (UPO, pp.122-125); et encore un morceau plus long, également en prose poétique (UPO, pp.157-158). Toutes les illustrations se terminent par des points de suspension : Nabile Farès tient à ce qu'elles gardent leur nature de citations partielles, afin que l'on ne perde pas de vue que l'on a affaire à un projet d'écriture dont l'auteur a simplement voulu en révéler quelques étapes intermédiaires qui lui procurent beaucoup de joie.

### **II.3.B.e. Le projet allégorique**

Une Vie, un rêve... apporte une touche particulière à la gestion du projet. Khaïr-Eddine l'enjolive à l'aide d'une allégorie zoomorphe, celle du papillon. Alors que le narrateur se repose dans sa chambre, un papillon entre par la fenêtre et, curieusement, se dirige vers lui. Pas surpris outre-mesure de la présence autrement insolite de cet hôte, le narrateur se comporte comme si intuitivement il

ne pouvait qu'appliquer la loi de l'hospitalité : "*J'ouvrais ma bouche en direction du papillon (...) dissolvant les obstacles qui nous tenaient séparés*" (UVR, p. 55). Ainsi, dès leur première rencontre, l'entente entre les deux est totale; la métamorphose s'est déroulée avec une spontanéité remarquable, au terme de laquelle le papillon et le narrateur-artiste forment un nouveau corps biface, l'écrivain-papillon, ou le papillon-écrivain.

Les deux composantes du nouveau corps dialoguent en toute confiance; et leurs conversations, comme cela est prévisible, portent sur des projets de créativité:

*"Le papillon me jure qu'il écrira mon histoire d'amour. (...) Je lui répons de l'écrire s'il en est capable. Il ajoute : c'est ton histoire et celle de ton père que j'écrirai"* (UVR, p. 57).

S'en suit l'information selon laquelle le papillon meurt l'instant d'après.

Dans cette succession d'événements, y aurait-il quelque ambiguïté ? Il s'en faut de loin : la mort du papillon n'a pas de relation d'effet à cause avec le contrat blanc qu'il a signé avec son hôte. Pour clarifier la chose, le narrateur affirme mordicus :

*"Non, le papillon n'est certainement pas mort. Il m'a transmis mon existence que je garde comme un trésor, mais je ne pourrai jamais la dépenser, je ne suis pas comptable vénal"* (UVR, p. 57).

Cette idée est appuyée par ces paroles d'acceptation de l'héritage prononcées par le bénéficiaire (le narrateur) : "*Son empire interne reste inexploré. C'est pourquoi je tâcherai d'en découvrir les coins les plus secrets*" (UVR, p. 57).

Le projet paraît immense, puisque le narrateur l'imagine comme l'exploration d'un "*empire interne*" avec des "*coins secrets*". Ces derniers termes correspondent à la nature de l'histoire que le papillon a promis écrire : les sentiments relèvent du domaine de l'évanescence, de l'irrationnel. Le récit ne saurait donc avoir la prétention d'en épuiser les dimensions, quelles que soient les aptitudes de l'agent créateur.

Immense signifie aussi complexe. Or la complexité défie toute approche simpliste, toute tentation de l'unidimensionnalité. L'on ne saurait affirmer

l'existence d'une voie unique qu'il faut suivre pour réaliser le projet de créativité. Il va donc de soi que pour faire fructifier l'héritage (ou le don) reçu du papillon, l'artiste désigné doit lui-même créer sa marge, déterminer le seuil qu'il doit ou non franchir. La manière de s'y prendre peut, des fois, le faire apparaître, tant à ses yeux qu'à ceux des autres observateurs, comme un rebelle, alors qu'il n'en est rien.

*"Le papillon m'a donné la liberté, mais je n'obéirai pas non plus à cette liberté"* (UVR, p. 58). Ceci constitue une déclaration qui montre que le narrateur de Une Vie, un rêve... a parfaitement saisi ces nuances, et qu'il est à même de gérer son projet littéraire à loisir. L'on comprend, par exemple, qu'en cas de besoin, il pourra faire aboutir l'entreprise sous telle ou telle forme littéraire, puisqu'un récit d'amour, ou un récit biographique, peut être un poème, une narration romanesque, un texte dramatique ou théâtral. Rien n'empêche qu'il existe même à travers une oeuvre picturale (le narrateur, avant l'arrivée du papillon, a réalisé un dessin). Les possibilités qui se présentent à lui sont en quelque sorte illimitées. A lui de choisir la forme qui lui plaît.

La liberté de choix, le privilège de la dissidence ou de la démarcation d'une norme reçue, tous les auteurs qui ont exploité le concept de projet littéraire en jouissent. Résultat, les exemples que nous avons recensés sont variés dans leurs formes, dans leurs modes de présentation. Ainsi en avons-nous vus présentés sans trop de fioriture, donc réalistes, alors que d'autres se singularisent par leurs formes métaphoriques, oniriques ou allégoriques. Ils sont à différentes phases de réalisation; mais surtout, aucun d'entre eux n'est, à proprement parler, terminé pour de bon - ou alors il cesserait de porter le nom de projet .

Mais rien n'a été encore dit sur deux formes qui méritent quelques brèves explications : le projet égaré et le projet mort-né.

### **II.3.B.f. Le projet égaré**

Dans Le Bruit dort, le docteur Hussein, en plus de s'occuper de la campagne mondiale contre la faim, est, à ses moments de loisirs, un grand lecteur d'ouvrages littéraires, avec une préférence marquée pour l'oeuvre de Hallâj. La vie de celui-ci l'a tellement passionné qu'il a fini par lui consacrer une importante étude. Ce manuscrit est intitulé Passion d'un musulman. Il représente pour lui "le

*travail d'une vie*". Ce n'est pas une oeuvre de création, mais un texte d'analyse. Comme elle porte sur Hallâj, et étant donné l'émotion avec laquelle il en parle, ce n'est pas forcé de la mentionner dans le cadre d'un recensement de projets littéraires : Hussein s'y livre à une réflexion lyrique, d'après ce que lui-même et Nelli en disent.

Le travail terminé, il l'a confié à son ami Adel Safi. Malheureusement, celui-ci a oublié de le lui rendre avant de partir pour l'Extrême-Orient, ce qui fait qu'au moment où le docteur Hussein en a besoin, et où le narrateur en parle, le projet, bien que terminé, est introuvable. Il garde donc, dans toute l'oeuvre de Tlili, le statut de projet égaré. Mais sa seule mention enrichit l'éventail typologique de l'ensemble des textes de cette nature.

A l'analyse, le projet égaré est très instructif en tant que phénomène. D'une certaine façon, c'est l'errance qui aura fini par emporter et le manuscrit et son lecteur. Toutes les causes imaginables ramènent au même point : l'instabilité de certains contextes fait peser la menace de disparition, voire de désagrégation, sur la création littéraire. Pour exister effectivement, pour être efficace, l'entreprise créatrice a besoin d'un minimum de stabilité sociale. De stabilité psychologique aussi.

L'oubli dont Adel Safi se rend coupable aux yeux de l'auteur infortuné du projet, le docteur Hussein, est causé par les diverses perturbations au sein de l'environnement américain. Adel Safi, celui par qui le scandale de la perte est arrivé, a dû s'exiler en Extrême-Orient parce que le monde américain et tout l'Occident lui étaient devenus insupportables à force d'être traumatisants. Donc, au-delà des apparences plutôt banales du phénomène, le sort réservé au manuscrit du docteur Hussein fait de la perte un motif dont il faut désormais tenir compte dans l'analyse typologique des projets littéraires, tout au moins dans des circonstances telles que celles du Bruit dort de Tlili.

Reste une catégorie dont l'étude rapide a été annoncée : le projet mort-né

### **II.3.B.g. Le projet mort-né**

C'est le genre qui n'a d'existence que l'instant de son évocation. L'on se contente d'en faire l'énonciation, et c'est tout. Abdellatif Laâbi en identifie les auteurs-types : "*des intellectuels aigris ou satisfaits, agoraphobes retranchés*

*dans leurs appartements (...) ressassant des projets plus vieux que ton âge carcéral"* (LCO, pp. 184-185). En clair, de telles personnes ont sombré dans la paresse pour toutes sortes de raisons. Comme elles sont incapables de passer de l'intention à l'acte de créativité, elles ne tiennent pas compte du temps et jamais le travail envisagé ne décolle.

L'Exproprié en a aussi une illustration. Le narrateur raconte ce qui est arrivé à un de ses amis qui avait plus de bonnes intentions, de volonté candide, que d'aptitudes réelles à s'occuper convenablement d'un projet d'écriture. L'infortuné a eu suffisamment de clairvoyance pour se rendre compte de l'état catastrophique du pays, et a voulu en faire le sujet d'une oeuvre qui porterait sa signature.

*"Mais comme il ne savait pas construire des phrases (les conjugaisons surtout l'agaçait), il n'arriva jamais à sa deuxième page. Il a voulu fusiller la prosodie et appeler toutes les choses par leurs noms. Mais ce n'était pas tâche facile"* (LEX, p. 48).

A cause d'un déficit de formation, selon toutes les apparences, cet infortuné se contentera de regarder les autres faire ce dont il a été incapable.

C'est à se demander pourquoi il n'a pas pensé à essayer la solution du recours à quelqu'un de mieux armé, à un créateur par procuration comme nous l'avons vu dans un cas. Il est vrai que dans un certain sens, c'est une solution de pis aller. L'écrivain manqué en question semble être le produit de sa société : il est programmé pour n'être qu'un sujet taré. La responsabilité, certainement, ne pourrait pas être attribuée uniquement à l'individu concerné, ce qui ne signifie nullement qu'il est entièrement dédouanable.

Le projet mort-né est typique des sociétés atteintes, surtout si c'est sa composante des arts et lettres, de la culture, qui est en crise. Le contexte évoqué par Laâbi et Djaout est celui d'une crise individuelle et collective. La sclérose généralisée ne peut que provoquer l'atrophie de l'intelligence, et les Muses ne sauraient visiter un espace où tout est sens dessus dessous. L'individu au centre du roman de Laâbi a mis à profit son incarcération pour écrire des poèmes; le malheur de sa famille a poussé son épouse et même sa petite fille à réussir le tour de force d'écrire des lettres-poèmes qu'il a pu lire derrière les barreaux. Tout cela semble constituer des exceptions : la règle générale est que ceux qui auraient pu

créer (des intellectuels notamment) se rongent le pouce, sont condamnés à contempler leur impuissance : la liste des projets mort-nés est forcément longue, dans les contextes d'abrutissement.

Dans l'ensemble, les projets envisagés par les uns et les autres recouvrent une variété de genres littéraires. Il y en a qui se classent dans la catégorie du récit romanesque; il y en a d'autres qui appartiennent au genre poétique; certains s'insèrent entre les deux; et nous en avons même vu un qui relève de l'essai lyrique... Les motivations latentes ou patentées de leurs différents auteurs peuvent expliquer les choix ou les préférences.

### ***II.3.C. LES MOTIVATIONS DES AUTEURS DES PROJETS***

#### **II.3.C.a. Défis idéologiques**

La question à laquelle les auteurs des projets répondent plus ou moins ouvertement est celle de savoir pourquoi ils veulent écrire. Dans le cas du docteur Hussein, elle se pose plutôt ainsi : pourquoi a-t-il écrit son essai lyrique sur Hallâj ? Il convient de préciser, avant de rechercher ses motivations, qu'en réalité, ce n'est qu'une première partie de son projet qui a été menée à terme. Car en attendant désespérément de rentrer en contact avec Adel Safi pour qu'il lui dise enfin ce qu'il a fait du manuscrit qui lui avait été remis pour lecture et avis, le docteur Hussein continue de réfléchir sur l'oeuvre et la vie de Hallâj. Une fois se trouvant en U.R.S.S, il annonce à Albert Nelli à New York, par voie de téléphone, qu'il vient de faire de nouvelles découvertes sur le sujet. C'est d'ailleurs de cette conversation que ressortent plus clairement les raisons profondes pour lesquelles ses recherches revêtent pour lui une importance capitale.

Le docteur Hussein explique : "*Socrate! Jésus! Hallâj... Chacun d'eux eut son procès, sa passion. L'Islam enfin vengé! (...) L'Islam a aussi sa passion, monsieur Nelli*" (LBD, p. 188). L'Orient musulman (Hussein) et l'Occident chrétien (Nelli) sont en compétition, d'après le personnage. Hussein porte sur ses épaules un monde musulman qui semble en position de faiblesse face à un monde chrétien paradant, dans l'univers de la foi et du savoir, ses martyrs. Il est tombé sur ce texte à Samarkand (U.R.S.S.) ; cette trouvaille lui a apporté la preuve de l'existence de la même figure du côté chrétien et du côté musulman : "*Quand*



*donc viendra notre jour de l'an? Quand, mis au pilori, je serai proche de Dieu*" (LBD, p. 188). Il la brandit comme un trophée, comme le couronnement de son travail passionné sur Hallâj.

Son projet aura donc pris une plus grande envergure, passant du statut d'élément de satisfaction personnelle à celui de défi relevé au nom de tout un macro-monde religieux (et politique, inévitablement). C'est aussi un cas d'idéologisation d'un projet littéraire, une idéologisation qui acquiert une dimension planétaire, puisque les dialoguants (Hussein et Nelli) dans les extraits ci-dessus cités sont finalement des métonymies anthropomorphes des deux macro-mondes en confrontation, le monde musulman et le monde occidental ou chrétien.

Cette motivation comporte un aspect provocateur évident. Le directeur littéraire de "*Random Publishers*", Ed van den Boomen, l'a parfaitement compris et, en opportuniste type, il a sauté sur l'occasion pour envisager la possibilité de pousser davantage le passionné de Hallâj, Hussein, dans la bataille.

*"J'insiste, déclare-t-il, pour qu'enfin naisse une figure romanesque exemplaire illustrant la résistance à (...) l'impérialisme Yankee. (...) C'est le devoir de Random Publishers de l'offrir au monde"* (LBD, p. 146).

Sur cette lancée, Ed van den Boomen voudrait aussi engager l'oeuvre annoncée d'Albert Nelli, Exils, dans la confrontation. Aussi envisage-t-il déjà un tirage de 200 000 exemplaires de ce dernier titre, et même le renforcement du défi par une version cinématographique de l'oeuvre.

Avec moins d'exaltation ou de passion, mais toujours avec une conviction et une détermination à toute épreuve, des personnages de Un Passager de l'Occident soutiennent leurs projets d'écriture par des raisons idéologiques. L'on ne comprendrait pas tout à fait le sens de l'adhésion du narrateur à la littérature du bonheur dont l'écriture est programmée si l'on ne prend pas en compte les longs développements précédant justement l'énonciation dudit projet.

Dans ces développements, en effet, le narrateur passe au crible la situation prévalant dans son pays natal, l'Algérie. Cette situation est catastrophique de tous les points de vue. En résumé, elle est faite de privations, de malentendus,

d'erreurs politiques, de confusions de normes, la conséquence générale étant que les individus -pour ne retenir qu'eux - se sentent vidés d'eux-mêmes. Ils sont d'autant plus malheureux qu'ils savent pour la plupart qu'ils auraient pu vivre autrement. Quand donc le narrateur en a l'occasion, notamment en dehors de cet espace privatif, il se laisse littéralement emporter par les mille et une sources de jouissance qu'il découvre. Le récit de ce bonheur permet alors à tout observateur d'évaluer la portée de ce dont le pays natal l'a privé. Le projet est, par conséquent, une entreprise d'accusation, de culpabilisation du pays natal.

Au bout du compte, d'ailleurs, un tel projet amène à réfléchir sur l'urgence d'une action destinée à injecter un changement au sein de la société engluée dans l'anormalité. *"C'est l'idée qu'il faut rendre apparente, et non pas donner de l'idée à une apparence pourrie"*, estime le narrateur dans une réflexion qu'il développe tout au long du voyage d'agrément de Paris en Espagne. Il poursuit en ces termes:

*"Par rapport à la discipline politique qui y règne, seule une découverte artistique, ou une vie ARTISTIQUEMENT VECUE peut rendre sans témoigner d'un autre sens que celui d'une servitude politique" (UPO, pp. 73-74).*

En d'autres mots, il s'agit de prendre à revers une imagerie réductrice de l'Algérie; travailler pour l'émergence d'une véritable contre-littérature : celle qui met en scène non plus des personnages misérabilistes déjà trop décrits jusqu'alors, mais avant tout des gens heureux, des personnages qui se retrouvent du côté le plus excitant de la vie. Donc des adeptes d' *"une vie ARTISTIQUEMENT VECUE"*<sup>6</sup>, comme Farès l'écrit. Pour faire comprendre que l'Algérie peut et doit vivre, exister autrement.

Sont ainsi entrevues la naissance et la promotion d'une littérature qui est nouvelle dans les horizons colorés vers lesquels elle doit faire évoluer les personnages. Le narrateur souhaite même que l'on ne s'arrête pas au niveau de la production littéraire. Il faudrait, pense-t-il, qu'un cinéma nouveau accompagne cet art littéraire nouveau, pour faire complet :

---

6 En majuscules dans le texte

*"On n'y parlerait plus de martyrs que l'on noie à coups de whisky, ni d'une révolution qu'on a martyrisée.*

*(...) Sur les écrans, dans les cinémas des villes, à la place des tueurs américains ou italiens, des personnes assez heureuses (et bien vivantes) (paysannes) (...)" (UPO, p. 78).*

Que ce narrateur conçoive l'idée d'écrire un livre intitulé "*Yahia, le Magnifique*", qu'il veuille "*tenir un journal des jours heureux*", que ses nuits d'Espagne soient occupées par l'épicurienne Conchita et ses désirs à lui "*d'écriture merveilleuse aussi merveilleuse que les heures d'un jour qui (les) avait frôlés*", tout cela achève de convaincre le lecteur que la syntaxe des signes textuels est tributaire de la même motivation profonde et affirmée : il faut verser même les projets littéraires dans une polémique sur l'état de la nation à laquelle l'on appartient.

Alors, en nuancant ce qui peut l'être, le docteur Hussein (Le Bruit dort) et ce narrateur de Un Passager de l'Occident, du point de vue des projets de production littéraire (ou assimilés) sont mus par des sentiments, des visions, des convictions, des rêves semblables. Le tout pouvant se ramener à ceci : pouvoir corriger, voire supprimer, les handicaps du groupe dont on se réclame à tort ou à raison. La motivation est autant socio-politique, psychologique qu'artistique.

D'un point de vue proche de cette piste d'élucidation, l'on peut évoquer conjointement L'Exproprié et Le Chemin des ordalies. En effet, l'intention polémique est déterminante chez les personnages qui énoncent des projets littéraires en liaison avec le climat du pays.

L'auteur du projet dans L'Exproprié avise son narrataire qu'il ne peut que lui parler de l'"*outré-vie*", ce qui signifierait que la vie même ne saurait être présentée parce qu'elle est réduite à zéro. Le récit de la vie impossible, de la non-vie, correspond à la narration centrée sur les causes de ces difficultés, donc, encore une fois, sur les anomalies cumulées de la société. Apparemment, certains ont essayé de le faire avant lui. Mais d'après lui, ils sont passés à côté du véritable projet, tant dans la thématique que dans la forme. Ce qui existe jusqu'alors n'est que de la pseudo-littérature, entièrement sous le contrôle des

commanditaires officiels et officieux regroupés en une "*assemblée intellectuelle (de) pourris*" (LEX, pp. 47-48). Cette pseudo-production est éditée et diffusée par le "*Club Universel du Livre*" (en abrégé ..."C.U.L", dans le livre!). Les pseudo-auteurs sont promus à l'ordre du "*Mérite de Dévouement Inhérent à l'Exemple Royal*" (en abrégé... "MERDIER", dans le livre!).

Or donc, le narrateur cherche à promouvoir une tout autre littérature en racontant ses malheurs (et ceux de ses compatriotes) dans une forme appropriée : "*Les descriptions de taudis*", n'en déplaît à ceux qui "*écrivent toujours dans la langue des touristes*" (LEX, p. 45).

Dans Le Chemin des ordalies, le projet a son thème de prédilection : le personnage racontera son expérience carcérale. Narration des anomalies, une fois de plus. Ce genre est une contribution à la littérature d'archivage des zones sombres de la société. Le seul fait de la publier constituera un défi lancé à la société anormale, une manière de laisser des marques dont l'importance historique sera encore plus grande lorsqu'arrivera le moment des bilans.

Dans L'Exproprié, le narrateur dévoile sa motivation à travers le contraste qu'il permet au lecteur d'établir entre son projet de littérature critique et l'orientation démagogique, falsificatrice, de la littérature quasi officielle déjà constituée. Dans Le Chemin des ordalies, le narrateur amène le lecteur à procéder par déduction pour saisir la polémique qui sous-tend le projet annoncé d'abord comme s'il s'agissait d'une affaire de défolement individuel. Le Moi collectif est donc un élément très important des projets de créativité. Le Moi individuel est-il pour autant négligé ?

### **II.3.C.b. Satisfaction du Moi artistique**

Il y a, dans tout projet artistique, une volonté de mesurer la distance que le Moi de l'artiste est capable de parcourir. L'ambition personnelle, le risque d'auto-évaluation, constituent le fondement de toutes les motivations. L'auteur serait toujours en train de se poser une question du genre : jusqu'à quel seuil mon Moi peut-il trouver suffisamment d'énergie pour demeurer opérationnel ? Si tel est le cas, cela signifie que le défi lancé à soi-même est inhérent à tout engagement dans une telle entreprise. Celle-ci offre à l'auteur l'occasion de donner un sens à sa vie, sinon le sentiment de nullité ou d'impuissance peut faire son lit dans l'âme.

Le plaisir du texte n'a pas de sens seulement lorsque l'opération de création est achevée. Il parcourt toute la trajectoire du projet même. Le personnage central de L'Escargot entêté se sent heureux dès l'instant où il prend conscience qu'il peut esquisser d'autres projets au même moment où il en réalise un. Il déclare, dans ce sens :

*"Maintenant que je suis plus calme, je me rends compte que le bonheur se résume à gribouiller sur des petits bouts de papier répartis dans vingt et une poches différentes selon des rubriques spécialisées, transcrites le soir, d'autre part à mener une lutte sans merci contre les rats"* (LGE, p. 72).

L'on sent aussi, chez Albert Nelli, eu égard à son projet littéraire en cours de perfectionnement, que la joie de pouvoir se lancer dans l'aventure de l'écriture ne naît pas vraiment après coup : elle est logée dans la conception et l'énonciation du projet. Certains parleraient d'un plaisir certes réel, mais "*impur*", parce que, à coup sûr, cette joie est mélangée à l'ambition personnelle. Cette dernière considération relève du narcissisme de l'être humain. "*J'inaugure un autre temps, un autre destin pour les humains. J'annonce l'ère du vrai bonheur, du bonheur absolu. (...) J'apporte le salut*" (LBD, p. 193), proclame Albert Nelli dans des accents évangéliques. Ces propos trahissent l'explosion du narcissisme auquel nous voulons faire allusion. Mais ils expriment une satisfaction qui, pour être personnelle, n'est pas moins légitime et effective dès l'instant de la mise au point du projet littéraire. Le "*Moi, Albert Nelli*" (LBD, p. 127) qu'on entend de sa bouche n'est pas la signature monumentale d'une oeuvre achevée, mais celle d'un "*Ecrit en cours*" (LBD, p. 125) - c'est en ces termes que le personnage parle de son projet intitulé Exils qui l'a déjà amené devant des juges - . Que serait, en fait, un projet débarrassé totalement du complexe du novateur, surtout dans l'univers de l'art, celui où plus qu'ailleurs, l'ego narcissique jouit du privilège de la souveraineté ? L'ego et le Moi collectif ne sont pas irréconciliables dans l'établissement des clauses principales des contrats blancs.

### **II.3.C.c. Harmonie du Moi individuel et du Moi collectif**

Il demeure pensable qu'au-delà du degré de négativité qui pourrait s'attacher à la motivation personnelle, la voie est encore ouverte à l'altruisme. Parmi les buts

que les auteurs des projets littéraires cherchent à atteindre, certains peuvent être d'une utilité publique évidente. Proposer autre chose à la place d'une littérature décadente, et cela pour secouer une société décadente, comme l'on en a le projet dans un certain nombre de cas que nous avons vus, est aussi une contribution à l'hygiène collective. "*Si j'arrive à mes fins, je serai peut-être proclamé fonctionnaire exemplaire et cité dans les manuels scolaires*" (LGE, p. 48), dit le narrateur de L'Escargot entêté avec une certaine dose de prudence. Son succès individuel aura donc des répercussions bien loin de sa grotte. Cela n'induirait-il pas l'émulation au sein du reste de la société?

Un auteur de projet littéraire, dans Un Passager de l'Occident, voudrait mettre au point un nouvel appareil terminologique; la littérature à créer va réinventer le langage pour exprimer les nouvelles aspirations :

*"Le terme frère doit être banni du langage révolutionnaire (.)  
Un pays où on pourrait clairement vivre, aller au café, boire un  
coup, draguer les filles, faire des études, danser le soir, et  
travailler quinze heures par jour, la cigarette au bec"* (UPO, pp.  
75-77).

L'ambition de l'individu qui tient ce discours, c'est aussi d'être un citoyen actif, capable d'être tant soit peu utile aux autres (et, bien sûr, à lui-même), de ne pas subir l'histoire mais de contribuer à la (re)façonner dans le domaine relevant de sa capacité : celui de la créativité. Pour son bien et pour celui des autres.

Des termes de l'intitulation d'un des projets exposés dans l'univers de Farès ("*EN MARGE DES PAYS EN GUERRE*") peuvent prêter à confusion. L'expression "*en marge de*" indiquerait, au sens premier, une initiative de démarcation d'un centre qui, dans le cas d'espèce, baigne dans un climat trouble. L'on voudrait peut-être tourner le dos à son pays en difficulté, et étaler ainsi, dans l'alibi d'un projet d'écriture, une indifférence au sort des autres, un refus de la solidarité humaine ou de la simple sympathie, un égocentrisme qui ne s'embarrasse même plus du choix de ses méthodes de dévoilement. Voudrait-on ainsi jouir d'un bonheur individuel alors qu'à côté, le reste du monde se démène dans des drames de plusieurs sortes ? Sous prétexte de chercher à réaliser une

oeuvre littéraire, cherche-t-on à être heureux tout seul et sans en éprouver de la honte ? Quelle humanité y aurait-il alors dans l'être de cette éthique qui serait donnée comme matrice de l'entreprise créatrice?

Toute une polémique sur la motivation de l'entreprise artistique, ou la déshumanisation programmée de l'artiste, surgit du titre du projet, si effectivement, la motivation est aussi égocentrique que les mots en donnent l'indication au premier degré.

A titre de rappel, le culte de la solitude, la recherche quasi obsessionnelle du lieu de réclusion, sont au centre des passages importants de L'Escargot entêté de Boudjedra. Parlant d'égoïsme, le rapprochement peut être vite fait entre l'oeuvre de Boudjedra et celle de Farès. Il est alors très tentant de donner entièrement raison à ceux qui pourraient y voir un risque réel de destruction de l'élan altruiste chez les artistes intéressés par le contrat blanc du type "*En marge des pays en guerre*".

Mais Le Chemin des ordalies démontre plutôt que certains artistes arrivent à trouver une voie de conciliation entre la motivation personnelle et la motivation altruiste. L'ex-prisonnier, personnage concerné au premier chef par le projet littéraire, se le fait dire :

*"Ecrire, même lorsque tu croyais que ton cri s'élevait au-dessus de tous les autres, était un acte de scalp public (...). Tu le vivais, tu l'exerçais avec les autres (...) Le sang et la sueur de tes frères anonymes étaient l'encens dont la fumée s'élevait de ton crâne d'insoumis et permettait au 'démon de la poésie' de faire parler ta voix, de lui donner cette tonalité de clameur populaire (...)" (LCO, p. 89).*

Le Moi individuel travaille donc en harmonie avec le Moi collectif, celui-ci trouvant dans celui-là son porte-parole. Le contrat blanc contient donc dans certaines de ses clauses la mise en forme du projet dans le respect de cette complicité sous-jacente entre l'individu et la collectivité, le citoyen et la société, l'être humain et le monde.

Les choses étant ainsi comprises d'un côté et de l'autre, la joie de l'auteur du projet ne sera que plus grande chaque fois qu'il estimera avoir pu faire avancer

son travail. L'on en juge par ce témoignage de son interlocuteur qui le suit dans toutes les étapes de l'entreprise : "*Victoire! Tu te lèves, montes sur la murette des W.-C., agripper les barreaux de la petite fenêtre* " (LCO, p. 90). Cette joie paraît anticipée. Il faudrait comprendre cependant que le début de réalisation du projet a précédé son énonciation ou son exposé.

*Dans la réalité des expériences, les motivations sont mélangées, selon les enjeux pris en considération. Nous avons essayé jusqu'ici de faire ressortir quelques-unes, un peu comme si elles avaient une autonomie tant soit peu tranchée. Mais seuls les besoins méthodologiques de l'analyse nous autorisent à procéder ainsi. Car, encore une fois, ni les initiateurs des projets, ni d'autres instances concernées à un titre ou à un autre, ne sont en mesure de séparer les motivations les unes des autres de façon radicale.*

Nous n'avons pas parlé du projet sans motivation. En existe-t-il d'ailleurs ? Il découle même des remarques qui viennent d'être faites que l'on ne s'aurait envisager une telle hypothèse sérieusement : la motivation zéro n'aurait d'intérêt que purement spéculatif. Même dans le cas où Yamna, dans La Prière de l'absent, affirme vouloir gérer son plan de narration à la manière des Parnassiens. L'au-delà du discours narratif de Yamna sur le "*désert*", le "*vide*", "*l'étendue du silence*", "*l'histoire d'ombres*", "*la recherche d'un rivage*" etc, révèle que tous ces mots peuvent être perçus comme des métaphores, des allégories, des euphémismes (pour dire le moins) des diverses facettes et ampleurs des affres de l'existence. Et l'une des motivations de Yamna serait donc celle qui consiste à prendre sa revanche sur une existence par trop contrariée, trop souvent vidée de ce qui l'aurait rendue agréable.

Par ailleurs, chacun des promoteurs des projets semble préoccupé au plus haut point par la nécessité de trouver les stratégies de travail les plus aptes à les rapprocher des horizons visés. L'ardeur avec laquelle certains d'entre eux s'en expliquent l'atteste assez largement. La méthodologie même semble constituer une donnée importante de la gestion des projets, en effet.

### **II.3.D. METHODOLOGIE DE LA GESTION DES PROJETS**

En fonction des voies empruntées par les uns et les autres, et d'un point de vue méthodologique, l'on peut ramener à trois types les différentes techniques



d'organisation du travail projeté. Celles-ci s'analysent dans les trois phases suivantes : la phase préparatoire ou pré-rédactionnelle; la phase rédactionnelle et la phase post-rédactionnelle. Mais prévenons qu'ici non plus les choses ne pourraient être séparées nettement. Une fois de plus, seule un besoin de cohérence analytique autorise cette segmentation qui, malgré le défaut qui lui est inhérent, est tout de même opérationnelle.

### II.3.D.a. Phase préparatoire

La phase préparatoire ou pré-rédactionnelle correspond, de façon asymptotique, au moment de la conception du projet; mieux, elle s'assimile au prolongement de ce moment-là, car la conception proprement dite, même dans le cas où elle intervient spontanément, finit par se mouler dans une durée plus ou moins importante : étincelle peut-être à l'origine, elle est prise en charge par un processus de mise en forme ou de (re)modelage, voire de mûrissement, à durée variable selon les cas.

Le voyage est une des activités entrant dans l'emploi du temps des initiateurs de projets d'écriture. Il s'agit du voyage d'étude, d'information, ou plus exactement de la recherche de la matière première ou des lubrifiants de la créativité.

Dans Un Passager de l'Occident, le personnage-écrivain voyage dans l'espoir de découvrir en Espagne des sites stimulants. Il explique ce qu'il voudrait trouver dans le cadre espagnol en ces termes :

*"Je pensais que la vue d'Orense et de Vigo me serait assez douce pour permettre des matinées de lectures et d'écriture 'confortable' dont, jusqu'à présent, j'avais manqué"* (UPO, p. 72).

Il postule ici que certains cadres sont plus favorables à la créativité que d'autres. C'est la nature du texte à créer qui, sans doute, (pré)détermine le choix du lieu d'inspiration. Aussi, l'idée sous-tendant la décision du personnage d'aller de préférence vers la Galice est-elle que cette région de l'Espagne, de par même la sonorité de son nom - *"le nom espagnol de Galicia est plus proche de ce que je veux dire"* (UPO, p.72) - contient quelque chose d'indicible qui a un effet stimulateur sur l'esprit et les sens de l'écrivain en devenir. Encore plus parce qu'il s'agit d'une région maritime :

*"Depuis Paris, il m'avait toujours semblé que la vue d'un petit village au bord de la mer pouvait m'apporter quelque chose de très bénéfique (...), dans ce domaine d'écriture (où je vais) autre chose de plus réconfortant"* (UPO, p. 72).

Le voyage est donc motivé par la recherche du site idéal pour commencer à réaliser le projet littéraire.

Ce lieu est le complément d'un autre qu'il a eu le plus grand plaisir à fréquenter dans Paris : un cabaret au nom évocateur, "*La Romance*". En en parlant, le narrateur trouve le moyen de jouer sur la charge associative des mots : "*Romanciers*" (les clients assidus de "*La Romance*") et "*romancériens*" (apparemment, les caractéristiques du lieu de rêve et de plaisir qu'est ce cabaret). Par la nature des mots et la qualité d'artiste du narrateur, l'on se rapproche de "*romancier*" et, par là, d'une forme particulière d'art narratif voisine du projet d'écriture exposé. Ceci pouvant expliquer un peu cela, les fréquents passages du personnage à ce lieu parisien constituent véritablement des prémices du grand voyage d'inspiration qu'il effectuera en temps opportun beaucoup plus loin, en Espagne. Le paysage, le climat marin particulier à retrouver en Espagne devront, dans la conception du personnage, apporter l'élément merveilleux ou la touche enchanteresse à ce que lui ont procuré auparavant "*les lieux assez taciturnes, cafardeux, où l'attente du lever du jour peut vous paraître tout à fait miraculeuse*" (UPO, p. 58), lieux dont "*La Romance*" est le prototype.

Pour l'écrivain en devenir, ce n'est pas toujours la distance à parcourir qui détermine la richesse investie dans un lieu, mais plutôt la particularité des ingrédients que le cadre peut contenir. Dès qu'un lieu est identifié pour son pouvoir de stimulation, l'auteur du projet d'écriture prend toutes les dispositions pour aller y ressourcer ses facultés de créativité, qu'il se situe dans le voisinage ou dans le lointain.

La phase préparatoire est aussi occupée par des lectures. Dans le meilleur des cas, voyages et lectures vont ensemble, comme en témoigne le personnage de Farès dont il vient d'être question : "*Aussi, dans mes bagages, (...) avais-je emporté Le Journal de Gombrowicz et le Carnet d'Ali-Saïd"* (UPO, p. 72). Tout au long de son séjour en Espagne, et au fur et à mesure que le projet d'écriture se

concrétise, il n'arrête pas de lire. "*Moi je lisais tard, explique-t-il, et accompagnais les nuits de quelques désirs d'écriture merveilleuse*" (UPO, p. 118). Ces lectures l'amènent à réfléchir plus profondément sur ses projets, sur les techniques les plus indiquées pour parvenir à "*écrire une de ces lignes merveilleuses*" (UPO, p. 118). Elles lui permettent en même temps de s'armer du courage nécessaire pour affronter l'aventure de l'écriture. Car la seule idée d'écrire l'a déjà installé dans la peur; il lui faut la vaincre, sans quoi il ne pourra pas

*"gagner (...) les eaux larges, talentueuses, d'un pays où l'écriture appartiendrait à ceux qui la désirent (...) pour vivre, pour dire combien elle leur est nécessaire (cette écriture) pour demeurer en vie"* (UPO, pp. 118-119).

C'est dire que les lectures préparatoires lui ouvrent de nouveaux horizons, tant du point de vue culturel, intellectuel que psychologique.

Le narrateur de L'Escargot entêté vibre au même diapason. Il consacre beaucoup de temps aux lectures formatrices. Il explique qu'il lit, compulse, calcule, relit, et qu'il réfléchit sans arrêt à partir de ces lectures. Maîtrisant de plus en plus la nature éreintante de l'expérience d'écriture, il sait qu'il ne pourrait s'en tirer à bon compte qu'au prix d'une intense préparation intellectuelle et psychologique. Il fait de la lecture une passion qui s'inscrit dans un programme plus vaste d'ascèse, de sacrifice, de renoncement à tout ce qui le pousserait vers des zones éloignées de l'art.

C'est ainsi qu'il s'exerce à la gestion la plus méticuleuse du temps. Il fait une répartition extrêmement rigoureuse du temps d'activité et du temps de sommeil : il dort peu, trop peu même, juste pour ne pas "*avoir les yeux frileux*" (LGE, p. 115). Au besoin, il supprime le sommeil, rien ne devant être au-dessus de l'activité créatrice. Il finira par devenir un insomniaque chronique; mais il ne s'en plaint guère. Plutôt, lorsqu'il en parle, il en ressent une telle fierté qu'il donne l'impression d'être prêt à faire davantage, s'il le faut, pour que demeure souveraine sa passion pour les projets de créativité dont il a présenté quelques-uns en ces termes : "*Je voudrais écrire un texte sur la solitude des grands hommes*" (LGE, pp. 114-115).

Ses habitudes alimentaires ont été définies dans le même sens. Il a pu réduire son alimentation au strict nécessaire : c'est à peine s'il "*grignote quelques pois chiches*" de temps à autre; à l'heure où tout un chacun songe à manger, il déclare : "*A midi, je ne sors pas pour manger*" (LGE, p. 27); il est même désormais végétarien : "*J'ai décidé de ne plus manger de viande. La chair rend voluptueux*" (LGE, p. 42). L'art est une activité spéciale, et comme telle, il faut à l'artiste un régime alimentaire spécial. C'est l'apprentissage auquel l'artiste s'accoutume avant même le moment où il définit son projet d'écriture. La phase préparatoire est bien celle de la mise en condition.

Le sacrifice dont il fait ainsi l'apprentissage est aussi d'ordre financier. Il dispose de moins de moyens que son homologue de Un Passager de l'Occident. Mais le peu qu'il a, il le consacre au budget de son activité obsessionnelle. Il précise, ce faisant : "*Les fiches et les petits bouts de notes grèvent sérieusement mon budget*" (LGE, pp. 103-104). Mais ce n'est pas pour s'en plaindre qu'il le dit, loin de là. Car, de toutes les façons, il a fait son choix et en assume toutes les conséquences : "*J'ai donné ma vie pour bien faire mon travail*" (LGE, p. 57), rappelle-t-il alors qu'il vient de lancer l'idée d'un livre sur les bienfaits du rat.

Nous le voyons toujours occupé à confectionner des poches dites secrètes, à concevoir avec méticulosité leur rangement, à créer des rayons ou rubriques de classement des fiches de travail. Il se livre à l'expérimentation des différentes méthodes d'organisation : c'est une activité dont les répercussions sur la conduite des projets de créativité sont évidentes. L'oeuvre à créer n'est pas envisagée comme une masse compacte. Elle sera plus exactement l'émanation d'une composition dont la complexité s'analysera, aux mieux, à la lumière des figures labyrinthiques qu'il a découvertes dans certaines de ses lectures passionnantes. La structuration des complexités, de l'oeuvre à produire, ne saurait donc intervenir qu'au bout d'un processus préparatoire tout aussi complexe et méthodiquement géré. L'initiative de la décision de passer à l'étape suivante dépend de l'auteur du projet : quand celui-ci estime que sa préparation, sa mise en condition sont suffisantes, il attaque la phase rédactionnelle de son projet.

### II.3.D.b. Phase rédactionnelle

C'est celle consacrée à la rédaction effective. Même si celle-ci est avancée, elle est toujours considérée comme étant en état de commencement. L'auteur du projet a le loisir d'interrompre l'écriture quand il le juge nécessaire pour apprécier ce qu'il a déjà pu faire et décider de la façon d'arrêter définitivement ou de continuer l'expérience. C'est davantage l'écrivain qui est actif; mais il se dédouble en premier lecteur de sa production en cours : l'écriture et l'auto-lecture s'effectuent simultanément.

L'auto-lecture et l'auto-correction sont finalement une seule et même chose. Ce sont des opérations qui requièrent de l'auteur du projet une attention toujours plus soutenue. La moindre inattention pourrait compromettre la suite du projet. L'Escargot entêté est particulièrement intéressant à (re)lire dans cette perspective précise.

"*Je ne laisse rien au hasard*", déclare le héros et narrateur de Boudjedra. Effectivement, pour lui, aucun mot, aucune phrase, aucune structure ne doivent être mis sur la page d'un seul jet, sans quoi la qualité de l'entreprise projetée est hypothéquée. L'écriture est un exercice d'ascèse. A ce titre, la discipline qu'elle impose à l'artiste en devenir est des plus contraignantes. Ce dernier ne se lasse pas de revenir à l'ouvrage, n'ayant pas d'autre choix s'il aspire à la perfection comme de droit.

Le mot-cheville, chez lui, est le verbe "*gommer*", terme souvent accompagné de ses nombreux synonymes. "*A gommer, à biffer, à raturer, à briser*" (LGE, p. 71) répète le narrateur qui n'arrête pas d'écrire, de se relire et de corriger ses épreuves simultanément.

L'Escargot entêté est structuré en six jours. Chacun des jours renferme ce terme ou un de ses synonymes : "*dissimuler*", "*biffer*" ... (le premier jour); "*dissimuler*", "*caler*", "*ratuer*"... (le deuxième jour); "*obturer*", "*briser*"... (le troisième jour); "*biffer*", "*raier*"... (le quatrième jour); "*éliminer*", "*enlever*" (le cinquième jour) et "*barrer*", "*effacer*"... (le dernier jour). En étalant ainsi l'emploi du terme d'auto-correction sur l'ensemble de la durée du livre, Boudjedra voudrait sans doute faire comprendre au lecteur qu'en matière de gestion du projet d'écriture, l'esprit créateur (et critique) est sollicité constamment : d'un

bout à l'autre de l'entreprise, il ne connaît pas de répit, et l'artiste qui s'engage doit le savoir, s'y former, se conditionner, se comporter en conséquence.

En tout état de cause, l'artiste mis en scène dans L'Escargot entêté ne se le fait plus dire deux fois. Il s'investit à fond dans le double travail d'écriture et d'auto-correction, ainsi que le prouve la fréquence élevée d'emploi des mots appropriés dont voici l'index établi, assez empiriquement d'abord, dans le tableau suivant :

**LES OCCURRENCES DES TERMES D'AUTO-CORRECTION DANS L'ESCARGOT ENTETE**

<b>MOTS OU EXPRESSIONS DE RETOUCHE</b>	<b>LOCALISATION TEXTUELLE</b>	<b>FREQUENC E</b>
<i>Biffer</i>	pp. 31, 53, 71, 94	4
<i>Raturer</i>	pp. 25, 45, 64, 71, 81, 98	6
<i>Dissimuler</i>	p. 26	1
<i>Ne rien laisser traîner; ne rien laisser au hasard</i>	p. 32 p. 32	1 1
<i>Gommer</i>	pp. 35, 54, 71, 94	4
<i>Cacher</i>	pp. 31, 64	2
<i>Combattre</i>	p. 56	1
<i>Obturer</i>	p. 70	1
<i>Briser</i>	p. 71	1
<i>Rayer</i>	pp. 113, 170	2
<i>Eliminer</i>	p. 123	1
<i>Enlever</i>	p. 143	1
<i>Barrer</i>	p. 169	1
<i>Effacer</i>		1

Ces mots forment un faisceau de quatre groupes de fréquences qui sont, dans l'ordre de grandeur décroissante :

- 1) Fréquence 6 (mots intervenant six fois) : "raturer".
- 2) Fréquence 4 (mots intervenant quatre fois) : "biffer", "gommer".
- 3) Fréquence 2 (mots employés deux fois) : "cacher", " rayer".
- 4) Fréquence 1 (mots ou expression employés une fois) : "dissimuler", "ne rien laisser traîner", "ne rien laisser au hasard", "combattre", " obturer", "briser", "éliminer", "enlever", "barrer", "effacer".

Cette abondance des emplois terminologiques montre à souhait combien, pour le héros de Boudjedra, la gestion du projet d'écriture impose au pratiquant de la rigueur dans le travail, l'adhésion au culte de l'exactitude, de la précision, des nuances, toutes préoccupations dont la manipulation des mots sera l'un des tout premiers reflets. C'est dire quelle est l'importance attachée ici à la phase rédactionnelle du projet d'écriture.

Tout en reconnaissant cette importance, le héros de Moi l'aigre propose une autre forme de gestion. Comme pressé par le temps, bousculé par le flot de l'inspiration, il soutient que son tempo ne pourrait pas être le même que celui de son homologue de L'Escargot entêté. C'est sur le mode de l'automatisme qu'il travaille de préférence : "*Je faisais mes textes sans réfléchir; j'avais compris que les plans, notes et autres critères indispensables à l'élaboration d'un roman ne m'étaient pas utiles. J'écrivais presque à l'aveuglette*" (MOL, p. 27).

Son comportement s'apparente à celui d'un être en transe, parce que, dit-il, aussitôt qu'il se met à écrire, il se rend compte que sa main est incapable de suivre exactement la célérité imposée par une force intérieure, par "*le rythme saccadé des choses*" (MOL, p. 27).

En réalité, il s'avère que même dans un tel cas, le travail soutenu d'abord par la patience n'est pas tout à fait proscrit. L'écriture "*saccadé(e)*" est l'émanation d'un processus qui a commencé à un autre niveau, invisible certes. Le personnage de Moi l'aigre révèle que les textes qu'il transcrit "*presque à l'aveuglette*" "*se font d'abord dans (sa) cervelle avant d'être jetés sur le papier*" (MOL, p. 27). Cela signifie que deux moments ponctuent l'expérience parvenue dans la phase rédactionnelle : un moment de rédaction dans la "*cervelle*" (support invisible, oral) et un moment de transfert rapide de cette première rédaction sur un autre support, le papier, qui est concret, palpable.

La question est donc la suivante : à quel niveau exactement l'esprit créateur commence-t-il le travail de préparation des premiers éléments du projet ? Moi l'aigre répond que c'est davantage dans la tête; et L'Escargot entêté que c'est hors de la tête, sur le papier blanc. Les deux voies mènent à la troisième phase obligée, en se complétant.

### II.3.D.c. Phase post-rédactionnelle ou (pré-)éditoriale

Une bonne partie du projet est considérée comme terminée, ou est sur le point de l'être. L'auteur du projet est soucieux du degré de réussite qu'il pourrait atteindre. Il peut avoir recours à un tiers pour la lecture critique de son oeuvre. Cela peut se faire dans l'angoisse totale parce qu'il est, épuisé par l'effort fourni, comme dans l'exemple du héros de L'Escargot entêté :

*"Les réseaux de l'attente. (J) appréhende ce qui va suivre. L'impression, chaque fois que le jour s'éteint, que je n'ai plus de contours ni de bordures.*

*Veines érodées par le frottement des mots à la lisière de la conscience" (LGE, p. 114).*

Il a peur de mal faire, d'avoir mal fait, et par conséquent, de voir son produit refusé par un éditeur.

Il est alors au bord du découragement: "*Je ne l'écrirai jamais (, mon livre sur les bienfaits des rats). C'est même inutile*" (LGE, p. 114). Heureusement, il se resaisit à temps et poursuit son entreprise. Il s'agit pour lui, à chaque étape, et principalement à la fin, d'éviter de foncer dans l'incertitude. Même si tout ne peut pas se clarifier une fois pour toute, il est de bon ton que le gestionnaire du projet d'écriture demeure assez intelligent et éveillé pour identifier à temps, et chercher à contourner, les obstacles qui pourraient se dresser sur sa voie.

Dans Le Bruit dort, Albert Nelli n'attend pas d'écrire tous les chapitres de son roman pour commencer à en discuter des aspects avec certains de ses amis, et même avec son directeur littéraire. Il fait lire à ce dernier par exemple les deux premiers chapitres apprêtés. Le directeur littéraire ainsi sollicité lui prodigue des conseils (plus ou moins désintéressés) sur des points précis tels que la gestion des personnages et de l'espace; la conformité à la ligne éditoriale de la maison où



Albert Nelli est déjà abonné; l'injection d'éléments de prévention des attaques de certains lecteurs; le respect de quelques règles du réalisme biographique...

Il est entendu que l'auteur du projet n'est pas toujours lié par ce que ses conseillers lui suggèrent. Dans le cas d'espèce, se sentant trop contrarié par celui à qui il a soumis le manuscrit, Albert Nelli réagit en frappant violemment ce dernier ! La phrase post-rédactionnelle ou éditoriale, on le voit, comporte des embûches ; d'où l'inquiétude des auteurs de manuscrits, sentiment qui semble à son comble à ce moment-là.

Le héros de L'Escargot entêté en est très préoccupé : "*Je ne trouverai pas un éditeur courageux pour le publier. La censure pourrait s'en mêler*" (LGE, p. 144). Il vient à peine, pourtant, d'envisager d'écrire un livre : il n'est jamais trop tôt pour réfléchir sur la phase post-rédactionnelle. La peur prémonitoire est amplement justifiée. La maîtrise de cette peur, de tous les obstacles, fait partie des pré-requis de la phase éditoriale.

L'incident survenu entre Albert Nelli et un de ses (pré-)lecteurs a suffisamment démontré la nécessité pour l'auteur de l'oeuvre en gestation de se préparer à toute éventualité. Albert Nelli apprend, pas forcément à ses dépens, que la faculté de créer, l'aptitude à manipuler le stylo, sont nécessaires mais pas toujours suffisantes. L'écrivain en devenir doit en plus, en cas de besoin, pouvoir faire usage de toute autre ressource que les exigences du contexte lui inspirent. Ainsi, par exemple, Nelli s'est-il retrouvé dans l'obligation de se servir de son poing pour empêcher un pré-éditeur de se constituer en obstacle infranchissable sur la voie menant à l'édition effective de son oeuvre naissante.

Tous les auteurs de textes en gestation n'ont pas l'audace et la détermination du personnage de Tlili campé dans Le Bruit dort. Il y en a, sans aucun doute, qui sont découragés par les difficultés de la phase post-rédactionnelle. Ils n'ont plus alors qu'à ruminer la nostalgie de ce qu'ils auraient pu faire pour entrer dans le gotha des artistes reconnus, leurs projets ayant été classés dans les oubliettes réservées aux oeuvres mort-nées, aux foetus avortés, à cause d'un travail de pré-édition maladroitement exécuté.

Ces considérations impulsées par les expériences de certains personnages mis en scène par les écrivains font apparaître le rôle primordial dévolu à la phase pré-

éditoriale. L'on peut rappeler utilement ici ce qui est arrivé au docteur Hussein dans Le Bruit dort. Hussein a eu le malheur de tomber sur un conseiller,

Adel Safi, qui ne lui a pas rendu le service escompté : par la faute de ce dernier, le manuscrit du docteur Hussein est désormais introuvable; Hussein ne sera jamais qu'un auteur manqué, à cause de son pré-éditeur imprudent, voire irresponsable.

Son ami Albert Nelli est plus chanceux, dans un certain sens. Non seulement il parvient à résister à l'adversité de son (pré-)éditeur, Ed van den Boomen, mais encore, il sort victorieux d'un autre rite d'initiation, d'un autre test de soutien de son manuscrit, dans des circonstances apparemment plus dramatiques que celles où il a été confronté à un Ed van den Boomen plutôt aigre dans ses conseils. Dans un tableau onirique, Albert Nelli comparaît devant la "*Cour Fédérale des Délits d'Opinions*", à Manhattan. D'après la plainte d'une de ses connaissances, Hewitt, on lui reproche d'écrire l'oeuvre en gestation sur la vie de ses amis. La sentence est prononcée : "*Interdiction de littérature pour dix ans; quant à Exils, à vendre aux enchères !*" (LBD, p. 122).

Mais Albert Nelli n'aura cure de cette décision. Devant le tribunal, et tel qu'il en rend compte lui-même dans Le Bruit dort, il tourne la sentence sévère en dérision, car il ne se sent pas du tout lié par une décision prise par des personnes qui, à son avis, ignorent tout de la créativité artistique. D'ailleurs, faisant office de son propre avocat, il développe devant les juges un très long plaidoyer qui arrachera de l'un de ses contradicteurs ce cri d'indignation : "*Quel bavardage, quelle pompe pour deux misérables chapitres !*" (LBD, p. 131). Nonobstant les reproches plus ou moins sensés fusant de partout, le mis en cause impose à l'assistance un cours d'une densité remarquable sur les lois d'écriture. Sur un ton magistral et même ironique, il invite ses critiques à adhérer à son projet dont il est convaincu qu'il constituera l'oeuvre la plus innovatrice du siècle.

*"Et donc, mesdames et messieurs les jurés, conclue-t-il avec une déconcertante suffisance, dites avec moi adieu aux contes à personnages et à leur mélo, aux Barbara Niles et compagnie (...), mais aussi bien aux stériles constructions formelles et à leur*

*terreur, et préparez-vous au charme discret d'Exils"* (LBD, p. 131).

En fait, Albert Nelli esquisse tout simplement une éventualité. Cette scène du tribunal n'est qu'un "rêve bizarre" (LBD, p. 122) qu'il a eu une nuit. Qu'il ait rêvé à la défense de son manuscrit devant ses premiers lecteurs qui lui sont antipathiques montre qu'il est vraiment acquis à l'idée selon laquelle le sort d'une oeuvre naissante peut se décider dans la phase post-rédactionnelle du projet d'écriture : le subconscient et l'inconscient ne travaillent avec l'harmonie illustrée par le cas d'Albert Nelli que lorsqu'il s'agit d'une affaire de la plus grande importance.

La scène onirique du tribunal ouvre les yeux de Nelli sur les possibilités de lecture auxquelles l'oeuvre en cours peut être confrontée. C'est, pour l'auteur, l'occasion de se livrer à une auto-critique camouflée en lectures négatives attribuées à des tiers. A partir de cet avant-goût, il réajuste des axes de l'écriture, notamment ceux concernant la transformation des personnes en personnages, la captation de "*l'intimité inédite et hautement illogique de notre temps et de notre être d'aujourd'hui*" (LBD, p. 130).

De façon tout aussi anticipative, il entrevoit, à ce stade, l'éventualité de faire un grand tirage de l'oeuvre projetée dès qu'elle sera achevée, et même d'en assurer la diffusion la plus large avec, en plus, une version cinématographique. Ainsi, le travail post-rédactionnel s'effectue à la fois sur l'ébauche d'écriture, sur les conditions de sa réception critique et sur les hypothèses d'ordre infrastructurel, technique, technologique et socio-politique de sa diffusion éventuelle.

D'après Pierre-Marc de Biasi, "*dans la phase pré-éditoriale, le texte, sans être complètement fixé, entre dans une étape de finalisation d'un autre type*"<sup>7</sup>. Mais, à vrai dire, l'on ne quitte pas tout à fait "*l'espace du manuscrit où tout est possible, pour entrer dans une nouvelle dimension où l'intervention de l'auteur va devenir (...) de plus en plus ponctuelle*"<sup>8</sup>. Albert Nelli et ses homologues continuent, même dans la phase pré-éditoriale, de peaufiner leurs ébauches, de

---

7 D. Berger et al. : *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, op. cit., pp. 17-18.

8 *Ibid.*

procéder aux mises au net, en attendant donc la phase du manuscrit définitif susceptible de revêtir le sceau du bon à envoyer à l'édition, du bon à imprimer.

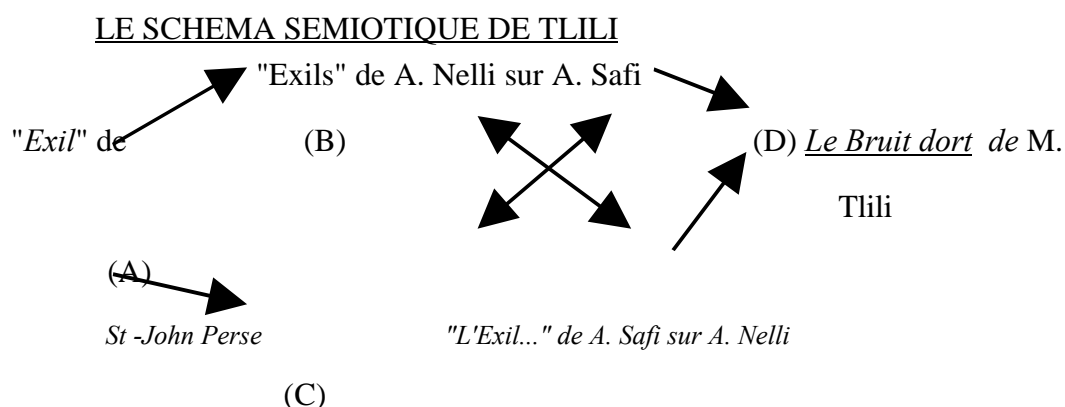
Les trois phases combinées (pré-rédactionnelle, rédactionnelle et post-rédactionnelle ou pré-éditoriale) constituent le segment idéal tout au long duquel nous saisissons l'artiste sur le vif, c'est-à-dire devant son métier, construisant et déconstruisant les possibles créatifs, dosant les (sur)charges, envisageant les variantes, toutes occupations absorbantes qui permettent à tout moment d'évaluer ses exigences, de mesurer sa dépense d'énergie dans la tension vers la perfection. Tout est donc, chez l'artiste, investissement dans l'application : aucune des instances étudiées ne propose un modèle d'art qui résulterait du hasard ou des négligences.

L'artiste ne sort jamais indemne d'une telle expérience : il en demeure marqué profondément. En effet, à plusieurs reprises, le narrateur de L'Escargot entêté, entre autres illustrations, avoue que physiquement et psychologiquement, il porte les traces de son ascèse scripturaire, de l'épreuve. Le chemin de l'ordalie, comme le suggère le titre de Laâbi, la déclinaison des atomes de la créativité, comme semble l'indiquer le titre de Bouraoui, sont ardues. Mais il ne saurait être question pour l'artiste de reculer devant ses responsabilités.

Ce dernier se comporte en adepte d'une véritable néo-religion qui ne porte pas ce nom mais qui se pratique en toute liberté dans des moments de coupure de la vie ordinaire. Cela peut déboucher sur la mort alors que le projet n'est pas achevé : Albert Nelli meurt en pleine activité de réflexion sur son expérience d'écriture. Mais la mort, justement, n'intervient-elle pas, ici, pour en quelque sorte parachever l'assimilation de l'entreprise scripturale à une mystique ? "*J'ai donné ma vie pour bien faire mon travail*" (LGE, p. 57), déclare le névrosé de L'Escargot entêté. Dans son rêve, Albert Nelli se voit dans la situation du martyr. Tout cela n'est pas sans renvoyer à la martyrologie magnifiée par Al Hallaj qui est souvent cité d'ailleurs comme l'un des points de mire : l'écriture est une passion, dans toutes ses phases. Elle l'est encore plus lorsque, pour lui donner ses lettres de noblesse, l'auteur voyage dans l'imaginaire des autres.

### II.3.E. LA PHENOMENOLOGIE DU TEXTE DERIVE ET DU MACRO-TEXTE

Nous avons pu retenir que presque chaque oeuvre est programmatiquement le miroir de sa propre genèse, ou de celle d'une autre oeuvre qui lui est semblable en plusieurs points. Nous sommes dans un système de dérivation d'oeuvres à travers lesquelles nous pouvons essayer d'établir un certain nombre de liaisons généalogiques. A titre de rappel utile, et pour nous en tenir ici à l'illustration la plus évidente : "*Exil*" (A) est le titre d'un poème de Saint-John Perse, trouvé dans un cahier laissé par Adel Safi. "*Exils*" (B) est le titre d'un roman qu'Albert Nelli est en train d'écrire sur son ami Adel Safi. Ce dernier, lui aussi, a en chantier un roman sur Albert Nelli; il a décidé de l'intituler... "*L'exil n'est point d'hier*" (C) qui est une formule empruntée une fois de plus à Saint-John Perse (A). D'où le schéma incluant un chiasme, qui se dessine à partir de ces données entremêlées par Tlili dans le centre d'intérêt des projets créatifs tentaculaires, croisés :



C'est un schéma adapté à l'idée même d'un projet; c'est-à-dire qu'il reflète la vision d'un texte qui résulte d'un processus de transformation. L'étape finale du texte (D) n'est jamais que le point d'aboutissement d'une série de mutations. Le personnage de Laâbi ne croit pas si bien dire quand il affirme que son projet est un "*itinéraire*". Métamorphose dans ses différentes phases, l'expérience d'écriture est bien aussi un passage, quasi rituel, d'un genre à un autre, d'une intitulation à une autre, d'un état du texte à un autre. Une fois de plus, nous

proposerons ici une fiche signalétique sous forme de tableau, qui pourrait nous dispenser d'explications explétives<sup>9</sup> :

#### SCHEMA GENEALOGIQUE DE LE BRUIT DORT

IDENTIFICATION	TITRE	GENRE	AUTEUR	ETAT DU TEXTE
Texte initial (A)	<i>Exil</i>	Poésie	Saint-John Perse	Publié dans les années 40
Texte dérivé 1 (B)	<i>Exils</i>	Roman	A. Nelli	En gestation dans la fiction
Texte dérivé 2 (C)	<i>L'exil n'est point d'hier</i>	Roman	A. Safi	En gestation dans la fiction
Macro-texte (D) (A + B + C)	<u>Le Bruit dort</u>	Roman	M. Tlili	Publié en 1978

Il y apparaît un nouveau concept, celui du macro-texte. Celui-ci est le texte (Le Bruit dort par exemple) qui contient à la fois les textes initiaux et leurs dérivées successives. Le macro-texte constitue le lieu-ressource pour nous, lecteur, puisqu'il nous fournit les données sans lesquelles l'exercice d'analyse ne pourrait pas être envisagé avec profit.

Précisons que le titre même de Tlili, "*Le bruit dort*", est supposé provenir d'un poème que Clara, la fille d'Albert Nelli, avait écrit à l'âge de deux ans et confié à son père. Avec la macro-œuvre, tout est dans tout et réciproquement, selon la formule des métaphysiciens; c'est-à-dire que le macro-texte réfléchit le dépassement de sa structure, de son origine, de sa nature. Il est le miroir de sa genèse, de son propre mythe.

<sup>9</sup> Les diagonales en pointillés sont orientées d'un auteur vers l'œuvre en création dans laquelle quelqu'un d'autre fait de lui un personnage.

La macro-œuvre (D) a un double statut qu'elle partage avec les textes constitutifs dont elle est la somme : celui de l'achèvement et de l'inachèvement, du produit fini et du produit encore en cours de fabrication malgré le fait qu'il a été publié.

L'Escargot entêté est une oeuvre en chantier, en effet. Elle contient, certes, des formules d'annonce de son achèvement. "*Nous arrivons au terme du mirage. Je n'appréhende pas de rentrer chez moi*" (LGE, p. 170), déclare le héros très opportunément (l'on se rapproche effectivement des toutes dernières pages du livre). C'est aussi le moment qu'il choisit pour livrer son long testament :

*"Tout est en ordre. Mes dossiers sont à jour et rigoureusement classés. Mon rapport sur la prochaine campagne de propreté est terminé. Mon second fichier est bien à l'abri chez ma soeur qui habite à la campagne (...). Les objets ont perdu de leur hargne diurne. (...) Mes notes secrètes sont à l'abri, dans le talon de ma chaussette droite. S'il m'arrivait un accident, personne ne découvrirait cette cachette impossible. J'emporterais mes secrets, mes émois, avec moi"* (LGE, pp. 171-172).

Mission terminée dans tous les sens de l'expression, pour autant ?

Au départ de chez lui, le matin de ce dernier jour, il n'envisageait pas d'autre hypothèse que d'y revenir le soir continuer à exploiter ses notes, "*à tête reposée*" (LGE, p. 168). Il ne réalisera pas cette partie de ses projets, puisque, le soir, sur le chemin du retour, il tue son "*alter ego*", l'escargot, puis se constitue prisonnier, c'est-à-dire se suicide symboliquement. A cause de ce double accident fatal, tout s'arrête sur l'inachèvement. Mais L'Escargot entêté, parce que publiée, peut revendiquer le statut de l'achèvement. Nous dirions autant de Le Bruit dort.

Nous arrivons ainsi à découvrir dans la macro-oeuvre un module structurateur de l'antilogie. L'on ne pourrait pas s'en étonner, lorsque l'on sait par ailleurs, que des critiques ont pu relever une donnée de même nature paradoxale dans des textes kafkaiens ou proustiens par exemple. Ils ont suggéré de voir dans ce genre de module un des signes distinctifs de la narratologie d'aujourd'hui, de sa

modernité plus exactement. A ce propos, ils ont parlé à juste titre de "*la double possibilité simultanée d'être et de n'être pas*"<sup>10</sup> .

La dualité du brouillon et du produit fini est particulièrement illustrée par le brassage des projets de créativité récurrents dans les oeuvres maghrébines analysées ici. Elle contribue à la définition de la fonction polysémique cardinale de cette créativité, de cette écriture dont Khatibi aura trouvé la formule descriptive convenable : "*Presque tout (y) est atelier de travail où l'écrivain cherche à réaliser sa promesse*"<sup>11</sup> ou son ambition qui est de faire en sorte que le macro-texte réfléchisse son mythe.

Les considérations esquissées sur la gestion des projets littéraires ont donc revêtu cet intérêt : montrer comment l'écriture du palimpseste (les macro-textes en sont) se ressource, d'un bout à l'autre de l'expérience, dans une multiplication phénoménale (parce qu'infinie) de ses propres opérateurs d'ambivalence, d'antilogie, de complexité; en d'autres termes, de ses inducteurs de modernité.

Les chapitres suivants reviendront sur cette idée, à travers l'examen d'autres compartiments où l'œuvre se métamorphose en texte d'analyse, les personnages se muent en critiques littéraires, et les auteurs en théoriciens de la littérature.

---

10 Société Française de Littérature Générale et Comparée : Bulletin de Littérature Générale et Comparée (Questions au programme de l'Agrégation des Lettres Modernes 1995), Université Paris XII, n° 17, Automne 1994, pp. 11-87.

11 A. Khatibi : *Figures de l'étranger dans la littérature française*, op. cit. p. 63.



## **II.4. CHAPITRE 4 : AXES CROISES DE CREATION ET DE REFLEXION THEORIQUE**

II.4.A. Eléments conceptuels de l'inspiration

II.4.B. Modules paragrammatiques

II.4.C. La (dé)ponctuation

II.4.D. L'effet de théorie ou d'analyse

II.4.E. Nomination problématique

II.4.F. Aspiration à la démiurgie

Une très grande attention est accordée par les diverses instances narratologiques aux concepts structurateurs de la créativité. Ces instances semblent autant absorbées par l'exploitation intuitive des éléments constitutifs de la créativité que par la réflexion sur leur fonctionnalité. Tout se passe comme si l'instance qui crée tantôt se retournait vers elle-même, tantôt interpellait des protagonistes pour en savoir plus, et aider le lecteur à en apprendre toujours davantage, sur les modalités de gestion des bases théoriques de son art. Aussi la plupart des œuvres apparaissent-elles comme étant en porte - à - faux entre deux catégories d'activité : la création, au sens artistique et l'analyse ou le commentaire accompagnant l'acte créateur.

Une des notions fondamentales sur lesquelles les œuvres fournissent d'abondantes informations éclairant donc les préoccupations théoriques ou conceptuelles de premier ordre dans les ateliers est l'inspiration. Mais l'on verra que le couple création-réflexion est tout aussi fonctionnel au niveau de la

manipulation de certains éléments lexicaux et de la ponctuation, entre autres modules dignes d'intérêt.

## **II.4.A. ELEMENTS CONCEPTUELS DE L'INSPIRATION**

### **II.4.A.a. Mystère et tyrannie congénitale**

L'inspiration est perçue comme un appel de l'intérieur chez l'artiste. En d'autres termes, elle relève du domaine de l'émotion, de la sensibilité, donc de l'irrationnel. Pour Laâbi, elle est une voix innommable qui interpelle l'écrivain. Dans Le Chemin des ordalies, l'on en parle en terme de sommation : *"Et tu es sommé de raconter et de raconter toujours. Tu finis par répondre à ce besoin"* (LCO, p. 60). Synonyme d'ordre, d'injonction, de commandement, ainsi que la plupart des dictionnaires l'indiquent, le mot connote le caractère contraignant attaché à l'irrationalité du phénomène. Etre sommé de faire quelque chose (d'écrire, dans le cas d'espèce) signifie que l'on n'a, à vrai dire, aucun moyen d'empêcher l'exécution du commandement. L'aveu contenu dans la citation liminaire de La Prière de l'absent (où l'on demande à une instance diégétique d'expliquer pourquoi elle ressent le besoin d'écrire) est patent :

*"Hélas ! mon cher, dit le personnage impuissant devant la force de l'injonction, en confidence je n'ai pas encore trouvé d'autre moyen de me débarrasser de mes pensées. (...) Pourquoi je veux ? Est-ce que je veux ? J'y suis forcé".*

Meddeb assimile alors l'inspiration à *"une hantise"*, à un *"cauchemar"* (TAL, p.173).

L'être inspiré doit donc se soumettre à cette puissance invisible mais dont les signes agissent sur lui. *"Tu finis par répondre à ce besoin"* (LCO, p.60), rappelle l'un des protagonistes à son interlocuteur. Le même pouvoir tyrannique ressort de la menace ainsi formulée : *"Tu écris ou on te tue"* (LCO, p.61). Cela est d'autant plus tourmentant et impératif qu'il n'est demandé à personne de chercher à comprendre rationnellement quoi que ce soit. L'effet de l'inspiration s'exprime, chez Meddeb, dans des mots forts donnés en séries, tels que *"me poursuivre"*; *"me harceler"*; *"me déranger"*; *"m'habiter"*; *"violenter mon sommeil"*; *"matraquer mes veilles"*...(TAL, p.173).

La situation de l'écrivain sous l'emprise de l'inspiration est celle d'un être *"en permanence sous l'épée (de) Damoclès"* (LCO, p.61). L'angoisse joue ici un rôle important; c'est une angoisse dans sa phase paroxystique puisque, d'après la formule tirée des Mille et Une nuits tant par Laâbi que par Meddeb, le risque de mort est réel ; et, plus grave, le temps n'accorde de répit ni à Schéhérazade, ni à n'importe quelle autre instance qui lui est semblable. *"C'est la voix de l'histoire qui parle. Et elle se réfère à une de ses lois les plus brutales"* (LCO, p.61). Par un procédé stylistique remarquable, Laâbi insiste sur cette idée de force incontrôlable et instantanée. C'est ainsi que plusieurs fois de suite, notamment à la fin du chapitre 2 du roman, le mot d'attaque des phrases est *"Et"* : *"Et tu es sommé"*; *"Et elle se réfère"*; *"Et pour parler"*... (LCO, p.60-61). La conjonction de coordination *"et"*, répétée, et surtout, placée en position initiale dans les phrases, révèle chez l'auteur la recherche d'un moyen performant pour exprimer l'idée de surprise totale, de dissonance par rapport à la raison. Cet emploi, incidemment, indique que l'on est dans le domaine de l'obligation absolue, avec un effet dramatique attesté par l'allégorie de l'épée de Damoclès ainsi que la précision selon laquelle l'on a affaire à des *"lois les plus brutales"*. C'est dire aussi que l'impératif répété *"raconte"* en confirme la force et l'urgence : l'on se soumet au diktat de l'inspiration ou l'on n'est pas écrivain, pense Abdellatif Laâbi dans Le Chemin des ordalies.

Pour l'artiste, soutient encore ce dernier, le tout de la créativité se joue dès le départ entre deux termes (peut-être irréconciliables): la (sur)vie et la mort, l'existence et la disparition, la parole et le silence. En réalité, c'est un faux problème : l'écrivain est programmé pour ne point choisir que l'antonyme du silence, parce que mutisme et créativité ne peuvent faire bon ménage.

Comme pour le conditionner, afin qu'il ne s'oriente pas par inadvertance vers le pôle de l'anéantissement, on lui fait dire d'ailleurs que

***"tout silence est une mort par défaut. (...) Et pour parler plus simplement, chaque parole manquée est une voix qu'on étouffe, un appel désespéré qui ne trouve pas écho, un scandale (...)"***  
(LCO, p.61).

Un aspirant au statut d'écrivain ne pourrait préférer le mutisme à la prise de la parole.

Aussi ce dernier, chez Laâbi, retient-il comme modèle de tous les temps, figure tutélaire de la créativité, de la soumission salutaire à l'inspiration, depuis la nuit des temps, Schéhérazade, l'être doté d'un privilège certes "*tragique*" mais qui en grandit l'image éternelle. Laâbi explique : "*Elle (...) fut la plus grande romancière de ta tradition culturelle, elle ne le fut que parce qu'elle vivait en permanence sous l'épée du Damoclès oriental*"(LCO, p.61). Dans ce sens, l'hommage est rendu dans le roman à l'ex-prisonnier par son interlocuteur dès lors que celui-ci a découvert dans l'attitude de celui-là des preuves de sa soumission à l'inspiration, de son alignement derrière Schéhérazade.

En effet, stimulé de la façon la plus irrésistible qui soit, cet ex-prisonnier, dont nous savons déjà qu'il est un poète prolifique, a "*toujours foncé, tête la première*" (LCO, p.60) vers la plume, pour traduire "*l'indicible*" (*d'une vie qui*) *s'est déployée comme une météorite folle fascinée par l'illimité de l'espace*" (LCO, p.60). Ici, on le voit, les termes vagues abondent. C'est conforme à la nature de l'inspiration telle qu'elle est conçue par Laâbi et les autres auteurs. L'inspiration est un saisissement : "*Impression, effet brusque, soudain, d'une sensation, d'une émotion, d'un sentiment*", dit Le Robert (1973).

Toujours d'après Laâbi, l'inspiration véritable ne s'invente pas. Elle pousse d'autant plus naturellement à une communication qui se concrétise dans l'écriture qu'elle est innée. Elle est un don, et l'écrivain potentiel n'aura qu'à en prendre conscience à un moment donné pour ensuite mettre en branle les mécanismes appropriés qui le transformeront en un écrivain réel. Elle entre en action parfois bien avant que l'élue ne comprenne ce qui se déroule en lui, apprenons-nous encore dans Le Chemin des ordales :

***"Tu as l'impression que le récit est déjà structuré en toi, un peu comme le fruit de tes entrailles. Dès lors ton rôle consiste à le mener à terme, le plus naturellement, sans avoir recours au forceps ou à la césarienne. Il te suffit de coller à son battement propre, son flux propre pour restituer des pans de vie, dans leur complexité d'origine"*** (LCO, p.114).

Il n'est donc pas question d'imposer quoi que ce soit de l'extérieur, car il s'agit, dans ce cas précis, d'une force auto-génératrice.

#### II.4.A.b. Précocité et effet retard

L'inspiration se manifeste de préférence dès la tendre enfance, donc quelque peu prématurément. Chez le personnage du Chemin des ordalies cela est indéniable : "*L'indicible, c'est ton casse-tête, ce dur métier que tu traînes dans la tête et les mains depuis ta prime jeunesse*" (LCO, p.59). La preuve en est qu'étant encore un "*adolescent imberbe*", l'ex-prisonnier "*écrivait des poèmes nostalgiques sur les enfants des ruelles de Fès*" (LCO, p.59). Le héros de L'Escargot entêté semble né avec des gênes d'artiste. D'où des bizarreries ressenties dès son jeune âge, qu'il traîne avec lui du début à la fin du texte romanesque : il semblait prédestiné à cette activité peu ordinaire.

Il ne résulte pas du pur hasard non plus que dans La Prière de l'absent, parmi les personnages marqués du sceau de ce don de créativité littéraire, Sindibad et son ami Jamal se retrouvent aux premières loges : ils sont saisis dans une phase singulière de leur évolution, c'est-à-dire dans leur jeunesse. Sindibad est le plus inspiré alors qu'il est encore étudiant à la Quaraouiyine. Plus tard, vieillissant, il ne semble plus disposer des mêmes capacités, comme si l'âge avait plutôt atrophié son aptitude à la créativité : ou l'on est visité par l'inspiration dans la jeunesse ou l'on ne le sera plus que médiocrement, ou pas du tout, semble indiquer ce cas.

Dans Le Bruit dort, les créateurs littéraires potentiels ou réels, Albert Nelli, le docteur Hussein, Adel Safi, pour la plupart, ont déjà très largement dépassé la jeunesse. Albert Nelli est vieillissant, par exemple. Mais l'œuvre romanesque de Tlili dont ils sont des actants indique par ailleurs que le talent de Nelli, comme sans aucun doute celui des autres, a dû mûrir avec l'âge. Cela signifie que leur vocation n'est pas intervenue de manière tardive. C'est peut-être aussi la raison pour laquelle le personnage de Nelli transforme son dernier exercice d'écriture en une réflexion destinée à esquisser le bilan de sa vie et surtout de sa pratique scripturaire. Dans ses dernières cogitations, effectivement, il établit un rapport entre son activité créatrice et son expérience existentielle, et conclut que rendu au

stade où il en est, donc au crépuscule de sa vie, "*la tristesse de (sa) propre vie actuelle convient au propos de ce chapitre*" (LBD, p. 202).

Chez Djaout, l'inspiration est symbolisée par un oiseau, et pas n'importe lequel. C'est un étourneau, donc un petit être qui, par la configuration d'une partie de son corps, peut tout à fait s'assimiler à un outil de travail par l'écriture : son bec, révèle Le Robert (1973), est "*long, pointu, aplati à l'extérieur*"... Comme une plume donc, ajouterions-nous ! La petitesse physique de l'étourneau peut très bien correspondre à l'enfance métaphorisée, l'enfance comme moment idéal des premières manifestations de l'inspiration. L'on comprend alors l'importance de la signature préférée par le narrateur-écrivain dans un épisode mémorable où il décline son identité devant un "*Missionnaire*" : "*Moi l'enfant des Matmata*" (LEX, p.40). Ce disant, le personnage en question renvoie son interlocuteur à son enfance pour avoir des informations lui permettant de savoir qu'être inspiré, qu'être écrivain, a presque toujours des signes avant-coureurs dans les premières années de la vie :

***"Dans mon enfance, affirme-t-il, je m'imaginai toujours avec des tentacules, que j'avais des intimités plutôt pornographiques et que j'avais un penchant très particulier pour les sauriens"*** (LEX, p.45).

De telles visions d'enfance sont de l'ordre du fantastique. Cet élément est inséparable de l'inspiration, dans la mesure où, justement, le fantastique entraîne l'esprit créateur dans les univers de l'irrationnel sans bornes. Il contribue à l'expression des métamorphoses de la vie dans le respect de leurs complexités illimitées, de leurs singularités qui, alors, défient tous les préceptes de la logique. Que cette force envahisse l'artiste très tôt ne fait qu'accentuer la nature irrationnelle de l'inspiration, le point de départ de tout le phénomène créatif. L'enfance n'est-elle pas le stade de la vie où l'être humain voit le monde, avant tout, à travers le prisme de l'émerveillement, du fantastique ?

Dans les textes de Khaïr-Eddine, l'enfance est ce moment où les personnages doués, à l'instar du narrateur, éprouvent, sans pouvoir expliquer pourquoi, le même besoin d'écrire ou, à tout le moins, de rêver de produire des poèmes ou même des œuvres dramatiques entières. Le narrateur de Une vie, un rêve...

renvoie presque toujours à son adolescence : au lycée, il choisit spontanément la compagnie "*d'un jeune poète*" (UVR, p.147). Son inspiration fait précocement de lui un écrivain en devenir voué à un certain type de créativité, à savoir celui qui s'organise par et dans "*la transgression des tabous et des convenances*" (UVR, p.147). Aussi, dès cette époque, son étoile le pousse-t-elle à rompre le jeûne, à s'inscrire plutôt à l'école buissonnière, ou encore à écrire "*des poèmes pour des filles hypothétiques*", toutes options allant à l'encontre des normes en vigueur. Ce sont, chez lui, les effets d'une inspiration à vocation iconoclaste qui meublent donc l'enfance, l'adolescence et plus tard l'âge adulte.

Le talent, la fortune, la renommée d'un écrivain sont tributaires des antécédents de l'enfance. Le temps interviendrait seulement pour favoriser la maturation des premiers signes enregistrés dans l'enfance. S'il advient que les censeurs redoutent la littérature de combat, par exemple, ils commencent par faire très attention au groupe de la société particulièrement vulnérable à l'inspiration précoce. C'est dans cette optique que pourrait se lire cet aveu du personnage du Roi dans Moi l'aigre : "*Je crains beaucoup plus les étudiants. Ils bouffent leurs crayons avec méthode, (...) il semble que l'encre leur soit d'un apport suffisant pour informer le peuple*" (MOL, p.55). Cette méfiance, encore une fois, trahit une association plus ou moins justifiée de l'enfance, vierge, dynamique et audacieuse, au bouillonnement créatif ou à l'enthousiasme attestant le passage de la Muse.

Contrairement à ce personnage royal qui entretient plutôt des rapports ombrageux avec l'enfance (soupçonnée à tort ou à raison d'être plus apte à bénéficier de l'inspiration que d'autres groupes d'âge), le personnage central du Chemin des ordalies, lui, opte pour un traitement respectable des enfants, à partir de l'expérience vécue. Son enfant lui a fait lire ses créations juvéniles. Il y a perçu "*un cri pur et nu*". De même, son attention a été attirée par ce qu'il considère comme la plus bouleversante dénonciation de la condition dégradante dans laquelle les citoyens sont maintenus par le "*Système*". De suite, son opinion est faite : "*les enfants pouvaient être non seulement des précurseurs mais aussi des fondateurs*" (LCO, p.146). D'où sa décision rapportée par son interlocuteur : "*Tu t'étais mis studieusement à l'écoute de cette espèce humaine nouvelle*" (LCO,

p.146). L'attention est donc focalisée sur l'enfance parce que, selon plusieurs témoignages, elle s'avère être particulièrement perméable à l'inspiration.

Toutefois, les propos sur l'inspiration, d'une œuvre à l'autre, ne se cantonnent pas dans la seule enfance. Dans Talismano, l'inspiration est incarnée par exemple par la figure féminine de Zaynab, tirée des milieux de la luxure de Tunis. Zaynab n'est plus dans la fleur de l'âge; mais elle joue parfaitement le rôle de la Muse auprès du narrateur. Celui-ci se sent le plus apte à produire ses textes quand se réalise le "*mélange des moi*", c'est-à-dire lorsque lui et Zaynab fusionnent grâce à une expérience de sexualité qui évolue très rapidement de la vulgaire fornication dans un bordel à une dissolution fertilisante de l'un dans l'autre. L'on précise que "*l'écriture en contrôle le dosage*" (TAL, p.61). Entendons par là que la fusion dont il est question est déjà devenue le déclic grâce auquel l'esprit créateur brode, sans plus qu'il soit nécessaire d'en faire l'exclusivité de l'enfance. L'inspiration se déclenche même dans les autres moments de la vie, étant donné que, chaque stade de la vie peut fournir à l'artiste des sujets de créativité. Seule la mort en marque la fin, évidemment.

Il ne paraît donc pas toujours utile pour ceux qui prennent la parole de préciser la période de la vie dans laquelle les doués tentent de résoudre leur problème d'artiste. Ce qui importe alors, c'est le côté perturbateur, inexplicable, du phénomène.

#### **II.4.A.c. Une folie ambivalente**

Le saisissement peut être si violent, en effet, que l'être se retrouve dans un état second conduisant souvent à la folie. Dans tous les textes lus, inspiration et perturbation psychique forment un couple difficile à séparer. C'est peut-être avec cette dernière hypothèse que nous abordons une conception quasi traditionnelle de l'artiste en général dans les sociétés maghrébines.

Le choc initiatique (l'inspiration) que subit l'artiste peut le paralyser, le mutiler. Si l'inspiration est ressentie comme une flamme qui le consume de l'intérieur, le sujet créateur, dès lors qu'il est mu par cet élan, devient (presqu') un illuminé. Le "*meddah*" traditionnel (l'artiste) est aussi appelé "*Mej'doub*", c'est-à-dire un possédé, quelqu'un qui a été secoué par un souffle (divin pour certains, démoniaque pour d'autres).



Divin ou démoniaque, il semble bien qu'il y a du mystique dans le phénomène. L'on en juge par le comportement de Sindibad et, dans une moindre mesure, Jamal (d'avant la rupture avec son ami, un véritable fou de la créativité littéraire dans l'élan du soufisme), dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun. Dans la même optique, il était en quelque sorte tout indiqué pour Rachid Boudjedra de placer au centre de L'Escargot entêté un artiste névrosé, un maniaque de la créativité. Vu l'association étroite de l'inspiration et de la folie, ces dernières formules peuvent même paraître tautologiques.

Le narrateur de Un Passager de l'Occident n'est pas déséquilibré au même degré que Sindibad. Mais il est lui aussi poussé, tenaillé, par une envie d'écrire dont l'effet handicapant sur sa rationalité est immédiatement perceptible : parce qu'inspiré, il perd la faculté de parler, "*pendant un jour ou deux*" (UPO, p.119). De même, il se rapproche de l'insomniaque qu'est le héros de L'Escargot entêté : il reste éveillé jusqu'aux heures les plus avancées de la nuit, faisant fonctionner ses méninges sans arrêt pour pouvoir créer. L'aphasie et l'insomnie, tels sont, chez plusieurs artistes dépeints par les écrivains, deux des signes caractéristiques de certains individus sous le choc de l'inspiration.

Ces effets sont ambivalents, en réalité : ils comportent de la négativité et, en même temps, de la positivité. Se retrouver handicapé est d'abord forcément un mauvais signe. Dans ce sens, l'inspiration est associée à la source de souffrance, de mélancolie. Mais elle implique encore une sensation extatique, ce qui a permis à certains écrivains ou analystes de la définir comme un "*enthousiasme*" plutôt que comme une attaque...

L'enthousiasme, l'extase, sont des ingrédients d'un éveil de l'esprit créateur, d'une ouverture éclairante sur les données les plus cachées de l'univers extérieur et intérieur. Ils contribuent au développement d'une plus grande clairvoyance dans la perception du cosmos, dans l'écoute la plus soutenue de ce que Charles Baudelaire appelait les "*correspondances*" (secrètes) entre les constituants du monde. D'après Farès, c'est l'oscillation entre la vie et "*un sentiment de mort parcourant le merveilleux*" (UPO, p.119), au bout de la plume.

Il n'est pas évident que l'on en a toujours conscience. A preuve, ce personnage de Un Passager de l'Occident qui, bien qu'étant subjugué par une inspiration

singulière, n'en prend conscience qu'après coup - et encore -, si nous nous en tenons aux révélations faites à ce sujet dans le segment de l'œuvre intitulé "*La boîte aux lettres*". Ici, le narrateur se sert d'une métaphore colorifique, la couleur bleue d'une boîte aux lettres :

*"Je faisais partie (...) de l'ensemble des gens incultes (...) qui n'ont jamais pensé qu'une boîte aux lettres pouvait être réellement peinte en BLEU. Simple oubli? Je crois qu'il s'agit de quelque chose d'autre qu'un simple oubli. D'une véritable méconnaissance"* (UPO, p.139).

Méprise sur ses capacités, ou plus exactement, ignorance de ses potentialités créatrices, de sa force de plongée dans les zones éthérées de l'inspiration la plus envahissante, jusqu'à ce que révélation lui en soit faite. Il comprend alors qu'il jouit lui aussi du privilège du don d'artiste et que, en conséquence, les fenêtres lui sont grandement ouvertes en vue de l'exploration des univers oniriques par la plume.

Mais l'inspiration suffit-elle toujours ? N'a-t-elle jamais besoin de rien d'autre que d'elle-même pour que sa fonction soit totalement remplie dans l'être de l'artiste? Fonction de générateur de l'esprit créateur, il faut le rappeler.

#### **II.4.A.d. Les adjuvants de l'inspiration**

Les auteurs fournissent des éléments de gestion de ce questionnement dont l'intérêt est évident. Des œuvres montrent que des fois, l'inspiration a besoin d'adjuvants. La nature de ceux-ci dépend des caprices, de la singularité de chaque individu concerné. Nous trouvons dans la plupart des œuvres, en effet, une variété de méthodes ou produits de facilitation, de stimulation du régime de l'inspiration.

Nous ne reviendrons pas abondamment sur le rôle stimulateur de certaines lectures pour les sujets créateurs. Il a été déjà suffisamment expliqué que les fréquentes allusions à un très grand nombre d'auteurs ou d'œuvres que des personnages affirment avoir consultés illustrent l'opinion des concernés sur le bien fondé du frottement à autrui. Nous pourrions tout juste remarquer en passant, et peut-être à titre de rappel, voire de soulignement, que ce rôle des lectures dans le phénomène de l'inspiration a amené des théoriciens de

l'apprentissage de la créativité à inviter instamment les aspirants à "*tenir compte du moindre vent venu de l'extérieur, des courants sous-marins qui vous traversent*"<sup>1</sup>.

Effectivement, pour fonctionner de cette façon, les artistes parfois estiment qu'il est primordial de rechercher des béquilles. De là provient l'intérêt d'un élément comme l'alcool qui, bien que détesté par les uns, est hautement apprécié par les autres artistes.

Selon le narrateur de *L'Escargot entêté*, l'alcool est nocif : l'artiste doit s'en méfier. C'est pour cette raison qu'il prend à contre-pied sa mère qui soutenait que "*l'ivrogne sait retrouver la porte de sa maison*" (LGE, p.91). Il classe l'alcool dans la catégorie des liquides pour lesquels il ne pourrait avoir que du dégoût. Il peut lui arriver d'en consommer ; mais il s'arrange pour ne pas dépasser le seuil de la sobriété. Il déclare dans ce sens, et pour lever toute équivoque : "*Je ne suis pas un ivrogne, j'ai horreur de l'alcool. Les gens sont mous quand ils ont bu*" (LGE, p.94). Le mou, le visqueux, le gluant seraient donc pour lui une seule et même chose, c'est-à-dire des représentations de tout ce qui peut causer l'érosion de l'inspiration, l'atrophie des facultés créatrices.

L'on ne saurait l'entendre de cette oreille chez Nabile Farès. Les personnages de ce dernier, ceux engagés dans la créativité évidemment, ne jurent que par l'alcool. C'est au bar de l'hôtel que James Baldwin répond aux questions de son interviewer avec apparemment le plus de ravissement. Les entretiens sont ponctués de commandes de "*whiskies eau plate*". Il en est ainsi dès la première rencontre dont le narrateur conclut le compte-rendu par des termes à travers lesquels nous découvrons les deux interlocuteurs dans leurs gestes ou postures préférés : "*Baldwin demande un whisky au barman, puis deux autres whiskies eau plate*".

"*Je suis déjà à fleur de verre, en pleine éclosion*" (UPO, p.26). A l'issue de cette séance de beuverie, l'interviewer, un écrivain-journaliste, se sent en meilleure forme. Il est tout heureux de pouvoir travailler chez lui le reste du temps : l'alcool a eu pour vertu d'"*empêcher tous les cafards du monde de*

---

1 A. Roche et al. : *L'Atelier d'écriture...*, op. cit. , p. 109.

*manger (son) stylo, ou (ses) oreilles*" (UPO, p.39); c'est-à-dire qu'il a lubrifié les voies de l'inspiration.

La dernière entrevue est aussi entrecoupée de rasades de cognac. L'écrivain-journaliste est "*à moitié saoul*" (UPO, p.51). James Baldwin et son ami ne le sont pas moins. Fait très significatif : la dernière image de Baldwin dans le livre est celle d'un homme "*quelque peu vacillant*" (UPO, p.53).

Quand James Baldwin disparaît de l'espace textuel, Conchita, une pulpeuse Espagnole, prend place à côté du narrateur-écrivain. Son rôle, entre autre, est de servir à boire à volonté à ce dernier. Le buveur aura quelque doute à un moment de clairvoyance. C'est l'instant où il voudrait se convaincre qu' "*une vie tout artistique est une éthique et s'oppose à toute boisson, désir ou vin blanc*" (UPO, p.143). Mais cet effort de rationalité ne mène pas bien loin. Car aussitôt dit, aussitôt oublié, le désir de boire reprenant tous ses droits sur lui, et avec une force telle que le personnage pousse ce cri : "*Quelle soif !*" (UPO, p.143) avant de se remettre au travail sur des "*feuilles*". Il est donc revenu au point de départ où il n'avait arrêté d'affirmer en s'en félicitant : "*Je ne puis m'empêcher d'ouvrir, et brutalement, ce sac de trois bouteilles que je ramène de l'épicerie. Je bois (...) Aussi, je bois. (...) je bois*" (UPO, p.143). Pour lui, renoncer à la boisson, ce serait briser sa plume; or il tient absolument à soutenir son ambition d'écrivain jusqu'au bout.

L'univers de Khaïr-Eddine est occupé par des instances qui adhèrent à cette vision des choses : l'alcoolique y a bonne presse, surtout lorsqu'il s'agit d'un écrivain en herbe ou déjà confirmé. Dans Une vie, un rêve..., le narrateur ne peut penser à l'écrivain américain Hemingway que d'une certaine façon : "*Peut-être que les Hemingway bouffaient bien, baisaient bien, (et surtout !) buvaient bien*" (UVR, p. 49). Il faut à tout prix que l'évocation d'un écrivain intègre la beuverie, comme pour laisser entendre que le génie des auteurs de la trame de Hemingway en est toujours dépendant. Et le narrateur à qui nous devons une telle mention se trouve être quelqu'un qui, depuis le lycée, taquine la Muse, préfère la compagnie de poètes buveurs ou de tout autre disciple de Bacchus.

C'est tout naturellement qu'il retrouve dans sa mémoire, parmi ses souvenirs d'enfance, le visage de son "*vieux maître d'arabe (...) qui buvait du vin rouge en*

*plein ramadan*" (UVR, p.142). Imiter ce formateur d'un autre genre sera une de ses tentations irrésistibles. Qui plus est, sa liaison à Nissa, un poète, lui donnera l'occasion de vivre davantage l'expérience du créateur qui tient une bouteille d'une main et la plume de l'autre : Nissa, révèle-t-il "*buvait lui-même. (...) On buvait aussi de la Flag-Pils et des bières étrangères (...), ce qui arrivait toutes les fins de mois*" (UVR, p. 158). Katatoès, un autre poète, lui est tout aussi utile pour les exercices de stimulation de l'inspiration par l'ivresse : "*A l'époque, il était pourtant dur à cuire, mais il oubliait quand il avait sifflé une bouteille d'anisette où il avait garé sa voiture*" (UVR, p.159).

Ce couple infernal (le narrateur-écrivain et son ami le poète alcoolique) se retrouve dans Moi l'aigre, plus attiré que jamais par l'ivresse et l'écriture, l'écriture de l'ivresse et l'ivresse de l'écriture. "*Chaque jour, à midi, je me pointais chez lui. Nous vidions des fonds de bouteilles en attendant que sa femme ait sustenté les gosses*" (MOL, p.25); après quoi ce narrateur produit "*un poème épique*", "*presque à l'aveuglette*", avec une célérité proportionnelle donc aux effets de l'alcool consommé. Son premier lecteur sera le plus souvent ...Katatoès qui ne tarira pas d'éloge sur son génie, sans doute avec une bonne dose de sincérité. Il recevra de ce maître ce conseil (transcrit en italiques peut-être pour montrer l'importance qu'il y accorde même plusieurs années après) : "*Si tu veux rester écrivain, tu dois te mettre à l'œuvre tout de suite*" (MOL, p.26). Cette dernière expression pourrait s'interpréter ainsi : immédiatement après avoir ingurgité la quantité d'alcool nécessaire!

De toutes les façons, sa manière d'écrire reflète le désordre, l'incontrôlable fonctionnement des facultés, "*le rythme saccadé des choses*" (MOL, p.27). En terme de déferlement des mots, des images, des signes de la créativité, de textes qu'on écrit "*sans réfléchir*" (MOL, p. 27) (parce qu'on est ivre), le narrateur ne pouvait pas trouver meilleur nom à donner à sa machine à écrire que celui d'"*ouragan*". Ce nom semble tout à fait renvoyer à la "*cuite absolument merveilleuse*" (MOL, p. 30) qui dérègle tous les sens, pour paraphraser Rimbaud (d'ailleurs évoqué par ledit narrateur). La libération totale des facultés est nécessaire pour un auteur qui aspire "*à prendre à bras-le-corps son propre*

*destin*" (MOL, p.111), ce qui est bien l'option de Katatoès l'alcoolique et de son disciple également passionné de littérature de la marge et de l'aigreur.

Dans l'exproprié, le narrateur, un écrivain, a une très haute idée de lui-même: il ne doute pas un seul instant de sa "*celebrité de romancier*" (LEX, p.27). sans doute qu'il a du talent; mais celui-ci semble tributaire de son penchant pour l'alcool. à un des moments où il vante sa célébrité auto-proclamée, il note : "*j'ai trop bu. (...) j'ai toujours l'esprit embué et tous les villages que j'avais pu emmagasiner dans ma mémoire défilent entre la luzernière et le champ d'orties*" (LEX, p.26). l'on remarque effectivement dans ces propos une relation de cause à effet entre l'état d'ébriété et l'implosion des images, des fantasmagories. le pouvoir de l'alcool sur l'inspiration est donc confirmé, encore une fois, quand un artiste parle de lui-même ou d'un créateur de ses fréquentations.

Autant, chez Marcel Proust, la fameuse madeleine produit des effets sensationnels sur l'artiste, autant, chez les écrivains maghrébins, l'alcool agit merveilleusement sur l'esprit créateur. Presque dans la même optique interviennent des adjuvants d'ordre spatial et temporel.

Du point de vue spatial, l'on postule dans les œuvres que tous les lieux ne sont pas toujours stimulants pour l'inspiration. Du reste, nous l'avons vu dans les chapitres précédents sur le fonctionnement des ateliers de créativité. C'est davantage la fonction du temps qui va retenir notre attention ici, pour éviter la redondance autant que faire se peut.

Du point de vue temporel, en effet, il apparaît très bien dans L'Escargot entêté et Un Passager de l'Occident que certains moments favorisent particulièrement l'inspiration. Dans l'une et l'autre œuvre, la nuit et les moments qui s'en rapprochent semblent très favorables à l'écriture soutenue. Le névrosé de l'œuvre de Boudjedra accède à la quiétude à partir de l'après-midi. Ce moment contribue au conditionnement dont il a besoin pour être au mieux de sa forme. De l'après-midi à la nuit, il n'y a pas loin, et le passage d'un moment à l'autre s'effectue harmonieusement : "*J'ai la nuit pour continuer mes lectures et mes recherches*" (LGE, p. 29), se félicite-t-il. Il le redira plusieurs fois de suite, par exemple en affirmant encore : "*Ce n'est que la nuit, très tard, que je mets en*

*ordre les notes de ce genre*" (LGE, p.53). Celles-ci constituent les "*poches secrètes*", expression métaphorique des créations en cours de préparation.

Nuit-travail-secret : cette trilogie a une grande valeur symbolique, en ce sens que la créativité relèverait du mystère de par l'insaisissable ou l'ingouvernable énergie qui la soutient. C'est cette énergie que l'on nomme inspiration. A quelque chose de mystérieux, il faut, idéalement, un temps qu'une certaine vision dote de pouvoirs également mystérieux. Dans cette optique, que le personnage de Boudjedra tienne sur la nuit un discours euphorique révèle son adhésion à une pratique de mystification de certaines données temporelles.

L'artiste, retrouve, la nuit, la confiance en lui-même; il éprouve un sentiment de plénitude qu'accompagne un regain d'énergie : s'il travaille aussi tard la nuit qu'il le déclare, s'il finit par devenir un insomniaque sans plus s'en plaindre outre-mesure, c'est parce que la nuit réinjecte en lui le tonus stimulateur des facultés créatrices, sans qu'il ait peur, comme dans la journée, d'être perturbé par des visites inopportunes de sa sœur (lorsqu'il est chez lui) ou des usagers de service (lorsqu'il est au bureau). Il se sent tellement à l'aise dans l'obscurité (signe évident, naturel, du nocturne) que même étant encore au bureau à sept heures du soir, il se garde d'allumer. Il ne le fait qu'à l'arrivée des femmes de ménage, "*pour ne pas être surpris*" (LGE, p.172).

L'on rétorquerait avec raison que l'acte meurtrier du personnage à la fin du livre, est posé la nuit : c'est au sortir du bureau, la nuit, qu'il écrase l'escargot, cet autre lui-même. Mais l'on devrait tenir compte du fait que cet acte suicidaire comporte de la jouissance. La satisfaction tirée du sentiment d'avoir pu poser enfin un acte consacrant sa victoire inespérée sur un surmoi qui le défiait depuis trop longtemps, cette satisfaction, relevons-nous à l'analyse, est fondamentale. L'acte consacre la suppression de ce qui entravait le positionnement du personnage narcissique dans son univers comme un individu dont l'orgueil résiste à toute tentative de domination provenant de la famille ou de la société globale.

La froideur avec laquelle il parle de cet acte (l'énoncé narratif se fait sur le ton le plus détaché) est peut-être une sorte de masque. Derrière celui-ci l'on pourrait percevoir cette "*jubilation*" que le meurtrier ressentait, comme par anticipation, quelque temps avant l'instant mémorable. De l'aveu du concerné, d'ailleurs, tout a

été prémédité. D'où son assurante impassibilité quand l'acte de sa vie est posé la nuit. Ainsi que le remarquerait un psychanalyste, dans le cas d'espèce, *"l'inconscient parle à cœur ouvert et bouche cousue. (...) Et tout cela ne coûte rien. Au contraire, ça rapporte - du plaisir (...) dans l'enthousiasme du naïf (...) pour qui la peine ne compte pas"*<sup>2</sup>. L'acte s'interprète alors comme pouvoir d'initiative dont la nuit s'avère être le moment idoine de la réalisation la plus jubilante. Le rapport entre le pouvoir d'inspiration et la nuit est du même ordre, ce qui justifie le bien fondé de notre détour.

Le temps nocturne a un traitement semblable chez Nabile Farès, mais avec un peu moins de camouflage, surtout dans les avant-derniers segments de Un Passager de l'Occident sous-intitulés respectivement *"La boîte aux lettres"*; *"Histoire de Crépuscule et de Terre"*; *"Terre et Crépuscule"*; *"Dialogue de Terre et Crépuscule"*<sup>3</sup>. Farès combine plusieurs indicateurs sémiotiques de mise en exergue de la valeur attachée au crépuscule. Parmi les procédés ainsi utilisés, l'on remarque l'anthropomorphisation : le terme crépuscule change de statut, cosmique et grammatical, passant de la catégorie du nom commun de chose à celle du nom propre de personne. Il est écrit, pour cette raison, avec une majuscule au début; puis il est élevé au rang de personnage nodal (cosmique de surcroît), à côté d'un autre élément subissant la même métamorphose, la terre.

Dans les quatre récits ci-dessus indiqués, Crépuscule et Terre forment un couple dans lequel le premier élément nommé joue le rôle du mâle. A ce titre, Crépuscule représente la source, l'élément d'ensemencement, de fertilisation ou de fécondation de Terre. Cette répartition des fonctions de création semble particulièrement soutenue ici par la grammaire : crépuscule est du masculin (comme le mâle donc), tandis que terre est du féminin (comme la femelle).

Toujours dans la série associative, dans l'ordre symbolique, Crépuscule est mis en rapport avec l'idée de nouveauté, de naissance. Il est indubitablement l'incarnation de l'élément masculin fécondateur de l'esprit créateur : Crépuscule descend "boire" Terre. Ce mouvement vertical orienté du haut vers le bas rappelle une vision assez généralisée de l'inspiration : celles – ci serait une

---

2 J. Bellemin-Noël : Psychanalyse et littérature, Paris, P.U.F., 1978, p. 38.



puissance de fécondation qui suit la même trajectoire pour toucher (au sens fort et émotionnel du mot) le sujet créateur.

La traduction verbale de ce rapport est empreinte d'une sexualisation à peine subtile. Le narrateur, en effet, informe le lecteur que "*l'une des grandes satisfactions de Terre est d'être bue par Crépuscule*" (UPO, p.147), comme l'on dirait que l'inspiration comble le sujet créateur, lui procure une jouissance susceptible d'être sublimée. Surtout parce qu'au bout du phénomène, naît un texte, exactement comme au bout de la rencontre du mâle et de la femelle, en général, existe une progéniture.

Si le narrateur estime que le crépuscule est un temps "*délicieux*", c'est parce que, justement, "*le crépuscule gagne la terre et annonce une nouvelle saison*" (UPO, p.140). Et l'on a précisé, peut - être pour faciliter le décodage des symboles et métaphores croisés de l'inspiration, que le privilège dont le crépuscule est doté

*"lui a valu beaucoup de poèmes écrits par certains êtres que l'on nomme des poètes, et certes il faut bien être quelque chose ou quelqu'un de particulier pour comprendre ce qui se passe dans ce mouvement de Crépuscule"* (UPO, p. 145).

L'écrivain qui parle est lui aussi un privilégié, justement parce qu'il a le don de l'inspiration, l'inspiration dont le moment idéal de manifestation est, dans les cas examinés, le soir, la nuit.

Or, le narrateur de Un Passager de l'Occident révèle que

*"selon certaines périodes du temps (les saisons) le temps de boire (...) manque (à Crépuscule) et Terre en devient si chagrine qu'elle se trouve en attente du Printemps"*<sup>4</sup> (UPO, pp. 147-148).

Nous entendons par là que certaines saisons sont plus favorables à l'inspiration que d'autres; ou, inversement, qu'il y a des moments ou saisons qui réunissent plutôt des éléments rendant l'inspiration sinon impossible, du moins difficile.

---

3 En fait, il s'agit de sous-intitulations au second degré, parce que ces quatre morceaux font partie eux-mêmes d'une sous-partie du texte romanesque annoncée par l'indication titulaire "Légende du monde".

4 Citation intégrale du texte.

Chez Farès, cet élément climatique de contrariété est "*l'automne-hiver*" (UPO, p. 147). La coïncidence avec ce qu'en dit ou en pense le narrateur de *L'Escargot entêté* est surprenante. Celui-ci s'en explique à haute voix : "*Hier, il a plu à torrents. Toute la journée et sans discontinuer. Pluie d'automne ! Mauvaise saison pour moi*" (LGE, p.46).

Toujours à ce propos, le narrateur de *L'Exproprié*, lui aussi, raconte son expérience :

*"Et bientôt l'hiver arriva. Un rude hiver. Les gens ne sortaient guère. Avec de l'ice-cream distillée mon frère et moi fabriquions des poèmes en forme de pinnes. Au début nous les faisons assez beaux(...)"* (LEX, p.68).

Mais il s'empresse d'ajouter que cette tentative de créativité en hiver a tourné court, l'inspiration ayant tari comme par enchantement, là où l'on aurait pensé que, la réclusion saisonnière aidant, les concernés auraient plutôt eu à gérer un débit abondant. Une fois qu'ils ont compris que la créativité en saison hivernale est vouée à l'échec, ils tirent la conclusion adéquate, sans laisser aucune possibilité de penser qu'il pourra en être autrement à une occasion semblable : "*(...) nous nous désintéressâmes bientôt de toute esthétique*" (LEX, p.68).

Certes, ils n'arrêtent pas d'écrire; mais ce sont des créations d'office ratées puisque le souci de la littéarité, l'aspiration à ce qui marque la différence entre le littéraire et l'ordinaire, en sont désormais absents. Donc c'est comme s'il n'y avait plus de créativité réelle. Et nous retenons, ainsi que semblent le vouloir le narrateur et l'auteur, que l'hiver annonce ou consacre la privation, la castration, le tarissement (ou peu s'en faut) de l'inspiration.

Tout au plus, dans la mauvaise saison, l'écrivain peut-il encore avoir juste un peu d'énergie pour renvoyer à plus tard le travail sur ses projets de créativité.

*"Peut-être, dit le narrateur dans le doute, me remettrai-je à écrire des choses optimistes et mettrai-je en exécution mon ancien projet de réaliser un roman champêtre et un livre pour enfant"* (LEX, p.69).

Il confirme dans ces dires la fonction d'improductivité attribuée à l'hiver, le lieu-temps d'où il annonce le renvoi de l'exercice de son talent à un moment ultérieur.

A l'opposé, "*l'idéale saison pour boire crépusculairement est le printemps - été*" (UPO, p.148). Le soleil printanier ou estival a la vertu de briser l'opacité automnale ou hivernale, d'insuffler dans l'esprit créateur l'énergie nécessaire. "*J'ai eu cette pensée de tenir un journal des jours heureux*" (UPO, p.93), affirme le narrateur de Un Passager de l'Occident; en mentionnant la date du 29 août, il avoue que le réveil de son inspiration en été ne serait pas le fait du hasard : l'été est synonyme de créativité, de même qu'au plan existentiel, il signifie bonheur, allégresse.

Donc, d'un côté, apparaissent des saisons portant la marque de l'indigence, de la stérilité en matière d'inspiration; et de l'autre, des saisons pendant lesquelles, nous dit-on, l'écrivain est surexposé aux sollicitations des Muses. En somme, telle est la modulation du flux de l'inspiration à l'aune des saisons et des climats, dans une bonne partie des œuvres soumises à l'étude.

Tout cela confirme un fait : à l'œuvre, l'esprit créateur ne se contente pas toujours d'un fonctionnement quasi automatique; l'artiste n'est pas réduit à un automate. Il investit une partie de son énergie dans une réflexion approfondie sur son activité. D'où, d'ailleurs, la grande pertinence de cette formule identitaire d'un écrivain dans Un Passager de l'Occident : "*Je suis artiste d'observation*" (UPO, p.134). Sans aucun doute souligne-t-il par là la différence entre lui et cet autre type d'artiste qui n'est pas à même de développer simultanément des axes de réflexion sur les diverses inflexions, les lois de composition de son art; donc ce genre d'artiste qui est incapable de dire ce qu'il est en train de faire, ou d'expliquer ce qu'il a fait.

Dans la création - observation, d'après le modèle farésien (qui se retrouve chez les autres auteurs du corpus), le créateur doit pouvoir répondre à toutes les questions sur les modalités d'émergence de son œuvre, étant entendu que sous sa plume, rien (ou presque) ne résulte du pur hasard, n'échappe à ses facultés cognitives. Tout est donc mis à contribution pour qu'il s'acquitte de cette tâche de

la meilleure façon qui convienne à son tempérament ou à son environnement. Car un écrivain est de second degré s'il ne maîtrise pas ses concepts et le fait voir.

Nous pourrions rappeler au besoin, en guise d'insistance, la préoccupation fondamentale, dans cette perspective-là, en citant encore ce personnage de Farès qui pose la question essentielle à son interlocuteur : "*As-tu assez réfléchi à (la) condition du mot ?*" (UPO, p.134). Hédi Bouraoui et Abdelwahab Meddeb n'hésitent pas sur la réponse affirmative convenable. A preuve, l'hypersensibilité aux concepts que l'on découvre à travers la passion avec laquelle ils creusent certains termes inventés par eux ou empruntés aux patrimoines linguistiques de l'intérieur ou de l'extérieur du Maghreb. Ces auteurs s'intéressent à un paragrammatisme intensif, en effet.

#### **II. 4.B. MODULES PARAGRAMMATIQUES**

La créativité est, chez Bouraoui, le prétexte à un jeu et à une recherche. Dans ce sens, L'Îcônaison est le laboratoire d'une expérimentation des possibilités qui peuvent être celles d'un écrivain sur la brèche (en tant qu'il développe en même temps une pratique et une théorie des interférences entre le créatif et le réflexif). L'exercice revêt le caractère d'un paragrammatisme, d'après notamment la façon dont l'auteur traite certains constituants du texte.

La pratique paragrammatique consiste en l'élaboration de systèmes combinatoires, en des manipulations sémiotiques du langage écrit. A partir d'un mot, l'écrivain (re)crée des réseaux d'interférences, des collisions avec d'autres mots soit pris dans les textes de référence existants, soit fabriqués par lui-même à sa guise. Le surgissement des syntagmes (entiers ou tronqués, empruntés ou inventés) s'accompagne d'imbrications par lesquelles des rapports de toutes sortes enrichissent le système global de signification de l'oeuvre. L'écrivain, en clair, soumet les signifiants à la désorganisation; il les construit ou les déconstruit aux niveaux graphique, structural, sémantique... "*C'est ce processus d'éclatement du signe dans la pulvérisation de son signifiant, que J. Kristeva a nommé paragrammatisme*"<sup>5</sup>, en effet.

---

<sup>5</sup> Cité d'après G. Dessons : Introduction à la poétique. Approches des théories de la littérature, op. cit., p. 173.

#### II.4.B.a. Traitement paragrammatique du titre et de la dédicace

Le paragrammatisme, ainsi défini, est intensément pratiqué dans L'Îcônaison de Hédi Bouraoui dès le premier point de contact avec l'œuvre, c'est-à-dire le titre. Mot créé de toute pièce, et comme tout paragramme d'ailleurs, "*Îcônaison*" est pluriel dans sa composition phonologique, morphologique; et polysémique. Il renferme du sonore, du grammatical, du métaphorique, autant d'échos d'éléments variés du langage. Bouraoui décode le corps lexical en ces termes, en prenant soin de préciser qu'il s'agit d'un néologisme :

*"Îcônaison est formé du mot icône (qui existe), donc l'image et la métaphore. (...) Mais il y a aussi un écho de conjugaison, de déclinaison qui remet toujours cette image ou cette icône en fonction des différentes interactions qu'on trouve dans les pronoms personnels (Je, Tu, Il, Nous, Vous, Ils) et qui reviennent constamment. Il ne faut pas oublier qu'il y a la particule - nais - (né) qui vient de naissance, donc naissance d'icône. Il y a (enfin) le mot son, c'est-à-dire l'image qui devient sonore. Nais est en plein milieu du mot et implique l'idée de qui fait naître des icônes mais aussi des sons. Donc il y a l'image et le chant" <sup>6</sup>*

Quant à la dédicace du livre, elle se présente sous la forme d'une figure polygonale dont certains angles sont occupés par des noms de personnes apparemment distinctes : Alberto, Isabel, Mélanie; le quatrième, Taylor B., est comme mis en facteur. Par leurs sonorités, ces noms reproduisent une multiculturalité résultant de l'imbrication évidente de plusieurs codes linguistiques et anthroponymiques (dont certains peuvent avoir fait l'objet de troncations).

Interrogé à ce sujet, Hédi Bouraoui confirme que la recherche paragrammatique est consciemment menée. Il en justifie la raison d'être de la manière suivante :

*"Je voulais éclater pour donner une nouvelle figure à cette dédicace qui se veut non pas une dédicace normale et banale de*

*type "A Messieurs X, Y et Z avec mes remerciements", mais une vision iconique, imagée, d'une pluralité culturelle" <sup>7</sup>,*

Il en est de même des brassages linguistiques par le biais des anthroponymes, des relations sociales et des nationalités : l'espagnol est représenté par le nom Alberto; l'anglais par Taylor et Blake (B dans la dédicace); le français par Mélanie. Il s'agit des noms des membres d'une même famille à laquelle l'auteur est lié par une amitié de longue date. L'imaginaire effectue des va-et-vient entre divers pôles, avec en toile de fond, un même paradigme assimilable au point de commande du commutateur de la créativité. Affirmer donc que le fonctionnement de ces éléments obéit aux lois du paragrammatisme relève de l'évidence. Les métamorphoses que l'auteur impose à certains mots l'illustrent également.

#### **II.4.B.b. Traitement paragrammatique du lexique**

Le lexique qui nous intéresse est exclusivement celui constitué par les néologismes. Ceux-ci sont nombreux sous la plume de Bouraoui. Les 116 pages du livre en contiennent autour de 90, ce qui est une fréquence d'occurrence assez élevée. Créés indépendamment des normes établies, dans un texte d'un volume plutôt mince, tant d'éléments confèrent à la pratique un caractère éminemment insolite. Même lorsque quelques lois de formation lexicale attestées par les institutions prévues à cet effet sont respectées, l'auteur parvient presque toujours à leur attribuer quelques traits d'anti-conformisme.

Ainsi des mots tels que "*béarnaise*" "*promiscues*", "*bibliobus*", perdus dans un flot de termes de formation inédite : "*imagicielle*"; "*hongkongoise*"; "*faibloïde*"; "*catchant*"; "*sandwiché*"; "*cocktalisé*"; "*sexyenlisé*"; "*inventairiorisée*"; "*poéticohumaniorisé*", "*temps-poète-écriture*"; "*vid'ordonnée*"; "*crédibilité gap*"; "*é-lire*"... Les ressources de la polyphonie sont exploitées sans considération des barrières linguistiques.

Pour former ses mots, l'écrivain procède tantôt par la préfixation, tantôt par la suffixation, donc par le greffage à un mot entier ou initialement mutilé d'autres particules lexicales : "*déparler*", "*désespacent*"; "*mésécrits*";

---

<sup>6</sup> Entretien avec l'auteur, déjà cité.

<sup>7</sup> *Ibid.*

"*multicommuniés*"; "*textuer*"; "*écoulatoire*"; "*futurible*" en sont quelques illustrations collectées ça et là.

Quand il en ressent le besoin, Bouraoui recourt aussi à la parasyntèse (usage concomitant de la préfixation et de la suffixation, dans une seule et même création lexicale). Résultat, des nouveautés du genre "*démandibulés*"; "*ensaucissonner*"; "*désorbité*"... Des termes qui habituellement ont chacun une existence autonome attestée, fusionnent parfois; cette technique correspond à celle que les grammairiens appellent la composition<sup>8</sup> : "*idiotgrammes*" l'illustre; et, sans doute aussi, "*livr'ouvrant*" ou "*vid'ordonnée*" peuvent en être des variations traduisant la volonté de l'auteur de pousser la sophistication paragrammatique toujours plus loin. "*L'iconNaissance*", à la lumière des explications de l'auteur précédemment citées, renvoie à (ou provient de) "*icône*" et "*naissance*", mais l'on se serait attendu le moins du monde à l'intrusion d'une majuscule en plein milieu du mot !

Dans "*TEXTVIVeront*" ce même procédé se complique. Ici, majuscules et minuscules participent à l'expérimentation de l'arrimage de la désinence de conjugaison "-eront" à un autre composé lexical à deux modules au moins, "*TEXT*" et "*VIV*". Confronté à ce casse-tête bouraouïen, un lecteur attentif a noté avec intérêt qu'il paraît "*difficile de dire si "TEXT" est un emprunt de l'anglais ou si c'est du français qui a perdu le final*". Il y a vu "*une proclamation de foi sur la vie des text(es)*"<sup>9</sup>. C'est une hypothèse de lecture qui rencontre opportunément celle de Bouraoui. Ce dernier explique, en effet : "*Il y a le mot VIE en majuscules, le mot TEXTE également, et le reste c'est la conjugaison qui demeure minimale par rapport à la vie du texte*"<sup>10</sup>. Grâce à ces tentatives d'élucidation, nous découvrons mieux la manière dont l'écriture, chez Bouraoui, effectue des tours et des détours. En fin de compte, l'on revient, comme dans des mouvements giratoires, aux jeux et enjeux du titre de l'ouvrage, avec les renvois à "*icône*", "*conjugaison*", "*naissance*" ("*vie*", "*survie*"), etc.

---

8 Selon notamment les auteurs de la *Grammaire Larousse du français contemporain*, Paris, Librairie Larousse, 1964. Ainsi que Maurice Grevisse dans *Le bon Usage. Grammaire française*, Gembloux, Éditions J. Duculot, 10e édition, 1975.

9 Cilas Kemejio, un étudiant, dans un séminaire de Maîtrise dont nous nous sommes occupé à l'Université de Yaoundé. Le séminaire portait sur "Les voies nouvelles de l'écriture et de la critique au Maghreb".

#### II.4.B.c. Traitement paragrammatique du pronom personnel

Un autre compartiment du champ grammatical est investi par des procédés semblables; c'est celui des pronoms personnels. L'éclatement auquel l'auteur soumet ceux-ci en pulvérise les caractéristiques conventionnelles. "Je" se métamorphose tantôt en "Tu", tantôt en "Il" ou "Elle". L'opération peut aussi se dérouler inversement, au gré de la fantaisie de l'écrivain. Nous avons même cet exemple où celui-ci écrit : "*Le Tu-elle débande*". Cet arrimage pronominal débouche sur une série d'interrogations, comme si le subconscient de Bouraoui se sentait sommé avec insistance de s'expliquer sur les principes d'imbrication conduisant à de telles (per)mutations vertigineuses : "*Qui est ce Tu/Est-ce un Tu-Femme un Tu-Homme / un Tu-Lecteur un Tu-Auteur / mais qui es-tu ?*". Le phénomène dialogique est repris ainsi :

***"Mais que dis-tu ? / Parle mon petit Tu / Sors de ta caverne /  
 (...) Prends la parole dis-nous ta vérité / Parle gros Tu / (...)  
 Parle petit Tu / Parle / Pour une fois qu'on te laisse parler (...)  
 Mais qui es-Tu ?"*** (LIC, pp.39-40).

A travers des détours, les pronoms jouent à cache cache: "*les je dialoguent (.) Ils parlent et font parler d'eux*", écrit Bouraoui (LIC, p. 17). Ils fonctionnent à la manière des pièces d'un puzzle, "*d'une écriture aux ruptures incessantes*" (LIC, p.18). Aux yeux de l'auteur, il serait même vain de chercher à en justifier le bien fondé, à moins de vouloir prendre le risque de réduire la richesse de ces (dé)constructions à base pronominale.

Il vaut mieux, selon Bouraoui, en préserver tout l'intérêt. C'est la raison pour laquelle il préfère esquiver certaines questions s'y rapportant. L'esquive est le meilleur moyen de rendre l'écriture à elle-même, de placer tout autre sujet intéressé face à sa responsabilité; c'est-à-dire le laisser déterminer lui-même la frontière entre les différentes instances pronominales en présence, entre, par exemple, "*quelqu'un qui raconte*" et "*quelqu'un qui acquiesce*" (LIC, p.11); ou encore, si cela est faisable, distinguer entre "Je" représentant "*un saule pleureur*" et celui mis pour "*un chêne un sapin un pommier ou un platane cajoleur*" (LIC,

---

10 Toujours dans l'entretien déjà cité.



p.11), pour reprendre des métaphores végétales introduites par Bouraoui dans le cours de la discussion, à l'intérieur de la diégèse.

Par ailleurs, Meddeb multiplie les lisibilités probables, infinies, du pronom narrant "Je", à peu près comme Bouraoui. Il cherche à nous faire comprendre qu'à partir de l'unicité pronominale, l'artiste a le loisir d'inventer autant de réseaux qu'il veut, exactement comme, à partir d'un seul noyau lexical, il crée des connexions entre des éléments variés, avec plus ou moins d'étrangeté.

Il appelle un tel exercice "*la digression*", ou encore le "*délire*". Il en signale le début ainsi : "*Ici commence la digression du "Je"*" (TAL, p. 61). Quand il estime être parvenu à la fin, il déclare, à titre de compte-rendu : "*Je me suis égaré délire étroit sur le "Je"*" (TAL, p.64). "*Digression*" et "*délire*" sont des mots convoyant effectivement l'idée de démembrement des noyaux (lexical et pronominal); bref, tout ce qui "*nervure le texte et en procure une ou plusieurs lisibilités*", pour reprendre Anne Roche<sup>11</sup>. Cette dernière utilise le terme "*diffraction*" : ce n'est qu'un synonyme de plus du paragrammatisme, de ce "*travail avec la langue*", explique Meddeb, au bout duquel "*le texte (est) ouvert aux incidences subconscientes*" (TAL, p.62).

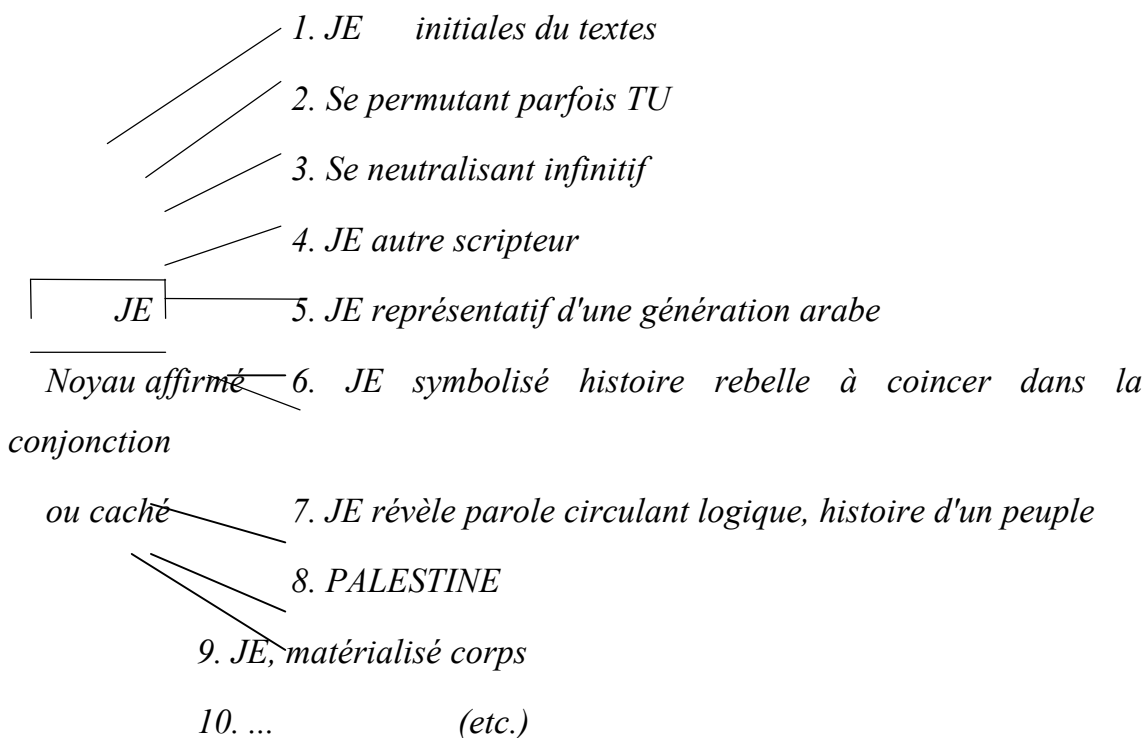
Entre les pages 61 à 64 de Talismano, il y a une avalanche de formules dévoilant ce que nous avons déjà vu chez Bouraoui lorsque ce dernier se livre à la multiplication de la narrativité du texte. Au centre du phénomène paragrammatique, dans le domaine du pronom personnel donc, se trouve "*un Je, noyau affirmé ou caché*". L'écrivain fait comme le physicien qui a un atome dont il veut découvrir la structure : il le bombarde; et ce noyau pronominal soumis à l'implosion, Meddeb l'appelle "*Le je fétichisé*". Ces termes sont appropriés : l'expérimentation ne livrera pas ses secrets à qui que ce soit; même pour l'artiste, le mystère de "*l'énergie de l'écriture*" demeurera impénétrable en tant qu'une "*énigme irréductible*" (TAL, p.63).

D'autres expressions verbales s'appliquent à la métamorphose, au bombardement du pronom : "*se permutant*"; "*se neutralisant*"; "*se déploie*";

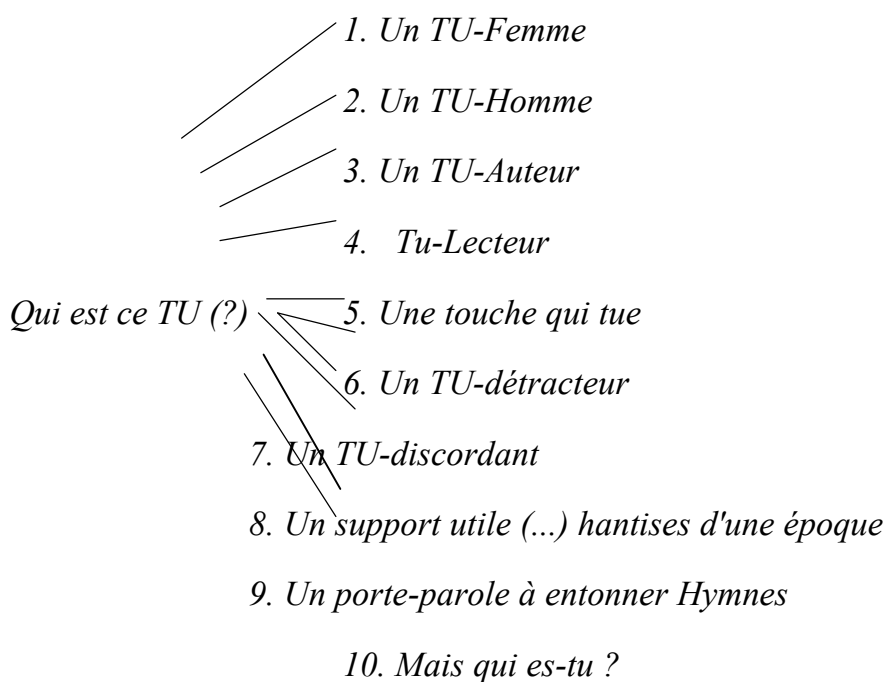
---

11 A. Roche : "Intertextualité et paragrammatisme dans Talismano d'Abdelwahab Meddeb. Traces d'un dialogue entre cultures ?", Peuples Méditerranéens, Paris, n° 30, Janvier-Mars 1985, pp. 23-31.

"pulvérisé". Nous pourrions essayer de schématiser tout cela ainsi, sur la base des termes de Meddeb même dans le texte :



Ce schéma constitué d'éléments de Talismano a son homologue aux pages 39 à 42 (entre autres) de L'Icônaison où, également, le discours narratologique fonctionne par irradiation du pronom personnel. L'esquisse sémiotique suivante est facile à faire, et un seul coup d'œil incite effectivement à des rapprochements suggestifs pour l'analyse :

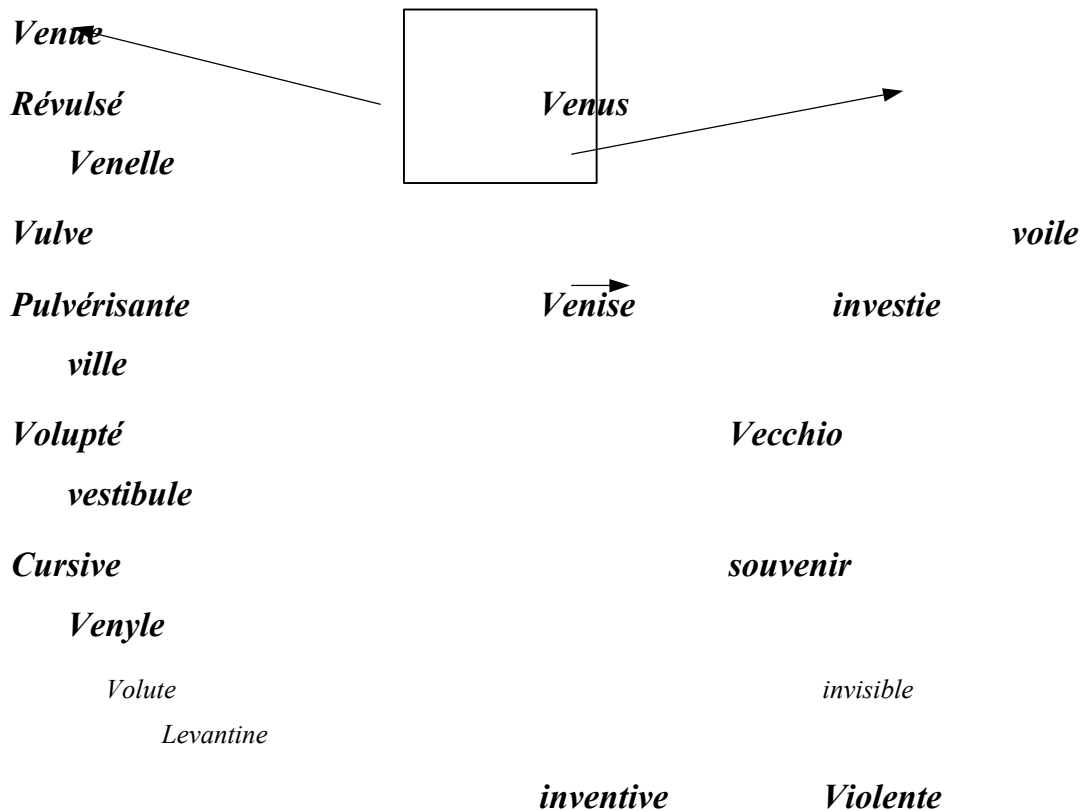


A la limite, ces pronoms personnels en divagation, et qui s'interpellent, ne seraient que des icônes anthropomorphes, la personnification leur ayant conféré le pouvoir de (se) narrer dans le mécanisme de l'écriture. Il s'agirait "*des images elles-mêmes d'un jeu*", si nous en croyons Bouraoui lui-même. La narrativité du texte se multiplie sans cesse; en d'autres mots, son champ d'expérimentation s'agrandit. L'ouverture vers la pluralité témoigne du pouvoir cinétique de l'écriture réfléchie ou réfléchissante, de l'incommensurabilité du phénomène qui consiste à mélanger les axes de la création et ceux de la réflexion théorique.

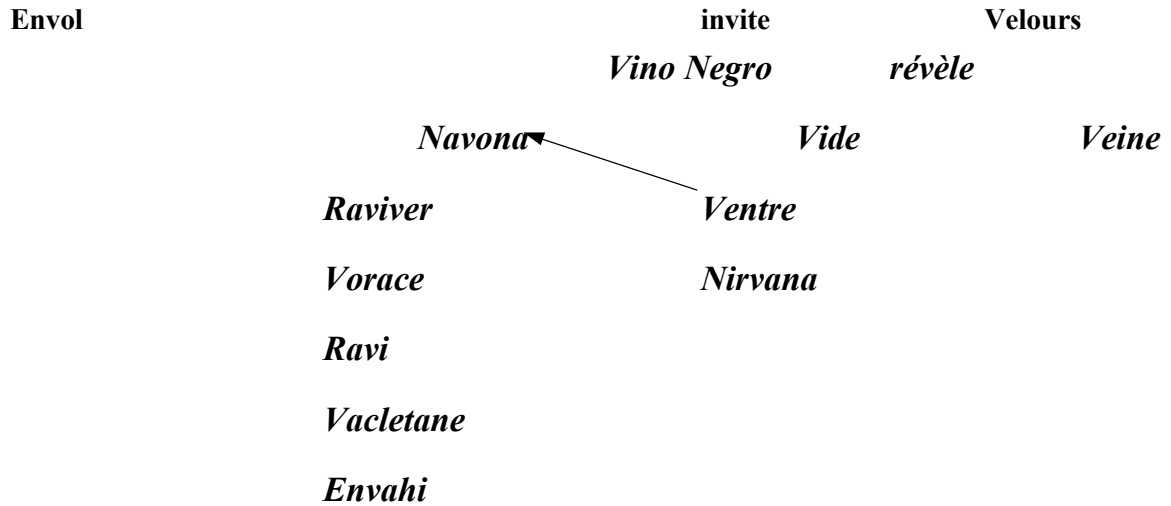
#### II.4.B.d. Associations implicites et explicites

Dans une approche particulièrement révélatrice, Anne Roche a montré que Talismano de Meddeb prend du relief en grande partie grâce à l'intensité du paragrammatisme<sup>12</sup>. L'importance est accordée par l'auteur aux rapports syntagmatiques (les renvois d'un mot à d'autres sont explicites) et aux rapports associatifs (ces renvois sont implicites).

Roche consigne l'illustration synthétique des procédés paragrammatiques de Meddeb dans la figure isotopique suivante basée sur les pages 26 et 37 de Talismano :



12 Ibid.



Des mots qui, à première vue, n'ont rien à voir les uns avec les autres entretiennent, en réalité, des rapports très étroits, tant phonologiques et sémantiques que métaphoriques ou allégoriques. Un mot fait surgir (Roche dit "amène") sous la plume de l'écrivain et même à l'esprit du lecteur, une foule d'autres termes et sens qui, par un côté ou un autre, ont quelque chose de commun. Ce qui est obtenu par ce biais, c'est un entrecroisement de réseaux.

Roche en distingue deux sortes. D'abord, elle identifie les réseaux obéissant au principe de la prévisibilité. Ainsi du réseau "Venu", "Venus", "Venise", "Vulve"... Il y a prévisibilité parce que la Venise de Meddeb est la ville d'un épicurisme délirant, de la dépravation des mœurs : que ce mot évoque "Vulve", "Volupté", "Ventre", relève d'une certaine logique. Ensuite, Roche découvre les réseaux imprévisibles où, écrit-elle, "d'autres nappes sémantiques viennent à la traverse, charriant des unités inquiétantes ou déplacées"<sup>13</sup>. Et Roche, ici, de donner les exemples suivants : "Pulvérisant", "Vacillant", "Vide", "Envahi", "Aveugle"...

Des textes de Meddeb et de Bouraoui surtout émergent ainsi les mêmes modèles paragrammatiques typiques de la redistribuabilité interne du langage, de l'écriture ou des concepts opératoires de la créativité, selon une approche éminemment structuraliste. Parti de "Je" à l'assise incertaine, l'esprit créateur parvient au "Corps" (et envisage de dépasser cette étape), après être passé par les états intermédiaires dénommés respectivement "textes", "Tu", "infinitif", "scripteur", "une génération", "histoire", "parole"... dans l'œuvre de Meddeb; tandis que chez Bouraoui, un parcours semblable mène successivement à

"Femme", "Homme", "Auteur", "Lecteur", "Une touche", "Tu-détracteur", "tu-discordant", "support utile", "porte-parole"...L'on débouche sur l'interrogation identitaire ("Mais qui es-Tu?") pour qu'il soit bien compris que la mobilité ininterrompue est en conformité avec une "écriture désarticulée, (une) histoire disloquée" (TAL, p. 88).

"Un mot quelconque peut toujours évoquer tout ce qui est susceptible de lui être associé d'une manière ou d'une autre", écrit F. De Saussure dans son Cours de linguistique générale<sup>14</sup>. Nos auteurs en font la démonstration avec conviction, parce que c'est la voie qui, d'après eux, rapproche le plus leurs essais de la littérature. En forme d'avertissement, Meddeb tient le lecteur informé de la nature et de la motivation de l'option paragrammatique :

***"Le mot veut (se) brouiller (...) : donner la parole en train de se faire et défaire (...) : mais ne croyez pas que le présent ouvrage soit jet impensé : au contraire, équarri et taillé, il le fut, mais pas dans le goût inabordable d'une certaine convention"***  
(TAL, p.48).

Le travail paragrammatique fait partie d'une vaste entreprise iconoclaste ayant aussi un caractère ludique. Il correspond à un effort soutenu par la volonté de placer le texte littéraire au carrefour des réseaux créatif et analytique.

L'on sait, par ailleurs, ce qu'André Gide en pensait. Un tel jeu, affirmait-il dans son Journal, trahit une "manie de certains littérateurs, qui ne peuvent voir un objet sans penser aussitôt à un autre"<sup>15</sup>. Le "démon de l'analogie", soutenait Gide, ne devrait pas faire des émules.

Bien au contraire, chez Bouraoui et ses homologues maghrébins, le jeu induit une bonne part de plaisir, d'euphorie même (celle que se donne l'écrivain et celle que celui-ci propose en même temps au lecteur). Il serait bienvenu, dans cette perspective, d'évoquer Roland Barthes qui parle de "texte de jouissance" dans Le Plaisir du texte. Il s'agit, écrit Barthes, de "celui qui déconforte (...), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques du lecteur, (...) met en crise

---

13 Ibid.

14 F. De Saussure : Cours de linguistique générale, Paris, Payot, 1985 (édition préparée par Trillio de Mauro).

*son rapport au langage*"<sup>16</sup> . Comment ne pas alors assimiler L'Iconaison, Talismano... à des "*textes de jouissance*", puisque les auteurs y ont mis tout pour prendre à revers les douaniers de l'écriture canonique ?

Bouraoui l'avoue : il ne s'agit pas seulement de créer - ce serait plutôt simple, insuffisamment perturbateur-. Plus exactement, chaque auteur "*contre-crée (surtout) sans faire intervenir notre fameuse académie française*", ainsi que l'auteur l'affirme dans le livre. Ces dires valent aussi pour Talismano.

Toujours dans la perspective de Barthes, cela signifie encore que l'exercice paragrammatique est un jeu dans lequel l'on peut trouver une certaine dose de sensualité licencieuse. L'intensité en est mesurée à l'aune des injections itératives de termes et images appartenant au centre d'intérêt de la sexualité; une sexualité qui se veut transgressive notamment par le caractère cru du langage et des scènes évoquées. Le paragrammatisme a bien partie liée avec l'éros. Ajouté aux autres aspects que nous avons analysés, cet élément montre comment les œuvres gèrent ce que Khatibi appelle "*une écriture euphorique*". Celle-ci est remarquable par son expérimentation de l'intersémiotique<sup>17</sup> : "*mise en miroir*" d'éléments dont certains défient la loi du français institué (c'est la sémiotique graphique, explique Khatibi); entrelacement des aspects phonologiques, sonores, de ces mots (c'est la sémiotique orale, dit encore Khatibi); et, avec des cas de langage érotique, la troisième composante de l'intersémiotique de Khatibi est illustrée : il s'agit, dans les termes propres à ce dernier, d'une sorte de "*rhétorique du coït*".

L'écrivain est programmé (se programme plus exactement) pour le démembrement des constituants de la créativité qu'il trouve, en vue d'en créer les siens. Bouraoui fait dire à son narrateur :

***"Je suis né liquidateur de mythes. (...) Je terrasse et j'inonde vos crispations illuminées (;) qu'ai-je à voir aux formes préétablies des manèges formant les cortèges de la renommée(?)"*** (LIC, p. 73).

---

15 Cité d'après M. Cressot : Le Style et ses techniques, Paris, P.U.F., 1969, p.61.

16 D'après G. Dessons : Introduction à la poésie..., op. cit., p. 191.

17 A. Khatibi : La Blessure du nom propre, op. cit. pp. 21-22.

Pour l'écrivain, le devoir de gérer son destin singulier de cette façon-là est impérieux.

L'évocation anecdotique et dense de l'enfance par le narrateur de Meddeb est un discours ayant le même sens, celui du rejet de la formulation inamovible au profit de la multiplication des voies inédites, osées en tout état de cause :

*"Je ne supportais pas, rebelle, reproduire par c ur (...); je boudais et me laissais aller aphasique, brouillant les mots et les phrases; parfois, prétention de l'appropriation ou signe du dérangement, un mot résonnait bizarre à en perdre la droiture de la tête; je me complaisais à le changer à en détourner le sens par inversion de phonèmes. Cassure sémantique (...) rubis et perle : et je voulais ajouter cornaline à corail"* (TAL, p.116).

Malgré ce qui est dit, ce n'est pas seulement sur les phonèmes qu'il s'acharne; il scrute les interstices des autres lieux et corps, des autres compartiments des mots et, par voie de conséquence, de l'écriture dans sa totalité.

Le paragrammatisme n'est, en somme, qu'un des champs illustratifs de la façon dont *"l'énergie de l'écriture contrôle le dosage"* (TAL, p.61) des outils de créativité. Un autre champ qui vaut aussi la peine d'être visité est celui de la ponctuation.

#### **II.4.C. LA (DE)PONCTUATION**

La ponctuation est un ensemble d'outils sémiotiques, de marques de segmentation du texte (écrit) en ses constituants logiques et syntaxiques. Les formes en ont été fixées par des conventions; de même que les lieux d'apparition et leurs implications sémantiques dans le système de la communication. Ces conventions se sont définies et métamorphosées au cours des âges à l'initiative des usagers institutionnels certes, mais aussi parfois d'usagers qui s'en attribuent unilatéralement les prérogatives.

L'existence des règles instituées n'implique pas, toutefois, un emploi absolument identique, mécanique ou immuable d'un usager à l'autre, surtout dans le domaine de la créativité littéraire. C'est par souci d'ordonner l'intelligibilité de

la communication et de l'analyse logique du discours que l'on s'est efforcé de régler la gestion des signes de ponctuation.

Mais, particulièrement chez ceux qui ont la vocation d'écrivain, pour des raisons stylistiques, la tendance à l'émancipation de ces normes a souvent fait reculer les bornes des interdictions. C'est dans cette dernière optique que nous rencontrons les auteurs maghrébins de notre corpus. Le système global de leurs œuvres est déterminé par la recherche de la productivité maximale du travail narratologique. S'ils n'hésitent pas à triturer les mots, comme nous l'avons vu, ils hésitent encore moins à se livrer à un corps à corps avec les signes de ponctuation, pour rompre, autant que faire se peut, les amarres avec les contraintes provenant d'un dehors auquel il ne veulent pas toujours se sentir liés.

Nous accorderons donc ici plus d'attention à leurs options marginales, à leurs procédés d'altération des normes d'emploi. Nous devons auparavant donner quelques petites précisions sur le lexique théorique de la famille de la ponctuation.

Gérard Dessons a proposé les deux termes suivants pour l'élucidation de ce genre de considération : "*la non-ponctuation*" et la "*déponctuation*"<sup>18</sup>. Le premier signifie l'absence totale de signes de découpage, dans un texte littéraire. Le deuxième s'applique au cas où l'auteur a d'abord écrit le texte en y mettant les signes usuels, mais y serait revenu dans un second temps pour les supprimer en partie ou en totalité. L'exemple d'Apollinaire est cité à propos : l'auteur français, en 1912, après avoir apprêté Alcools, en remit la version définitive à l'éditeur; mais c'était une version débarrassée des signes de ponctuation - donc déponctué-.

Qu'on parle de non-ponctuation ou de déponctuation, ce qui importe, à notre sens, c'est qu'il s'agit d'un phénomène de modification du système de ponctuation normalisé, pour affirmer une manière d'écrire dont on souligne les avantages. Nous comprendrons mieux ce phénomène, de fondement iconoclaste, sous les deux aspects suivants : la modification par omission de certains signes et la modification par ajout d'autres. Genette désigne ces procédés par les termes "*paralipse*", et "*paralepse*"<sup>19</sup> respectivement..

---

18 G. Dessons : Introduction à l'analyse du poème, Paris, Dunod, 1991, pp. 47-54.

19 G. Genette : Figures III, op. cit., pp.211 - 222 et 93 - 94 respectivement.



#### II.4. C. a. La (dé)ponctuation par l'omission ou paralipse

Le tout premier mot de Le Chemin des ordalies, commence par une minuscule, et toute la première page est un poème en vers libres, sans aucun signe de ponctuation.

Mais c'est une piste qui ne mène pas bien loin, car dans le reste du livre, Laâbi s'en tient aux règles instituées de manipulation des signes de ponctuation : il ne déponctue plus nulle part. Inutile même de mentionner ici La Prière de l'absent, Le Bruit dort : ce sont des œuvres qui demeurent dans la norme de la gestion des ponctuations (ce qui ne signifie pas qu'elles manqueraient d'intérêt pour les stylisticiens qui ne s'attachent pas d'abord au respect apparent des canons). Par contre, L'Exproprié, L'Iconaison, Talismano... offrent des exemples plus intéressants de paralipse.

Dans le livre de Tahar Djaout, le narrateur déclare dès le début qu'il est confronté à une menace sérieuse. Les bases de sa vie sont perturbées, ce qui le jette dans une "*errance noire et indénombrable*" (LEX, p.5). Cette perturbation est symbolisée par un système d'écriture où se note surtout la suppression pure et simple des signes de ponctuation à l'exception du tiret (utilisé deux fois seulement d'ailleurs sur toute la première page). Les alinéas sont utilisés; mais chacun des trois paragraphes formant le texte se termine par la ponctuation zéro.

Le processus d'omission de la ponctuation s'étend à la page suivante : celle-ci commence par un poème tout en italiques, avec des minuscules au début de chaque strophe. La fin des strophes n'étant pas ponctuée, le passage à la partie restante, en prose, s'effectue presque sans transition. Il en sera ainsi dans plusieurs autres pages.

Plus loin, le texte prosaïque est donné en forme de magma, dans un flot ininterrompu : les pages-fleuves 126 à 129, par exemple, comptent à peine deux parenthèses et un point, signes qui semblent égarés dans une densité que ne perturbent pas les quelques majuscules jetées un peu au hasard dans l'ensemble.

Dans L'Iconaison, l'auteur proscribit délibérément l'emploi du point. Ce n'est pas sans parcimonie qu'il place quelques autres signes de ponctuation. Il est d'ailleurs prêt à déponctuer totalement le texte, en laissant tout au plus le point d'interrogation; parce que, soutient-il par ailleurs, seul

*"le signe d'interrogation n'est pas nocif. Il pousse vers d'autres ouvertures puisqu'il est interrogatif. C'est le point qui permet de se remettre en cause, dans le sens toujours de cette ouverture du champ grammatical (...) "<sup>20</sup> .*

Le point est donc disqualifié dans le processus de communication écrite sous prétexte qu'il constitue une barrière à l'expression de la personnalité et de la vision du monde de l'écrivain. Du moins celui-ci en est convaincu, puisqu'il le soutient avec insistance : *"Je m'y sens plutôt à l'étroit. Cette étroitesse est formulée aussi par la ponctuation. Le point (...) c'est rigide"<sup>21</sup> .*

Dans plusieurs cas, le blanc typographique est privilégié là où les signes de ponctuation font défaut. Mais nous avons vu précédemment que Djaout par exemple abandonne cette voie parfois. Bouraoui est plus constant dans l'emploi du blanc typographique. Pour demeurer dans la marge, il en varie les modalités d'exploitation. A telle enseigne que du début à la fin de L'Icônaison n'apparaît pas à proprement parler une règle permanente, un désir de systématisation, qui conférerait quelque logique à la démarche : quelque chose y manque, de ce point de vue, même si l'on ne peut pas dire quoi exactement. Le principe de la troncation, de l'altération, y est à l'œuvre, comme dans le cas où l'omission est plus manifeste. A preuve, le recours assez fréquent aux blancs typographiques n'empêche pas l'écrivain de prendre à revers les normes orthographiques : les majuscules et les minuscules, par exemple, sont soumises à rude épreuve.

L'omission d'un ou de plusieurs signes de ponctuation crée parfois des ambiguïtés qui, à tout le moins, embarrassent le lecteur qui approche le texte par le biais des normes logico-syntaxiques usuelles. Surtout quand ces altérations se renforcent par d'autres formes dans le vaste éventail de la lexicologie, de la linguistique, de la stylistique, de la grammaire. Par exemple, Meddeb écrit : *"(...) signifiante riche de tel oiseau blanche tache, trajectoire entre les deux bleus"* (TAL, p.33). Et Djaout de son côté :

*"Ce qui avait tout d'abord surpris l'enfant c'était la ressemblance frappante de ces fleurs avec les oiseaux blanches*

---

20 Entretien déjà cité.

21 Ibid.

*et ailées avec une pointe de noir sur le cou exactement comme les bergeronnettes"*(LEX, pp. 125-126).

Dans quel sens parcourir ces textes pour y voir clair? La paralipse a provoqué une dualité de lecture, de saisie du sens, dont une option est illogique et l'autre logique.

Dans l'exemple pris dans Talismano, les deux possibilités en concurrence sont les suivantes :

i) "*oiseau blanche*" : illogique à cause de l'incompatibilité entre le substantif et la forme adjectivale qui l'accompagne;

ii) "*oiseau (,) blanche tache*" : logique amenée par l'intercalation de la virgule manquante, signe qui sépare "*blanche*" du substantif qui le précède et le rattache (normativement) à celui qui le suit.

Djaout voudrait même compliquer un peu plus l'exercice. Il écrit encore : "*Il resta immobile regardant les arbres qui s'élançaient toujours plus haut toujours plus haut et le prairie et la nuit toutes petites*" (LEX, p.129). L'intervention de l'article défini masculin (*le*) devant un substantif féminin (*prairie*) résulterait de la manipulation déroutante de la paralipse. Manifestement, l'écriture bascule dans une imprévisibilité totale, avec des répercussions toutes aussi incontrôlables sur les formes et les significations des constituants textuels.

Pour Bouraoui, les jongleries de l'écriture, illustrées singulièrement par les essais de paralipse dans le domaine de la ponctuation, sont un moyen de recherche d'une unicité très problématique. Nous lisons dans L'Icônaison : "*Une atmosphère où l'on se touche un ambiance où l'on rit au nez des cartouches*"(LIC, p.13). Sans doute, le placement de deux points après "*se touche*" et du point-virgule après "*Un*" aurait-il conféré à l'énoncé quelque logique syntaxico-sémantique. L'on aurait eu alors : "*où l'on se touche : Un; ambiance où l'on rit*"; ce qui aurait permis de comprendre avec moins de difficulté qu'il est question, d'abord, d'un but gratifiant (la fusion totale) auquel les protagonistes veulent parvenir; et, ensuite, du climat d'euphorie qui en résulte.

Or il ne s'agit pas ici d'une pure spéculation. L'on voudrait, en fait, dire que même ce qui semble être une incongruité grammaticale, dans un système d'écriture basé sur l'omission de certains signes de ponctuation, prend du relief

non pas à cause de son statut d'erreur, mais comme une des nombreuses traces des transfigurations textuelles provoquées par la paralipse.

Meddeb et Bouraoui s'en expliquent à mots non voilés, tantôt au sein de leurs textes, tantôt dans les hors-textes. C'est ainsi que dans Talismano, le premier nommé justifie pareilles métamorphoses par les inconvénients du "*passage difficile du manuscrit au tapuscrit*" (TAL, p.215). Au cours de ce passage, affirme-t-il, l'auteur, par paresse, peut oublier de combler les vides qu'il avait laissés dans les premiers moments de l'écriture ; il les aurait laissés, ces vides, en attendant de pouvoir trouver les mots justes, les signes plus appropriés. A cause de l'amnésie, le texte définitif contiendra donc des blancs, selon Meddeb. Mais ce dernier ne parle pas en termes d'anomalie radicale. L'oubli, ici, n'a qu'un caractère pathologique très atténué. L'auteur en fait finalement un élément de positivité dans le renforcement de l'écriture en pointillés, du texte dont la plupart des constituants semblent jouer à cache cache avec eux-mêmes, l'auteur et le lecteur.

Toujours dans la perspective de Meddeb, la note d'imprévisibilité, voire d'incongruité apparente, peut résulter encore d'une "*faute de frappe en initiale qui réussit à s'irradier mot effectif, splendide*" (TAL, p. 125), donc qui s'impose de telle manière que l'auteur y découvre, à sa grande surprise, une option impensée, une autre possibilité qui lui avait échappé. Dans la brouille de la paralipse, une erreur initiale finit par acquérir ainsi une normalité inédite, laquelle est immédiatement intégrée dans la création d'un texte singulier parce qu'il "*n'est pas immuable*"; parce qu'il "*est d'ouverture*" (TAL, p. 215).

Lorsqu'on a attiré l'attention de Bouraoui sur l'incongruité de "*un ambiance*", il a dit ce qu'il pouvait en être, en retenant aussi, et pour l'assumer, l'hypothèse d'une erreur vite récupérée avantageusement :

***"Parfois c'est voulu, parfois ce n'est pas voulu. Je ne sais pas exactement ce qu'il en est (...). Il y a assez d'espace chez moi pour révolutionner de manière créatrice l'univers (...) que je***

*représente. Il y a (...) des permutations qui font rejaillir une nouvelle configuration beaucoup plus intéressante"<sup>22</sup> .*

Il y a lieu de voir effectivement dans ces propos la confirmation de ce que Gérard Dessons énonce théoriquement, à savoir que la non-ponctuation crée des conditions idéales pour que "la responsabilité de l'organisation du discours" s'exerce expérimentalement "sur les autres unités du langage"<sup>23</sup> . La paralipse est au service d'une écriture qui veut jauger toutes les potentialités.

Celles-ci s'avèrent d'autant plus illimitées que les auteurs non seulement suppriment des signes, mais des fois procèdent par des ajouts d'autres signes de ponctuation là où ils estiment que la paralipse toute seule ne leur permet pas de donner la pleine mesure de leur engagement dans l'acte créateur et dans la réflexion sur les paradigmes de cette entreprise très absorbante au demeurant.

#### **II.4.C.b. La (dé)ponctuation par l'ajout ou paralepse**

Ici, plutôt que de retrancher des signes, les auteurs en mettent plus qu'il n'en faudrait normalement. Pratiquement, ils bourrent, surchargent l'écriture, mélangent des ponctuations de façon désordonnée (celles qui existent déjà et celles qui sont inédites).

L'on note, par exemple, un abondant usage des points de suspension dans Une vie, un rêve... . Les 88 premières pages de cette œuvre sont présentées en prose. La fréquence d'emploi de cette ponctuation est perceptible dans un tableau isotopique tel que celui-ci :

#### **REPERAGE DE CERTAINES PONCUATIONS DANS UNE VIE, UN REVE...**

LOCALISATION	OCCURENCE DES <u>POINTS</u> DE SUSPENSION	AUTRES SIGNES
pp. 18-22	46	
pp.24-25	20	
pp.26-27	27	

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> G. Dessons : Introduction à l'analyse du poème, op. cit., p. 54.

pp.31-32	13	
p. 43	14	
pp. 50-52	38	29 points d'exclamation
pp.69-72	10	
pp. 77-79	20	
p.81	3	12 points d'exclamation
pp. 83-85	18	
pp. 87-88	12	
Totaux : 28 pages	211	41

La moyenne est de près de 8 emplois par page. Les pages 50-52 et 81 semblent en constituer les lieux particuliers, dans la mesure où 29 et 12 points d'exclamation, respectivement, y ajoutent une autre dimension inflationniste au phénomène de bourrage.

Cet exercice de surcharge intervient dans les parties du texte où le terme le plus récurrent est "*rêve*". Associée aux évocations oniriques à répétition, la paralepse amplifiée traduirait non seulement la nature même (décousue, insaisissable, fluctuante) des rêves, mais aussi son caractère envahissant et tout aussi ingouvernable. L'idée d'obsession et ses relents de névrose sont rassemblés dans cette itération de la page 88 : "*Je rêve ... ou rêvais... ou rêverai*".

Un des effets traumatisants de l'onirisme est l'amnésie : "*Il y eut dans ce rêve des dialogues que j'ai oubliés*", avoue le personnage. Les points de suspension inflationnistes n'en seraient-il pas les signes spéculaires, si tant est vrai qu'on peut y voir quelque logique, et même si certains détails ne pourraient pas toujours le confirmer facilement ?

Peut-être pourrions-nous en rapprocher ces passages de L'Exproprié présentés tantôt en vers, tantôt en prose. Aux pages 93 et 94, des lignes toutes en pointillés sont insérées entre des vers. Il conviendrait de dire plutôt que des vers sont

réduits à des ... pointillés ! Les deux derniers sont intégrés ainsi dans le reste des vers :

*"Au paradis ils s'acheminent  
dans les rangs sacrés du Prophète*

.....  
*Secours de tes soins ô Prophète  
mon cœur rongé de sécheresse  
et qui se craquelle d'impiété  
Un long brasier le consume  
il a suivi tes ouailles fourvoyées  
il a oublié l'usage du bournous*

.....  
*Je m'incline ô mon Dieu  
devant ce que conçut  
Ton implacable plume  
[ etc ]".*

Le dernier paragraphe de la page 98 se termine de la manière suivante :

*"Une chair juteuse et élastique, avec une odeur de fruit mûr.  
La jeune femme éclata de rire et le gifla avec  
douceur.....*

.....  
.....  
.....  
.....  
*.....Il n'est plus très jeune maintenant."*

Il serait plus hasardeux ici qu'ailleurs d'esquisser une explication logique ou une intelligibilité quelconque de ce procédé. Au mieux, nous nous contenterons de redire que même s'il s'avère que les signes inscrits sur ces pages du livre de Djaout ne sont pas des points de suspension d'une élasticité inédite, ils y font penser, à tout le moins. D'où l'utilité du coup d'oeil que nous y avons jeté alors

que nous avons voulu nous intéresser aux divers procédés de surcharge du texte à l'aide de certaines marques de ponctuation.

Il n'est pas prévu dans les normes d'emploi ordinaire de la virgule le cas du redoublement de ce signe de ponctuation. Il n'empêche : Tahar Djaout trouve le moyen de placer jusqu'à cinq virgules les unes à la suite des autres. Il écrit : "*Ainsi les lauriers - roses pourront venir pendant l'hiver balayer la cécité du ciel,,,,,*" (LEX, p. 111). Cette juxtaposition ne suppléerait-elle pas l'icône des débris que le narrateur déclare apercevoir "*dans le lit desséché du fleuve*" ou, par un rapprochement tout aussi extravagant, dans "*les fleurs roses et violettes (qui foisonnaient sous le soleil*" (LEX, p.111) ? L'on n'en saura jamais rien avec certitude...

L'on n'en saura peut-être pas davantage sur ces nombreux tirets qui semblent pratiquement transpercer le corps du texte dans plusieurs pages. Et l'auteur ne nous y aide guère beaucoup, puisqu'il choisit parfois de renforcer plutôt le coefficient du doute, notamment en posant une question du genre : "*Mais tout cela a-t-il vraiment du sens et des tripes?*" (LEX, p. 105). Question qui intervient juste après que l'écrivain ait reconnu qu'il s'est livré à un "*frelatage d'un mot et d'une syntaxe autres*".

La conjecture est également renforcée par l'accumulation peu ordinaire des deux points dans Talismano : il y en a par exemple 7 à la page 75; 4 à la page 76; 9 à la page 77; 13 aux pages 134 et 135; soit en tout 33 emplois en cinq pages à peine.

Dans Un passager de l'Occident, ce sont des parenthèses qui prolifèrent. En voici six dans une série caractéristique :

*(Ces mots me rappellent une très jolie histoire) (bien entendu, il me suffirait d'ôter les parenthèses pour que je puisse vous raconter l'histoire d'une boîte aux lettres) (ce ne serait pas, à proprement parler, une histoire, mais, plus justement, la description du voyage d'une pensée.) (plus précisément, ce voyage d'une pensée appartient à la plus ancienne musique noire américaine, le blues.) (ce voyage serait une pensée qui aurait*



*glissé sur les ongles d'un guitariste nommé Taj Mahal)*  
*(maintenant j'y suis) (UPO, pp. 138-139).*

Il y en a même d'encastées, comme dans cette citation intégrale :

***"Je dirai  
le meurtre  
du hérisson  
qui partait  
en montagne.  
(Je suivais... (amoureuse)...  
son écorce d'épines)  
et je sentais  
ma chair  
brûlante  
(O Brûlante... (ma joie)...  
d'épines parcourue)... "*** (UPO p. 124).

Dans cette dernière illustration, l'auteur emmêle allègrement les parenthèses entrecroisées et les points de suspension en série. Des imbrications de ce genre, un tel parti pris pour les surcharges, les encombrements, les carambolages à répétition des divers signes de ponctuation, semblent correspondre aux exigences d'une entreprise de consignation des visions fugaces, des hallucinations. Ce sont d'ailleurs souvent des productions d'instances narratologiques qui, de leur aveu, sont sous l'effet de quelques ingrédients des paradis artificiels.

Des auteurs vont encore plus loin, dans le même dessein. Ils inventent de nouveaux signes de ponctuation, comme si, une fois les rênes de la créativité étant lâchées, il n'y avait plus moyen de contrôler autrement la vitesse ou la direction des mouvements, des consignations sémiotiques. L'on cherchera en vain dans les index des signes de ponctuation, dans les ouvrages qui ont fait autorité, la mention de la barre (oblique) ou slash. Si c'est une tradition établie depuis fort longtemps de n'avoir pas ce signe dans la liste, Tahar Djaout et Meddeb n'en ont

cure. L'on en juge par le tableau ci-dessous donné qui montre que ces deux auteurs systématisent l'emploi du slash.

### LES OCCURRENCES DU SLASH DANS L'EXPROPRIE

#### ET TALISMANO :

OEUVRE	OCCURRENCES	LOCALISATION
LEX	<i>Retourner à Aïn-Leuh (/Akbout)</i>	p. 55
	<i>Azrou (/Arris) est un mot de ma langue</i>	p. 87
	<i>Au-dessus de Meknès (/Batna)</i>	p.97
	<i>Je chantais en bar / bare</i> <i>Un semblant de révolte / revendication</i> <i>Une poignée d'abysses/ je me réjouissais</i>	p. 105
	<i>Je prendrai ma bar / barie</i>	p. 106
	<i>C'est à Marrakech (/Batna) que nous partons</i>	p. 110
	<i>The wo/man of my dreams</i> <i>Both wo/men-poles of mine :</i> <i>sun and rain mother and sister/wife</i>	p. 115
	<i>poésie/ma connivence</i>	p. 118
	<i>solstice en transes/je sais que déferlera / le fleuve contenu/qui pansera nos cicatrices.</i>	P. 34 p. 40
	<i>et dans ces grottes/où le soleil en haillons/sue à vaincre les toiles d'arai-gnées/</i>	-"-
	<i>cette autre grotte recluse/où le sang...</i> <i>un chameau insurgé/imprima un chancre à nos espoirs -/nous avons dévidé toutes les aurores</i>	-"-
	<i>mon père/"excusez-moi/je suis de cette engeance maudite de dockers/c'est pas ma faute/acceptez-moi...</i>	pp. 40 -41
	<i>je ne dirai plus comme père/"attachez-moi</i>	p. 41

	<i>d'office/à cette race cultivée de Seigneurs/pourvue par Dieu/et n'en parlons plus"</i>	
	<i>mon frère l'Iconoclaste/tu es voyou et latescent/comme cette terre</i>	-"-
	<i>la nôtre/celle que ne défigurent pas/les brévaires/les supercherries/et les patronnats/ tu es indomptables et récalcitrant/comme ces noms maudits/la Kahéna/nos soleils/et nos peaux</i>	-"- -"-
	<i>et feu sur les temples/et tempête sur les ministères spéculateurs/et foudre sur les limites nominales.</i>	-"-
	<i>aujourd'hui/face à ce soleil longtemps maquillé/je m'enfante dans la vraie lumière.</i>	-"-
TAL	<i>Retour/Prostitution</i>	p.13
	<i>Cercle infernal/obsessionnel</i>	p. 48
	<i>Vrac de chaud et de froid, été/hiver</i>	p. 50
	<i>Lèvres exquis se perdant à déchiffer/défricher Zaynab</i>	p.59
	<i>Idole/Ghetto</i>	p.73
	<i>Leurs maisons/forteresses Des barbourzes du Parti/Etat</i>	p.82
	<i>Nous y pénétrons : patio/jardin</i>	p. 108
	<i>Mots / lances qui barrent le spectacle L'union sans/fedele d'amore/</i>	p. 132
	<i>L'épée qui tranche/Le Croissant qui scintille/Pas l'épée comme la vérité/Pas d'aide</i>	p. 152
	<i>Procession/Outre-monde</i>	p. 155
	<i>Trouble sur fond gris/vert</i>	p. 163
	<i>Faire rougir/ravir</i>	p. 165
	<i>Sautant au retour sur la soeur/mère</i>	p. 176

<i>De tous vœux appelé/rejeté</i>	p. 194
<i>Cette attirance/répugnance</i>	p. 195
<i>L'envahissement de l'animal/emblème</i>	p. 218
<i>L'homme de pouvoir/savoir</i>	p. 219
<i>La moitié supérieure du cercle/serpent</i>	p. 231
<i>La construction de l'Etat/Nation</i>	p. 248
<i>Le chemin de Hâjir/Agar</i>	p. 273

Si, d'aventure, les conventions en la matière avaient évolué, et que, à notre insu, le slash avait été retenu comme signe de ponctuation normalisé, il demeure que la fréquence des occurrences dans les livres de Djaout et de Meddeb lui confère la fonction d'outil performant de l'iconoclasme scripturaire. C' est un outil d'acharnement sur toutes les structures : la syntaxe phrastique, les concepts topologiques, les déclinaisons linguistiques et autres ne sont pas épargnés. Les auteurs s'en servent pour modifier les assises de l'autonomie initiale de certains termes, et pour pouvoir ainsi aisément tenter des arrimages lexicologiques, sémantiques, conceptuels, métaphoriques. Le produit en est une panoplie de structures minées par la dualité, la concurrence, voire l'inflation des significations.

L'on croirait des fois avoir affaire à des nouveaux tirets. Le slash n'en serait-il pas un substitut, tout au moins dans certains cas ? A propos de substitution, Djaout a pensé à cet exemple unique : "*Ce pays = un Dieu sans cesse raccommodé aux prises avec un peuple et une misère (...)*" (LEX, pp. 137-138). Le signe mathématique de l'égalité (=) se substitue ici soit au verbe "est", soit aux deux points, éléments qui ont, dans un système syntaxique normal, une valeur d'annonce de l'intervention des termes explicatifs ou de définition.

Comme pour ne pas être absent à cet autre rendez-vous des "*jongleurs*", Khaïr-Eddine écrit "*point*" en toutes lettres, là où l'on s'attendait à ce qu'il place tout simplement le signe conventionnel approprié (:). Cela se présente ainsi :

***"Chez lui ! chez lui maintenant et toujours lorsque la nuit  
tord son coup et bourre ses tripes de coups acerbes (...); il est***

*donc bien chez lui et c'est encore la nuit point une obscurité totale point la nuit noire (...)" (UVR p. 17).*

Si seulement en écrivant "point" en toutes lettres, l'auteur replaçait les majuscules où il faut, peut-être que la lecture buterait à un peu moins d'obstacles. Il n'en est rien, par la volonté de l'écrivain.

Mais voici encore un cas de création de signe de ponctuation dans L'Exproprié. Djaout invente le long trait horizontal et le fait vadrouiller dans le texte. Il intervient à plusieurs endroits, au gré des caprices de l'écrivain. Celui-ci, apparemment, voudrait là aussi tirer le maximum d'effet de l'exclusivité de sa méthode :

(i) en position initiale, dans un paragraphe ou une phrase :

1. *"La mer vint lui lécher servilement les pieds.*

\_\_\_\_\_ *et mon Ami, là-bas sur la route, point indécis". (LEX, p. 94).*

2. *"LA TACTIQUE DES SEIGNEURS* <sup>24</sup>

\_\_\_\_\_ *depuis juré de régler son compte au Seigneur avant de monter sur la barricade. "(LEX, p. 95);*

(ii) en position médiane, c'est-à-dire intercalé entre le début et la fin de la structure phrastique; par exemple :

1. *"Après \_\_\_\_\_ , nous parlâmes de pintades (Isabelle fut élevée dans la ferme de son oncle), de mon exil et de Kahéna - ma - mère - par - intérim (.)"(LEX, p. 65) ;*

2. *"Mon père \_\_\_\_\_ marche à reculons sur les barbelés qui emprisonnent la manne " (LEX, p. 57) ;*

\_\_\_\_\_   
 24 En majuscules dans le texte.

(iii) en position finale :

1. *"Car demain sera décapité l'Ami - le seul homme*

*capable de saisir mon langage et m\_\_\_\_\_"*

(LEX, p. 96) ;

2. *"Tous les autres se précipitèrent, terrassèrent*

*mon Frère et lui lièrent les poignets avant de*

\_\_\_\_\_ (LEX, p. 112).

Djaout varie la longueur qu'il attribue à ce signe, d'un endroit à l'autre. L'idée d'infini y transparait. Le long trait horizontal fonctionne comme adjuvant de l'entreprise générale de désarticulation de l'institué scripturaire. Il semble en particulier indiquer la même poussée vers l'ouverture qui passionne Meddeb et Bouraoui : *"Il est d'ouverture"*, selon la formule du narrateur dans Talismano. Bouraoui, de son côté, dit textuellement que c'est le genre d'outil qui *"permet à*

*l'imaginaire de déambuler vers les possibilités de toutes sortes que donnent les mots.*"<sup>25</sup>

Ces possibilités peuvent même se contrarier puisque, bien des fois, toute l'écriture est un enchevêtrement de l'ataraxie (ordre, calme) et de l'ataxie (désordre, secousses), de structures harmonieuses et de systèmes désordonnés, aux frontières de l'illisible et du lisible. Les auteurs s'entraînent à en rehausser le degré de complexité, notamment en se livrant simultanément à une réflexion théorique, analytique, dont l'effet perturbateur se ressent encore plus au niveau de la nature des textes. Il serait à propos d'examiner ces autres aspects de plus près.

#### **II. 4.D. L'EFFET DE THEORIE OU D'ANALYSE**

Cet énoncé titulaire a pour source d'inspiration L'Expression orale de Lionel Bellenger, d'après l'exploitation qu'a faite l'équipe de recherche d'Anne Roche<sup>26</sup>. Selon ce dernier groupe, Bellenger a élaboré un répertoire des effets qui

<sup>25</sup> Interview, op.cit.

<sup>26</sup> A. Roche et al. : L'Atelier d'écriture ..., op. cit., pp. 88-95.

constituent les ressorts du discours argumentatif ou de la communication privilégiant la fonction de réflexion ou de persuasion. Ledit répertoire renferme seize types ou "*effets persuasifs*". Le premier en est "*l'effet démonstratif*"; et le dernier "*l'effet émotionnel*". Entre ces limites il y a, par exemple, "*l'effet de compétence*", "*l'effet de méthode*", "*l'effet d'insistance*"... Notre formulation, "*l'effet de théorie*", en découle donc.

Toujours à la lumière de cet ouvrage, nous définissons l'effet de théorie comme étant constitué par tout ce qui, dans une œuvre de fiction - donc dans la communication littéraire - relève du souci de l'auteur d'exploiter le champ du commentaire, de la discussion, de l'explication des principes théoriques de l'art. Au risque de disputer la place au critique littéraire, à l'instance dont la recherche de l'art du texte soumis à sa lecture est la fonction spécifique, cette catégorie d'auteur fait de l'interrogation, des propos sur la littérarité de sa production (ou de celle d'un autre) le sujet nodal du travail créatif.

Les chapitres précédents ont déjà pu indiquer, peut-être parfois plus que de besoin, que les auteurs des œuvres maghrébines retenues font la part belle à l'effet de théorie. Il est utile cependant de donner un peu plus de consistance à l'étude de ce phénomène artistique.

De façon empirique, mais pas moins révélatrice, nous pourrions essayer de mettre en place une rampe méthodologique formée de quelques questions-clips, pour soutenir l'analyse. Il s'agit d'un ensemble de formules collectées dans les différentes œuvres, constituant un questionnaire dont les éléments, mis en rapport les uns avec les autres, forment la base d'un art poétique, base qui ne demanderait qu'à être complétée. Les questions théoriques sont suivies des réponses possibles fournies par les textes de façon immanente. Dix ont été sélectionnées sans aucune prétention à l'exhaustivité ici non plus.

*II.4.D.a. Echantillon des questions et des réponses théoriques immanentes:*

(Q1) Qu'est-ce que l'écriture ou la littérature ?

*" Le signe et le sangnifié se couchent (;) les doigts fanés enfantent des essaims de lettres (qui) châtient les conquêtes les plus riches*

*des vérités (...) Ereintement du sens et du contresens" (LIC, pp. 80-81).*

(Q2) Quelle disposition psychologique convient-elle à l'écrivain ?

*"Tu lisais un livre de Gorki ou un livre sur Gorki. Toujours est-il que tu t'étais arrêté à cette phrase où il disait : "On ne peut pas écrire de grands romans lorsqu'on a peur" (LCO, p.21).*

(Q3) Qui peut être le destinataire de la littérature ?

*"Comment comprendras-tu ce que je veux dire si tu n'écris pas toi-même ? (...) Il est des connaissances incommunicables, il est un savoir qui ne peut être dit sans passer par le corps" (TAL, p. 246).*

(Q4) Quelle(s) option(s) linguistique(s) les partenaires de la littérature privilégient-ils ?

*"(...) Peau tannée d'ilechan latinité, enluminure orientale, arabesque et francophonie." (LEX, p.32).*

(Q5) Quelle est la fonction de la littérature et de l'écrivain ?

*"Il estimait qu'un écrivain était fait pour forger des mondes de toute pièce et qu'il n'avait aucun rôle à tenir dans le théâtre politique" (MOL, p.26).*

(Q6) Quels rapports l'œuvre a-t-elle avec son contexte de production ?

*" Ah! Bon. Blanc ou Noir ? (...) La question est d'importance, car l'inégalité des couleurs entraîne, sous toutes les latitudes, une inégalité sociale. Etc(...) elle entraîne aussi (cette inégalité de couleur) une différence de statut et d'écriture de l'écrivain. Ce qui, aux Amériques, est pour l'instant essentiel" (UPO, p. 12).*

(Q7) Le statut générique de l'œuvre va-t-il de soi ?

*"Oui, il s'agissait bel et bien d'une lettre pour le pouvoir... Nous l'allons décrire sans plus tarder mais qu'on ne s'étonne pas si le théâtre intervient dans nos observations..." (UVR, pp. 84-85).*

(Q8) Et le statut des personnages ?



*"Si la transformation des personnes en personnages s'opère en douceur et selon les règles de cette nouvelle esthétique que je vous prêche ardemment; si origine et progression du roman se nourrissent du début à la fin l'une à l'autre; si le créateur procède par touches successives, approximations et éclairages multiples mais sans cesse nuancés, entrées variées et constamment inattendues, sans autre souci que de capter l'intimité inédite et hautement illogique de notre temps ( ), si donc à la fin le miracle du chef-d'œuvre se produit, alors (...) il résultera de ce long et épuisant labeur un certain parfum (...) une certaine ambiance, où, au lieu d'être donnés dans un état accompli, naturel (...) les personnages et leur aventure sont plutôt saisis à leur origine, au point même de leur informe et angoissante irruption sur la page blanche" (LBD, pp. 130-131).*

(Q9) La littérature a-t-elle des sujets de prédilection ?

*"Un voyage rêvé, un pèlerinage inachevé, un passé impossible. (...) Un beau sujet de roman ou de conte, mais une illusion dans le réel" (LPA, p.224).*

(Q10) Quel est le premier module de la littéarité ?

*"Il ne s'agit pas de combiner n'importe quoi avec n'importe quoi. L'art est dans le dosage" (LGE, p.37)...*

Ces questions et réponses et beaucoup d'autres (certaines ont pu déjà retenir notre attention d'ailleurs dans une autre perspective) s'imposent du dedans des œuvres. Aussi, malgré l'imperfection de la méthode des clips ici employée en connaissance de cause, l'échantillon nous édifie - t - il tant soit peu sur l'importance accordée aux préoccupations spécifiques des théories de la littérature : les questions de poétique ont effectivement acquis dans ces univers fictifs le droit d'être des sujets de prédilection de la diégèse.

Nous aurions même pu nous contenter d'un seul ouvrage, et il y aurait toujours eu plus d'illustrations que celles ci-dessus relevées. Cela signifie que si on les supprimait, les œuvres n'auraient plus tout à fait le même intérêt, ni pour les

lecteurs, ni pour les auteurs. Les œuvres doivent leur complémentarité en grande partie à ces nombreux constituants de l'effet de théorie.

Le principe qui guide tous les auteurs presque de la même façon - ce qui ne biffe pas les particularités des uns et des autres - est celui énoncé par Meddeb : *"Il n'y a d'écrivains que penseurs de systèmes"* (TAL, p. 248). Cette formulation a l'avantage de mettre ensemble, et avec une pertinence que ne dément pas le travail dans tous les livres, les termes capitaux *"écrivain"* et *"penseur"*, c'est-à-dire l'agent dynamique de la création et celui de l'analyse de celle-ci. L'on sait que d'habitude, ce sont deux entités certes en relation étroite, mais distinctes, jouissant chacune d'une autonomie instituée. Celle-ci est ici réduite à sa plus simple dimension, le privilège étant désormais accordé au composé écrivain-analyste, auteur-commentateur, créateur-critique.

Le phénomène est donc celui de l'enrichissement des notions d'écrivain et de critique. L'on voudrait que l'auteur fasse voir qu'il cogite en écrivant et qu'il écrit en cogitant; qu'il produit simultanément de la littérature et un appareil critique donnant les mots de passe pour le décodage de l'art poétique générateur du texte. Hédi Bouraoui reconnaît qu'il a fait sienne cette exigence :

*"On ne peut pas séparer les deux (...). Même si je ne le veux pas, cela ressort de cette manière. Il y a aussi une réflexion de quelqu'un qui a lu, de l'universitaire, de l'intertextualité en rapport avec la binarité (...)"<sup>27</sup> .*

Ces propos révèlent que le mélange de l'écriture et de l'énonciation de ses principes est à la fois quelque chose de volontaire et d'involontaire. Un autre débat est ainsi instauré; mais il ne devrait pas éclipser la plus importante question à considérer opportunément ici : celle qui concerne les différents procédés par lesquels les auteurs gèrent cette part de réflexion théorique intégrée désormais dans la créativité.

#### **II.4.D.b. Les astuces critiques**

D'un auteur, à l'autre l'on découvre une variété d'astuces d'intégration des préoccupations théoriques dans le processus d'écriture. Les prétextes ne

---

<sup>27</sup> Interview, *op. cit.*

manquent pas pour la production du discours de critique littéraire ou de ce qui peut s'y apparenter.

Notamment, les propos de cette nature émanent des entretiens entre les divers protagonistes. Ceux-ci peuvent être des profanes en art; mais le plus souvent, ils appartiennent à ce monde, soit comme débutants, soit comme professionnels confirmés ou aspirant à le devenir dans un futur plus ou moins proche. Nous avons déjà examiné les nombreux cas d'apprentissage. Que dans des expériences de formation artistique, les discours touchent aux problèmes d'art poétique, est dans l'ordre normal des choses. Nous éviterons ici le risque d'une duplication, autant que faire se peut.

Dès le début de Un Passager de l'Occident, le narrateur se découvre sous la peau d'un journaliste qui soumet l'écrivain James Baldwin à une interview serrée. Il est question, évidemment, de l'œuvre de ce dernier avant tout. Mais les commentaires vont au-delà, et ce sont aussi les œuvres de beaucoup d'autres auteurs (dont Memmi, Camus, Kateb...) qui sont commentées dans plusieurs directions. Le narrateur en viendra même à se projeter au centre de la fiction avec le statut non plus seulement d'analyste de l'œuvre de Baldwin, mais aussi d'écrivain-penseur parlant des procédés d'écriture qui l'attirent, des énergies qu'il doit déployer pour s'en sortir à bon compte.

Le texte de Farès est truffé de structures argumentatives typiques des exercices de dissertation littéraire. On en ferait une abondante moisson aux pages 34 à 37, entre autres : *"on pourrait dire que ... Mais, s'ils ... c'est..."*; *"c'est ce que "*; *"Autrement dit"*; *"Cela, parce que"*; *"Autrement dit"*; *"une nouvelle fois"*; *"C'est pourquoi"*; *"D'un côté, ... d'un autre..."*; *"Car si"*; *"Mais il faut s'empresser d'ajouter que ... car ..."*; *"Pour dire plus clairement les choses"...* Manifestement, il y a un usage répété de termes et structures d'explication, de réflexion dialectique.

Justement, le narrateur-analyste, ici, force un rapprochement avec *"le sujet d'une dissertation de philosophie au baccalauréat algérien"*. Et la question qui l'y a conduit est la suivante : *"Pourquoi, par exemple, la Nedjma de Kateb Yacine, si la beauté de l'Algérie est un piège, ne peut-elle être transformée en programme publicitaire ?"* (UPO, pp. 35-36). Question d'analyse de la littérature,

s'il en est, qui instaure une discussion plus étendue sur les rapports entre le texte et le contexte, ou encore sur les modalités du passage de l'œuvre littéraire d'une forme ou d'une fonction à une autre (à laquelle, peut-être, l'auteur n'avait pas d'abord pensé).

Dans le même chapitre de l'alibi de la rencontre entre gens de lettres, Meddeb consacre un épisode de *Talismano* à un exposé que le narrateur déclare avoir présenté à un colloque. L'exposé porte sur sa conception de l'écriture. Si celle-ci part du réel, elle ne s'y enferme pas. Elle s'en sert comme base de propulsion vers "*les territoires du fabuleux*" (TAL, p. 242). Meddeb oppose ici la fable à la chronique. Le trait d'union entre les deux est "*l'imaginaire*". C'est le rôle de celui-ci de tirer sa substance de la vie mais d'en faire un motif de l'émerveillement en créant le plus de distance possible entre le point de départ et les hautes sphères du fictif; cela par la magie d'un transformisme dont l'auteur recherchera les ressources partout où il pourra. Ne pas le comprendre, dit-il, c'est s'avouer incapable de dépasser "*l'entrée dans l'écriture*", c'est-à-dire avoir de celle-ci une conception et une pratique superficielles, erronées.

De là une autre proposition, toujours sur la compréhension théorique du sujet : "*Vous ajouterais-tu qu'écriture s'implique multiple, (...) appel et retour; (...) symbole autant que le signe ( ? )*" (TAL, p. 242). Cette conception découle de l'autre : elle signifie que la créativité, à force de s'enrichir de la fabulation, devient le domaine par excellence de la libération des facultés d'imagination de l'Homme; en tout cas, de l'être qui, par vocation ou à force de stimulants, peut, ou a su, répondre à l'appel secret "*à écrire (et en même temps) à réfuter, à illustrer, à commenter, à conseiller, à rectifier, à concilier, à reproduire, à prescrire*" (TAL, p. 246). Cette longue série de verbes et la variété des activités que ceux-ci indiquent, décrivent tout un art relayant des propos théoriques.

En effet, les termes critiques traduisent une idée très précise de l'écriture ou de la créativité qui complète ou prolonge l'autre concept que l'interlocuteur a à peine fini d'exposer. L'écriture est une opération à plusieurs dimensions. C'est la raison pour laquelle Meddeb, de l'aveu de son insistance textuelle, a opéré le choix le meilleur :

***"Je réfute celle qui se limite à (d)écrire les choses telles qu'elles s'observent rien que fixité sans en voir les implications à transfigurer le procès du change, maîtrise des degrés" (TAL, p. 246).***

Dans le voisinage de ces développements explicatifs, d'autres questions tout aussi théoriques traitent de la compétence requise de l'écrivain; des critères de distinction entre l'esthétique de la littérature courtesane et celle de la littérature qui s'instaure contre la loi; ainsi que des modalités de réception critique des divers types d'œuvres se réclamant de telle ou telle catégorie esthétique...

L'astuce (auto)biographique est une autre forme de prétexte pour le développement du discours d'analyse littéraire au centre de la fiction. De propos délibérés, le narrateur veut raconter des épisodes de la vie des tiers ou des instants capitaux de sa propre existence. Souvent d'ailleurs, les deux projets sont conduits simultanément.

En voulant parler de sa vie, le narrateur livre des tas d'informations sur tous ceux qui, d'une façon ou d'une autre, ont eu quelque chose à voir avec son "curriculum vitae" d'artiste. "Ah! Vous ne savez pas ce que c'est qu'un romancier ?" (LEX, p. 44). Telle est l'une des déclarations inaugurales d'une instance narratologique engagée dans cette voie. Son discours, d'entrée de jeu, s'annonce donc comme une interrogation, une réflexion sur les paramètres de gestion de l'activité principale d'un romancier, le métier d'écrivain. Exemple des motifs qui l'ont poussé à écrire; et plus généralement, de la vocation même d'artiste. Exemple aussi des retombées de l'activité sur la vie du concerné et sur celle du reste du monde.

Même certaines techniques d'exposé de bilan littéraire sont expérimentées à l'occasion pour valoir et servir ce que de droit, comme l'on dirait :

***"Vous voulez que je vous parle encore de ma littérature ! (...)  
Mais je peux encore vous assurer que je suis un grand écrivain.  
Je suis reconnu par les meilleurs journaux d'avant-garde. (...)  
J'ai révolutionné les formes du participe, j'ai placé des adjectifs  
entre le sujet et le complément." (LEX, p. 47).***

Le bilan est vraiment analytique, mais l'auteur n'évite pas l'auto-satisfaction. Et ce sont encore, ici, d'autres questions théoriques soulevées implicitement : selon quelles modalités la critique de pompage, comme Bouraoui l'a appelée avec un accent d'ironie, s'exerce-t-elle, en fait ? Ses avantages ou ses inconvénients ne sont-ils pas ceux du genre (auto)biographique même ?<sup>28</sup> ...

Comme notre ambition n'était nullement de répertorier exhaustivement les preuves de la prééminence de l'effet de théorie, nous nous contenterons de cet échantillon. Pour noter synthétiquement, qu'à l'évidence, l'activité critique dans la "*fiction généralisée*", selon la formule de clôture de Le Bruit dort, est intense. Elle est diversifiée, éclectique.

De la critique thématique à l'idéologique, des démarches psychanalytiques (l'on se rappelle les brouillons ou projets (auto)commentés dans L'Escargot entêté) à l'esthétique des genres, des ouvertures structuralistes, linguistiques au comparatisme (l'œuvre de Baldwin est ainsi approchée; les voyages du narrateur lui donnent l'alibi des comparaisons entre la littérature et beaucoup d'autres arts); bref, presque aucune méthode critique ne semble faire défaut à ces œuvres romanesques maghrébines. Sans que l'on veuille dire que l'on est sorti tant soit peu de la fiction. Celle-ci est porteuse de, elle est portée par, une vision critique spécifique : l'écriture est une roue qui (re)tourne sur elle-même, happant dans ses mouvements autant d'éléments énergétiques que lui renvoient les divers horizons vers lesquels les différentes instances impliquées, des auteurs à leurs narrateurs et leurs personnages, ont pu ou voulu regarder.

L'œuvre littéraire est désormais plus qu'elle-même. Création au recto; essai au verso. Ou vice versa. Elle est un métatexte, tant ses axes créatifs et théoriques sont entrecroisés.

Mais cela soulève encore une foule de problèmes dont celui-ci en particulier : quel nom peut vraiment convenir à une œuvre qui a ce statut ambigu ? Les auteurs en ont conscience : ils en ont souvent esquissé la polémique dans la diègèse même, à travers les narrateurs et les personnages concurremment.

---

28 Le mot autobiographie ici ne s'applique pas à l'auteur, mais au narrateur qui livre un récit à la première personne.

## II. 4.E. NOMINATION PROBLEMATIQUE

Comment donc désigner ces œuvres de façon à en respecter la complexité? C'est à ce genre de problème que Yamna est confrontée après avoir vu l'embarras de ses interlocuteurs à la suite de son récit. A ceux-ci qui trouvent que l'histoire qu'elle a racontée (et qui est celle de toute l'œuvre) semble n'avoir ni tête ni queue, elle rétorque : "*Cette histoire paraît compliquée et obscure. Si on la raconte à quelqu'un, il nous prendra pour des fous (...) De toutes les façons les gens ne comprendront pas*" (LPA, p. 55). Elle le confirme devant le doute grandissant affiché par Sindibad : "Non, rien n'est logique" (LPA, p.57).

L'obscurité du récit, l'inextricabilité narratologique, entraînent une difficulté superlative de nomination. Celle-ci court dans toutes les œuvres, y compris dans Le Chemin des ordalies qui, à première vue, semble de facture classique donc facilement nommable.

Presque toutes les pages de couverture ainsi que les pages-titres affichent les termes génériques "*roman*" (La Prière de l'absent; L'Escargot entêté; L'Exproprié; Talismano; Un Passager de l'Occident; Le Bruit dort; Une Vie, un rêve...) ou "*récit*" (Le Chemin des ordalies). Il y a lieu de penser que les éditeurs se sont entendus avec les auteurs pour procéder ainsi.

Moi l'aigre n'a aucune indication générique. Jean Déjeux l'a appelé un "*théâtre-monologue*"<sup>29</sup> ; mais en réalité, des parties théâtrales alternent avec des morceaux romanesques (selon la catégorisation traditionnelle). En terme de genre, la proclamation nécrologique est sans ambiguïté à l'intérieur de l'ouvrage : "*Le roman est mort vive la poésie (.) Le théâtre est mort (;) vive l'atome pluriel des mots qui s'écrivent sans plus décrire*" (MOL, p.156). Le meurtre textuel, la pulvérisation des genres, libèrent l'écriture; et inversement, "*des mots march(e)nt entre deux gares pour une nouvelle destination*" (MOL, p. 155) parce que l'écriture est libérée. L'homme (l'auteur, le narrateur, la métaphore anthropomorphe du texte ?) a subi un sort semblable : castré, "*déjà assassiné*", "*l'homme (...) ne pourrait plus compter sur l'uniformité testiculaire de son rêve*"

---

29 J. Déjeux : Dictionnaire des auteurs maghrébins..., op. cit. p. 241.

(MOL, p. 155). Le vide générique ménagé sur les pages de couverture et la page-titre de ce livre en seraient les annonces métaphoriques.

L'indication générique de L'Icônaison, voulue par l'auteur, est "*romanpoème*" (en un seul mot au lieu des deux qu'aurait exigés la convention classique de formation des mots composés). De déclinaison en déclinaison, des "*bouquets d'éclosions langagières*" (LIC, p. 108) aux "*mutations des signes*" (LIC, p.109) et autres "*idiotgrammes en forme de placards de démonstrations*" (LIC, pp. 111-112), le livre de Bouraoui est dans une errance générique continue. Que le narrateur dise presque accidentellement que c'est sa "*narration*" (LIC, p. 108) ne supprime pas sa nature singulière de "*monde d'icônaisons pures*", qui n'aura cesse de porter un gros point d'interrogation à la place du lexique générique référentiel : la plurivalence générique du texte est indéniable.

Ainsi aussi des autres œuvres, malgré les mots "*journal*", "*carnet*" (Un Passager de l'Occident); "*mémoires*", "*texte*", "*écriture*" (Talismano) qu'ici ou là une composante narratologique emploie un peu comme une métonymie de l'œuvre totale. Malgré encore la désignation périphrastique descriptive, "*la clownerie verbale*", que l'on entend une fois de la bouche du narrateur de L'Exproprié.

Génériquement donc, la quête du nom propre du texte demeure inachevée. A l'image de cet enfant anonyme d'un bout à l'autre de La Prière de l'absent. Voici donc des instances qui ont bien conscience d'avoir créé, ou d'être encore en train de créer des œuvres ; mais qui vont se contenter de les observer telles qu'elles sont, sans pouvoir leur trouver un nom satisfaisant. Que faire d'autre, dans de pareilles circonstances? Bon gré mal gré, le personnage farésien déclare :

***"Je dis ces feuilles parce que j arrive pas à trouver d autres mots qui puissent aussi bien dire ce que ces feuilles `écrites pourraient être. D autant que feuilles écrites , et surtout écrites, n est pas une différence avec les feuilles... parlées (...)*** (UPO, p.137).

L'écrivain est pratiquement parvenu à la zone-limite du langage. Rien n'est terminé, cependant. C'est une autre aventure (ou mésaventure selon les options)



qui est susceptible de commencer : la recherche du nom approprié. Le défi peut changer de termes, mais ne s'annule pas.

Car, en dépit de cet écueil que l'on affirme toucher du doigt, les narrateurs, les personnages, les auteurs, ont une idée très précise de l'immensité des pouvoirs qu'ils aimeraient s'attribuer, qu'ils s'attribuent déjà dans certains cas sans attendre l'autorisation d'une autre instance.

L'indétermination de la nomination générique des textes s'avère être un des signes porteurs d'une démesure proclamée dans certaines circonstances à haute et intelligible voix. Pour franchir la zone-limite, lesdites instances vont allègrement se donner le statut qui convient à leur singularité : le statut quasi démiurgique.

#### **II. 4.F. ASPIRATION A LA DEMIURGIE**

D'un certain point de vue, l'alpha et l'oméga de ces immenses efforts de déconstruction des formes narratologiques, de proclamation ou de revendication appuyées de la singularité de celles-ci, ont une base téléologique. La question nodale est, selon toutes les données, celle de savoir quel est le but ultime, quelle est la finalité des finalités, d'un travail aussi ardu sur la sémiologie de l'innommable, de l'ingouvernable et de l'irréductible.

La phénoménologie du meurtre, de la dissidence artistique, semble revêtir une signification très intéressante dans cette optique-là. A ce sujet, l'on se rappelle ce que faisaient en leur temps Mallarmé et Rimbaud (cités dans certaines œuvres, comme cela a été indiqué précédemment).

" *En creusant le vers à ce point, expliquait Mallarmé, j'ai rencontré deux abîmes (...)*"<sup>30</sup> . Paraphrasant Mallarmé, Maurice Blanchot écrit :

***"Le poète entre dans ce temps de la détresse qui est celui de l'absence des dieux. (...) Qui creuse le vers, échappe à l'être comme certitude, rencontre l'absence des dieux, (...) en devient responsable, en assume le risque, en supporte la faveur. Qui***

---

30 Cité d'après M. Blanchot : *L'Espace littéraire*, op. cit. pp. 33-34.

*creuse le vers doit renoncer à toute idole, doit briser avec tout, n'avoir pas la vérité pour horizon (...)"<sup>31</sup>.*

Mallarmé parlait métonymiquement : le vers sur lequel il s'applique (au sens le plus fort du terme) n'est pas seulement la poésie, mais par extension, la littérature en général.

Quant à lui, Arthur Rimbaud, dans sa lettre célèbre à Georges Izambard (13 Mai 1871), montrait la voie qu'il avait suivie, celle qui devait servir de modèle à la postérité, selon son exigence :

*"Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant. Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. (...) Il devient entre tous (...) le grand criminel, le grand maudit, - et le suprême Savant ! - Car il arrive à l'inconnu"<sup>32</sup>.*

Les auteurs maghrébins labourent des champs semblables, souvent avec l'énergie du désespoir. Creuser le vers, "*se faire voyant, par un long, immense et raisonné dérèglement*", c'est se consacrer à la recherche sur les potentiels de l'écriture : ce que font les auteurs maghrébins. "*Je contre-crée*", affirme Bouraoui dans L'Icônaison; travail requérant d'autant plus d'énergie qu'il faut, par "*secousses instantanées*", réussir à créer, par exemple, des "*ponctuation(s) à perdre haleine*" (LIC, p.9).

Dérèglement encore dans les expressions et les images : "*Tu chieras le verbe rouillé comme un entortillement de ténia*" (L'Exproprié); et Djaout y pousse son narrateur, son écrivain, qui ne recule plus devant aucun procédé pour exercer son talent d'iconoclaste.

L'idéal du narrateur de L'Escargot entêté, c'est la révolution de la littérature, à la suite de la "*fusillade*" à laquelle, dit-il, une de ses idoles avait soumis la littérature du côté de l'Arabie. Sa passion pour les mélanges n'en sera que plus obsessionnelle; et, résultat, le texte entier sera encore plus rebelle à la nomination finie.

---

<sup>31</sup> Ibid.

<sup>32</sup> Cité d'après Alain Vaillant : La Poésie..., op. cit., pp. 15-16.

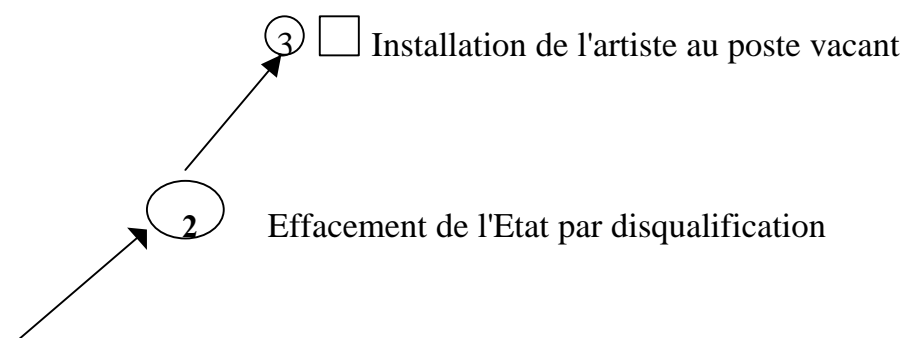
La structure [à + verbes d'activité] s'étire en longueur chez Meddeb. Cette élasticité concrétise l'idée d'"*immense et (ir)raisonné dérèglement*", selon la formule rimbaldienne. La voyance s'incarne dans la démesure, l'illimité. Le creusage également. C'est, nous dit-on, la voie sûre pour tendre vers l'horizon du suprême, la zone où l'artiste a le sentiment de commencer à maîtriser l'essence de la littérature, si ce ne peut être l'essence de la vie : sentiment d'être "*suprême Savant*", en somme.

Mais contrairement à ce que laissait entendre Mallarmé, et plutôt comme le décrivait Rimbaud, l'actant maghrébin comble le vide qu'il a d'abord créé par le meurtre et le sacrilège. L'élimination des "*saints*", c'est à cela qu'invite le narrateur de Talismano. Il est nécessaire de procéder ainsi, et d'assumer pleinement l'acte, si l'on rêve de porter "*autour de sa tête un rayon de l'auréole que monopolisait le seul saint*" (TAL, p. 183). Donc si l'on veut au moins partager le privilège du "*suprême Savant*" rimbaldien avec l'Instance qui détient ce pouvoir "*ab initio*", au mieux, si l'on désire se l'attribuer en exclusivité, il est nécessaire de passer par une écriture, par la médiation d'une violence symbolique perpétrée sur la personne de Dieu - des dieux, a dit Maurice Blanchot-.

Le vocabulaire dont se sert Meddeb pour décrire cet état téléologique est identique à celui de Rimbaud : quand ce dernier parle de "*voyance*" (grande capacité de perception des choses cachées), Meddeb fait courir après une "*puissance perceptive à rayonner sur le persévérant désert corps*" (TAL, p. 238).

Le processus téléologique dans L'Escargot entêté est le suivant, schématisé (à lire dans la direction des flèches, étant donné qu'il s'agit d'un mouvement ascendant) :

#### L'ETAGEMENT TELEOLOGIQUE DANS L'ESCARGOT ENTÊTE



## 1 Effacement de Dieu et remplacement par l'Etat

A l'étape 1, le personnage déclare : "*Je suis trop fidèle à l'Etat pour croire en Dieu*" (LGE, p.35). L'Etat, comme Dieu ici invalidé, est l'instance suprême. A l'étape 2, il insiste sur les défaillances de l'Etat, établit son échec dans tous les domaines de la vie publique. Il peut ainsi, à l'étape finale 3, occuper le siège d'où il a chassé tour à tour Dieu et l'Etat. Proclamer qu'il est le seul vigilant ne suffit plus. Il dévoile ce qu'il est devenu en ces termes : "*Je me sens frappé de gigantisme. La démesure m'envahit*" (LGE, p. 32).

C'est cette démesure, cette aspiration à l'auto-divinisation, qui se lit, au niveau formel, dans la séduction du métatexte. Le "*Je suis Dieu*" lâché par un personnage dans L'Exproprié, s'interprète également comme l'affirmation euphorique de l'éviction, de la mise à mort de Dieu par l'artiste; c'est, évidemment, l'illustration d'un seul et même phénomène d'une téléologie affichée au niveau d'une gestion de l'œuvre littéraire, de l'écriture, que l'on reconnaît extravagante.

Tout aussi programmatiquement, l'entreprise intègre un moment de suicide, d'auto-meurtre, comme nous avons déjà pu le voir dans L'Escargot entêté. Dans Talismano, le suicide est associé à la résurrection : au même moment où le narrateur intra-diégétique annonce sa propre mort, il laisse entendre qu'il s'agit en réalité d'une mort-renaissance, par opposition à la mort-anéantissement irréversible. C'est le rituel de l'écriture qui veut qu'il en soit ainsi. D'où l'affirmation (paradoxe) suivante : "*On n'écrit pas si l'on est pas déjà mort*" (TAL, p.247). Il faudrait maintenant la compléter par : et si l'on n'a pas tué l'instance tutélaire.

Au terme du double rituel, l'artiste acquiert la capacité extraordinaire de mourir et/pour renaître autant de fois que l'exige le besoin de créativité. Il ne se le fait pas dire deux fois : "*Je meurs souvent et reviens pour éjaculer mon style précieusement archaïsant*" (TAL, p.247). Le meurtre (perpétré sur le tiers divin), l'auto-meurtre, n'impliquent pas le nihilisme. Ce sont deux actes rituels identiques, préparant le terrain pour l'auto-couronnement de l'artiste à la place

de Dieu ou des divinités. L'artiste ne peut pas être alors un "*être propre*" : par vocation, il blasphème, il désacralise pour jouir du privilège de l'auto-sacralisation substitutive. Telle est la substance des programmes démiurgiques dans les œuvres.

L'appréciation de la valeur de toutes ces options esthétiques varie d'un auteur ou d'un analyste à l'autre, suivant les angles d'approche choisis. Pour Genette, le phénomène est intéressant dans la mesure où, par exemple, l'invasion "*de l'histoire par le commentaire, du roman par l'essai, du récit par son propre discours*"<sup>33</sup> est ostensiblement une marque de modernité. Qui a, cependant, un inconvénient : trop d'intervention de la voix critique "*incline à penser que le rôle du destinataire se borne à recevoir un message à prendre ou à laisser*"<sup>34</sup>, comme on offrirait à quelqu'un qui voudrait se loger une maison clef en main.

Mais les auteurs ont beau jeu de rappeler, dans ce chapitre, que rien ne se donne pour achevé; qu'au contraire, le métatexte met à la disposition du lecteur une plate-forme qu'il ne trouvera pas dans les conceptions closes des genres littéraires, de l'écriture; qu'il lui appartient, par conséquent, de solliciter ses facultés cognitives, de transpirer, pour suivre l'écriture dans ses labyrinthes.

A un autre bout, pourtant, un lecteur algérien estime que c'est trop demander au lecteur : "*Un roman qui fait transpirer (le lecteur) dans ses tentatives pour saisir et suivre la pensée de l'auteur, est incontestablement une œuvre manquée*"<sup>35</sup> Condamnation sans retenue donc de l'écriture exploratoire, expérimentale, du brassage des axes créatifs et théoriques, alors que les personnages concernés jubilent.

Aux auteurs, peut-être, de suggérer ce que l'on peut en penser, à partir de ce qu'ils en pensent eux-mêmes. Boudjedra y voit la forme propre à une intelligence exercée qui, "*à travers la structure, le style, (rend) le réel inoffensif*"<sup>36</sup>. A un congrès de l'A.L.A (African Literature Association) aux Etats-Unis, Hédi Bouraoui a eu cette réaction :

---

33 G. Genette : *Figure III*, op. cit., p. 265.

34 *Ibid.*

35 Dans *El Moudjahid* du 31 Octobre 1984.

36 Dans *El Moudjahid* du 11 Novembre 1984.

*"Il y a chez les Maghrébins une sorte de réflexion sur le genre qu'ils écrivent. C'est une réflexion sur les genres qui est une sorte de déformation, parce que nous singeons beaucoup la France. (...) Le Maghrébin intellectuel est toujours à l'écoute de cette (expérience) qu'il adapte à sa propre sauce, le Maghrébin qui réfléchit sur son écriture"<sup>37</sup> .*

Bouraoui paraît peu enthousiasmé en y pensant.

Il rectifiera la trajectoire un peu plus tard, en nous déclarant que *"c'est par la révolution de l'écriture que peut se promulguer une vision révolutionnaire dans le sens de l'ébranlement des assises établies"*<sup>38</sup> . L'auteur de L'Icônaison (texte qui était le sujet de notre entretien) se frappait la poitrine, avec ce sentiment rimbaldien, mallarméen aussi, d'avoir dépassé le seuil de l'humaine condition au cours d'un travail, particulièrement prenant, sur l'écriture. N'est-ce pas, à quelque chose près, le même sentiment de fierté qui anime Khaïr-Eddine, Ben Jelloun, Tlili, Meddeb, Djaout, Farès...?

L'écriture, en tout état de cause, se (dé)compose principalement dans les axes croisés de la création proprement dite et de la réflexion théorique. Au cœur de ces (dé)compositions il y a un monde soumis lui-même à la désorganisation dans ses compartiments essentiels. Les désorganisations scripturaires, dans cette perspective, sont des miroirs des mille et un écueils de l'existence des personnages. La vie, pour ceux-ci, signifie un corps à corps avec soi et avec l'univers. L'acharnement sur l'écriture en serait la specularité artistique. Dans ce cas, les textes devront être reconsultés, tant il est vrai que les développements précédents indiquent combien il peut être utile de s'informer sur l'intensité, la fréquence, la portée des nombreuses secousses qui meublent la vie des êtres dont les portraits sont esquissés à travers les méandres des perturbations scripturaires.

L'envers de l'écriture, voudrions-nous démontrer à présent, porte les marques profondes d'un sujet de pathologie existentielle, même lorsque les exercices

---

37 Propos enregistrés par nous à Michigan State University, East Lansing (U.S.A), le 18 Avril 1986. Bouraoui intervenait à la suite d'un exposé de Khatibi intitulé "Nationalisme et cosmopolitisme littéraires".

auxquels les écrivains s'adonnent semblent dotés d'un grand coefficient de ludisme. C'est ce qui est mis en évidence par les procédés de dévoilement privilégiés par les auteurs, et que nous allons regarder de plus près.

### **III. TROISIEME PARTIE : LE DOUBLE DEVOILEMENT DU PATHOLOGIQUE**



L'écriture, en tant que système sémiotique, a souvent chez les auteurs de notre corpus des prétentions novatrices ouvertement affirmées. C'est ce qui a pu ressortir des réflexions précédemment esquissées.

Le tréfonds thématique en est un ensemble de visions d'où émergent des constantes que l'on peut présenter ainsi : l'existence ne semble être qu'une multiplication d'expériences de manque, de dégradation, de métamorphoses dévirilisantes, ou même de pseudo-évolutions qui, de toutes les façons, commencent et se terminent par le vertige ou la mort. L'existence, c'est encore une quête d'horizons sans cesse fuyants qui pourtant exercent sur les protagonistes un effet d'aimant. Ceux-ci ont-ils même le temps de localiser les points de fixation éventuelle et de constituer le viatique nécessaire? Des séismes mettent l'univers sens dessus dessous, souvent prématurément, de la manière la plus imprévisible : fatalement, les bilans de l'existence sont déficitaires.

Autant de données dont le projet des écrivains est de nous en révéler les contours, surtout les plus chargés d'aspérités. L'option est bien celle du dévoilement d'un trop-plein de pathologies.

Deux procédés sont mis à contribution pour nous le faire voir : le procédé du dévoilement sans détour et celui du dévoilement par des bifurcations métaphoriques au détriment de l'inscription du mot juste. Deux voies qui peuvent paraître contradictoires, mais qui se veulent surtout complémentaires, selon les choix des auteurs. C'est tout cela que les deux chapitres constitutifs de la présente troisième grande partie essayeront de démontrer.

Toutefois, il s'agira moins de faire une étude thématique pour elle-même que de s'interroger sur les stratégies d'expression dont les auteurs exploitent les ressources à cette fin. En d'autres termes, ce sera ici un arrêt sur des modalités de

gestion du langage chargé de convoier les icônes du pathologique. Cette démarche, du reste, est recommandée par Serges Doubrovsky pour qui - et il reprend Roland Barthes - "*toute critique consiste précisément à parler du langage*"<sup>1</sup>, c'est-à-dire à s'intéresser (du moins quand le besoin se fait sentir, comme dans le cas d'espèce) aux mécanismes essentiels de l'expression. "*Le sens global jaillit des significations (...) à travers la variété de l'expression*"<sup>2</sup>, ajoute Doubrovsky très utilement.

Hamid Nacer-Khodja a étudié Jean Sénac dans la double perspective du "*poète obscur*" et du "*poète solaire*". Il a vu en Sénac un auteur pratiquant habilement "*l'écriture binaire*"<sup>3</sup>. D'après Nacer-Khodja, cette binarité consiste en ceci : tantôt Jean Sénac fait fi du souci esthétique élémentaire et se sert de mots dépouillés de tout enjolivage, tantôt il donne à son expression la plus grande plénitude esthétique possible grâce à une métaphorisation très appuyée.

Nos auteurs rencontrent Jean Sénac sur cette voie à deux balises, comme nous nous proposons de le démontrer. A l'instar de Nacer-Khodja, nous parlerons d'un dévoilement binaire caractéristique des procédés d'expression privilégiés par les neuf auteurs du corpus. C'est une dimension en rapport étroit avec les différentes combinatoires scripturales qui ont jusqu'ici retenu notre attention.

Le terme "*dévoilement*" est à sa place ici. Il y est en quelque sorte amené par l'un des auteurs, en l'occurrence Tahar Ben Jelloun. Dans son recueil poétique intitulé Cicatrices du soleil, cet auteur explique très clairement ce qu'il fait à travers l'écriture : "*J'écris (.) J'enlève le voile*". De 1972 où il tient ces propos à 1981 où il publie La Prière de l'absent, il n'a pas changé de cap : il procède toujours au dévoilement, au sens propre et au sens figuré. D'où les chapitres suivants où, tour à tour, le procédé de dévoilement direct et celui du dévoilement indirect du pathologique sont analysés.

Le pathologique, c'est ce qui est relatif à la maladie, à un état d'anormalité ou de défektivité qui, de préférence, a atteint, ou est sur le point d'atteindre, le seuil

---

1 S. Doubrovsky : Pourquoi la nouvelle critique, Paris, Denoël/Gonthier, 1966, p.259

2 Ibid., p. 260.

3 Hamid Nacer-Khodja : "Jean Sénac, du poète obscur au poète solaire", Le Soleil fraternel. Jean Sénac et la nouvelle poésie algérienne d'expression française (Les Amis des Archives de la Ville de Marseille, eds), Marseille, Edition du Quai Jeanne Laffitte, 1985, pp. 61-80 .

de non retour. Le pathologique se situe aux antipodes du bonheur, en tant qu'il concerne la situation, l'état de dégradation, l'expérience de la morbidité, de la souffrance, de la douleur : le vécu et même l'onirique pathologiques relèvent de la contrariété, de la privation, des traumatismes aigus et chroniques.

## **III.1. CHAPITRE 1 : LES PROCÉDES DE DEVOILEMENT PAR LE MOT JUSTE**

- III. 1. A. Dénotation pathologique des titres
- III. 1. B. Surcharge pathologique des ensembles-limites
- III. 1. C. Résumés de vie dépréciatifs
- III. 1. D. Reprographie de documents para-littéraires traumatiques
- III. 1. E. Réalisation de spatialités d'épouvante
- III. 1. F. Arrêt sur des personnages porteurs d'anormalités
- III. 1. G. Expression transgresssive des maux.

### ***III. 1.A. DENOTATION PATHOLOGIQUE DES TITRES***

Au risque de paraître digressif - mais pour le besoin de la cause méthodologique -, n'est-il pas indiqué de rappeler l'intérêt de l'étude des titres ou titrologie, singulièrement à la lumière des réflexions que Gérard Genette y a consacrées ?

Au plan théorique, en effet, ce critique revient sur les trois fonctions du titre dégagées par ses homologues, à savoir : l'identification de l'ouvrage, la désignation du contenu et la séduction du public. Genette estime que la pertinence de la deuxième fonction (désignation du contenu du livre) est trop dépendante de "*la complaisance herméneutique du récepteur*"<sup>4</sup>, donc d'une

---

4 G. Genette : *Seuils*, op. cit., pp. 54-109.

certaine façon, de l'arbitraire, voire de la subjectivité, du critique. Aussi Genette en fait-il une des fonctions facultatives.

Pour autant, l'auteur de Seuils n'en proscrit pas l'étude. Il en vient même à reprocher à un des pionniers de la titrologie moderne, Leo H. Hoek en l'occurrence, soit d'avoir à un moment négligé "*la relation sémantique entre titre et texte*"<sup>5</sup>, soit d'avoir choisi pour en parler des termes inappropriés alors que le sujet était important.

Or, c'est ce rapport entre l'appareil titulaire et le fond thématique qui nous intéresse ici, ou plus exactement la manière dont les titres des oeuvres maghrébines participent à une entreprise, de plus grande envergure, de dévoilement d'un monde englué dans "*les miasmes morbides*" de l'existence - pour reprendre l'expression bien connue de Charles Baudelaire -.

En effet, si des titres tels que L'Icônaison, Talismano, Le Bruit dort et, peut-être à un moindre degré, Un Passager de l'Occident, sont peu significatifs à ce propos, le reste des titres a une résonance pathologique plutôt évidente à percevoir. Et il ne s'agit guère d'une impression qui s'expliquerait superficiellement par la séduction des titres au premier abord. La charge pathologique de ceux-ci s'impose encore plus au lecteur à l'issue de plusieurs lectures des ouvrages.

Le titre du roman de Ben Jelloun porte bien son motif, l'absence, qui relève donc du centre d'intérêt de la privation, du vide; ce étant donné d'ailleurs la signification d'origine de sa formule, rappelée doublement à la fin du récit et en dernière page de couverture, les deux lieux où l'on explique que c'est une duplication d'une donnée culturelle traditionnelle du monde arabo-musulman :

*"Après la prière solennelle, il arrive que quelqu'un demande à l'assemblée de prier pour l'âme d'un corps absent, un corps qui n'a pas été retrouvé. C'est une prière brève, un recours et un renoncement, comme une conspiration de l'oubli",*

lisons-nous en dernière page de couverture. Le narrateur a auparavant clos le récit même par ce discours tout aussi révélateur :

---

5 Ibid.

*"Après la prière solennelle, il appela l'assistance à une prière de l'absent, sans rien préciser (...)*

*Dans le mirhab, en face du Cheikh, il n'y avait bien sûr pas de corps. C'est le principe même de cette prière extraordinaire (...) dite sur des corps absents, des corps anonymes, disparus, ensevelis dans une terre lointaine, enveloppés par la solitude des sables ou par les vagues d'une mer houleuse" (LPA, pp. 233-234).*

Nous relevons qu'il est question d'un drame à deux volets : la mort même d'êtres humains est une source de grande douleur; et celle-ci est rendue superlative par l'impossibilité pour les éprouvés de retrouver les corps perdus, ou de savoir au moins où et dans quelles conditions ils ont été enterrés. Le substantif "*l'absent*" inscrit dans le titre, est développé, illustré de façon renforcée par les qualificatifs répétés à bon escient ultérieurement par le narrateur : "*anonymes*", "*disparus*", "*ensevelis*"; et des substantifs de même nature et de même fonction : "*la solitude*", "*des sables*"...

L'absence est donnée, et traitée, comme le synonyme de la mort. Cela ne surprend point, puisque tout l'ouvrage est encombré d'images, de scènes, d'événements où il n'est question que de mort. Au point où les personnages ne prennent la parole que pour évoquer soit leur propre mort soit celle des autres - et plus souvent les deux faits nécrologiques à la fois -. Que certains d'entre eux, à l'instar de Yamna, soient des revenants, ne confirme que davantage ce que le titre du livre annonce directement, c'est-à-dire l'invasion de la scénographie par le phénomène monumental du manque - à - être.

L'idée de perte est pareillement dénotée dans le titre du livre de Tahar Djaout, L'Exproprié. D'habitude est ainsi désigné quelqu'un qui a été dépouillé légalement ou illégalement de son patrimoine, de sa terre en particulier. Ce sens immédiat du terme est abondamment exploité par l'auteur. Ce dernier nous fixe sur un segment précis de l'Algérie sous domination coloniale. Le terme expropriation y acquiert son sens plein. Le narrateur, en effet, évoque des textes législatifs du XIX<sup>e</sup> siècle à l'aide desquels l'administration coloniale française réprima très durement ceux des Algériens qu'elle avait identifiés comme des "*rebelles*" selon l'acception alors en vigueur.

L'expropriation est le corollaire du déracinement : le peuple algérien, en conséquence, s'est retrouvé privé de ses attaches avec le sol, donc est devenu apatride, voué désormais à un exil intérieur. En évoquant cette tragédie bien des années plus tard, le narrateur de *L'Exproprié*, en porte-parole du peuple spolié, inscrit ce chapitre dans celui d'"*un souvenir (...) douloureux*" (LEX, p.11) : le titre est un antidote de l'amnésie ; il est le signe inaugural d'une anamnèse.

Ensuite, par l'entremise du même narrateur, l'auteur du livre greffe au terme "*expropriation*" d'autres formes de privation qui entraînent forcément des traumatismes. En somme, toutes les sensations d'un "*obsédant picotement d'abeilles*" (LEX, p. 146) sont des manifestations de l'une ou l'autre forme d'expropriation originelle. Les stigmates en sont transmises de génération en génération. Dans le dernier morceau poétique du texte, le rappel historique s'appuie sur des termes privatifs tels que le déracinement, l'exil, la castration, la perte de la parole et de la langue natale, des signes pathologiques portés d'abord par le titre du livre.

L'éditeur (?) de l'ouvrage a même cru devoir souligner ce dévoilement explicite, notamment en accompagnant ledit titre d'un élément iconographique qui est placé à l'endroit d'un sous-titre : le dessin représente un corps humain manifestement en détresse. En fait, c'est un corps mutilé, la tête ayant été coupée: "*une ablation dans la mémoire*", comme dira le narrateur à propos de lui-même et des siens soumis eux aussi à rude épreuve à divers moments de l'Histoire.

Les deux titres de Khaïr-Eddine s'inscrivent résolument dans le même registre. Les constituants du composé ternaire "*vie-rêve-peuple*" sont logés à la même enseigne, qui est de l'ordre pathologique : l'errance, avec ce que ce terme implique comme mal-être. Qui plus est, il s'agit d'une errance sans fin : "*toujours errants*", précise le titre. Existence et fatalité vont ici de pair. En d'autres termes, l'expérience du vécu est trop négativement déterminée et, plus grave, s'énonce en terme de chronicité. Les voies d'insurrection ou d'insoumission qui s'ouvrent à certains moments aux personnages confrontés aux aspérités de la vie sont sans issue donc. Les efforts qu'ils déploient, quand ils ont encore de l'énergie pour tenter l'impossible, ne peuvent tout au plus que les amener au point où ils doivent (re)faire le constat amer de l'inanité des solutions envisagées ou envisageables :

"*toujours errants*" apparaît comme l'expression assez brutale d'un compte-rendu de la damnation d'êtres humains.

Ainsi aussi, ou peu s'en faut, du titre en forme de présentatif identitaire Moi l'aigre. Tel personnage a cru pouvoir s'en sortir, notamment par l'entremise du récit -défoulement :

*"Je me suis lubrifié dans cette nuit conceptuelle et j'ai raconté à mes veines et veinules l'essence même de vos torts et de vos polices, j'ai tenté de créer un chemin autre pour me parcourir (...), mais le chemin somme toute se résumait à un point immuablement gris coïncé depuis toujours entre vos yeux et moi"*  
(MOL, p.153).

L'impossible récit, c'est l'impossible solution, donc le signe même de la chronicité à laquelle nous venons de faire allusion à la suite du discours titulaire de Une Vie, un rêve, un peuple, toujours errants.

Pour désigner un tel état pathologique, Khaïr-Eddine prête encore au narrateur de Moi l'aigre ce néologisme : "*aigritude*" (MOL, p. 152). Cette identité malade, incurable en plus, se manifeste par des "*frissons dans le corps*" (MOL, p. 152); et les bourreaux autant que les victimes, les oppresseurs autant que les opprésés, en sont atteints. L'"*aigritude*" est donc un terme indicatif d'une pathologie à plusieurs ramifications, dans les microcosmes perforés de Khaïr-Eddine.

Chez Abdellatif Laâbi, Le Chemin des ordalies est un titre qui, par le dernier substantif, évoque ouvertement une expérience qui ne peut être de tout repos. L'ajout citationnel pré-dédicatoire est assez éclairant, dans cette optique de lecture :

*"Ordalie :*  
*Epreuve judiciaire (...) en usage encore*  
*au moyen Age".*

C'est un rituel tout de violence, puisque ledit jugement se fait par l'eau et surtout le feu. Son déclenchement est lié à l'anormalité : l'on ne saurait imaginer qu'une telle épreuve intervienne là où il y a de l'harmonie entre les constituants



de l'univers, entre les êtres humains. Le narrateur sort de prison. Son témoignage est "*le cri de l'homme*" (LCO, p.202); c'est-à-dire que nous avons affaire à un discours portant entièrement sur les traumatismes de l'existence tels qu'ils ont été ressentis par l'un des protagonistes dialogiques. L'on est loin de l'idée d'un cri qui serait un signe de joie.

Peut-être plus qu'il n'y paraît, le titre du texte de Rachid Boudjedra doit également retenir l'attention ici. Dans le mot "*entêté*", nous percevons quelque chose qui renvoie à la résistance, à la chronicité.

L'entêtement est un phénomène névrotique; il s'apparente à une indélébilité morbide. L'obsession n'est-elle pas une autre forme pathologique ? Le héros et narrateur du livre a fait de l'escargot un objet de fixation; et l'animal lui-même semble avoir pris le parti de l'obliger à ne plus jamais vivre, se déplacer, agir, que par rapport à lui : obstinément il se place sur le chemin de sa victime, et tout aussi obstinément celle-ci ne le quitte plus ni des yeux ni de la pensée. Les fantasmes du névrosé sont commandés directement ou indirectement par le mollusque (les autres animaux évoqués n'en sont parfois que des substituts).

Tout le problème existentiel dudit personnage n'est-il pas là : comment se passer de l'animal obsessionnel ? Est-il d'ailleurs possible du tout d'y parvenir ? La destruction de l'escargot s'avère être une pseudo-solution puisque cet acte, aussitôt posé, se confond avec l'auto-assassinat. Signe d'anormalité, l'entêtement est sans remède : "*L'Escargot entêté*" est une autre formule d'une situation traumatisante dont la seule métamorphose qu'elle peut subir est sa propre aggravation, et non pas du tout l'atténuation. Le titre de l'ouvrage prépare tout à fait le lecteur à procéder à cette interprétation sur laquelle nous reviendrons, du reste.

Mais à part les titres, d'autres éléments des textes contribuent à l'expression directe des pathologies. Les ensembles -limites par exemple.

### ***III. 1. B. SURCHARGE PATHOLOGIQUE DES ENSEMBLES -LIMITES***

Dans leur analyse du roman, Bourneuf et Ouellet se sont intéressés, entre autres composantes du texte, à deux parties : les premières pages et les dernières. Leur projet est d'apprécier le degré de cohérence entre ces segments initial et

terminal. Ils avouent s'être inspirés en partie de Roland Barthes qui, à travers une analyse fondamentale publiée dans le premier numéro de Poétique, en 1970, avait proposé une méthode structurale consistant justement à faire ressortir la relation dramatique, thématique ou diégétique entre "*les deux ensembles-limites*". Par ces derniers termes, Barthes désigne le(s) chapitre(s) du début et le(s) chapitre(s) de la fin du texte romanesque<sup>6</sup>.

Bien des aspects des propositions conceptuelles et méthodologiques de Bourneuf, Ouellet et Barthes nous paraissent utiles. En effet, en nous en inspirant, nous avons procédé à une observation plus minutieuse des pages initiales et des pages terminales de certaines oeuvres du corpus. Observation minutieuse au terme de laquelle il est apparu que des auteurs maghrébins qui développent des motifs d'ordre pathologique en accumulent des illustrations à ces deux niveaux.

Cela est particulièrement évident dans une oeuvre comme Une vie, un rêve... de Khaïr-Eddine. Le repérage des éléments appartenant au centre d'intérêt de la pathologie donne à peu près l'esquisse suivante :

### III.1. B.a. Substantifs et leur caractérisation

a.1) Indicateurs spatiaux : "*Ce lieu abominable*"; "*les murs tombés*"; "*le ciel immuablement noir*"; "*ces contrées sinistrées*"...

a.2) Désignants humains : "*Quelques hommes hirsutes*"; "*des centaines de cadavres*"; "*les survivants*"...

a.3) Désignants animaliers : "*Rats tombés*"; "*des chats sauvages*"; "*une bête tuée*"; "*des multitudes de chauves-souris*"...

a.4) Désignants atmosphériques, climatiques ou temporels : "*un silence pesant et insupportable*"; "*clarté fausse*"...

III.1.B.b. Les indicateurs verbaux : "*s'étripent*"; "*grouillent*"; "*bourdonnent*"; "*errent*"; "*luttent entre eux*"; "*suppure abondamment*"; "*déferlait*"; "*noyait*"; "*jonchent le sol*"; "*s'abattent*" sur "*les éboulis*"; "*ne clignote plus*"; "*lèvent la tête pour happer la gorge de la proie*"...

---

6 R. Bourneuf et R. Ouellet : L'Univers du roman, Paris, P.U.F., 1975, pp. 48-50.

Ainsi, aux pages 9 à 12 où sont prélevés ces exemples terminologiques, il y a, dans la démarche de l'écrivain, une systématisation de l'usage d'un vocabulaire signalant le lugubre, le difforme, la mutilation, la désorganisation, la violence, la décomposition, le dégoût; bref, il n'y a rien qui renvoie à autre chose que l'amertume, la tragédie : les segments du début de Une Vie, un rêve... ancrent le texte dans l'anormalité. Tout cela est redonné en forme de synthèse : "*Il n'y a pas là un astre capable de régir cette nature dont le fonctionnement fut depuis longtemps faussé par de monstrueux primates*" (UVR, p.10). Dans cette phrase de globalisation, la précision temporelle "*depuis longtemps*", qui insiste sur l'idée d'une durée qui n'en finit pas, confère à la formule privative "*il n'y a pas*" une signification exponentielle dans l'optique de l'anormalité.

Les pages de clôture du livre enfoncent davantage l'univers de Khaïr-Eddine dans le même champ du pathologique. A preuve, l'on y découvre d'autres morceaux de narration et/ou de description, des affirmations qui ont pour pierres angulaires la violence inouïe, la décomposition insoutenable. Et il s'agit toujours et encore d'expériences vécues par des êtres humains. Dans les exemples ci-dessous retenus, l'on notera la force des tournures négatives répétées telles que "*il n'y avait plus*" (variante : "*il n'y a pas*"); "*ne...plus*" (variante : "*n'étant plus*")... Nous avons ainsi successivement, rien que de la page 172 à la page 173 :

- "*Il n'y avait plus dans ces villes (...) que des ruisseaux de pus, des rats agressifs, des femmes hagardes et des hommes qui se battaient*";

- "*Les voilà traînant sur les ruines des vieux murs abattus, s'assassinant, sortant dents et ongles (,) des griffes acérées qu'il mettent un temps fou à aiguiser contre les aspérités des pierre*";

- "*N'étant plus guettés par un dieu quelconque, (...) leur cerveau ayant trop subi et s'étant pourri pour n'être plus qu'une éponge hypertrophiée que n'irrigue plus le souffle de la photosynthèse*"...

Ramenons ici cette phrase des pages 9 à 10, et nous avons l'homologue des modèles ci-dessus cités : "*Il n'y a pas là un astre capable de régir cette nature*".

Entre "*cet abominable lieu*" (première phrase du livre) et le "*déchet de la vieille intelligence*" (dernière phrase) ne se sont succédés que des moments de nausée et de vomissures. Et c'est ainsi que les deux ensembles-limites se rejoignent, comme dirait Barthes, car au début et à la fin, les mots pris isolément ou en syntaxe les uns avec les autres, ont une surcharge pathologique identique. Le même travail de surcharge se poursuit à l'aide de synthèses de vie réalisés par le narrateur et les personnages.

### **III. 1.C. RESUMES DE VIE DEPRECIATIFS**

Il y a bien des moments où, plutôt que de continuer à s'étendre sur les détails de la vie peu reluisante d'un ou de plusieurs personnages, l'on choisit d'en donner un résumé de la façon la plus frappante qui soit. L'on en livre, en effet, un condensé mettant en exergue les rugosités du vécu; donc il s'agit de l'économie d'un "*curriculum vitae*" obstinément enfoui dans les anomalies. L'on prend toujours soin d'aller droit au but quand le propos est de présenter "*le petit synopsis*" (LEX p.97) des êtres humains mis en scène.

C'est le procédé expérimenté à bon escient dans ce passage élagué de L'Exproprié où l'expérience d'une vie tout en drames est donnée, précise-t-on,

*"(rien) que sur la moitié d'un feuillet volant" : "L'histoire d'un homme déraciné, chassé de sa terre après le soulèvement de 1871 et qui se déplace d'un train à l'autre sans jamais trouver d'espace précis où s'établir" (LEX, p. 97).*

Sans doute est-ce à titre d'insistance que la même version est reprise dans le paragraphe suivant, mais cette fois dans un mélange d'anglais et de français dont seul l'auteur semble vraiment maîtriser les tenants et les aboutissants : "*And I think about that friend who travels continuously between Bejaïa and an unknown city, trimbalant une blessure incurable qu'il transformait en poème*" (LEX, p. 97). Le résumé de vie met l'accent, encore une fois, sur un état de pathologie que nous avons découvert précédemment, à savoir l'état de chronicité décrit sans mots fuyants.

De toutes les façons, ces personnages, à tour de rôle, avouent dans les mêmes accents qu'ils ont un compte très largement débiteur. "*J'ai raté ma vie et je viens,*

*porteur d'une défaite (...)" (LEX, p.52), déclare l'un d'eux sans biaiser. L'autre parle pareillement : "Tout mon passage sur terre a été marqué par une longue vie de dégueuler. (...) Moi, rien que cette nausée dont je ne suis jamais arrivé à me départir" (LEX,p.51).*

Ailleurs, des variantes sont élaborées et servies toujours à titre de bilans des dérives et des victimations, des peines endurées avec plus ou moins de rage. Ce qu'il y a à faire, disent les personnages de La Prière de l'absent, c'est "*s'arrêter et faire le bilan*". C'est un exercice sisyphéen de constat des déficits cumulés.

Le bilan de la vie de Yamna ne laisse planer aucun doute là-dessus; et c'est le narrateur qui en fait l'économie dans les normes pathologiques requises : "*Arrivée au monde comme la mauvaise herbe qu'on oublie d'arracher, elle s'était laissé guider par la mort et l'oubli*" (LPA, p. 70). Celui d'un autre Marocain du texte, fait par lui-même, a les mêmes contours : "*Ma vie, monsieur, est un tas d'ordures. Je n'ai plus aucun souvenir sous la main. Je suis parvenu, monsieur, à être aussi transparent que cette urine*" (LPA, p. 116). Ce que Bobby dit de lui-même ne peut que confirmer l'acuité de ce dénominateur commun de l'existence des êtres dans l'univers de la fêlure. Le discours d'adieu de Bobby à la terre, livré à un moment où il sombre dans la folie, est un rappel des maux vécus : "*La vie, la mort. Je n'ai jamais été quelqu'un ou quelque chose. (...) Du début à la fin (...) j'ai été privé de moi*" (LPA, p.158).

Le reste du monde alentour est logé à la même enseigne ; le narrateur le laisse entendre dans cette autre synthèse révélatrice de l'étendue des tragédies :

*"Tout se démolissait en eux, lentement, avec le sentiment de l'irréversible. Ils se désagrégeaient, se fêlaient peu à peu. Leur peau n'allait pas tarder à se craquer sous l'effet de la chaleur et à cause de la difficulté à respirer. Ils allaient dépérir selon un processus lent et selon les lois de la défaite. Inéluctable, la chute les ramenait à la dimension du quotidien et de l'ordinaire" (LPA, p.219).*

Dans chaque illustration citée, les mêmes termes dépréciatifs, les mêmes constituants du lexique nécrologique, sont repris en leitmotiv. Ce ne serait pas parce que les auteurs sont à court de vocabulaire. Plutôt, l'on pourrait

comprendre ici que les mots justes n'ont pas des synonymes; et que, quand à choisir entre des possibilités d'expression, Ben Jelloun et les autres n'hésitent pas à reprendre les mêmes mots, les mêmes formules phrastiques, en cas de besoin, c'est-à-dire pour nommer les drames par leurs noms appropriés, les malheurs par les termes les plus ordinairement bavards.

C'est aussi pour traduire toute leur gravité (comme on l'aura noté dans les exemples ci-dessus) que Ben Jelloun privilégie le ralentissement du rythme de la description ou de la présentation synthétiques. La technique du "slow motion" est particulièrement fonctionnelle dans le morceau de la page 219 cité : le temps choisi pour y élaborer le bilan négatif est déjà suffisamment apte à exprimer la durée, puisqu'il s'agit de l'imparfait de l'indicatif ("*se démolissait*"; "*se désagrégeaient*"; "*se fêlaient*"; "*les ramenait*"...); mais encore, les adverbes "*lentement*", "*peu à peu*", les épithètes "*lent*", "*inéluçtable*", viennent en renfort. Portant sur les drames humains, la miniaturisation du "*cursus vitae*" des personnages est toujours réalisée de telle façon que tout observateur en retienne surtout l'aspect traumatique.

C'est aussi le but visé par Mustapha Tlili quand il ouvre à notre intention la page de l'agenda d'Albert Nelli où, à quelques semaines de sa mort, ce dernier a noté : "*J'ai trop senti, trop espéré; je suis las.*

*Je m'effrite, je dépéris, je m'échappe de jour en jour -je ne suis plus qu'un vieux souvenir de moi-même*" (LBD, p. 166). Si sa vie avait été heureuse il n'en serait pas arrivé à ce point où il sombre dans la lassitude et est dévoré par le complexe de nullité. Des six déclarations juxtaposées, aucune n'est reluisante : le drame vécu est particulièrement pesant, envahissant.

En cas de nécessité, les auteurs introduisent dans leur processus de dévoilement des emprunts à des sources non littéraires.

### **III. 1.D. REPROGRAPHIE DE DOCUMENTS PARA-LITTÉRAIRES TRAUMATIQUES**

Dans L'Exproprié, le narrateur fait des révélations sur les sources historiques du drame de son peuple. Il informe ainsi le lecteur sur les antécédents de ses propres misères, lui qui n'a cessé de redire qu'il est un romancier prédestiné à la

clochardise. Or donc, il est une branche de "*la tribu mise en déroute*" (pour reprendre Kateb Yacine dans sa formule légendaire), tout étant parti d'une série de décisions de dépossession prises par le colonisateur. Aux pages 12 et 13, il reproduit "*in extenso*" de longs passages de l'ouvrage de l'historien français, le spécialiste à la renommée établie, Charles-Robert Ageron. L'ouvrage de ce dernier abondamment cité a pour titre Les Algériens musulmans et la France.

Le narrateur s'en sert comme document d'authentification, document de preuve, pour soutenir le bien fondé de ses griefs contre le colonialisme. Et il donne aussi à voir que même à l'époque dite post-coloniale, les nouveaux pouvoirs ont perpétué la spoliation du même peuple simplement en changeant ce qu'il fallait changer, substituant des trompe-l'oeil aux véritables mesures salutaires, "*comme des voleurs craignant d'être entendus*" (LEX, p. 22).

Expliquant par la suite comment il a procédé dans cette entreprise de dévoilement brutal des affres, il dira qu'il a "*raconté sans pompe (sa) naissance*" (LEX, p.31). En d'autres termes, il avoue avoir nommé les choses telles quelles, notamment en reproduisant un document historique digne d'intérêt. Il s'est agi pour lui non pas de plagier sa source d'information, ni même de la paraphraser, mais plutôt de la calquer fidèlement et en prenant soin de le laisser voir grâce à l'usage de trois méthodes appropriées : l'utilisation des guillemets, l'indication du nom de l'auteur cité, l'indication aussi du titre exact de l'ouvrage cité. Les normes d'insertion du texte citationnel dans l'oeuvre citante ont donc été respectées avec application. Même la présentation typographique de l'emprunt à Charles-Robert Ageron est opportunément particularisée, et au premier contact avec le texte, il saute aux yeux que l'on a affaire à un morceau greffé au corps de l'oeuvre de fiction.

Dans l'optique du narrateur, seule la reproduction directe du document paralittéraire peut tonifier son discours, le rendre le plus percutant possible dans le processus de dévoilement du pathologique. Il ne s'y est pas trompé, nous semble-t-il, dans la mesure où le texte référentiel de l'historien en impose au lecteur par son plein de données chiffrées, de précisions statistiques : "*concéder 100.000 hectares aux Alsaciens et Lorrains*";

*"Consentir à nous abandonner 83.730 hectares après avoir déjà versé - trois mois - 10.238.000 F de contribution de guerre (soit dix fois l'impôt annuel)"; "(on) estimait à 16.600 (dont 7.000 Kabyles) le nombre d'émigrants algériens"...*

La précision des noms des protagonistes, des institutions, des lieux touchés, de même que la méticulosité de la datation des événements, contribuent à la fonction d'authentification et de soulignement recherchée par le narrateur. Pour les institutions, les protagonistes et les lieux, ledit document met à notre disposition les exemples suivants : *"le commissaire de la république Alexis Lambert"; "l'Assemblée nationale"; "Alsaciens et Lorrains"; "L'amiral Gueydon"; "les nouvelles circonscriptions cantonales de Grande-Kabylie"; "les djemâa"; "les Kabyles du Djurdjura"; "plusieurs tribus du Constantinois, mais aussi des groupes de l'annexe de Mostaganem et du cercle d'Anmi-Moussa"; "le gouverneur général Chanzy et l'Assemblée Nationale"...* Pour les dates précises : *"31 octobre 1845"; "31 mars 1971"; "le 21 juin"; "en 1874 et 1875"; "En 1876".*

Dans Le Bruit dort, nous avons un autre modèle tout aussi intéressant à considérer. Le narrateur-héros, Albert Nelli, rend compte d'un entretien qu'il a eu avec son ami, le docteur Hussein. Il y est question de leur ami commun, Adel Safi. Nelli et Hussein s'informent mutuellement du meurtre dont a été victime une amie d'Adel Safi, la jeune américaine Tara Matheson. La source de cette information est un article du New York Times. De Rome, Hussein le lit entièrement à Nelli, d'après la mise en scène fictive réalisée. Comme pour aider le narrataire à saisir facilement la nature citationnelle du passage, Nelli emploie tour à tour ces formules d'introduction et de conclusion : *"Je vous lis maintenant le texte";* puis : *"Voilà donc l'article (...), je vous l'ai lu en entier"* (LBD, pp. 56-58). La précision est très importante : la citation est supposée intégrale, fidèle.

Tlili respecte assez scrupuleusement la nature journalistique du document : il reproduit le titre de l'article en grosses manchettes, un titre d'où ressortent les trois termes capitaux en majuscules : *"MEURTRE", "CRIS", "AGONIE"*. L'article cité dans son intégralité est aussi présenté en deux colonnes étendues sur trois pages du roman, et avec des caractères typographiques beaucoup plus petits que ceux dans lesquels la diégèse a été imprimée. Le volume du texte cité ne passe



pas inaperçu non plus : ce sont de 500 à 600 mots qui sont reproduits (dans une traduction française), dans une présentation inhabituelle dans un roman mais courante en écriture et imprimerie journalistiques.

Document nécrologique, le texte est truffé de détails sur les circonstances dans lesquelles la victime, Tara Matheson, a trouvé la mort des suites d'un assassinat. Texte de violence donc, et son caractère pathologique est souligné par l'accumulation des mots d'un réalisme cru, des mots de la violence annoncés d'ailleurs dès le titre par les trois termes en majuscules que nous avons cités dans le paragraphe ci-dessus.

A la lecture de l'article, il s'avère même que l'information porte sur deux meurtres : celui qui a été commis quelque deux jours précédant la parution du journal et un autre qui avait été commis au même endroit dix ans auparavant. C'est significatif de le noter, parce qu'il semble bien que le romancier concentre les projecteurs sur plus d'une facette d'une société qui est profondément minée par des multitudes de pathologies : un drame en cache toujours d'autres, cela va sans dire ici.

L'on y décèle, en effet, d'autres maux qui en ajoutent au mal qui a motivé la rédaction du morceau journalistique (l'assassinat d'une jeune femme dans un immeuble habité). La société américaine, telle qu'elle est dépeinte donc, souffre, en plus, de l'atrophie de l'instinct d'humanité chez presque tous ses membres. L'individualisme, tare de la modernité et de l'urbanité, y a phagocyté le sentiment et le devoir d'altruisme qui normalement font partie des valeurs éthiques d'une société civilisée. La non-assistance à prochain en danger y semble désormais la chose la mieux partagée. A preuve, révèle-t-on dans l'article, les mêmes comportements - qui ne sauraient être proposés comme des modèles de vertu, sauf dans un contexte d'anormalité - se reproduisent invariablement; personne ne veut secourir l'infortuné, aujourd'hui comme hier :

*"L'immeuble de cinq étages en brique rouge où fut commis le crime donne sur le même square où, il y a presque dix ans, (...) une jeune fille du même âge (...) fut assassinée dans l'indifférence totale de ceux des habitants de l'immeuble qui entendirent ou virent ce qui se passait.*

*La plupart des vingt-trois témoins de l'époque ont entendu les cris d'agonie de Tara Matheson. Ils ne firent rien pour la secourir" (LBD, p.57).*

Par contre, l'on fait commerce des malheurs arrivés aux autres, apparemment au nom d'une nouvelle fausse valeur, l'âpreté au gain. Si personne n'a cru devoir porter secours aux gens en difficulté, il s'est trouvé par la suite des cerveaux pour publier "*un best seller*" inspiré des crimes qui, peut-être, auraient pu être évités; des têtes pensantes ont signé des "*articles de presse et études académiques analysant la paralysie des témoins, parmi lesquels beaucoup invoquèrent la peur d'être impliqués*" (LBD, p.57). La peur est une autre forme de pathologie sociale.

Nous l'aurons compris : le recours à un document para-littéraire au sein de la fiction romanesque est une technique efficace par laquelle Mustapha Tlili, comme Ben Jelloun et Djaout, remplit la diégèse d'exemples instructifs sur la problématique de la pathologie tentaculaire ou multiforme. Ce ne sont donc pas n'importe quels types de documents para-littéraires qui sont utilisés. Le privilège est accordé à ceux qui, de par leur contenu, sont tout indiqués comme adjuvants de la fonction de renforcement du réalisme cru, un réalisme dont la toile de fond est invariablement constituée par les affres de l'existence.

En terme d'aspérité, il y a aussi les cadrages qui en exposent encore des aspects terribles.

### **III. 1.E. REALISATION DE SPATIALITES D'EPOUVANTE**

L'on bouge beaucoup dans l'univers des oeuvres romanesques maghrébines. Les personnages y sont presque toujours campés dans une instabilité, un nomadisme effarants. Conséquemment, la dynamique de la spatialité y est soumise aux mêmes forces de variabilité. Et partant, d'un type d'espace à l'autre, l'on ne sort pas vraiment de l'engrenage des aspérités, car aucun des lieux ne s'offre comme havre de quiétude, loin de là.

Les Etats-Unis évoqués dans Le Bruit dort, comme cela vient d'être démontré d'ailleurs, sont associés à la violence. Leur métonymie, New York, n'est d'abord retenu que comme espace abritant des crimes crapuleux à répétition. Personne n'y est épargné. Ceux qui en parlent, tels Albert Nelli et Hussein, en sont aussi

affectés : l'on ne peut pas sortir indemne d'un lieu pris en otage par les anomalies. Un tel environnement a énormément pesé sur l'être de Nelli et a augmenté la célérité du développement du sentiment de lassitude, puis des troubles auxquels il succombe. Au tout dernier instant, Nelli a noté dans son agenda : "*Je ne dors plus, et sans doute sommes-nous nombreux à cette même heure, à Manhattan et ailleurs dans ce pays*" (LBD, p.206). Il faudrait donc voir dans les drames individuels des drames collectifs, pour comprendre le degré de contamination de l'ensemble spatial nord-américain et du reste du monde visité par les Maghrébins ou leurs acolytes mis en scènes.

Rome d'où intervient Hussein, l'Afrique où est parti le pasteur Gordon (une des relations de Nelli), le Sud-Est asiatique où l'errance a entraîné Adel Safi, sont des lieux semblables de souffrance. Au Cambodge, en particulier, la vie ne sera pas de tout repos pour l'apatride Adel Safi : le pathologique colle définitivement aux macro – cadres autant qu'aux micro-espaces de Le Bruit dort.

Dans le prologue de Talismano, le lecteur est prévenu qu'il est à l'abord de singularités spatiales, que le parcours sera une exploration d'un autre genre, avec, toujours

*"face à l'oeil, la vitrine des blessures, portes insidieuses qui nous ouvrent des mondes si confus, (...) ménagent des descentes douloureuses, (...) entre nord : maladie effleurée; entre sud : midi fébrile"* (TAL, p.9).

Le narrateur poursuit :

*"Ici - ailleurs : par violence meurtrière, mélange de pays, parcourus, lambeaux de vie déchiquetée, corps à ramasser apparence saugrenue et désordonnée, traces de sang; sueur; guerre; labeur (;) chair décomposée, terre meuble tranchée sol aride"* (TAL, pp. 10-11).

La formule introductive de cette toute dernière citation signifie que l'ambition de l'écrivain est d'embrasser par l'imaginaire l'espace le plus vaste possible et le

plus trouble. Pour cela, il met à profit sa culture encyclopédique, sa connaissance parfaite des réalités tératologiques des temps et des espaces les plus élastiques.

" *Ici - ailleurs*", pour reprendre la belle formule de la spatialité que Meddeb a inventée, l'état des lieux est le même. En Afrique du Nord (Tunisie, Maroc, Egypte), en Europe (Italie, France, Belgique, Turquie), en Orient (Chine, Cambodge), l'on tombe sur un déversoir: L'"*Histoire qui n'est que mot et mort*" (TAL, p.9) est celle d'une sorte de "(macro -) *prison sans hautes murailles, marginalisation sans clôture, ruelles et impasses, (...) où le sens flanche et la fonction s'affecte*" (TAL, p. 53).

Par exemple, Le Caire (et ce pourrait tout aussi bien être Tunis, Fès, Marrakech, Paris, Venise...) n'a que cette image à offrir :

*"La putrescence et l'odeur de décomposition parfois nauséuse, (...)* cercueils fendant les foules, linceuls verts, blancs ou rouges, (...) *amas de céramiques, d'émail, chiens teigneux, suaires montant aux cieux*" (TAL, p. 36).

L'itinérant a exploré ces lieux, ou plutôt leurs composantes les plus significatives : les bordels, les ghettos, les rebuts spatiaux, n'ont plus de secrets pour lui. L'expérience l'a tellement traumatisé que même en rêve lui reviennent obsessionnellement des "*thrillers*" spatiaux aux contours du Caire :

*"Une vallée toute jonchée de reptiles aux couleurs diverses, de scorpions, d'arachnides, matière glaireuse (...), multitude quiète qui rampait dans une proximité (...)*" (TAL, p.143).

C'est le parti pris de l'écrivain de ne point déformer la matière première spatiale. Celle-ci doit réapparaître dans le texte littéraire, en quelque sorte, à l'état brut. "*Tunis : putrescence (...)* à restituer exemplaire", recommande le narrateur de Meddeb qui insiste ainsi sur la nécessité pour l'écrivain de donner à voir les choses telles qu'elles sont, c'est-à-dire donc de privilégier le mot juste (qui est ici, d'office, collé aux maux ). En somme, l'écrivain sera un pathologiste ou rien. Tahar Ben Jelloun est entièrement d'accord avec Meddeb, vu les cadrages, les moules des événements, dans La Prière de l'absent.

Boby et Sindibad accompagnent Yamna et l'enfant extraordinaire tout au long d'un itinéraire qui va du Nord au Sud marocains. Les étapes intermédiaires sont Meknès, Khemisset, Salé, Rabat, Casablanca, Marrakech, Agadir ... En fait, le parcours se fait du Nord au Sud puis au Nord : le point de départ est Fès; jusqu'à Agadir, le pèlerinage semble assez bien se dérouler; mais, contre toute attente, la route du Sud est barrée, le groupe se désagrège rapidement, et, finalement, Yamna et l'enfant disparaissent, comme happés eux aussi par le vide, à un point qui s'identifie à celui de départ, Fès.

L'esquisse spatiale représente donc la clôture, l'enfermement du lieu sur lui-même. L'on semble dire là que lorsqu'on se retrouve dans le champ du pathologique, il est impossible d'en sortir. Dans cette spatialité vicieuse s'inscrit donc ce qu'un personnage appelle si bien "*les lois de la défaite*" qui sont aussi immuables que les pathologies sont frappées du sceau de la chronicité.

L'espace ogressal a une fonction spéculaire : c'est un miroir géant qui réfléchit les maux du monde. Parmi les exemples de cadres qui abondent dans La Prière de l'absent, trois sont particulièrement frappants : Bouiya Omar et les deux autres dont les noms sont déjà à eux seuls tout un code pathologique, "*Le village de l'oubli*" et "*Le village de l'attente*". La résonance malade, en tout état de cause, problématique, de ces derniers toponymes est perceptible "*ab initio*". Cela n'empêche pas l'auteur d'amener ses personnages à précéder le lecteur dans le questionnement sur cette signification : "*Pourquoi Douar Nif ? Où se trouve-t-il et qu'est - ce qui s'y passe d'extraordinaire ? demanda Sindibad*" (LPA, p. 179). Avec ce dernier personnage, nous apprenons de la bouche de Yamna que "*C'est un douar clandestin*" (LPA, p.179); à nul autre pareil donc, il semble appartenir à un espace extra-terrestre, de par sa fonction négative.

La première image que Yamna et ses compagnons découvrent à leur arrivée est celle-ci :

*"Les maisons s'entassaient les unes sur les autres au milieu des tentes noires et des vieux camions aménagés en lieux d'habitation. Tout était en désordre. Les tombes étaient disséminées à travers le village"* (LPA, p. 179).

L'histoire de la localité - ou plutôt sa légende, puisque, d'après le narrateur, il n'y a que la rumeur qui en tient lieu - n'est tissée que d'anormalités, tellement elle est énigmatique et mystérieuse. Lieu de la malédiction, il est inhospitalier : le chauffeur qui a transporté les Yamna s'arrête à distance raisonnable, en expliquant à ses clients qui lui semblent manifestement anormaux que l'on n'approche pas Douar Nif ("*Le village de l'oubli*", en arabe) parce que c'est réservé aux "*gens bizarres, les Ahl Nif (...) connus pour avoir leurs propres lois et leur sorcellerie*" (LPA, p. 179). La population, en effet, est constituée par

*"les hommes et les femmes qui avaient quelque chose à cacher, à dissimuler, un morceau de vie à oublier, une mémoire à effacer, une partie d'eux-mêmes à enterrer parce qu'ils en avaient honte"*  
(LPA, pp. 179-180).

Toutes les scènes qu'y découvrent Yamna et Sindibad seront d'une violence impensée. Sindibad y percevra comme des parties de lui-même qu'il s'était efforcé jusque - là d'oublier, ce qui provoquera chez lui une terrible crise : observer sa propre déchéance est insoutenable, comme l'avait dit Baudelaire dans Les Fleurs du mal. Sindibad ne se le fait pas rappeler, et Yamna reconnaît que c'était une erreur aux conséquences incalculables de passer par ce lieu-miroir, cet espace destructeur.

L'autre espace, "*Le village de l'attente*", est en réalité dépourvu de nom : c'est tout dire sur sa tétatologie. C'est le lieu, anonyme donc, de recasement - c'est un euphémisme - des rescapés d'un tremblement de terre qui rasa Agadir en 1961. Son histoire est ainsi liée à la violence du cosmos : le séisme est sans doute la forme de violence sous laquelle la nature montre aux hommes combien elle peut être agressive. Les rescapés d'Agadir en savent beaucoup, au point où, au terme de leurs terribles épreuves, ils ont pris la résolution de gérer l'irréparable à leur manière, c'est-à-dire dans l'abandon au kif, au haschish et au vin, ayant trouvé que la Nature ou Dieu les avaient frappés injustement. "*Nous sommes les êtres(...) les plus désabusés du pays. Nous sommes libres, sans attaches, et nous n'attendons rien, surtout pas quelque chose du ciel*" (LPA, p.200). Ce sera autour de Yamna de craquer, surtout après l'indescriptible spectacle de la dérision, la

fête surréaliste organisée à l'occasion de la mise à exécution de la décision d'un des habitants de ce lieu de se suicider.

La petite Argane qui est de la compagnie, elle aussi bouleversée, se demande : "*Le pays serait-il ainsi doublé de villages et de douars clandestins, (...) occupés par des êtres de l'abandon ?*" (LPA, p. 206). Le romancier a fait passer ses personnages tour à tour du "*Village de l'oubli*" (Douar Nif) au "*Village de l'attente*" (ou de la rancoeur et de l'amertume), d'un cadre à l'autre, pour leur faire toucher du doigt les aspérités du vécu, pour qu'ils parlent des énergies pathogènes de l'univers en meilleure connaissance de cause.

L'autre espace encore, Bouiya Omar, où Boby finira ses jours dans la folie (à la suite de la trahison du secret à Marrakech) a des implants reconnaissables : des traces de sang "*sur la pierre du tombeau*"; "*les pierres brûlantes*"; "*une lumière insoutenable*" ou "*trafiquée*"; "*enfer*" , en somme (ce mot apparaît trois fois de suite à la page 157, prononcé une fois par le narrateur, une fois par Sindibad et une autre fois par le Cheikh responsable du marabout). A la même page, Sindibad en donne un synonyme : "*un pénitencier*". Le narrateur en propose un autre à la page suivante : "*l'abîme*". Tous les termes spatiaux dénotent l'idée de drame, quelles que soient les instances à l'origine des discours.

Les signes avant-coureurs en ont instruit Sindibad, et celui-ci a trouvé la formule juste pour caractériser le lieu : "*Bouiya Omar c'est terrible ! Pire que l'asile de Sidi Fredj*" (LPA, p. 154). Un lieu qui surpasse un autre en énergie tératogène, il fallait en créer; Ben Jelloun, dans La Prière de l'absent, comme d'ailleurs ses homologues dans leurs oeuvres, n'y sera pas allé de main tremblante : les constructions spatiales sont en compétition dans le champ de la pathologie.

L'on a affaire constamment aux modules de la spatialité d'épouvante. Leur exploitation littéraire itérative ouvre de larges perspectives de perception de l'expérience humaine sous l'angle obtus de la traumatologie. Selon les écrivains, celle-ci est phénoménale : il n'est plus possible de penser qu'il y ait encore un coin de l'univers qui n'en porte pas les stigmates.

Dans des moments d'illusion, très souvent, certains êtres humains se laissent convaincre du contraire. Certes. Mais sous l'éclairage de la littérature inspirée par les traumatismes, les illusions trahissent leur fragilité intrinsèque. Alors, la

scénographie, telle que l'on peut l'observer dans les oeuvres maghrébines, propose une approche qui se veut moins naïve, plutôt clairvoyante, dans le sens entrevu par Tahar Ben Jelloun notamment.

Dès le début de La Prière de l'absent, en effet, l'auteur a placé dans la bouche d'un de ses personnages de premier plan cette affirmation, un véritable axiome : *"On peut détourner la tête, regarder ailleurs, inventer un horizon pur de toute matérialité. Mais je sais qu'ils seront là (c'est-à-dire les objets représentatifs de la négativité topologique). Ils encombrent notre espace !"* (LPA, p. 16). Dans l'avant - dernière page du livre, l'évocation spatiale renvoie à cet axiome du début:

*"On avait l'impression de suffoquer comme si on avait les poumons remplis d'un liquide lourd et trouble. Le ciel était presque jaune. Le soleil était voilé. La ville pesait du poids des siècles tissés de silence et de lassitude. (...) Fès, (...) la ville des villes, s'isolait, ramassait ses ruines (...)"* (LPA, p. 233).

Or, l'on a vu dans les 232 pages qui précèdent ce passage combien les êtres se sont démenés pour se rapprocher d'espaces tant soit peu hospitaliers, susceptibles de leur donner le moindre goût du sel de la vie. En vain. N'est-ce pas légitimer l'hypothèse d'après laquelle l'être humain ne pourrait pas changer d'espace, mais seulement de degré de pathologie, sauf (peut-être) dans le cas des écrivains, êtres à part s'il y en a, qui ont sur le reste du monde l'inestimable avantage de comprendre plus vite que tout un chacun le sens de cette donnée de la condition humaine, et de sonder les possibles autrement, dans l'imaginaire ?

Dans le chapitre des illusions, le désert n'en est-il pas, par certains aspects, un motif ? Tel semble être le cas, du moins dans les textes de Ben Jelloun et de Djaout. L'illusion, dans La Prière de l'absent, c'est que le désert (localisé au Sud) exerce sur les êtres en difficulté un effet hypnotique : l'on ne peut pas ne pas y penser, y voir l'horizon salvateur vers lequel les êtres de douleur comme eux doivent pouvoir se tourner. Le pèlerinage au désert a la force d'une tentation irrésistible, dans la mesure où l'on pense avant tout, sans la possibilité de développer une autre hypothèse, que c'est le lieu idéal du ressourcement.



Qui plus est, l'intervention directe d'instances ancestrales, divines, de figures tutélaires institutionnelles de la tradition, semble initialement rassurer tout candidat au ressourcement sur le fait qu'il se trouve sur la meilleure voie, celle qui mène au désert, le lieu "*des vertus sublimes*" (LPA, p. 54), "*vers l'origine, vers les dunes (...) là où tu trouveras des racines et une histoire*" (LPA, p.75). Le héros positif, le Cheikh nationaliste Ma'al-Aynayn, en est l'incarnation vivante. La mémoire recrée cette haute figure pour renforcer la validité de l'instruction donnée à Yamna par la voix mystique de Lalla Malika, le porte-parole des institutions tutélaires traditionnelles.

Chez Djaout, le désert est, pareillement, l'horizon de l'identité. Il est apparu tel à l'enfant des Matmata, le garçon en quête d'eau. Dans un rêve, notamment, ce dernier s'est vu obtenant exceptionnellement du désert la substance qui sauve et procure le bonheur:

*"Il tirait des entrailles saures d'un désert (...) l'eau étancheuse d'asialies. Les chameaux vadrouillaient auprès de la seghia, puis ils assaillaient, heureux et mafflus, le jeune porteur d'eau.*

*(...) La noria versait la vie dans le ventre des guerbas.*

*Et l'enfant s'accoudait à la seghia où buvaient*

*les chamelles"* (LEX, p. 39).

Toutefois, ce n'est pas sans intérêt que l'auteur précise que ceci intervient uniquement comme une expérience onirique. L'on mesure par ce détail, la distance qui sépare cette vision de la réalité. Cela n'échappe d'ailleurs pas à l'enfant des Matmata, qui finit par revenir aux rugosités du vécu. Il déclare alors : "*J'ai perdu à jamais le chemin des prairies*" (LEX, p. 40). Il aura donc appris à ses dépens que "*le désert est immense comme la vie et la mort conjuguées*" (LEX, p. 40). Ceci signifierait qu'il est plus qu'illusoire de vouloir le toucher, l'étreindre. "*Emmener un enfant au Sud pour ressourcer sa mémoire et son être ! un beau sujet de roman ou de conte (...)*" (LPA, p. 224). Cette vérité ne se révèle à Yamna - et ceci aux portes du désert - que juste avant que l'infortunée ne soit reprise par le néant qui l'avait produite (Yamna étant une revenante). "*La route du Sud venait d'être fermée*" (LPA, p. 214), en effet. S'était-elle jamais ouverte autrement que dans le rêve ? La question... coule de source.

En autorisant le lecteur à (se) la poser, les auteurs ont mis l'accent sur l'inaccessibilité du désert. La spatialité négative serait même ici surchargée de cynisme ou de sadisme : le désert est un lieu qui, dans les textes, a la singularité d'attirer le plus fortement possible les gens pour ensuite les repousser le plus violemment. Cette spatialité ambivalente - mais il demeure que le côté répulsif est bien plus accentué - montre aussi l'insistance avec laquelle les auteurs s'y prennent.

En tout état de cause, qu'à l'intérieur et dans le voisinage des espaces porteurs d'adversités superlatives, les personnages soient ceux d'une "*cour des miracles*" (LPA, p. 136), semble tout à fait dans l'ordre d'une logique imparable de la causalité tératologique. Ceci devrait retenir un peu plus longtemps encore notre attention, car il y a une ressemblance patente entre l'espace et les personnages.

### ***III.1.F. ARRET SUR DES PERSONNAGES PORTEURS D'ANORMALITES***

A l'appel, chaque personnage se présente en ouvrant les pages de ses carnets médicaux. Ceux-ci sont épais, tellement ils contiennent des fiches cliniques surchargées, remarquables d'entrée de jeu à leurs nombreuses courbes de température toujours ascendantes. Ils se lisent, ainsi, simultanément, comme de volumineuses encyclopédies des traumatologies et comme des rubriques nécrologiques fournies.

#### **III- 1. F.a. Encyclopédies des maladies**

Rares sont en effet, dans les textes, les personnages qui peuvent, à proprement parler, prétendre jouir d'une bonne santé. La règle générale c'est que tout le monde, sauf accident, est souffrant. Lire les textes littéraires, c'est comme regarder déambuler des malades plus préoccupants les uns que les autres. La typologie des maladies dont ces derniers sont victimes est impressionnante. Il y a, pêle mêle, des maladies physiologiques, des maladies psychiques, des maux sociaux, des anomalies politiques, pour ne pas mentionner les maladies inclassables mais tout aussi gravissimes que les autres.

Innombrables, elles sont d'origine naturelle ou accidentelle. C'est manifestement une déficience génétique qui a causé fatalement l'atypisme de

Friha, cette cartomancienne juive de La Prière de l'absent : handicapée par une pilosité dérégulée, elle lutte sans succès pour cacher une barbe rebelle et "*quelques poils (...) sur son nez gros*" (LPA, p. 63). Elle est obèse par-dessus le marché; et si seulement elle ne se plaignait pas de maux de reins... Le héros de L'Escargot entêté, même rendu à l'âge adulte, souffre d'une maladie héréditaire; il l'aurait eue de son père. "*C'est tout ce qu'il a trouvé à me laisser en héritage*" (LGE, p.45), se lamente-t-il.

Tels autres personnages souffrent à vie de traumatismes causés par l'Homme. Exemple de la jeune mendicante, orpheline à ce qu'il paraît, qui rejoint le groupe de Yamna. Exemple encore de cette dernière elle-même :

*"Yamna aussi avait été battue par la maîtresse de maison quand elle était domestique à Fès. Elle l'avait brûlée sur le ventre avec une baguette de fer rougi au feu. Elle (en) gardait encore les cicatrices"* (LPA, p. 113).

Soumis lui aussi à la torture, le personnage au centre de Le Chemin des ordalies voit l'univers vaciller autour de lui. Il succombe aux vertiges et à l'impression d'entrer en décomposition accélérée :

*"L'ouïe remplace progressivement la vue. Car ce n'est pas tout de suite le noir autour de toi. Tu vois dans ta tête un nuage grisâtre, traversé de déflagrations en couleurs"* (LCO, p. 42).

Quand il sortira de cet état comateux, il n'arrivera que très péniblement à retrouver la notion du temps, et encore.

Peut-être, plus que l'origine des maladies, ce sont leurs variétés et leur gravité qui importent : tous les organes, toutes les parties essentielles du corps humain, sont sérieusement endommagés.

#### **F.a.i. Les maladies physiologiques**

L'on souffre des organes de la vue et de l'ouïe notamment. Les borgnes, les aveugles et les sourds se recrutent par grappes dans les univers décrits. "*Mon père n'a plus d'yeux*" (LEX, p.57), révèle le narrateur du livre de Djaout, comme dirait aussi le fqih Salah de son épouse victime du même handicap, dans La Prière de l'absent. Yamna en rencontre à plusieurs étapes de son voyage vers le Sud. A la sortie du fameux "*Village de l'attente*", elle tombe sur "*des aveugles*

*qui manifestent*" (LPA, p. 209) pour que leurs enfants aient droit à ... la lumière électrique dans le minable centre d'accueil qu'un faux dévot (d'après un connaisseur qui en informe Yamna) a mis à leur disposition. Tout de suite après, elle se retrouve en face d'un borgne loqueteux dépeçant un animal mort, au voisinage de gamins aux "*yeux enflés, rongés par le trachome, et couverts de mouches*" (LPA, p.213). La cécité est, dans les oeuvres, une pandémie.

L'aphasie (perte de la faculté de parler) cause aussi des ravages. Le coeur et les poumons sont d'autres organes vitaux en état de dysfonctionnement avancée. "*J'ai le coeur gluant. Sans parler des poumons*" (LGE, p.45), dit le narrateur dont on sait déjà que le père est mort en "*crachant ses poumons*". Les notations de cet ordre reviennent fréquemment dans le très long monologue sur les maladies, qu'est le roman de Boudjedra.

Les organes sexuels sont dans le même état. Yamna a été soumise à des "*travaux forcés de sexe*", selon une formule remarquable du narrateur dans La Prière de l'absent. Beaucoup de personnages sont logés à son enseigne, pas seulement dans l'oeuvre de Ben Jelloun, mais aussi dans celles des autres auteurs qui décrivent les promiscuités, les maisons dites closes, le proxénétisme, la prostitution à ciel ouvert, qu'il s'agisse de Talismano de Meddeb, de Moi l'aigre et Une Vie, un rêve... de Khaïr-Eddine, ou de L'Exproprié de Djaout. Pour ne nous en tenir qu'à l'exemple vraiment typique de La Prière de l'absent, mentionnons encore la cause de la mort de Driss, le tout premier homme (et peut-être le dernier) qui s'éprend de Yamna : ce jeune homme est terrassé par la syphilis. Yamna (contaminée évidemment) gèrera le reste de son destin comme elle pourra:

*"Yamna quitta le bordel, séjourna dans plusieurs hôpitaux où elle fut mal soignée. Au bout de quelques années, elle n'était plus malade, mais traînait dans les rues de Fès, vieillie, et ridée, une folle qui n'avait plus ses dents"* (LPA, p.68)

Le héros de L'Escargot entêté, de son aveu, a "*les testicules aussi fragiles que les poumons*" (LGE, p. 35).

D'une manière générale donc, les éclopés, les handicapés de toutes les catégories imaginables, hommes et femmes, jeunes et vieux, individus et

groupes, passent et repassent sur l'écran géant dessiné par l'écriture. Si l'on devait encore en citer une des images panoramiques les plus renversantes, l'on n'hésiterait pas à s'arrêter sur ce passage obligé de Une Vie, un rêve... :

*"Ceux qui n'avaient de crevé que les yeux et qui étaient véloces pouvaient ramper jusqu'à leur repaire. Ici, les hommes n'avaient ni pieds, ni jambes, ni bras; ils ne se distinguaient des autres créatures que par un ventre ballonné et une bouche sans dents d'où pendaient une langue pareille à la trompe du tamanoir"*  
(UVR, pp. 11 - 13).

Toute tentative de commentaire serait ici futile, tellement les mots et les maux parlent d'eux-mêmes, et le tableau dévoile lui-même sa violence impensée.

Tout au plus nous risquerons-nous à y ajouter ce repérage isotopique des formules adverbiales et/ou verbales rendant compte des efforts pénibles que ces êtres méconnaissables essayent encore de faire le plus désespérément du monde: "*sortaient brusquement*"; "*déambulaient entre les ruines*", "*bavant et hurlant, ne se parlant pas*"; "*ne sachant pas entendre*"; "*agitaient violemment leur corps amorphe*"; "*se propulsaient obliquement*"; "*retombaient si vite*"... La longueur de cette liste traduit sans aucun doute l'importance, la densité de la matière. Car, comme c'est dit dans Moi l'aigre, il n'y a "*partout que des bris d'hommes*" (MOL, p. 115). L'examen des cas de maladies psychiques et autres nous édifie encore au-delà de tout soupçon.

#### **F.a.ii. Les maladies psychiques et assimilées**

Il n'y a surtout pas de cas de bénignité : tous les troubles psychiques sont aigus, quels que soient le nom qu'on leur attribue, l'origine et le(s) victime(s). Sous différentes formes, atténuées ou violentes, latentes ou explosives, la folie cause des ravages.

Même dans une expérience qui, d'habitude, conduit à la joie au moins éphémère. L'amitié enthousiaste et profonde qui naît entre Jamal et Sindibad tourne vite au drame de la folie. Jamal, d'instinct, se sauve avant la phase de non retour, mais il a déjà goûté à la crise psychique conséquente; Sindibad ne s'en remettra pas, puisque même longtemps après le départ de Jamal, l'image de celui-ci le hantera : le syndrome acquis stimulera la tératogénie jusqu'au bout. La mort

physique de Sindibad aura été précédée depuis belle lurette par des troubles psychiques aux conséquences incalculables. Le nombre de fois où Sindibad vomit ses tripes à la suite des vertiges ne se compte pas. Et plus d'une fois, c'est l'image de Jamal, son alter ego perturbateur, qui le hante :

*"Le visage de Jamal était situé dans l'environnement où était née la passion : la Qaraouiyyine avec (...) ses très vieilles horloges non accordées (.) Le temps des tempêtes était arrivé. Sindibad était épuisé par cette effusion soudaine"* (PLA, pp. 183-186).

L'asthénie irréversible et la folie sont un seul et même mal.

Bouiya Omar, l'asile où l'on place Bobby devenu fou (de toutes les façons, il a toujours été fêlé), est peuplé d' *"au moins trois cents malades"* (LPA, p. 155). Avant et après Bouiya Omar, le trio Sindibad, Yamna, l'enfant ainsi que le narrateur du livre ne font que côtoyer des fous : les uns sont des vagabonds, les autres sont enchaînés : *" un vieillard fou"* (LPA, p. 17) ; une domestique nègre rendue folle par les violents traitements administrés par son maître fassi ; toute la population de Douar Nif et d'ailleurs...

Les migraines chroniques sont les signes de la folie. Ceci est confirmé par la fiche clinique de cet autre malade qui s'auto-analyse dans un dédoublement onirique :

*"Ta seule folie, ta seule perturbation notable était ton mal de tête dont la violence changeait (...) ton humeur et ta prise sur le réel. (...) Tous les médicaments n'eurent aucun effet sur ce mal"* (LPA, p. 45).

Les troubles psychiques apparaissent encore sous la forme d'anorexie et d'insomnie. Tous ces symptômes se sont accumulés dans le héros de L'Escargot entêté. Ils sont d'ailleurs notés avec une application maniaque dans ses fiches techniques. Le terme *"fêlures"* de la page 109 les résume bien. Comme lui, le personnage central de L'Exproprié note : *"Neurasthénie"* (LEX, p. 86), c'est-à-dire les crises des nerfs remarquables à l'état d'extrême abattement dans lequel le malade croupit.

Sous une forme à peine différente de celles ci-dessus répertoriées, l'état névrotique est visible aux tendances du malade à phantasmer. Ce dernier est

perturbé par des angoisses, par la psychose de l'agression ou de l'insécurité absolue. Les personnages de Ben Jelloun, Khaïr-Eddine, Boudjedra ont l'impression ou d'avoir vu partir des morceaux d'eux-mêmes, ou de sentir des corps étrangers qui se meuvent dans le vide créé en eux. C'est ainsi que le héros de L'Escargot entêté a la sensation d'abriter un rongeur dans sa tête. Cela est même devenu une conviction indestructible. Se sont aussi logés dans son crâne, d'après lui, beaucoup plus d'éléments perturbateurs qu'il ne peut supporter. Littéralement, l'implosion redoutée se produit :

*"Et pousse dans ma tête des milliers de bégonias, fissurant mes neurones à en éclater dans la turbulence vibratoire et touffue d'un état d'âme minéralisée. Nageoires en forme de fleurs. Quelque chose dans ma tête. Comme un rat qui cogne méticuleusement"* (LGE, p.86).

Ailleurs, le névrosé développe la psychose d'un gigantisme par effet multiplicateur. Il a l'impression que ses neurones sont en pleine métastase et il se serait caché au plus vite de ses doubles (s'il en avait eu les moyens) : l'état de *"cette immatérialité avec la folie d'un rêve délié"* (LPA, p.16) n'est euphorique que dans le sens de la perversion. Le personnage a pu ou dû pourtant jouir d'une bonne santé. Mais un désir masochiste a tout perverti, et ce à quoi il aspire, c'est l'état pathologique : *"Déchu. Voilà l'état où il voulait arriver"* (LPA, p.17). Selon une certaine lecture, cela paraîtra illogique. Mais l'illogisme suicidaire n'est-il pas, effectivement, le module organisateur du vertige, de la folie ?

Son semblable de Une Vie, un rêve..., lui, est confronté à un complexe d'asexuation ou de castration: *"Je n'ai plus de sexe et il me semble n'être rien d'autre qu'un atome"* (UVR, p. 42). Il n'en connaît pas la cause. Par contre, le héros de L'Escargot entêté a cultivé la passion de l'auto-castration. Il transfère à lui-même l'expérience de la suppression totale de l'aptitude à procréer des animaux. Apparemment, d'ailleurs, les résultats qu'il obtient sur sa propre personne s'avèrent en quelque sorte plus probants que ceux auxquels il est parvenu en traitant ses cobayes dans son laboratoire. A preuve, il s'est dévirilisé pour de bon, sans hésitation ni regret, et il ne sera jamais tenté de renier sa divinité transgressive, Onan. *"Comme une autopunition. Plus : une*

*automutilation*" (LGE, p. 77). Une double automutilation, en fait : physiologique et, peut-être encore plus, psychique.

Au plan social global, tous les signaux de la catastrophe sont allumés. Les viols, l'inceste, les meurtres, sont devenus des pratiques courantes. *"Tout le monde se laisse gouverner par ses appétits. Il y a trop de calcul, trop de bassesse. Les gens ont banalisé l'humiliation"* (LPA, p. 165), explique Yamna en s'adressant à l'enfant trouvé. Les dernières pensées du moribond Sindibad s'arrêtent sur *"ce pays où la corruption des hommes ou l'asservissement des âmes, s'étaient généralisées"* (LPA, p. 230). Bobby et Hamaqa aussi prononcent ces mots qui ne sont pas abusifs: *"Nous sommes nus"* (LPA, pp. 103 et 204). La nudité ici signifie l'état de déchéance le plus avancé, celui qui éloigne du berceau et rapproche plus encore du tombeau.

Dans les oeuvres de Khaïr-Eddine, cette nudité régressive s'étale dans des scènes où des personnages sont devenus des anthropophages : *"Au début de leur déchéance, révèle le narrateur, quand l'un d'eux crevait, ils le dévoraient cru ne gardant que ses fémurs dont ils se servaient pour terrasser les agresseurs"* (UVR, p. 15). Et ce n'est pas tout, car pendant ce temps, dans le voisinage, le phénomène de la perversion a atteint des proportions aussi alarmantes : *"Le père violait ses filles et le fils tuait son père pour jouir seul de sa mère"* (UVR, p. 14). Scènes reprises dans Moi l'aigre en changeant à peine d'actants : ici, c'est le policier qui s'apprête à violer une prostituée, dans son bureau, en présence de sa propre femme.

Dans un contexte déjà aussi trouble, la nature (Dieu, d'après certaines victimes) n'intervient que pour aggraver les cas. Les épidémies et autres catastrophes naturelles figurent en bonne place dans l'anthologie historique et dramatique des peuples. L'on ne saura pas avec certitude ce qui a poussé la nature à un moment donné à déclencher l'invasion des rats, dans L'Escargot entêté. L'on n'oubliera pas de si tôt *"l'année du typhus"* à Fès, au Maroc, en Afrique du Nord, ni les tremblements de terre d'Agadir puis d'Al Asnam dans l'œuvre de Ben Jelloum :

*"Fès a fermé ses portes et compte ses morts, victimes du typhus"* (LPA, p. 23); les rescapés d'Agadir, traumatisés à perpétuité, *"depuis que la terre de leurs*



*pères et ancêtres s'était ouverte, une nuit, pour se refermer sur des milliers de vies et de destins à jamais interrompus*" (LPA, p. 200), ont déclaré Dieu "*persona non grata*", et survivent dans la psychose d'une autre terrible épreuve.

Au plan politique, enfin, la gouvernance désastreuse n'a fait qu'empirer à chaque époque de l'Histoire. Le colonialisme a eu trop d'effets perturbateurs pour que l'on n'y revienne pas dans L'Exproprié ou dans Un passager de l'Occident, pour montrer que certaines des pathologies d'aujourd'hui ont été préparées hier. L'expérience coloniale a laissé en Algérie des avatars.

Ceux-ci ont servi de ferment de l'avancée vers de nouvelles maladies politiques graves. "*Après la décolonisation française de l'Algérie viendra la décolonisation islamique de l'Algérie*" (UPO, p. 75), martèle un personnage en rupture de ban. Ce dernier proclame son identité : "*Le paganisme*", "*l'ancien paganisme*" (UPO, p. 74). Or, les gouvernants ne l'ont pas admis ; ils ont interdit tout discours qui n'encense pas les "*Puits de pétrole*" (UPO, p. 76) et l'islam. Le narrateur s'en plaint d'autant plus qu'il ressent en lui la douleur d'un pays où le peuple est "*à la remorque des commissaires politiques*", et "*les autodigestions à l'origine des indigestions villageoises*" (UPO, p. 77). Pays sinistré que Lâabi appelle "*un théâtre d'ombres*" ou "*ce théâtre de bric et de broc*" (LCO, p. 123) où l'on ne tolère que les repoussoirs et les mascarades.

Ainsi, quelle que soit la forme considérée, toutes les conditions traumatologiques sont réunies dans les oeuvres : l'être humain y est dépeint surtout comme un grand malade, chronique de surcroît ou très difficile à guérir (s'il faut quand même employer la tournure optimiste, contre le gré de la plupart des personnages mis en scène). L'on ne devrait pas parler de vie, mais plutôt de survie, dans le meilleur des cas; et davantage de mort, puisque, toujours d'après les oeuvres, celle-ci est la seule phénoménologie à la portée de l'Homme, étant donné, comme nous l'avons vu, la somme et la force des traumatismes que ce dernier subit sans répit.

D'après Khaïr-Eddine, de tels univers ont un nom précis; ce mot juste est : un "*funerarium*" (UVR, p. 162). La dénotation pathologique, macabre, de ce néologisme est évidente. L'univers ainsi nommé est singulier, vu sa population emblématique : des mourants; mieux, des morts.

Une forme de langage, selon les auteurs, pourrait être efficace dans le processus d'inscription de ces pathologies dans la scénographie. C'est celui qui élabore une anomalie intrinsèque eu égard à certaines normes de la Loi ou de l'Institution rhétorique et éthique.

### **III. 1. G. EXPRESSION TRANSGRESSIVE DES MAUX**

Le parti pris des écrivains est manifeste au niveau du langage : recours systématique aux termes percutants, choquants, tout indiqués pour une entreprise volontairement transgressive. Comme pour jeter le langage transgressif à la face d'une société pervertie, et, par là, mettre celle-ci au défi de supporter la vue de ses propres anomalies, d'écouter des résonances incongrues de ses propres images. La voie suivie est balisée en ces termes par Khaïr-Eddine : "*Toute forme de liberté passait d'abord par la transgression des tabous et des convenances*" (UVR, p. 147). D'où l'acharnement, dirions-nous, sur le scatologique. Le langage grossier est manipulé avec rage et dérision tant en ce qui concerne le macabre et l'excrémentiel que le sexuel, avec même la possibilité de voir ces deux formes mélangées dans une seule émission phrastique ou paragraphique.

#### **III.1. G.a. Prolifération des crudités macabres et/ou excrémentielles**

Comment fonctionne l'écriture, dans un tel cas? Meddeb y répond de façon transparente dans Talismano : "*L'écriture (est) en train de se fabriquer progéniture, vomissures, fèces, (...) à chier. (...) Elle n'est plus que cadavre à donner au croque-mort*" (TAL, pp. 49-50). L'auteur s'adonne à une passion, celle de la description de la charogne. Le sujet central des tableaux ou scènes est donc de préférence un ou plusieurs corps en état de putréfaction: de la charogne avant toute chose, en fait.

Il peut s'agir d'animaux morts : "*Hordes et chiens sauvages déchirant en dix le cadavre d'une mule éclatée charogne empestant la vaste et lente embouchure*" (TAL, p. 247). Image qui a ses calques tant dans L'Escargot entêté que dans L'Exproprié. Dans ces deux oeuvres, en effet, nous pouvons relever tour à tour : "*Le'rattus rattus' avait tellement enflé qu'il a quadruplé de volume et sa peau, devenue couleur vert-de-gris, était acqueuse et spongieuse*" (LGE, p. 141); et

*"Une brebis déchiquetée gisait sur la neige. A notre approche, des souris sortirent en toute hâte de son ventre évidé (...). Malgré le froid, les brebis dégageait une odeur épouvantable"* (LEX, p. 17).

Il s'agit encore, souvent, d'êtres humains qui n'intéressent plus le gestionnaire des programmes narratif et descriptif que comme pourriture. L'image panoramique que le narrateur de *L'Exproprié* donne de son village qu'il revisite en dit long sur l'invasion du macabre : *"De nombreuses tombes béaient, et des os étonnamment blancs se pressaient aux ouvertures"* (LEX, p. 14). Le vivant y constitue une exception. D'ailleurs, quand on en rencontre, l'image est fiéleuse :

*"Messsaoud était d'une saleté dégoûtante. (...) Les mouches elles-mêmes n'osaient pas tournoyer autour de Messaoud; elles le trouvaient épouvantablement repoussant. Aucune d'elles ne réussissait à vaincre sa répugnance et venir goûter à la morve abondante qui coulait jusque sur le menton du bambin"* (LEX, pp. 99-100).

Il faudrait parler plus exactement d'un cas de mort-vivant (ou de vivant-mort) qui s'attribue les marques de l'inédit nauséux : l'auteur ne pouvait mieux traduire cette étrange idée.

Dans *Talismano*, l'on invite à une visite guidée de la morgue d'un hôpital, avec arrêt sur le spectacle le plus nauséux dont le discours du narrateur nous fait le compte-rendu : les corps, apprenons-nous de ce dernier, *"enflèrent, jaunirent; yeux : plaies exorbitées avant d'éclater à l'intérieur, de se fendre apparente maladie verte"* (TAL, p. 20). Chez Ben Jelloun, Yamna est traumatisée davantage lorsque cette dernière image de Bobby lui apparaît en songe : *"Une image violente et brève : c'était le visage de Bobby que dévoraient des vers et des fourmis"* (LPA, p. 216). Meddeb conclut pour tous : *"Mon écriture a couleur de (...) deuil, et funèbres veillées"* (TAL, p. 247).

Les touches excrémentielles sont amenées tantôt par un jeu de mots blasphématoire : Bouraoui trouve le moyen de transformer le *"saint sacrement"* en ... *"saint excrément"* (LIC, p. 73); tantôt par une ironie inédite : Meddeb fait donner un conseil de son cru en ces termes : *"Ne fermons pas les portes sociales"*

à nos excrémentielles valeurs" (TAL, p. 231). Meddeb veut-il encore parler d'un personnage qui réagit très violemment à sa marginalisation ? Il donne la parole à ce dernier qui n'hésite pas pour choisir les mots et images scatologiques : "*Je me vengeais en infestant la salle de cours odeur de latrines : pet, inversive merde; gestation scatophile (...) à ne pas arroser la classe de pisse*" (TAL, p. 237). L'iconoclaste de Une Vie, un rêve... abandonne sa femme à son sommeil, et peut alors se livrer à une activité plus joyeuse à son goût : "*Je ne dors pas, je pète*" (UVR, p.59), explique-t-il, très satisfait de sa préférence et de sa performance. Des fèces au sperme, des fesses au sexe, la distance est courte : on la franchit allègrement dans les oeuvres, pour cultiver encore plus la passion du langage cru.

### III.1. G.b. Spermification ou coïtération intenses

Djaout écrit : "*Il voulait spermifier chaque parcelle de ses neurones*" (LEX, p. 92); et Meddeb de s'interroger: "*La coïtération seule peut-elle mouler fertile matrice à écrire ?*" (TAL, p.244). Les deux termes-clés de ces auteurs ("*spermifier*" et "*coïtération*") décrivent le procédé qui consiste pour eux et leurs homologues à rendre leur expression grossière, à désigner le sexe de la façon la plus crue. Meddeb justifie l'importance de cette option en soutenant, à travers son narrateur, que la définition même de son écriture n'est complète que lorsque l'on prend en compte l'aspect sexuel inhérent au concept : "*Il y a 'cri' et 'rire'. Ajoutez-y le sexe*" (TAL, p. 247). Son modèle dans la créativité, le peintre Yussif, d'après lui, est au meilleur de sa forme quand "*il peint le profil d'une femme nue (...); femme assise, repliant ses genoux à hauteur du ventre*" (TAL, p. 231). D'où l'invitation adressée à qui de droit : "*Levons haut nos sexes*" (TAL, p.231).

Dans cette optique du grivois obsessionnel, l'univers de l'écriture, toujours selon Meddeb, s'assimile à une "*érothèque pour initiés*" (TAL, p. 231). En fait, c'est tout lecteur, indépendamment de ses préférences, qui trouve presque à chaque page, des scènes de copulation, des tableaux au sein desquels les actants sont en pleine activité de fornication perverse. Le narrateur de Meddeb ne se prive pas de mots pour l'inviter/l'obliger à

*"découvrir le phallus méritoire, infime en position de repos, impressionnant en état d'érection : endormi, le voilà éveillé pour des heures par telle dame au regard révolté, heureuse (...)*

*copulant vers le vestibule, près des latrines, odeur de miction à mélanger quête du désir à travers le seuil de l'humide tiédeur. Et les cris et les harcèlement ne se firent pas attendre : ah! Jamais je n'ai connu amant ardent, qui l'aurait cru à te traquer en repos, ineffable amant?" (TAL, p. 229).*

Dans un bordel (il en est toujours question dans les oeuvres), une des nombreuses prostituées racole un client occasionnel ainsi : "*Viens, montre-moi ton zob (...) : t'appelles ça queue ! (...) Va voir le chirurgien*" (TAL, p. 52). La déchéance humaine tient le langage de sa condition dans cette mise en scène. On en a l'écho dans Une vie, un rêve... :

*" Par ici, pute! Dit cet enculé qui te veut du bien, paraît que sa bite se dresse plus(...) - Il bande, possible, il bande ! Peut même embrocher ta femme qu'a un trou comme ça qui s'ouvre tout seul (...) où ça glisse froidement (...) sans chaleur, j'entends, voilà, porte" (UVR, p. 50).*

Pour s'affirmer dangereux - et s'en féliciter-, le narrateur de Khaïr-Eddine menace de se servir de son sexe pour régler ses comptes avec le monde décadent : "*A la fin, j'étais devenu une immense vessie jetée à terre. Lorsqu'un intrus passait à proximité, mon pénis l'attrapait et l'ingérait immédiatement*" (UVR, p.60). Il n'est d'ailleurs pas le seul qui se conduit de cette manière, ainsi qu'il nous le fait dire dans cette autre scène de violence sexuelle collective :

*"(Il) s'agissait de quatre types qui étaient en train d'en violer un autre, deux d'entre eux l'écartelant, le troisième le sodomisant tandis que le quatrième s'acharnait contre son flanc comme s'il s'était tout d'un coup constellé de muqueuses vaginales ou d'anus! (...) Brusquement nous vîmes arriver une colonne d'hommes braguette ouverte et sexe tendu vers le lit où les quatre violeurs finissaient d'empaler leur victime. Et quelle ne fut pas votre surprise de remarquer parmi eux plusieurs enfants" (UVR. P. 35).*

Le narrateur, qui a ajouté le voyeurisme à ses autres penchants pervers, est incapable d'imaginer le reste des êtres humains autrement qu'en association avec l'activité sexuelle illicite, immorale. Par exemple lorsqu'il pense à un moment

donné à des auteurs qu'il a lus au lycée, il s'imagine que "*les Hemingway bouffaient bien, baisaient bien, buvaient bien (...)*" (UVR, p. 49) : ses hypothèses sont prédéterminées par le triomphe de la perversion dans son univers quotidien.

C'est exactement la même chose sous la plume de Djaout. Aussitôt qu'apparaissent des gens que le narrateur n'avait pas encore rencontrés, ce dernier s'empresse de révéler la raison de sa curiosité : "*On va apprendre comment ils mangent, comment ils se lavent, comment ils copulent*" (LEX, p. 19). Sans hésiter, il se donne en exemple : "*(...) j'aimais la baise par-dessus tout, même la baise pratiquée par intérim*" (LEX, p.23). L'on reconnaît son passage par cette activité : où son ombre est signalée, "*en choeur pénis et ventre (crient)*" (LEX, p.65).

La fornication licencieuse est devenue un des motifs de son identité. C'est par elle qu'il voudrait intégrer la lignée de son ancêtre, la Kahéna. Alors que d'habitude, les évocations littéraires de l'héroïne berbère mettent l'accent sur sa bravoure légendaire, dans L'Exproprié, le narrateur-poète insiste plutôt sur cette révélation originale : "*(...) mon ancêtre Kahéna était bonne baiseuse*" (LEX, p.66).

Le langage de Bouraoui contient une dose égale de verveur. Les icônes sortent manifestement d'une plume libérée de la pudeur instituée. Décrire "*un vagin cocktailisé en état de guerre*"; peindre "*pour ainsi dire les seins moelleux*" (LIC, p. 78); se donner le plaisir de transformer une "*salle de bain*" en une "*salle de seins*" (LIC, p.89) et, plus facilement encore, glisser du soutien-gorge au "*soutien-seins*" (LIC, p.78), tout cela constitue une entreprise scripturale que l'auteur organise à bon escient. Le tableau ci-après présenté est édifiant à ce sujet:

ECHANTILLON DES OCCURRENCES GRIVOISES DANS  
L'ICONAISON

LOCALISATION	FORMULATION
p. 19	<i>Il faut bien enduire le sexe de capotes japonaises</i>
p.20	<i>L'autre va lui mettre un cadenas au zizi</i>

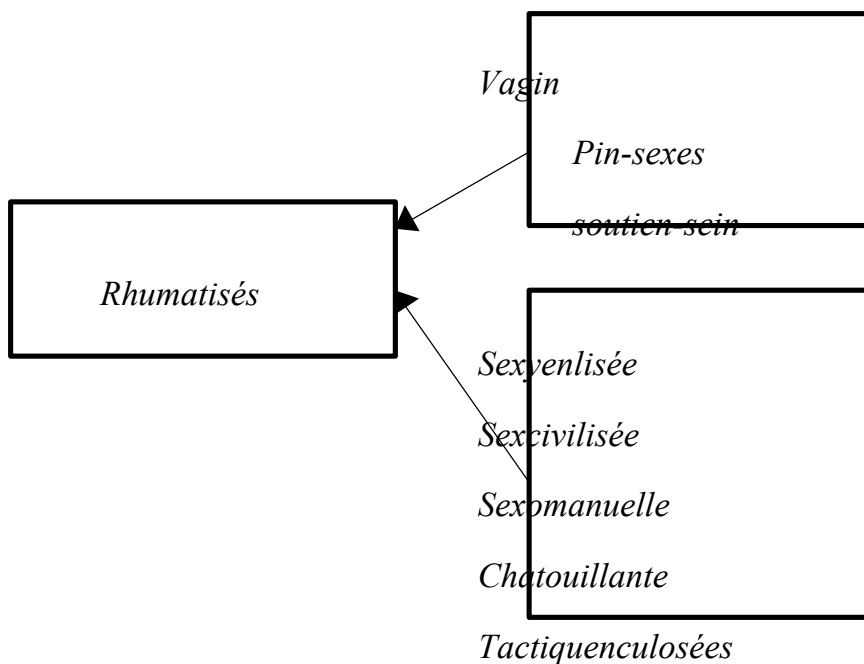
p.38	<i>Et la courbe du sexe n'a cessé de croître</i>
p.39	<i>Des sexes bien enturbannés aspergent un malaise qui sent bon puis ils explosent</i>
p.44	<i>C'est tout ce que tu ressens comme si le monde entier s'était rivé à ton vagin</i>
p.49	<i>Défense de baiser Les fesses ont la parole Pour un baiser les deux couilles Arrêtez de graffitier mon cul</i>
p.59	<i>L'histoire fera entendre le battement de son pénis</i>
p.76	<i>Tes fesses sarcastiques me font la nique</i>
p.77	<i>Les pin-sexes crachent leur verdure à l'intérieur de tes cuisses chaudes de ton anus il revient au galop</i>
p.78	<i>Un vagin cocktailisé en état de guerre</i>
p.100	<i>La fesse de la mordue se met à rigoler Il monte sur elle et continue de forniquer Ton sperme recueilli dans ma pantoufle</i>
pp.102-103	<i>Je mesurerai le pouvoir de sa pompe au parcomètre de mon vagin</i>

Les mots forts de ce tableau isotopique sont, entre autres, les substantifs ci-après classés selon leur fréquence :

- "sexe" et ses synonymes : "vagin", "zizi", "couilles", "pénis" (10 emplois);
- "fesses" et ses synonymes : "cul", "anus" (5 emplois);
- "cuisses", "sperme" (1 emploi chacun). Termes dont le renfort transgressif est assuré par les tournures verbales "me font la nique", "monte sur elle", "continue de forniquer".

Le système sémiotique se construit à l'aide d'isotopies de la sexualité transgressive, pathologique, autant lorsque l'auteur manipule des mots du

vocabulaire connu que lorsqu'il traite des néologismes : il s'enracine invariablement dans les "*rhumatisés*". Dans l'optique de l'anormalité, ce dernier terme est le noyau lexical autour duquel les autres mots inventés par l'auteur gravitent, tous ayant donc une dénotation sexuelle et iconoclaste indiscutable. La figure de l'imaginaire fanstasmant est à peu près celle-ci (tous les termes ne sont pas relevés) :



C'est un champ lexical grivois fourni, au même titre que celui de Une Vie, un rêve..., et un peu plus que celui de L'Escargot entêté.

Dans cette dernière oeuvre, le narrateur-héros est sans aucun doute préoccupé par la forme de l'expression, lui aussi. Son effort pour tamiser son langage est réaffirmé plusieurs fois. Mais ceci ne signifie pas du tout qu'il s'encombre des mêmes scrupules que la société dont il cultive le détachement. Lui, a plutôt "*ce qu'on appelle des scrupules de savant*" (LGE, p. 123). En vertu de ses choix, son discours a l'allure reflétée par ces exemples : "*Je dois avoir les testicules aussi fragiles que les poumons*" (LGE, p. 35); "*Les porcs éjaculent un demi-litre de sperme formant une masse compacte et dense de spermatozoïdes évalués à quelque quatre cents milliards d'unités*" (LGE, p. 126); "*Mes concitoyens n'ont pas des pénis de cochons*" (LGE, p. 126)... Sinon, à d'autres occasions, ces deux formes d'expression licencieuse se mélangent. Le résultat change-t-il pour autant? Loin s'en faut.



### III.1. G. c. Mélange du macabre, du sexuel et de l'excrémentiel

Pour couronner le tout, les auteurs, parfois, expriment simultanément ou dans une seule émission de voix, dans une seule et même formule imagée, le sexuel et le macabre: le cadavérique et le pornographique (ou ce qui s'y apparente) s'entrecroisent.

Voici de quelle façon Meddeb décrit une scène de lavage du cadavre d'une prostituée à la morgue de l'hôpital :

*"Morte et le majeur de la laveuse pénétra profondément la froideur moite et comme d'humidité coagulée" du vagin mort : déflorée la demoiselle, chuchotait-on ! C'est qu'elle adorait s'envoyer là-bas source des vents : ça fascine et ça scandalise"* (TAL, p. 20).

La suite mérite aussi d'être citée :

*"La laveuse décida de coudre le vagin pour simuler la virginité face à l'au-delà, triomphe de l'ordre et de la loi : chirurgie d'urgence qui transforme le cadavre (...)"* (TAL, p. 20).

L'ironie macabre, inattendûment sexualisée, est ici au service de l'interpellation violente de la société, celle-ci étant accusée de s'être égarée dans l'hypocrisie et la bêtise. Au besoin, le narrateur s'en réfère à l'histoire ancienne, à la nuit des temps, égyptiens, pour montrer que ce qu'il dénonce vient de très loin. Car, dévoile-t-il dans la même verve, les Nubiens plantaient

*"par vagin mort une branche de palme : sous le linceul, la femme paraît d'abord maîtresse d'un phallus bien plus volumineux que celui de l'homme : (...) Isis fabriquant le sexe potiche à greffer sur Osiris défait du sien par voracité nilotique?"*(TAL, p. 21).

Cela revient à dire qu'à son avis, les pathologies du monde moderne ont un tréfonds mythologique ; ceci ne rend que plus préoccupante, à ses yeux, la réalité, l'ampleur du "mal-vivre" (TAL, p. 19), de la condition humaine très négativement entrevue et aussi crûment exprimée.

Dans le langage des écrivains, cette violence s'énonce programmatiquement ainsi : "*pisser mon encre*"; "*chier(...) le verbe*" (LEX, pp. 34 et 35). Ou encore :

faire "(puer) son sperme"; "éjacul(er) un texte" (MOL, pp. 17 et 28). Sans les scrupules de moralistes d'autres lieux et d'autres temps, renonçant à la pudeur convenue, Djaout donne à son personnage la possibilité de nous informer de la mort d'un membre de sa famille de cette manière peu ordinaire :

*"Grand'mère mourut d'une étrange façon : elle avait les intestins grouillants de larves. Elle n'avait qu'à introduire un doigt dans son anus pour le retirer aussitôt couvert de vers. Quelque temps après, elle se mit à chier (...)" (LEX, p. 68).*

Il est urgent de remettre ainsi les mots justes. D'après Boudjedra,

*"dire, épeler, nommer les choses par leur nom est la seule attitude capable de calmer cette affreuse démangeaison au niveau du cortex, parce que les mots non dits peuvent macérer, pourrir; tourner comme du mauvais lait, noircir très vite comme du mauvais sang"<sup>7</sup>.*

L'écrivain semble alors s'être découvert dans le statut du néo-Schéhérazade : ou il nomme les débris d'êtres et de choses dans le langage cru, ou il brise sa plume. Or, de ce point de vue, aucun des auteurs étudiés n'est candidat au renoncement. Tous assument leurs responsabilités par la transgression langagière mise au service de la peinture des mutilations.

Ils l'ont passionnément voulu : leurs textes grouillent de "*sémèmes réitératifs*"<sup>8</sup> foncièrement marginalisants. Alors, ils ne sont pas loin de s'écrier, à la manière d'Abdelhak Serhane, un de leurs cadets audacieux : "*Écriture ! j'aime tes signes dans leur sauvage nudité*"<sup>9</sup>. Écrire au ras des maux est faisable, à la satisfaction des écrivains, particulièrement quand la brutalité du langage ramène les mots essentiels à leur état sauvage. Comme libérés de toute peur ou pudeur, les auteurs renvoient les censeurs à mieux se pourvoir : à défaut de libérer immédiatement la société, ils prennent d'assaut le territoire le plus immédiatement traitable, celui du langage; de l'écriture donc.

---

7 R. Boudjedra : *FIS de la haine*, Paris, Denoël, 1992, p. 136.

8 Habib Salha : "Re-tours du texte maghrébin d'expression française", *Congrès Mondial des Littératures de Langue Française. Actes, op. cit.*, p. 360.

Cependant, si à d'autres moments, pour une raison ou une autre, ils estiment que la pratique du mot juste ne leur permet pas toujours d'aller aussi loin qu'ils le veulent dans la révélation des pathologies, ils essayent une autre méthode, sans nécessairement renier l'option qui vient d'être analysée. Cette deuxième méthode consiste à investir dans le discours métaphorique. Telle va être la substance du chapitre suivant de l'étude.

---

9 A. Serhane : "Le corpstexte", Horizons Maghrébins, n°11, op. cit., p. 41.

## III.2. CHAPITRE 2 : LES PROCÉDES METAPHORIQUES DE DEVOILEMENT

### III.2.A. INTERROGATION SUR L'OBLITERATION DU NOM PROPRE

III.2.B. Animalisation

III.2.C. Réification

III.2.D. Bestialisation et réification combinées

Le travail sur la métaphore est, par définition, compliqué. François Moreau le reconnaît lorsqu'il écrit :

*"En théorie, les classifications paraissent nettes et faciles à appliquer; en réalité on se trouve souvent bien embarrassé pour faire entrer les mille nuances (...) dans les catégories trop rigides et trop souples"<sup>1</sup>.*

Autrement dit, il y a tellement de nuances dans la définition de la métaphore que quelles que soient les précautions prises, l'on aura toujours le sentiment d'avoir insuffisamment tenu compte de tel ou tel aspect.

Pour limiter les dégâts, autant que faire se peut, notre emploi du mot métaphore se voudra simple (mais pas simpliste), souple. Le terme sera employé non pas dans un sens rigide, exclusif, mais dans l'acception qui respecte sa polysémie : par métaphore, nous entendrons donc, très largement, toute forme d'expression figurée, c'est-à-dire qui élabore son réseau sémantique des *"systèmes d'écart - syntaxiques, lexicologiques, etc - qui à un moment séparent une visée de son objet, celui-ci se trouvant constitué par ce tracé même"<sup>2</sup>.*

Même au singulier, ici, le mot signifiera *"familles métaphoriques"*, selon l'expression de François Moreau. Nous ne ferons pas grand cas des précisions terminologiques sur lesquelles les stylisticiens exercés insistent, ce qui ne signifie pas que leurs propositions ne nous ont pas enrichi, bien au contraire. D'une

---

1 F. Moreau : *L'Image littéraire. Position du problème*, op. cit, p. 95.

manière générale, et, justement, pour faire l'économie des particularités sur lesquelles d'ailleurs les spécialistes ne sont pas toujours tombés d'accord, tout au long de nos analyses, nous ferons entrer dans les "*familles métaphoriques*" les comparaisons inachevées, les constructions analogiques, les codifications symboliques, les détournements de sens, bref toutes les stratégies d'expression dont se sert l'écriture pour communiquer une ou plusieurs visions imagées du monde, au-delà de la signification immédiate des signifiants<sup>3</sup>.

Au double plan théorique et pratique, la réflexion requiert un travail de décodage; par le démontage des constructions scripturaires, l'analyse doit pouvoir mettre en relief les significations probables du texte. Avec le risque sur lequel Jean Starobinsky a attiré l'attention en affirmant :

*"La lecture analytique de la métaphore comporte la réduction du langage figuré au langage littéral. La métaphore, aussitôt repérée, est ramenée à son origine; la condensation est décondensée; le déplacement est remplacé; les intentions sont retournées"*<sup>4</sup>.

L'on ne saurait faire autrement, sinon toutes les considérations analytiques sur l'expression métaphorique perdraient beaucoup de leur intérêt.

Or l'on sait combien de telles pistes de travail ont jusqu'ici enrichi l'activité critique suscitée par les oeuvres littéraires de par le monde. Et encore plus quand, au sein de la fiction, les narrateurs et/ou des personnages s'expriment de manière à ce que l'on entrevoie derrière leur langage des auteurs plus que soucieux de se particulariser par l'inédit des images, dans une partie ou dans toute l'oeuvre.

Ainsi s'interroge le narrateur de L'Iconaison, comme s'il se surprenait en flagrant délit d'emploi consistant du langage métaphorique : "*Suis-je aussi épris de métaphores?*" (LIC, p. 59). Sa déclaration précédant cette question est la

2 R. Jean : Lectures du désir, Paris, Le Seuil, 1977, p. 26.

3 Dans Le Sens figuré, Paris, P.U.F, 1981, Tamba-Mecz note que cinq termes revendiquent chacun le privilège du générique. Ce sont : figure, trope, comparaison, métaphore, image. Au terme d'une analyse succincte de cette "anarchie terminologique", le critique confère le statut générique à la métaphore. Parce que, soutient-elle, "le rayonnement quasi illimité des liens analogiques (...) assure à la métaphore la plus forte productivité" (p.24). Nous avons donc le droit de prendre ce mot dans sa plus grande généralité ici. Le Guern ne recommande pas autre chose quand, dans Sémantique de la métaphore et de la métonymie (cité par Tamba-Mecz), il appelle la métaphore la "reine des figures" : sous ce vocable l'on a le loisir d'étudier une variété d'expressions figurées, en effet.

suivante : "*Les voisins admirent ma femme/Épinglée sur le répit/J'ai su feuilleter son buste*" (LIC, p.58). L'on devine le reste... La réponse affirmative à sa question vaut autant pour Bouraoui que pour les autres auteurs maghrébins : tous font un usage intensif de métaphores, dans leur effort de dévoilement des pathologies.

Dans *Lectures du désir*, Raymond Jean montre que des écrivains français comme Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Eluard... privilégient la métaphore valorisante de l'objet de désir, la femme. Quant à nous, nous voudrions faire ressortir dans les textes des auteurs maghrébins, la permanence des métaphores dévalorisantes plutôt, celles qui traduisent le télescopage d'inextricables expériences de pathologie; le vécu étant perçu avant tout comme le tréfonds de la "*topographie idéale (d'une) agression caractérisée*".

Nous étudierons ainsi tour à tour les principaux procédés métaphoriques, de l'interrogation sur la présence ou l'absence du nom propre, à l'animalisation et à la réification des êtres et du monde...

### ***III.2.A. INTERROGATION SUR L'OBLITERATION DU NOM PROPRE***

La plupart des personnages de premier plan sont victimes d'une mutilation grave. Celle-ci est figurée par la difficulté, voire l'impossibilité de s'identifier par le nom propre. Tout se passe comme si la vie se ramenait à cette question : que faire pour retrouver un nom propre ? Car, sans cet élément irremplaçable, l'être humain ne saurait jouir pleinement du droit à l'existence reconnu normalement à l'Homme.

Le nom propre est une métonymie : il représente l'être dans sa totalité, et non plus seulement une partie de celui-ci. D'où l'intérêt qu'il revêt pour l'analyse dans un chapitre centré sur l'expression métaphorique (ou métaphorisée) des pathologies. A ce sujet, la réflexion portera successivement sur l'anonymat, le pseudonymat et la substitution pronominale.

---

4 Cité d'après R. Jean, *op. cit.*, pp. 25-26.

### III.2.A.a. L'anonymat intégral

L'absence totale du nom est l'un des signes importants indiquant que l'on a affaire à un personnage malmené par l'existence. Parmi les nombreux personnages que le groupe de Yamna rencontre au cours de son périple vers le Sud, il y a beaucoup d'anonymes. Entre autres, cette petite fille qui demande aux passants de lui donner un nom. Entre elle et Yamna s'engage une conversation dont la partie la plus instructive pour l'analyste est la suivante :

*"- Comment tu t'appelles ?*

*- Je n'ai pas de nom.*

*- Mais où sont tes parents ?*

*- Je n'ai pas de parents.*

*- Ce n'est pas possible. Ils sont morts ?*

*- Non, je n'ai pas de parents" (LPA, p.107).*

Contrairement à ce que prétendra par la suite un des bourreaux de ce personnage, l'anonymat n'est point ici un élément de dissimulation de l'identité. Il expose dans toute sa dimension tragique le manque-à-être. Car le personnage dépourvu de nom est en réalité privé de tout : la jeune fille est une mendicante, donc un membre de la sphère sociale la plus défavorisée parce que démunie, tenue à l'écart des joies de l'existence. Elle est orpheline, ou plus exactement, de parents inconnus, irresponsables ou déçus, de toutes les façons.

Quelqu'un révèle que c'est sa mère qui la pousse à mendier. Mais sa tragédie, incarnée par son anonymat, demeure entière. S'il peut être établi que *"c'est sa mère qui l'envoie pour voler"* (LPA, p. 108), nous avons bien là un cas de parenté irresponsable, ce qui annule symboliquement l'existence des parents de la pauvre petite fille. Dans ce contexte, n'avoir pas de nom propre et n'avoir pas de parents ont une seule et même signification dans le centre d'intérêt de la mutilation. L'anonymat est effectivement l'expression de toutes les privations dont le personnage se plaint : c'est la métaphore d'une blessure à plusieurs facettes; une blessure qui, de surcroît, est surexposée à la putréfaction.

D'autres aspects de la négativité symbolisée par l'anonymat apparaissent dans ces paroles prononcées par une autre personne sans nom que Yamna interroge:

*"Je vis entourée de vitres et de miroirs et je perds tout le temps mon image. (...) Il me manque quelque chose. (...) Je viens de nulle part. (...) Je suis née ailleurs, très loin du soleil, je suis née sur une terre glaciale et mes parents ont oublié de me nommer"*  
(LPA, p. 168).

L'image de la personne "*entourée de vitres et de miroirs*" s'interprète comme l'obsession qui meuble la vie du personnage : celui-ci ne peut plus se défaire de l'idée de sa propre négativité; il est hanté au point de développer une névrose. Il décrit son existence en termes d'instabilité, de vertige : l'image qui se perd "*tout le temps*" est typique d'une expérience de la morbidité renforcée par la sensation d'une rupture des attaches à l'univers.

L'être se voit comme un élément de l'ailleurs, du lointain, c'est-à-dire quelqu'un qui est trop marginalisé pour se sentir à sa place sur terre. Et l'on relève que le terme vague "*ailleurs*", supposé indiquer son espace d'origine, est vidé de tout contenu possible dès lors que le personnage concerné lui trouve comme synonyme la formule : "*nulle part*". Qui vient de "*nulle part*" est le produit de la spatialité du néant, c'est-à-dire un être confiné dans l'inexistence; ou, tout simplement, du néant. Que ce soit un personnage qui se plaint de ne pas avoir de nom propre qui l'affirme montre bien qu'il y a une adéquation tragiquement parfaite entre l'anonymat et la pathologie dont l'écrivain a fait le motif de la créativité littéraire.

*"Ce fut un bonheur subtil de ne pas avoir de nom"* (LPA, p. 168), affirme ledit personnage. Ce n'est point du tout ici une célébration de la vertu de l'anonymat. C'est plutôt une façon d'attirer l'attention sur l'état pathologique par le détour d'une dérision. D'ailleurs, la déclaration citée, qui pourrait donc prêter à confusion, est suivie immédiatement de celle-ci, beaucoup plus explicite dans l'optique du pathologique : *"Ce fut une douleur permanente d'être sans pays, sans racine"* (LPA, p. 168). Ainsi, nous comprenons que le statut d'anonyme et celui d'apatride vont ensemble.

L'un impliquant l'autre, le personnage en porte des signes physiologiques (*"J'ai la plante des pieds fêlée"*, dit l'anonyme) et des signes psychiques. Ce dernier élément est exprimé métaphoriquement dans cette déclaration : *"Mes*



*souvenirs n'ont pas de maison. Ils cherchent un mur pour se reposer, et un puits pour se décharger*" (LPA, pp. 168-169). Littéralement, l'anonymat est un fardeau trop lourd à porter : il écrase le personnage.

La rosace métaphorique dont l'élément nodal est donc l'anonymat s'enrichit de cette autre déclaration qui signifie une impossible anamnèse, toujours chez le personnage particularisé par une pathologie intraitable : "*Je ne suis pas venue raconter mon histoire. (Car il) n'y a rien à raconter*" (LPA, p. 168). Où donc il n'y a pas de nom, d'identité propre à décliner, la fiction métaphorique ne pourra pas inventer l'existence; elle pourra par contre, en traduire l'absence, placer sur la page les termes vagues, les images abstraites, les formules typiques de la privation. C'est dans ce sens que l'anonymat, comme métaphore, permet à l'écrivain de proposer à l'observation du lecteur des figures pathologiques très parlantes autant dans leurs diversités que dans leurs ressemblances.

"*Etre nommée c'est naître*" (LPA, p. 174), nous apprend-on encore. Si le nom et la naissance forment un diptyque de l'existence réelle, cela signifie aussi, et inversement, que l'anonymat et la mort constituent celui de l'existence manquée. Nous retrouvons là l'idée déjà exprimée, à savoir que l'inexistence du nom désigne le non - être, celui qui, de toutes les façons, ne fait que subir les projections du soi difforme, malade ("*visages de la folie et de la douleur*", LPA, p. 211) dans ce qu'il est convenu d'appeler "*le miroir vide*", d'après le titre d'un des chapitres de La Prière de l'absent.

Le miroir est vide parce qu'il ne contient rien de positif. Il est plein, par contre, d'images mutilées, de débris qu'aucun personnage ne pourrait plus réussir à rassembler pour se redonner un visage tant soit peu nommable, une identité stable. "*C'est parce qu'on n'a pas de nom qu'on est mendiant, ou qu'on le devient*" (LPA, p. 215). De la même façon, symboliquement, le miroir de la vie est vide parce que l'être qui veut s'y regarder est déjà dépouillé de l'essentiel, du minimum vital dont le nom propre (manquant) est une métaphore.

Tout à fait au début de l'histoire de l'enfant trouvé, juste avant que Lalla Malika ne donne les premières instructions relatives à la marche vers le Sud, le narrateur essaye d'interpréter la lisibilité de l'anonymat en ces termes, tout au moins en ce qui concerne cet être mystérieux né d'un olivier dans un cimetière :

*"Etre quelqu'un qui ne porte pas de nom. Etre lavé de son histoire. Disponible pour le vent du soir. En instance de nouvelles racines, prêt à s'emparer du temps, à le modeler, à l'appriivoiser dans son mystère et ses reflets obscurs"* (LPA, p. 46).

Le caractère énigmatique de *"ce flot de paroles (...) venues de la nuit"* (LPA, p. 46) en rend la compréhension difficile. Mais l'on peut au moins en retenir que l'anonymat de l'enfant a pour fonction de marquer celui-ci, métaphoriquement, comme l'incarnation d'une rupture entre le négatif et le positif, du passage de l'être d'un état de déchéance à un état de potentialités gratifiantes. L'être aurait subi une métamorphose au terme de laquelle il serait, désormais, engagé dans le mouvement introduisant à une nouvelle vie, prometteuse de tout point de vue. Il pourrait même être doté du pouvoir d'initiative, puisque, d'après le narrateur, il est préparé à subjuguier l'univers, à le transformer à sa guise avec d'autant moins de difficulté qu'il n'y aurait plus de secret pour lui. Donc, l'on voit d'abord, à travers son anonymat, l'idée de la limpidité d'un avenir radieux. Aussi Yamna précisera -t-elle, en guise d'introduction à son premier discours à l'enfant :

*"Toi qui n'a pas de nom, tu es venu cette fois-ci au monde à l'insu du temps. Seul être à avoir échappé à la tyrannie des êtres. Tu es un homme et ton âme est pure. Ton coeur est blanc comme la soie et le lait. (...) Je sais que tu m'écoutes et qu'un jour, peut-être proche (...)"* (LPA, p. 74). Soit.

Mais ce qui arrivera aux personnages, ce qui adviendra en particulier de cet enfant, montrera que l'on s'était trompé en interprétant l'anonymat initial de cette façon-là. Car, en fin de compte, rien de positif ne survient. L'abord de l'horizon austral ne se réalise pas, et tout le monde, y compris cet enfant - promesse, est repris par le néant.

L'anonymat n'a pas pu se muer en une réalité faite de positivité, loin de là. Anonyme au début de l'aventure, l'enfant l'est toujours à la fin. Et c'est une figure voilée, anonyme elle aussi, qui vient l'arracher des mains d'un Sindibad appartenant déjà lui-même à l'ailleurs, au néant (son propre nom a été gommé depuis longtemps par les affres de l'existence, comme nous le verrons bientôt).

Nous pouvons conclure avec raison que l'anonymat est une tâche indélébile: les personnages de Ben Jelloun en portent la marque à perpétuité. S'il y en a qui, à un moment donné, croient y voir un signe de positivité, le déploiement du vécu les amène à se rendre compte qu'ils s'illusionnent, donc que l'anonymat est et demeure la marque métaphorique, la donnée figurée d'une pathologie rebelle à toute médication. Une fois anonyme, l'on ne change pas de statut. Alors, c'est par ironie que l'on peut en parler comme d'un privilège. Il n'y a pas, à vrai dire, d'anonyme jubilant dans les oeuvres analysées.

Conscients de ce caractère tragique qui est accolé à leur anonymat, certains personnages voudront, des fois, tenter l'expérience du faux nom. Mais parviendront-ils à combler le vide ? Et pour quelles raisons ?

### III.2.A.b. Le pseudonymat

Par définition, le pseudonyme est la "*dénomination choisie par une personne pour masquer son identité*", tout au moins si nous nous en tenons à la proposition du Petit Robert de 1973. Mais il importe d'ajouter la précision suivante: la fonction du faux nom n'est pas toujours celle du camouflage, surtout pas dans les oeuvres littéraires maghrébines. Les personnages mis en situation par Ben Jelloun et les autres n'ont rien à cacher à qui que ce soit. Ils ont plutôt tout à dévoiler, étant d'ailleurs, pour la plupart, réduits à l'abjection totale (ils n'ont que la douleur comme expérience de la vie; même dans les cas où ils ont goûté au bonheur, tout a été remis en cause tellement violemment qu'ils ont perdu le souvenir de toute jubilation).

Aussi ces personnages prennent-ils le soin de s'attribuer parfois des pseudonymes. Ceux qu'ils choisissent ne laissent planer aucun doute sur la brutalité des secousses auxquelles ils sont soumis. Leurs pseudonymes sont des plus significatifs donc. L'on en juge, par exemple, par cette conversation entre deux d'entre eux, dans l'oeuvre de Ben Jelloun :

*"- Tu n'as pas une carte d'identité ?*

*- Une carte, et pour quoi faire ? (...) Et toi, pourquoi on t'appelle Bobby ? Ce n'est pas un nom pour une personne !*

*- Qui te dit que je suis une personne ?" (LPA, p. 90)*

Le pseudonyme est donc destiné à jouer le rôle de révélateur de la tragédie du vécu. L'on en porte parce qu'on est une personne à part, privée de la faculté d'aspirer au privilège de l'être à part entière. Bobby estime même qu'il faudrait rigoureusement parler plutôt de l'inexistant en prenant son cas. Son vrai nom, Brahim, toujours d'après lui, est remplacé par le faux nom, Bobby, parce que plus ouvertement, ce dernier signale la présence d'un animal et non pas celle d'une personne.

Sindibad, quant à lui, en est à son deuxième pseudonyme, pour des raisons qui ramènent au même drame que celui vécu par Bobby, le drame d'une marginalisation radicale, d'une exclusion des rangs des êtres humains véritables.

A l'origine, et de par sa filiation établie, ce personnage s'appelait Ahmad, fils de Ahmad Suleiman. Nous apprendrons de Yamna qu'à une autre époque, il a porté plutôt le (faux) nom de Hammou. Finalement, c'est lui-même qui se charge de nous révéler que son pseudonyme préféré est Sindibad, emprunté à un personnage très connu à travers les récits légendaires arabes.

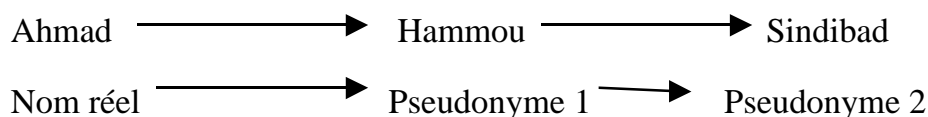
Il a adopté ce deuxième pseudonyme à la suite d'une crise de folie. Le narrateur donne des détails sur ce qui s'est passé :

*"Ahmad avait perdu la mémoire. Il avait réussi à tout oublier, les livres et les êtres. Ce fut à ce moment -là qu'il s'inventa une mémoire et racontait à qui voulait bien l'écouter ses fabuleux voyages à travers la mer. Un jour, un infirmier lui dit :*

*- Arrête de raconter des histoires, tu n'es quand même pas Sindibad le marin.*

*- Si, Sindibad, c'est moi !" (LPA, p. 88).*

Le pseudonyme apparaît là comme une métaphore à structure étagée. Il provient d'une source, un imaginaire (les récits immémoriaux) et se colle à une réalité fictive (le personnage autrement connu sous le nom patronymique de Ahmad). A ce niveau, il s'inscrit dans un processus de métamorphose que l'on peut schématiser à peu près ainsi :



Le pseudonyme est la résultante d'une transhumance, en d'autres termes, d'une instabilité; ce dernier mot s'impose ici dans son sens le plus douloureux. Fruit des secousses, le pseudonyme Sindibad est porteur de violence, de vertige.

La métamorphose à laquelle il renvoie (par le fait qu'il émerge à l'issue d'un parcours du réel au faux) a pour synonymes errance, ballottage. Et, par sa signification étymologique et légendaire, il évoque l'exil, le nomadisme, l'expropriation.

Dans tous ces cas de figure, le discours d'auto-identification qui revient plusieurs fois dans la bouche de Sindibad met en exergue, en effet, la force de sa frustration : "(...) moi, une espèce de vagabond sans terre, sans racine, sans passé..." (LPA, p.162); "Je vais, je marche les yeux bandés, d'un point à un autre" (LPA, p. 163). L'absence du vrai nom semble ici contribuer à l'aggravation du traumatisme corporel et certainement, psychologique.

La valeur emblématique du pseudonyme s'établit tout aussi aisément dans le cas de la petite mendiante du chapitre 17 :

"- Comment s'appelle-t-elle ?  
- Zineb bent Taleb Ma'achou. (...)  
- Mais Taleb Ma'achou ce n'est pas un nom de famille... ça veut dire mendia " (LPA, p. 215) "

Le processus de présentation est encore du modèle ternaire : d'abord identifiée par la formule "*l'étrangère*" (LPA, p. 169), la jeune mendiante se fait donner un nom d'emprunt, Argane, parce que, affirme-t-elle, ses parents (inconnus d'ailleurs) ne s'étaient pas souciés de lui en réserver un; d'Argane, elle accède à une autre (fausse) nomination, comme expliqué dans la citation ci-dessus. Nous avons, schématiquement :



A aucun stade Argane ne jouit du statut avantageux du nom propre : du faux au faux, du zéro au zéro, d'une absence à l'autre, tel apparaît son itinéraire claustral. L'on dit même, à propos de son dernier pseudonyme, Zineb bent Taleb Ma'achou, que son contenu est encore plus faux qu'il n'y paraît ! Quant au

deuxième pseudonyme, Argane, il recèle une valeur ironique d'abord insoupçonnée.

En effet, ce pseudonyme lui a été attribué pour les raisons suivantes, d'après sa marraine d'un instant, Yamna : "*N'aie aucune crainte. Argane. Quand la terre tremble, tout s'écroule, tout, sauf les arbres. En plus, l'arganier a une résistance à toute épreuve*" (LPA, p. 204). Que l'arganier symbolise la résistance à toutes les violences, et que, partant, le personnage qui se baptise de ce nom soit prédestiné à échapper aux agressions de la vie, ne serait tout au plus qu'une vérité "*in vitro*". Car, dans le reste du texte, Argane ne parvient à résister à rien du tout. Avant sa disparition, elle prononce ces paroles : "*Je retourne à la cage*" (LPA, p. 216). C'est un aveu d'impuissance irréversible, et le narrateur a beau jeu de s'en servir pour vider l'optimisme initial de tout fondement.

Le pseudonyme ne conjure pas le mauvais sort, semble indiquer le narrateur. Celui d'Argane, en particulier, représente l'illusion que la réalité de la violence des affres aura toujours tôt fait de pulvériser. Lorsqu'Argane est ravalée à son état initial d'anéantissement, il n'intervient plus personne, ni Yamna, encore moins Sindibad, pour oser rappeler que l'arganier est, dans l'absolu, l'emblème de la résistance. Tout le monde s'est rendu à l'évidence.

La dernière impression qui est imposée est sans équivoque : le pseudonyme d'Argane est donné à une figure plus fragile, plus vulnérable que la légende du mot ne l'annonce. Il en ressort que la tragédie du destin, qui est le lot des personnages, sait ajouter de l'ironie à la pathologie révélée par les écrivains.

Sur un mode ironique qui lui est propre, Tahar Djaout aussi va chercher des pseudonymes jusque dans les sphères célestes. Pour dépeindre ses figures humaines prises dans des convulsions terrestres, l'auteur de L'Exproprié prête à certaines d'entre elles des pseudonymes... divins. C'est ainsi que, quelques pages après le début de l'oeuvre, surgissent deux personnages (pseudo)nommés respectivement Le Bon Dieu et Le Mauvais Dieu.

"*Bon*" ou "*Mauvais*", il s'agit de truçages anthropomorphes, qui utilisent donc l'identité onomastique à connotation divine par simple dérision. Ils sont les derniers à se tromper sur la marchandise : derrière leurs pseudonymes (peu ordinaires, du reste), l'on entrevoit les attitudes, les gestes, les préoccupations,

l'on entend les voix, d'êtres dans les rets de l'existence, comme les autres instances.

Le Bon Dieu et Le Mauvais Dieu se confondent dans leur trivialité. Ils se disputent la prééminence sur les citoyens, mais pas toujours pour le bien de ces derniers. Leurs empoignades, telles que le narrateur en rend compte, finissent par trahir leurs aspects burlesques, c'est-à-dire les dégonflent et les rabaissent au niveau d'une inhumanité dont apparemment ils voulaient se défaire rien qu'en portant d'inhabituels pseudonymes.

La scène principale de leurs bagarres est ainsi décrite :

*"L'on entend des bêlements affolés. Les Dieux luttent en silence. Le Bon Dieu est plus costaud et porte une tenue de sport, ce qui rend ses mouvements prestes et ses esquives aisées. Tout à coup il décroche un fulgurant uppercut sur la mâchoire du mauvais Dieu qui s'affale par terre. Près de sa bouche, la neige commence à virer au rouge. On entend un bêlement désespéré et prolongé. (...) Le Bon Dieu marche résolument sur le village"* (LEX, p. 24).

Les "*Dieux*" sont devenus des gladiateurs ! C'est dire, en d'autres termes, que la violence dont souffre l'Homme n'a plus de limites.

Nous aurons remarqué que le passage ci-dessus cité apparaît comme une réplique des affrontements sanguinaires observés par ailleurs dans l'univers des humains. L'auteur a dû penser à des pseudonymes du genre Le Bon Dieu et Le Mauvais Dieu pour donner un caractère parabolique à ses visions. Et faire voir au lecteur que la pathologie dont il rend compte imprègne le terrestre et le céleste : l'univers entier est malade. Le Bon Dieu et Le Mauvais Dieu sont des allégories anthroponymiques et cosmiques d'une anormalité envahissante.

Cela se comprend d'autant plus qu'à l'issue de sa victoire remportée sur son acolyte, Le Bon Dieu trône sur l'univers. Mais c'est pour jouir de tout son pouvoir sadique sur le reste des êtres. Le monde s'enflamme; mais il ne se montre pas particulièrement disposé à porter secours aux gens en danger de mort. L'on se serait attendu à ce qu'il use de ses prérogatives de Dieu - "*Bon*", qui plus est – pour mettre fin à la tragédie. Au lieu de cela, il "*prend un crayon rouge et se met*

*à tracer une ligne discontinue sur la sphère. (...) La scène s'estompe avec Dieu prostré regardant attentivement le globe terrestre. On pressent une défaite"* (LEX, p. 26).

Que l'univers se détruise devant un "*Bon Dieu*" indifférent ou impuissant ne pourrait s'expliquer que par l'irréalité même de cette dernière instance. Auquel cas, le pseudonyme révèle encore le factice, l'usurpation d'un statut. Il traduit un état de dégradation ou de mutilation ontologique et cosmique.

En l'absence du faux nom, un élément grammatical comble le vide : c'est le pronom personnel. Où mène cette autre tentative de correction des inconvénients de l'absence du nom propre ?

### **III.2.A.c. La substitution pronominale**

Dans leurs oeuvres, Lâabi et Bouraoui ne croient pas devoir nommer leurs personnages, ni leur donner des pseudonymes. Ils procèdent, eux, par la substitution des pronoms personnels aux noms ou aux pseudonymes.

D'un bout à l'autre du Chemin des ordalies, le véritable héros est identifié par le pronom personnel "*Tu*" par son interlocuteur. Au tout début de la diégèse, il évite de se nommer, alors même que le contexte aurait pu l'amener à prononcer son nom. Au seuil de sa libération, à la requête du geôlier, il donne son adresse : "*3, rue du Retour*" (LCO, p. 13). Sans aucun doute, le geôlier connaît son nom, et il n'a pas besoin de le répéter. Mais si les choses allaient de soi, comme cette dernière remarque tendrait à le suggérer, son paternaire dialogique n'éprouverait pas le besoin de revenir sur la substitution du pronom personnel au nom propre, dans l'épilogue du texte.

Il y a problème, en effet, car et de l'avis de cet interlocuteur, la substitution pronominale recouvre le sujet concerné d'une opacité difficile à percer. Tout au plus, les conjectures ainsi exprimées peuvent en atténuer la force énigmatique mais non pas l'annuler :

*"Plus angoissant encore, dit l'interlocuteur, ce Tu que tu as sacré héros ou personnage principal, qui se trompera au point de croire qu'il s'agit d'un singulier ? Ne sera-t-il pas compris comme un Nous ? Qu'as - tu donc mis de toi exactement dans la bouche*



*des autres et qu'as - tu mis des autres dans ta propre bouche ? Et de quel droit ?* (LCO, p. 202).

L'interlocuteur ne lui donnera pas l'occasion de répondre à ces questions dont l'importance est reconnue de tous. Le silence convenu est du domaine de l'inépuisable.

Sans doute encore, porter un nom aurait signifié pour ce personnage que son expérience peut s'accommoder de la clôture. Or il n'en est rien : la substitution pronominale, apparemment, permet de ménager davantage de marge pour les pointillés.

(Se)nommer aurait même paru inutile, en ce sens que

*"qu'elles que soient les variations du ton, du sujet abordé, du genre utilisé, tu ne cesses en fait de rédiger le même livre, de revenir à charge, de hanter de tes allées et venues le même itinéraire de violence, de scalp, de visions, de passions connues ou inconnues, de vérités marquées au fer rouge de l'errance et du bouleversement d'être"* (LCO, p. 202).

C'est donc à ce phénomène de reproduction d'un seul et même drame que le procédé choisi par Lâabi, la substitution pronominale, participe. Le "Tu" substituant est, comme le terme n'y paraît pas de prime abord, un élément porteur lui aussi des mêmes stigmates que tous les autres signes pathologiques des livres.

Par exemple, ce "Tu" est encastré dans le motif carcéral. Il a subi la torture, au même titre que des êtres de Khaïr-Eddine. Il a été victime de privations, en tant que prisonnier, à l'instar de ses homologues d'autres livres qui, s'ils ne sont pas privés de liberté, n'en sont pas moins des victimes d'autres formes de brutalité.

"Tu" éprouve des douleurs physiques causées par des secousses de son psychisme et vice versa. Instable, il est "déboussolé", et pour cause :

*"La caravelle de ton périple carcéral s'était mise à tanguer sous tes pieds. (...) Une vieille peau (...) s'était détachée de toi lors d'un cauchemar où tu traversais des grottes successives, des caves de suppliciés, où tu t'arrêtais au dernier moment au bord d'un précipice dont tu ne pouvais voir le fond. Ce n'était pas un*

*seul membre paralysé ou atrophié (...). C'était tout un corps qui était contracté, noué, insensibilisé"* (LCO, p. 181).

"*Tu*" est donc pris de vertige. Son harmonie physiologique et psychique se rompt. Les morceaux chutent pêle-mêle vers des lieux qui sont, par nature, d'accès difficile (ils sont obscurs), voire sont absolument inaccessibles ("*caves*", "*grottes*", "*précipice*").

Le démembrement, réel et symbolique, est une expérience douloureuse. Celle-ci s'aggrave, dans la mesure où le personnage, déjà soumis à une si dure épreuve, est condamné à courir après, à errer, à la recherche éperdue, de ses propres débris. C'est la quête de l'introuvable, un exercice qui fait prendre conscience au personnage de la réalité de son impuissance exponentielle. Toute chose qui ne peut que redoubler les effets destructeurs de la pathologie: le pronom qu'il affiche à la place de son nom est un indicateur du drame qu'il vit.

L'on pourrait effacer ici "*Tu*", et mettre très facilement à sa place les personnages de La Prière de l'absent, que ceux-ci s'appellent Yamna, Bobby ou Sindibad... C'est bien la preuve que la substitution pronominale effectuée par Lâabi injecte dans le corps de son texte, dans les neurones du personnage nodal, la dose de pathologie qu'il faut pour maintenir l'ensemble de l'imaginaire dans le centre d'intérêt des affres de l'existence. Il s'agit donc d'un procédé d'écriture dont l'efficacité peut être attestée et généralisée.

Les combinaisons que Bouraoui essaye lui aussi de réaliser dans L'Icônaison, à l'analyse, peuvent tout à fait s'expliquer de la même façon. Le sujet intéresse l'auteur au plus haut point : Bouraoui charge ses instances narratologiques de traduire, même par des mots métaphoriques, ces préoccupations.

Pas une seule de ces instances ne brise le masque du pronom personnel pour être autrement identifiée : les dialoguants se présentent invariablement par l'entremise des pronoms "*Je*", "*Tu*", "*Il*" et /ou "*Elle*". Parfois ces pronoms s'entrechoquent.

Même les personnages concernés trouvent cela bien complexe. Aussi s'interrogent-ils sur les énigmes logées dans leurs marques (ou masques) identitaires, les pronoms personnels. Leurs questions sont récurrentes ; les exemples suivants en donnent une image suffisamment instructive:

a) "*On vient juste de demander qui est ce 'je'(.). Est-ce un 'je' ou est-ce un 'jeu' ?*" (Lic, p .11).

b) : "*On vient te demander*

*Qu'est ce Tu*

*Est-ce un Tu-Femme un Tu-Homme (...)*

*Mais qui es- tu ?*"(LIC, P.39)

c) "*Et le 'je' qui est-ce ?*" (LIC, p.11)

d) "*Qui est ce 'je' ? Est - ce un 'je' 'je' ou un 'jeu' 'feu' ?*" (LIC, p. 12).

Ces questions itératives se multiplient à l'infini, "*se plurielisent*" (LIC, p. 41), comme l'affirme Bouraoui dans son jargon.

Les réponses adéquates ne suivent pas, parce que, selon presque toutes les considérations, elles sont impossibles à formuler, étant inexistantes. Les combinaisons substitutives des pronoms traduisent, dans ce contexte, l'idée selon laquelle l'indétermination aiguë préside à l'existence (difficile) des êtres traités dans l'écriture.

"*Les 'je' dialoguent (.). Ils parlent et font parler d'eux (.).*" (LIC, p. 17). Mais tous les éléments de mise en texte révèlent qu'il s'agit, en fait, de faux dialogues, d'échanges de sourds, ou encore de la reproduction involontaire des vacuités. L'on tourne en rond dans l'univers morcelé, et quand le vertige ne met pas fin à l'exercice périlleux, l'épuisement, fatalement, oblige les illusionnés à s'arrêter devant leurs propres désespoirs, exactement comme ces personnages de Ben Jelloun qui se regardent dans des ... miroirs vides. "*Des Tu désespérés (...)* se sont tus", écrit Bouraoui. Les icônes sans noms propres sont aphones !

Le jeu de sons ici ("*Tu*", pronom, et "*tu*", participe passé du verbe taira) renvoie à l'idée de mort (tu-er / tu-é). Dans le logiciel des néologismes et des paragrammes de Bouraoui, "*con - text - Tu - telle*" (LIC, p. 110) est indicatif : le contexte "*tue*", puisque les "*Tu*" y souffrent sans répit. La configuration de l'écriture reflète cette "*tuerie*". "*C'est le drame, explique l'auteur, du pronom dont la tragédie est le manque de nom*" (LIC, pp. 10-106).

Effectivement, ce qui arrive aux personnages pronominalisés, forcés d'aller dans des directions qu'ils ne maîtrisent pas du tout, c'est l'éclatement "*Je suis en*

*pièces détachées*", se lamente l'un deux; exactement comme son homologue de L'Exproprié qui avoue : "*Je marche ballotté par le vent*" (LEX, p. 59). "*Des miroirs s'écrasent et l'image écartelée perd ses joints*", redit un autre (LIC, p. 20).

Les transpositions pronominales seraient alors dictées par le désir des écrivains d'essayer de donner un contour figuratif aux pulvérisations physiologiques et ontologiques de leurs êtres. Cette option de l'écriture est celle d'"*un projecteur fouillant les ténèbres*" (LIC, p. 25) ou, en d'autres mots, décryptant, jusque dans les confins de l'impossible, de l'interdit de préférence, des aspects de l'énigme existentielle. Pour conjurer la pathologie qui en est le noeud, d'après l'ensemble des écrivains.

Or, il se trouve que cet effort de décryptage par le biais des substitutions pronominales débouche sur d'autres formes d'énigmes (pour ne pas dire de monstruosités). C'est le phénomène de la pronominalisation androgyne; qui se réalise par le greffage de deux pronoms personnels dont l'un est masculin et l'autre féminin. Notamment dans L'Iconaison.

Bouraoui écrit : "*Il elle apprendra (...)*" (LIC, p. 27). Ailleurs, il provoque l'émergence d'une instance anthropomorphe sexuellement indéterminée : "*Tu - Femme (et/ou) Tu - Homme*". Il baptise cette donnée en faisant intervenir le rapport mimétique aux pathologies de l'existence. C'est, dit-il, "*un support utile à rendre les hantises d'une époque*" (LIC, p. 39). Il lui a donc semblé que la substitution des pronoms (d'indétermination) aux noms propres rendrait frappantes, et métaphoriquement, des images de la panoplie des souffrances des personnages de son univers.

En somme, de l'anonymat intégral à la substitution pronominale, en passant par le pseudonymat, les écrivains ne font que multiplier les astuces métaphoriques à l'aide desquels ils veulent nous faire voir combien le nom importe dans la phénoménologie des pathologies. Ils font du nom (de son absence ou de ses falsifications) un module métaphorique fonctionnel dans le processus de dévoilement des formes des tragédies du vécu, mais aussi, dans un autre sens, d'enrichissement des expériences de l'écriture en contexte d'anormalité.

D'autres dimensions complètent celles-là. Les auteurs nous en donnent des idées notamment dans le cas où ils procèdent tantôt par l'animalisation, tantôt par la chosification, options métaphoriques qui requièrent d'eux la même passion que celles dont nous avons déjà parlées. Nous pourrions considérer avec plus d'attention l'animalisation, d'abord, et la chosification, ensuite.

### **III.2.B. ANIMALISATION**

Le bestiaire est souvent exploité. Les animaux qui interviennent sont de toutes sortes : oiseaux, papillons, reptiles, herbivores, carnassiers, mollusques... En général, ces animaux, en tant que tels, ne sont pas des créations absolues des auteurs : ils sont tirés du bestiaire naturel. Sauf peut-être dans *L'Iconaison* où le monde, dit le narrateur, "*foisonne d'animaux en plastique*" (LIC, p. 27). Leur rôle dans le système de métaphorisation est de servir de courroie de révélation de certains aspects de la négativité débordante. Il convient, cependant, de jeter un coup d'oeil sur un aspect du bestiaire qui semble positif de prime abord.

#### **III.2.B.a. Positivité animalière ambiguë**

Au chapitre 4 de *La Prière de l'absent*, les dernières consignes concernant le voyage vers le marabout du Cheikh du Sud sont transmises aux itinérants. Au moment où la caravane va s'ébranler dans cette direction, ces derniers remarquent un mouvement d'oiseaux : "*Un vol de cigognes traverse à cet instant le ciel*" (LPA, p. 58). Instinctivement, Sindibad en fait une interprétation positive. Il voit dans le mouvement des oiseaux, en effet, un signe porte - bonheur. Ceci lui paraît d'autant plus indubitable que les oiseaux migrateurs ont pris la même direction du Sud qu'eux.

Or le voyage initiatique que les personnages effectuent ne mène pas à bon port : aucun des itinérants ne survit à l'échec. Celui-ci intervient d'ailleurs par la faute de l'un d'eux, Bobby, qui n'a pas su ou pu respecter scrupuleusement la réglementation édictée par les instances tutélaires. Il est vrai cependant que Bobby n'est qu'un bouc émissaire : le destin l'a choisi pour être l'auteur de cet acte qui accélère la course vers le gouffre.

L'échec final, la plongée dans le précipice, montrent à quel point, dès le départ, Sindibad s'est trompé. Une force ingouvernable lui a tendu un piège sous

la forme des cigognes, et il y est tombé. La signification symbolique qui lui a échappé est plutôt celle-ci, découverte a posteriori : les oiseaux, en réalité, relèvent de l'allégorie de la fatalité. Ils incarnent le trompe - l'oeil, l'illusion, encore une fois, sous le charme duquel les êtres humains tombent alors qu'ils devraient demeurer des plus vigilants. La suite est terrible.

Dans la scène finale du chapitre 17, le groupe s'étant complètement désagrégé, Sindibad demeure seul quelques instants avant de disparaître à son tour. C'est juste le temps de permettre au narrateur d'insister sur le fait qu'il est déjà du néant : "*Que de choses étaient mortes en lui ! C'était l'être défunt, le personnage de lui-même, l'ombre de sa propre apparence. Son corps ne vibrait plus, pas même à ce qu'il fut*" (LPA, p. 228). Comme par hasard, la seule autre présence signalée est celle d'un oiseau : "*Un moineau sautillait d'une pierre à l'autre*" (LPA, p. 230), alors que tout est à l'arrêt. L'oiseau, apparemment rayonnant de vie, ne vole pas au secours du mourant Sindibad. Il vaque à son bonheur à lui, en quelque sorte, et le mourant est abandonné à la mort.

La mise en scène réalisée par Ben Jelloun ici ne tendrait-elle pas à faire de cet oiseau le symbole de l'indifférence au sort des humains en détresse ? Le contraste est frappant entre la liberté, l'aisance dont jouit cet élément du bestiaire et la claustration, l'impossibilité de bouger d'un Sindibad (le dynamique, selon l'étymologie légendaire) que la vie a déjà quitté. Si cette projection se défend, alors nous avons encore, à travers l'oiseau, une métaphore animalière qui au premier niveau, semble revêtir une signification positive, mais qui, revue au second niveau, étale sa négativité, en liaison avec la pathologie traitée par l'écrivain.

Nous l'avons expliqué précédemment : le papillon, quant à lui, est l'allégorie de l'inspiration dans Une Vie, un rêve... de Khaïr - Eddine. Nous y revenons ici non pas pour contester son rôle bienfaisant, mais afin de reconsidérer en particulier quelques constituants de cette même allégorie, qui donnent un sens autre à sa fonction en réalité ambivalente.

Le papillon a beau être le stimulant des facultés de créativité de l'artiste, celui-ci ne s'empêchera pas de percevoir aussi son côté, à vrai dire, tératologique. Il semble même que c'est une fois que la fusion avec le papillon se réalise qu'il

découvre, de l'intérieur donc, un pan de la négativité ignorée jusqu'alors. En effet, l'artiste éprouve des sensations plus bizarres qu'agréables : "*Nos corps étaient soudés au sang primaire et, à travers lui, au plasma éclatant des monstres paléolithiques qu'on ne voit qu'en syncope*" (UVR, p. 55).

La morbidité de cette sensation s'amplifie; le délire, dans ce qu'il peut avoir d'aberrant en pareille circonstance, perd évidemment ses ingrédients. Par effet de causalité, la psychose de l'inertie, de la mort, envahit l'être humain et la bête volante confondus. Le papillon continue de se manifester; mais il est déjà transformé en un insecte venimeux dont l'artiste ne peut plus que redouter la présence. A sa place, ce dernier ne voit plus qu'"*une guêpe royale que les vieilles racines des arbres depuis longtemps anéantis colportaient d'un bout à l'autre de son être circulaire*" (UVR, p. 55). Le papillon se métamorphose donc en résidu pathogène après s'être présenté pendant un temps sous une apparence inoffensive et bienfaisante.

A la suite de cette découverte, l'artiste déclare : "*Le papillon était une galère, non une arche, Noé n'existait pas encore*" (UVR, p. 55). La métaphore animalière clarifie sa signification négative par ce renfort de la métaphore d'inspiration religieuse et mythologique. Le composé binaire papillon-galère correspond à la frustration du vécu, à l'expérience existentielle "*in presentia*". L'autre composé (également binaire), papillon-arche, figure l'irréalité, l'expérience "*in absentia*", donc ce à quoi l'artiste n'a pas pu accéder, qui aurait été pourtant bienfaisant pour lui. L'homme-papillon, positif à un moment donné, se mue en l'homme-papillon négatif en fin de compte.

L'ambiguïté de certaines métaphores animalières est intéressante à plus d'un titre. Explorant des univers défigurés ou concassés, décrivant des miroirs brisés, les écrivains ne pouvaient pas ne pas passer par les détours de l'ambiguïté. Le monde pathologique est d'abord sémiotiquement illogique, puisque ses assises sont instables. Chez les auteurs maghrébins, les constructions métaphoriques structurées parfois par l'antinomie de leurs termes angulaires sont mises au service d'un processus de dévoilement des maux. C'est la raison pour laquelle ces auteurs s'astreignent tous à la discipline d'un art spécifique, d'une écriture iconoclaste, qui donnent le pouvoir à "*des myriades de mots*" de révéler, parfois à

l'aide de procédés qui font penser à l'antiphrase, "*l'angoisse triste - joyeuse d'une ère qui décline sa mort*" (LIC, p. 10).

Il est vrai aussi que ces écrivains manipulent des métaphores (animalières notamment) dont la signification négative est plutôt transparente, toujours dans l'optique de la révélation des maux dont le monde souffre.

### III.2.B.b. Négativité animalière transparente

Dans ce chapitre, toute bête introduite dans la scénographie a une signification négative évidente, indubitable : la métaphore animalière est soumise presque à l'unidimensionnalité sémantique sans que pour autant sa valeur expressive s'en trouve compromise.

Parce que le titre est centré sur un animal caractérisé négativement, L'Escargot entêté de Rachid Boudjedra est ici un passage obligé pour l'amorce de cet aspect de l'étude. A ce sujet, l'établissement d'une liste indicative des animaux mentionnés dans le texte facilitera tant soit peu l'essai d'analyse. D'où le tableau ci-après présenté :

#### ESQUISSE DE L'INDEX DU BESTIAIRE DANS L'ESCARGOT ENTETE :

<i>Belette</i> 66	<i>Puce</i> 13, 41, 153
<i>Campagnol</i> : cf. Rat	
<i>Chameau</i> 10, 19, 30, 155	
<i>Chat</i> 66	<i>Punaise</i> cf. Puce
<i>Cochon</i> : cf. Porc	
<i>Couleuvre</i> 66	
<i>Escargot</i> 1, 16, 38, 39, 40, 62, 75 18, 83, 91, 95, 96, 97, 98, 99 101, 103, 104, 105, 106, 108, 110, 120, 121, 122, 136, 138, 139, 140, 143, 150, 151, 156, 157, 159, 162, 164, 166, 172	<i>Rat</i> 12, 13, 14, 16, 17, 20, 21, 23, 24, 26, 28, 29, 30, 35, 36, 37, 39, 41, 42, 43, 46, 47, 48, 49, 51, 54, 55, 64, 65, 66, 70, 72, 74, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 86, 89,
<i>Fourmi</i> 13, 109	



<i>Gastéropode : cf. Escargot</i>	90, 92, 94, 95, 96, 98,
<i>Hibou</i> 66	99, 100, 101, 102, 130, 104,
<i>Lapin</i> 42	105, 107, 109, 110, 111, 112,
	113, 114, 124, 125, 126, 127,
<i>Mollusque cf. Escargot</i>	129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 141,
<i>Mouche</i> 13	142, 143, 144, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 158, 159,
<i>Moustique</i> 13	163, 165, 167, 169, 170, 172.
	<i>Souris cf. Rat</i>
	<i>Stylommatophore cf. Escargot</i>
	<i>Surmulot cf. rat</i>
<i>Oiseau</i> 30	<i>Taupe</i> 102
<i>Poisson</i> 79	<i>Tortue</i> 107, 108.
<i>Polype</i> 108	
<i>Porc</i> 126, 136, 151	

Il ressort de cet index qu'effectivement, dans une large mesure, nous avons affaire à un livre sur les animaux : sur l'escargot et sur le rat en particulier. Ce ne sont pas des animaux à fonction positive, selon les premières impressions; et même d'après des indications qui sont données sur certaines des bêtes mentionnées une ou deux fois seulement, le bestiaire est la métaphore de l'agression ...à deux ou quatre pattes.

C'est le cas notamment de la puce. Le narrateur s'appuie sur des documents historiques et scientifiques, donc fiables, pour faire des révélations assez surprenantes sur la capacité de nuisance de la puce. Il s'en faut de peu qu'il dédouane en quelque sorte le rat pour pouvoir mieux charger la puce. Car, affirme-t-il,

*"ce n'est pas le rat lui-même qui est le vecteur de maladie, mais une puce qui vit dans son pelage et qui propage la peste noire, le typhus, la dysenterie, la tularémie, le sodoku, la leptospirose, la rage, la trichinose et la salmonellose" (LGE, p. 41).*

Cette association de la puce à une avalanche de maladies (9 au total !) singularise cet animacule dans la catégorie des symboles des catastrophes qui menacent les êtres humains. Est-ce un personnage de Moi l'aigre présenté comme un *"pouilleux exhubérant"* qui le démentirait ?

Ainsi aussi du porc, d'une certaine façon. Cet animal n'est pas un vecteur de maladie au même titre que la puce. Mais le narrateur a de lui la même perception négative. Ce dernier, on le sait (et il le répète à tout bout de champ) est particulièrement allergique à l'idée de copulation et de procréation. Or, il découvre que le porc est *"un animal capable de porter dans ses bourses tant de venin"* (LGE, p. 126) : ainsi appelle-t-il la surabondance de sperme dont le porc est producteur.

Son aversion envers cet animal est telle que, lui, d'habitude distant de la religion, pour une rare fois, donne raison au prophète qui a interdit la consommation du porc. Il se félicite en plus de ce que ses compatriotes d'après ses propres termes, *"n'ont pas des pénis de cochons"* (LGE, p. 126).

Dans cette vision, le porc symbolise la procréation incontrôlée, incontrôlable, irresponsable. Il figure, toujours dans cette optique, l'un des grands désastres auquel le monde est confronté, celui de la surpopulation, c'est-à-dire de la multiplication des fléaux.

Ces éléments de la négativité animalière dans le système de Boudjedra se cristallisent dans les deux animaux dont l'importance, au niveau du taux élevé des occurrences, est tout à fait illustrée dans l'index : l'escargot et le rat ont les fréquences d'apparition lexicale les plus élevées, soit à peu près 38 et 96 respectivement. Sauf dans une quarantaine de pages, les termes les désignant sont réperables à chaque page du livre. Cette importance statistique est proportionnelle à leur signification allégorique commune.

L'escargot et le rat, chez Boudjedra, incarnent les énergies pathogènes les plus redoutables. Leur pouvoir de procréation est extraordinaire: ils se multiplient à

une fréquence vertigineuse, d'après le narrateur. Ils constituent des exemples dangereux pour la survie de l'humanité. Car, soutient encore le narrateur, ils sont des êtres faits pour procréer de façon déréglée. Alors, leurs noms sont associés aux désordres, à l'insécurité, aux ordures, à l'inflation galopante du mal.

Le narrateur ramène tout à ces derniers termes, convaincu qu'il est que la surpopulation est la maladie du siècle. Il pense que si l'humanité réussissait à trouver les moyens de contrôler les naissances, elle aurait fait un pas décisif vers la solution de l'essentiel de ses problèmes urgents. A défaut de pouvoir se livrer à la castration des hommes, il s'attaque en fait à leurs substituts, le porc, le rat et l'escargot; ceci après s'être soumis lui-même à une ascèse qui a tout l'air d'une auto-castration. L'on retient donc que, pour lui, le rat et l'escargot, comme le porc, incarnent le péril d'une humanité qui se détruit par ... la procréation : ils sont, au propre comme au figuré, des dangers de premier ordre.

Leurs méfaits sont impressionnants, vu les cas cités qui sont d'ailleurs liés à l'expérience vécue. Deux fois de suite, dans L'Escargot entêté, il est signalé que les rats s'attaquent aux personnes, dans le pays même où, sous la houlette du chef de service qu'est le narrateur, la municipalité a engagé une lutte sans merci contre les rongeurs envahisseurs : ces animaux en furie se sont attaqués aux personnes, dans les bidonvilles, plus d'une fois. Il s'agit donc bien d'un fléau.

L'escargot même a tout d'un monstre : il hante, terrifie le narrateur. Celui-ci le retrouve - t- il sur son chemin, l'animal, comme on dirait, dégaîne : "*Il était là. Dans l'herbe (...), tapi avec ostentation. En position de combat. Cornes croisées*" (LGE, p. 16). Il en sera ainsi à chaque rencontre jusqu'à ce que le narrateur l'assomme. Ce vainqueur a -t- il vraiment triomphé ?

L'animal l'a déjà marqué de façon chronique : au cours des six jours qu'auront duré l'évitement, le défi et le face à face fatal (aux deux), le mollusque a eu le temps de s'incruster dans le psychisme du narrateur : "*Quelque chose dans ma tête. Comme un rat qui grignotte méticuleusement*" (LGE, p. 86)<sup>5</sup> . Rat ou escargot, c'est exactement ici la même chose névrotique, les deux animaux se

---

5 C'est là aussi un fait récurrent dans les oeuvres : c'est fréquemment dans la tête que l'animal est localisé. La déclaration du personnage de Bouraoui fait écho à celles des personnages de Khaïr-Eddine : " Les chauves-souris allaient, venaient, froufroutaient dans ma tête " (UVR, p. 29); "(le monstre) parlait dans ma tête " (UVR, p. 38). Dans le texte, d'ailleurs, " dans ma tête " est en italiques.

relayant dans le rôle de sujets de torture du même personnage. Celui-ci peut dire qu'il a la sensation d'héberger un rat dans sa tête, ou celle d'abriter plutôt un escargot, l'aveu est le même, et signifie qu'il est en proie à la hantise, qu'il est victime de l'image d'un animal fantastique qui le poursuit.

L'homme - rat ou l'homme - escargot, c'est le narrateur saisi de vertige, le névrosé qui zigzague, qui se perd progressivement dans les labyrinthes ou encore dans ce qu'il appelle si bien "*le graphisme du désastre*" (LGE, p. 22). Mais a-t-il compris suffisamment tôt que les négativités animalières (le rat, l'escargot) sont fatalement des images de lui-même ?

Il tue les rats; il tue l'escargot.... et se constitue prisonnier aussitôt. A force de détruire ses symboles, il finit par se détruire symboliquement. L'être humain atteint n'aurait pas d'alternative : il a beau lutter pour se guérir, il ne fait que s'illusionner, car viendra toujours le moment redouté, celui où, confronté à son impuissance, il devra jeter l'éponge, comme le héros de L'Escargot entêté, vaincu par son "*alter ego*" : "*Inutile de donner l'alarme. Je vais me constituer prisonnier*" (LGE, p. 172), telles sont ses dernières paroles. Elles ne laissent pas entrevoir un autre médication possible. Le sort de l'homme est scellé.

La métaphore animalière a cette puissante signification en relation avec la pathologie de la condition humaine.

Dans L'Exproprié, la métaphorisation animalière particularise le zèbre, le chameau et des reptiles. Le narrateur appelle les fonctionnaires des "*zèbres*". Il s'en prend par exemple aux fonctionnaires de l'Académie et du Ministère des Arts et des Sports parce que ceux-ci sont atteints de bureaucratisme et de carriérisme : il les voit comme des tarés. Une de leurs tares se manifeste par leur propension à se comporter en complices d'un système de gouvernement pernicieux. Ils sont des commis à la propagande du régime en place, un régime pourtant négatif à plus d'un titre - selon le narrateur -.

L'administration dominante est truffée de zéloteurs. Et parmi ceux-ci, les intellectuels au pas, les hommes de culture organiques, se comptent par grappes. Ils infestent tous les lieux, ayant pour mission retribué de traquer ceux qui se tiennent en dehors du système. C'est ainsi qu'ils tentent d'acheter la conscience du

narrateur et de ses amis iconoclastes. Ils procèdent par le harcèlement, le chantage, ainsi que s'en plaint leur victime désignée :

*"Ils vinrent, en effet, les zèbres de l'académie. Que de visites et d'égards, ces jours -ci ! La veille déjà, mon éditeur est venu me voir en pleurant, il me dit : "Ma fortune dépend de toi, (...) alors mets-toi à écrire des brochures de bons sentiments et des bouquins qu'on ne saisisrait pas à l'imprimerie" (LEX, p. 70).*

Ils usent aussi, à l'occasion, de flatterie. Pour séduire l'iconoclaste réticent, ils tentent de lui faire croire qu'il est dans les bonnes grâces du pouvoir. Le tout est assorti de promesses financières : *"Si jamais, dans l'avenir, tu te décides à adopter une position plus raisonnable et plus lucrative, dis-toi toujours que nous sommes ici pour t'aider"* (LEX, p. 70). Objet de tant de sollicitations, le narrateur consentira tout au plus à leur servir un document qui ne correspond pas entièrement à la commande : *"un procès -verbal de notre écriture"* (LEX, p. 70), dans lequel il dénonce bien des types d'écrivains dont s'accommode pourtant le régime.

Le mot "zèbre" qui désigne les partisans de ce pouvoir est suffisamment insultant. Le narrateur l'a choisi à bon escient. La figure animalière décrit parfaitement les adeptes d'une société gangrenée, les malades qui souffrent de collaborationisme : l'homme - zèbre est bien une métaphore de la pathologie.

Dans le même registre, la fonction de victimation tributaire de cette situation pathologique est pareillement exprimée à travers des métaphores animalières. C'est ainsi que nous découvrons tour à tour l'homme - chameau et l'homme - saurien.

Un vieillard se mue en chameau, explique -t-on dans L'Exproprié. L'homme - chameau s'avère être l'incompris dans une société ogressale. Le vieillard a cru bien faire pourtant : quand il s'est mué en chameau, il s'est mis à parcourir le désert pour apprendre aux enfants à découvrir et conserver les trésors millénaires de leur civilisation. L'entreprise est mal vue par les dominants. Ceux-ci ont peur qu'au bout du compte, les nouvelles générations, ainsi conscientisées, ne développent un comportement de révolte contre une mauvaise politique qui aura consisté, jusqu'alors, à remplacer systématiquement les trésors enfouis dans les

traditions du pays par des semouleries (métonymie d'une industrialisation conduite à l'aveuglette).

L'homme - chameau, par qui une telle remise en question pourrait arriver, est étiqueté par le régime comme un danger. On menace donc de le tuer s'il continue à déranger. Il incarne ainsi le bouc émissaire. Il est l'un des symboles de la société anormale, en tant que conscience révoltée étouffée dans l'oeuf. C'est un être de la douleur ; il se rapproche par là de cet autre personnage qui parle ainsi dans des poèmes de sa création :

*"Une famille de crotales s'est suicidée dans ma*

*peau*

*et chu dans l'ondée purulente*

*des sauriens en copulation*

*J'essayai d'exhiber mes neurones*

*face à la nuit vorace*

*Mais le Missionnaire musela*

*tous les judas donnant sur le monde"* (LEX, pp. 42-43).

Il veut dénoncer les anomalies à haute voix, se débarrasser des malaises qui perturbent son existence sous le visage de reptiles et de sauriens malfaisants.

Il a en face de lui un agent pathogène, le Missionnaire, exactement comme l'homme – chameau est confronté aux agents pathogènes du corps social. Le Missionnaire qui l'empêche de s'exprimer joue le même rôle que les "zèbres" qui prêtent main forte au régime "zébré", c'est-à-dire devenu zoomorphe à force de négativité.

Toujours comme expression figurée de la déchéance humaine, l'animalité est très souvent exploitée par Ben Jelloun dans la peinture de plusieurs personnages. A l'étape la plus avancée de la régression, le personnage anonyme du début de La Prière de l'absent prend une décision lourde de conséquence : "*Déchu. Voilà l'état où il voulait arriver*" (LPA, p. 17), explique le narrateur. Et de suite, il adopte une attitude qui ne laisse plus planer de doute sur sa bestialisation conditionnée :

*"Il avait une manière de manger qui dérangeait les gens à table. Il faisait du bruit en machant très rapidement les aliments (...).*

*Parfois il s'enfermait dans la cuisine, installait un énorme miroir sur la table, se mettait en face et mangeait en gesticulant. Il aimait la vulgarité du spectacle qu'il s'offrait. Il se parlait ou plutôt s'adressait au miroir et disait des obscénités. Il débitait à toute vitesse une série d'injures qu'un enfant bien élevé n'oserait jamais proférer" (LPA, p. 18).*

Le personnage n'a pas choisi un nom particulier d'animal pour s'illustrer. Mais l'animalisation à travers son comportement est soutenue par une théâtralité extraordinaire : l'homme - animal jouit de cette perversion qui l'installe dans l'état sauvage, c'est-à-dire le ramène à une vie de niveau inférieur. C'est sa forme de réponse à une société pathogène, sans nul doute.

Le personnage de Bobby s'animalise lui aussi. D'abord en choisissant un pseudonyme qu'il reconnaît lui-même être celui d'un chien. Son expérience de l'animalisation est un processus que l'on peut décomposer en cinq segments :

(1) Le premier est constitué par son enfance problématique. Né Brahim, il n'a eu qu'une enfance perturbée, faite de privations : ses parents ont été défailants sur toute la ligne; de même, toutes les autres instances qui auraient dû normalement s'occuper de ses premières années d'existence ont manqué à leurs devoirs.

(2) Conséquemment, il a eu une vie de débauché, de mendiant. A sa première apparition dans le roman, l'on est informé que l'on a affaire à la clochardisation en chair et en os. De surcroît, Bobby ne semble pas jouir de toutes ses facultés intellectuelles, à voir la niaiserie dont il fait preuve. Il est *"le faible"* d'esprit et de corps, dit le narrateur de lui avant d'ajouter qu'il *"ne sait plus d'où il vient"* (LPA, p. 48). Clochard et amnésique donc, il est les deux à la fois.

(3) *"Il voudrait être un chien et se fait appeler Bobby"* (LPA, p. 48). Dans ce troisième segment de son évolution, il a pris conscience de son état et tient à l'afficher de préférence à l'aide d'une identité canine. Il est alors impatient de parvenir à ce *"jour où spontanément on le recueillera comme chien de chasse ou*

*chien domestique*" (LPA, p. 48). En clair, il a renoncé à l'aspiration au statut de la personne. Toute sa programmation se loge dans la sphère de l'animalité. Le choix du nom montre que le désir d'animalisation connaît un début de réalisation. Celle-ci se poursuit, se concrétise, par l'intronisation de Sindibad comme son maître (en attendant la rencontre du maître idéal, celui qui le domestiquera pour de bon). Désormais, Bobby ne répond aux interpellations de son acolyte Sindibad que par "*Oui, maître! (...) Oui, mon maître!*" (LPA, pp. 50-51).

(4) L'animalisation devient effective et irréversible. En plus de porter effectivement, et à titre définitif, le nom d'un chien, Bobby, en pleine crise de folie, se comporte en animal. A l'arrivée à l'asile de "*Bouiya Omar, Bobby se mit à quatre pattes et poussa un long hurlement. Etait-ce un loup ? Etait-ce un chien ?*" (LPA, p. 157); il est tout de suite enchaîné : l'homme - chien est l'objet d'un traitement conforme à sa condition, puisqu'il est enragé, en plus.

(5) Bobby meurt, d'après une information qui parvient à Sindibad dans un rêve : l'homme - chien entre dans la légende ou le mythe négatifs de l'homme-mort. Cette condition finale le propulse aux antipodes de la béatification. Au bout des mésaventures, l'homme animalisé est rayé de la carte du globe.

Son ami Sindibad évolue dans une sphère qui n'est pas éloignée de celle-là. Lorsqu'il se rend compte qu'il est tombé très bas, il n'a pas d'autre désir que celui de se rapprocher...des chiens: "*Ce soir, j'irai dormir avec les chiens dans le cimetière de la ville. J'ai besoin du silence des morts*" (LPA, p. 163). Au moment où il exprime ce désir, il est déjà hanté par le fantôme de l'homme-chien, Bobby.

Il se rend effectivement au cimetière. Il y est accueilli par ... un chat. A défaut d'être l'homme-chien comme son ami Bobby, il va devenir l'homme-chat, d'après une construction picturale et poétique que le narrateur arrive à décrire en ces termes à la fin du 12<sup>e</sup> chapitre de La Prière de l'absent : "*Il tendit la main comme pour saisir une ombre. Le chat s'approcha et dormit à ses pieds*" (LPA, p. 164). En sourdine, et dans le silence de la nuit, il récite des vers d'un de ses auteurs préférés, Abû Nawâss. Cette touche de musicalité ou de poéticité augmente le caractère poignant, saisissant, de ce merveilleux tableau de clochardisation, de la déchéance radicales.



Le chat y symbolise la solitude, l'isolement... Le lieu lui-même, le cimetière, est typique de l'exclusion, de l'espace privatif. Sindibad qui s'y engouffre en psalmodiant de la poésie d'amertume est le porte-symbole du déracinement et du néant.

Le bouquet artistique est méticuleusement fabriqué sur le socle de la pathologie, l'accent étant mis sur le symbolisme animalier négatif. Le noeud du motif pathologique a une structure binaire, puisque, dans chaque cas considéré s'observe le greffage d'un être humain et d'un animal.

Khair-Eddine transforme ce diptyque en un triptyque. La métaphore animalière est la suivante : "*l'homme-poisson-chien*". Au départ, son personnage, qui est aussi névrosé que le héros de *L'Escargot entêté*, sent lui aussi bouger en lui un être étranger. Il croit même l'apercevoir dans l'eau, "*ricanant, gueule ouverte et bavant*" (UVR, p. 38). Puis il le localise dans sa tête d'où il lui communique par "*des injonctions télépathiques*" (UVR, p. 38).

Ce monstre intériorisé l'intrigue par sa bizarrerie : "*Il n'était ni un chien ordinaire ni un poisson*" (UVR, p. 38). Ses troubles psychologiques augmentent rapidement en intensité; à telle enseigne qu'au point critique, le torturé se rend compte qu'il a déjà subi une métamorphose très peu rassurante :

*"Que m'est-il arrivé ? J'étais ahuri. Mon corps était celui d'un poisson-chien (.) Je m'étais bel et bien transformé en une sorte d'ichtyosaure. J'avais même deux ailes rugueuses analogues à celles des vampires mais en plus grand. Mes mains étaient devenues deux énormes nageoires pelviennes"* (UVR, p. 39).

L'homme-poisson-chien ainsi créé est un triptyque infernal, une figure triangulaire du haut degré atteint par la déshumanisation de l'être, celui d'"*un trouble physiologique d'une rare intensité*" (UVR, p. 40), explique le personnage de Khair-Eddine. Le composé ternaire résiste à toute description, dit encore la même source. Mais l'on retient que l'homme-poisson-chien est la métaphore d'une métamorphose essentiellement régressive, le symbole de la monstruosité que le monde pathogène fabrique comme individus et comme groupes.

Les auteurs ne se limitent pas à ce procédé. Ils expérimentent aussi ce que nous conviendrons d'appeler la réification, démarche dont les contours vont être expliqués dans les paragraphes ci-après.

### **III. 2. C. REIFICATION**

La réification ou chosification<sup>6</sup> est, chez l'écrivain, la technique qui consiste à peindre ou décrire des personnages sous les traits d'un élément qui, d'habitude, n'est pas anthropomorphe et n'appartient pas au bestiaire. Cela dans un but précis : traduire l'idée de dégénérescence, d'abâtardissement, de chute ... L'état de dégradation s'assume dans la douleur, la déprime : la réification est un autre procédé métaphorique d'expression de la pathologie, au même titre que l'animalisation sur laquelle nous venons de nous étendre.

Elle ne se présente pas sous une seule forme. Les textes des auteurs recèlent divers types d'énonciation figurative à base d'éléments communément appelés choses. Celles-ci peuvent être concrètes ou abstraites. Elles proviennent de deux sortes de lieux - ressources : la nature et la culture. Nous les étudierons suivant cette distinction qui, bien qu'étant fonctionnelle d'un point de vue méthodologique, ne devra pas faire oublier un seul instant que de tels signifiants brassés par l'écriture sont entrelacés dans le système de signification. C'est un peu la raison pour laquelle l'analyse de ces deux formes nous mènera à l'observation d'une troisième catégorie, une dont la dénomination demeure encore plus difficile à trouver.

#### **III. 2. C. a. Éléments de réification d'origine naturelle.**

Trois modèles paraissent particulièrement intéressants à observer : la pierre, l'arbre et le gaz.

La référence à la pierre est itérative dans le discours tant du narrateur que des personnages de La Prière de l'absent. Plusieurs fois dans cette oeuvre, des personnages sont localisés dans un espace où leur attitude ou leur comportement est présenté avec référence explicite à la pierre.

---

<sup>6</sup> Dans Lectures du désir (ouvrage cité), R. Jean légitime l'emploi technique du terme chosification comme synonyme de réification.

6. Dans lectures ; du désir (ouvrage cité), Raymond Jean légitime l'emploi technique de ce terme. Réification en est le synonyme.

L'espace pierreux symbolise l'abandon, la ruine, la décrépitude, la solitude : pierre et absence de présence humaine s'accordent. Dans l'avant-dernier chapitre du roman, le premier signal de la désintégration du groupe est le retour brutal d'Argane à son esclavage initial. Yamna constate le vide créé par cette sortie trop brusque. C'est ce que le narrateur exprime par une description du lieu arrangée ainsi : "*Elle regarde autour d'elle : des terres abandonnées. Des pierres rouges*" (LPA, p. 216).

A d'autres moments cruciaux, lorsque des personnages convulsent, le narrateur fait des allusions directes à la pierre. Par exemple, dans cet épisode où Yamna est horrifiée par l'étendue de la souffrance dont elle vient de faire l'expérience à la périphérie d'Agadir : "*Elle eut plusieurs fois envie de vomir mais se retint. Elle s'assit sur une pierre, désemparée et troublée*" (LPA, p. 213).

Au lieu chargé de signification hautement tragique qu'est "*Le Village de l'attente*", la première image qui frappe Yamna et ses compagnons est la suivante: "*Les femmes étaient assises sur des bancs de pierre et attendaient*" (LPA, p. 197).

Le chauffeur qui les y a convoyés les en avait d'ailleurs avertis, et dans un langage où il était déjà question de pierre : "*Les femmes sont ravagées par l'obsession de la pierre*" (LPA, p. 198), leur avait-il dit.

Les mentions réitérées de la pierre traduisent invariablement quelque chose de pathologique : des troubles, des désorganisations, des fractures ; la défaite, l'impuissance, la perte de tout espoir ; la résignation, le confinement dans l'attente, toujours plus angoissée, et dans une immobilité physique morbide ou une paralysie irréversible, au moment fatal.

Pierre et violence : la signification métaphorique de ce diptyque pathologique se découvre encore dans une scène où de jeunes enfants, mécontents (et c'est peu dire, en réalité) d'être brutalement sevrés de la présence de leur compagne de jeu, Argane, expriment leur courroux à leur façon : "*Les gamins (...) jetaient des pierres dans tous les sens pour marquer leur colère*" ((LPA, p. 216). Le narrateur

a vraiment tenu ici à aider le lecteur à comprendre le rapport pierre - violence, en prenant même le risque de la redondance !

Une association du même genre est perceptible dans les paroles prononcées par Hamaqa à quelques secondes de la mise à exécution de sa décision de se suicider. En effet, dans sa propre oraison funèbre, il mentionne deux fois de suite la pierre, évidemment en mal. Il déclare d'abord :

*"Nous étions quelques - uns à cultiver l'infirmité du coeur et à éloigner de nous tout ce qui pouvait rappeler la tendresse ou tout geste de faiblesse. C'est que notre regard ne se posait que sur la pierre lourde et cruelle"* (LPA, p. 204).

Ensuite, s'adressant en particulier à ceux qui doivent l'aider à s'immoler par le feu au cours de la cérémonie publique organisée à cet effet, il demande *"que le sang soit versé sur ces pierres indécentes"* (LPA, p. 205).

L'engagement dans un processus de déshumanisation, l'archivage de la perte de la qualité d'être humain à cause de la cruauté du destin, s'expriment en termes de liaison à la pierre, élément à caractérisation strictement négative ("*lourde et cruelle*", "*indécentes*"). Que les pierres d'un des espaces dramatiques soient "*rouges*" n'étonne pas : la réalité naturelle prend du relief dans l'association au ... sang. Et à la mort, puisque, dans le langage des instances du texte, mourir c'est "*revenir à la pierre muette*" (LPA, p. 206).

Le tableau où l'on voit Sindibad en train de rendre l'âme est tout aussi significatif, vu son encodage métaphorique : le moribond "*regardait les pierres imbibées de rosée, des pierres au-dessus des tombes*" (LPA, p. 230). Le tout dernier constituant des descriptifs du tableau est ainsi donné :

*" La vue se retirait peu à peu de ses yeux. (...) Sindibad posa la main droite sur une pierre blanche, ferma les yeux et sentit son corps partir lentement, comme si on retirait une peau, une fourrure ou un vêtement"* (LPA, p. 232).

Tout se termine donc pratiquement sur l'image de l'homme - pierre, c'est - à - dire de l'être rendu au néant au terme de parcours labyrinthiques, de sauts d'une pierre rugueuse à une autre encore plus rugueuse.

La pierre est une matière minérale. Nous pouvons, par conséquent, parler à bon escient de l'effectivité d'une technique particulière de construction qui s'appelle la minéralisation. Et dire, avec Raymond Jean à qui revient la paternité lexicologique : "*Que cela se termine par une sorte de minéralisation du corps, ne surprendra pas, la logique du processus décrit étant en définitive de toujours 'bloquer' le vivant dans l'inerte*"<sup>7</sup>.

Par ailleurs, il y a des personnages perturbés qui ont l'impression que leur corps est en train de bourgeonner, exactement comme des végétaux parasités. C'est l'expérience fantasmagorique dont le narrateur de L'Escargot entêté nous informe en ces termes : "*Profusions végétales. Protubérances arborescentes. (...) Et poussent dans ma tête des milliers de bégonias, fissurant mes neurones*" (LGE, p. 86). Le corps végétalisé est gangrené ; le personnage se défigure sous l'effet des métastases phylogénétiques.

Dans Une Vie, un rêve ..., parmi les nombreux cas de portraits de personnages mutilés, nous avons celui-ci : "*Ici, les hommes n'avaient ni pieds, ni jambes, ni bras, ils ne se distinguaient des autres créatures que par le ventre ballonné et une bouche sans dents*" (UVR, pp. 11-12). Cette présentation est faite de telle façon que l'attention se fixe sur une singularité physiologique : le tronçonnement des membres. Le corps est réduit à un tronc ; et, comme si la mutilation n'était pas déjà suffisamment répugnante, le tronc ( le résiduel corporel) subit encore une chirurgie démoniaque (la protubérance du ventre le signale de façon tératologique).

Les personnages mutilés sont de véritables hommes-troncs. Le dernier terme de ce mot composé, "*troncs*", vient à point nommé : il renvoie aussi à l'arbre, à l'élément végétal soumis à un traitement destructeur. L'homme-tronc, l'homme-bégonia, sont des modèles métaphoriques d'êtres exposés aux effets parasites du monde. En d'autres termes, c'est par la technique de la végétalisation que les auteurs les dépeignent comme des individus et des collectifs pris dans l'engrenage des agressions.

---

7 Ibid, p. 93.

Mais voici un autre groupe de personnages de Khaïr-Eddine révélés par le narrateur, qui n'ont même plus de réalité physique du tout : " *Ils n'avaient pas de corps solide, ils n'étaient que des bulles évanescentes* " (UVR, p. 14). Un peu plus loin, dans le même livre, nous entendons un personnage informer son interlocuteur sur le nouveau statut et la nouvelle stature de ce dernier : " *Tu n'es plus un corps physique*" (UVR, p. 44). C'est le cas de le dire : les personnages ont été "gazés", en quelque sorte (intoxiqués par la nocivité de l'existence); et ils ont été gazéifiés (on les a fait passer de l'état solide, physique, à l'état de gaz).

Cela signifie qu'ils ont perdu toute consubstantialité : l'homme-gaz, autre figure de chosification, est du néant absolu. Son homologue ici considéré c'est l'être-ombre ; il en déambule des prototypes par exemple dans La Prière de l'absent: " *Il y avait là beaucoup d'ombres. Il n'y avait que des ombres. Des hommes à la recherche de ce grand trou noir qui hantait Sindibad*" (LPA, p. 116). Motifs de l'inconsistance, de l'instabilité, de l'errance, l'homme -gaz et l'homme-ombre ne diffèrent pas des corps inertes dont il a été question, bien que le gaz et l'ombre puissent bouger.

L'abstraction qui les caractérise leur confère sans doute une grande force de mobilité ; mais c'est une caractéristique qui les mène, les fixe, au " *sommet de l'angoisse*". Le gaz peut être senti; l'ombre se voit ; mais ils sont surtout des choses insaisissables ; de même que, dans beaucoup de cas de morbidité, les sensations éprouvées par les malades ne sont pas (facilement) spécifiables. L'ingouvernabilité est la matrice conceptuelle du composé métaphorique.

Il y aurait lieu alors d'affirmer, encore à l'inspiration de Raymond Jean, que

*"le fantasme est, en définitive, construit, structuré, (...) organisé, selon une savante (...) distribution des pressions cénesthésiques que (...) la description cherche à préciser avec un maximum d'intensité"*<sup>8</sup>.

Ici et là, et comme résultant de ce travail subtile, de cette élaboration structurale appliquée, l'évanescence de l'être soufflé subit un deuxième gangrenage. La réification, dans ce sens, est une double expérience de

---

8 Ibid.

l'anormalité : sur les corps gazeux se greffent des végétaux parasites. Mais ni la mobilité caractéristique du gaz, ni l'énergie vitale inhérente à la plante, n'induisent une vitalité réparatrice de l'homme-plante-gaz. De l'homme - chose. Celui - ci garde donc sa nature monstrueuse, ainsi que son discours auto - biographique en rend compte :

*"Mon corps s'élève comme une lueur, mais personne ne l'aperçoit. Je reste l'être deviné (...) sur cette place où des fleurs sèches, des fleurs immobiles, naissent dans les yeux des morts"*  
(LPA, p. 160).

Si mouvement il y a, l'on dira qu'il s'agit de "*parcours immobiles*", d'après la formule antiphastique connue de Edmond A. El Maleh.

Ailleurs, c'est la grotte qui va participer à l'intense travail de métaphorisation de l'anormalité par l'entremise de la réification de l'homme. Un personnage de Khaïr - Eddine procède ainsi pour y parvenir : premièrement, il affirme l'existence d'un lieu en le désignant ("*un trou*"); ensuite, il s'en attribue l'invention, tout en précisant qu'il s'agit plus exactement d'une "*grotte*"<sup>9</sup> ; enfin, il s'identifie à la grotte en termes absolus : "*La grotte, c'est moi, pardi !*" (UVR, pp. 28-29). Cette déclaration identitaire fait entrer dans la scénographie, à côté des nombreux autres cas problématiques, une nouvelle métaphore pathologique : l'homme-grotte.

D'après ledit personnage, des êtres monstrueux (apparentés aux chauves - souris) entrent et sortent de ladite grotte. Comme par affinité, l'homme-grotte affiche des caractéristiques, des attributs de cet espace tératologique et des actants peu ordinaires qui s'y signalent. Il ne peut donc que figurer lui-même la difformité, l'extra - humanité régressive, une fois de plus.

Le rapprochement du trou, de la grotte, avec la tombe est vite fait, du moins dans le sens qu'imposent les textes, vu les termes des discours des instances. La réclusion dans un trou ou dans le mystère de la grotte a une parenté avec l'idée de la mort ( l'enterrement est le renvoi du corps à la caverne, au tréfonds de la

---

<sup>9</sup> La précision lexicale en vaut la peine, dans la mesure où le personnage emploie le mot " grotte " dans le sens proche de celui connu généralement (cavité, antre aménagée dans le relief par la nature). Qu'en

nature). Le personnage de Khaïr - Eddine qui affirme être une grotte, un trou, est pratiquement déjà dans la tombe. En tout état de cause, il a connu tellement de métamorphoses bizarres qu'il s'imagine plus au bord d'un tombeau que d'un lieu symbolisant la vie.

Cette association, au niveau de l'interprétation, se justifie aussi par des expressions attribuées, dans l'oeuvre de Ben Jelloun, à l'enfant mystérieux. Celui-ci, pour une des très rares fois - pour l'unique fois, sauf erreur - où on lui offre la possibilité de s'exprimer (ou d'en donner l'impression), se livre à une dense méditation sur le destin de Bobby, après que ce dernier ait été abandonné à l'asile de Bouiya Omar. Dans son monologue intérieur, il affirme que commettre l'erreur fatale, c'est "*tomber dans un puits*", ou encore aller "*vers l'abîme*" (LPA, pp. 158 et 159). Ce vocabulaire est celui de la spatialité cavernueuse, de la métaphorisation spéléologique. La mise à contribution de ses ressources fait de l'homme-grotte une des créations typiques de l'anormalité dans les oeuvres des auteurs maghrébins ici étudiées.

A l'instar de la nature, la culture, par la volonté des mêmes écrivains, est transformée en une autre source pourvoyeuse d'éléments de métaphorisation pathologique.

### III. 2. C. b. Éléments de réification d'origine culturelle.

Les objets suivants, de fabrication humaine, n'échappent pas à l'attention du lecteur, tellement des instances textuelles appuient sur leur fonction métaphorique : la corde, la bouée de sauvetage, la montre et le livre, entre autres modèles répertoriés.

Pour les deux premiers mots de cette liste, nous avons deux illustrations dans le corpus :

(i) "*J'étais une corde interminable. (...) Ils ont coupé la corde au milieu. Et depuis ce temps-là, je suis devenu amnésique*" (LEX, p. 51) ;

(ii) "*Il était ainsi arrivé au terme d'une petite vie sans avoir été vraiment utile à quelqu'un ou pour quelque chose. Il se comparait à la bouée de sauvetage qui n'a jamais servi*" (LPA, p. 20).

---

même temps, le personnage prétende en être l'architecte ne nous permet pas de classer cet élément dans



Dans le premier exemple, l'idée de la cassure est mise en avant. Et comme le personnage de Djaout affirme sa berbérité par ailleurs, l'on ne peut que songer ici à Kateb Yacine qui, dans ses romans, fait dire qu'il y a l'idée de "*corde cassée*" dans *Keblout*, le nom de l'ancêtre, d'après l'étymologie turque. L'effet traumatique de cette cassure est le dysfonctionnement des facultés mnémoniques, donc un état pathologique grave : l'homme - corde (coupée) est trop mutilé pour être encore un humain à part entière. La longueur de la corde paraît anormale : "*interminable*", elle n'est pas sans évoquer l'idée de tragédie sans fin ci-dessus expliquée.

L'exemple tiré de La Prière de l'absent complète cette négativité par l'insistance sur l'idée d'inutilité : l'objet inutile est jeté. Jeter ou couper, c'est poser l'acte de destruction de ce qu'on estime encombrant, à tort ou à raison. Les victimes de cet acte sont l'homme-corde et l'homme - bouée, des instances assimilées aux morts.

De même, la manipulation de la métaphore de la montre (ou de l'horloge) conduit à l'idée de la mort. Les occurrences en sont remarquables dans La Prière de l'absent.

Le gardien de la porte d'entrée du village psychiatrique (Bouiya Omar) accueille Sindibad et Bobby avec "*à la main droite une horloge qui n'avait plus d'aiguilles*" (LPA, p. 155). Le Cheikh de l'asile explique à Sindibad, au cours de leur toute première entrevue, la signification contextuelle de la montre arrêtée: "*Ici le temps n'existe pas. Toutes les montres sont arrêtées, gelées par la volonté de notre Saint et Maître*" (LPA, p. 155).

L'accent est mis sur l'idée d'après laquelle la montre en panne est le symbole de la perturbation de toute l'existence. Les êtres humains pour qui les horizons sont bouchés, de suite de catastrophes, de violences d'origine humaine, naturelle ou divine, s'identifient à, et par, la montre à l'arrêt.

Même dans le cas où certains personnages donnent l'impression d'échapper à la tragédie générale, ils ont toujours avec eux quelque chose qui se rapproche de

la montre en panne. Ainsi du chauffeur - propriétaire de la voiture de transport public qu'emprunte le groupe de Yamna à un moment donné :

*"Les aiguilles du tableau de bord indiquaient depuis longtemps, depuis toujours, le vide, le néant. Elles signalaient ainsi l'insolence du temps. Elles s'étaient arrêtées dans leur cadran, un peu au hasard"* (LPA, p. 123).

Dans le premier exemple ci-dessus cité, il est précisé que c'est le maître des lieux, le Cheikh, qui a décidé d'arrêter toutes les montres. Dans l'exemple du car de transport, l'on dit que les aiguilles se sont arrêtées accidentellement. Le rapprochement de ces deux précisions est instructif : d'abord il s'agit du temps figé, de l'inchangeabilité de la condition humaine, de l'immuabilité de la (con)damnation de l'être dont la montre arrêtée, entre autres objets ou choses, est l'emblème : montre figée égale sort scellé pour de bon. La possibilité de l'existence d'un réparateur de montre n'est évoquée dans aucune oeuvre : l'objet en panne ne se répare pas. De même le mauvais destin.

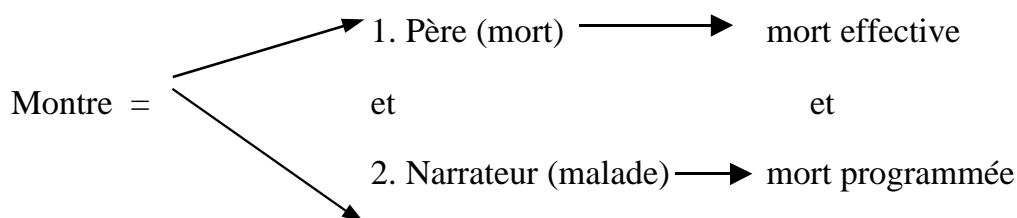
Figure emblématique de la panne ou du dysfonctionnement, l'homme - montre n'a que des rapports conflictuels avec le calendrier, l'Histoire. Il souffre souvent de l'amnésie. Mais quand il lui arrive de retrouver un peu de ses facultés mnémoniques, il ne se souvient que des événements tragiques, et les seules dates qui l'obsèdent tout aussi violemment sont celles relatives aux catastrophes naturelles, aux guerres, à la perte des êtres irremplaçables. *"Ainsi ma carte du temps n'est pas tendre"*, conclut Bouraoui. L'on est, dit-il encore, *"dans le pays des chaos"* (LIC, p. 108).

La montre (l'objet-temps), symbolise aussi l'ennemi polymorphe de l'être humain. Elle est la métonymie de toutes les formes d'agression auxquelles l'Homme est exposé. Elle est la métaphore culturelle de la tragédie humaine, de la réduction à néant de l'homme.

Dans La Prière de l'Absent, l'effort d'un personnage pour sortir des aspérités se traduit par des formules du genre *"s'emparer du temps"*; *"s'installer à l'insu du temps"* ; *"annuler le temps"*. Il y a un acharnement linguistique sur le temps, et pour cause. Acharnement qui se reproduit dans L'Escargot entêté sous une autre forme.

Ici, en effet, la montre prend la place du monstre auquel le héros fait face. Elle hante ce dernier qui aura pris l'habitude d'avoir un rapport morbide au temps. C'est la montre qui aggrave sa crise, provoque l'irréparable : "*J'ai eu ce malaise, à cause du tic-tac de ma montre. Je l'ai brisée sous le talon de ma chaussure*" (LGE, p. 165), affirme le névrosé. Et d'expliquer encore qu'en fait, cet objet représente pour lui, une généalogie malsaine plutôt ; la montre est, en d'autres termes, du figé pathologique, "*un héritage empoisonné de mon défunt père qui, décidément, m'a légué plusieurs tares dont (...) cette maudite montre en or qui a failli me rendre fou*" (LGE, p. 166).

Le schéma sémiotique de toutes ces indications importantes pourrait se représenter ainsi :



C'est une image de la décadence, où interviennent à la fois le cadavérique "*in presentia*" (le père est déjà mort, et la montre renvoie à lui) et le cadavérique "*in potentia*" (le narrateur en est l'héritier ; il est malade ; donc il est un mort en sursis).

La montre est la conscience malheureuse du narrateur voué à l'auto-destruction : elle conditionne son existence, alors qu'il aurait voulu échapper à ce genre d'instance tyrannique. C'est apparemment la découverte de cette donnée qui provoque chez lui l'implosion, le pousse à faire le geste meurtrier, désespéré. La montre est une des versions de son "*alter ego*" pathologique ; l'autre étant, comme déjà expliqué, l'escargot : tous les deux sont "*entêtés*", c'est - à - dire obsédants, car ils lui font faire l'expérience fatale de la confrontation à l'immuabilité du soi pathologique. Le personnage de Boudjedra évite de prononcer la formule d'identification directe à l'objet emblématique. Il confie à l'implicite le soin d'en instruire l'analyste.

Chez Ben Jelloun, Sindibad, par exemple, procède différemment tout en demeurant dans le champ de la métaphorisation, de l'auto-réification pour cause de souffrance. Il se sert de la symbolique du livre à cette fin, en puisant donc

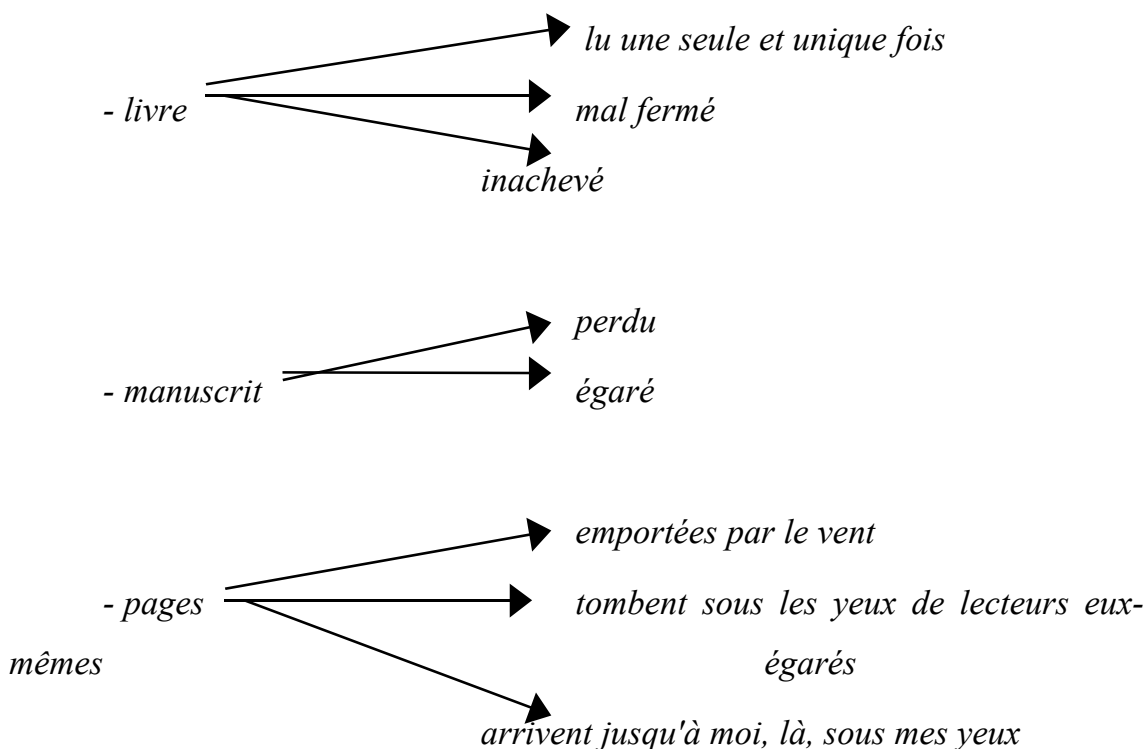
dans la culture. Les formules sont très explicites (et ce n'est pas ici une déclaration contradictoire au sujet d'une métaphore).

A Yamna qui, surprise par la densité philosophique des propos de Sindibad, lui en fait la remarque, celui-ci répond que non seulement il peut parler "*comme un livre*", mais encore qu'il est "*un livre*" ayant, par ailleurs, des caractéristiques qui le différencient des autres objets de cette catégorie. De ses longues explications se dégagent :

(i) l'itération des formules d'identification à une chose culturelle : "*Je suis un livre*" et "*Je suis le manuscrit*" (variante : "*Si je suis un livre*"); "*J'ai été lu*" et "*Je suis pris par*" (variante : "*Je ne fais que les lire*");

(ii) l'insistance sur le terme emblématique "*livre*" accompagné de trois synonymes : "*manuscrit*", "*pages*" et "*phrases*";

(iii) la précision des caractéristiques de ces substantifs - à l'exception du dernier cité en (ii) - :



La structure sémiotique est construite sur le modèle substantif + caractérisation négative.

En somme, toutes les informations données sur les caractéristiques du livre ou le sort réservé à cet objet emblématique sont dépréciatives. Les gens ne prennent pas soin du livre, d'après Sindibad. Ils sont même handicapés d'office, et ne

peuvent, par conséquent, que lire de travers, étant déjà eux-mêmes "égarés" (LPA, p. 104). Un handicap ne pouvant entraîner que d'autres infirmités, mal traiter le livre et maltraiter l'homme(-livre) revient au même. En clair, l'homme-livre est toujours l'objet de négligence, il souffre des malentendus, des maladresses de procédure, des tares acquises ou congénitales du monde pathogène.

Qui plus est, il s'agit d'un livre "*inachevé*". L'homme-livre est la victime d'un accident de fabrication, d'un abandon prématuré, d'une rupture qui pourrait tout aussi bien avoir été préméditée. Les auteurs se prennent vraiment par la main, car cette métaphore court d'un... livre à l'autre.

L'Exproprié, L'Escargot entêté, L'Iconaison, Talismano... abondent en tronctions phrastiques; en dislocations grammaticales, syntaxiques; en disjonctions structurales, morphologiques; en télescopages linguistiques, génériques; en brisures actantielles, en éclatements psychologiques... Ici et là, des morceaux poétiques constitués de vers, de proses ou d'ébauches théâtrales sont laissés dans le même état. La combinatoire renvoie à l'image de ces débris que Sindibad, dans La Prière de l'absent, affirme être des "*pages*" et des "*phrases*" de sa vie "*emportées par le vent*". Le héros de L'Exproprié ne dit-il pas, lui aussi : "*Je marche, ballotté par le vent*" (LEX, p. 59) ? Sur les lèvres des personnages des différents auteurs, "*pages*", "*phrases*" et "*Je*" permuent selon les lois de substitution, de ressemblance, gouvernant la gestion des pions placés sur l'échiquier du puzzle, sous la forme, éminemment métaphorique et pathologique, de l'homme-livre.

L'éclatement de l'être, l'éparpillement des pages dans le vide, les "*ruptures incessantes*" des composantes textuelles, sont autant de données que le narrateur de L'Escargot entêté réexprime par son choix de ne plus écrire de phrases complètes. Sindibad, chez Ben Jelloun, parle-t-il de morceaux épars de phrases qui l'avalent ou qu'il avale ? Le névrosé de L'Escargot entêté fait autant, notamment dans les épisodes quasi oniriques où sa conscience éclatée fournit au sujet narrant des motifs de description et d'explication du drame intérieur.

*"J'aime regarder les gouttes de pluies s'étirer en ellipses  
glauques et strier la surface des carreaux sur lesquels se brouille*

*le reflet des. (...) Grisé satiné de la buée verdie par le.*" (LGE, p. 128).

Les phrases sont inachevées : Sindibad a bien parlé de "*livre inachevé*".

L'homme-livre (et le narrateur de L'Escargot entêté en est bien un) est une structure désorganisée, dans tous les sens. Il bouge dans "*les larmes cruelles*" (donc péniblement), dans "*le flot d'une écriture aux ruptures incessantes*", selon des termes de Bouraoui dans L'Icônaison. Il s'incruste dans l'écriture, ainsi, comme une des métaphores les plus élaborées de la pathologie du monde.

Cette élaboration s'obtient encore par le mélange des formes que nous venons d'essayer d'expliquer séparément. Comment cela se passe-t-il à peu près ?

### **III.2.D. BESTIALISATION ET REIFICATION COMBINÉES**

#### **III.2.D.a Combinatoires binaires et/ou ternaires**

L'on note, dans un certain nombre de cas pathologiques, la présence sur le corps décrit de plusieurs signes d'anormalité provenant de sources différentes. La construction métaphorique réalise, par conséquent, la combinaison, par exemple, de la bestialisation et de la réification<sup>10</sup>.

Dans L'Escargot entêté, l'homme-planté est en même temps l'homme-poisson, ce qui signifie que la végétalisation et l'animalisation ont concouru à l'essai de greffage : pendant que les bégonias poussent dans sa tête (phase des "*profusions végétales*", des "*protubérances arborescentes*"), des "*nageoires en forme de fleurs*" (LGE, p. 86) parasitent le même corps.

Le cobaye peut se retrouver "*dans un état d'âme minéralisée*" (LGE, p. 86) : la minéralisation, on le voit, est venue en renfort de l'animalisation et de la végétalisation du corps. Cette combinatoire ternaire a son pendant dans l'oeuvre de Ben Jelloun : "*Réduit à l'état de pierre, de chose et d'animal (...)*" (LPA, p. 158), c'est en ces termes que Ben Jelloun a permis à une des instances d'en rendre compte.

---

10 R. Jean a dénombré trois procédés de mélange aboutissant à la construction de certaines métaphores pathologiques. Ce sont la chosification, la végétalisation et la bestialisation. Toutefois, il nous a semblé plus indiqué de les ramener à deux : la bestialisation (ou l'animalisation) et la chosification. La végétalisation s'intègre dans la chosification, le végétal désignant une chose.

Dans Une Vie, un rêve..., le narrateur dévoile lui-même son état piteux : "*Des myriades de bacilles vivent dans les glaires froides de ma poitrine. Mon corps ! quel diabolique corps !(...) Moi, (...) je suis devenu un chiffon crasseux tout juste bon à jeter*" (UVR, pp. 129-130). D'après ce discours, la métamorphose-dégradation s'est faite par phases successives selon le schéma suivant :

1. Etape initiale : santé excellente ("*Moi, terrible il y a quelques années*")



2. Etape intermédiaire : Infection généralisée ("*des myriades de bacilles*")



3. Etape finale : Anéantissement irréversible ("*un chiffon crasseux tout juste bon à jeter*").

Il montre que le processus de dégradation a commencé par la bestialisation du corps pour déboucher sur la chosification. Les germes de la maladie et les icônes de la saleté s'imbriquent. Cette symbiose infernale de l'animal et d'un objet inerte rend parabolique l'image de la répugnance qui en naît : l'homme-animal-chose est une symbolique du passage de l'être humain de l'existence à la mort, "*du berceau au tombeau*", pour citer une fois de plus des personnages de La Prière de l'absent, Sindibad et Yamna.

### III.2.D.b. La fantasmagorie de la crasse

Nous noterons que dans la gestion de pareilles constructions métaphoriques, la fantasmagorie de la crasse a presque toujours un rôle complémentaire : l'homme-néant est évoqué des fois sous le couvert de la saleté. Au cas ci-dessus, pris dans Une Vie, un rêve... (livre de la déchéance humaine dans lequel les mots "*saleté*", "*sale*" apparaissent plusieurs fois) l'on ajoutera ceux fournis respectivement par La Prière de l'absent et L'Exproprié.

Par une surprenante coïncidence, dans l'oeuvre de Ben Jelloun, juste après que Bobby ait convaincu Sindibad de l'appeler désormais un chien, leur conversation a pour thème ... la saleté :

"- (...) Si tu veux, on peut aller au cinéma... ou à la piscine...

- Mais nous sommes sales... Et si on allait au bain (...) ...

- *C'est une bonne idée. Une fois par an c'est bien. On ira ensuite chez le coiffeur*" (LPA, p. 90).

De suite, ils se rendent à un bain public. Où leur état effraie le caissier : "*Patron ! De ma vie de portier de bain, je n'ai vu plus sales que ces deux vagabonds*" (LPA, 91), s'exclame-t-il. Le narrateur précise qu'ils ne ressortiront du bain qu'après plus de cinq heures. C'est dire qu'ils étaient sales !

Le hasard (?) aura donc fait en sorte que les deux personnages-phares donnent l'impression de ne prendre conscience de leur état crasseux qu'après l'animalisation voulue et obtenue par l'un d'eux : l'homme-chien est en même temps l'homme-saleté, ce qui rappelle l'homme-bacille-crasse vu dans le texte de Khaïr-Eddine.

De son côté, Djaout brode aussi sur la crasse. Il crée son personnage handicapé par le truchement d'une fonction grammaticale, l'apposition : "*le Poète, silhouette d'échalas atrophié*" (LEX, p. 90). L'apposition-réification se prolonge en une confusion entre le personnage et son accoutrement typique. L'on a affaire, en effet, à un poète-clochard qui a pour tout accoutrement un immense burnous. Particularité vestimentaire soulignée : "*Le burnous lui servait de tout, couchette, lieu d'aisance, essuie-gueule*" (LEX, p. 91).

L'animalisation y est déjà à l'oeuvre : la description lui attribue, en plus d'une "gueule" une "*tête visqueuse de lézard émergeant seule de la laine délavée*" (LEX, p. 91). Et, pour que tout soit, de préférence, "*excessivement antipathique et répugnant*" (LEX, p. 90), il est révélé que "*le Poète ne se lavait pas*" (LEX, p. 91); et qu'il attirait une "*horde de poux qui venait lui sucer le sperme*" (LEX, p. 91). Le fantasme de la crasse se cristallise dans le mélange de la viscosité, de la diformité, de l'animalité et de la perversité, mélange qu'illustre terriblement cet autre portrait :

*"Messaoud était d'une saleté dégoûtante. (...) Les mouches elles-mêmes n'osaient pas tourner autour de Messaoud; elles le trouvaient épouvantablement repoussant. Aucune d'elles ne réussissait à vaincre sa répugnance et venir goûter à la morve abondante qui coulait jusque sur le menton du bambin"* (LEX, pp. 99-100).



La métaphorisation s'appuie ici sur un adjuvant, la désambiguïsation<sup>11</sup>. Les morceaux descriptifs n'en sont que plus frappants.

La saleté n'est pas une métaphore en soit. Mais, entre les mains des écrivains maghrébins, elle en devient une : l'homme-saleté est une des réalités des univers où se bousculent plusieurs autres figures que l'analyse, parfois reprenant tels quels des termes de la littérature objet de l'étude, a nommées l'homme-animal et l'homme-chose, ou l'homme-rien.

L'on a pu s'étonner de cette fixation de l'imaginaire sur les anomalies; de l'acharnement avec lequel les auteurs poussent les personnages toujours plus avant dans l'exploration ou l'expression des zones, des modèles d'horreur. Mais un des auteurs en aura prévenu tout lecteur, à travers ces mots prononcés par un personnage adepte de la créativité littéraire faite de (dé)constructions d'épouvante : "*J'irai jusqu'au fond*" (LEX, p. 106). Il ne saurait donc y avoir de territoire, de langage ou de sujet interdit à la plume, dès lors que celle-ci s'engage dans la description des anormalités.

A certains moments, l'écrivain estime qu'il est au mieux de sa forme quand il exprime les pathologies sans "*même la beauté enchanteresse d'un style*"<sup>12</sup>, donc par le truchement du langage cru, brutalement collé aux réalités prises en charge. Ce que l'analyse a eu à décrypter alors, c'est bien "*l'expression directe d'une névrose*"<sup>13</sup>, sans toutefois réduire le texte à cette seule dimension.

Car à d'autres moments, par contre, l'écrivain ne semble plus totalement satisfait de ce procédé. Et comme son expérience est un "*voyage dans les mots*" (LGE, p. 79), il va à l'étape où il espère trouver des ingrédients, autrement plus performants, de l'expression. Boudjedra explique pourquoi : "*Parfois, écrire les mots sur la page blanche fait prendre conscience de leur incapacité à dire la cruauté des choses et du monde*"<sup>14</sup>. C'est la phase des constructions langagières aussi complexes que le goût de l'étrangeté, de l'inédit, lui en donne la latitude.

---

11 Ce néologisme a été inspiré par un autre, "ambiguïsation", trouvé chez Genette : Seuils, *op. cit.*, p. 58. Il signifie : suppression ou atténuation de l'ambiguïté.

12 M. Marini, citant J. Kristeva, dans Introduction aux méthodes critiques..., par D. Bergez et d'autres, *op. cit.*, p. 65.

13 C'est une paraphrase de Laforgue par Marini, *ibid.*, p. 64.

14 R. Boudjedra : FIS de la haine, *op. cit.* p; 134.

Comme Boudjedra, Meddeb s'en explique mais au sein de son oeuvre. OÙ il fait dire au narrateur :

" (Pour) l'écriture : je réfute celle qui se limite à (d)écrire les choses telles qu'elles s'observent rien que fixité sans en voir les implications à transfigurer le procès du change, maîtrise des degrés " (TAL, p. 246).

L'analyse l'a approchée, cette phase, sous l'angle d'un essai de décryptage des métaphores.

Dans l'acception des écrivains donc, les métaphores corrigent les insuffisances des mots crus. Ajoutons : et vice versa, puisqu'il ne s'agit pas, à proprement parler, du rejet d'un procédé au profit d'un autre. D'où d'ailleurs le va-et-vient qu'effectue leur plume entre les deux formes d'écriture, contrairement à ce que pourrait induire le verbe " *réfuter*" dans le texte de Meddeb.

Ce mouvement à deux composantes aura déterminé la structuration des deux chapitres de la présente partie. Nous aurons retenu que les auteurs sont constamment à la recherche des procédés qui installent l'écriture, la créativité, en première ligne des productions littéraires pathologiques; et que les deux voies par lesquelles ils passent et repassent ainsi, la directe et l'indirecte, la brutale et la métaphorique, mènent vers le même but : fixer l'attention principalement sur tout ce qui enlaidit, ou a enlaidi, le corps, l'être humain. L'on n'aurait pas tort de parler, en fin de compte, d'une synchronisation de l'écriture et de la substance thématique, du signifiant et du signifié donc. Une telle conclusion s'impose d'elle-même à cette étude.

## ***IV- CONCLUSION***

Au terme de ce travail, des points essentiels sont acquis. Nous les dégagerons de façon elliptique.

Les œuvres romanesques étudiées développent, à la manière "*des vases communicants ouverts et fermés l'un sur l'autre*"<sup>1</sup>, et à divers degrés, des procédés d'écriture créant des voies complémentaires de ressourcement dans le vécu douloureux. Même dans des cas où les stratégies scripturales glissent vers le ludisme et la sophistication, les auteurs, de concert, semblent toujours avoir le même souci de se conformer à l'une des lois cardinales de la créativité littéraire énoncée par Khatibi ainsi : "*Ce que l'on dit, ou s'efforce de dire, doit être véritablement enraciné dans la vie*"<sup>2</sup>. Singulièrement, celle-ci est essentiellement faite de drames. C'est la raison pour laquelle, avons-nous appris chez Meddeb, entre autres, l'écriture est inséparable du cri.

En 1964, Mohammed Dib déclarait avec insistance :

***" Une œuvre ne peut avoir de valeur que dans la mesure où elle ( ) nous introduit dans un monde ( ) avec ses complexités et ses déchirements. L'œuvre inspirée par les problèmes les plus actuels, les plus urgents, est créatrice ; celle qui se veut purement littéraire, désincarnée, est stérile"***<sup>3</sup>

Il soutenait donc aussi que la liaison entre écriture et cri n'est pas seulement phonologique : l'art qui veut évoluer en dehors de la vie, et surtout des déchirements, s'appauvrit au point de cesser d'être de l'art. Cette vue soutend les œuvres analysées.

Dans cette perspective, toute théorie et toute pratique de l'écriture acquièrent d'autant plus d'intérêt qu'elles peuvent consacrer les liens entre l'art et la vie. Car le point de mire est l'Homme. Celui-ci est perçu à travers les différentes figures anormales mises en scène par l'imaginaire.

L'approche des auteurs maghrébins est métonymique : les personnages évoluant dans leurs œuvres sont des métonymies de l'humanité. Ne pas voir en

---

1 Formule de Meschonnic citée d'après Naget Khadda dans "Mohammed Dib : esquisse d'un itinéraire", *Itinéraires et Contacts de Cultures*, Paris, vol. 4 -5, L'Harmattan, 1984, p. 208.

2 Collectif : *L'Oeuvre de Khatibi*, Rabat, MARSAM, 1997, pp. 21-22.

3 A. – M. Nisbet : *op. cit.*, p. 146.

eux des représentants d'une humanité très souffrante, plus généralement parlant, serait priver la littérature maghrébine de ce pouvoir qu'elle a d'exprimer l'universelle condition d'existence de l'Homme à travers une variété de procédés de localisation.

Or, peu de critiques ont ressenti la nécessité de situer le débat sur la portée du travail des écrivains maghrébins à ce niveau pourtant capital. Peut-être ont-ils pensé que cela allait de soi. En l'absence de toute justification explicite, ils ont fini par donner l'impression de vouloir enfermer lesdits auteurs dans des identités trop locales. L'on a fait croire par là, et malheureusement, que leurs aspirations, l'intérêt véritable de leur gestion de l'écriture, ne pourraient se comprendre que lorsque la liaison harmonieuse avec l'idée d'universalité est sinon niée, du moins sous-estimée.

Les auteurs du corpus nous ont fait découvrir, tantôt ouvertement, tantôt implicitement, qu'ils désirent ardemment donner à leurs productions en particulier, à la littérature maghrébine de langue française en général, le pouvoir d'influer sur l'orientation de l'humanité vers l'apprentissage, certes difficile, du dépassement des cloisonnements. Leur objectif ultime est donc la création, à leur niveau, des conditions favorables à l'esquisse des possibilités d'une nouvelle poétique des relations et d'une nouvelle poétique de la créativité et de l'analyse littéraires.

Toujours à propos de l'enracinement de la littérature dans le vécu, Patrick Combes, s'appuyant sur les expériences des écrivains français dans la période très mouvementée de Mai 1968, apporte la précision suivante :

*"La littérature dite engagée est celle qui révolutionne d'abord sa propre forme, effectue un travail de déplacement sur la langue"*<sup>4</sup>. Pour les écrivains maghrébins aussi, la meilleure plate-forme de créativité est celle qui favorise l'exploration " *des lieux de langage qui (...) révèlent soit des questions, soit des structures, pas simplement de pensée, mais de société* "<sup>5</sup>. Dans les phases capitales de leur travail, ils se demandent comment y parvenir en sauvegardant la spécificité de l'art. L'analyse a mis en évidence la force de leur investissement

---

4 P. Combes : La Littérature et le mouvement de Mai 68, Paris, Seghers, 1984, p. 252.

5 A. Khatibi, dans : L'œuvre de Khatibi, op. cit. p. 26.

dans l'invention des techniques de la narrativité. Entre autres balises, nous avons étudié leur mode de participation à la mise en place des indicateurs de l'intertextualité, à la création des pistes de dialogues intra-textuels et péri-textuels. La fonction parembolique remplie souvent par des éléments appartenant habituellement au discours théorique contribue beaucoup à l'élargissement du "*champ imaginaire de l'oeuvre*"<sup>6</sup>.

Ces notions ne sont pas toutes neuves en soi, peut-être. Mais nous avons souvent essayé, dans les détails de l'étude, de les re-penser de façon personnelle.

En particulier, l'observation de la récurrence des évocations du monde artistique nous aura révélé des auteurs qui, scandalisés par la prolifération des structures de déshumanisation, cherchent à atténuer leur frustration : la fixation du regard des écrivains sur tout ce qui a trait à l'art (cadres, actants, activités, sujets de conversation...) semble bien avoir une valeur compensatoire dans les circonstances analysées tout au long de la thèse. Il nous suffira peut-être de rappeler que les nombreux obstacles identifiés dans les sociétés du texte entravent les échanges harmonieux entre les actants mis en scène.

Les écrivains estiment que l'art est sans doute le seul domaine d'activité dans lequel les êtres humains pourraient trouver le moyen ultime de contourner les contrariétés. C'est ainsi que nous avons pu constater que ce sont presque toujours les adeptes de l'art qui ont la faculté et la volonté d'aller les uns vers les autres, par-delà les espaces, les civilisations, les imaginaires.

Dans ce sens aussi, le travail des écrivains maghrébins est pédagogique, voire évangélique, même si, dans des interviews, ces derniers s'en sont défendus ; même si nombre de critiques, quant à eux, se sont abstenus d'envisager ces hypothèses apparemment naïves. Du reste, c'est pour conduire la logique de leur vision vers son terme que les écrivains se sont attribués à certains moments des privilèges de démiurges.

Ces auteurs ne peuvent atteindre leur but qu'à certaines conditions. "*Il faut jouer avec talent*"<sup>7</sup>, recommande un Maghrébin aux écrivains qui, comme ceux de notre corpus, veulent assumer leur destin en s'interrogeant sur celui des autres

---

6 H. Suhamy : *Les Figures de style*, Paris, P.U.F., 1983, p. 100.

êtres humains autour d'eux, et veulent s'acquitter par là du devoir auquel les prédestine la " *position artistique*"<sup>8</sup>. Le talent se démontre notamment dans la synchronisation de l'activité créatrice et la réflexion théorique sur les conditions d'existence de la littérature et de l'Homme.

Par ailleurs, après avoir établi que les écrivains marocains de langue française sont très attirés par la production d'œuvres engagées, Marc Gontard exprime son inquiétude en ces termes :

***"Le discours qui prévaut actuellement ( ) ne risque-t-il pas ( ) d'étouffer, avant même sa naissance, toute littérature autre que la littérature d'idées ( ), toute écriture dont l'intervention se situe au niveau des formes que peut prendre d'une manière insidieuse la signification, dans un contexte socio-économique et socio-politique donné ?"***<sup>9</sup>.

Le discours d'idées réduit la littérature à la simple représentation. Il entrave la production d'une littérature ayant une haute teneur esthétique ; il stimule plutôt la platitude, la médiocrité, la primauté étant accordée à "une fonction commémorative ou ethnographique"<sup>10</sup>.

L'écriture devrait s'en éloigner pour pouvoir reconstruire des structures, opérer les subversions sans lesquelles elle demeurerait un sous - produit. Donc, selon Gontard , il y a une incompatibilité entre littérature et engagement. Le critique le réaffirme : " *Le travail de l'écrivain n'est pas celui de l'idéologue (...), il s'exerce sur une matière spécifique : le langage déconstruit au sein du texte littéraire*"<sup>11</sup>. Il regrette que l'on tarde à le comprendre au Maroc, au Maghreb. Edgar Morin aussi soutient qu'en France, en 1968, " *il y a eu une consommation totale des forces imaginaires et (il) n'en est pas sorti cette (production) qu'on nomme littérature*"<sup>12</sup> : le bilan littéraire de Mai, et même de l'après - Mai, conclut Combes, est largement négatif. Celui de la critique liée à cette période n'est pas moins affligeant, d'après la même source.

7 Collectif : L'œuvre de Khatibi, *op. cit.* p. 16.

8 Ibid.

9 M. Gontard : Violence du texte, *op. cit.* p. 138.

10 C. Bonn : La Littérature algérienne de langue française et ses lectures, Ottawa, Naaman, 1974, p.212.

11 M. Gontard : *op. cit.*, p. 137.

12 P. Combes : *op. cit.* pp. 252 – 253.

C'est à ce niveau que s'affirme davantage l'originalité de notre lecture par rapport à celle de certains critiques. En effet, notre propos était de montrer que cette vue n'est que partiellement pertinente. Nous avons établi qu'il ne faudrait pas s'angoisser outre-mesure ; et que les motifs d'inquiétude devraient être identifiés ailleurs. Conduire simultanément deux projets (écrire pour exposer les drames de l'Homme et écrire pour contribuer à l'enrichissement de l'art littéraire, à l'agrandissement des horizons esthétiques de la littérature de langue française) est bien la double entreprise à laquelle les auteurs maghrébins étudiés se consacrent avec succès.

Ainsi, contrairement à ce que certains ont pu craindre, leurs textes sont profondément engagés et ont en même temps une surdétermination esthétique remarquable. Peu importe, aux yeux de ces auteurs, que Mouloud Mammeri ait affirmé que "*l'essentiel est que l'écrivain ait quelque chose à dire, même si la forme n'est pas tout à fait correcte*"<sup>13</sup>. Etant donné la subtilité et même l'obsession avec lesquelles ils gèrent le dire sur l'existence, la littérature maghrébine "*n'est en rien altérée par ce (...) type d'engagement pratique*"<sup>14</sup>.

Sans aucun doute, il y a des textes maghrébins dans lesquels, à la suite de Bonn et de Gontard par exemple, l'on relèverait "*des maladresses de constructions, des lourdeurs répétitives, (voire) l'absence de profondeur poétique*"<sup>15</sup>, pour infirmer notre idée selon laquelle l'enracinement dans le vif de l'existence n'est pas toujours nocif pour l'esthétique littéraire. Mais, d'une manière générale, la maîtrise de la gestion des paradigmes de l'écriture est attestée chez les auteurs du corpus. Le travail effectué par ces derniers fait oublier les médiocrités littéraires dont l'existence a été suffisamment décriée par d'autres critiques.

Il nous a même semblé que plus l'engagement est irréversible, plus les auteurs s'acharnent sur l'écriture elle-même. C'est ainsi que leurs essais font penser parfois à un néo-lettrisme ; ils reconnaissent d'ailleurs qu'ils voudraient se frayer des voies pour de nouveaux modes d'écriture. Il n'est pas erroné de voir alors en eux, et comme nos analyses de la plupart de leurs combinatoires scripturales l'ont

---

13 Cité d'après J. Déjeux : *Maghreb. Littératures de langue française*, op. cit., p. 293.

14 P. Combes : op. cit., p. 251.



indiqué, des artistes intéressés par certaines expériences des ateliers de "l'Ouvroir de Littérature POtentielle" (OULIPO en abrégé) créés en France en 1960 par des novateurs réunis autour de Raymond Queneau<sup>16</sup>.

L'oulipisme a été l'aboutissement d'un mouvement culturel qui avait commencé par reprocher au surréalisme son abstractionnisme, sa coupure trop radicale de la réalité. Avec Guy Debord, entre autres maîtres à penser, vers 1957, ce courant contestataire avait reçu le nom de situationnisme. Il recommande, tant en théorie qu'en pratique, "*la disparition de la division du travail, à commencer par la division du travail artistique*"<sup>17</sup> D'après ses animateurs, les genres littéraires et analytiques, comme l'art et la vie, devraient résister à toute tentative de séparation. En conséquence, l'écrivain situationniste a pour vocation la production du texte total. Son écriture est celle qui provoque le plus possible. Ses méthodes sont "*(le) terrorisme verbal, (les) ressources de l'agit-prop, (l') iconoclasie*"<sup>18</sup>.

Nous nous sommes étendu sur de pareils aspects : néo-situationnistes, néo-lettristes ou néo-oulipistes, les neuf écrivains maghrébins en ont peut-être les défauts et, certainement, les qualités principales.

Cet horizon de la créativité des auteurs maghrébins de langue française n'a pas échappé à Jean Déjeux. Mais ce dernier a insisté davantage sur les inconvénients de telles pratiques. Le grand défaut de ces écrivains, d'après lui, c'est qu'ils tombent sous le charme de l'esthétisme. Les écrivains sont doublement soupçonnés

**" non seulement de savourer (leur) narcissisme et (leurs) propres obsessions, mais encore parfois de faire plaisir à quelques sémiologues célèbres ou à quelques maîtres en vogue en leur faisant des clins d'il tout au long du roman, utilisant leurs tics, leurs néologismes, leurs formules, etc plus que d'être en prise sur les réalités maghrébines d'aujourd'hui"**<sup>19</sup>.

15 C. Bonn : La Littérature algérienne de langue française et ses lectures..., op. cit., p. 213.

16 A. Roche donne des détails sur l'OULIPO dans L'Atelier d'écriture, op. cit. pp. 11-24.

17 P. Combes : op. cit., p. 25.

18 Ibid., p. 27.

19 J. Déjeux : Maghreb. Littératures ..., op. cit. p. 293.

Jamel-Eddine Bencheikh les a jugés tout aussi sévèrement. Il a estimé que leur art

*"se détourne très vite de toute (autre) perspective pour se donner en spectacle, devenu le discours d'un soi-objet, réifié, sans plus de conscience que le seul exercice d'une écriture qui dévore celui-là même qui écrit"*<sup>20</sup>.

Khaïr-Eddine a laissé entendre qu'emporté par la passion de l'écriture, il s'est "complètement fermé à autrui"<sup>21</sup>. Khatibi a avoué à Gontard : "Je suis actuellement sans force, après avoir terminé mon nouveau récit"<sup>22</sup>. Djaout nous l'a expliqué :

*"Après avoir écrit un roman ( ) je perds une dizaine de kilogrammes ou plus. ( ) C'est quelque chose qui me ronge de l'intérieur, puis qui sort. Après cela, je suis épuisé physiquement, mais je suis heureux aussi"*<sup>23</sup>.

Mais de là à développer la thèse d'un vampirisme de l'écriture dont les auteurs seraient les premières victimes à force de vouloir jongler avec les signes, de là à vider leurs performances de tout intérêt sémantique, de toute densité thématique, ainsi que les critiques ci-dessus cités en ont fait la suggestion, il y a une distance que nous nous sommes abstenu de franchir. Au regard de nos analyses, leurs conclusions sont quelque peu mécanistes, en effet.

Aussi avons-nous privilégié plutôt l'idée d'après laquelle même à travers les complexités de l'écriture, les auteurs maghrébins voudraient toujours communiquer aux lecteurs des informations sur le sort de l'Homme. Que dans le cours des expériences, ils trouvent le moyen de céder à certains caprices d'artistes (par exemple en faisant éclater plusieurs structures) ne nous autorise pas à suivre les critiques qui ont conclu que ces auteurs "écrivent leurs romans, au style recherché et même alambiqué, (...) pour quelques professeurs qui loueront leurs performances"<sup>24</sup> ou exclusivement pour eux-mêmes.

L'importance accordée à l'épouvantable dans la peinture des actants et dans l'évocation des lieux nous amène à nous demander si une littérature ainsi

---

20 Ibid.

21 Ibid.

22 Dans la "Lettre-préface" de Violence du texte, op. cit., p. 8.

23 Entretien publié en annexe de la présente thèse.

24 J. Déjeux, op. cit., p. 301.

constituée dans les années 70 et 80 n'était pas déjà une littérature de fin de siècle. Les écrivains maghrébins, par leurs choix, voulaient tirer le lecteur assez tôt de tout confort, l'avertir de la désillusion qui attendait non seulement le monde maghrébin, mais aussi le monde entier, au point de rencontre du vingtième et du vingt – et – unième siècles.

Il y a là une piste de recherche inexplorée jusqu'ici. Car, à notre connaissance, la critique d'aujourd'hui n'a pas encore examiné cette valeur prophétique d'une créativité maghrébine dont on a affirmé (un peu vite, à notre sens) qu'elle était de peu d'intérêt surtout à cause de ses complexités scripturales, des libertés langagières des auteurs.

Quel est, en fait, l'accueil qu'il faudrait réserver à une littérature qui ébranle le lecteur à l'aide de presque tous ses signes ?

Le 5 Juillet 1857, Gustave Bourdin écrivait au sujet des Fleurs du mal de Charles Baudelaire, dont la publication avait heurté les mœurs de l'époque : "*Ce livre est un hôpital ouvert à toutes les démences de l'esprit*". Le lendemain, l'inculpation du poète était décidée : l'écriture osée était un délit, en fonction de l'idéologie et de l'éthique dominantes.

La critique moralisatrice a reproché à Sony Labou Tansi d'être allé trop loin, selon elle, dans l'iconoclasme. L'auteur congolais a été en quelque sorte sommé de s'expliquer sur les audaces de son langage et de ses images, sur la scatologie qui est le pivot de son écriture. Dans l'Avertissement de La Vie et demie, avec force ironie, il renvoie la question aux rigoristes effarouchés : "*A une époque où l'homme est plus que jamais résolu à tuer la vie, comment voulez-vous que je parle sinon en chair – mots – de – passe ?*"<sup>25</sup>. Si, au nom d'une modernité terminologique, l'on trouve qu'il est obsolète de parler encore de littérature engagée, Labou Tansi propose que l'on dise de son écriture qu'elle est "*engageante*"; mieux, qu'elle résume "*en quelques maux (...) la situation honteuse où l'humanité s'est engagée*"<sup>26</sup>. Et Labou Tansi de lancer cette formule que Ben Jelloun, Bouraoui, Khaïr-Eddine ou Djaout pourraient reprendre à leur compte, pour ramener les contradicteurs à leur véritable statut : "*Il n'y a que*

---

25 S. Labou Tansi : La Vie et demie, Paris, Le Seuil, 1979, p. 9.

26 Ibid. : L'Etat honteux, Paris, Le Seuil, 1981, p. 5.

*Dieu qui décide si un livre sera petit ou grand*"<sup>27</sup>. Or, dans les rangs de ceux qui ont trouvé à redire sur ces options esthétiques et idéologiques il n'a remarqué que des disciples de... "*Sa Toute-Grasse-Hernie*", d'après l'expression qui clôt La Vie et demie.

Il n'est donc pas possible d'envisager l'avenir de la nouvelle littérature négro-africaine en dehors de cette conception, pense Labou Tansi.

Pareillement, la littérature maghrébine, nous disait en substance Tahar Djaout en 1985, dépeint des "*pays-cadavres*" à l'image de la société de référence. Et nous avons vu quelle part y est réservée aux éléments nauséabonds. Certains lecteurs estiment que cette forme de littérature, comme celle de Baudelaire et de Labou Tansi, est dangereuse ; et que si elle ne peut être détruite, elle devrait être rangée dans les fichiers scellés, pour éviter la contamination du public. La critique organique est prompte à y découvrir des germes d'un catastrophisme qu'il faut éradiquer à tout prix.

Nous pensons, quant à nous, que la littérature apocalyptique devrait être encore plus consultée que celles qui célèbrent les positivités factices, dans un style convenu, alors que la société s'égare ou s'embrase. L'écriture des violences, l'inspiration terrifiante, pourraient contribuer à l'éveil des consciences. Et, d'un point de vue esthétique, elles créent de nouveaux outils pour encourager une réflexion plus approfondie sur la capacité des écrivains maghrébins de langue française à tourner en dérision les adeptes de la littérature utopique ou commémorative traditionnelle.

En somme, les paradigmes de l'écriture étudiés rendent compte de deux processus : d'un côté l'enclenchement de la dégradation de la conscience humaniste ou humaine, "*la destruction totale, accidentelle ou volontaire, du genre humain*"<sup>28</sup>; et de l'autre la ruine ou la vacuité de la littérature naïve. D'après les écrivains étudiés, celle-ci doit céder la place à des œuvres qui fonctionnent essentiellement comme des modules d'anti-utopies, "*(de) dystopies et même (de) cacotopies*"<sup>29</sup>.

---

27 Ibid.

28 A. Vuillemin : Le Dictateur ou le dieu truqué dans les romans français et anglais de 1918 à 1984, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, p. 256.

29 Ibid.

La complicité requise du lecteur ne consiste pas pour ce dernier à prendre le parti de l'inhumanité, à se délecter de la nausée, à jubiler du mal qui ravage la société. Plutôt, il s'agit pour lui d'explorer les textes, aussi sombres soient-ils, pour comprendre et expliquer à son tour que l'inquiétude des auteurs maghrébins est très grande, que ceux-ci (se) demandent avec angoisse ce qu'il y a lieu de faire pour que les aspirations de l'humanité ne se transforment pas ou plus en cauchemar.

La prémunition contre les appréhensions de la critique puritaine ou de soupçon met le lecteur en meilleure position pour aborder les œuvres de cette façon. La critique n'a pas toujours insisté sur ces considérations, surtout dans le cas d'auteurs aussi peu étudiés que Tahar Djaout, Mustapha Tlili et même Hédi Bouraoui<sup>30</sup>.

Ces derniers ont choisi des modes de production du texte dont ils ne nient guère l'hermétisme. Mais ils voudraient surtout que le lecteur désireux de découvrir la véritable ampleur de la pathologie de notre temps et les risques d'hypothèque de l'avenir immédiat de l'humanité se prépare d'abord à décrypter, sans préjugé, les aspérités de leur écriture. Car celles-ci sont des signaux extrêmement instructifs d'un monde déjà déréglé.

L'art n'arrivera peut-être pas à arrêter la machine infernale fonctionnant à plein régime. Mais, au moins, l'écrivain témoignera devant la postérité, même à l'aide d'une écriture qui semble très souvent dissimuler soigneusement certaines clefs de ses codes capitaux.

---

30 L'index des auteurs traités ( jusqu'en 1996), dans Le Répertoire international des thèses sur les littératures maghrébines (Paris, L'Harmattan, 1996) ne mentionne pas du tout Bouraoui et Tlili ; Djaout n'y apparaît que trois fois...

## ***V- BIBLIOGRAPHIE<sup>1</sup>***

---

<sup>1</sup> Ne seront indiqués que les documents lus.

## CORPUS

- Ben Jelloun, Tahar : La Prière de l'absent, Paris, Le Seuil, 1981.
- Boudjedra, Rachid : L'Escargot entêté, Paris, Denoël, 1977.
- Bouraoui, Hédi : L'Icônaison, Sherbrooke, Naaman, 1985.
- Djaout, Tahar : L'Exproprié, Alger, S.N.E.D., 1981.
- Farès, Nabile : Un Passager de l'Occident, Paris, Le Seuil, 1971.
- Khaïr-Eddine, Mohammed : - Moi l'aigre, Paris, Le Seuil, 1970.  
- Une vie, un rêve, un peuple, toujours errants, Paris, Le Seuil, 1978.
- Laäbi, Abdellatif : Le Chemin des ordalies, Paris, Denoël, 1982.
- Meddeb, Abdelwahab : Talismano, Paris, Christian Bourgois, 1979.
- Tlili, Mustapha : Le Bruit dort, Paris, Gallimard, 1978.

## B. AUTRES OEUVRES LITTERAIRES

B.a. LITTERATURE MAGHREBINE ET DU MONDE ARABO -  
AFRICAIN

- (Anonyme) : Les Mille et Une Nuits (traduction de Antoine Galland), Paris, Garnier - Flammarion, 1965.
- Béji, Hélé : L'Œil du jour, Paris, Maurice Nadeau, 1985.
- Bekri, Tahar : Les Songes impatients, Montréal, Editions de L'Hexagone, 1997.
- Ben Jelloun, Tahar : - Cicatrices du soleil, Paris, Maspéro, 1972.  
- Moha le fou, Moha le sage, Paris, Le Seuil, 1978.  
- L'Enfant de sable, Paris, Le Seuil, 1985.  
- L'Ange aveugle, Paris, Le Seuil, 1992.
- Boudjedra, Rachid : Topographie idéale pour une agression caractérisée, Paris, Denoël, 1975
- Bouraoui, Hédi : - Haïtuois suivi de Antillades, Québec, Editions Nouvelle Optique, 1980.  
- Bangkok Blues, Ottawa, Les Editions du Vermillon, 1994.  
- Retour à Thyna, Tunis, L'Or du Temps, 1996.
- Djaout, Tahar : Les Rets de l'oiseleur, Alger, E.N.A.L., 1984.
- Djebar, Assia : Les Enfants du nouveau monde, Paris, René Julliard, 1962.
- El Maleh, Edmond Amran : Parcours immobile, Paris, Maspéro, 1980.
- Farès, Nabile : L'Exil et le désarroi, Paris, Maspéro, 1976.
- KarimAssouane, Mohamed : Poème pour une passion, Paris, Silex Editions, 1985.
- Kateb, Yacine : - Nedjma, Paris, Le Seuil, 1956.



- Le Polygone étoilé, Paris, Le Seuil, 1966.
- Khair-Eddine, Mohammed : - Le Déterreur, Paris, Le Seuil, 1973.
- Résurrection des fleurs sauvages, Paris, Editions Nouvelles du Sud, 1994.
- Khatibi, Abdelkébir : - La Mémoire tatouée, Paris, Denoël, 1971.
- De la mille et troisième Nuit, Tanger, Editions Marocaines et Internationales, 1980.
- Amour bilingue, Casablanca, E.D.D.I.F., 1992.
- Laâbi, Abdellatif : Le Règne de barbarie, Paris, Le Seuil, 1980.
- Laroui, Fouad : Les Dents du topographe, Paris, Julliard, 1996.
- Sénac, Jean : Ebauche du père, Paris, Gallimard/NRF, 1989.
- Serhane, Abdelhak : Les Enfants des rues étroites, Paris, Le Seuil, 1986.
- Tlili, Mustapha : - La Rage aux tripes, Paris, Gallimard/ NRF, 1975.
- Gloire des sables, Paris, Gallimard/NRF, 1978.
- La Montagne du lion, Paris, Gallimard/NRF, 1988.

### ***B. B. ANTHOLOGIES DE LA LITTÉRATURE MAGHREBINE***

- Bonn, Charles : Anthologie de la littérature algérienne, Paris, Librairie Générale Française, 1990.
- Khadar, H. : Anthologie de la poésie tunisienne de langue

française, Paris, L'Harmattan, 1985.

Memmi, Albert : Ecrivains francophones du Maghreb, Paris, Seghers, 1985.

### ***B. c. LITTERATURE NEGRO - AFRICAINE ET D'AILLEURS***

Apollinaire, Guillaume : Alcools, Paris, Gallimard/N.R.F. , 1920.

Baudelaire, Charles : Les Fleurs du mal (édition présentée et annotée par Yves Florenne), Paris, Librairie Générale Française, 1972.

Joyce, James : A Portrait of the artist as a young man, Harmonds- worth, Penguin Books, 1916.

Karone, Yodi : Le Bal des caïmans, Paris, Khartala, 1980.

Labou Tansi, Sony : -La Vie et demie, Paris, Le Seuil, 1979.  
-L'Etat honteux, Paris, Le Seuil, 1981.

Rimbaud, Arthur : Œuvres poétiques, Paris, Garnier – Flammarion, 1964.

## **C. ETUDES GENERALES OU SPECIFIQUES SUR LA LITTERATURE MAGHREBINE OU ARABO - AFRICAINE**

### ***C.A. OUVRAGES***

Achour, Christiane : Entre le Roman rose et le roman exotique: 'La

- Chry-salide' de A. Lemsine. Essai de lecture critique, Alger, E.N.A.P., s.d.
- Bensmaïn, Abdallah : Crise du sujet, crise de l'identité. Une lecture psychanalytique de Rachid Boudjedra, Casablanca, Afrique - Orient, 1984.
- Bonn, Charles : - La Littérature algérienne de langue française et ses lectures. Imaginaire et discours d'idées, Ottawa, Naaman, 1974.  
- Le Roman algérien de langue française, Paris, L'Harmattan, 1985.  
- Problématiques spatiales du roman algérien, Alger, ENAL, 1986.
- (sous la direction de) : Répertoire international des thèses sur les littératures maghrébines, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Bouraoui, Hédi (dirigé par) : Tunisie plurielle, vol. I (Actes du colloque de l'Université York, Toronto, Canada), Tunis, L'Or du Temps, 1997.
- Bouzar, Wadi : Lectures maghrébines, Alger-Paris, O.P.U. – Publisud, 1984.
- Buci-Glucksmann et al. : Imaginaires de l'autre. Khatibi et la mémoire littéraire, Paris, L'Harmattan, 1987.
- Collectif : L'Oeuvre de Abdelkébir Khatibi, Rabat, MARSAM, 1997.
- Cotnam, Jacques (sous la direction de) : Hédi Bouraoui iconoclaste et chantre du transculturel, Ottawa, Le Nordir, 1996.
- Déjeux, Jean : - Littérature maghrébine de langue française,

- Sherbrooke, Naaman, 1980 (3e édition).
- Situation de la littérature maghrébine de langue française, Alger, O.P.U, 1982.
  - Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française, Paris, Kartala, 1984.
  - Maghreb. Littératures de langue française, Paris Arcantère Editions, 1993.
- Gafaïti, Hafid : Boudjedra ou la passion de la modernité, Paris, Denoël, 1987.
- Gontard, Marc : Violence du texte. La littérature marocaine de langue française, Paris - Rabat, L'Harmattan - SMER, 1981.
- Hegazy, Samir : Littérature et société en Egypte de la guerre de 1967 à celle de 1973, Paris, G.P. Maisonneuve et Larose, 1979.
- Laâbi, Abdellatif : La Brûlure des interrogations, Paris, L'Harmattan, 1985.
- Madelain, Jacques : L'Errance et l'itinéraire. Lecture du roman maghrébin de langue française, Paris, Sindibad, 1983.
- Merad, Ghani : La Littérature algérienne d'expression française, Editions Pierre-Jean Oswald, 1976.
- M'henni, Mansour (Coordonné par) : Hédi Bouraoui. La transpoésie, Tunis, L'Or du Temps, 1997.
- Mosteghanemi, Ahlem : Femmes et écritures, Paris, L'Harmattan, 1985.
- Nisbet, Anne-Marie : Le Personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française des

indépendances à 1980. Représentations et fonctions, Sherbrooke, Naaman, 1982.

Péroncel -Hugoz, Jean-Pierre : Assassinat d'un poète, Paris, Edition du Quai Jeanne Laffite, 1983.

Sbouai, Taïeb : La Femme sauvage de Kateb Yacine, Paris, Editions de l'Arcantère, 1985.

Yétiv, Isaac : Le Thème de l'aliénation dans le roman maghrébin d'expression française de 1952 à 1956, Sherbrooke, CELEF, 1972.

### ***C.B. ARTICLES***

Abdeljaouad, Hédi : "Tradition and modernity in Meddeb's Talismano", Revue CELFAN Review, Temple University, Phila-delphia, IV : 2, 1985.

Achour, Christiane : "Presse, école, université : la littérature algérienne et ses critiques professionnelles", Horizons Maghré-bins. Le Droit à la Mémoire, Université de Toulouse le-Mirail, n° 17, Décembre 1991.

Alaoui-Abdallaoui, M'hamed : "La littérature marocaine de langue française : itinéraire d'une dualité", Itinéraires et Contacts de Cultures, Paris, vol. 4-5, L'Harmattan, 1984.

Ali-Benali, Zineb : "Dires de la folie : dire de la liberté. Discours de la folie dans la littérature des femmes en Algérie", Bulletin of Francophone Africa, University of Westminster, vol.4, n°7, Spring 1995.

Arnaud, Jacqueline : -"Genèse et apocalypse dans un texte de Khair-Eddine", Revue CELFAN Review, Temple University, Philadelphia, V : 1, November 1985.

- "Exil, errance, voyage dans L'Exil et le désarroi de Nabile Farès, Une Vie, un rêve, un peuple, toujours errants de Mohammed Khair-Eddine et Talismano d'Abdelwahab Meddeb", Exil et Littérature, Université de Grenoble, ELLUG, 1986.

Barthes, Roland : "Ce que je dois à Khatibi", Pro-culture, Rabad, n°12, s.d.

Bencheikh, Lotfi : "Body and space in Abdelhak Serhane's novels", Bulletin of Francophone Africa, University of Westminster, vol.4, number 7, Spring 1995.

Bonn, Charles : - "Entre ville et lieu, centre et périphérie : la difficile localisation du roman algérien de langue française", Peuples Méditerranéens, Paris, n°30, Janvier-Mars 1985.

- "Lectures du roman maghrébin de langue française : une critique sociologique est-elle possible ?", Il Banchetto Magrebino, Padova, Aldo Francisci Editore, 1981.

- "Le roman maghrébin et le concept de différence", Horizons Maghrébins. Le Droit à la Mémoire, Université de Toulouse - le - Mirail, n°6, Printemps 1986.

Bousfiha, Nouredine : "Les écrivains maghrébins de langue française, entre la marginalisation littéraire et l'identité nouvelle", Nouvelles du Sud, Paris, n°11, CERCLEF-Silex, Mai-Juin-Juillet 1989.

- Chikhi, Beïda : "L'écrivain et son critique, à propos des nouveaux textes maghrébins", Horizons Maghrébins. Le Droit à la Mémoire, Université de Toulouse -le - Mirail, n°17, Décembre 1991.
- Déjeux, Jean : - "Tahar Ben Jelloun : romancier, poète et essayiste marocain", Lettres et Cultures de Langue Française, Paris, n°XII, 4e trimestre 1987.
- "Littérature maghrébine de langue française", Annuaire de l'Afrique du Nord, Paris, tome XXVIII, Editions du CNRS, 1991.
- Delas, Daniel : "Ouvrages pour faciliter la lecture des littératures maghrébines", Etudes Littéraires Africaines (Revue de l'APELA), Paris, n°3, 1997.
- El Houssi, Majid : "Tahar Ben Jelloun : une écriture de la fêlure", Revue CELFAN Review, Temple University, Philadelphia, II : 3, 1983.
- Gafaïti, Hafid : "Rachid Boudjedra : une littérature de la transgression", Horizons Maghrébins - Le Droit à la Mémoire, Université de Toulouse - le- Mirail, n°17, Décembre 1991.
- Hellal, A. : "Ersatz de culture", Parcours Maghrébins, Alger, n°15, Avril 1988.
- Kaci, R. : "Rachid Boudjedra : la part des choses", Algérie Actualités, Alger, n°110, 22 au 28 Janvier 1987.
- Khadda, Naget : "Mohammed Dib : esquisse d'un itinéraire"

Itinéraires et Contacts de Cultures, Paris, vol. 4-5, L'Harmattan, 1984.

- Khader, Hédia : "La première personne dans Talismano", Revue CELFAN Review, Temple University, Philadelphia, V :1, November 1985.
- Lippert, Anne : "Tahar Djaout", Revue CELFAN Review, Temple University, Philadelphia, VII : 3, 1989.
- Magani, Mohamed : "L'avenir est pour demain", Parcours Maghrébins, Alger, n°15, Avril 1988.
- Marx-Scourras : "Reconciling language and history in Maghrebian literary criticism", The Maghreb Review, London, vol.9, number 3-4, May-August 1984.
- Nacer-Khodja, Hamid : " Jean Sénac, du poète obscur au poète solaire", Le Soleil fraternel. Jean Sénac et la nouvelle poésie algérienne d'expression française, Marseille, Edition du Quai Jeanne Laffitte, 1985.
- Raybaud, Antoine : "Le travail du poème dans le roman maghrébin:  
l'exemple du Champ des oliviers de Nabile Farès", Itinéraires et Contacts de Cultures, Paris, vol. 4-5, L'Harmattan, 1984.
- Roche, Anne : -" Le desserrage des structures romanesques dans Le Champ des oliviers de Nabile Farès et Talismano d'Abdelwahab Meddeb," Itinéraires et Contacts de Cultures, Paris, vol. 4-5, L'Harmattan, 1984.  
- "Intertextualité et paragrammatisme dans Talismano d'Abdelwahab Meddeb. Traces d'un



dialogue entre cultures?", Peuples Méditerranéens, Paris, n°30, Janvier –Mars 1985.

- Sabiston, Elizabeth : "Hédi Bouraoui et les critiques : la patrie de l'homme", Oeuvres et Critiques, Paris, IV, 2, Hiver 1979.
- Scharfman, Ronnie : "Starting from Talismano : Abdelwahab Meddeb's nomadic writing", L'Esprit Créateur, Louisiana State University, vol. XXVI :1, Spring 1986.
- Sellin, Eric : "Experimentation and poetics in francophone literature of the Maghreb", L'Esprit Créateur, Louisiana State University, vol. XXVI : 1, Spring 1986.
- Tcheho, Isaac-Célestin : - "A livre ouvert avec Tahar Djaout", Horizons Maghrébins. Le Droit à la Mémoire, Université de Toulouse-le - Mirail, n°11, 1987.
- "A. Khatibi et le concept d'Afrique plurielle", Ethiopiennes, Dakar, vol.6, n°1, nouvelle série, 1er trimestre 1989.
- "Eléments de topo-analyse de La Prière de l'absent de Tahar Ben Jelloun", Horizons Maghrébins, Le Droit à la Mémoire, Université de Toulouse - le - Mirail, n°17, Décembre 1991.
- "De L'Iconaison : traitements paragrammatiques", Hédi Bouraoui et la transpoésie, Tunis, L'Or du Temps, 1997.
- "La densité poétique de Bangkok Blues, Hédi

Bouraoui et la transpoésie, Tunis, L'Or du Temps, 1997.

## D. ETUDES SUR LA CULTURE ET LA SOCIETE MAGHREBINES ET ARABO-AFRICAINES

- Abun-Nasr, Jamil M. : A History of the Maghreb, Cambridge – London - New York, Cambridge University Press, 1975.
- Aït Sabbah, Fatma : La Femme dans l'inconscient musulman, Paris, Le Sycomore, 1982.
- Béji, Hélé : Désenchantement national. Essai sur la décolonisation, Paris, François Maspéro, 1982.
- Bendahman, Hossain : Personnalité maghrébine et fonction paternelle au Maghreb, Paris, La Pensée Universelle, 1984
- Berque, Jacques : - Les Arabes d'hier à demain, Paris, Le Seuil, 1969.  
- Langages arabes du présent, Paris, NRF-Gallimard, 1974.  
- Le Maghreb entre deux guerres, Paris, Le Seuil, 1978 (rééd.).
- Boudjedra, Rachid : FIS de la haine, Paris, Denoël, 1992.
- Bourdieu, Pierre : Sociologie de l'Algérie, Paris, Presses

Universitaires de France, 1974 (5e édition).

Bourdieu, Pierre et Sayad Abdelmalek :

Le Déracinement, Paris, Editions de Minuit,  
1964.

- Bouzar, Wadi : - La Culture en question, Alger-Paris,  
S.N.E.D.– Silex, 1982.  
- La Mouvance et la pause. Regard sur la  
société algérienne, Alger, S.N.E.D., 1983.
- Brahimi, Denise : Femmes arabes et soeurs musulmanes, Paris,  
Editions Tierce, 1984
- Déjeux, Jean : Femmes d'Algérie. Légendes,  
Traditions,  
Histoire, Littérature, Paris, La Boîte à  
Documents, 1987.
- Fitoury, Chadly : Biculturalisme, bilinguisme et éducation ,  
Neuchâtel – Paris, Delacheux et Nestlé –  
S.P.E.S., 1983.
- Grandguillaume, Gilbert : Arabisation et politique linguistique  
au Maghreb, Paris, G.-P. Maisonneuve et  
Larose, 1983.
- Hermassi, Elbaki : Etat et société au Maghreb, Paris,  
Editions  
Anthropos, 1975.
- Khatibi, Abdelkébir : - La Blessure du nom propre, Paris, Denoël,  
1974.  
-Maghreb pluriel, Paris, Denoël, 1983.
- Lacheraf, Mostefa : L'Algérie, nation et société, Alger, S.N.E.D.,  
1978 (2e édition).

- Mernissi, Fatima : Sexe, idéologie, islam, Paris, Editions Tierce, 1983 (traduction et édition augmentée).
- Monteil, Vincent : Maroc, petite planète, Paris, Le Seuil, 1962.
- Raymond et Poncet, André et Jean : La Tunisie, Paris, Presses Universitaires de France, 1961.
- Souriau, Christian (sous la direction de) : Le Maghreb musulman en 1979, Paris, C.N.R.S., 1981.
- Raymond, André et Poncet, Jean : La Tunisie, Paris, Presses Universitaires de France, 1961.
- Tillion, Germaine : Le Harem et les cousins, Paris, Le Seuil, 1966.

## **E. ETUDES GENERALES OU SPECIFIQUES SUR LA LITTERATURE NEGRO - AFRICAINE ET D'AUTRES LITTERATURES**

- .Bonney, Claude et al. Dictionnaire de la littérature française contemporaine, Paris, Editions Universitaires, Jean-Pierre Delarge, 1977.
- Brindeau, Serges (sous la direction de) : La Poésie contemporaine de langue française

depuis 1945, Paris, Editions Saint-Germain-desPrés, 1973.

Collectif : Les Critiques de notre temps et le nouveau roman, Paris, Editions Garnier Frères, 1972.

Combes, Patrick : La Littérature et le mouvement de Mai 68, Paris, Seghers, 1984.

Kemejio, Cilas : La Diapora en exil, thèse de Doctorat de 3<sup>e</sup> cycle, Université de Yaoundé, 1991.

Khatibi, Abdelkébir : Figures de l'étranger dans la littérature française, Paris, Denoël, 1987.

Kom, Ambroise : George Lamming et le destin des Caraïbes, Québec, Marcel Didier, 1986.

(Sous la direction de) :

- Dictionnaire des œuvres littéraires négro-africaines de langues française, des origines à 1978, Sherbrooke et Paris, A.C.C.T., 1983.

- Dictionnaire des oeuvres littéraires de langue française en Afrique au Sud du Sahara, de 1979 à 1989, vol.II, San Francisco - London, Bethesda, 1996.

Lagarde, André, et Michard, Laurent :

-XIXe Siècle : Les grands auteurs français du programme, Paris, Bordas, 1964.

-XXe Siècle : Les grands auteurs français du programme, Paris, Bordas, 1969.

Mateso, Locha : La Littérature africaine et sa critique, Paris, Khartala - A.C.C.T., 1986.

Mouralis, Bernard : - Les contre-littératures, Paris, Presses

Universitaires de France, 1975.

- Littérature et développement, Paris,

Silex, 1984.

Nadeau, Maurice : Le Roman français depuis la guerre, Paris,  
N.R.F. - Gallimard, 1970 (nouvelle édition  
revue et augmentée).

Ossito Midiohouan, Guy : L'Idéologie dans la littérature négro-  
africaine  
d'expression française, Paris, L'Harmattan,  
1986.

Rousset, Jean : Formes et signification. Essais sur les  
structures littéraires de Corneille à Claudel,  
Paris, Librairie José Corti, 1976.

Vuillemin, Alain : Le Dictateur ou le Dieu truqué dans les romans  
français et anglais de 1918 à 1984, Paris,  
Méridiens-Klincksieck, 1989.

## **F. ETUDES THEORIQUES OU PRATIQUES SUR LA PROBLEMATIQUE DE L'ECRITURE**

### *F.A. OUVRAGES*

Barthes, Roland : Le Degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux  
essais, Paris, Le Seuil, 1953 et 1972.

- Chikhi, Beida : Problématique de l'écriture dans l'oeuvre romanesque de Mohammed Dib, Alger, O.P.U., 1989.
- Collectif : Itinéraires d'écritures (numéro spécial de Peuples Méditerranéens), Paris, Janvier - Mars 1985.
- Collectif : Le Maghreb comme horizon d'écriture, Université de Lyon III, 1986.
- Derrida, Jacques : L'Écriture et la différence, Paris, Le Seuil, 1973.
- Dubois, Jean et al. : Dictionnaire de linguistique, Paris, Larousse, 1973
- Ducrot, Oswald et Todorov, Tzvetan :  
Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Le Seuil, 1982
- Goody, Jack : La Logique de l'écriture, Paris, Armand Colin, 1986.
- Roche, Anne et al. : L'Atelier d'écriture. Eléments pour la rédaction du texte littéraire, Paris, Bordas, 1989.
- Saussure, Ferdinand de : Cours de Linguistique générale, Paris, Payot, 1969.

### ***F.B. ARTICLES***

- Basfao, Kacem : "Écriture et discours critique : une interférence préjudiciable à l'œuvre ?", Horizons Maghrébins. Le Droit à la Mémoire, Université

de Toulouse - le - Mirail, n°17, Décembre  
1991.

- Ben Jelloun, Tahar : "Ecrire dans toutes les langues", La Quinzaine Littéraire, Paris, n°346, 16-31 Mars 1985.
- Bouraoui, Hédi : "Rapport à l'écriture", Horizons Maghrébins. Le Droit à la Mémoire, Université de Toulouse -le-Mirail, n°11, 1987.
- Chaouite, Abdellatif : "Réflexion sur le texte maghrébin ou l'écriture du désert", Tunisie purielle, Tunis, L'Or du temps, 1997.
- El Maleh, Edmond Amran : "La nouvelle dispute de Barcelone", Horizons Maghrébins. Le Droit à la Mémoire, Université de Toulouse -le-Mirail, n°11, 1987.
- Hassan, El Maliki : "L'enjeu des signes", Sindibad, Rabat, n°59, 1987.
- Jay, Salim : "Qu'est-ce qu'un roman en cours d'écriture ?", Horizons Maghrébins. Le Droit à la Mémoire, Université de Toulouse -le-Mirail, n°11, 1987.
- Jegham, Najeh : "Seul au seuil de soi, lire et écrire : A. Meddeb et M. El Houssi", Tunisie purielle, Tunis, L'or du Temps, 1997.
- Justin, Henri : " Edgar Allan Poe : du sexuel au textuel", Bulletin de Liaison et d'Information, Paris, n°13, S.F.L.G.C., Automne 1992.



- Meddeb, Abdelwahab : "Hallaj revisité", Congrès Mondial des Littératures de Langue Française. Actes, Padova, Università Degli Studi di Padova, 1984.
- Peyrone, André : "Emploi du temps et Time-table", Bulletin de Littérature Générale et Comparée, Paris, n°17, S.F.L.G.C., Automne 1994.
- Serhane, Abdelhak : " Le corpstexte", Horizons Maghrébins.  
Le Droit à la Mémoire, Université de Toulouse -le-Mirail, n°11, 1987.
- Siganos, A : " L'imaginaire du labyrinthe : éléments d'une problématique", Bulletin de Littérature Générale et Comparée, Paris, n°17, S.F.L.G.C., Automne 1994.
- Tcheho, I.C. : "L'écriture d'un temps : à propos de Haïtuvois... de Hédi Bouraoui ", Bulletin de Liaison, Groupe de recherche Lyonnais Diffusion du Français et Relations Universitaires Internationales, n° IX, Octobre 1987.

## G. SUPPORTS THEORIQUES ET METHODOLOGIQUES

### *G.1 PROBLEMATIQUE GENERALE, COMPARATISME, POETIQUE*

#### G.1.a OUVRAGES .

Barthes, Roland : Critique et vérité, Paris, Le Seuil, 1966.

Bergez, Daniel et al : Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire, Paris, Dunod, 1990.

Blanchot, Maurice : L'Espace littéraire, Paris, Gallimard, 1955.

Brunel, Pierre et al. : Qu'est-ce que la littérature comparée ?, Paris, Armand Colin, 1983.

Collectif : La Recherche en littérature générale et comparée, Paris, S.F.L.G.C., 1983.

Dessons, Gérard : -Introduction à l'analyse du poème, Paris, Dunod, 1991.

-Introduction à la poétique. Approches des théories de la littérature, Paris, Dunod, 1995.

Doubrovsky, Serge : Pourquoi la nouvelle critique, Paris, Denoël /Gonthier, 1966.

Eagleton, Terry : Literary Theory, an introduction, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983.

Genette, Gérard : -Figures III, Paris, Le Seuil, 1972.

- Palimpsestes, Paris, Le Seuil, 1982.

- Seuils, Paris, Le Seuil, 1987.

- Guyard, Marius-François : La Littérature comparée, Paris, P.U.F., 1978  
(6e édition).
- Pommier, René : Assez décodé, Paris, Editions Roblot, 1978.
- Sartre, Jean-Paul : Qu'est-ce que la littérature ?, Paris, N.R.F. / Gallimard, 1948.
- Schneider, Michel : Voleur de mots, Paris Gallimard, 1985.
- Tidjani-Serpos, Noureini : Aspects de la critique africaine, Lomé-Paris, Editions HAHO/Silex, 1987.
- Todorov ,Tzvetan : Poétique, Paris, Le Seuil, 1968.
- Vaillant, Alain : La Poésie. Initiation aux méthodes d'analyse des textes, Paris, Editions Nathan, 1992.
- Wellek, René et Warren, Austin : La Théorie littéraire, Paris, Le Seuil, 1971.

#### G.1.b. ARTICLES

- Achour, Mouloud : "Susceptibilité exacerbée", Parcours Maghrébins, Alger, n°15, Avril 1988.
- Belhacen, Amar : "Horreur du vide", Parcours Maghrébins, Alger, n°15, Avril 1988.
- Bonn, Charles : "Question à propos de la critique sur la littérature maghrébine", Sindibad, Rabat, n°48, Décembre 1985.
- Boudjedra, Rachid : " Punitivité ou narcissique", Parcours Maghrébins, Alger, n°15, Avril 1988.
- Bouraoui, Hédi : -"La littérature maghrébine du dedans et du dehors du champ critique", Présence

- Francophone, Université de Sherbrooke, n°11, 1975.
- "Le changement de qualificatif", Sindibad, Rabat, n°50, Décembre 1986.
- Déjeux, Jean : "Une nouvelle critique ne peut pas supprimer l'ancienne", Sindibad, Rabat, n°47, Octobre-Novembre 1985.
- Djemai, Abdelkader : "Le juge pénitent", Parcours Maghrébins, Alger, n°15, Avril 1988.
- Gontard, Marc : "Pour une critique fonctionnelle", Sindibad, Rabat, n°50, Mars 1986.
- Lapacherie, Jean Gérard : "La littérature n'est plus ce qu'elle était", Sindibad, Rabat, n°52, Mai 1986.
- Mouzouni, Lahcen : "Eléments de base pour une analyse du discours critique au Maroc", Sindibad, Rabat, n°25, 1<sup>er</sup>-31 Octobre 1983.
- Métref, Arezki : "Débat", Parcours Maghrébins, Alger, n°15, Avril 1988.
- Salha, Habib : "Critique de la critique maghrébine", Horizons Maghrébins. Le Droit à la Mémoire, Université de Toulouse-le-Mirail, n°17, Décembre 1991.
- Tenkoul, Abderrahman : "Littérature marocaine d'écriture française : arguments pour une nouvelle réception", The Maghreb Review, London, vol. 9 : 3-4, 1984.
- Zaoui, Amine : "Investigation créatrice", Parcours Maghrébins, Alger, n°15, Avril 1988.

## G.2. LINGUISTIQUE, SEMIOTIQUE, STRUCTURALISME

### G.2.A. OUVRAGES

- Barthes, Roland : -S/Z, Paris, Le Seuil, 1970.  
- Leçons, Paris, Le Seuil, 1978.
- Berman, Art : From the new Criticism to  
deconstructionism,  
Urbana and Chicago, University of Illinois  
Press, 1988.
- Bloom, Harold et al. : Deconstructionism and criticism, New York,  
The Conti-num Publishing Corporation, 1988.
- Diéguez, Manuel : L'Ecrivain et son langage, Paris, N.R.F.-  
Gallimard, 1960.
- Ducrot, Oswald : Le Structuralisme en linguistique, Paris, Le  
Seuil, 1968.
- Eco, Umberto : The Role of the reader. Explorations in the  
semiotics of texts, Bloomington, Indiana  
University Press, 1979.
- Goldmann, Lucien : Le Structuralisme génétique, Paris,  
Denoël/  
Gonthier, 1977.
- Groupe d'Entrevernes : Analyse sémiotique des textes. Introduction.

- Théorie. Pratique, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1979.
- Lotman, Iouri : La Structure du texte artistique, Paris, N.R.F. Gallimard, 1973.
- Maingueneau, Dominique : Éléments de linguistique pour le texte littéraire, Paris, Dunod, 1993.
- Martinet, Jeanne : La Sémiologie, Paris, Seghers, 1973-1975.
- Todorov, Tzvetan : Poétique, Paris, Le Seuil, 1968.
- Tompkins, P.-Jane et al. : Reader-response criticism from formalism to post-structuralism, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1980.

### ***G.2.B. ARTICLES***

- Barthes, Roland : "Éléments de sémiologie", Communication, Paris, n°8, 1966.
- Bekri, Tahar : "Pour une poétique de la littérature maghrébine de langue française", Horizons Maghrébins. Le Droit à la Mémoire, Université de Toulouse-le-Mirail, n°17, Décembre 1991.
- Faucheux, Michel : "Littérature et ontologie, théories critiques du texte littéraire", Sindibad, Rabat, n°40, Janvier 1985.
- Lapacherie, Jean-Gérard : "Les fantômes du structuralisme peuvent-ils dire l'être?", Sindibad, Rabat, n°41, 1985.
- Lorcerie, Françoise : "Sémiotique, herméneutique", Œuvres et Criti

ques, Paris, IV, 2, 1979.

### **G.3. SEMANTIQUE, SOCIOCRITIQUE, PSYCHOCRITIQUE**

#### ***G.3.A. OUVRAGES***

- Bellemin-Noël, Jean : Psychanalyse et littérature, Paris, P.U.F., 1978.
- Clancier, Anne : Psychanalyse et critique littéraire, Toulouse, Edouard Privat, 1973.
- Escarpit, Robert et al. : Le Littéraire et le social. Eléments pour une sociologie de la littérature, Paris, Flammarion, 1970.
- Friedman, Norman : Form and Meaning in fiction, Athens, The University of Georgia Press, 1975.
- Jean, Raymond : Lectures du désir, Paris, Le Seuil, 1977.
- Mucchielli, Roger : Introduction à la psychologie structurale, Bruxelles, Charles Desart, 1966.
- Prévoist, Claude : Littérature, politique, idéologie, Paris Editions Sociales, 1973.
- Todorov, Tzvetan : Littérature et signification, Paris, Librairie Larousse, 1967.

**G.3.B. ARTICLES**

Kaki, Ould Abderrahmane : "Le public est roi", Parcours  
Maghrébins,

Alger, n°15, Avril 1988.

Miliani, Hadj : "Le monde du comme si", Parcours  
Maghrébins, Alger, n°15, Avril 1988.

Mouzouni, Lahcen : "L'œuvre, l'auteur, le lecteur", Sindibad,  
Rabat,

n°28, Janvier 1984.



#### ***G. 4. GRAMMAIRE, STYLISTIQUE***

- Chevalier, Jean-Claude et al. : Grammaire Larousse du français contemporain, Paris, Librairie Larousse, 1970.
- Cressot, Marcel : Le Style et ses techniques, Paris, P.U.F., 1968  
(6e édition refondue et augmentée par Laurence Gallo).
- Eastman, Richard M. : Style. Writing as the discovery of outlook, New-York, London, Toronto, Oxford University Press, 1970.
- Grevisse, Maurice : Le bon Usage, Gembloux, Editions J. Duculot, 1975 (10e édition).
- Moreau, François : L'Image littéraire. Position du problème, Paris, C.D.U. et SEDES réunis, 1982.
- Suhamy, Henri : Les Figures de style, Paris, P.U.F., 1983.
- Tamba-Mecz, Irène : Le Sens figuré, Paris, P.U.F., 1981.
- Théron, Michel : Réussir le commentaire stylistique, Paris, Edition Marketing, 1992.
- Vanoye, Francis : Expression. Communication, Paris, Armand Colin, 1973.

#### ***G.5. THEORIE DU GENRE ROMANESQUE***

- Barthes, Roland et al. : Poétique du récit, Paris, Le Seuil, 1977.

Bourneuf, Roland et Ouellet, Réal :

L'Univers du roman, Paris, P.U.F., 1975

(2e édition mise à jour).

Butor, Michel : Essais sur le roman, Paris N.R.F./ Gallimard,  
1964.

Cormeau, Nelly : Physiologie du roman, Paris, A.G. Nizet, 1966.

Dumortier, J.-L. et Plazanet, Fr. : Pour lire le Récit, Paris - Gembloux, J.  
Duculot, 1985.

Goldenstein, J.-P. : Pour lire le Roman, Paris- Gembloux  
J. Duculot, 1985

Goldman, Lucien : Pour une Sociologie du roman ,Paris,  
N.R.F. /  
Gallimard, 1964.

Halperin, John et al. : The Theory of the novel, New York, London,  
Toronto, Oxford University Press, 1974.

Martin, Wallace : Recent Theories of narrative, Ithaca and  
London, Cornell University Press, 1986.

Propp, Vladimir : Morphologie du conte, Paris, Le Seuil, 1970.

Scholes, Robert et Kellogg, Robert : The Nature of narrative, New York  
,London,  
Oxford, Oxford University Press, 1979.

Todorov, Tzvetan : Introduction à la littérature fantastique,  
Paris,  
Le Seuil, 1970.

Valette, B. : Esthétique du roman moderne, Paris,  
Fernand  
Nathan, 1985.

Zéraffa, Michel : Roman et Société, Paris, P.U.F., 1971.

## H. PERIODIQUES

Afrique Littéraire et Artistique (L'), Paris,

-n°50, 4e trimestre 1978

-n°70, 4e trimestre 1983.

Algérie Actualités, Alger, n° 110, 22 -28 Janvier 1987.

Autrement, Paris, n°38, Mars 1982.

Bulletin de Liaison (Groupe de Recherche Diffusion du Français et Relations Universitaires Internationales), Lyon, - n°IV, s.d.

- n°IX, Octobre 1987

Bulletin de Liaison et d'Information (Société Française de Littérature Générale et Comparée), Paris,

-n°9, Automne 1990.

-n°10, Printemps 1991

Bulletin de Littérature Générale et Comparée (Société Française de Littérature Générale et Comparée), Paris,

-n°17, Automne 1994.

-n°18, Printemps 1995.

Bulletin of Francophone Africa, University of Westminster, vol.4, number7, Spring 1995.

Communication, Paris, Le Seuil,

-n° 4, 1964.

- n°8, 1966.

Dérives, Montréal, n° 31-32, 1982.

El Moudjahid, Alger,

- 31 Octobre 1984.

- 11 Novembre 1984.

Esprit Créateur (L'), Louisiana State University, Baton rouge, vol. XXVI : 1, Spring 1986.

Etudes Littéraires Africaines (Revue de l'Association pour L'Etude des Littératures Africaines), Paris,

-n°1, 1996

- n°2, 1997

- n°4, 1997.

Etudes Littéraires Maghrébines (Bulletin de liaison de la Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines), Paris -Alger-Casablanca-Heidelberg,

- n°7, 2e semestre 1993.

- n°8, 1er semestre 1994.

- n°10, 1er semestre 1995.

- n°11/12, 2e semestre 1995/1er semestre 1996.

- n°13/14, 2e semestre 1996/1er semestre 1997.

Europe, Paris,

-n° 567/568, Juillet-Août 1976.

-n° 602/603, Juin - Juillet 1979.

- n°702, Octobre 1987.

Horizons Maghrébins. Le Droit à la Mémoire, Université de Toulouse-le-Mirail,

- n°6, Printemps 1986.

- n°11, 1987.

- n° 17, Décembre 1991.

Itinéraires et Contacts de Cultures, Université Paris XIII,

- vol.1, 1982.

- vol.4/5, 1984.

Jeune Afrique Plus, Paris,

- n°4, Janvier 1984.

- n°7, Mai 1984.

Lamalif, Casablanca, n°78, Mars 1976.

Lettres et Cultures de Langue Française, Paris, n° XII, 4e trimestre 1987.

Libération, Paris, n° hors-série, Mars 1985.

Literary Research / Recherche Littéraire (Association Internationale de Littérature Comparée / International Association of Comparative Literature),  
Victoria University,

- n° 24, Automne / Hiver 1995.

- n°25, Printemps / Eté 1996.

- n°27, Printemps / Eté 1997.

Magazine Littéraire, Paris, n°251, Mars 1988.

Maghreb Review (The), London, vol. 9, number 3-4, January / April, 1983.

Notre Librairie, C.L.E.F., Paris,

- n° 65, Juillet - Septembre 1982.

- n° 119, Octobre-Novembre -Décembre 1994.

- 120/121, Janvier-Mars 1995.

- 125, Janvier -Mars 1996.

- 126, Avril-Juin 1996

- 128, Octobre-Décembre 1996.

- 129, Janvier-Mars, 1997.

- 130, Avril-Juin 1997

Nouvelles du Sud, Paris, n°11, Mai-Juin-Juillet 1989.

Oeuvres et Critiques, Paris, IV, 2, Hiver 1979 (parution 1980).

Palabres, Bremen, vol.I, n° 3/4, 1997.

Parcours Maghrébins, Alger,

- n° 15, Avril 1988.

- n° 27, Avril 1989.

- n° 29, Juin 1989.

Peuples Méditerranéens - Mediterranean Peoples, Paris, n°30, Janvier-Mars 1985.

Présence Francophone, Université de Sherbrooke,

- n°11, 1975.

- n°28, 1986.

Pro-Culture, Rabat, n°12, s.d.

Quinzaine Littéraire (La), Paris, n°436, 16-31 Mars 1985.

Revue CELFAN / Review, Temple University, Philadelphia,

- vol. II : 3, 1983.

- vol IV : 2, 1985.

- vol. VII : 3, 1989.

- vol; VIII : 1-2, 1990.

- vol. II : 3, 1993.

Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée, Aix-en-Provence, n°22, 2e semestre 1976.

Révolution Africaine, Alger, 13 Février 1987.

Sindibad, Rabat,

- n°8, 15-31 Janvier 1983.

- n°9, 1er au 15 Février 1983.

- n° 27, Décembre 1983.

- n° 28, Janvier 1984.

- n° 40, Janvier 1985.

- n° 47, Octobre-Novembre 1985

- n°48, Décembre 1985.

-n° 50, Mars 1986.

-n° 52, Mai 1986.

-n° 59, 1987.

-n° 60, 1987.

USUELS

- Bénac, Henri : - Nouveau Vocabulaire de la dissertation et des études littéraires, Paris, Hachette, 1972.
- Guide des idées littéraires, Paris, Hachette, 1974.
- Boussinot, Roger : Dictionnaire des synonymes, analogies et antonymes, Paris, Bordas, 1981.
- Robert, Paul : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, S.N.L., 1973.

***VI-ANNEXE : REGARDS D'ECRIVAINS  
SUR LE TRAVAIL DES ECRIVANTS***



*Nous présentons ici deux documents : des entretiens que nous avons eus avec Tahar Djaout et Hédi Bouraoui. Nous aurions voulu rencontrer davantage d'écrivains. Mais cela n'a pas été possible, malgré nos efforts.*

Les deux textes ont été enregistrés en 1985 et 1988 respectivement. Le premier a été publié dans Horizons Maghrébins... à Toulouse en 1987 ; le second est encore inédit.

A première vue, ils peuvent paraître anachroniques. Mais en réalité, il contiennent des informations qui gardent tout leur intérêt par rapport à des questions qui ont été traitées dans la présente thèse. Notamment, ils illustrent le phénomène de la métamorphose de l'écrivain en commentateur de sa propre œuvre. Dans cette optique, nous aurions pu les intituler : " *Par-dessus l'épaule* ", en reprenant le titre donné par Khatibi à son essai publié chez Aubier en 1988.

*Ils nous renseignent aussi sur certaines modalités de gestion des projets de créativité littéraire qui ont été examinées dans le chapitre consacré aux contrats blancs.*

Enfin, vu l'index des sujets de recherche fourni par le Répertoire international des thèses..., Djaout et Bouraoui appartiennent à la catégorie des écrivains ignorés ou peu traités jusqu'en 1996. Des documents sur le travail d'auteurs encore insuffisamment étudiés ne peuvent qu'être utiles.

## **VI.1. DJAOUT LECTEUR DE DJAOUT**

Q : Comment s'intitule le manuscrit que tu viens d'achever ?

T.D. : Je n'ai pas encore trouvé de titre. C'est un texte qui tourne autour du désert. Alors, je pense à des titres du genre "*Quelque désert pour mémoire*", ou "*Les prairies du désert*"... J'ai pensé à un certain nombre de titres qui ne me satisfont pas .

Q : Pourquoi cette métaphore du désert ? Cela rappelle curieusement des titres de Memmi (Le Désert), de Tlili (Gloire des sables) ou de Mammeri (La Traversée).

T.D. : Je t'avoue que je n'ai jamais lu les livres de Tlili ou de Memmi. Pour moi, c'est une chose concrète.

Q : Cela me rappelle aussi cette phrase des Chercheurs d'os que tu as publié en 1983 : "*Nous ne sommes pas loin du vaste pays de sable et de palmiers*". De quoi est-il question dans ton livre ?

T.D. : Mon livre raconte l'histoire de quelqu'un - un écrivain - qu'un éditeur a chargé d'écrire un texte sur les Almoravides. Les Almoravides, c'est une dynastie berbère du Moyen-Age venue du Sud marocain, donc du désert. Elle avait soumis tout le Maghreb et même une partie de l'Espagne. C'est une dynastie très rigoriste, très puritaine.

On lui demande d'écrire l'histoire de cette dynastie. Il commence à l'écrire, mais se trouve en butte à deux écueils. Le premier, c'est qu'il n'y a pas de documentation sur les Almoravides. Le second, c'est qu'il se dit que le problème des Almoravides est un problème de prise de pouvoir, donc un problème éminemment actuel, donc dangereux pour son actualité au Maghreb. A cause de cela, il n'arrive pas à écrire l'histoire des hommes du désert; mais le désert l'envahit et il rêve sur le désert.

Q : Ce chercheur dans les archives de la mémoire est-il de notre époque ou d'une autre époque ?

T.D. : Il est de cette époque. D'ailleurs, il écrit à partir d'une ville européenne (qui pourrait être Paris).

Q : Il y aurait donc du cosmopolitisme enrichissant dans la métaphore du désert. Est-ce bien le cas ?

T.D. : Oui, dans la mesure où Paris aussi, pour lui, est un autre désert, parcequ'il rêve sur le désert, le désert de sable, le désert naturel, aussi bien que le désert de l'incommunicabilité comme pourrait l'être le désert d'une ville comme Paris.

Q : J'y vois une nouvelle version des Chercheurs d'os : l'os ou les archives de l'histoire passée appartiennent à une autre époque, à une époque d'hier qui pourrait heurter le présent : l'on cherche à le reconstituer, tout en étant conscient du risque de conflit avec le présent - ce que tu appelles l'actualité -. Je n'ai pas encore lu ton manuscrit sur le désert. Mais à partir de tes explications je puis dire que ce présent indisposé par la mémoire en cours de reconstitution est aussi, peut-être, celui qui, dans Les Chercheurs d'os, est représenté par *"ces messieurs croulant sous les galons qui veulent tout prendre pour eux"*.

En tout état de cause, pour quelles raisons sondes-tu ainsi la mémoire oubliée ?

T.D. : L'interprétation est fort possible. Je n'ai pas pensé à la relation avec Les Chercheurs d'os, d'autant plus que le livre est d'une écriture très différente de celle de mon roman que tu mentionnes. C'est une écriture assez fragmentaire, qui est beaucoup plus proche de celle de L'Exproprié paru en 1981.

Peut-être qu'il s'agit de la même hantise des origines. C'est peut-être surtout l'impossibilité des origines, la non-fonctionnalité de cette prétention à chercher des origines.

Q : La cause en est l'insatisfaction du présent, le sentiment d'être incomplet, un mort-vivant désireux de survivre. Je pense encore une fois à cette autre déclaration vers la fin des Chercheurs d'os : *"Je suis certain que le plus mort d'entre nous n'est pas le squelette de mon frère (...). L'âne (...) est peut-être le seul être vivant que notre convoi ramène"*. Qu'en penses-tu ?

T.D. : Oui, il y a le sentiment d'un présent incomplet qu'on veut à tout prix gonfler par des recours au passé. Mais peut-être que le recours au passé n'est justement pas la solution. C'est un présent qu'il faut essayer de vivre différemment, plus pleinement.

Q : Cela signifie-t-il que la quête des origines est vouée à l'échec ? Ne serait-ce pas terrible pour la condition de l'homme que tu crées dans ton écriture ?

T.D. : Dans la quête des origines, l'on peut mettre beaucoup de choses. Mais l'on s'aperçoit finalement que les gens qui cherchent leur origine ne le font pas toujours dans une optique positive. C'est sûr qu'il y a des peuples expropriés de leur mémoire par le phénomène colonial par exemple. Ces gens-là ont tout à fait

besoin de se ressourcer par ce recours. Mais je crois que l'origine peut s'avérer aussi une chose dangereuse quand elle nous coupe de cet élan vers l'autre, de cette complexité, de ce métissage du monde d'aujourd'hui.

Q : Combien de temps as-tu mis pour écrire ce texte qui n'attend plus que son titre et l'expédition à l'éditeur?

T.D. : Cela m'a pris un peu plus d'une année.

Q : Où sera-t-il publié ?

T.D.: Toujours aux Editions du Seuil où je suis lié par un contrat.<sup>1</sup>

Q : Tu songes maintenant à autre chose, sans doute ?

T.D.: Non ...

Q : Même pas à un poème ?

T.D. : Un poème peut fuser d'un jour à l'autre ... La poésie est très difficile à écrire. Un poème doit être accompli ou voué à l'échec... Le poème, pour moi, c'est l'essentiel, le summum de l'expression. On peut un peu tricher avec une œuvre en prose, mais le poème ne pardonne pas.

Q : Je souhaite que ce soit toujours de la facture des poèmes brûlants que tu écrivais à dix-neuf ans, d'Alger :

*"Je hurle aujourd'hui pour avoir ma parcelle de terre promise  
pour extirper ma poésie profonde des entrailles abyssales (...)  
pour obtenir la cessation de toutes les drogues ingurgitées (...)  
Et j'exige que soient canonisés (...) l'hymne commun de  
la souffrance commune  
Le verbe de mes frères (...)  
Sénac (...)  
Chérif Kheddam Khair-Eddine U Tam'si".*

Tout cela est écrit en français, certes. Mais es-tu un écrivain bilingue ?

---

<sup>1</sup> Ce livre a paru effectivement peu de temps après notre entretien, sous le titre L'Invention du désert (Paris, Le Seuil, 1987).

T.D. : Le bilinguisme est beaucoup plus un problème d'institution linguistique qu'un problème de pratique de langue... J'ai toujours parlé l'arabe populaire d'Algérie, parce que né berbérophone, j'ai vécu en région arabophone; je parle et j'écris l'arabe classique que j'ai appris à l'école. Le français aussi. Mais (...) la seule langue dans laquelle je peux vraiment exprimer tout ce que je veux et tout ce que je sens, c'est le français.

Q : Qu'est-ce donc que le français pour toi, en d'autres termes ?

T.D. : C'est deux choses. C'est, d'abord, la langue scolaire, c'est-à-dire la première langue que j'ai apprise de manière normative. C'est, ensuite, la désacralisation. Il y a des choses très violentes que je dis en français que je n'aurais pas dites en arabe ou en berbère, parce que, alors, il y aurait tout un vécu qui aurait affleuré, des tas de tabous que ces langues entretiennent encore inconsciemment en moi. Le français, qui est pour moi une sorte de langue neutre, qui n'a pas d'attache affective, est un merveilleux outil de travail où il n'y a pas de sacré.

Q : Mais tu retravailles ce français. Tu recrées finalement des langues dont le soubassement demeure la langue française. Celle-ci s'imbrique dans des termes arabo-berbères, des mots anglais, des phrases entières en espagnol... C'est bien cela dans Les Rets de l'oiseleur notamment. Quel effet est ainsi recherché ?

T.D. : C'est un peu voulu. Je ne me suis pas interrogé de manière profonde sur leur intrusion dans le français dans mes écrits. Mais je ne sais pas si ce n'est pas une manière pour moi de dire que le français que j'écris est différent, qu'il vient d'un autre lieu où le métissage est très important, est beaucoup plus possible qu'en France.

Le français n'est pas totalement assumé par moi dans une optique de pureté... C'est une sorte de fracture que j'introduis dans la langue française, une certaine manière de revendiquer un métissage qui interdit l'entrée aux puristes de la langue française.

Q : Décris-toi en train de créer.

T.D. : C'est peut-être une opération difficile que de me décrire, parce que je ne sais pas si je suis vraiment un écrivain professionnel. Je pense que je suis

beaucoup plus un poète qui écrit aussi des textes en prose comme des nouvelles ou des romans.

Je ne travaille pas de manière très régulière. J'écris beaucoup plus par besoin, quand le besoin me prend. L'écriture, c'est quelque chose qui fait partie de mon corps. Je n'aime pas me discipliner pour écrire. J'ai des périodes d'écriture (comme celle que j'ai traversée il y a quelques mois) où je suis tout entier pris par une idée fixe, par un souffle intérieur qui veut se libérer, et cela du matin jusqu'au soir. D'ailleurs, je ne veux même pas me discipliner pour faire passer ce souffle : cela fait tellement partie de moi, cela me travaille tellement; alors je m'assois, j'écris un peu, puis je peux me lever tout en continuant à écrire dans ma tête, puis me remettre à écrire. C'est donc une opération extrêmement physique, une sorte d'euphorie aussi, ce qui fait qu'après avoir écrit un roman (comme le troisième que je viens de terminer), je perds une dizaine de kilogrammes ou plus. Je viens de perdre presque quatorze kilos.

Q : La création littéraire est donc chez toi un exercice de violence.

T.D. : Oui, une violence un peu jouissive. C'est comme si je me donnais pleinement dans une opération qui me mange sans faire de mal. C'est quelque chose qui me ronge de l'intérieur, puis qui sort. Après cela, je suis épuisé physiquement, mais je suis heureux aussi.

Q : Une fois le texte étant sorti par jaillissements successifs comme tu l'as expliqué tout à l'heure, es-tu parfois tenté de le reprendre, d'en réécrire une ou plusieurs parties ? Est-ce que tu le retravailles, en quelque sorte, ou bien est-ce que tu laisses la création à l'état où elle a explosé ?

T.D. : Non, je ne crois pas beaucoup au premier jet. J'essaye de travailler mes textes. Mais malheureusement, je m'aperçois que l'essentiel vient du premier coup, par une sorte de respiration intérieure. Je réécris mes textes au moins deux fois, mais c'est comme si je m'astreignais à un travail inutile. Je m'aperçois qu'entre une version et la suivante que je réécris, je change très peu de choses. Mais même le simple fait de changer un rythme de phrase, un adjectif, d'enlever un petit tronçon de phrase, est une opération très importante. J'effectue peu d'opérations sur le texte; j'aurais aimé en effectuer beaucoup, mais je n'y arrive

pas. Le moindre rajout, la moindre suppression, acquièrent donc beaucoup d'importance.

Q : As-tu eu à choisir entre plusieurs formes d'écriture à un moment donné ? Ou alors, est-ce que celle qu'on te reconnaît est entièrement de ton cru ? As-tu été sous l'influence d'une école particulière d'écriture ?

T.D.: C'est sûr que j'ai dû être influencé quand j'étais jeune. Par exemple, la découverte du surréalisme au lycée : le surréalisme, par la puissance de son aspect non conformiste, par sa potentialité de révolte.

Ensuite , il y a eu aussi des écrivains que j'ai découverts jeune qui avaient forgé ma sensibilité. Je parle de Faulkner par exemple (nous sommes là à côté des Jardins du Luxembourg; chaque fois que je passe dans ce jardin, je me rappelle le dernier chapitre du Sanctuaire qui se passe à cet endroit).

Il y a eu aussi la découverte de certains Maghrébins, comme Mohammed Khaïr-Eddine qui m'avait marqué à un moment donné. Maintenant j'ai une position plus critique vis-à-vis de ses livres, mais c'est un écrivain qui m'avait beaucoup marqué pendant quelque temps. Par la suite, je n'ai plus été vraiment sensible à une école donnée. Il y a des textes qui me marquent, mais ce sont des textes très divers.

Q : Sens-tu que tu t'exprimes comme tu l'aurais voulu à travers tes textes ? Autrement dit, as-tu le sentiment d'être sous l'effet d'une contrainte venant donc de l'extérieur, de la société ?

T.D. : Jusqu'à présent, je crois que j'ai écrit de la manière que j'ai voulue, parce que je ne voulais pas m'astreindre à des formes d'écriture, à des thèmes bien précis. Ceci parce que j'ai toujours considéré l'écriture comme une aventure purement personnelle où l'intrusion de l'extérieur avait peu d'importance. Par exemple, je n'ai jamais revendiqué le statut d'un écrivain national. Je ne fais pas partie de l'Union des Ecrivains Algériens. Tout cela pour me laisser une marge de liberté où l'écriture demeure une aventure personnelle qui ne serait déviée par aucune pesanteur de l'extérieur. J'ai écrit des livres peut-être durs qui n'étaient pas toujours acceptés. Par exemple, mon dernier roman n'est pas diffusé en Algérie, je ne sais

pas pourquoi. Ce n'est pas qu'il fasse l'objet d'une interdiction explicite; mais il n'est pas diffusé.

Je sais aussi que mes deux livres publiés en Algérie sont épuisés mais ne sont pas réédités; ils ne le seront sans aucun doute jamais. Mais je n'accorde pas tellement d'importance à ce qui vient de l'extérieur. L'essentiel, pour moi, c'est d'avoir le sentiment de faire quelque chose d'accompli. Je ne veux pas dire que j'y suis déjà arrivé; mais c'est surtout vers cela que je tends; faire quelque chose qui résonne en moi avec une certaine plénitude, une certaine "*complétude*", sans trop me soucier des pesanteurs extérieures<sup>2</sup>.

## VI.2. BOURAOUI LECTEUR DE BOURAOUI

Q : Nous allons procéder ensemble à la lecture de ta première œuvre romanesque. Evidemment, le premier point de contact avec L'Icônaison c'est le titre. J'ai été frappé par ce titre qui n'est pas habituel. Sommes-nous d'accord là-dessus ?

H.B. : Oui, absolument. Qu'est-ce que tu y as trouvé de surprenant?

Q : D'abord, c'est un mot qui n'existe pas dans les dictionnaires usuels. Maintenant que tu es là, je t'ouvre comme je le ferais d'un dictionnaire. Un dictionnaire, tu le sais déjà, a pour caractéristique l'hospitalité.

H.B. : Oui, bien sûr, l'hospitalité africaine, pourrait-on dire, qui est bien de chez nous !

Oui, en effet, le titre est tout un programme; comme d'ailleurs dans le reste de mes œuvres; tous mes titres sont des programmes parce que, pour moi, un titre synthétise l'ensemble de l'œuvre et lui donne le cachet de son originalité.

---

2 Propos recueillis à Paris le 11 Octobre 1985. Voir Horizons Maghrébins..., n° 11, op. cit.



Bien sûr, le mot "*Icônaison*" est un néologisme qui est formé du mot " *Icône*" (qui existe), donc l'image et la métaphore. Tout ce qui est image, métaphore, icône est compris dans ce titre-là. Mais il y a un écho de "*conjugaison*", de "*déclinaison*", qui remet toujours cette image ou cet icône en fonction des différentes interactions qu'on trouve dans les pronoms personnels - je, tu, il, nous, vous, ils - et qui reviennent constamment. Il ne faut pas oublier qu'il y a dans "*icônaison*" la particule "*-nais-*" (né) qui vient de "*Naissance*", donc aussi naissance d'icône. Il y a aussi le mot "*son*", c'est-à-dire l'image qui devient sonore. "*Nais*" est en plein milieu de "*l'icônaison*", et implique l'idée de : qui fait naître des icônes mais aussi des sons; donc, si tu veux, un chant. Il y a et l'image et le chant.

Comme tu le sais, et je pense que tu l'as bien saisi dans les articles sur moi, je suis resté très africain, donc très sonore. Le verbe est important pour nous. L'arbre à palabres...

Q : Cela reviendrait-il à dire d'entrée de jeu que l'écriture n'est assumée pleinement que lorsqu'elle est prise en charge par l'oralité ?

H.B. : Absolument.

Q. : Beaucoup de gens vont trouver cela paradoxal parce que, d'habitude, on conçoit l'écriture comme la négation de l'oralité.

H.B. : D'ailleurs, pour nous Africains, l'oralité fait corps avec le primordial; la force du verbe, le griot qui chante, qui fait l'éloge ou qui détruit une communauté ou une tribu, le meddah en Afrique du Nord, tout cela remonte à des millénaires.

Même si nous voulons l'occulter, même si nous sommes mis à la page de l'écriture, cette écriture, nous l'avons faite dans notre mémoire, nous l'avons récitée, nous l'avons dite. Il y a un aspect verbal dans L'Icônaison et dans le reste de ma poésie. Qu'on le veuille ou non, c'est intellectuel, mais il y a aussi dans cette intellectualité une verbalité, quelque chose qui fait que le verbe est là, la parole dite est là, le chant aussi, de même que l'image.

Q. : Comme deuxième élément de lecture, ce serait la dédicace. Avant que nous discussions particulièrement la dédicace de ce roman, dis-moi quelle est la fonction générale de la dédicace, selon toi.

H.B. : La dédicace a un aspect très particulier, en tous les cas, chez moi. Si le titre synthétise l'oeuvre, la dédicace la renvoie à son projet, à sa dimension humaine, dans le sens où elle lui donne sa qualité intrinsèque d'humanité, ce qui est important pour moi.

Bien sûr, il faut voir la façon dont elle se présente ou signale un nom, des noms qui ont aussi un contenu non seulement subjectif et humain mais aussi culturel, et un contexte qui humanise et qui donne un rapport entre l'oeuvre et l'auteur.

Q. : Cette dédicace est, à mon sens, une figure linguistique polygonale. J'y vois une convocation du français, de l'anglais, de l'espagnol et que sais-je encore ? Est-ce exact ?

H.B. : C'est exactement cela.

Q. : Quant à l'aspect visuel, le placement sur la page blanche ne participe-t-il pas à cette construction de polygone ?

H.B. : Effectivement, c'est une recherche du polygone. C'est fait exprès. J'aurais pu mettre tous les noms ensemble. Mais je voulais éclater pour donner une nouvelle figure à cette dédicace qui se veut non pas une dédicace normale et banale (de type "*A Messieurs X, Y, et Z avec mes remerciements*"), mais une vision iconique, imagée, si j'ose dire, d'une pluralité culturelle. Je reviendrai là-dessus.

Q. : Même du point de vue de la typographie, nous avons une pluralité également puisque tu as utilisé les italiques mais aussi d'autres caractères gras. Tout cela tranche sur la typographie utilisée dans le reste du livre.

H.B. : C'est beaucoup plus simple, avec une dédicace, de jouer avec la typographie; dans le texte c'est plus difficile, ça coûte plus cher, etc., tandis que sur ce petit champ, je peux me permettre une expérimentation, varier la typographie. C'est dans ce sens-là que j'ai insisté pour que ce soit présenté ainsi.

Et comme tu le dis si bien, il y a plusieurs niveaux de pluralité. Sur le plan linguistique, le "y" qui veut dire "*et*" en espagnol n'est pas dans le vide, ce n'est pas gratuit du tout, ce n'est pas un simple jeu intellectuel. Il s'avère que ça renvoie véritablement à des amis à moi.

Q. : Restons toujours dans cette métaphore de la pluralité. La dédicace nous présente trois personnages, mais il serait tout aussi approprié de dire que c'est une constellation de figures humaines.

H.B. : Il y a une constellation de figures humaines dont je peux te livrer les clés anecdotiques.

Alberto est un nom espagnol; Taylor est un nom anglais; B. c'est normalement Blake. C'est le nom d'un de mes amis, un de mes meilleurs amis avec qui j'ai été à Indiana University... C'est un Noir jamaïcain né au Panama; son père était Taylor et sa mère Blake parce qu'ils étaient Jamaïcains; il est né au Panama, d'où Alberto. Il insiste pour qu'on mette Alberto pour ne pas le confondre avec les Anglais. Panaméen, il est aujourd'hui professeur de biologie à l'Université du Panama. Donc Alberto Taylor B. est la même personne ! Il y a du multiculturalisme là-dedans plutôt.

Isabelle est sa femme, une Panaméenne. Mélanie, qui est un nom français, est ma filleule, la première fille d'Alberto mon ami. Alberto a deux filles, Mélanie et Maritsa (dont je n'ai pas mis le nom et cela lui a fait beaucoup de peine); je l'ai écrit avant que Maritsa ne naisse; de toutes les façons, ça ne cadrerait pas avec le plan littéraire, et je voulais surtout le couple et l'enfant qui est une des thématiques du livre. Le soubassement est donc anglais, espagnol, français.

J'ajouterai, et cela va te surprendre, que quand je te vois, tu as l'image crachée d'Alberto !...

Q. : En dehors du code de la dédicace dont nous venons de parler, ce qui me paraît remarquable, c'est le statut indescriptible de ce qu'on pourrait appeler, sans doute improprement, le narrateur. Plusieurs fois d'ailleurs, l'auteur fait poser la question "*Et le je, qui est-ce ?*". "*Je*" devient "*tu*", "*il*"... Le permanent, c'est le narrateur pronominal, donc anonyme. Comment démêler tout cela ?

H.B. : C'est voulu. Le narrateur n'a pas un patronyme, un nom de famille, un prénom... La recherche de la narrativité n'est pas poussée dans le sens traditionnel du terme. Sans prétention aucune, il y a une révolution linguistique dans l'écriture. L'anonyme, Je, Tu, Il, a une permutation pluraliste. Il y a aussi un champ, un espace libre où peuvent s'inscrire les différentes personnalités

culturelles. Ce qui fait que Je, Tu, Il, deviennent à la limite des icônes qui narrent, des images elles-mêmes d'un jeu.

Q. : Cela me permet de te poser cette question qui m'a également préoccupé : j'ai lu des notes biographiques sur toi où on se contente de signaler que tu as été " *élevé et éduqué en France*". Pourquoi est-ce qu'on gomme l'éducation que tu as reçue dans ton lieu de naissance ?

H.B. : Ce sont des éditeurs qui mettent cela en relief. Bien sûr que j'ai été éduqué en Afrique et en Afrique du Nord particulièrement. Tout le soubassement africain de ma culture est là. L'éducation ultérieure, universitaire, c'est ce qu'ils mettent en exergue, mais ma culture est originairement africaine.

Q. : Il y avait justement dans cette omission, ce silence, un contraste patent avec ta propre vision du monde puisque cela pouvait prêter à équivoque en laissant penser qu'il y a chez toi une sollicitation de la valorisation par l'autre.

H.B. : La valorisation n'est importante pour moi que quand elle revient à la source, et j'entends par là la source continentale africaine. Dans mes écrits, dans ma vie, même si je suis en Amérique du Nord, j'évolue en tant qu'exemple vivant de quelqu'un qui n'est pas exilé - je ne suis pas exilé -. J'ai choisi une stratégie qui consiste à montrer au monde le plus avancé technologiquement que nous avons une culture qui s'appelle une culture africaine. Je suis un des pionniers de l'enseignement des littératures africaines à travers le continent nord-américain, un des fondateurs de l'Association des Littératures Africaines aux Etats-Unis et quelqu'un qui s'est restreint à faire connaître et à promulguer la culture dite francophone, mais dans la culture maghrébine et africaine, antillaise et afro-américaine.

Q. : Et ton prénom français, André, que j'ai vu effacé sur une édition de Eclate Module ?

H.B. : Quand je faisais mes études en France, la dame qui m'a énormément aidé ne pouvait pas facilement prononcer Hédi; elle m'appelait Dédé, le diminutif familier et affectif de André. Je voulais à un moment donné dire ma reconnaissance à quelqu'un qui m'a élevé. Dire merci à cette dame-là, lui faire plaisir. J'ai donc inscrit cela, ensuite je l'ai gommé. Bien sûr on me l'a reproché...

Mon nom sur mon passeport et partout, même en tant que Canadien, n'a pas changé : Hédi Bouraoui, et il est typiquement tunisien.

Q. : Revenons à L'Iconaison pour parler cette fois de la ponctuation. Tu n'as pas cru devoir réutiliser la panoplie des signes de ponctuation habituels. Tu en as choisi juste quelques-uns, notamment le point d'interrogation, les guillemets... Quelle en est la raison d'être ?

H.B. : C'est très complexe. D'abord, je possède très bien la langue française mais je m'y sens plutôt à l'étroit. Cette étroitesse est formulée aussi par la ponctuation. Le point crée une barrière, c'est rigide. J'ai voulu m'en débarrasser, comme je te l'ai expliqué tout à l'heure à propos des pronoms personnels.

J'ai voulu faire donc acte de révolution de linguistique et de grammaire à travers l'abolition de la ponctuation. Je n'ai laissé que le signe d'interrogation qui au fond n'est pas nocif. Il pousse encore vers d'autres ouvertures puisqu'il est interrogatif.

Q. : Il cesse d'être le point d'interrogation pour être le point de l'ouverture.

H.B. : C'est le point qui permet de se remettre en cause.

Q. : On peut aussi l'appeler point des hypothèses.

H.B. : Oui, dans le sens toujours de cette ouverture du champ grammatical qui, quand même, bouleverse la langue française.

Q. : Dans certains passages, j'ai eu l'impression que c'est l'écrivain qui donne la parole pour qu'on critique une certaine pratique de la littérature.

H.B. : L'Iconaison, comme je le dis quelque part, est non seulement un texte de narrativité traditionnelle, mais aussi de praxis de critique, c'est-à-dire où le genre lui-même se critique de l'intérieur. Jamais auparavant les Maghrébins ne se sont mis en cause à l'intérieur de leurs propres textes. Il y a parfois des passages où on réfléchit sur le genre; mais on ne se remet pas en cause à l'intérieur même de son corps textuel.

Q. : Cette réflexion de l'écriture sur elle-même n'implique-t-elle pas une négligence au niveau de la communication ? Il y a quand même un contenu. Y a-t-il une voie entre ces deux appels ?

H.B. : Je ne crois pas que le mot "*négliger*" soit juste. C'est plutôt une remise en cause qui est un moyen permettant d'avancer, non pas de reculer. C'est ce que nous n'avons pas compris

Nous pensons toujours que nous adoptons une position donnée et qu'il faut la maintenir à jamais. Cette position assise, cette assise de position, n'est jamais remise en cause. Or, j'ai voulu montrer qu'il y a certes une position assise (la recherche de la narrativité) mais qui n'est pas toujours minée de l'intérieur.

On estimera que c'est un sacrilège, mais c'est peut-être cela que j'ai hérité du "*Nouveau Monde*" - pas français, mais nord-américain-, dans le sens que la remise en cause, très pratiquée dans les Universités d'Amérique du Nord, permet d'expérimenter un peu plus et de pousser de l'avant. C'est comme cela qu'on améliore les systèmes, l'écriture, notre façon de procéder.

Q. : Tu mènes cette contestation de l'existant jusqu'au niveau du genre des mots ou encore des catégories grammaticales -. Nous avons par exemple à la page 13 : "*Un ambiance où l'on rit*". Est-ce une coquille de l'imprimeur ou est-ce voulu par l'auteur ?

H.B. : Parfois c'est voulu, parfois ce n'est pas voulu. Je ne sais exactement ce qu'il en est de l'exemple que tu cites. Il y a assez d'espace chez moi pour révolutionner de manière créatrice l'univers linguistique que je présente. Il y a des jeux de mots, des néologismes, des permutations qui font rejaillir une nouvelle configuration beaucoup plus intéressante.

Q. : Au niveau des créations lexicales, le travail s'étend jusqu'à l'orthographe des mots. Une vraie remise en cause des lois orthographiques, typographiques, grammaticales. Est-ce facile de maîtriser tout cela pour toi ?

H.B. : Ce n'est pas une question de facilité. C'est une façon de projeter une vision du monde qui est la mienne. J'essaie d'exprimer une nouvelle vision pluraliste qu'assume une écriture. C'est par la révolution de l'écriture que peut se promulguer une vision révolutionnaire dans le sens de l'ébranlement des assises établies. Je m'y sens à l'aise, d'autant plus que cette révolution linguistique est payante; ce n'est pas un jeu gratuit, elle permet l'ouverture d'horizons nouveaux; elle permet à l'imaginaire de déambuler vers les possibilité de toutes sortes que donnent les mots.

Q. : Comment es-tu arrivé à cette manière de présenter la problématique ? Est-ce quelque chose d'inné ? Ou alors, y a-t-il eu une préparation à cet avant-gardisme de l'écriture ?

H.B. : On ne peut pas séparer les deux, pour être honnête...Je voulais laisser ma propre trace, la pluralité, dans cette expérimentation. Même si je ne le veux pas, cela ressort de cette manière. Mais il y a aussi une réflexion de quelqu'un qui a lu, de l'universitaire, de l'intertextualité en rapport avec la binarité infernale dépassée ou contestée. Car chez moi il y a autre chose, une troisième dimension qui vient occulter la binarité infernale; c'est le troisième continent où je vis.

Q. : A la page 53, tu écris en majuscules : "*PARANOIA SACRA*". Qu'est-ce que c'est que "*sacra*" ?

H.B. : C'est du latin. J'ai mis du latin parce que je veux dire aussi que Saint Augustin est africain. Il n'y a pas seulement que le monde arabo-musulman qui a été en Afrique du Nord. Il y a aussi la fondation d'une philosophie chrétienne qui a appartenu à l'Afrique. Dans Ecosmos, le premier mot c'est "*benedictum*". Ces échos latins font appel à d'autres échos, exactement comme "*Baobab, archive de ma pensée*". Ce n'est pas un étalage de mon savoir.

Q. : Cela permet de montrer dans l'écriture que l'Afrique a toujours été un continent qui dialogue avec d'autres continents et d'autres cultures.

H.B. : C'est essentiel. On nous a enfermés dans un certain folklorisme et dans un certain exotisme. Cette période est terminée.

Q. : Je pourrai à cette occasion te poser cette autre question : qu'y a-t-il d'africain dans ton écriture ?

H.B. : L'Afrique comme carrefour civilisationnel de toutes les races et de toutes les religions. Nous avons toujours été cela.

Q. : Et, à travers toi, nous avons donc une écriture-carrefour?

H.B. : C'est une sorte d'invitation à la participation au multiracial, ou au multiculturel, écho du cosmos comme l'exprime mon titre Echosmos.

Q. : Le tout premier mot du dernier paragraphe de L'Icônaison est indéchiffrable. Qu'en est-il ?

H.B. : C'est "*Texvivent*". Donc vivront les textes. Il y a le mot "*VIE*" en majuscules, le mot "*TEXTE*" également, et le reste, "*-ront*", c'est la conjugaison qui demeure minimale par rapport à la vie du texte.

Q. : Et nous revenons à l'initial : conjugaison, icônaison; nous vivons effectivement dans le texte. Laissons de côté le texte maintenant, et abordons un aspect biographique. Comment, pourquoi et quand es-tu devenu écrivain ?

H.B. : J'ai été écrivain peut-être dès que je suis né. A quatre ou cinq ans, j'aimais les mots, je verbalisais, dans mon patois, de petites rimailles. Mon nom est intéressant à ce sujet : Bouraoui est formé du mot "*Bou*" et "*raawi*" qui veut dire "*celui qui conte*".

Q. : Cela me fait penser à Khatibi qui m'a dit une fois que sa naissance était inscrite dans le Livre. Le récit, la création littéraire est inscrite dans ton nom, dans ta naissance !

H.B. : Donc "*Bou*" signifie de et "*raawi*" celui qui raconte. "*Raawa*" veut dire irriguer - l'irrigation, le problème d'eau -.

Q. : Eau, source, donc qui contribue à (donne) la naissance. Hédi Bouraoui, devenu majeur, porte bien son nom en créant de la littérature.

H.B. : Et en irriguant le champ du ressourcement.

Q. : La conclusion à tirer, c'est que tu es né pour écrire. A quel moment penses-tu en avoir effectivement pris conscience ?

H.B. : Lorsque j'ai commencé à manipuler le français. C'était venu très vite. Ce n'était pas de la poésie, mais la rimaille, des jeux de mots, jusqu'à ce que j'aie en France.

Mon premier poème célébrait le mariage de l'une de mes amies. J'ai fait une sorte de panégyrique du couple. J'ai continué quand je suis allé aux Etats-Unis. Il y aura toujours comme dans Musocktail des échos assez proches : secouer les traditions; on secoue pour faire les mélanges; quand on veut préparer un cocktail, on convoque plusieurs ingrédients. Donc dès la première œuvre, je faisais appel à différents échos. J'ai publié tardivement parce que j'étais occupé à acquérir mon éducation.



Q. : Y a-t-il eu dans cette démarche quelqu'un qui a joué un rôle particulier, à ton avis ?

H.B. : Non. Je sors d'une famille de commerçants et de businessmen.

Q. : Remarque que le commerçant est prédestiné aux contacts avec des êtres humains.

H.B. : C'est comme cela d'ailleurs que mon père est extrêmement tolérant, généreux. Pendant la seconde guerre mondiale il réunissait tout le monde. C'était un bonhomme assez riche qui pouvait inviter tout le monde à manger. Par conséquent, j'ai hérité cette ouverture de lui certainement.

Q. : Je remarque que c'est la première fois que tu parles de ton père.

H.B. : J'ai beaucoup d'admiration pour mon père. Contrairement à notre ami Boudjedra qui a une famille terrible, j'ai une famille extraordinaire.

Q. : On le ressent : quand tu m'as parlé de ta mère avec poésie, j'ai pu me rendre compte qu'il y avait dans tes mots un amour que tu charriais à l'endroit de ta mère.

H.B. : J'aime beaucoup ma mère parce qu'il y a une complicité entre l'aîné de la famille que je suis et la mère. Je suis plus proche de ma mère, je dois le dire, que je ne l'ai été de mon père. Mon père est décédé. Mais il y a des références de mon père dans Vers et l'Envers. On ne le voit pas, mais c'est là. Mon père était un self-made man, qui est sorti de la brousse, des champs d'oliviers, pour devenir un grand commerçant, peut-être un des plus grands commerçants de la ville de Sfax de l'époque, et qui, n'ayant jamais été à l'école, a appris trois langues par lui-même : l'arabe, le français et l'italien, en étant commis-épicier.

Je pense donc que j'hérite beaucoup de mon père. Assez avant-gardiste, il était un des premiers Tunisiens à envoyer ses filles à l'école et complètement dévoilées.

Q. : Tu n'attaches plus d'importance à la distinction étroite des genres littéraires. Je constate tout de même que le théâtre est assez peu représenté dans ton mélange de genres. A quoi attribuer cela?

H.B. : Non, le théâtre y est très bien représenté. Dans Tremblé, le deuxième recueil, il y a une pièce de théâtre poétique qui s'appelle Immensément Croisé.

Q. : Oui, je sais que ça a été mis en scène...

H.B. : ... Avec six acteurs dont trois masculins et trois féminins. J'ai moi-même dirigé la pièce qui a été représentée un peu partout à Toronto et ailleurs au Canada. Très expérimentale, c'était un drame poétique. Le théâtre se trouve même dans L'Iconaison parce qu'il y a des scènes qui sont narrées mais demeurent dramatiques.

Q. : Tu as publié partout sauf en Afrique. Je ne dis pas que tes livres sont inconnus en Afrique. N'as-tu pas d'éditeurs implantés en Afrique ?

H.B. : J'ai essayé de publier en Afrique plus d'une fois. J'ai proposé mes livres dont Haituvois de contenu et de forme typiquement africains, à trois maisons d'édition tunisiennes. Celles-ci ont refusé mes propositions, lesquelles ont été acceptées à l'extérieur. J'ai essayé de publier mes essais en Algérie. Malgré des lettres que j'ai reçues m'informant que les manuscrits ont été acceptés, la publication n'est jamais intervenue. Par conséquent, je ne pense pas qu'on puisse me reprocher de n'avoir pas essayé de publier mes œuvres en Afrique d'abord. J'aimerais bien être publié à Dakar, à Yaoundé ainsi qu'à Rabat ou à Tunis<sup>3</sup> ...

Q. : On a souvent parlé uniquement des rapports entre les écrivains et le pouvoir, les écrivains et les critiques, etc. Quel type de rapports existe -t-il entre les écrivains eux-mêmes ?

H.B. : Bien sûr, comme dans tout rapport humain, il y a des écrivains avec lesquels je m'entends très bien, avec qui j'ai des rapports extrêmement fraternels dans le sens émotionnel et non pas de l'écriture - parce que l'écriture, d'ailleurs, est un acte solitaire -. Nous lisons nos écrits. J'ai beaucoup d'écrivains amis. Je les connais presque tous aussi bien au Nord qu'au Sud du Sahara.

Par contre, il y en a avec lesquels les rapports sont antagonistes dans le sens où certains mégalomanes veulent monopoliser l'attention sur leur œuvre et qui finissent par s'aliéner la communauté des écrivains.

---

3 Il faudra attendre huit ans pour qu'une œuvre de Bouraoui soit publiée à Tunis. Il s'agit de Retour à Thyna (Tunis, l'Or du Temps, 1996). Ce livre a reçu le prix de la ville natale de Bouraoui, Sfax, en 1995, donc, avant même sa publication.

Il y a des critiques qui ne font que plagier les textes des gens et qui mettent leurs noms. C'est monnaie courante malheureusement. Donc ces rapports ne peuvent être que conflictuels.

Q. : Les écrivains demeurent des êtres humains.

H.B. : Ce n'est pas à moi de juger; mais c'est dommage parce que nous avons le même but, que ce soit l'écrivain, l'intellectuel ou le critique ....<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Propos recueillis à Yaoundé le 23 Juillet 1988.