

UNIVERSITE MARC BLOCH STRASBOURG 2
UFR LETTRES
ECOLE DOCTORALE DES HUMANITES
EQUIPE DE RECHERCHE EA 1337 CONFIGURATIONS LITTERAIRES

PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM
BŐLCSÉSZETTUDOMÁNYI KAR
IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA

EN(JE)(U)X
EFFETS DE METISSAGE ET VOIES DE
DECONSTRUCTION DANS
L'AUTOBIOGRAPHIE MAGHREBINE
D'EXPRESSION FRANÇAISE

THESE
DE LITTÉRATURE FRANÇAISE, GÉNÉRALE ET COMPARÉE
PRÉSENTÉE POUR L'OBTENTION DU GRADE DE
DOCTEUR ES-LETTRES

par
Robert VARGA

Sous la direction de
Prof. Mme Beïda CHIKHI
Prof. Mme Éva MARTONYI

2007

A mes morts qui ne pourront plus jamais me raconter leur vie

Mes remerciements iront tout d'abord à mes deux directrices de thèse : à Mme Beïda Chikhi qui est toujours restée disponible et ouverte même aux moments les plus difficiles et a continué à diriger mes recherches, ainsi qu'à Mme Éva Martonyi qui, depuis les premières consultations, m'a aidé par ses conseils et a soutenu mes objectifs professionnels afin que ce travail puisse prendre la forme d'une cotutelle dans le cadre de la coopération culturelle franco-hongroise.

Je tiens à exprimer mes remerciements les plus profonds à Mme Beáta Thomka, directrice de l'Ecole Doctorale de Littérature de l'Université de Pécs qui a eu la bienveillance de me recevoir dans son groupe de recherche, ainsi qu'à Mme Györgyi Máté et Mme Olga Penke qui ont aimablement soutenu mes premiers pas dans une carrière professionnelle.

L'entreprise de cette thèse n'aurait certainement pas abouti sans la participation des professeurs Zineb Ali-Benali, Gabriella Tegzey, Roseline Baffet, György Kálmán C., Jolán Orbán et István Dobos qui, dans leur qualité de rapporteur ou de membre du jury doctoral, en France ou en Hongrie, ont bien voulu donner leurs commentaires et conseils en contribuant ainsi à la mise au point de mon travail et qu'il me paraît important de remercier ici.

Je tiens à remercier également dans ces premières pages mes collègues universitaires Zsuzsa Simonffy et Miléna Horváth qui ont toujours témoigné de la sympathie à mon égard et m'ont transmis leur expérience professionnelle et leur esprit critique.

Je suis également reconnaissant envers Mme Éva Oszetzký, directrice du Département d'Etudes Francophones de l'Université de Pécs qui a bien voulu organiser mon emploi du temps afin que la rédaction de ce travail puisse se réaliser dans les délais. Enfin, je voudrais exprimer ma sincère gratitude à Laurent Fleuret et Laurence Ghigny qui, ayant effectué le devoir parfois ingrat de la relecture, m'ont fait des suggestions utiles pour les corrections grammaticales et stylistiques.

INTRODUCTION
« FAUTE DE LECTURE » ?

Nous allons traiter de l'art poétique lui-même et de ses espèces¹

(Aristote)

Nous allons traiter de l'autobiographie et de ses espèces, pourrait-on dire en paraphrasant Aristote. Néanmoins, suivre dans sa totalité l'objectif du prologue, aussi inspirant soit-il, avouons-le dès le début, est voué à l'échec. Non seulement parce que, dans la réflexion littéraire contemporaine, un discours sur les genres, face à une conception normative, navigue nécessairement dans le cadre dynamique *production-texte-réception*, Triangle des Bermudes de la littérature, mais aussi par le fait que la problématique que nous souhaiterions envisager (que ce soit celle du genre autobiographique ou celle de la littérature du Maghreb d'expression française) n'est thématisée que depuis quelques décennies par la critique. Ainsi, dans le cas d'une jeune littérature dont la position canonique – si elle existe en tant que telle – est encore moins stable, les transformations du discours critique, cible d'une tentative constante de réécriture et d'une déconstruction engendrées par cette dynamique, semblent être plus remarquables.

Aristote, pour modeler dans sa *Métaphysique* un raisonnement entre individuel et universel, prend ses exemples dans la médecine. Le travail de critique littéraire ne diffère pas forcément non plus de celui du médecin, dans la mesure où il a pour tâche de « diagnostiquer » les phénomènes individuels de la production littéraire, voire, d'exercer son autorité pour en délimiter les cas « pathologiques ». En réalité, insérer un texte à des catégories

¹ Aristote, *La poétique* (traduit par Barbara Gernez), Paris, Les Belles Lettres, 1997.

génériques pour examiner la validité de ses interprétations, donc, en esquisser un réseau d'interactions avec ses modèles réels ou supposés, c'est souvent se trouver face aux cas du *particulier*, de la *provocation* ou de *l'indéterminé* – d'autant plus que cette provocation est, d'une certaine manière, le propre de la (post)modernité qu'on vit.

Maghreb – francophonie – autobiographie

Certes, à ce moment-là, plusieurs catégories pré-établies de la critique ne peuvent servir que de références très peu impératives et pertinentes. Aussi trouvons-nous nécessaire de reprendre quelques-unes de ces catégories du discours critique sur l'autobiographie dans la littérature maghrébine d'expression française en guise d'introduction, à titre récapitulatif et d'une manière provisoire : points de repères susceptibles de subir des transformations, et qu'il faudrait signaler avant d'entamer une analyse de textes. Sans réévoquer ici toutes les contributions théoriques pour une typologie de la littérature (ou plutôt *des littératures*) du Maghreb d'expression française, on se limite à deux paramètres essentiels qui détermineront notre problématique et apparaîtront plus tard en guise d'éléments principaux d'un protocole de lecture.

Premièrement, en ce qui concerne la notion *d'expression française* et son rapport avec la notion de *francophonie* (y compris la situation du Maghreb qui, par les facteurs migratoires est encore plus complexe), il faut relever la question de signification et de synonymie des termes mêmes et, évidemment, il est vraiment difficile de faire abstraction de toute une politique linguistique et d'un réseau institutionnel. Sans relancer un débat terminologique (entre « francophonie » et « francolâtrie », phénomène dont M.

Beniamino offre une synthèse remarquable²), nous entendons attirer ici l'attention sur les aspects strictement littéraires du problème, en soulignant que le recours aux schémas comme le bilinguisme colonial ou une simple analyse du contexte socio-politique sous l'égide d'une francophonie assimilative n'est point suffisant pour saisir la signification des textes.

Nous souhaitons également signaler le risque qu'on court en aboutissant à une interprétation idéologique (et, par ailleurs, on en trouve encore des exemples !) où la notion du *métissage* et celle de l'assimilation sont inextricablement confondues. Parmi les quelques automatismes néfastes qui capturent l'interprétation, nous devons certainement souligner le rejet catégorique de la perspective critique « postcoloniale » jusqu'alors moins exploitée par la francophonie, et n'apparaissant que vers la fin des années 1990 avec la notion du *métissage*, voisin de *hybridity* du discours anglophone. Grâce aux tâtonnements prudents mais heureux vers la critique anglo-saxonne (dont les résultats comptent désormais deux volumes récemment publiés par Jean-Marc Moura³), à son apport méthodologique et à un nouveau langage, s'ouvrent de nouveaux horizons pour le discours identitaire, qu'il soit fictionnel ou non.

Quant à la notion de *métissage* – et le tournant épistémologique qu'elle engendre, décrit par ses principaux théoriciens francophones, R. Toumson⁴ ou F. Laplantine et A. Nouss⁵ –, elle représentera avec ses divers aspects un concept opératoire essentiel pour nos recherches. Paradigme identitaire né dans l'espace colonial, il se désigne comme un modèle de l'appartenance culturelle multiple, loin de donner cependant une

² Michel Beniamino, *La francophonie littéraire*, L'Harmattan, 1999.

³ Jean-Marc Moura, *Littérature francophone et théorie postcoloniale*, PUF, 1999 et Jean Bessière–Jean-Marc Moura (éd.), *Littératures postcoloniales et francophonie. Conférences du séminaire de l'Université de la Sorbonne Nouvelle*, Champion, 2001.

⁴ Roger Toumson, *Mythologie du métissage*, PUF, 1998.

⁵ François Laplantine–Alexis Nouss, *Le métissage*, Flammarion, 1997.

réponse théorique rassurante au brassage de cultures. Face aux discours privatifs, quoique rassurants du *pur* et fécondé par la pensée postmoderne de l'indéterminé, le métissage s'offre comme une philosophie de la crise de l'individu, comme un processus sans fin de bricolage. Non-résolution, il refuse ainsi obstinément de donner des réponses exhaustives à toute question qui se pose concernant une taxinomie cartésienne dans l'univers de la littérature.

C'est avec cette méthode de lecture « culturelle » et avec une conception épistémologique métisse que nous essayons de mettre en regard la lecture « autobiographique ». Ainsi, une deuxième partie, d'ailleurs non moins importante de notre discussion préliminaire devrait nécessairement porter sur les différentes approches et définitions du genre autobiographique, et plus précisément sur la manière dont, selon notre conception, il s'associe au protocole de lecture « ethnographique » des textes choisis. D'autant plus que, les nouvelles recherches d'anthropologie culturelle sur les récits de vie (parmi lesquelles celles de J. Clifford méritent absolument d'être mentionnées) voient un rapport très pertinent entre le discours de la description ethnographique et le discours autobiographique. A ce point, la révision de ces lectures et l'éventuelle mise en abyme des conclusions poétiques qu'elles engendrent, sont inévitables, ainsi que la définition de la logique qui établit une ligne de transition entre deux éléments d'une tradition d'interprétation qui voit dans les écritures du « je » des *métaphores* ethnographiques du collectif.

Si l'anthropologie culturelle d'une part et l'esthétique de la réception d'autre part, trouvent le processus de construction et d'interprétation dont *identité* et *lecture*, l'un tout comme l'autre, résultent, de façon tout aussi importante, nous recourons à ce trait

commun pour relancer, au nom du métissage, la question de l'identité générique du texte même. Identité pensée comme métisse, rhizomatique, toujours recherchant et interprétant les traces, les topoï d'une logique taxinomique – traces des genres issues d'une pensée poétique, traces de la mémoire individuelle ou collective – d'un travail de délimitation aussi bien au niveau réel qu'imaginaire. Bien que la pensée métisse, du moins au Maghreb, soit trop souvent réduite à des clivages (d'ailleurs, « à double tranchant ») entre 'Moi-Autre,' 'colonisateur-colonisé,' 'civilisation-acculturation', pour n'en citer que quelques-unes, aussi ancrées dans la pensée identitaire que chères à la rhétorique radicale des nationalismes post-coloniaux. Autobiographisme-ethnocentrisme, si on veut s'accuser d'un abus pareil...

Pourtant, et désormais d'un point de vue strictement poétique, notre travail se veut avant tout une contribution théorique à l'étude des oeuvres considérées, souvent malgré elles, comme autobiographiques. Elle constituera ainsi un troisième moment de notre analyse et envisage d'aborder une rhétorique du Moi déterminée par sa position socio-culturelle *mineure*. Rhétorique qui est (ou rhétoriques qui sont), en un sens plus large, valable(s) également à l'analyse pragmatique du discours littéraire. Ou, mieux, il s'agit des stratégies d'écriture qui s'esquissent derrière et contre les clichés du protocole de lecture autobiographique, qui mettent en oeuvre la difficulté ou l'impossibilité de recomposition des traces du « Je » au sens grammatical identique mais apparaissant dans le texte littéraire comme *éparpillé, synonyme, non-identique, distancié*. Rhétorique par excellence des littératures « mineures » : cachée, officieuse de l'alternative, qui tend vers une poétique des expériences individuelles de l'anamnèse culturelle.

Quoique quasiment sommaire dans son ampleur, ce travail se considère tout d'abord comme une contribution théorique à la

lecture des textes maghrébins d'expression française. Après les préliminaires les plus nécessaires, il propose en tant qu'illustration une relecture des oeuvres d'Albert Memmi, d'Assia Djebar et de Tahar Ben Jelloun et fait une tentative pour contribuer à l'élaboration d'un cadre pour des recherches ultérieures concernant trois positions culturelles mineures au Maghreb. Or, celles-ci examineraient non seulement quelques cas emblématiques et les contradictions de l'écriture autobiographique « juive » ou « féminine », mais s'interrogeront également sur la figure d'écrivain public. Même si ce choix paraît aussi arbitraire que limité, il permettra certainement de montrer quelques points cardinaux où plusieurs considérations de la critique où les automatismes de l'interprétation du texte maghrébin – en premier lieu, celles qui concernent le discours autobiographique – font défaut à l'épreuve des textes mêmes.

La porte de service de la critique

Faire des considérations sur l'autobiographie à travers une oeuvre très peu analysée de ce point de vue, c'est en quelque sorte entrer dans le discours critique – d'une façon élégante, encore que très peu bienséante – par la porte de service. Les références abondantes que nous entendons faire à l'oeuvre d'Albert Memmi partent néanmoins de quelques réflexions sur *Le Scorpion* et elles ne sont pourtant pas fortuites ; elles sont, justement, exemplaires, dans la mesure où ce roman servira de texte de support, de premier point de départ pour vérifier nos suppositions théoriques.

Exemplaire aussi dans la mesure où notre conception lance un défi à une tradition de demi-siècle et remet en question les *a priori* de la critique littéraire qui, à quelques exceptions près, s'attachent encore massivement à une optique qui s'inspire trop

évidemment des premières interprétations concernant *La Statue de sel*⁶. Nous en soulignons ici deux : en premier lieu, la question de l'inspiration autobiographique comme élément pertinent de l'oeuvre de Memmi, en deuxième lieu l'appartenance de l'auteur à la communauté juive. Si ce dernier fait, notamment grâce aux recherches de Guy Dugas⁷, a justifié l'existence d'une « littérature judéo-maghrébine », il soulève également de nombreuses interrogations. Car c'est à ce même point où, la situation mineure multiple – d'« un être minoritaire, séparé, séparé de lui-même et séparé des autres, un être, déchiré dans la culture et son histoire », comme écrira Memmi⁸ – dissout le plus visiblement le paradigme binaire maghrébin de la conception d'identité pour se rapprocher d'un autre, évoquant principalement des concepts comme *métissage* et *rhizome*.

Exploité comme modèle anthropologique pour désigner chez Memmi la problématique de l'identité « jamais identique » ou celle du processus d'identification « largement imaginaire », *rhizome*, et en premier lieu grâce à l'étude du *Scorpion*, sera néanmoins un terme polyvalent dans notre lecture. Au-delà de l'opposition d'une filiation multiple et des « racines-masques » à l'atavisme culturel, il s'impose aussi comme la métaphore d'une pratique textuelle, inspirée d'un travail de métissage, d'une prolifération narrative des différents types du discours. L'idée, d'une façon un peu insolite, de proposer d'emblée la lecture du *Scorpion* comme texte-modèle, prépare alors l'idée d'une rupture prudente, non seulement avec les aspects thématiques et formels qui ont contribué à l'interprétation « autobiographique » des premiers romans, mais aussi par rapport

⁶ Cf. Guy Dugas, Réception critique des premières oeuvres d'Albert Memmi (1952-1962), in David Ohana–Claude Sitbon–David Mendelson (éd.), *Lire Albert Memmi : déracinement, exil, identité*, Ed. Fata Morgana, 2002, pp. 15-28.

⁷ Guy Dugas, *La littérature judéo-maghrébine d'expression française*, L'Harmattan, 1990 et Guy Dugas, *Albert Memmi, l'écrivain de la déchirure*, Sherbrooke, Montréal, 1984.

⁸ Cf. Albert Memmi, *La terre intérieure*, Gallimard, 1977.

aux décodages exclusivement ethnographiques et anthropologiques qui ont parfois empêché la délimitation de plusieurs caractères essentiels de l'écriture memmienne.

Nous pourrions même affirmer que si *La Statue de sel* ou *Agar* fournissent des parallélismes avec la biographie de l'auteur, ils ne renseignent aucunement le lecteur sur l'attitude de Memmi à l'égard de l'écriture autobiographique. Nous savons que malgré l'empressement de la critique, Memmi a maintes fois refusé l'étiquette « autobiographique », même s'il fait autant de fois appel aux conditions personnelles qui déterminent son écriture. Or, et la structure du *Scorpion* nous le montre bien, si Memmi envoie le lecteur dans un espace opaque et équivoque, dont seulement quelques réduits autobiographiques fournissent une base commune aux textes, c'est un espace où l'autobiographie, pour sa part, est dénoncée comme *genre menteur*⁹. Perspectives peu enviables pour une critique éventuelle qui espère faire ses démarches en suivant une taxinomie générique que Memmi lui-même entend remettre en question dans ses ouvrages.

Dans *Le Scorpion*, au-delà d'une mise en abyme quasi-suicidaire de l'intention autobiographique, les catégories principales de la perception canonique de l'autobiographie sont décidément condamnées. Les démarches poétiques de Memmi offusquent non seulement la délimitation des genres proprement dits à l'intérieur de l'oeuvre memmienne, mais elles mettent également en avant l'idée d'un *macrotexte* à l'intérieur duquel la « vérité » (caractérisant les textes référentiels, opposés aux textes de *fiction*) sera apparemment substituée par celle de ses « degrés ». La conséquence de cette démarche sera, sans doute, la dénonciation de l'essence même du pacte autobiographique, notamment la

⁹ Cf. Albert Memmi, *Ce que je crois*, Grasset, 1985, p. 28.

formule « dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité »¹⁰ qui nous pousse certainement à revenir sur les premiers romans « autobiographiques » – piste que Memmi jalonne par ailleurs dans *Le Scorpion*, sous forme de polémique avec les écrits précédents.

En tout cas, ce roman édité en 1969 comme premier volume d'un projet plus ample, est loin d'être un ouvrage de fiction que l'on souhaite interpréter pour lui-même, il nous intéresse en tant que *métatexte* sur l'autobiographie, *stratégie* par excellence de la lecture des textes memmiens dans l'espace autobiographique. Aspects que nous essaierons de mettre à l'épreuve dans les différents textes de Memmi, en découvrant des interférences intéressantes entre *fiction/non-fiction*, *littérature/non-littérature* ou *autobiographie/autographie*, et en mettant un accent particulier sur les procédures rhétoriques de l'écriture de soi et sur sa mise en valeur dans une dimension *mineure*.

« Allégorie light »

Si l'étude profonde du *Scorpion*, ce texte-clé d'Albert Memmi, nous permet de formuler nos réticences à l'égard de quelques-unes des attitudes possibles du lecteur concernant le caractère autobiographique des oeuvres, nous espérons aussi démontrer à quel degré certaines interprétations allégoriques – qui ressortent aussi bien de l'optique exotique et « documentaire » de l'ethnologue qu'aux attentes face à la « vérité » du témoignage autobiographique – associées à l'écriture de Memmi dès son premier roman de grande fortune seront écartées de celui-ci pour être ensuite collées aux lectures ultérieurs dans un espace autobiographique ambigu.

¹⁰ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p. 36 et Gisèle Mathieu-Castellani, *La scène judiciaire de l'autobiographie*, Puf, 1996.

D'un autre côté, le dévoilement d'une stratégie d'écriture complexe, présentée en dernière instance comme un jeu de métissage dans un macrotexte amalgamant plusieurs genres (portraits, fictions, essais) ou « paliers » de la narration qui correspondent respectivement à chaque *degré de vérité* des récits, nous pousse à revenir sur les codes *génériques* de l'autobiographie, sans doute refusés et court-circuités dans les textes memmiens. Démarche qui signifie également, au niveau pragmatique, la remise en question du pacte autobiographique, « résilié » (ou, plutôt jamais conclu *pour de bon*) chez Memmi et déjoué par les jeux *métonymiques* et *métaphoriques* de l'instance à la première personne, ces fonctionnements relevant, conformément à nos présupposés théoriques, de l'arrière-fond culturel *mineur* dans lequel les textes s'écrivent.

Ce sont les mêmes prémisses – auxquelles, bien évidemment, s'ajouteront nos expériences acquises grâce à la lecture des textes memmiens – que nous souhaiterons faire valoir par la suite, notamment pour l'étude du phénomène « autobiographique » d'Assia Djebar autour d'une unité centrale et organique de son oeuvre : le *Quatuor d'Algérie*. Les principaux objectifs de nos recherches, aussi difficile soit-il de les désigner comme des nouveautés au sein d'un discours théorique contemporain très vaste et – ce qui est plus important encore – particulièrement cohérent qui est né sur le sujet, entendent cependant contourner des paramètres comme « *orientalisme et humanité* »¹¹, en plaçant ces clichés de l'interprétation, allégés et dépouillés, dans une distance pseudo-historique.

Le fait de reléguer ces aspects, d'ailleurs toujours pratiqués par la critique, parmi les *allégories* de la lecture ne signifiera

¹¹ Voir la critique formulée à cet égard par M. Segarra, in Marta Segarra, *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, L'Harmattan, 1997, p. 35.

certainement pas d'en faire totalement abstraction au cours de l'analyse. Au contraire, notre dessein est de les mettre en regard avec les apports plus récents et plus actuels d'un tournant de l'écriture qui apparaît chez Djébar au confluent de plusieurs problématiques, jusqu'alors inédites dans la littérature algérienne (et maghrébine) de langue française : l'*entre-deux* de la langue, l'esthétique du voile, la réécriture de l'histoire coloniale ou la mémoire collective de la filiation tribale reproduite dans les films. A plus forte raison que Djébar, en tant que théoricienne, et même d'une façon bien plus évidente que Memmi, fournit dans les mêmes questions un vrai métadiscours sur sa propre oeuvre.

Toujours est-il qu'au-delà des principaux questionnements que l'ouverture vers un discours pluriel engendre, ce tournant demeure également marqué par une douleur personnelle qui provoque autant d'incertitude quant au caractère individuel et personnel des textes ; mais qui permettrait peut-être d'esquisser, par exemple, des différences significatives, de même que dans le cas des textes de Memmi, entre la lecture des *Alouettes naïves* et celle des romans du *Quatuor*, selon le seule critère du *pacte* ou une délimitation éventuelle entre *autobiographie* et *autographie* ?

Par conséquent, durant l'étude des récits présentés comme des parties « autobiographiques » et relatés à la première personne dans *L'amour, la fantasia* et *Vaste est la prison*, ces deux textes-bornes du *Quatuor*, il serait indispensable de jeter une lumière nouvelle sur cette écriture réfléchie qui s'impose comme un tangage aux confins de la fiction. Nos conclusions refléteront alors un point de vue innovateur, dans la mesure où elles s'inspirent d'emblée – au lieu des investigations sur les différents degrés d'inclusion de l'auteur à son *autofiction* – des recherches narratologiques et rhétoriques des

dernières années¹². Démarche qui permettra ainsi de revenir, et plus explicitement que dans l'étude du *Scorpion*, sur l'effet-palier de l'écriture du soi, désormais en recourant au terme de la *métalepse*.

Même si nous avons l'impression qu'à côté de la multiplicité des contributions qui ont été réalisées sur le sujet – aussi bien que par la critique que par l'écrivaine-théoricienne elle-même –, notre approche peut se déclarer à juste titre marginale et surtout modeste dans son étendue (voilà, une fois de plus, l'effet de porte de service), nos conclusions entendent pointer sur une question cardinale, notamment sur la position que le *Quatuor*, projet *manqué* ou *oblique*, mais *jamais abouti et clos* occupe dans l'oeuvre. Ainsi, nous souhaiterions montrer qu'au-delà de la réhabilitation de la position d'énonciation féminine qui, selon T. Agar, s'effectue comme une tentative de « reconnaître la nature de l'Algérie coloniale historique et de l'Algérie postcoloniale d'hier en tant qu'espace hybride, complexe, et en évolution, qui échappe à la logique binaire »¹³, une préoccupation principale de l'écriture de Djébar serait l'ouverture vers un espace métis d'un macrotexte.

Le sous-titre de la troisième partie (*Cadres et recadrages dans le Quatuor d'Algérie d'Assia Djébar*), s'il suggère un processus de « recadrage », ne fait d'ailleurs que rendre plus clair cette volonté, dans la mesure où il met en relief d'une part, les retombées du caractère inachevé du *Quatuor* sur les écrits ultérieurs comme *La femme sans sépulture*, suite logique volumes-bornes, et d'autre part, les rapports intertextuels étroits avec la production cinématographique qui signale également, de ce point de vue, une étape cruciale de la (re)prise de la parole féminine.

¹² Pour les nouvelles interprétations poétiques du terme cf. Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Seuil, 2004 et Jean-Marie Schaeffer (éd.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Ed. de l'EHESS, 2005.

¹³ Trudy Louise Agar, *La notion de contreviolence créative dans l'autobiographie postcoloniale franco-algérienne : paroles d'identité et de résistance chez Assia Djébar, Malika Mokeddem et Nina Bouraoui*, thèse de doctorat, Université Paris 13, 2004, p. 85.

Ecrivains. Publics

Il serait plutôt difficile de trouver d'emblée d'autres justifications que la popularité de l'auteur pour avoir proposé un ouvrage de Tahar Ben Jelloun en guise de troisième volet d'un travail sur l'autobiographie. Car incontestablement, l'écrivain-poète-essayiste d'origine marocaine est l'auteur par excellence maghrébin dont la fortune exceptionnelle se mesure – de même que celle d'Assia Djébar ou d'Albert Memmi – sur le plan international, et ce même hors du champ de l'espace littéraire francophone. En outre, grâce à la richesse thématique et aux techniques narratives variées qu'il représente, les dimensions dans lesquelles ses oeuvres sont étudiées sont également nombreuses.

Mais cet engouement du lectorat et des critiques s'explique aussi par le fait que Ben Jelloun – d'une même inspiration intellectuelle que Memmi ou Djébar – ne cesse jamais de confirmer une vocation humaniste et des considérations politiques actuelles. Porte-parole des pauvres, des immigrés et des classes opprimées, dénonciateur des inégalités, le militantisme politique accompagne sa carrière d'écrivain « engagé » dès les premières expériences poétiques de la fin des années '60, liées principalement à la revue *Souffles*.

La réputation des textes de Ben Jelloun par le discours critique postcolonial – qui, de sa part, ne se limite pas au domaine francophone – n'est pas due non plus au hasard. Au-delà de la représentation polymorphe de la scission culturelle qui oppose les deux côtés de la Méditerranée ou la remise en question d'une réalité sociale corrosive des nouvelles démocraties d'après l'indépendance, Ben Jelloun étale dans ses oeuvres un palimpseste maghrébin très vaste, composé de références historiques et culturelles de sa terre natale ; celles-là suscitent certainement une

curiosité, mais déterminent aussi une stratégie d'après laquelle les textes sont approchés par la critique.

De plus, et nous nous arrêtons ici un moment sur le tournant qu'aurait pu signaler la parution de *L'Enfant de sable* (1985) dans la réception des textes benjellouniens, nous assistons à un brassage de techniques narratives parmi lesquelles l'auteur intègre désormais des aspects ludiques chers à l'écriture postmoderne. Aussi la déconstruction de la langue d'expression ou la réécriture des anciennes formes littéraires, ainsi que l'inspiration du rapport avec l'oralité, participent-ils à la création d'un réalisme magique « oriental » et constituent-ils les pistes méthodologiques principales auxquelles la critique fait référence chaque fois qu'elle envisage les ouvrages de l'auteur marocain.

Le choix de *L'Écrivain public* comme sujet du dernier volet de notre travail n'est cependant pas dicté par le facteur de popularité dont Tahar Ben Jelloun jouit à l'échelle mondiale. Francophones ou anglophones, les discours théoriques font preuve des mêmes réticences à l'égard du caractère autobiographique des oeuvres benjellouniennes. La problématique étant posée depuis *Harrouda*, ils sont également partagés concernant l'appartenance de *L'Écrivain public*, publié en 1983, qui est mentionné tantôt comme le récit le plus autobiographique que Tahar Ben Jelloun ait jamais livré¹⁴, tantôt comme une « parodie autobiographique »¹⁵ ou tout simplement comme un roman¹⁶. On n'hésite pas alors à admettre les propos de F. Gaudin qui apostrophent plus d'un ouvrage romanesque de Tahar Ben Jelloun – *L'Écrivain public* compris – comme « pseudo-autobiographies » en raison de « l'identité jamais

¹⁴ Colette Nys-Mazure, *Tabar Ben Jelloun, le fou, le sage, écrivain public*, La renaissance du Livre, Tournai, 2004, p. 17.

¹⁵ Bernard Aresu, *Tabar Ben Jelloun*, Tulan University Edition, New Orleans, 1998, p. 25.

¹⁶ Nadia Kamal-Trense, *Tabar Ben Jelloun, l'écrivain des villes*, L'Harmattan, 1998, p. 15.

revendiquée » par l'auteur avec ses narrateurs¹⁷, donc en raison du manque du pacte autobiographique lejeunien.

Néanmoins, les analyses de *L'Écrivain public*, mentionné au moment de sa parution comme un récit explicitement autobiographique, et qui donne en effet, avec la *La soudure fraternelle*, publié une dizaine d'années plus tard, une des rares « confessions » personnelles plus ou moins transparentes de l'auteur, ne sont pas véritablement nombreuses. D'une part parce que l'étude des textes de Ben Jelloun en tant qu'autobiographies se limite à l'observation ou le refus des généralités prononcés sur le genre : auteur et critique mettent en avant les valeurs collectives de l'écriture. D'autre part, parce qu'à partir de *Harrouda*, l'on observe le caractère métis des textes en prose benjellouniens : grâce au désir perpétuel de raconter, récits de fiction, histoire, (auto)biographie, discours politique et théorique se mêlent¹⁸ et foisonnent dans une texture parfois inextricable, ce qui, décidément, implique le ainsi la multiplicité des positions narratives.

Or, une des questions cardinales à préciser lors de l'étude de *L'Écrivain public* concerne justement les jeux que l'auteur entame avec ses narrateurs et les rôles que ceux-ci assument en endossant les manteaux d'Harlequin de l'écrivain (public) ou du conteur. Et même si R. Amar donne un résumé très précis de cette caractéristique de l'écriture en affirmant que « le texte de Tahar Ben Jelloun n'a de signification qu'en rapport avec l'oralité »¹⁹, il importera de revenir dans notre analyse sur les valeurs symboliques attachées au rôle social de l'écriture et au métier de scribe.

¹⁷ Françoise Gaudin, *La fascination des images. Les romans de T. Ben Jelloun*, L'Harmattan, 1998, p. 38.

¹⁸ Aresu, op. cit., p. 14.

¹⁹ Ruth Amar, *Tahar Ben Jelloun. Les stratégies narratives*, The Edwin Mellen Press, Lewiston-Queenstone-Lampeter, 2005, p. 43.

La dénomination « écrivain public » n'est pas anodine et sans aucune ambiguïté chez Ben Jelloun : contrairement à sa définition courante (et reprise souvent par le discours critique sans suspicion), elle ne se réduit certainement pas au rôle social qui consiste à écrire pour émerger la voix de ceux qui ne s'expriment pas. De surcroît, la lecture profonde de ce récit « autobiographique » justifiera les positions critiques selon lesquelles la fonction de transmission que l'écrivain remplit est au moins équivoque puisqu'elle le prédestine au truchement libre de la parole et lui accorde ainsi le droit à l'affabulation, de même qu'au mélange du vécu et du fictif dans son discours.

Auteur à la recherche des masques mythiques d'affabulateur selon notre définition, Ben Jelloun a ainsi l'air de suivre la même voie que Memmi. Par conséquent, notre méthode d'analyse ne sera pas forcément différente par rapport à celle du *Scorpion* ou du *Désert* dans la mesure où elle entend révéler les éléments d'une réflexion théorique qui apparaissent au sein de *L'Écrivain public*, oeuvre de synthèse, comme des bribes de *métadiscours* sur l'écriture « autobiographique. » Plus précisément, nous nous intéresserons aux « systèmes de délégation » – métaphoriques ou métonymiques – des voix narratives à la première personne ainsi qu'à la préoccupation particulière de Ben Jelloun à l'acte de la prise de parole dans ces voix, ce qui rapproche son écriture à une pratique *mineure* de la littérature.

Néanmoins, si, en recourant au terme de M. Gontard devenu de nos jours un lieu commun, nous pouvons affirmer que le *violence* du texte et les différents aspects – génériques ou linguistiques – de la *déterritorialisation* signalent assurément des points de jonction avec les théories de Deleuze et Guattari, de plus, les dimensions politique et collective ne sont pas non plus absents, nos recherches donneront lieu de constater que le dessein poétique de Ben Jelloun

ne concerne uniquement la remise en question de la fonction sociale de l'écrivain et la compatibilité de celle-ci avec le protocole narratif autobiographique.

En revanche, à travers l'analyse du rôle de scribe dans *L'Écrivain public* en lumière de son propre parcours, l'auteur livre des facteurs aussi importants pour comprendre sa réception maghrébine qui est loin d'être unanime. Ainsi, il permettra par ailleurs d'ouvrir par la suite une parenthèse importante sur l'usage culturel du discours aliéné ou de jeter une nouvelle lumière sur la portée esthétique et politique d'un discours contestataire en pesant la responsabilité de la parole face au pouvoir... sans oublier les révélations qui rappelleront manifestement au lecteur avisé les aspects théologiques du palimpseste culturel maghrébin en l'amenant à constater comment l'auteur arrive finalement à frôler les limites d'un acte de profanation en défiant une tradition poétique jadis sacrée et l'autorité du *Livre*.

Par conséquent, les trois auteurs que nous souhaiterons étudier dans le cadre de cette thèse de doctorat, ne se distinguent pas exclusivement à cause de leur fonction de porte-parole d'une collectivité. Ils signifient autant de problèmes pour une classification générique convoitée par la critique. Car même si, par l'élasticité des aspects thématiques ou formels, les textes étudiés peuvent être insérés dans les catégories d'une classification occidentale et « canonique » de l'autobiographie, ils ne se le déclarent sûrement pas au niveau pragmatique de la lecture. Les « autobiographies » de Memmi, de Djébar ou de Ben Jelloun suggèrent avant tout une impossibilité de classification précise et la nécessité d'une remise en question de la portée d'une taxinomie générique. Si nous pouvons alors proposer une définition quelconque dans les *Préliminaires théoriques* de notre travail, ce sera

certainement en retenant l'idée de Paul de Man²⁰ : l'autobiographie n'est ni genre, ni acte, mais une condition qui génère une figure de lecture autobiographique de tout texte avec ou sans pacte, défini ou non comme « autobiographie ».

A ce moment-là, nous souhaitons mettre en avant par la suite le caractère instable de ces conditions qui ne diffèrent pas uniquement entre les deux côtés de la Méditerranée, mais varient aussi selon les auteurs ; circonstances qui rendent considérablement plus difficile l'établissement d'un protocole de lecture « maghrébin » de l'autobiographie.

²⁰ Cf. Alice Kaplan, Paul de Man et l'autobiographie, in Philippe Lejeune (éd.), *L'autobiographie en procès (Actes du colloque de Nanterre, 18-19 octobre 1996)*, RITM, Université Paris X, 1997.

PREMIERE PARTIE

POUR UNE THEORIE DE
L'« AUTOBIOGRAPHIE MAGHREBINE »

CHAPITRE PREMIER

UN NOUVEL HORIZON DE RECEPTION « METIS » ?

Car le postmodernisme n'est pas seulement l'âge de l'identité à la carte, du transverse, de la promotion du simulacre et de l'imaginaire, il est aussi celui du décentrement maximal.²¹

(Régine Robin)

a) LA FRANCOPHONIE : « LABORATOIRE DE LA CULTURE POSTMODERNE »²² ?

Le centre et ses périphéries

Une réflexion théorique sur l'autobiographie dans un contexte culturel francophone où la critique littéraire n'a longtemps abouti qu'à y attribuer une « fonction différente » par rapport à la littérature française, dans la mesure où les « conditions de l'écriture en sont spéciales »²³, serait toujours actuelle. Non qu'un nombre relativement abondant d'analyses critiques (articles, actes de colloque) sur le sujet ne soit disponible pour les chercheurs, mais, en revenant ici à la métaphore quasiment gratuite du laboratoire, ceux-ci semblent toujours s'attacher, et quelquefois d'une manière assez tenace, à retirer le même produit final synthétique d'une même idée de base. Or, dans les dernières

²¹ Régine Robin, *Le Golem de l'écriture*, XYZ, Montréal, 1997, p. 29.

²² Christiane Albert (réd.), *Francophonie et identités culturelles*, Karthala, 1999, p. 10.

²³ Cf. l'observation de Charles Bonn : « la visibilité d'une écriture est ici aussi problématique que celle du champ littéraire dont elle se réclame », in Martine Mathieu (réd.), *Littératures autobiographiques de la francophonie*, L'Harmattan, 1996, p. 203.

années, l'espace littéraire « émergeant » de la francophonie, nous semble-t-il, doit de plus en plus faire face au défi d'une théorie interculturelle de la francophonie, dont restent à définir non seulement le rôle, mais aussi la portée et la validité.

Dans une réflexion récemment parue et concernant la destinée d'un discours théorique francophone, J-M. Moura reprend le questionnement d'A. Compagnon²⁴, selon lequel la théorie serait un travail doublement impliqué qui prend garde de veiller aux présupposés de la critique et de l'histoire littéraire. Mais est-il possible de procéder, dans le cas des littératures francophones, sans associer ce soin critique à une réflexion sur la conception « périphérique » de celles-ci, de plus en plus exigée par « l'herméneutique de l'hétérogénéité et de l'hybridité »²⁵ ? De ce point de vue, la situation du Maghreb montre d'importantes similitudes avec celles des autres littératures francophones, marquées par leur double appartenance – aux canons nationaux et au canon « francophone ». Mais on pourrait toujours se demander si ce canon francophone existe *réellement*, non seulement en tant que simple catégorie logique, le plus souvent opposée au canon « français » ?

La réponse à cette question, ainsi que l'examen critique des deux pôles entre lesquels elle se pose, est d'autant plus désirable qu'elle ne peut pas éviter de revenir sur les facteurs linguistiques ou sociaux, qui, dans une dimension historique, agissent aussi bien sur les institutions de la littérature (parmi elles la conception des genres littéraires) que sur l'interprétation des textes. En effet, s'il y a des éléments à repérer, ou même à repenser à ce sujet, ceux-ci

²⁴ Cf. Jean-Marc Moura, Critique postcoloniale et littératures francophones africaines. Développement d'une philologie contemporaine, in Samba Diop (éd.), *Fictions africaines et postcolonialisme*, L'Harmattan, 2002., p. 70 : « Quant à la théorie, elle demande que les présupposés des affirmations de la critique et de l'histoire soient rendus explicites. Elle se caractérise par un point de vue méta-critique visant à questionner les présupposés de toutes les pratiques critiques. »

surgissent indéniablement autour des sens multiples de la notion de *rapport*. Rapport pour les présupposés de la critique et du canon, mais également un rapport que les textes (ainsi que leurs auteurs et leur réception) entretiennent avec la notion de rapport même, y compris le « *par rapport* » par lequel la critique a nouvellement tenté de décrire les écritures *décentrées*²⁶ des littératures francophones. Rapport qui, dans une dimension postcoloniale, à la fois relie et détermine la réception des littératures des territoires « coloniaux » et recouvre la zone subtile de la *relation*²⁷, renouée par des discours identitaires.

Quant à la situation de l'autobiographie, abordée de plus en plus manifestement dans les dernières décennies par le discours critique francophone en général et dans celui du Maghreb en particulier²⁸, nous pouvons faire les mêmes observations au moins pour deux raisons. D'une part, puisque les définitions et les modèles de l'écriture autobiographique sont loin d'être aussi élastiques qu'adaptés dans la pratique pour une extension automatique jusqu'aux « périphéries » de la littérature française et manquent parfois de la moindre cohérence terminologique et suggèrent même le caractère absolument *heuristique* du pacte. D'autre part, parce que la question des critères d'un corpus autobiographique²⁹ – à la formation et transformation duquel les

²⁵ Samba Diop, L'émergence de la postcolonialité au sein de l'espace littéraire africain et francophone, in Diop, op. cit., p. 29.

²⁶ Cf. Michel Laronde (éd.), *L'écriture décentrée : la langue de l'autre dans le roman*, L'Harmattan, 1996.

²⁷ Pour la notion de 'relation' cf. Edouard Glissant, *Poétique de la relation*, Gallimard, 1990.

²⁸ Cf. entre-autres les communications dans *Littératures autobiographiques de la francophonie* (éd. cit.) et deux thèses concernant l'autobiographie : Najiba Regaïeg, *De l'autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture : Etude de L'Amour la fantasia et d'Ombre Sultane d'Assia Djébar* (thèse de doctorat), Université Paris 13, 1995 et Salim Saïd, *Etude générique, thématique et fonctionnelle de quelques autobiographies marocaines, comparées à des autobiographies africaines sub-sahariennes* (thèse de doctorat), Université Paris 13, 1995. Voir aussi la contribution de Mokhtar El Maouhal, *Autour de l'autobiographie maghrébine*, in *Nouvelles approches des textes littéraires maghrébins et migrants* (vol. 27), L'Harmattan – Université Paris 13, 1999 qui a suscité des débats importants autour du genre autobiographique.

²⁹ Lejeune, dans son étude intitulée *Autobiographie et histoire littéraire* (Cf. *Le pacte autobiographique*, Seuil, 1975, pp. 311-345, particulièrement les chapitres « Les illusions de perspective » et « La fonction normative ») offre une analyse très détaillée des difficultés auxquels les chercheurs sont confrontés lors

nouvelles techniques d'écriture, par les actes de déterritorialisation ou la provocation des « horizons d'attente » décrits par Jauss³⁰, contribuent d'une façon créatrice – est loin d'être résolue.

Même si ces obstacles sont impossibles à surmonter sans signaler les points faibles d'une approche théorique dont le « centre » envisage ses « périphéries », il ne s'agit pas d'un simple examen, quoique rigoureux de la convertibilité des catégories de la critique métropolitaine, dont on se contente d'ailleurs très fréquemment. Par conséquent, un des premiers desseins de notre travail devrait être de décrire la position et certaines tendances du discours critique sur l'autobiographie maghrébine en préconisant trois approches.

Premièrement, si nous acceptons pour objectif commun de la culture littéraire francophone le fait « de confronter, de contester et de contrer les excès ainsi que l'héritage déshumanisants de la domination coloniale³¹ », il serait très souhaitable de supputer les chances de la critique « maghrébine » dans une dimension postcoloniale, tout en précisant sa relation avec les institutions littéraires de la France « métropolitaine ». Si nous prenons en considération le fait que pendant quelque 50 ans, dans la dynamique des différents contextes (de la « décolonisation » jusqu'à la réalité actuelle « postcoloniale » et « mondialisée »), les aspects typologiques des littératures de langue française – notamment par une pluralité que signifiait la mise en place d'un concept de francophonie – ont visiblement changé, notre travail, dans une première étape, devrait certainement se contenter d'une description détaillée, mais provisoire d'une nouvelle situation. Provisoire car elle doit prendre en considération le fait que même

de toute tentative de définition du genre autobiographique. Un des aspects les plus remarquables en est certainement le débat sur le canon – travail dont la jeune critique maghrébine doit se rendre compte de la complexité.

³⁰ Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1990.

si les tendances d'une critique « maghrébine » peuvent être désormais décrites dans une dimension historique, cette description va de pair avec les débats constants autour d'une définition à la fois précise et englobant de « l'auteur maghrébin³². »

Si, dès le moment de leur naissance, les synthèses de Jacqueline Arnaud, de Charles Bonn ou de Jean Déjeux, jusqu'à présent indispensables pour l'étude globale du domaine³³, signifiaient à la fois une description relativement précise de la problématique, servaient de base à un canon et posaient les jalons des normes d'une critique, penser la « maghrébinité » comme catégorie littéraire au seuil du XXI^e siècle se heurte inéluctablement à des limites. Manque d'assiduité des chercheurs ou, justement, fatalité de la situation ? Les causes – comme l'est d'ailleurs la notion même de la maghrébinité – sont multiples et la problématique d'un corpus d'immigrants ou celle de la « littérature beur »³⁴, ainsi que l'appartenance nationale des auteurs et des textes, ne simplifient pas non plus les tâches d'une critique. Exilés, minoritaires, parfois victimes d'un marchandage idéologique et destinés ainsi à la provocation des deux côtés³⁵, auteurs et textes s'inscrivent plus que jamais dans l'espace mythologique de l'*entre-*

³¹ Diop, op. cit., p. 22.

³² Cf. la question posée par la revue *Expressions maghrébines*, vol. 1, n° 1, été 2002 : « Qu'est-ce qu'un auteur maghrébin ? »

³³ Jacqueline Arnaud, *La littérature maghrébine de langue française. Tome I (Origines et perspectives)*, Publisud, 1986 ; Charles Bonn, *La littérature algérienne de langue française et ses lectures : imaginaire et discours d'idées*, Ottawa, Naaman, 1974 et Charles Bonn, *Le roman algérien contemporain de langue française. Espaces de l'énonciation et productivité des récits* (Doctorat d'Etat), Bordeaux, 1982, ainsi que Charles Bonn, *Le Roman algérien de langue française : vers un espace de communication littéraire décolonisé ?*, L'Harmattan, 1985 et Jean Déjeux, *La Littérature maghrébine d'expression française*, PUF, 1992.

³⁴ Parmi ses critiques principaux nous ne citons ici que le nom de Michel Laronde et d'Azouz Begag : Michel Laronde, *Autour du roman beur*, L'Harmattan, 1993 et Azouz Begag–Abdellatif Chaouite, *Ecartés d'identité*, Seuil, 1990.

³⁵ Cf. Diop, op. cit., p. 29 : « Les littératures postcoloniales en général et francophones en particulier doivent faire face au canon européen et occidental, d'où leur marginalité institutionnelle. »

*deux*³⁶, en périphérie incertaine des canons nationaux les classant volontiers en « hors-textes ».

De ces propos, il résulte un scepticisme indubitable : c'est qu'actuellement – contrairement aux tentatives, d'ailleurs bien réalistes, de rapprocher les recherches maghrébines, au nom d'une expérience commune et francophone de la marginalité et du métissage, à celles sur l'Afrique sub-saharienne, les Antilles ou le Québec – écrire une synthèse sur la « littérature maghrébine », quoiqu'elle ne paraît pas une mission impossible, n'est pas *à la mode*. Que cet état actuel des choses ait, en recourant au terme de Kuhn³⁷, la valeur d'un changement de paradigme, il est encore trop tôt pour le supposer et à plus forte raison parce que les fondements méthodologiques de sa description sont loin d'être établis.

Les voies d'une déconstruction

Les tentatives de description de la situation de l'autobiographie maghrébine sont accompagnées des mêmes préoccupations méthodologiques, dues au fait que les définitions de « l'autobiographie » sont souvent contradictoires et s'entendent sûrement par un seul fait : c'est qu'il est difficile de mettre de l'ordre dans les différents usages du terme³⁸. C'est alors l'importance que nous attribuons à ce problème méthodologique qui nous permettra d'esquisser, dans un deuxième moment, les éléments de base théoriques, nécessaires pour l'examen critique des textes « autobiographiques » maghrébins et leur « différence ».

³⁶ Daniel Sibony, *Entredeux : L'origine en partage*, Seuil, 1991. Pour une application du concept dans les recherches sur la littérature maghrébine, voir la thèse de Miléna Horváth : *La littérature entre voix, textes et images : l'entre-deux dans l'oeuvre d'Assia Djebar*, Université Michel Montaigne Bordeaux 3, 2002.

³⁷ Thomas Samuel Kuhn, *La structure des révolutions scientifiques*, Flammarion, 1972.

³⁸ Jacques Lecarme–Eliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, PUF, 1997, p. 22.

Evidemment, comme ce n'est pas en renouant des trous qu'on fabrique un filet, il paraît tout aussi impensable d'établir une critique à partir de seules incohérences et différences ou sans se référer à une quantité de textes. Même si les objectifs et les moyens d'une thèse pour définir un ensemble de textes autobiographiques « canoniques » dans la littérature maghrébine d'expression française sont nettement insuffisants, il est souhaitable de présenter au moins les tentatives que la critique ou les auteurs mêmes ont fait dans ce domaine.

Certes, l'explication de certains textes ne peut jamais remplacer la délimitation des caractères taxinomiques permettant de désigner sans faille toute une catégorie ou un genre. Ainsi, il serait plus aisé – au lieu de proposer tout promptement une définition plutôt universaliste – de distinguer les éléments qui, appartenant aux protocoles de lecture des textes autobiographiques maghrébins, contribueront à l'identification de ceux-ci. Cette étape essentielle de notre travail n'est en effet qu'une procédure de *déconstruction*.

Si dans son ouvrage de synthèse³⁹, J. Culler délimite trois interprétations de la notion de déconstruction (position philosophique, stratégie intellectuelle, méthode de lecture), il remarque aussi que les deux derniers aspects prennent leur origine commune dans la pensée philosophique, en l'occurrence dans la pensée derridienne.⁴⁰ Ainsi, en définissant notre approche *déconstructive* de la lecture de l'autobiographie comme un travail de subversion⁴¹, nous entendons suivre deux opérations. D'abord, nous

³⁹ Jonathan Culler, *On deconstruction. Theory and criticism after Structuralism*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1982 (pour l'édition hongroise : *Dekonstrukció*, Ozirisz, Budapest, 1997.)

⁴⁰ Culler (1997), op. cit., p. 117. Culler cite notamment *Positions* et *Marges*.

⁴¹ Cf. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, 1967, p. 39 : « Les mouvements de déconstruction ne sollicitent pas les structures du dehors. Ils ne sont possibles et efficaces, ils n'ajustent leurs coups qu'en habitant ces structures. En les habitant d'une certaine manière, car on habite toujours et plus encore quand on ne s'en doute pas. Opérant nécessairement de l'intérieur, empruntant à la structure ancienne toutes les ressources stratégiques et économiques de la subversion, les lui empruntant

délimiterons des catégories d'oppositions hiérarchiques du discours autobiographique, telles *littéraire/non-littéraire individuel/collectif, fictionnel/référentiel*, aussi valables au texte autobiographique qu'au discours théorique qui l'étudie. Ensuite, nous observerons comment le discours autobiographique fonctionne comme une construction rhétorique et – par l'identification des démarches rhétoriques de l'argumentation – comment il piège les oppositions hiérarchiques sur lesquelles il s'appuie.⁴²

Dans notre travail, *déconstruction*, en tant qu'une stratégie de lecture, consisterait d'une part à rejeter l'idée d'une théorie des genres stricte, d'autre part à examiner les conditions de l'applicabilité d'une théorie qui, par la disqualification d'une définition individualiste, tente de mettre en valeur le concept de « l'autobiographie collective. » Cette idée est loin d'être gratuite : au contraire, nous allons voir combien cette vision fait partie d'un protocole d'ailleurs bien contestable du « typique », par laquelle la critique du « centre » envisage ses « périphéries ».

D'un côté, nous signalerons comment l'expérience de l'histoire détermine l'écriture et la lecture des autobiographies en tant que discours de la recherche identitaire⁴³ et représentations d'une « *histoire* individuelle » confrontée à une « *Histoire* collective. » D'un autre côté – fait d'ailleurs très rarement remarqué – nous allons souligner comment le principe autobiographique, à travers le classement des *témoignages* et des *récits de vie*, promu au rang d'importants composants *littéraires* du canon, sera valorisé pour la justification des choix

structurellement, c'est-à-dire sans pouvoir en isoler des éléments et des atomes, l'entreprise de déconstruction est toujours d'une certaine manière emportée par son propre travail. »

⁴² Culler (1997), op. cit., p. 118.

⁴³ Cf. El Maouhal, op. cit.

institutionnels⁴⁴ : hypothèse que dans notre travail nous vérifierons principalement par une analyse détaillée des conditions de la naissance d'un canon maghrébin féminin. Aussi ce dernier fait, à savoir l'oscillation constante entre son statut littéraire et non-littéraire, nous invitera-t-il encore plus vivement à examiner l'autobiographie comme *discours*, et ceci par l'analyse des circonstances de son énonciation dans le contexte culturel maghrébin.

En conséquence, le troisième aspect de nos recherches tentera d'exploiter les facteurs historiques, sociaux et culturels que conditionnent en général la production littéraire maghrébine et de saisir dans sa complexité l'enjeu que l'écriture dans la langue de l'Autre et un rapport possible avec « les langues autres, les autres langues, la langue des autres, l'autre de la langue, l'autre dans la langue⁴⁵ » signifie pour l'expression autobiographique. Ces observations concerneront d'abord une réflexion sur les effets de l'implantation de la langue française avec toute sa charge politique et sociale⁴⁶ et chercheront à vérifier l'hypothèse selon laquelle toute production autobiographique serait un phénomène à double facette, étant un « récit *dans* la langue et en même temps un discours *sur* la langue⁴⁷. »

Ensuite, conformément à nos principes méthodologiques « déconstructifs », c'est exactement l'analyse des textes entre récit et discours qui permettra de donner une *définition minimale* de la situation autobiographique en tant que production linguistique. Cette approche donnera ainsi lieu à un examen plus attentif, au

⁴⁴ Pour les chances d'un canon féminin dans la littérature maghrébine, cf. Segarra, op. cit. ; Christiane Chaulet-Achour, *Noûn, Algériennes dans l'écriture*, Atlantica, Biarritz, 1998 ; Jean Déjeux, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Karthala, 1994.

⁴⁵ Régine Robin, *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, PUV, Saint-Denis, 1993, p. 7.

⁴⁶ Cf. Lucie Lequin-Catherine Mavrikakis, La francophonie comme cacophonie, in Lucie Lequin-Catherine Mavrikakis (réd.), *La francophonie sans frontière. Une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, L'Harmattan, 2001, p. 16 : « Il ne faut pas retirer au concept de francophonie sa charge politique et sociale, être dans la dénégation de son potentiel historique, de son pouvoir et de ses abus de pouvoir. »

niveau de son énonciation, des conditions de tout discours, apparemment doté de fonction « autobiographique », qu'ils soient classés institutionnellement « littéraire » ou « non-littéraire », et « autobiographie » ou « fiction » par la critique littéraire. En outre, au niveau élémentaire qu'est l'analyse de l'énonciation, nous envisageons de suivre les fonctionnements rhétoriques de la langue qui enlacent l'expression autobiographique à d'autres types de discours ou, justement, l'en distinguent.

Nous sommes également conscients du fait que les recherches contemporaines sur les littératures francophones présentent un intérêt particulier dans cette première thèse, notamment la problématique de l'écriture dans une « langue autre » (nous ferons plusieurs allusions entre autres aux travaux de R. Robin, E. Glissant et A. Kahtibi⁴⁸), considérée en général comme une ouverture possible vers la construction d'une nouvelle identité⁴⁹, mais aussi comme porteuse de la mémoire. Ainsi, l'analyse du processus autobiographique, lui-même strictement lié à des questions identitaires, sera de prime importance aussi en tant que dévoilement d'un espace d'écriture de l'individu, marqué par la blessure de l'identité et la fêlure de la parole de soi, tantôt étouffée, tantôt multiple et divisée⁵⁰.

Au croisement des paradigmes identitaires

Dans le contexte des recherches actuelles sur les littératures francophones (y compris celle du Maghreb) les trois points sus-

⁴⁷ Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent*, Albin Michel, 1999, c'est nous qui soulignons.

⁴⁸ Cf. Robin (1993), op. cit., Glissant (1990), op. cit. et Abdelkébir Khatibi, *Maghreb pluriel*, Denoël, Paris, 1983.

⁴⁹ Segarra, op. cit., p. 22.

⁵⁰ Cf. Lequin-Mavrikakis, op. cit., p. 15 : « Notre francophonie n'est pas innocente. Elle est faite de luttes de pouvoir, de voix étouffées et de paroles qui n'accepteront jamais de se taire. Elle est multiple, mais surtout divisée. La communauté qu'elle forme est basée, encore et toujours, sur des oppresseurs et des opprimés. »

mentionnés de nos analyses semblent inséparables de l'apport théorique de la pensée postmoderne et postcoloniale pour de multiples raisons. Avec l'apparition de la catégorie – et des catégories – du postmodernisme dans la philosophie et dans la littérature, les tentatives de réécrire, ou, du moins, de détruire les paradigmes existants s'intensifient et une partie considérable des tentatives critiques des dernières années semblent avancer dans cette direction, qu'il s'agisse de la réception et des institutions de la littérature, d'une taxinomie de la théorie des genres ou des paradigmes identitaires. Bien qu'il soit quasiment impossible d'interpréter dans son entier tous les aspects d'une réalité « maghrébine », d'autant plus que langue et culture sont « des systèmes de représentations, des entités dynamiques, instables, fluctuantes, des cibles mouvantes »⁵¹, il n'est pas inutile de revenir sur quelques catégories (pseudo-catégories ?), elles-mêmes « globalisantes » et « migrantes » que la critique littéraire semble s'appropriier pour expliquer les motifs d'une écriture autobiographique au Maghreb.

Que ce soit par un travail de mise en abyme moderniste, voire, une tentative de déconstruction sous l'égide d'une conception postmoderniste, la critique, quand elle constate l'éclatement du texte maghrébin, semble parfois oublier « l'éclatement » des paradigmes identitaires mêmes ou leur déplacement vers une dynamique identitaire « postcoloniale » entre discours de l'assimilation et discours de la mémoire revendiquée⁵². Si Frantz Fanon ou Albert Memmi (et les textes de ce dernier seront essentiels pour notre démarche théorique) sont parmi les grands précurseurs « maghrébins » à inaugurer la dimension

⁵¹ R. Toumson, cité par M. Beniamino, in Beniamino, op. cit., p. 60.

⁵² Moura (1999) op. cit., p. 155.

« postcoloniale » de cette condition⁵³ avant même l'existence d'une théorie postcoloniale proprement dite, un concept postcolonial de la critique littéraire est, jusqu'à présent, plutôt étranger à la conception institutionnelle de la francophonie⁵⁴. Les motifs qui empêchent la naissance d'une théorie postcoloniale francophone sont cependant moins compréhensibles, surtout si on prend en considération que dans le discours critique anglophone qui naît à partir des années '70 – et en premier lieu grâce aux « liaisons dangereuses » avec des courants comme *cultural studies*, féminisme ou psychanalyse – les catégories d'une pensée postcoloniale sont devenues au fur et à mesure « domestiquées » et largement pratiquées pour l'analyse des textes littéraires.

Bien qu'un certain aspect postcolonial n'ait pas été épargné par la critique littéraire francophone, celui-ci n'a même pas été totalement exploité dans son entier. Dans son article déjà cité, J-M. Moura, quand il définit le concept postcolonial en tant qu'une « notion analytique plutôt que chronologique⁵⁵ », révèle deux imprécisions importantes qui retombent autant sur le discours critique maghrébin. D'une part, par une confusion terminologique entre francophonie et francophonisme⁵⁶, qui mène les débats en dehors de l'espace littéraire ; d'autre part, par la conception essentiellement chronologique d'une condition « postcoloniale »,

⁵³ Cf. les deux principaux textes de référence francophones de la critique postcoloniale : Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Seuil, 1952 et Albert Memmi, *Portrait du colonisé*, Gallimard, 1957. Cf. aussi Moura (1999), op. cit., pp. 29-45 et 139-161.

⁵⁴ Cf. Lequin–Mavrikakis, op. cit., p. 14 : « Les études postcoloniales en anglais qui ont beaucoup réfléchi sur le statut de l'histoire, sur le rapport dominant-dominé, sur les genres narratifs, sur l'altérité dans la construction d'une identité linguistique anglophone, n'ont pas encore connu un réel succès dans la culture qui s'exprime en français » et Diop, op. cit., p. 17 : « L'attention accordée au concept postcolonial au sein de l'intelligentsia anglophone, une situation qu'on peut comparer à la timidité, ou du moins à la lenteur et au soin que prennent les spécialistes francophones. »

⁵⁵ Jean-Marc Moura, *Critique postcoloniale et littératures francophones africaines. Développement d'une philologie contemporaine*, in Diop, op. cit., pp. 68-69.

⁵⁶ Id., p. 68 : « les notions de francophonie littéraire et de postcolonialisme ne sont pas claires dans le contexte universitaire français [...] parce qu'elle a été engagée dans trop de débats confondant francophonie (communauté linguistique et culturelle) et « francophonisme » (intérêts économique et/ou politiques masqués par la communauté linguistique et culturelle). »

entièrement rapprochée de l'interprétation toujours douloureuse – et avant tout incomplète – d'un passé récent de l'histoire coloniale⁵⁷. A ces deux éléments s'ajoute l'adaptation sympathique mais quelquefois simpliste de la manière dont ces recherches valorisent dans l'analyse des textes le fonctionnement collectif (ou plutôt « collectivisant ») de l'écriture⁵⁸.

La manifestation la plus évidente d'une interprétation trop stricte du concept francophone du postcolonialisme est la manière dont elle envisage le Maghreb, souvent limité aux multiples aspects binaires de la logique du Moi et l'Autre⁵⁹. Les contributions parfois très lucides, puissent-elles être très justes⁶⁰, se révèlent être désormais des regards sur lesquels pèsent les phénomènes d'acculturation de la situation coloniale dans le Maghreb, avec ses coupures culturelles, linguistiques, religieuses, jusqu'à la sinistre mémoire des guerres de décolonisation (la plus marquante dans le cas de l'Algérie). Pourtant, cette logique, d'une certaine manière, n'est pas innocente et n'est en effet que le renversement quasi mécanique du couple établi autrefois par le « colonisateur » même... Logique qui, dans ses souterrains, a acheminé progressivement vers la dissolution de sa propre hégémonie, du moins, en produisant une multiplicité de ces couples « alternatifs » (par l'inscription dans le discours de la *Femme*, du *Juif*, etc.⁶¹). Mais on peut mentionner aussi le problème de la langue d'expression même, ou celui de l'écriture : ainsi la langue française, autrefois

⁵⁷ Cf. les études de Abdallah Mdarhri Alaoui et de Charles Bonn, in Bessière–Moura, op. cit.

⁵⁸ Telle la conception de Jameson (à qui, entre-autres, M. Segarra fait d'importantes références dans son ouvrage cité), critiquée par H. Bhabha et autres. Cf. Ahmad Aijaz, Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'National Allegory', in Bill Ashcroft–Gareth Griffiths–Helen Tiffin, *The Post-colonial Studies Reader*, Routledge, London, 1995, pp. 77-82 et Homi K. Bhabha, DissemiNation : Time, narrative and the margins of the modern nation, in *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994, pp. 139-170.

⁵⁹ Cf. les critiques formulées à l'égard de cette vision « binaire » in Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, Galilée, 1996 et Edouard Glissant, *Traité du tout-monde*, Gallimard, 1997.

⁶⁰ Comme par exemple la contribution de Khatibi aux recherches sur la conception du *bi-languisme* dans *Maghreb pluriel*.

⁶¹ Cf. note 27. Pour le canon judéo-maghrébin, v. Guy Dugas (1990), op. cit.

« l'arme tournée contre l'opresseur », peut être désormais perçue comme lieu d'un exil où se greffent les éléments d'une appartenance culturelle multiple⁶².

Même si l'épanouissement de la situation est loin d'être total et les réponses ne sont que provisoires : ce développement tantôt interprété comme l'avènement d'une situation conflictuelle – « entre singularité et mondialisation », comme le remarque Albert Memmi⁶³ –, tantôt comme « chaos beau »⁶⁴ selon E. Glissant, a donné lieu à de nouveaux aspects de la problématisation de la construction identitaire entre « démographie » et un système des « valeurs refuges »⁶⁵, ou à une recherche entre « rhizomatisme » et « atavisme »⁶⁶. Aussi – dans la mesure où la thématization des nouveaux éléments comme l'exil, l'errance et l'(im)migration peuvent enrichir une notion de « maghrébinité » – trouve-t-on nécessaire de tenir compte en premier lieu de ces changements de cadres dans lesquels l'interprétation des textes « autobiographiques » choisis sera menée. Face à une taxinomie stricte, il donnera ainsi lieu de définir le *métissage* non seulement comme condition de création, mais aussi comme un paradigme possible pour la réception des oeuvres.

⁶² Cf. Jacques Derrida, *La dissémination*, Seuil, 1972, p. 395.

⁶³ Conférence d'Albert Memmi à l'Ecole Normale Supérieure de Tunis, juin 1999.

⁶⁴ Cf. Edouard Glissant, Culture et identité, in *Introduction à une poétique du Divers*, Gallimard, 1996, p. 71.

⁶⁵ L'expression est utilisée la première fois par Memmi dans le *Portrait du colonisé*.

⁶⁶ Pour l'opposition atavisme-rhizomatisme, cf. Edouard Glissant, *Le Même et le Divers*, éd. cit., p. 59 ; pour « rhizome », évidemment, nous pensons également à la contribution théorique au sujet de Gilles Deleuze et Félix Guattari, in Gilles Deleuze–Félix Guattari, Introduction : Rhizomes, in *Mille plateaux*, Minuit, 1980.

b) « L'IDENTITE TEXTUELLE » COMME PROBLEME D'ANALYSE

Différence et métissage : deux mythes de l'interprétation

L'examen du rôle que la situation coloniale a joué dans la naissance et l'évolution de la littérature maghrébine d'expression française est incontournable pour tout discours critique. Découpage chronologique pour les uns, expérience de l'histoire pour les autres, le concept « postcolonial » ne sera alors plus un concept vide pour la littérature. Etant devenue, quoiqu'avec ses limites, mais irrémédiablement une composante de la critique littéraire du champs « émergent »⁶⁷ de la francophonie, elle permettra de jeter une nouvelle lumière sur l'ensemble bien complexe de conditions qui, outre le brouillage des codes de la langue d'expression, bouleversent des positions canoniques *légitimes*⁶⁸.

Mais à quoi ces positions canoniques se réfèrent-elles exactement ? En acceptant pour une définition minimale de l'analyse « postcoloniale » l'interprétation des *rappports* qu'auteurs et leurs textes entretiennent avec leurs cultures d'appartenance, cette interprétation doit certainement s'étendre aux présupposés critiques qui déterminent leur réception et leur différence⁶⁹ ou leur appartenance multiple. Or, ses interrogations pourraient être pertinentes non seulement pour l'interprétation de l'arrière-plan culturel de l'*énonciation*, mais aussi pour une interrogation sur les modèles et les paradigmes *littéraires* (écrits ou oraux) des *énoncés* du

⁶⁷ Cf. Diop, op. cit., p. 15 : « Le concept postcolonial est entré irrémédiablement dans le vocabulaire littéraire et on peut ajouter, sans se tromper, que ce concept est incontournable. »

⁶⁸ Sur la question de *légitimité*, préoccupation centrale de la pensée postmoderne, cf. « Le problème : la légitimation », in Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Minit, 1979.

⁶⁹ « *Process of enunciation of culture* ». Cf. H. K. Bhabha, *Cultural Diversity and Cultural Differences*, in Aschroft–Griffiths–Tiffin, op. cit.

discours. Par conséquent, la manière dont une critique postcoloniale peut être capable de traiter la catégorie du genre littéraire lors de l'analyse des textes, aboutit nécessairement à la problématique du métissage⁷⁰.

Si pour un nouveau langage critique les termes anglophone *hybridity* (ou sa version française, *métissage*⁷¹) semblent être des concepts véhiculés avec autant de succès, il nous paraît intéressant d'examiner leur validité pour une théorie postcoloniale des genres. En effet, une telle conception d'analyse n'a jamais été inconnue pour la critique francophone qui, avec les notions comme « *l'entre-deux* » a déjà contribué largement aux aspects identitaires du problème, mais qui se révèle moins fructueuse pour une théorie des genres proprement dite. Ce dernier terme semble cependant bien symboliser la marginalité, assumée au fur et à mesure et devenue de plus en plus consciente, au nom de laquelle les textes continuent – ou, malgré eux, sont contraints – de résister à des tentatives de classification de la critique métropolitaine.

Alors que les critiques se désignent souvent comme hantés par le démon de la théorie, les critères institutionnels qui jugent l'appartenance des oeuvres à un genre (comme c'est le cas, en effet, de l'autobiographie), ou même à la littérature, semblent devenir victime du démon de la *différence*. En effet, la situation marginale de la littérature maghrébine d'expression française peut être saisie au moins autour de deux points, bien soudés et déterminés par la différence culturelle : d'une part, par sa position *par rapport* au canon métropolitain, d'autre part, par son *rapport* aux catégories génériques. De cet aspect, malgré toute différence entre l'acception, les objectifs et les définitions de postcolonial et

⁷⁰ Cf. le « caractère hybride du genre de l'oeuvre francophone », in Moura, op. cit., p. 148.

⁷¹ Le débat sur la synonymie de ces termes est toujours actuel. Dans le discours théorique francophone « métissage » semble être plus utilisé, tandis que « hybridité » paraît une traduction littérale du terme anglais.

postmoderne, les textes analysés portent un trait commun valable pour les deux approches, ne serait-ce que par une coïncidence heureuse : c'est leur non-obéissance assumée aux catégories et à l'autorité de la critique (occidentale)⁷².

La réception métropolitaine des textes que nous étudierons plus en détail par la suite, pose le même problème : même s'ils ne sont pas entièrement considérés comme appartenant au canon français, Albert Memmi, Assia Djebar ou Tahar Ben Jelloun, par leurs stratégies discursives, se rapprochent de la problématique plus universelle des limites de la littérature dans son état postmoderne. Par les greffes, mélanges, réécritures ou les jeux avec les traditions que la critique métropolitaine ignore ou perçoit comme insolites⁷³, ces textes semblent de toute façon légitimer les suggestions comme « on ne saurait plus parler de littérature « pure » que de race pure »⁷⁴ et sont censés justifier les tentatives de rupture de la réflexion critique avec une vision monolithique. Aussi, la littérature maghrébine, de même que les autres littératures « émergentes » (entendues comme sous-représentées dans le canon littéraire « français »), ont-elles l'intérêt constant de la remise en question des limites du champs littéraire francophone, malgré les conceptions « excentriques »⁷⁵ de leur appartenance.

L'étude de l'éclatement, cette fois-ci au sein de la littérature de ses formes et techniques d'expression, demeure incontestablement une problématique considérable pour les littéraires ou, du moins, pour ceux qui parmi eux continuent à

⁷² Diop, op. cit., pp. 16 et 29.

⁷³ Nous ne citons ici que les exemples les plus connus de l'héritage culturel maghrébin, comme la structure de la *nouba* dans la composition de *L'Amour, la fantasia* de Djebar, l'intertextualité avec Ibn Khaldoun dans *Le désert* de Memmi ou la figure de l'écrivain public chez Ben Jelloun.

⁷⁴ Cf. Bernard Hue, Avertissement, in *Métissage du texte*, Université de Rennes, 1993, et Toumson, op. cit., pp. 242-260.

⁷⁵ Pour les problèmes d'une première canonisation entre littérature nationale et littérature francophone, voir quelques ouvrages principaux : Charles Bonn, *Le roman algérien de langue française*, éd. cit. ; Jean Déjeux, *La Littérature maghrébine d'expression française*, éd. cit. et Abdelkébir Khatibi, *Le roman maghrébin*, Denoël, 1976.

croire en des catégories pleinement définissables, y compris la notion de littérature. Marquée par la pensée postmoderne de « l'indéterminé » ou due à l'incompatibilité ou l'incompétence des méthodes de la critique « métropolitaine » dans le cas des textes postcoloniaux, un dysfonctionnement des moyens de celle-ci est bien palpable. Si la définition des catégories taxinomiques des oeuvres de la littérature par la logique « cas-règle-transformation », – c'est-à-dire, la perception de chaque texte comme des « cas » obéissant à une « règle » par des « transformations »⁷⁶ éventuelles – est devenue pour certains un objectif qui se dissout dans les brumes mythiques de la *différence*, le *métissage* a certainement une fonction de *contre-mythe*.

Autobiographie et mythe de la différence

La définition de l'autobiographie n'évite pas le même piège. A l'entre-deux des conceptions critiques, la réception des textes « autobiographiques » maghrébins – ou, plus précisément, la manière dont les critiques en choisissent certains éléments, aussitôt érigés en normes – reste pour la plupart toujours problématique. Les problèmes relèvent en grande partie du fait que les différentes définitions, même si on espère les réconcilier par des notions comme « autobiographie plurielle » ou « autobiographie collective », sont contradictoires. Toujours est-il que, par cet expédient qui n'est cependant plus qu'un compromis généreux mais logiquement contestable, un nombre de textes échappent à un classement générique ou, au contraire, y sont insérés malgré eux par autorité⁷⁷. Toute classification semble alors produire inévitablement un effet de lit de Procuste.

⁷⁶ Cf. József Szili, *Az irodalmi műnemek interkulturális poétikája*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1997, p. 16.

⁷⁷ El Maouhal, op cit., p. 107.

Mais y a-t-il une autre solution que de contester ou tordre certaines catégories de la critique « métropolitaine » au nom de la *différence* ? Les remarques de M. El Maouhal sur les différends qui s'esquissent autour du sujet reflètent bien que la vision de la critique maghrébine est loin d'être cohérente sur ce point. D'une part, les critères (tels la *subjectivité* ou le *vécu*⁷⁸) que la critique établit parfois sans définir vraiment ce qu'est une « autobiographie » exactement, restent des « données jugées abusivement inhérentes »⁷⁹ à des textes qui ne sont des autobiographies ni pour une description strictement générique, ni par leurs traits paratextuels. D'autre part, la majorité des critiques maghrébins, en valorisant une optique « ethnographique » ou « collectobiographique » devenues désormais dépassées ou suspectes⁸⁰, se gardent minutieusement de toute distinction entre récit de vie, témoignage et autobiographie « littéraire ».

En effet, on a affaire à un problème plus délicat qui est étroitement lié au choix du corpus : un exemple emblématique en est la démarche que J. Déjeux suit dans son ouvrage sur la littérature féminine⁸¹. Curieusement, Déjeux, alors qu'il donne une analyse très juste et soigneuse des cadres socio-culturels de l'usage (ou justement, le refus) de « l'autobiographie », dans les annexes il ne nomme cependant aucune de ses oeuvres de référence⁸². De surcroît, son approche montre visiblement très peu de traits communs avec les préoccupations actuelles de la critique occidentale dont il semble plutôt rejeter la compétence en matière des textes maghrébins. Pour lui, les distinctions entre roman et autobiographie ou autobiographie et témoignage sont des

⁷⁸ Chaulet-Achour, op. cit., p. 97.

⁷⁹ El Maouhal, op. cit., p. 107.

⁸⁰ Id., p. 111.

⁸¹Cf. le chapitre intitulé « Autobiographie », in Jean Déjeux, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, éd. cit.

problèmes secondaires par rapport aux besoins de la délimitation d'un corpus (d'ailleurs encombré) où les problématiques identitaires ou l'appartenance culturelle sont de mise. Les efforts faits pour la délimitation d'un corpus judéo-maghrébin ou féminin au sein de la littérature maghrébine ou l'attention particulière au récit de vie d'immigrés⁸³ prouvent par ailleurs qu'il ne s'agit pas d'un cas isolé. Tentations du mythe de la différence ou non : pour la critique maghrébine, face à une délimitation générique, le *témoignage* de l'appartenance et des références identitaires sera primordial pour l'affirmation des positions canoniques des textes autobiographiques.

Les questions qui surgissent autour de l'autobiographie maghrébine ne représentent pas pour autant qu'un aspect minuscule de la problématique plus générale du rapport entre les possibilités d'une taxinomie générique et le principe du métissage, devenu un topos des recherches contemporaines. « Pour en revenir au texte, à mon avis, le problème de son métissage dépasse les littératures postcoloniales et constitue un des problèmes majeurs de la littérature tout court » – affirme Maryse Condé⁸⁴. Cependant, reste à savoir à quel degré ; c'est-à-dire, dans une telle réalité dynamique, quelle place devrait-on attribuer à une catégorie pré-établie comme le *genre*, aussi importante pour l'interprétation d'une oeuvre littéraire. Ne vaut-il pas mieux dire que c'est tout un système qui dysfonctionne plutôt que d'entamer quelque processus d'identification générique, ou, du moins, chercher les éventuels marqueurs des genres, cachés dans le texte ? Est-ce qu'on peut réellement imaginer une situation où, l'exception faisant loi, la marge devient un principe organisateur, et, notamment, au sein du

⁸² Il s'agit par exemple des ouvrages de Nadia Ghalem, nommés tantôt « autobiographie », tantôt « récit » ou « roman ».

⁸³ Cf. Charles Bonn, *Littératures des immigrations*, vol. 1-2, Université Paris 13–L'Harmattan, 1995.

genre autobiographique, les fameuses « cases aveugles », proposées par Philippe Lejeune en tant qu'appartenance « indéterminée », deviennent synonyme de ce dernier terme ? Car, avec un glissement, notre problématique se pose désormais nécessairement aussi à l'égard de la taxinomie classificatoire de la poétique et sera formulée de la façon suivante : *le texte, a-t-il une identité ?*

Si nous acceptons que la notion du métissage, sous ses quelques pseudonymes comme intertextualité, *palimpseste*, *architexte* (la liste n'est ni précise, ni exhaustive...) s'est d'ores et déjà greffée dans la théorie littéraire, c'est également pour opposer, d'une certaine manière, le texte littéraire aux présupposés taxinomiques que fournissent les délimitations proposées des *genres* du discours. Le processus d'identification est précédé, sinon substitué par une recherche des traces « errantes », fils entrelacés d'une *texture*, (re)devenue une métaphore moderne de la circulation et de la production « rhizomatique » des discours. Evidemment, les discours en question ne sont pas exclusivement « littéraires », et le sont de moins en moins : livrés à un échange anonyme, ses origines effacées, l'écriture et le discours sont simplement *là*. Le marché des textes-esclaves les exploite à son gré : mis en œuvre par l'écriture et le non-écrit, ils apparaissent comme discours autobiographique, anthropologie, mémoire ou histoire. Les écritures du moi s'entrecroisent et se substituent par les procédures textuelles comme « *thick description* »⁸⁵, « allégorie ethnographique »⁸⁶, « historiographie », pour ne citer que quelques traces relativement reconstruites de l'errance des textes que nous essayons de suivre.

⁸⁴ Cf. Sylvie Kandé (réd.), *Discours sur le métissage, identités métisses* (en quête d'Ariel), L'Harmattan, 1999, p. 214.

⁸⁵ Cf. Clifford Geertz, *Works and lives : The anthropologist as author*, Cambridge, Polity press, 1988 ; pour l'édition hongroise : *Az értelmezés hatalma. Antropológiai írások*, Századvég, Budapest, 1994.

⁸⁶ Cf. James Clifford, *On ethnographic Allegory*, in James Clifford–George E. Marcus, *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1986 ; pour l'édition hongroise : *Az etnográfiai allegóriáról*, in Tímea N. Kovács (réd.), *Narratívák 3. (A kultúra narratívái)*, Kijárat, Budapest, 1999, pp. 151-181.

c) AUTOBIOGRAPHIE ET FRANCOPHONIE : VERS UNE APPROCHE THEORIQUE

Une théorie « métropolitaine » : taxinomies génériques

D'après cette conception plus large qui renonce apparemment aux catégories contraignantes des genres, l'autobiographie ne sera donc qu'une « trace » à identifier dans la surface textuelle. Il est vrai néanmoins qu'au principe d'indétermination des genres s'associe l'indétermination des critiques mêmes qui risquent de s'éloigner plus que jamais d'une définition exhaustive de « l'autobiographie ». Certes, l'interprétation « postcoloniale » de « l'autobiographie », résistant à toute tentative de classification générique au nom du *métissage* ou rejetant les définitions jugées trop contraignantes sous l'égide de la *différence*, n'a pas beaucoup d'intérêt de redéfinir le terme. Pourtant – et ne serait-ce une nouvelle mise en jeu de la notion du *rapport* ? – elle puise volontiers dans les conceptions théoriques des littératures « métropolitaines », affirmation qui vaut du moins pour les discours francophones.

Mais cela ne signifie guère que la question serait entièrement résolue dans la critique occidentale. Tout au contraire, dans ses débats qui naissent entre les différentes conceptions théoriques, celle-ci semble refléter les mêmes incertitudes et les mêmes tentations d'un concept « métis » de l'autobiographie : « L'écriture autobiographique est vouée au métissage. Métissage : mélange des races ou des genres, mauvais tissu. Cet entremêlement de fils de nature différente l'écarte de plus en plus des genres définis »⁸⁷ – conclut C. Burgelin. En effet, dans le discours critique, l'idée de

⁸⁷ Claude Burgelin, *L'autobiographie, genre métis*, in Lejeune (1997), op. cit.

rejeter la définition de l'autobiographie en tant que genre⁸⁸ n'est pas neuve : du moins, les publications volumineuses et souvent citées de G. Gusdorf signalent que « toute définition, toute discussion générique seraient une injure au caractère foncièrement religieux et sacré de la connaissance de soi »⁸⁹.

Bien que pour des raisons différentes, les critiques maghrébins hésitent entre les mêmes extrémités que leurs homologues métropolitains : une conception « *égographique* » (terme de Gusdorf, qui, apparemment, se définit face à toute distinction générique et n'accepte pas comme pertinente la catégorie de la littérature⁹⁰) et les tentatives de définition strictement génériques – comme celle de Philippe Lejeune. Si l'une laisse apparemment beaucoup (ou encore trop) de liberté, en particulier la possibilité de l'extension vers le champ « collectif », l'autre leur paraît très peu élastique et, pour les raisons déjà mentionnées, risque ainsi d'affaiblir la « maghrébinité » du canon en morcelant un corpus « égographique » relativement vaste. Dans les ouvrages critiques des dernières années sur la littérature maghrébine, nous trouvons plusieurs exemples pour les deux conceptions. Tandis qu'aux yeux des plus draconiens J. Déjeux produit un désordre patent en préconisant l'approche de Gusdorf⁹¹, selon la conception J. Noiray⁹² le corpus autobiographique maghrébin, pris au sens stricte du terme, ne compte que quelques oeuvres ; de sa part, T. Bekri cite la définition de P. Lejeune pour rejeter les interprétations autobiographiques de *La Statue de Sel* d'Albert Memmi⁹³...

⁸⁸ Cf. Georges Gusdorf, *Les Ecritures du Moi (Lignes de vie I)*, Editions Odile Jacob, 1990, p. 275 : « La littérature personnelle, dans son ensemble, constitue encore, à l'heure qu'il est, un territoire inorganisé, au sein duquel les intéressés prélèvent des concessions à la mesure de leur intérêt personnel. »

⁸⁹ Lecarme, op. cit., p. 19.

⁹⁰ Cf. Gusdorf, op. cit., p. 282 : « Les notions de « littérature » et de « genre littéraire », représentent des inventions postérieures à l'exercice de l'écriture du moi. »

⁹¹ Cf. Déjeux (1994), op. cit., pp. 115-116.

⁹² Cf. El Maouhal, op. cit., p. 109 et Jacques Noiray, *Littératures francophones. Le Maghreb*, Paris, Belin, 1996.

⁹³ Tahar Bekri, *Littératures de Tunisie et du Maghreb*, L'Harmattan, 1994.

En effet, le vrai problème ne se pose pas au niveau de l'acceptation de telle ou telle définition ou conception, mais à celui de leur application. Opposer l'autobiographie au *roman* quand on n'accepte pas l'autobiographie comme catégorie générique semble aussi absurde que d'opérer exclusivement avec la catégorie de la *fiction* pour identifier une autobiographie. Comme si toute oeuvre s'inscrivant dans l'ordre du non-fictionnel était une autobiographie ou on pourrait établir des catégories intermédiaires en faisant appel au « degré de crédibilité »⁹⁴ des récits, sans parler pas ici des approches qui traitent *roman* et *fiction* comme des synonymes. Somme toute, malgré les références abondantes aux définitions strictes (le plus fréquemment celle de Lejeune), la notion de l'autobiographie et la manière intuitive dont celle-ci est évoquée ou transformée – malgré leur pratique fréquente dans les publications les plus récentes⁹⁵ – ne restent pas incontestables dans le langage critique « maghrébin ».

Parmi les différentes définitions strictes de l'autobiographie⁹⁶, celle de Philippe Lejeune, « déjà ancienne, mais canonique »⁹⁷ est incontournable, sinon l'unique. Sans la moindre volonté de reprendre ici dans son entier sa logique maintes fois reflétée (dont l'identité), nous nous limitons provisoirement à en souligner quelques éléments, souvent négligés ou mal interprétés par ses critiques. Par son fameux pacte, contrairement aux autres

⁹⁴ Le « degré de crédibilité » du récit, marqué par les différentes couleurs de l'écriture, donnera l'idée principale du *Scorpion* et de *L'écriture colorée* de Memmi. Cf. Albert Memmi, *L'écriture colorée*, Périples, 1976.

⁹⁵ Nous pensons ici par exemple les publications parues dans *Autobiographies de la francophonie*, éd. cit.

⁹⁶ Cf. la deuxième formule corrigée, parue dans *Le pacte autobiographique* in Philippe Lejeune (1975), op. cit., p. 14 : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. » Quoique d'une manière qui semble être autoritaire, nous considérons ici l'oeuvre de Lejeune comme le vrai début du travail théorique sur l'autobiographie. Evidemment, tout désirable qu'il serait, il est impossible de donner une liste exhaustive des approches théoriques précédentes; il faut cependant souligner les deux volumes gigantesques de Georges Gusdorf (*Les écritures du moi* et *Auto-biographie*, parus respectivement en 1990 et 1991), dont l'analyse critique n'est pourtant pas l'objectif de ce travail.

⁹⁷ Robin (1997), op. cit., p. 24.

analyses, Lejeune propose, de pair avec une définition très pertinente des caractères formels d'un *genre* (qu'on peut accepter ou refuser), une analyse inaugurant une approche *pragmatique* du discours. Pour cela, il propose, en guise d'« éléments qui conditionnent la lecture⁹⁸ », à la fois des critères *thématiques* (histoire de la personnalité, vie d'une personne réelle) *formels* (récit, en général à la première personne)⁹⁹, et *pragmatiques-linguistiques* (identité entre auteur-narrateur-héros, exprimée par un pacte et justifiée par l'évidence de l'énonciation de « je »¹⁰⁰) auxquels s'ajouteront des éléments paratextuels.

Pour une pragmatique du discours autobiographique

Cette nouvelle approche signale un changement cardinal dans la lecture autobiographique des textes de plusieurs aspects. D'abord, en la subordonnant à un acte de « déposition » assumé par le pacte, Lejeune relativise la valeur de la « *vérité* », catégorie centrale, mais quelquefois tout aussi difficilement discernable et livrée à l'autorité des critiques. Ensuite, en définissant le pacte comme une formule inhérente au texte, il limite la compétence du lecteur au devoir d'identifier ce pacte, non moins difficile si on considère combien l'interprétation de la notion de pacte est vague dans les différentes lectures¹⁰¹. Enfin, Lejeune propose une analyse des conditions linguistiques de l'identité de la première personne au niveau de *l'énonciation*.

⁹⁸ Cf. la deuxième édition augmentée du *Pacte autobiographique*, Seuil, 1996, p. 360.

⁹⁹ Nous avons jugé important de préciser ici ce qu'on entend sous ces critères, étant donné que Genette opère, dans une dimension de la poétique historique, des mêmes concepts fondamentaux. Cf. Gérard Genette, *Fiction et diction*, Seuil, 1991, p. 15.

¹⁰⁰ Cf. Lejeune (1975), op. cit., p. 20.

¹⁰¹ Certaines publications sur la problématique de l'autobiographie (comme la thèse de N. Regaïeg) traitent plutôt généreusement les contraintes formelles de l'autobiographie, ainsi que la notion du pacte.

Même si cette dernière composante de la définition semble apparemment indiscutable, elle constitue un aspect particulièrement problématique pour nos interprétations. Sans doute, elles vont plutôt croiser que suivre les pistes jalonnées par les définitions qui s'organisent à travers nos trois axes théoriques : *thématique*, *pragmatique* et *forme*. Par conséquent, avant même de parler de textes bel et bien concrets, il serait souhaitable d'examiner la pertinence ou l'impertinence de ces aspects dans la littérature du Maghreb, produisant les approches les plus diverses de « l'autobiographie ». Mais pour une recherche interculturelle, il est également indispensable de mettre en évidence les normes qui ont permis jusqu'à présent de définir l'autobiographie comme *genre*, ainsi que quelques principes nécessaires pour sa « déconstruction ».

Dans son essai visant les possibilités d'une théorie de genres interculturelle, J. Szili esquisse les conditions minimales auxquelles toute poétique (interculturelle ou non) cherche à obéir. Il souligne que toute définition visant une théorie des genres suit une double logique et ce ne sont en effet que des idéaux que celles-ci cherchent à satisfaire entre deux extrémités, entre un aspect *formel-linguistique* et un aspect *fonctionnel*, fonction signifiant ici « fonction qu'une production de texte remplit dans une communauté linguistique donnée »¹⁰².

Les méthodes appliquées à décrire l'autobiographie dans la littérature francophone du Maghreb ne font pas non plus exception. Le recours à la description d'une « *fonction* particulière » de l'autobiographie, grâce à laquelle elle maintient l'ambiguïté entre l'individu et un espace collectif¹⁰³, correspond à la méthode qu'on a nommée plus haut « niveau *thématique* » de l'analyse. Certes, si, à un niveau *méta-théorique*, nous devons formuler une critique à

¹⁰² Cf. Szili (1997), op. cit., p. 20.

l'égard de « l'instinct taxinomique » du discours théorique concernant la littérature du Maghreb, nous le ferons à cause de la prépondérance de l'approche fonctionnaliste. Or, paraît-il, contrairement à la conception suggérée par Gusdorf, la majorité des analyses préférerait garder en même temps une certaine idée du *genre* autobiographie, alors qu'elles jugent négligeables d'importants traits formels, comme l'identité *assumée* et déclarée¹⁰⁴ entre auteur, narrateur et héros, souvent confondue avec la présence d'une instance narrative à la première personne du singulier (« je »).

Le vrai problème qui se pose pour cette approche, du moins, dans sa forme présentée par ces critiques, nous paraît plutôt d'ordre méthodologique, dans la mesure où une analyse thématique du genre n'a pas été accompagnée par deux autres – *formelle* et *pragmatique*. De cet aspect, la définition de Lejeune, à la fois incontournable mais aussi incommode pour ses opposants, a un avantage incontestable : d'une part, elle prouve qu'il existe des conditions formelles qu'une autobiographie doit remplir, d'autre part, par l'intégration des éléments linguistiques (plus précisément ceux de la pragmatique), elle suggère que la réception des textes est inséparable des conditions de son énonciation. Comme nous allons voir, ce dernier aspect, jugé maintes fois très importante pour nos analyses, offre, même si un peu malgré elle, une occasion excellente pour confronter les présupposés d'une lecture autobiographique aux modes et aux codes de fonctionnement de la réception des textes maghrébins.

Parmi ces aspects un des plus remarquables serait le problème de l'instance narrative « je » qui, pour la critique maghrébine, demeure insoluble, voire une obsession principale

¹⁰³ Cf. la communication de Charles Bonn sur l'autobiographie maghrébine et immigrée, in Mathieu, op. cit., pp. 203-222.

¹⁰⁴ Ainsi, Déjeux parle d'« autobiographie assumée », comme si les autobiographies non-assumées représentaient une catégorie à part. Cf. Déjeux (1994), op. cit., p. 117.

(comme la « découverte » du pluriel, de sa part, (elle)une grande nouveauté) jusqu'à ce qu'il ne soit objet d'une réflexion pragmatique. Dans son étude sur l'autobiographie à la troisième personne¹⁰⁵, Lejeune, pour corriger ainsi une première définition formelle plus stricte, a fait un premier pas en explorant certains fonctionnements rhétoriques des textes de caractère autobiographique, mais apparemment sans instance « je ». Mais dans l'espace postcolonial, le fonctionnement figuratif des instances narratives des textes n'est pas un phénomène inédit non plus. Avec Roger Toumson¹⁰⁶, nous pouvons dire que l'attitude « pluraliste » tellement préconisée dans la lecture du texte maghrébin, n'est pas gratuite : derrière elle se discerne, avec un terme nouvellement paru de la plume du critique antillais, une « rhétorique de la synonymie ». Cette démarche, nous entendons l'explicitier dans ses détails plus tard, tout en proposant de mettre les conditions de son usage à l'épreuve des définitions du « genre » autobiographique, et de chacun des trois aspects proposés.

Nous proposerons une révision des approches thématiques, respectivement, en deux étapes. Si l'approche thématique a ses embrayages sur les deux autres aspects signalés à travers des catégories intermédiaires, la catégorie de la personne (ou, plutôt, pour l'analyse du discours, l'instance narrative de l'énoncé, mais aussi de l'énonciation) est certainement l'une de celles-ci. Par cette catégorie devient possible, en guise d'approche formelle, de systématiser d'une manière relativement efficace les définitions et les classifications basées d'une part sur la linguistique, et sur une taxinomie de la théorie des genres littéraires de l'autre. Surtout si on prend en considération que, grâce aux théories des actes de langage, un lien manifeste s'établit entre les deux ordres.

¹⁰⁵ Philippe Lejeune, *Je est un autre*, Seuil, 1980, pp. 32-60.

¹⁰⁶ Cf. Toumson, op. cit., pp. 23-33.

Par conséquent, et une fois « égarés » au champs de la pragmatique au sens large, nous ne pourrons plus renoncer, dans un deuxième moment, à la valorisation des ‘idées reçues’ d’une pragmatique du discours littéraire. Car, logiquement, c’est par une analyse plus ou moins minutieuse de l’énonciation du discours (plus exactement, des actes illocutoires que l’énonciation des énoncés rapportées produit) et non par autorité que des textes pourront être nommés, quelquefois injustement, « autobiographies ». Evidemment, même si la théorie des actes de langage stricto sensu exclut ces aventures douteuses vers le champ littéraire¹⁰⁷, une telle analyse ne peut pas éliminer la catégorie de la fictionnalité, habituellement opposée au concept de la vérité, qui constituera ainsi un terme opératoire incontournable pour la critique de toute écriture autobiographique en général.

¹⁰⁷ Cf. György Kálmán C., *A beszédaktus-elmélet és az irodalomelmélet*, in József Szili (éd.), *A strukturális után. Érték, vers, hatás, történet, nyelv az irodalomelméletben*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1992 ; György Kálmán C., *Az irodalom mint beszédaktus : fejezet az irodalomelmélet történetéből*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990 et Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le discours littéraire*, Bordas, 1990.

CHAPITRE DEUXIEME

PRELIMINAIRES THEORIQUES POUR UNE « DECONSTRUCTION » DU GENRE AUTOBIOGRAPHIQUE

Területünkön gyakorlatilag minden terminus
technicust csak metaforaként tudunk használni,
illetve használat közben mind metaforává válik.¹⁰⁸
(Szili József)

a) L'AUTOBIOGRAPHIE COMME « GENRE » METIS. DYSFONCTIONS D'UNE APPROCHE TAXINOMIQUE

Les bases d'une taxinomie générique

Par ce bref parcours effectué, nous avons essayé d'élucider en premier lieu la logique des classifications taxinomiques de l'autobiographie. Notre scepticisme à l'égard d'une classification impérative d'un genre autobiographique cohérent semble tout de même justifié par le fait que la plupart des productions textuelles de la langue, pour citer de nouveau Szili, est plutôt l'exemple d'une extrémité des genres ou de la littérature même¹⁰⁹. En tout cas, identifier le genre autobiographique d'après des caractéristiques uniquement formelles (comme la narration à la première personne ou le type de récit rétrospectif) produit plutôt des confusions.

¹⁰⁸ 'en effet, dans notre domaine, aucun des termes techniques ne peut être utilisé qu'en tant que métaphore, ou, au cours de leur utilisation, ceux-ci deviennent tous des métaphores', in Szili (1997), op. cit., p. 9.

¹⁰⁹ Id., p. 17.

Les définitions de l'autobiographie (ou, mieux, des autobiographies), même en dehors du cas du Maghreb, semblent bien illustrer ces dilemmes. Il serait néanmoins important de préciser comment les différentes interprétations placent l'autobiographie par rapport à d'autres genres du discours littéraire ou par rapport à la littérature même. Nous pouvons affirmer que, chez Lejeune comme chez ses opposants, le roman constitue une catégorie de référence majeure. Il y a cependant une différence logique cardinale entre les deux cas. Alors que dans la définition de Lejeune, le « roman » fonctionne comme un élément d'un système d'opposition plus ou moins nette, la plupart des discours critiques semblent a priori insérer les autobiographies parmi les romans : comme si elles étaient des formes spécifiques du roman, de même que tant d'autres sous-catégories (comme le bildungsroman ou le roman d'aventure, suivant un classement thématique qui, comme nous avons montré, n'est pas le seul critère décisif pour l'autobiographie). Or, définir son statut face au roman à partir d'un seul des trois aspects n'a pas trop de pertinence. Sans prendre en considération les éléments pragmatiques ou paratextuels, il semble qu'il n'y ait aucune différence entre roman et autobiographie¹¹⁰ et les aspects formels (en général la présence de l'instance « je ») ne seront non plus très pertinents à ce sujet, dans la mesure où l'espace romanesque et l'espace autobiographique se mêlent par le biais de la narration à la première personne.

D'ailleurs, comme affirme J-M. Schaeffer, les termes mêmes dont on essaie de décrire les genres, y compris le genre autobiographique, « ont un statut bâtard. Ils ne sont pas de purs termes analytiques qu'on appliquerait de l'extérieur à l'histoire des textes, mais font, à des degrés divers, partie de cette histoire

¹¹⁰ Déjeux (1994), op. cit., p. 116.

même. »¹¹¹ En effet, les interférences entre les catégories par lesquelles les discours théoriques décrivent le roman et l'autobiographie produisent un phénomène de double facette. Par rapport à des idées normatives en ce qui concerne l'acceptation du terme « genre », celle de D. Combe¹¹² paraît radicalement différente. Sa différenciation n'est pas sans importance : si la définition minimale de l'autobiographie dit qu'elle est un récit – et c'est peut-être la seule partie de la définition de Lejeune sur laquelle toute critique est d'accord – il faut chercher à l'insérer dans un système taxinomiques des catégories génériques en tant que tel. Or, le récit en soi, affirme Combe, n'est encore ni « genre », ni « forme historique de la littérature », mais une forme narrative qui peut appartenir à des discours non-littéraires. L'autobiographie est d'une part une forme de narration proche du roman (principalement un récit qui ne porte en soi aucun caractère « autobiographique » distinctif), tandis que d'autre part elle est définie par opposition à toute forme de fiction et principalement par opposition à celui-ci.

L'examen du rapport entre autobiographie et « littérature » révèle les mêmes ambiguïtés dans la mesure où le pacte lejeunien, à un niveau pragmatique de l'analyse, semble plutôt l'en éloigner que d'en rapprocher. Car le pacte, si nous suivons le raisonnement de Combe, serait aussi la ligne de démarcation qui sépare non seulement le genre autobiographique des autres genres voisins, mais aussi un lien entre les genres « littéraires » et « non-littéraires ». Récit non-fictionnel, c'est grâce à un « pacte référentiel » en général indissociable du pacte autobiographique et propre aux discours non-littéraires (discours scientifique, histoire ou encore les biographies) que l'autobiographie est perçue comme

¹¹¹ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Seuil, 1989, p. 67.

un « texte référentiel » remplissant le critère de véracité¹¹³. En outre, parmi les divers cas du pacte que Lejeune propose pour garantir la véracité des faits rapportés et l'identité entre auteur-narrateur et personne, on trouve bien de cas marginaux et de cas indéterminés ou même des cas de pacte zéro, bien qu'ils soient les plus marginaux.

Le contenu fictionnel comme critère de la littérature n'exclut cependant pas automatiquement l'autobiographie du champ littéraire, celle-ci étant, pour reprendre le terme de G. Genette, un cas exemplaire de la littérature « non-fictionnelle » que les poétiques essentialistes traditionnelles auraient du mal à interpréter comme telle¹¹⁴. Mais cette incompétence apparente ne veut dire non plus que l'autobiographie peut rapprochée aux genres fictionnels sans aucune restriction. Pourtant, par une confusion au sujet de l'opposition vérité-fiction et au recours constant aux réinterprétations – pour ne pas dire déjouements – du pacte, le discours théorique a une tendance à produire les métissages les plus différents. Ces nouveau-nés baptisés « autofiction »¹¹⁵, « autobiographie qui se présente comme une fiction », « roman plus ou moins autobiographique », « une autobiographie véritable avec pacte autobiographique » voire, très récemment, « bio-fiction »¹¹⁶ ne relèvent pas pour autant exclusivement des bâtardises méthodologiques.

¹¹² Cf. Dominique Combe, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, José Corti, 1989 (particulièrement le chapitre 3 : « Un nouveau système des genres »).

¹¹³ Lejeune (1975), op. cit., p. 36.

¹¹⁴ Genette (1991), op. cit., pp. 26-30.

¹¹⁵ Pour les discussions sur cette notion introduite par S. Doubrovsky, et les contradictions qu'elle évoque, voir une publication récente : Vincent Colonna, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Editions Tristram, 2004.

¹¹⁶ Sur les termes « bio-fiction » et les « identités pluralisées », cf. l'*Introduction* de R. Robin (1997), op. cit., pp. 15-49. Sur « autofiction », cf. les références de Robin sur *Fils* de S. Doubrovsky, cf. *ibid.* ; cf. aussi les communications de M. C. Rochmann sur « autobiographie »/« autofiction », in Mathieu, op. cit., 83, et de J-C. Morimoutou, in Mathieu, op. cit., p. 95, et Mathieu, op. cit., p. 227.

Non que la définition et les arguments de Lejeune, de même que son système d'opposition, ne soient exactes pour la délimitation d'un genre théorique. Néanmoins, comme « les genres théoriques, c'est-à-dire en fait tels qu'ils sont définis par tel ou tel critique, font eux-mêmes partie de ce qu'on pourrait appeler la logique pragmatique de la généricité, logique qui est indistinctement un phénomène de production et de réception textuelle »¹¹⁷, toute définition de l'autobiographie risque de produire un écart maximal entre « généricité auctoriale » et « généricité lectoriale »¹¹⁸.

Autobiographie et actes de langage

La manière dont les divers commentaires des théoriciens considèrent la systématisation de Lejeune entre ces deux pôles extrêmes, soutiennent les conclusions de Schaeffer. Quand Genette pose la question de l'architexte à propos de la définition lejeunienne de l'autobiographie, il lui réclame la seule historicité¹¹⁹, alors que l'approche rhétorique de P. de Man – justement à cause des différences historiques et du rôle principal que Lejeune attribue à la lecture¹²⁰ – est beaucoup plus sceptique à l'égard de toute définition de valeur générique. En revanche Todorov, au nom d'un structuralisme tardif, rapproche les catégories de Lejeune au niveau pragmatique des actes de langage. S'il insère la problématique du pacte autobiographique dans les mêmes pages que certaines productions de la culture orale africaine, c'est bien à cause d'un processus commun qui fait que selon lui, un discours et

¹¹⁷ Schaeffer, op. cit., p. 68.

¹¹⁸ Id., pp. 150-151.

¹¹⁹ Cf. Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Seuil, 1979, pp. 75 et 84.

¹²⁰ Comme Zoltán Z. Varga l'affirme dans son article intitulé *Önéletírás-olvasás ('Lire l'autobiographie', in *Jelenkor*, 2000/1.)*, l'attitude de Paul de Man est très proche de celle de Lejeune, explicitée à la fin du *Pacte autobiographique*.

son acte de langage « risquent » de légaliser la naissance d'un futur genre¹²¹. Cette allusion à la théorie des actes de langage n'est ni fortuite, ni gratuite : dans son essai, parmi les trois domaines de la littérature où celle-ci est susceptible de s'insinuer, Gy. Kálmán C. examine de sa part les chances d'en profiter pour une théorie des genres¹²².

Si la définition de Lejeune a de la pertinence et elle représente une nouveauté inébranlable, ce n'est pas parce qu'elle est universelle (Lejeune, d'autant plus qu'il est bien conscient du fait que ses définitions ne prétendent englober qu'un ensemble de corpus donné¹²³), mais parce qu'elle y intègre un aspect pragmatique. Comme Genette écrit : « Je ne suis pas sûr de rester dans les limites du champ proprement narratologique en évoquant, au titre des questions de voix (Qui parle ?), le sujet toujours épineux entre auteur et narrateur ». En effet, en « naturalisant » le récit autobiographique, Lejeune finit lui-même par naviguer sur les limites de la théorie des actes de langage (du moins, Todorov l'interprète ainsi, en réagissant à son essai et celui de E. Bruss dans *L'origine des genres*¹²⁴), dans la mesure où sa définition recourt à la notion de pacte par le biais d'une analyse linguistique de l'acte de langage de l'identification de la première personne du « je ».

Mais, dans ce cas-là, quel serait exactement, d'après la définition de Lejeune, l'acte représenté par le pacte autobiographique ? Il serait assez difficile de trouver une réponse rassurante aux tentatives normatives qui surestiment (d'ailleurs à tort) la « vérité » des faits rapportés dans le récit par rapport à la

¹²¹ Tzvetan Todorov, *L'origine des genres*, in *Les genres du discours*, Seuil, 1978 et Zoltán Kanyó–István Síklaki, *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1988, pour la traduction hongroise.

¹²² Pour les rapports entre actes de langage et analyse littéraire, cf. Maingueneau, op. cit. ; pour l'autobiographie cf. Kálmán C. (1992), op. cit., p. 220.

¹²³ Philippe Lejeune, Le pacte autobiographique (bis), in *Moi aussi*, Seuil, 1986, pp. 13-35.

¹²⁴ Cf. Todorov, op. cit., p. 59 et Elisabeth W. Bruss, L'autobiographie considérée comme acte littéraire, in *Poétique*, N° 17, janvier 1974.

présence d'un pacte. Le pacte, lui, à part sa fonction principale d'identification du « je » du récit, n'a que pour fonction secondaire de garantir la vérité des faits rapportés (qu'il atteint en effet par le pacte référentiel). Les définitions qui continuent à considérer l'autobiographie comme un genre malgré la présence explicite ou implicite d'un pacte, doivent donc renoncer à l'idée que seule la vérité perçue en tant que telle par le lecteur signifie automatiquement un pacte. Pour dissoudre ces dilemmes, on peut suivre grosso modo deux directions : ou vers la destruction de la notion de pacte concernant sa pertinence en renonçant ainsi aux tentatives de « bricolage », ou, en continuant la bataille des actes de langage et courir ainsi le risque de se trouver pour de bon hors du champ littéraire.

Les approches pragmatiques du discours littéraire, parmi elles celle de M. L. Pratt¹²⁵ semblent justifier ce dernier cas : la théoricienne américaine renonce à l'idée des catégories « littéraires » pour introduire dans ses analyses les catégories de Searle. Elle propose une approche pragmatique-linguistique et remet en question la thèse formaliste de l'existence d'un « langage poétique », selon laquelle la langue dispose en elle-même d'une fonction poétique. Ainsi, les textes « littéraires » pourraient être examinés au niveau de leur performance et décrits par rapport aux catégories de Searle : d'une part comme des actes obéissants aux rôles et aux principes de la conversation (*assertibility, tellability, relevance, cooperative principle*)¹²⁶, d'autres part comme des actes qui, au niveau d'une analyse de l'énonciation, dispose des implicatures. L'étude d'E. Bruss puisant, elle aussi, largement dans une analyse pragmatique de l'acte de l'écriture, ne peut qu'affirmer ces présupposés. « Comme les actes illocutoires « linguistiques », les

¹²⁵ Mary Louise Pratt, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Indiana University Press, Bloomington-London, 1977.

actes illocutoires littéraires sont le reflet de situations langagières reconnaissables » – écrit-elle¹²⁷ et dans la deuxième partie de son étude citée, elle essaie d'établir les règles les plus essentielles de l'acte autobiographique, institutionnalisées au fur et à mesure au cours de l'histoire du genre¹²⁸.

Sur le plan théorique, nous avons déjà maintes fois souligné l'apport de Philippe Lejeune pour une analyse de l'énonciation autobiographique, nécessaire pour interpréter des phénomènes que « la fiction laisse dans l'indécision ». L'identité de l'auteur avec le narrateur et le personnage en est un cas illustre, comme affirme Lejeune dans les premiers chapitres de son étude fondamentale¹²⁹. Il y fait notamment référence pour délimiter les conditions de la narration autobiographique en différenciant, sur les traces de Genette, narration « autodiégétique » et « homodiégétique ». Entre la personne grammaticale et l'individu réel à qui cette personne renvoie, le rapport d'identité – comme Lejeune le montre par le biais des thèses de Benveniste – s'établit par l'acte de l'énonciation du « je » : c'est le principe de l'identité sur laquelle l'idée du pacte se base en premier lieu. Néanmoins, la dimension que Lejeune inaugure par cette argumentation signifie également que le récit, forme par excellence de l'autobiographie, ne peut pas être interprété qu'au sens plus large, dans le cadre pragmatique du discours¹³⁰.

¹²⁶ Id., pp. 125-152.

¹²⁷ Bruss, op. cit., p. 17.

¹²⁸ Id., p. 23.

¹²⁹ respectivement : *Je, tu, il* et *Je soussigné*.

¹³⁰ Lecarme, op. cit., p. 26.

b) (P)ACTES DE LANGAGE : APPROCHES PRAGMATIQUES ET ANALYSE DE L'ENONCIATION

Analyse de l'énonciation autobiographique

Pour l'autobiographie, ce cadre pragmatique se manifeste principalement dans l'interprétation de deux aspects essentiels liés au pacte, dont la critique a une tendance à se passer : le premier concerne la question de la « véracité » des faits rapportés (ce qu'on a nommé avec Lejeune *pacte référentiel*), a priori inhérent au *pacte autobiographique* qui, comme deuxième aspect de sa part, assurerait la coopération entre l'auteur (déclarant son identité avec le narrateur et le héros) et son lecteur, ce dernier lisant le texte conformément au pacte. Cela veut dire également que le texte autobiographique canonique – selon une considération plus stricte – outre les traits thématiques et formels nécessaires, remplit ces deux critères imposés par les deux aspects pragmatiques. Mais, comme nous l'avons déjà remarqué plus haut, les deux fonctions du pacte signifient aussi des sources fondamentales de l'incertitude des critiques à l'égard de l'analyse de l'énonciation.

Premièrement – pour ceux qui lors de l'interprétation du pacte mettent l'accent sur la théorie des actes de langage et le fait de la « coopération » – c'est les linguistes mêmes qui contestent par définition la validité de l'analyse pragmatique pour des textes littéraires et qui la limitent ainsi à une « analyse virtuelle »¹³¹. Evidemment, il n'est possible de surmonter cette virtualité qu'en niant en quelque sorte toute distinction nette entre champs littéraire et non-littéraire. C'est là qu'entre en jeu, comme le montre D. Combe avec perspicacité, une différenciation entre *genre*

¹³¹ Cf. Kálmán C. (1992), op. cit., p. 210.

du discours et *genre de discours littéraire*, posée jusqu'à maintenant seulement implicitement. Dans son *Poésie et récit*, Combe affirme que la source de certaines difficultés classificatoires du récit (ou, mieux, *des récits*) réside à la non-distinction de ces deux niveaux différents. Combe, faisant appel aux théories de l'énonciation de M. Bakhtine¹³² qui « appellent tout naturellement » l'analyse pragmatique¹³³, propose une distinction importante entre « *genres premiers* » (du langage courant) et « *genres seconds* » (du langage de la littérature).

Deuxièmement, si nous considérons qu'une éventuelle « analyse pragmatique » devrait s'effectuer dans les cadres susmentionnés, il est nécessaire de trouver la réponse à une question ardue : dans quelles conditions peut-on parler de l'autobiographie en tant que discours littéraire, face au langage « quotidien » ? Or, dans la mesure où les différentes théories de fiction délimitent les types de récits proprement littéraires principalement par leur caractère *fictif*, l'autobiographie sera certainement un phénomène littéraire marginal. Qu'une telle différenciation est plutôt problématique dans le cas de l'autobiographie, le montre bien la remise en question constante de la délimitation entre « récit factuel » et « récit fictionnel ». Le fait que dans *Fiction et diction* Genette laisse ouvert le problème et parle d'un « jugement de Salomon »¹³⁴ concernant la littérarité de la « littérature non-fictionnelle narrative » (où d'ailleurs il insère aussi l'autobiographie) illustre bien la situation. D'après ses propos – qui rejoignent en grande partie le débat sur la théorie des actes de langage – l'autobiographie devrait être supposée comme non-fictionnelle, ce qui veut dire que la « véracité » des faits rapportés,

¹³² Cf. le concept de *parole* («*сказ*») chez Bakhtine, in Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, 1984.

¹³³ Combe, op. cit., pp. 35-37.

¹³⁴ Genette (1991), op. cit., p. 93.

opposée à la *fiction*, stipulerait aussi le pacte même. C'est là par ailleurs que se pose le plus vivement la question du sens de « l'espace autobiographique », souvent interprété comme élément contextuel qui est censé remplacer le pacte.

Les deux approches principales ont des conclusions différentes au sujet de l'appartenance de l'autobiographie. Pour leur part, les théories des actes de langage (et particulièrement Searle) ne reconnaissent pas l'énonciation des textes littéraires en tant que situation réelle, et nient ainsi la force illocutoire de ces types d'énoncés. Contrairement à ces propos, les théories narratives, portant « une attention presque exclusive aux allures et aux objets du seul récit de fiction »¹³⁵, ne peuvent pas y insérer les récits non-fictionnels auxquels, comme d'ailleurs aux énoncés littéraires, ils réclament en même temps une force assertive¹³⁶.

Le problème commun de ces théories relève d'une particularité de l'autobiographie que la critique a décrite comme le *caractère feint* de la situation d'énonciation¹³⁷ et dont les conditions formelles sont décrites par K. Hamburger dans *La logique des genres littéraires*. Même si la classification de cette théoricienne néo-aristotélicienne ne délimite pas l'autobiographie proprement dite comme genre littéraire¹³⁸, c'est à deux niveaux que ses analyses sagaces fournissent d'importantes remarques pour notre problématique. Hamburger, quand elle compare les énoncés du roman à la première personne à ceux de l'autobiographie, met en relief la relation d'emprunt et de simulation entre les deux types

¹³⁵ Id., p. 65.

¹³⁶ Cf. Genette (1991), op. cit., p. 92 : « Searle, écrit Genette, a raison en principe (contre Hamburger) de poser que toute fiction, et pas seulement la première personne, est une simulation non sérieuse d'assertions de non-fiction, ou, comme dit Hamburger, d'énoncés de réalité ; et que Hamburger a raison en fait (contre Searle) de trouver dans la fiction (surtout moderne) des indices (facultatifs) de fictionnalité – mais a tort de croire de suggérer, qu'ils sont obligatoires et constants, et si exclusifs que la non-fiction ne puisse les lui emprunter. »

¹³⁷ Id., p. 68.

¹³⁸ Lecarme, op. cit., p. 35.

d'énoncés¹³⁹. Ainsi, le roman à la première personne serait un « récit autobiographique authentique » *feint*. Il est cependant difficile de juger s'il y a des preuves formelles indiscutables témoignant que derrière les faits rapportés par l'instance autodiégétique « je » il y a vraiment une expérience autobiographique (c'est-à-dire le récit dispose, comme le récit factuel en général, des marques textuelles de « l'identité numérique » entre narrateur, auteur et personnage)¹⁴⁰.

Pour Käte Hamburger, paraît-il, la séparation entre énoncé et énonciation¹⁴¹ et leur analyse seront pertinentes à ce sujet. Quand elle entend le récit à la première personne « dans son sens propre » et « comme une forme autobiographique qui rapporte des événements vécus, mis en relation avec un narrateur qui dit je »¹⁴², c'est l'analyse du *sujet de l'énonciation* (opposée à celle du sujet de *l'énoncé*) des textes littéraires qui sera décisive dans des questions de genre du récit à la première personne. En revanche, même si la différenciation qu'elle fait entre les différentes modalités de l'énoncé lui permet de traiter le « je » de l'autobiographie en tant que « sujet d'énonciation *historique* »¹⁴³ ; elle semble ignorer le risque qu'elle court en basant tout sur la seule « vérité » du sujet et le « vécu » que celui-ci thématise dans son récit.

Or, à ce moment-là, si une analyse circonstanciée de l'énonciation « historique » est capable de montrer les *marqueurs* garantissant l'identité présumée de l'instance « je » avec une personne réelle, condition nécessaire pour parler d'autobiographie, le pacte devient trop facilement victime d'un glissement. Ce

¹³⁹ Genette (1991) op. cit., p. 90.

¹⁴⁰ Id., p. 85.

¹⁴¹ Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Seuil, 1986, p. 40.

¹⁴² Id., p. 274.

¹⁴³ Id., p. 49 : « Nous avons donc là un exemple du sujet d'énonciation historique, comme le sont aussi les auteurs de journaux intimes, de mémoires, ou documents autobiographiques. L'individualité qui pour le sujet d'énonciation historique est définitoire, se trouve mise en valeur par le fait qu'elle se présente sous la forme d'un Je. »

glissement dont le discours critique abuse assez souvent consiste à promouvoir la notion vague du *contexte* à un synonyme du *pacte* (que ce soit, selon la distinction de Lejeune, *patent* ou *implicite*.¹⁴⁴)

Certainement, E. Bruss n'a pas tort quand elle affirme que dans une dimension historique, l'autobiographie se distingue par des traits « plutôt contextuels que formels¹⁴⁵ » – mais cela ne veut pas dire pour autant que le contexte biographique dans lequel l'analyse du sujet se fait, serait égal au pacte même, même si beaucoup le pensent en effet. Autrement dit, tout comme la fiction ne peut pas être admise comme le seul et unique critère de la littérarité ou du roman, la vérité présumée d'une histoire relatée ne peut pas l'être non plus comme seule et incontestable garantie d'une autobiographie. Et ici, une question grave – et sérieuse, contrairement à sa version « ultra-légère » et simpliste : « toute vérité est relative » – se pose, car les lectures virtuelles qui cherchent à déchiffrer les informations les plus nuancées d'un récit à la première personne comme *contenus d'illocution* « autobiographiques » du récit à la première personne, (dans les cas les plus extrêmes, ne soit-ce que la seule apparition d'un « je »¹⁴⁶) semblent être dès ce moment justifiées. D'où il résulte que le pacte, s'il a lieu, se dégrade à *une certitude de plus* pour identifier un *genre*.

De ce point de vue, la problématique de l'existence ou la non-existence d'un pacte autobiographique – qui, au sens pragmatique, stipule une coopération entre « l'émetteur » du texte (serait dans ce cas l'auteur ou, plus précisément, le narrateur à qui il prête sa voix) et son narrataire – sera relativisée, dans la mesure

¹⁴⁴ Lejeune (1975), op. cit., pp. 26-27.

¹⁴⁵ Bruss, op. cit., pp. 17-19. Ce propos aura aussi de la pertinence dans le travail de Said (op. cit., p. 17.)

¹⁴⁶ Nous allons voir plus tard la confusion que l'usage de l'instance « je » signifie pour les interprétations de la phrase de *La Statue de sel* d'Albert Memmi « Je m'appelle Mordekhai, Alexandre Benillouche », pour ne citer que cet exemple.

où elle rejoint le problème herméneutique de la réception des textes. Or, la « coopération » devient ainsi nécessairement un acte unilatéral, face à l'autorité du lecteur. Comme Bruss affirme : « un auteur ne peut légitimement conclure un « contrat » qu'avec des lecteurs qui comprennent et acceptent les règles qui gouvernent son acte littéraire ».

Contrats de lecture

C'est exactement l'aspect de la lecture autobiographique qui est souligné par Paul de Man dont l'approche rhétorique incite à une lecture radicale de... la lecture même, y compris celle de l'autobiographie. Les conclusions de de Man, rejetant toute délimitation générique de l'autobiographie et aussi une partie de la théorie pragmatique des actes de langage¹⁴⁷, posent les jalons d'une analyse des fonctionnements rhétoriques du langage. Effectivement, on ne peut pas contredire de Man quand il affirme que rien n'empêche le lecteur de supposer derrière tout texte une autobiographie : « pragmatiquement » parler, le rôle du lecteur n'est pas réduit à accepter la coopération proposée par l'auteur. Au contraire, parmi d'autres fonctions allégoriques qui déterminent l'acte de la lecture, le lecteur peut avancer ses « pactes », justifié ou à rejeter plus tard. Si d'après les théories searliennes, nous pouvions imaginer un modèle de lecture autobiographique que le pacte gère par un certain « principe de coopération » des actes performatifs, pour de Man, l'autobiographie n'est ni genre, ni acte, mais une *condition*¹⁴⁸ : condition qui génère une *figure* de lecture autobiographique de tout texte avec ou sans pacte, défini ou non comme « autobiographie ».

¹⁴⁷ Paul de Man, *The Resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota press, 1986, pp. 18-19.

¹⁴⁸ Kaplan, op. cit.

Après cette « inflation » du pacte, car, bien entendu, celui-ci ne cesse pas d'exister, il serait plus heureux de proposer dans nos analyses *un pacte au pacte*, en disant qu'il existe des autobiographies qui remplissent les critères du genre et des « autobiographies »... « non-genre », mais quelles seraient alors les implications d'une telle proposition ?

Evidemment, notre intention n'est point de présenter ici une nouvelle théorie de genres, ni une nouvelle théorie des actes de langage 'autobiographique', quoique Combe continue son raisonnement par insérer le récit, comme « type stable d'énoncé » à la « classe assertive » des actes illocutoires du tableau taxinomique de Searle¹⁴⁹. On pourrait néanmoins faire le bilan des propositions critiques en tenant compte de la perte que nous constatons non seulement à l'égard de la notion de genre, mais aussi à l'égard de la notion de littérature et à l'égard de l'opposition traditionnelle autobiographie-roman (*vérité-fiction*) pour l'« autobiographie », ce qui entraîne trois conclusions :

Pour répondre à ces pertes apparentes, nous devons être particulièrement conscients qu'une telle démarche amène à une sorte de déconstruction d'un langage critique qui, incapable d'interpréter à ce niveau le sens exacte du « genre », parlerait des modalités « autobiographiques » de la narration ; c'est seulement avec ces limites que certaines affirmations de la critique du domaine peuvent être acceptées pour les textes maghrébins¹⁵⁰.

Deuxièmement, du point de vue du pacte, la dysfonction provisoire du couple *vérité-fiction* n'a pas trop de pertinence pour une opposition *autobiographie-roman* car elle ne peut pas concerner *directement* les faits rapportés par le récit (c'est-à-dire l'énoncé),

¹⁴⁹ Combe, op. cit., p. 37.

¹⁵⁰ Cf. les usages du terme 'genre' ou 'autobiographie' dans les références que donne la thèse de S. Said, in Said, op. cit.

mais seulement *l'exactitude* par l'acte de déposition (« je jure de dire la vérité et rien que la vérité ») inclus au pacte¹⁵¹.

Troisièmement, la catégorie de la *littéarité* dont le fonctionnement paraît provisoirement suspendu : or, les textes que nous entendons examiner ne sont pas exactement des *fictions*, comme ne l'est d'ailleurs non plus l'autobiographie. En outre, les liens qu'ils établissent avec les narrations de *l'historiographie* ou du *récit de vie*, nous amènent à les opposer quelquefois même à la notion de littérature¹⁵². Conditions qui, pour la plupart des cas, empêchent de définir l'autobiographie en tant que genre littéraire pur et bien délimité.

Nous voudrions cependant souligner que cette « déconstruction » terminologique ne signifie pas la mise à l'écart à tout prix des textes « canoniques » de l'autobiographie maghrébine¹⁵³. Mais c'est aussi dire que ce n'est pas principalement par une terminologie de la théorie des genres qu'on devrait s'exprimer sur l'autobiographie ou, plus précisément, ce n'est pas principalement une théorie des *genres littéraires* que notre analyse doit établir au cours d'une lecture critique de quelques exemples de la production « autobiographique » maghrébine. Reste à savoir – et la critique formulée par Bruss face à la conception lejeunienne nous fait poser la même question¹⁵⁴ – combien une conception des textes « autobiographiques », basée largement sur les présupposés de leur réception (principe, qui, n'est pas non plus entièrement rejeté par Lejeune¹⁵⁵) contraignent les théoriciens à repenser les conditions normatives du corpus « autobiographique ».

¹⁵¹ Lejeune (1975), op. cit., pp. 35-40.

¹⁵² Pour les recherches sur les récits de vie d'immigrés, source possible de la littérature 'beur', cf. Charles Bonn (1995), op. cit.

¹⁵³ Noiray désigne *La mémoire tatouée* de Khatibi, comme le texte par excellence autobiographique de la littérature du Maghreb. Cf. Noiray, op. cit., p. 118.

¹⁵⁴ Bruss, op. cit., p. 14.

¹⁵⁵ Cf. note 105.

Si, comme Zoltán Z. Varga l'affirme dans son article, « l'autobiographie, l'espace autobiographique de l'écriture semblent beaucoup plus un champ possible où le Moi se bat contre ses propres voix et les images faites sur soi-même qu'une possibilité du Moi de s'exprimer dans sa plénitude »¹⁵⁶, l'importance d'une telle méthode de lecture serait cardinale pour les textes « maghrébins ». Pour cela, il paraît alors indispensable d'analyser dans un premier temps non seulement les éventuels agencements des énoncés « autobiographiques », mais aussi les conditions de leur *énonciation* (et leurs problèmes « fonctionnels » que la définition de Lejeune ne peut pas englober), et aussi celles de leur réception, tout en repérant « les énoncés possibles qu'une culture, à un moment donné, peut offrir à ceux qui y participent et l'ordre qu'elle établit pour ces énoncés »¹⁵⁷.

En effet, c'est exactement dans les cadres dynamiques de l'interprétation pragmatique qu'un espace large s'offre aux différences culturelles. D'un côté, nous espérons ainsi donner une réponse non seulement au problème de la *pluralité* mais aussi, avec le terme de Toumson, à celui de la *synonymie* ou à celui de la *minorité* comme condition d'écriture. D'un autre côté, notre analyse donnera lieu à des observations concernant les dysfonctionnements des classements taxinomiques (et par cela de l'« instinct taxinomique » des lecteurs) dans un cadre interculturel de la réception. Derrière les textes analysés – qui ne sont des « autobiographies » qu'en un sens très large par rapport aux classements de Lejeune, mais qui, pourtant, s'inscrivent dans « l'espace autobiographique » – nous souhaitons mettre en relief les

¹⁵⁶ Zoltán Z. Varga, Önéletírás-olvasás, in *Jelenkor*, 2000/1.

¹⁵⁷ Ibid.

codes culturels¹⁵⁸ par lesquels les conditions même de la lecture autobiographique seront modifiées.

¹⁵⁸ pour la notion de « code culturel », cf. Roland Barthes, *S/Z*, Seuil, 1970.

c) ECRIRE « JE » – ECRIRE LA CULTURE

Les tentatives de dresser les conditions d'une lecture des textes « autobiographiques » maghrébins dans le cadre d'une théorie des genres, seront toujours, paraît-il, court-circuitées par les mythes – celui de la différence et son contre-mythe, celui du métissage – qui pèsent sur une conception normative. Mais ce qui est un mythe pesant dans des questions épistémologiques, ainsi dans celle de la délimitation générique, est en même temps une réalité incontournable qui détermine les fonctions de redistribution des énoncés d'une culture donnée.

La « relation » comme acte illocutoire

Face à une « traduction » automatique des catégories génériques vers un nouveau contexte culturel, l'argument principal des critiques d'une conception normative relève justement de la présence de l'Autre dans le discours. Combe, quand il insère le récit parmi les genres secondaires d'après les thèses de M. Bakhtine, renvoie également au principe dialogique du langage. Comme le théoricien russe l'a plusieurs fois souligné dans ses ouvrages, l'énonciation du texte (s'agisse-t-il de sa lecture) se fait toujours dans une situation dialogique : tout discours dépend d'un Autre à qui on s'adresse (qu'il soit l'interlocuteur du discours ou le narrataire d'un texte littéraire), et cette dialogicité est en effet une première condition qu'un texte puisse être énoncé¹⁵⁹.

De ce point de vue, la littérature maghrébine de langue française s'inscrit indéniablement dans le champ postcolonial, dans la mesure où la relation avec l'Autre sera douloureusement marquée

par l'expérience historique. Expérience qui, de son côté, marquera en même temps la production textuelle en la dotant d'une signification particulière de la situation postcoloniale. Il serait alors souhaitable d'examiner, combien ces facteurs pèsent sur la situation autobiographique dans l'énonciation des textes, en particulier autour de deux problématiques. D'une part, celle des références culturelles multiples – qui inscrit les textes, mais aussi leurs sujets énonciateurs, originellement supposés comme homogènes, dans la zone « métisse » et incertaine de l'entre-deux¹⁶⁰ –, d'autre part celle de l'implantation et du choix de la langue d'expression. L'écriture dans la langue « étrangère », dans celui du « colonisateur », sera également le lieu symbolique de l'exil, la métaphore de la trahison ou du voile¹⁶¹.

Si Paul de Man, en décrivant les conditions générales de l'interprétation de la situation autobiographique prétend à « une lecture rigoureuse et précise qui ne dépend plus de ce qu'on peut savoir sur une personne ou un auteur ; mais aussi une forme de critique intensément sensible à l'impossibilité inhérente à la fois à l'entreprise théorique et au langage lui-même »¹⁶², nous pouvons affirmer avec lui que le rapport entre sujet énonciateur et langue sera extrêmement pertinent pour nos analyses. Mais ses propos suggèrent aussi qu'il est indispensable de poser les jalons des cadres méthodologiques dont les conditions de l'énonciation de l'autobiographie maghrébine et les fonctionnements « culturelles » du langage pourront être repérés.

Une approche possible dont certains aspects peuvent être également intéressants pour l'étude du texte maghrébin est

¹⁵⁹ Z. Varga, op. cit.

¹⁶⁰ Cf. Toumson, op. cit., p. 252 : « Mixte, l'écriture de la parole s'installe dans un entre-deux, entre deux codes, entre le niveau terminologique et le niveau rhétorique. »

¹⁶¹ Cf. Tahar Ben Jelloun, L'écriture la trahison, in *Les Temps Modernes*, numéro spécial Maghreb, 1987 et Segarra, op. cit., p. 89.

¹⁶² Kaplan, op. cit.

suggérée par la critique anglo-saxonne du *writing culture*¹⁶³ qui envisage d'une part une analyse des énonciations comme celles de la de communication d'une expérience de la *différence culturelle*, et d'autre part, cette analyse intègre à ses méthodes la théorie des actes de langage, en supposant derrière ses énoncés l'expérience culturelle comme contenu illocutoire¹⁶⁴. On peut néanmoins se poser la question suivante : si derrière le pacte autobiographique, dont l'interprétabilité pragmatique est évidente, Lejeune laisse entendre l'acte illocutoire d'une formule juridique garantissant l'identification entre auteur-narrateur-personnage et la véracité présumée des faits rapportés, un tel arrière-fond pragmatique existe-t-il pour la 'culture' ? Ou, mieux, dans le cas des discours 'autobiographiques', devrait-on parler de quelque rôle rhétorique du « je », donc, comme pour l'autobiographie à la troisième personne, d'une sorte de *figure du discours*¹⁶⁵ qui s'inscrit cette fois-ci dans le 'collectif' d'une culture d'appartenance ?

C'est à ce point-là que les analyses des *énoncés* de la culture rencontrent celles de l'*énonciation* de l'instance « je » : instance qui, au lieu d'être homogène est susceptible d'être *plurielle* et *distanciée*, seulement grammaticalement *indivisible*, mais *culturellement divisé*.¹⁶⁶ L'analyse du sujet d'énonciation culturellement divisé – qui paraît inconcevable sans faire des références à ses importants rapports avec la philosophie du langage ou avec les recherches en psycholinguistique, surtout par le fait que dans la plupart des cas, il s'agit d'une relation conflictuelle entre la langue d'expression et la langue maternelle, et des deux espaces symboliques que celles-ci représentent – est peut-être une des problématiques les plus accrues des écritures autobiographiques maghrébines.

¹⁶³ Pour un résumé de l'apport théorique de ces recherches, cf. l'Introduction de N. Kovács, in op. cit.

¹⁶⁴ Cf. Bhabha (1995), op. cit., et Bill Aschroft, *Constitutive Graphonomy*, in Aschroft–Griffiths–Tiffin, op. cit.

¹⁶⁵ Lejeune (1980), op. cit., p. 34.

Quoique nous puissions rendre justice à J. Déjeux qui esquisse les points de référence primordiaux des interdits de la subjectivité dans l'espace culturel maghrébin et ainsi un usage largement limité de la première personne, dus principalement à des facteurs de la civilisation musulmane¹⁶⁷, l'usage de la narration à la première personne (que ce soit des textes autobiographiques ou non) est une réalité dont la valeur illocutoire en tant qu'acte de transgression est indéniable. C'est pour les mêmes raisons que nous ne pouvons pas entièrement partager l'opinion de Marc Gontard selon laquelle l'utilisation du « je », a priori homogène, ferait objet d'une simple « hésitation grammaticale¹⁶⁸ » dans l'écriture.

La première personne : entre grammaire et rhétorique

Si nous considérons le métissage comme un modèle épistémologique qui soit capable de décrire le sujet culturellement divisé, il est indispensable de faire quelques précisions. En effet, selon la première conception suggère comme si le sujet culturellement divisé de l'écriture maghrébine autobiographique signifiait que les différentes références d'une appartenance identitaire multiple sont des composantes bien délimitées, tandis qu'ils sont plutôt problématiques et indissociables dans une constellation métisse de *relations*. Or, si nous acceptons les propos d'E. Glissant concernant la notion de relation, un élément principal en est justement le rapport symbolique que le sujet entretient avec la langue, et plus particulièrement la langue de l'Autre. Par conséquent, en faisant une objection aux conceptions « grammaticales », nous pouvons affirmer qu'un trait essentiel de

¹⁶⁶ Cf. Bhabha (1995), op. cit.

¹⁶⁷ Cf. *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, éd. cit., pp. 61-69 (chapitre intitulé « Que Dieu nous protège du mot « Je » ! »)

¹⁶⁸ Segarra, op. cit., p. 141.

l'usage « symbolique »¹⁶⁹ de la première personne, à savoir sa distanciation souvent traumatique dans la langue-autre, est essentiellement d'ordre rhétorique¹⁷⁰ que seules les analyses pragmatiques sont capables de saisir en tant que tel.

Certains de ces quelques aspects de la distanciation rhétorique de « je », ainsi que les « brouillages » de l'« indicatif »¹⁷¹ identificatif dans le récit 'autobiographique' (et il faut de nouveau souligner qu'ici, nous n'avons aucune l'intention de présenter un pacte de rechange, fictionnel ou autre), nous essayons de les esquisser en suivant trois mouvements différents. Premièrement, nous examinerons les 'brouillements' éventuels de ce que par K. Hamburger nous aurions nommé « sujet d'énonciation historique » ; ensuite nous essaierons de déterminer quelques cas la dissémination des références de l'identification du « je » vers le pluriel (et ici, nous ferions appel à l'apport théorique de Toumson et de sa « rhétorique de la synonymie »¹⁷²) ; troisièmement, nous allons voir comment l'« *anamnèse* » culturelle et ses suspensions se présentent dans la construction du « je », établie dans la langue de l'Autre¹⁷³.

Respectivement, nous espérons mettre en valeur par ces approches les *rôles* (ce qui est plus juste dans certains cas que de dire fonctions) possibles du « je » et, par conséquent, les motifs de l'écart qui peut se poser entre « je » de l'énoncé et « je » de l'énonciation. Même si un nombre d'analyses, y compris celle de Lejeune, évoquent le problème, elles aboutissent à supposer un « je » homogène, identique ou aliéné. Néanmoins, une interprétation de l'éparpillement du « je », derrière laquelle R.

¹⁶⁹ Segarra, op. cit., p. 22.

¹⁷⁰ Pour la distinction que de Man fait entre *sémiologie* et *rhétorique*, voir la troisième partie de notre *Introduction*.

¹⁷¹ Cf. Lejeune (1975) op. cit., p. 22 (indicatif au sens « *indicatif des stations radiophoniques.* »)

¹⁷² Cf. Toumson, op. cit., p. 28.

Robin voit une tendance postmoderne de la construction identitaire¹⁷⁴, est incontournable : si l'identité est une notion largement « mobile », la suspension du rapport '*inaliénable*' entre « je » et langue d'expression peut aussi se produire, sans que le discours lui-même soit *aliéné*. Si, dans le cas du récit, tout comme dans le cas de l'image de soi, se présente une contrainte de *(dé?)construction*, derrière le contenu illocutoire de l'énoncé 'culturelle' du « je » on devrait nécessairement chercher des traces des différents mécanismes de la construction identitaire.

De prime abord, l'argumentation pour les contenus illocutoires présumés de l'énonciation de « je » (sa 'pluralité' et sa 'distanciation') s'effondre devant l'argutie de Lejeune qui dirait que 'si « je » parle, l'identité se résulte automatiquement de la situation d'énonciation'¹⁷⁵, donc, « pragmatiquement », la situation n'offre qu'une quantité infime d'informations complémentaires ou n'en offre point, si ce ne relève du nom propre même. De même, pour d'autres cas échéants, Lejeune rapporte certains exemples de transformation où, par les relais possibles entre « homodiégèse » et « hétérodiégèse », « Il » ou « Tu » pourront avoir la même valeur que « Je », bien qu'à propos du protocole de lecture de l'autobiographie à la troisième personne, il s'étende également aux *figures* de l'utilisation du pronom personnel¹⁷⁶.

Ce n'est pourtant pas là où notre questionnement veut piéger cette explication ; c'est en insistant davantage sur le rapport entre « je » et la langue qui le construit qu'on voudrait examiner les significations du « je ». Est-ce une instance quelquefois savamment ou involontairement brouillée ? Au moins, y a-t-il un choix entre ces deux possibilités ? Est-ce qu'on est capable d'interpréter

¹⁷³ Pour les notions *anamnèse* et *monolinguisme* chez Derrida, ainsi que pour un débat avec la conception « bi-languiste » de Khatibi, cf. Derrida (1996), op. cit., p. 16, 39 et 53.

¹⁷⁴ Robin, Introduction, in Robin (1997), op. cit.

¹⁷⁵ Lejeune (1975), op. cit., pp. 15-20.

automatiquement les moindres nuances des affirmations comme ‘je ne suis pas « je »’ – c’est-à-dire, pas « je » en *français*, mais son équivalent en un *autre langue, la mienne*, ou dans la *(mono)langue de l’autre* si *la mienne* n’existe pas, comme le suggérerait Derrida¹⁷⁷... Ou des propositions comme ‘je ne sais pas qui je suis’ ou ‘qui sommes-nous ?’ qu’Albert Memmi ne cesse de se poser ; ce je(u), naturellement, peut être continué, jusqu’à ce qu’il ne soit un vrai « enjeu », avec pour conséquence fatale une éventuelle ‘*autobiographie sans moi*’ où la question se pose sous la forme « suis-je? »¹⁷⁸.

Mais serait-il vraiment aussi « difficile de dire « je » » comme affirme Assia Djébar ?¹⁷⁹ Effectivement, la série de questions concernant les enjeux qui déterminent l’énonciation de la première personne se pose autour d’un aspect philosophique que nous pourrions appeler les fonctionnements rhétoriques fondamentaux du discours : thèse qui, depuis le tournant qu’apportait la redécouverte de la conception nietzschéenne de la rhétorique, est largement présente dans l’idée qu’on fait sur la nature du langage. En effet, Lejeune, dans son étude sur l’autobiographie à la troisième personne, lache une phrase très importante, quoique rarement citée : « On serait presque tenté de dire que « je » est lui-même une... figure » – affirme-t-il¹⁸⁰. S’agit-il dans ce cas d’une substitution plutôt consciente des pronoms personnels ? La conception de Lejeune, n’ignorant pas ce fonctionnement rhétorique, signale une découverte pertinente. Nous devons cependant compléter ses arguments (et ceux de Benveniste à qui il fait plusieurs références) à un point important, en ajoutant

¹⁷⁶ Id., p. 17 et Lejeune (1980), op. cit., pp. 34-38.

¹⁷⁷ Cf. Derrida (1996), op. cit., p. 55.

¹⁷⁸ Cf. Robin (1997), op. cit., p. 21.

¹⁷⁹ Segarra, op. cit., p. 140.

¹⁸⁰ Lejeune (1980), op. cit., p. 34.

notamment que le fonctionnement rhétorique peut être considéré comme « naturellement » inhérent au langage.

Or, le langage dont il est question – et en premier lieu le rapport qui s'établit entre sujet énonciateur et celui-ci lors de son usage – est loin d'être un médiateur innocent. Nous pouvons argumenter ici avec les propos de Nietzsche dans ses *Cours sur la rhétorique* : « il n'y a absolument pas de « naturalité » non-rhétorique du langage à laquelle on pourrait faire appel : le langage lui-même est le résultat d'arts purement rhétoriques ». Autant, ajoute-t-il, « il n'y a pas de différence entre les mots propres et les tropes, autant il n'y en a pas entre le *discours* normal et ce qu'on appelle les *figures rhétoriques*. »¹⁸¹ Par la suite, dans le chapitre intitulé *Rapport de la rhétorique au langage*, Nietzsche délimite trois procédés principaux de cette rhétorique, dont le plus important seraient les *tropes*, c'est-à-dire, « les désignations impropres » que sont les mots « en soi et dès le commencement. »¹⁸² La question se pose alors si on peut ainsi argumenter, toujours à la lumière des pensées nietzshéennes, pour quelque valeur rhétorique du pronom « je », considéré comme un trope ?

Cette reconnaissance nous incite à révéler un parallélisme saillant avec une idée centrale du métissage, ce qui ne semble pas pour autant une pure fantaisie. Si l'idée du sens « impropre », comme Nietzsche laisse entendre par la suite, s'associe à la question de la transparence et ainsi à celle de la notion de pureté¹⁸³, ce sens sera doté d'une connotation très particulière dans l'espace métis où la « créolisation » du langage est une composante fondamentale de l'expression de la structure identitaire. « Métis » donc impure... ? Impropre par ce que métis... ? Est-ce qu'on peut

¹⁸¹ Pour les citations, cf. Friedrich Nietzsche, *Cours sur la rhétorique. Rapport de la rhétorique au langage* in : *Poétique*, 1971/5. respectivement pp. 111 et 113 (c'est l'éditeur qui souligne).

¹⁸² Id., p. 112 : « le procédé le plus important de la rhétorique, ce sont les tropes, les désignations impropres. Mais tous les mots sont en soi et dès le commencement, des tropes. »

du moins se douter de quelque manière si au niveau de l'interprétation, il s'agit du même conflit épistémologique qui se pose entre « l'illusion rassurante de la pureté » et l'inquiétude et la fugacité du métissage¹⁸⁴ et grâce auquel le « je » de l'énonciation est capable de flexions rhétoriques par le jeu constant entre coïncidence et non-coïncidence avec le « je » de l'énoncé ?

Car, comme écrit R. Robin dans *Le Deuil de l'origine*, il est « impossible pour l'écrivain de se situer tout à fait dans sa ou ses langues, de faire corps avec sa langue natale ou maternelle, d'habiter complètement son nom propre ou sa propre identité, impossible de coïncider avec soi-même ou avec un quelconque fantasme d'unité du sujet, impossible peut-être même d'occuper une place de sujet autrement que dans l'écriture »¹⁸⁵. Si toute entreprise autobiographique en général est largement motivée par la recherche d'une identité, cette recherche s'associe ici à une autre : celle de la langue de l'écriture. « Langue toison d'or sans Jason »¹⁸⁶, cette langue d'expression se présente comme un lieu parfait et inhabité de l'exil, de la non-coïncidence, de la fracture et de la fissure de la personnalité.

Pour l'expérience métisse, ces jeux de coïncidence – signale Roger Toumson dans son ouvrage remarquable – relèvent de la coexistence perpétuelle de la volonté et du refus de l'identification¹⁸⁷, en conséquence, ils ne peuvent jamais signifier un processus achevé¹⁸⁸ : « Se dire Métis, écrit-il, c'est se vouloir être un Autre du Même sans cesser d'être un Même de l'Autre, c'est vouloir fondre l'Autre en soi sans cesser d'être soi. (...) Fût-elle

¹⁸³ Id., p. 113.

¹⁸⁴ Cf. Laplantine–Nouss, op. cit., p. 72.

¹⁸⁵ Robin (1993), op. cit., p. 9.

¹⁸⁶ Id., p. 8.

¹⁸⁷ Cf. Toumson, op. cit., p. 262 : « Le symptôme du traumatisme identitaire, écrit Toumson, doit être pensé, contradictoirement, comme volonté et comme refus de l'identification. »

possible, une autobiographie métisse n'aurait d'objet que la passion subjective qu'inspire le traumatisme de l'origine »¹⁸⁹. Il reste à examiner alors dans quelle mesure une pratique de lecture que nous ne pouvons nommer qu'avec certaines restrictions « culturelle », « postcoloniale »¹⁹⁰ ou « métisse », tient-elle à la notion de l'identification, critère principale de l'autobiographie-genre ; ou, contrairement, est-ce un choix – conscient, inconscient ou nécessaire¹⁹¹ – de la langue du discours, et son rapport conflictuel avec le « je », ainsi que la mise en oeuvre de son « principe de synonymie » tantôt avec « moi », tantôt avec « nous », tantôt avec « l'Autre », qu'elle y valorise davantage¹⁹².

Sans la moindre volonté de conclure ici un raisonnement profond sur des questions d'une *rhétorique* et de la remise en cause de son rapport avec le langage quotidien, nous devrions pourtant mettre en relief certains valeurs spécifiques du « je » dans le discours autobiographique. Car, en admettant que l'écriture autobiographique est forcément une écriture rétrospective où « « je » n'est pas toujours le je, mais c'est un « je-nous » ou c'est un « je » démultiplié »¹⁹³, la question se pose : sous quelles conditions peut-on parler dans les cas particuliers de l'énonciation du pronom à la première personne que signifie l'appartenance à un espace métis, d'une « double figuration » du langage ? C'est ces valeurs figurées révélées par l'écriture que nous souhaitons repérer dans nos analyses de textes : la valeur « *synecdochique* » d'une part, en fonction d'un principe de synonymie et d'une *littérature mineure*, et

¹⁸⁸ Cf. Nouss–Laplantine, op. cit., p. 80 : « Le métissage ne répond pas non plus aux procédures d'identification. Le « moi » métis n'étant pas unique, ni séparé des autres, n'étant pas un « moi » du tout, n'est personne à proprement parler. »

¹⁸⁹ Toumson, op. cit., p. 260.

¹⁹⁰ Pour une discussion sur la validité du terme « postcolonial » dans le contexte francophone, cf. Jean Bessière, *Littératures francophones et postcolonialisme*, in Bessière–Moura (éd.), op. cit., pp. 169-197.

¹⁹¹ Cf. l'introduction de Lise Gauvin, in Albert, op.cit., p. 14.

¹⁹² Toumson, op. cit., p. 29.

¹⁹³ Assia Djebar, *Territoire des langues* (entretien avec Lise Gauvin), in Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens avec les écrivains du monde littéraire francophone*, Karthala, 1997.

la valeur « *disséminative* »¹⁹⁴ de l'autre, en fonction d'une construction identitaire problématique du Moi dans la langue-autre.

¹⁹⁴ Robin (1997), op. cit., p. 37.

CHAPITRE TROISIEME

L'ECRITURE AUTOBIOGRAPHIQUE : L'ECLATEMENT DE L'ECRITURE EN POSITION MINEURE

L'identité culturelle, tout comme la biologique, est un concept douteux. C'est la mémoire qui relie le tout et nous fait croire à une unité homogène.¹⁹⁵

(Albert Memmi)

a) POUR UNE « LITTERATURE-MINEUR » – JEUX RHETORIQUES ET ENJEUX IDENTITAIRES DU SIGNIFIANT DANS L'ESPACE POST(*)COLONIAL

L'autobiographie : un acte de déterritorialisation

« Ecrire comme un chien qui fait son trou, un rat qui fait son terrier. » Depuis sa première parution, la phrase emblématique par laquelle Gilles Deleuze et Félix Guattari introduisaient dans la pensée littéraire le concept de « déterritorialisation »¹⁹⁶ n'a pas perdu de sa fortune et, en effet, a connu plusieurs tentatives de « recyclages » actualisants. Illustrant les conditions de l'écrivain en position culturelle « mineure » à travers l'exemple de Kafka, les deux concepts, au même titre que « nomadisme », sont devenus aussi familiers pour les chercheurs des littératures francophones

¹⁹⁵ Cf. Albert Memmi, Article Identité, in *A contre-courants*, Nouvel Objet, 1993, p. 141.

¹⁹⁶ Gilles Deleuze–Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, Minuit, 1975, p. 33.

« émergentes »¹⁹⁷. Reste à savoir comment il serait possible, à l'état actuel des recherches sur la littérature maghrébine, profiter de ces notions lors de l'analyse d'un corpus « autobiographique » ?

Terme technique polyvalent chez Deleuze et Guattari, la *déterritorialisation*, marquant une appartenance identitaire multiple, s'inscrit dans le discours théorique francophone essentiellement dans le contexte de la (sur)conscience linguistique¹⁹⁸ et celui des enjeux du choix de la langue d'expression, problématiques aussi cardinales pour le cas de la francophonie. La critique paraît cependant plus partagée concernant l'extension de la notion de *minorité* face aux « dénominations particularisantes »¹⁹⁹ des différentes littératures nationales de langue française. Certes, une démarche qui examine les productions littéraires francophones dans leur diversité et dans leur « minorité » ne peut pas ignorer l'étude des phénomènes de décentrement de la langue d'expression, alors qu'une analyse visant les seules *différences* – et ici nous partageons la même préoccupation de Beniamino dans sa brillante synthèse – remet en question la possibilité d'établir un système plus ou moins cohérent²⁰⁰.

Pourtant, il serait particulièrement intéressant d'étudier les particularités qui, à travers la déterritorialisation de la langue d'expression, déterritorialisent entre autres l'acte autobiographique même et y reflètent aussi de différentes pratiques sociales. Or, si la notion de minorité a été définie par Deleuze et Guattari selon trois

¹⁹⁷ Cf. Beniamino, op. cit., p. 88, et ses références aux écrits de R. Jouanny et Alec G. Hargreaves, La littérature issue de l'immigration maghrébine en France : une littérature 'mineure' ?, in Charles Bonn (éd.), *Littératures des immigrations. Un espace littéraire émergent* (vol. 1), L'Harmattan 1995, pp. 17-28.

¹⁹⁸ Terme de Lise Gauvin, repris par Beniamino. Cf. Beniamino, op. cit., p. 142.

¹⁹⁹ Ibid.

²⁰⁰ Cf. Róbert Varga, Ecritures métisses, écritures de la différence : genre autobiographique et espace autobiographique dans la littérature maghrébine d'expression française, in Afifa Bererhi (éd.), *L'autobiographie en situation d'interculturalité*, Alger, 2004, pp. 489-501.

critères coexistants : critère linguistique, politique et collectif,²⁰¹ la manière dont R. Jouanny et Beniamino perçoivent la notion de minorité²⁰² témoigne d'un léger déplacement de la problématique vers la seule composante linguistique. Il en résulte qu'un travail sur la « minorité », lié exclusivement à l'étude de la déterritorialisation linguistique – bien que moins épineux en épargnant notamment un aspect politique *contradictoire* – évite justement l'étude des *motifs* et des *conséquences* de celle-ci. Sur le plan linguistique, une telle analyse signifierait évidemment l'étude des « agencements » énonciatifs du discours et une reconstruction de la *situation d'énonciation* pour les textes individuels.

L'étude de la narration autobiographique d'un tel aspect réservera certainement des nouveautés, et à un niveau qui se distingue tout de même de l'étude linguistique de la distanciation rhétorique, censée marquer l'emploi de l'instance narrative à la première personne²⁰³. Ces nouvelles tentatives font ordinairement appel aux positions de la critique postcoloniale qui, par une revalorisation de la notion de « minorité », souligne les enjeux sociaux de l'énonciation du discours. Non que nous partagions entièrement les acceptions selon lesquelles une voie d'évolution des « autobiographies postcoloniales » (sic !) pourrait être clairement délimitée²⁰⁴ ; néanmoins, la méthodologie et le langage critique « postcoloniaux », par leurs tentatives de (re)définition, apporteront un changement radical à nos analyses. Ils mettent

²⁰¹ Cf. Deleuze–Guattari (1975), op. cit., p. 33 : « Les trois critères de la littérature mineure de la littérature mineure sont la déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique, l'agencement collectif de l'énonciation. »

²⁰² Cf. Beniamino, op. cit., p. 88 : « Créateurs d'une « littérature mineure », – entendez par là une littérature écrite par une minorité dans une langue majeure, le français – ils tendent à en faire une littérature majeure, c'est à dire, consolidée, reconnue officiellement comme de leur identité originale. »

²⁰³ Cf. Chapitre 2 : Ecrire « Je » - écrire la culture.

²⁰⁴ Cf. Alfred Hornung–Ernstpeter Ruhe (réd.), *Postcolonialisme & autobiographie*, Amsterdam-Atlanta, 1998, p. 1 : « les autobiographies postcoloniales sont le fruit d'une évolution autonome. »

notamment en relief, comme l'affirme F. Lionnet²⁰⁵, le fait que l'écriture « mineure » sera manifestement doublée d'un nouveau contexte épistémologique ou d'une prise de position nettement idéologique, également en matière de l'autobiographie.

C'est apparemment cette conception de l'écriture qui signale la différence cardinale de la manière dont les approches postcoloniales traitent le problème de la « minorité » et de la « déterritorialisation. » La mise en valeur de ces nouveaux enjeux « postcoloniaux » de l'écriture (et qui, dans sa complexité, dépasse ce qu'on appelle en général *engagement*) est reçue pour autant avec une certaine réserve par la plupart des théoriciens francophones. Cette réticence – d'ailleurs significative – de la critique francophone à l'égard d'une logique postcoloniale est due en premier lieu au conglomérat de rapports inextricables que celle-ci établit entre les traditions critiques les plus différentes, comme la déconstruction, la postmoderne, les *cultural studies*. Si bien que, chez la plupart des critiques de l'Hexagone, la notion même du « postcolonial » sera une notion vidée, saisie d'une façon peu subtile et différenciée, dans son aspect historico-chronologique²⁰⁶.

Dans son essai, C. Bongie cherche à dissoudre justement cette confusion, notamment en établissant une différence très précise entre les trois aspects de l'interprétation de la notion qu'il désigne respectivement par *postcolonial*, *post-colonial* et « *post/colonial* ». ²⁰⁷ Ce dernier, contrairement au sens principalement

²⁰⁵ Cf. Françoise Lionnet, Questions de méthode : Itinéraires ourlés de l'autoportrait et de la critique, in Hornung-Ruhe, op. cit., p. 10 : « Le texte du 'Je' devient celui où identité personnelle, contexte culturel, recherche poétique, discours métaphorique ou analogique, prise de position idéologiques ou épistémologiques se croisent, s'entremêlent. »

²⁰⁶ Cf. Jacqueline Bardolph, *Etudes postcoloniales et littérature*, Ed. Champions, Paris, 2002, p. 8.

²⁰⁷ Dans son ouvrage, C. Bongie distingue ainsi postcolonial, post-colonial et post/colonial : « Postcolonial, écrit-il, will be used simply as an historical marker, covering approximately the last half of this century and describing certain societies that have been and still are under the formal or informal control of another nation, as well as the cultural artifacts that these societies have produced ; post-colonial will henceforth be limited to conveying the (purely ideological) hypothesis of a future that would be completely severed from colonialism – a fully liberated time that the "post/colonial" »

chronologique des deux premiers, prêle un caractère épistémologique à l'interprétation de l'état *post/colonial*, en rapprochant *postcolonial* et *postmoderne*. Un premier point de référence de Bongie étant la pensée postmoderniste de Lyotard relative au travail de *réécriture* (« re-writing »)²⁰⁸ qui consiste à la remise en question d'un nombre de clichés épistémologiques et esthétiques particulièrement valables pour l'étude de la littérature maghrébine d'expression française, et parmi lesquels nous souhaitons revenir sur les plus importants.

Une première remarque à faire concerne sans doute le rapport entre l'énoncé de l'écriture et sa situation d'énonciation dans l'espace « post/colonial ». Les conditions de l'énonciation, inéluctablement instaurées par l'entreprise coloniale²⁰⁹ et désormais décrites par des phénomènes comme *hybridité*, *métissage*, *minorité*, conservent d'abord leur dimension largement politique. Les *grands récits* qui s'y inscrivent, loin d'être de simples discours assertifs des différentes configurations identitaires, alimenteront alors une remise en question perpétuelle des positions idéologiques d'un système de domination : la *situation d'énonciation* se transforme ainsi en *situation-dénonciation*. Toutefois, l'explicitation des différences culturelles par les écritures mineures ne consiste pas en une simple révélation ou dénonciation de l'exclusion ; elle transforme, comme affirme H. Bhabha, « non seulement la logique de l'articulation, mais aussi le topos de l'énonciation et le rapport avec le destinataire. »²¹⁰

insistently puts into question. » Cf. Chris Bongie, *Islands and Exiles. The Creole Identities of Post/Colonial Literature*, Stanford University Press, Stanford, 1998, p. 13.

²⁰⁸ Cf. Ibid. : « Rather, Lyotard's revised account of postmodernity makes it equivalent to what I would call post/modernity by defining it as simply ongoing rewriting of modernity and its displacements "the re-writing of some features modernity had tried or pretended to gain, particularly in founding its legitimation upon the purpose of the general emancipation of mankind". »

²⁰⁹ Bongie, op. cit., p. 14.

²¹⁰ Cf. Homi K. Bhabha, *DissemiNation : time, narrative and the margins of the modern nation*, in *Nation and narration*, Routledge, London, 1990, p. 312 : « The analytic of cultural difference intervenes to transform the scenario of articulation – not simply to disturb the rationale of discrimination. It

« *Minorité* » : un nouveau topos de l'énonciation

A cet égard, l'écriture en situation colonisée, écriture par excellence « mineure » – qu'elle soit autobiographique ou non – sera un vrai travail de *mineur* dans la mesure où elle creuse, remue, fouille, secoue pour de bon ; elle détruit et réécrit, en réécrivant les critères mêmes qui déterminaient les cadres de sa réception. La différence culturelle et la situation mineure deviennent ainsi des éléments constitutifs du processus de déconstruction du signe. Pour sa part, la pratique textuelle autobiographique ne sera pas sans doute une exception et participe à ce processus de réécriture : elle se crée ses propres *lieux* (topoi), quoique dans un langage *impropre* et figuré, oscillant entre appartenance et non-appartenance aux références identitaires possibles, en déterritorialisant les figures *existants* et « déterrants » les figures *possibles* d'une fragmentation identitaire²¹¹.

Or, ce que l'acte de l'écriture transforme, grâce à son rapport ambigu avec la langue d'expression (la 'langue-Autre') et ses champs symboliques, ce serait avant tout la valeur de l'instance narrative à la première personne, en éclatant, dans le champs ambigu de la Relation, les sens du *Moi*. La production du texte « autobiographique » sera ainsi décentrée par deux fonctionnements rhétoriques, deux forces centrifuges qui veillent sur la production de texte et canalisent le discours du *Moi* vers ses sens figurés – métaphoriques et métonymiques – et que nous avons nommées plus haut respectivement valeur *disséminative* et *synecdochique* de l'instance narrative à la première personne.

Les impacts d'un fonctionnement « disséminatif » de l'instance « je » réserveront certainement des analogies révélatrices

changes the position of enunciation and the relations of address within it ; not only what is said but from where it is said ; not simply the logic of articulation but the topos of enunciation. »

²¹¹ Cf. Moura (1999), op. cit., p. 155.

après une éventuelle mise en regard avec le problème épistémologique de la déconstruction du signe en général. Lors d'une remise en question du processus d'identification entre Moi et l'instance du discours – critère requis (et d'ailleurs automatiquement accompli) selon la théorie de Lejeune pour un pacte autobiographique – nous avons rapporté plusieurs facteurs qui prouvent que cette identification sera piégée.

Ce qui entraîne également l'éparpillement et la démultiplication du sens de l'instance « je », cette dernière étant non-achevée... tout comme ne l'est en effet le processus du sens du signe même selon la lecture de la déconstruction : à la surface textuelle, la crise de l'identité se traduit ainsi en une crise du sens de l'énoncé. L'instance « je » portera en soi inévitablement sa propre temporalité, ainsi que le traumatisme de *ses* origines métisses – à savoir sa naissance (sa prononciation) au sein d'une langue-Autre –, ou la mémoire d'une identité déconstruite du « Moi », telle que nous la suggérait Toumson par sa théorie d'une « rhétorique de la synonymie ». Ceci a pour corollaire que le Moi-signe, pour emprunter un autre concept à Derrida, n'existe finalement que dans sa *différance* ; il devient un signe non-identique, perméable et jamais fini, s'abandonnant au jeu du processus temporaire du discours dont il fait partie.

A l'ombre de cette dissémination du Moi-signe – qui donnera lieu, par la suite, à observer d'un côté le fonctionnement de l'instance « je » (grammaticalement non identifiée) des autobiographies féminines, ou, d'autre côté, un jeu de *dé-légation* du « je »²¹² – s'émerge une deuxième caractéristique que nous avons nommé provisoirement valeur *synecdochique*. Valeur essentiellement *plurielle* de l'instance « je » qui – contrairement à une acception

²¹² Nous reprenons la problématique plus en détail par la suite à propos l'écriture « autobiographique » d'Assia Djebar, et *L'Ecrivain public* de Tahar Ben Jelloun.

commune – est loin d’être gratuit et dont les conséquences ne se limitent certainement pas à une simple lecture « collectobiographique » des textes autobiographiques.

D’une part, comme l’illustrera exactement le cas des textes d’Albert Memmi ou d’Assia Djebar, c’est ce fonctionnement rhétorique qui déclenchera les « machines à mémoire » de la mémoire collective se greffant dans le discours individuel. D’autre part, c’est cette valeur synecdochique de l’instance narrative qui ouvrira des embrayages rhétoriques du discours autobiographique vers des « *topiques* » – telle l’Histoire – appartenant à l’ordre du collectif. Par conséquent, elle permettra également d’étudier les autobiographies « à un niveau du discours qui n’est pas explicité dans le discours même en question »²¹³, en tant que des formes narratives idéologiques de la *légitimation* (‘legitimizing narratives’) : discours qui répondent d’un aspect aussi bien politique à la problématique de la *crise*, posée avec effervescence par l’épistémè de la *modernité*.

²¹³ Cf. Marc Currie, Narrative, Politics and History, in *Postmoderne narrative theory*, Macmillan Press Ltd, London, 1998. (pour l’édition hongroise : N. Kovács, op. cit., pp. 19-39.)

b) RHIZOMES : DE LA RACINE « PIVOTANTE » AUX TEXTES PIVOTANTS

« La condition postcoloniale » ou la subversion des grands récits

Nos premières considérations sur les cadres d'une esthétique de la « *minorité* » – portant également sur les fonctionnements rhétoriques de l'instance narrative à la première personne du discours autobiographique – ont révélé plusieurs dilemmes concernant les phénomènes de déterritorialisation du texte littéraire. Ainsi a-t-on évoqué notamment, par le biais des flexions rhétoriques de l'instance du discours, la déterritorialisation de la, 'langue-Autre' pour le sujet de l'énonciation. Cette expérience traumatisante de la Relation avec la langue d'expression, perçue en tant que distanciation ou non-coïncidence du « je » de l'énoncé et entraînant, avec les termes de J. Bardolph, la « fracture de la langue » ou le manque « d'unité de sens possible »²¹⁴, nous permettra de faire d'importants rapprochements entre les conditions post/coloniales du discours autobiographique et les stratégies d'interprétation l'écriture postmoderne.

Dans les deux cas, observe Bardolph, il est visiblement question d'un même scepticisme qui, selon la critique, « porte jusqu'à la possibilité même de l'identité du sujet » : fait qui justifie de revenir sur les valeurs rhétoriques (« disséminatives » ou autres) de l'instance narrative du discours, cependant d'un autre aspect. Car, autobiographique ou non, *entité* à construire, l'*id-entité* ne s'interroge plus seulement sur les jeux disséminatifs qui perturbent l'homogénéité de celle-ci au niveau « grammatical », mais c'est les *en-jeux* de ses sources et des références de sa propre existence qui

²¹⁴ Bardolph, op. cit., p. 46.

sont remis en question. Il y a alors lieu d'examiner les embrayages rhétoriques qui canalisent le discours vers le « pluriel », ainsi vers les formes de représentation d'ordre collectif. Cette « pluralité » sera par ailleurs un phénomène à double facette dans le cas particulier de l'autobiographie. D'une part, elle signifiera – par ses valeurs *synecdochiques* – une rhétorique de la pluralité de l'instance « je », d'autre part la « pluralité » du discours autobiographique même, dans la mesure où cette dernière participe à la (dé)construction éventuelle des discours de légitimation des références identitaires.

Pour le texte maghrébin, B. Chikhi a été une des premiers à peser les chances d'un déplacement de l'écriture vers le champ rhétorique, notamment à propos de la problématique de la représentation de l'histoire et les références identitaires qu'elle est censée construire. Dans son ouvrage²¹⁵, elle propose ainsi d'introduire la notion des *topiques*²¹⁶ ; « formes vides », « lieux communs » de la pensée, les topiques sont capables de « générer et régénérer le sens et de le doter de multiples fonctions » et fonctionnent comme des embrayages rhétoriques. Elles signalent que la catégorie de la littérature – et ainsi le discours autobiographique – n'est pas « imperméable », mais bien au contraire, elle est imprégnée du désir d'établir des connexions, aussi bien vers l'histoire (telle vécue par l'individu) que vers le grand récit en construction de l'Histoire (correspondant à l'ordre du collectif).

Mais s'agit-il uniquement d'une situation, comme écrit Chikhi, exclusivement liée à l'épistémè de la *modernité* ? Quoique son interprétation – en soulignant, probablement avec trop de rigueur, que « la pensée post-moderne est une pensée qui

²¹⁵ Beïda Chikhi, *Maghreb en textes : culture, histoire, savoirs et symboliques*, L'Harmattan, 1996.

²¹⁶ Sur les *topiques*, cf. id., p. 19.

accompagne les histoires de décadence et leur impossibilité de produire des finalités » – souhaite tracer une ligne plus ou moins nette entre modernité et postmodernité et traiter ainsi la problématique du désir d’histoire comme liée principalement à la modernité²¹⁷, ces symptômes de crise ne sont moins étrangers à la pensée postmoderne qui demeure néanmoins une tentation pour les écrivains maghrébins.²¹⁸ En effet, la notion de *crise* – soit-elle la crise de l’histoire, du sujet ou de la parole²¹⁹ – sera une notion-clé sur laquelle nous entendons pointer par la suite, tout en faisant abstraction des débats pour la plupart sans stériles, opposant catégoriquement non seulement modernité et postmodernité, mais aussi la condition « occidentale » et l’épistémè du Maghreb.

Le fait que dans le champ collectif, le Moi-sujet – comme B. Chikhi l’a très lucidement montré dans le cas des écrivains maghrébins²²⁰ – souvent se tait, se réduit au *silence* et à la *non-présence*, sera une des formes de manifestations les plus nettes de cette situation de crise. Nous pouvons toutefois nous demander si une telle multiplication des jeux du sujet parlant s’explique uniquement par la conception « moderniste » du ‘je est un Autre’, ou, au contraire, par une expérience de la *subversion*. Car si la naissance de la modernité textuelle maghrébine demeure fortement marquée par la crise moderniste de la conscience historique, nous pouvons certainement parler d’une crise postmoderniste des *formes* mêmes de la représentation. Non seulement parce qu’un des *effets pervers* de l’épistémè postmoderne serait exactement la « subversion de toute forme autoritaire et monoculturelle »²²¹, mais aussi parce

²¹⁷ Id., p. 17.

²¹⁸ Id., p. 39.

²¹⁹ Id., p. 17 : « Krisis : moment ou action qui sépare, dénonce, achève ou guérit. »

²²⁰ Cf. Chikhi, op. cit., chapitre « L’identité culturelle à l’épreuve de la modernité ».

²²¹ Cf. Bardolph, op. cit., p. 46 : « L’esthétique postmoderne est définie par la critique d’une façon qui amène inévitablement à des points de comparaison avec certains aspects des écrits postcoloniaux. Dans les deux cas on trouve la subversion de toute forme autoritaire et monoculturelle qui régirait le genre, le discours. »

que pour ce dernier les conditions de la construction identitaire, et ainsi la tension entre non-présence et prise de la parole, se traduisent par une subversion de la *langue* et *les pratiques discursives*.²²²

Nous entendons souligner ici deux éléments de prime importance. Le premier est la crise de l'histoire qui ne signifie pas uniquement le scepticisme quasi obligatoire du postmoderne vis-à-vis les « grands récits »²²³. Il y a lieu également de parler d'une crise de la « *narrabilité* » telle qu'elle a été remarquée par le tournant rhétorique de l'historiographie depuis l'essai révolutionnaire de H. White²²⁴. Or, cette conception – de même que le tournant rhétorique de l'ethnographie d'ailleurs – suppose, faute de Code unique valable²²⁵, un rapport ambivalent entre les techniques narratives du texte historique et celles d'une oeuvre littéraire. Le deuxième élément à souligner renvoie sans doute à une catégorie à laquelle nous aurons certainement plusieurs fois recours par la suite : c'est l'aspect politique, aussi préconisé par le discours théorique post/colonial. Si pour la critique narratologique c'est les possibilités et les limites de l'historiographie qui soulèvent des doutes, les préoccupations « *majeures* » du discours de la minorité vise à combler les lacunes et les espaces vides de l'Histoire par un processus d'inclusion, d'inscription de soi : désir d'histoire qui sera, lui aussi, doublé d'une utopie face à la totalité du « grand récit », mais cette fois-ci d'une utopie *politique*.

Nous reprenons évidemment l'aspect politique au sens qu'il'a été défini plus haut comme troisième critère (« l'immédiat politique ») de la littérature mineure et qui constitue ainsi un lien

²²² Cf. Robin (1993), op. cit., p. 29 et Moura (1999), op. cit., pp. 155-158.

²²³ Cf. Gayatri Chakravorty Spivak, *The post-colonial critic (Interviews, Strategies, Dialogues)*, Routledge, New York-London, 1990, p. 18 : « The characteristic of the post-modern age is precisely the loss of credibility in the grands récits of modernity. »

²²⁴ Hayden White : A történelmi szöveg mint irodalmi műalkotás, in *A történelem terbe*, Ozirisz, Budapest, 1997.

principal vers les conditions d'énonciation « post/coloniales ». Autant dire que nous nous intéresserons aux discours de légitimation des positions de l'énonciation du sujet – contrairement par exemples aux fameuses explicitations radicales des « allégories nationales », proposées par Jameson²²⁶ – d'un point de vue principalement *poétique* et non politique. La pertinence de la formulation proposé par Deleuze et Guattari – « il n'est pas possible d'écrire, mais il est impossible de ne pas écrire »²²⁷ – n'est pas alors fortuite. Elle réside dans la tension perpétuelle entre la *position-dénonciation* de l'écriture et les structures d'exclusion des discours « majeurs » que représentent les « grands récits ». Pour comprendre l'enjeu essentiel cette tension – qui est sûrement le fait d'être *énoncé* –, nous essaierons cependant de retourner la question et, au lieu d'observer comment les positions, reléguées à la minorité subsistent dans les discours majeures, en nous interrogeant d'abord *comment*, grâce une logique d'exclusion, elles restent *non-représentés*.

Certes, et surtout en suivant les propos de M. Currie²²⁸, nous ne pouvons pas faire abstraction du fait que la problématique de la représentation historique a été remise au centre des débats postmodernes d'un côté grâce à une première vague du *new historicism* pour laquelle les pratiques de l'exclusion dans la représentation de l'histoire se révèlent essentiellement comme de nature *politique*. Liées au fonctionnement des mécanismes de l'exclusion de la société (des sociétés), ces pratiques calquent alors les structures idéologiques du pouvoir. Dans le contexte colonial, comme les premiers essais « fondateurs » d'Albert Memmi ou

²²⁵ Au lieu d'exploiter le terme inspiré par N. Frye ('code') nous préférons mettre ici l'accent sur le *récit*.

²²⁶ Pour la critique de la conception de Jameson, cf. Aijaz, op. cit. et l'article '*allegory*', in Bill Aschroft–Gareth Griffiths–Helen Tiffin, *Key Concepts in post-colonial Studies*, Routledge, London, 1995, p. 9.

²²⁷ Deleuze-Guattari, op. cit., p. 27.

²²⁸ Currie, op. cit., p. 21.

Fanon²²⁹ l'ont montré avec acuité, ces structures idéologiques s'incorporent dans la figure – aussi mythique que réelle – du colonisateur : celui-ci, dans son qualité d'opresseur, devient aussi le « dépositaire » de l'Histoire. Ainsi, quand Memmi affirme que « pour l'opprimé aucun passé historique n'est reconnu, ni au sens politique, ni au sens culturel »²³⁰, il fait appel à juste titre à ces structures d'exclusion « coloniales » de l'ordre de l'Histoire face auxquelles l'écriture mineure ('opprimée') aura comme objectif principal de ressusciter une mémoire collective dont la seule trace était justement *son absence*²³¹.

Alors même que ces argumentations – accusées parfois de tourner en rond sous l'emprise d'une idéologie marxiste – prouvent que l'aspect politique de l'exclusion du sujet mineur de l'Histoire serait évident aussi dans le cas de l'approche postcoloniale discours maghrébin, elles sont loin d'être les seules et uniques. Du moins, c'est la position de M. Currie qui, en introduisant dans son essai le concept de « *l'exclusion internarrative*²³² », aboutit à relier la pensée du *new historicism* et celle de la *déconstruction*. Le dénominateur commun des deux conceptions – notamment la notion de *l'exclusion*, reprise cette fois-ci dans le sens que lui attribue la philosophie de Derrida²³³ – pivote autour de la notion de la *temporalité* et les implications métaphysiques communes de sens, temps et histoire²³⁴. Si, contrairement aux interprétations saussuriennes, le signe, conclut Currie, est défini dans sa temporalité comme structure de traces ou *structure d'exclusion*, on est amené à supposer, par un raisonnement analogique, que le phénomène est susceptible d'exister pour les plus grandes unités du

²²⁹ Cf. *Portrait du colonisé* et *La libération du Juif* de Memmi ainsi que *Les damnés de la terre* de Fanon.

²³⁰ *Le Portrait d'un Juif*, 188; *La Libération du Juif*, 190.

²³¹ Moura (1999), op. cit., 155.

²³² Currie, op. cit., p. 22.

²³³ Currie pense notamment à *L'écriture et la différence* de Derrida.

²³⁴ Id., p. 23.

sens et se manifeste ainsi « au niveau de la proposition, de l'épisode narrative ou de l'entier du discours²³⁵ ». C'est particulièrement valable, dit-il, à la narration linéaire et monolithique de l'Histoire qui « porte en soi les traces des histoires non-relatées, exclues, la trace des histoires *des exclus*²³⁶ » et peut être décrite de ce point de vue comme une structure d'exclusion par excellence qui relève cependant d'une propriété inhérente et inévitable du signe et du sens.

De ces ultimes propos, il résulte d'une façon évidente la conclusion du *new historicism*²³⁷ : c'est que dans la narration historique – par l'exclusion *matérielle* mais aussi bien par l'exclusion *narrative* qu'elle engendre – toutes les positions narratives possibles ne peuvent pas être mises en valeur en même temps. La totalité de l'Histoire, admet finalement Currie, ressemble ainsi plutôt à un amalgame de *récits*, où histoire et littérature se mélangent inextricablement. Or, c'est exactement le cas du « je » mineur qui se réaffirme dans sa subjectivité comme sujet parlant tout en mettant en jeu sa *différence par* ses valeurs disséminatives (donc ne s'assimilant non plus à l'instance impersonnelle de la narration de l'Histoire²³⁸) et *malgré* ses valeurs synecdochiques qui le relie à l'ordre du collectif. *Nomadisme* et esthétique de la *trace*, synonymes d'une existence sur les marges de l'histoire et illustrant l'attitude de la minorité, obtiendront alors un sens non seulement de l'aspect « matériel » de l'errance, mais aussi comme nomadisme symbolique de l'instance errant et se divisant entre ses différentes positions énonciatrices.

²³⁵ Id., p. 26.

²³⁶ Id., p. 29 (c'est nous qui soulignons).

²³⁷ Id., p. 33.

²³⁸ Dans son essai cité, White fait différence entre 'récit' et 'narrative', selon la présence ou l'absence explicite du sujet énonciateur.

Histoire et ethnographie : les grandes structures de l'exclusion

C'est ce dernier fait, notamment l'absence de certaines *positions* énonciatrices que nous jugeons important de souligner en examinant nos textes. Car, et contrairement aux jugements trop superficiels d'une interprétation politique, si *exclusion* il y a, ce n'est point l'exclusion de la minorité comme *objet de l'énoncé*, mais comme *sujet de l'énonciation*. Cette différence, du moins en l'observant dans le contexte (post)colonial de la littérature maghrébine, demeure toujours pertinente, même si elle échappe aux interprétations focalisées principalement sur la structure d'exclusion très nette de l'Histoire. Or, ce n'est pas le cas d'autres récits majeurs, qui, tout en permettant l'exclusion *narrative* de leur part, se révèlent en même temps – du moins, formellement, opposés ainsi à l'exclusion politique de l'Histoire – comme des structures *d'inclusion* des positions mineurs comme *objet*. Une telle structure sera notamment l'ordre de *l'ethnographie* qui, de même que la narration de l'Histoire, a été également soumise à un travail de déconstruction de la critique narratologique et que – par le fonctionnement allégorique qu'elle est susceptible de prêter à la lecture de « l'autobiographie » – nous considérons ici également comme *topique*. Aspect rarement valorisé d'ailleurs dans le cas du texte maghrébin, dont les analyses, pour la plupart des cas, se limitent à l'observation d'une fonction « collectobiographique²³⁹. »

C'est justement à propos de cet aspect « collectobiographique » et de l'exclusion *narrative* de l'ethnographie que nous proposons de faire un détour bref vers la critique de J. Clifford, cette fois-ci à l'égard de la description ethnographique. Dans son essai déjà cité, Clifford semble procéder avec le même objectif que White dans le cas de la narration historique, pour révéler les pratiques textuelles rhétoriques qui

relient à la littérature la narration « ethnographique » de l'anthropologie. En illustrant comment le récit de vie, dans la *description* de l'anthropologue tend vers une *in-scription* dans un ordre narratif déterminé par une catégorie de la *littérature* comme l'autobiographie, il montre combien le fonctionnement allégorique de l'interprétation ethnographique peut rendre « typique » une histoire « trop individuelle ». L'interprétation de ces récits *lointains* et *exotiques* est encadrée par deux objectifs – autobiographie au sens « occidental » et ethnographie – alors que l'enjeu du récit original soit principalement la capacité de la verbalisation de la mémoire individuelle²⁴⁰.

Or, lors de l'interprétation d'un récit de vie individuel, affirme Clifford, l'anthropologue, lui aussi, aveuglé par ses présupposés visant le *typique*, devient parfois victime de ce qu'il appelle « *allégorie ethnographique* ». Présupposés et « pactes » avancés de la part du lecteur ou abus d'un protocole de la part de l'énonciateur, ce fonctionnement rhétorique du texte est loin d'être gratuit. En s'interrogeant sur le rapport entre « l'individuel » du récit de vie et « le typique » l'ethnographie, la question se pose néanmoins si celui-ci consiste en un simple rapport métonymique – « Je=Nous » – s'établit dans l'ordre d'un « synecdoché réaliste²⁴¹ » ? Ou, au contraire, face à la lecture collective du Moi, nous avons affaire à des embrayages rhétoriques du texte littéraire qui fait écho aux recherches de la théorie postmodernes sur les interférences

²³⁹ Cf. El Maouhal, op. cit., p. 107.

²⁴⁰ Cf. Clifford, op. cit., pp. 98-122 (pour l'édition hongroise cf. N. Kovács, op. cit., pp. 151-181) : « D'autre part, la vie de Nisa met en oeuvre un des mécanismes trop forte et aigüe de la production de sens, propre à la culture occidentale – le Je exemplairement cohérent (ou, plus précisément, le Moi qui se résume en autobiographie). Dans les processus fictionnels de la biographie et de l'autobiographie il n'y a rien d'universel ou naturel. La vie ne s'organise pas facilement en récit. Quand Nisa dit, et on peut en citer plein d'exemples, qu'« on vivait et mangeait là » ou tout simplement « on vivait et vivait », les murmures monotones d'une existence insignifiante s'entendent. A l'aide de la parole, aussi pour le parlant que pour l'interlocuteur, une forme narrative s'émerge de cet arrière-fond fuyant. Nisa raconte sa vie et ce processus est textuellement dramatisé par le livre de Shostak » (traduit du hongrois par l'auteur de la thèse).

²⁴¹ Id., p. 168.

entre récit littéraire et récit de l'histoire ? Sans avoir l'intention d'estomper les différences des deux récits majeurs, nous pouvons toutefois supposer, à l'analogie du de la topique de l'Histoire, un fonctionnement « ethnographique » du récit littéraire : *Histoire et ethnographie* seront alors considérées dans nos analyses comme deux lieux principaux, ceux de *l'exclusion* et de *l'inclusion* qui font pivoter les discours « autobiographique » de la minorité.

Tous les dilemmes formulés concernant les fonctionnements *synecdochiques* et *disséminatifs* du sujet d'énonciation nous amènent cependant à croire que les textes ainsi caractérisés diffèrent de plusieurs aspects de l'autobiographie pensée et définie comme genre littéraire. Le « sujet » de l'énonciation n'est « autobiographique » que d'un point de vue *sémiologique* (et non rhétorique)²⁴², de même qu'il n'est ni *historique*, ni *ethnographique* : quoique apparemment rangés autour d'un « je », ces récits se bâtissent sur un réseau textuel rhizomatique très fragile des usages rhétoriques de la première personne « mineure » et « exclue. » Par les jeux synecdochiques de l'appropriation de la parole, ou par les jeux disséminatives du Moi-signé, partagé entre les différentes fonctions narratives, ces récits sont censés de construire et de mettre en place les différents synonymes du « je » et déterritorialiser ainsi *radicalement* (à savoir dans ses *racines*) l'« autobiographie ».

Ce fait, bien entendu, n'exclut pas théoriquement une « reterritorialisation » éventuelle par des échanges avec un « je » cohérent d'ailleurs assez rare dans le cas de « l'autobiographie » maghrébine²⁴³. Néanmoins, il est très difficile d'y parler d'autobiographies réelles : même si l'usage de ses codes semble

²⁴² Nous faisons appel à la distinction de Paul de Man qu'il fait dans son étude intitulée *Sémiologie et rhétorique*, in Paul de Man (1989), op. cit.

²⁴³ Les critiques sur la littérature maghrébine mentionnent en général *La mémoire tatouée* d' A. Khatibi comme une autobiographie maghrébine « par excellence ». Cf. Noiray, op. cit., Bekri (1994), op. cit.

aussi palpable que ceux de l'histoire ou de l'ethnographie, ceux-ci ne sont valorisés que partiellement par rapport à ces derniers. Cela nous donne l'impression que la position mineure, et à cause des embrayages rhétoriques du sujet de l'énonciation très peu cohérent, paraît difficilement compatible avec la position d'énonciation définie par la forme « ancienne mais canonique » de l'autobiographie. Il serait alors plus juste de parler d'une « allégorie autobiographique » des textes : fonctionnement qui déguise et « cybérise » le Moi, en le faisant osciller entre « *je suis* » et « *comme si j'étais* ».

c) LA FEMME, LE JUIF ET L'ÉCRIVAIN : « AUTOBIOGRAPHES » EN POSITIONS MINEURES

Agencements collectifs et « autobiographie mineure »

Nos recherches, inspirées par un modèle d'identité proposé dans l'essai maintes fois cité de Deleuze et Guattari, ont converti jusqu'à présent le concept de rhizome dans deux sens principaux. D'un côté, associé à l'idée du métissage, nous l'avons exploité pour une approche épistémologique de l'« autobiographie » comme composante d'un réseau perméable de genres littéraires et terrain de prolifération et circulation des discours s'organisant à ses marges dans leur appartenance incertaine et multiple. D'un autre côté, nous y avons eu recours pour appréhender la multiplicité du sujet de l'énonciation desdits discours qui, en relation avec la langue d'expression, se divise entre plusieurs fonctions rhétoriques. Entre les deux approches, nous avons constaté un lien logique qui se constitue sur la base des fonctionnements *synecdochique* et *disséminative* de l'instance narrative « je » relevant d'un Moi divisé et relativisant ainsi les valeurs la première personne dans les textes « autobiographiques ». Cette instance grammaticalement indivisible, mais, par une « rhétorique de la synonymie », supposée comme non-identifiée, distancée et déjouée au niveau de l'énonciation sera marquée par sa *différance* par rapport au sujet de l'énoncé et ouvert ainsi vers ce que nos théoriciens avaient nommé « agencements collectifs » du discours.

C'est ce dernier fait qui nous a permis de mettre en rapport les phénomènes « autobiographiques » de la littérature maghrébine d'expression française avec la conception de « littérature mineure » ; conception que nous avons tenté d'évaluer selon les

trois critères deleuziennes (déterritorialisation de la langue, agencements collectifs, immédiat politique) et qui a donné lieu à l'examen des jeux de la polyvalence rhétorique entre la narration « autobiographique » et les registres collectifs du discours comme les « grands récits » de la narration historique ou ethnographique. Si d'après H. Bhabha, nous avons considéré la *minorité* comme une position particulière de l'énonciation de la différence culturelle²⁴⁴ – différence qui détermine aussi bien la production que la réception du discours –, nous entendons souligner l'importance des mots *énonciation* et *discours* qui, renvoyant à l'acte de la prise de la parole, révèlent ainsi un aspect essentiel de la position mineure. Or, contrairement les définitions réductrices qui tentent d'insérer le problème dans des catégories strictement sociologiques, institutionnelles ou linguistiques (évoquant souvent des cas de *marginalisation*), il convient de parler de littérature mineure dans la mesure où les conditions de son énonciation transforment non seulement la signification de ce qui est énoncé, mais aussi *l'enjeu* de la production littéraire et ses valeurs performatives – aspects sur lesquels la critique francophone se montre parfois partagé.

Nous rappelons ici notamment deux commentaires sur la « minorité » : celui de R. Jouanny²⁴⁵ et de F. Laroussi qui, probablement à tort, semblent faire une abstraction quasi totale de ces dernières caractéristiques des textes. Les propos de Jouanny – que nous avons critiqués plus haut concernant une focalisation excessive sur la composante linguistique – méritent néanmoins des remarques d'un autre point de vue. Car si Jouanny entend par littérature mineure « une littérature écrite par une minorité dans une langue majeure, le français » qui lutte pour sa reconnaissance au sein de tel ou tel corpus dans la mesure où les créateurs

²⁴⁴ Cf. le chapitre *Ecrire Je – écrire la culture*, notamment les remarques de H. Bhabha sur la différence culturelle comme contenu illocutoire.

« tendent à en faire une littérature majeure, c'est à dire, consolidée, reconnue officiellement comme de leur identité originale », il semble pointer sur des aspects très peu pertinents pour nos préoccupations. D'abord parce que dans la conception deleuzeienne, la minorité n'est pas un état ou une étape d'une littérature, susceptible d'être *dépassée* : la minorité, c'est en premier lieu une épistémologie de l'impossibilité du *devenir* et de l'*aboutir*. Ensuite, il faut absolument noter que la minorité – contrairement à ce que suggèrent les termes *infériorité* ou *minoritaire*, auxquels elle est parfois associée – n'est pas (ou n'est pas qu'une) position *institutionnellement* définie.

La critique est parfois très peu sensible à ces particularités ; d'où le peu de souci sinon l'inadvertance totale des réflexions dont témoigne de F. Laroussi quand, dans son étude²⁴⁶, il argumente d'une façon plutôt catégorique pour l'insignifiance totale de la notion de « littérature mineure » dans le cas de la littérature magrébine d'expression française, en affirmant notamment que celle-ci « n'est pas applicable chez la plupart des écrivains francophones [du Maghreb]²⁴⁷. » Malgré toute preuve qu'il apporte, nous avons pourtant l'impression et pour plusieurs raisons que Laroussi réagit ainsi au même questionnement (d'ailleurs inexact) auquel Jouanny tente également de faire face de son côté. Premièrement, il réduit le problème à son aspect linguistique, comme si la déterritorialisation s'exposait comme un phénomène purement institutionnel²⁴⁸, conforme à une configuration donnée et caractérisée par la coexistence de plusieurs langues dans un même espace comme au Maghreb décolonisé. Deuxièmement, sa

²⁴⁵ Beniamino, op. cit., p. 88.

²⁴⁶ Farid Laroussi, When Francophone means national : The Case of the Maghreb, in *Yale French Studies No. 103*, Yale University, New Haven, 2003, pp. 81-90.

²⁴⁷ Cf. Laroussi, op. cit., p. 84 : « It does not apply to most francophone writers because they deny the concept of heterogeneity advocated by Deleuze and Guattari. Francophone literature from the Maghreb is mostly based on stability and constant self-identification. »

délimitation entre le statut de la *littérature* et celui des *auteurs* semble très peu nette²⁴⁹, en suggérant ainsi qu'il s'agit davantage d'un problème ethnique ou social (voire politique) que littéraire.

Conséquence d'une perception « centralisatrice » de la francophonie d'une part ou de l'optique des rhétoriques nationales des nouvelles sociétés maghrébines de l'autre²⁵⁰, les défauts des argumentations esquissées ci-dessus sont moins méthodologiques qu'épistémologiques et se recourent d'une ressemblance surprenante mais remarquable. Or, elles laissent certainement entrevoir des perspectives très peu prometteuses pour nos recherches. Au-delà de la mise en parenthèses du principe du métissage culturel et des nouvelles situations sociales déclinées par les phénomènes de mondialisation, elles ont tendance à refouler ou à réduire à l'exotisme (pour ne pas dire *folkloriser*) toute marque de différence : différence linguistique et culturelle au sein de la langue majeure d'une part, sexuelle ou sociale au sein de la nation de l'autre. La *minorité*, et cela vaudra également pour la littérature, est considérée ainsi comme un état qui n'émerge qu'aux moments de défaillance symptomatique des grands dénominateurs communs, soient-ils *l'homogénéité* de la langue ou *l'égalité* au sein de la nation, principes censés absorber ou souder les différences d'une collectivité.

En ripostant à ces points faibles, nous citons X. Garnier qui résume ainsi la problématique de la minorité : « Une minorité n'est ni un état, ni un statut, c'est un principe actif de dissolution des formes, qui sont par définition majoritaires²⁵¹. » Formule sans

²⁴⁸ Cf. Ibid : « French was and still is a "natural" language in Algeria. »

²⁴⁹ Cf. Ibid : « Regardless of the focus of the discourses, on ethnicity (Arab/Berber), on religion (Islam/atheism), on gender, on ideologies, or on social classes, Francophone writers are not in a "minor" position. »

²⁵⁰ Cf. notre *Introduction*.

²⁵¹ Xavier Garnier, Les littératures francophones sont-elles mineures, déterritorialisées, rhizomatiques ? Réflexions sur l'application de quelques concepts deleuziennes, in Véronique Bonnet

doute très précieuse et surtout heureuse, dans la mesure où elle ne concrétise aucun des critères d'un statut linguistique, sociologique ou institutionnelle de la minorité. Aussi souhaitons-nous, justifiés dans nos démarches mais respectant en même temps la définition deleuzienne et nos propres remarques, la compléter et préciser pour en profiter en posant les jalons de notre méthode d'analyse des textes. Ils seraient notamment les suivants :

La problématique de la minorité est considérée principalement comme une problématique propre à un phénomène de *production*, donc relatif en premier lieu à l'acte de la prise de la parole et au fonctionnement et à la réception de *textes* et non au statut social des individus énonciateurs.

En conséquence, la minorité serait une *configuration*, l'ensemble des conditions particulières relevant d'une situation de différence qui détermine et transforme la signification des textes ou d'un ensemble de textes. '*Textes*' figure ici par opposition à des *oeuvres* dont la réception canonique et institutionnelle se fait grâce à leur appartenance à un groupe ou une collectivité en situation minoritaire²⁵².

Le principe de la 'minorité' comme *principe actif* – et de ce point de vue elle assume la même fonction qu'une *topique*²⁵³ – consiste en une capacité de générer et déconstruire de nouveaux sens ; soit par la déterritorialisation de la langue, soit par la mise en valeur des fonctionnements rhétoriques et allégoriques dans le texte.

(rééd.), *Frontières de la francophonie ; francophonie sans frontières*, L'Harmattan-Université Paris 13, 2002, p. 97.

²⁵² Cf. Garnier, op. cit., p. 101 : « Les sociologues nous ont appris que les auteurs avaient un statut social, une stratégie à l'intérieur d'un champ littéraire... Du point de vue des littératures mineures de telles analyses n'ont plus de cours : des notions comme celle d'oeuvre, d'auteur ou de champ littéraire n'ont pas le temps d'exister, elles sont immédiatement happées par les turbulences de la foule anonyme. »

²⁵³ Sur les topiques, cf. la définition de B. Chikhi.

Enfin, ‘minorité’ serait la mise en valeur d’une attitude *rituelle* de la différence ; un potentiel de dissolution, bouleversement, destruction des *formes* majeures « par définition » : les ‘grands récits’ de l’histoire ou de l’ethnographie, les genres littéraires... et, en dernier chef, de la catégorie de littérature même.

Evidemment, plusieurs dilemmes se posent en ce qui concerne le choix de ces critères, aussi justifiables ou arbitraires qu’ils soient, et surtout quand nous les appliquerons aux textes choisis pour nos analyses : est-ce vraiment des textes autobiographiques qui s’énoncent simultanément comme des discours mineurs ? Ou, au contraire, est-ce des discours mineurs dont la lecture est ‘déroutée’ par une allégorie autobiographique ? Est-ce qu’on peut faire abstraction de la « majorité » canonique des auteurs de ces textes, fait que la critique traite souvent d’une manière ambiguë ? Est-ce que ces critères sont suffisants pour éviter les pièges que tend la nécessité de la classification générique ou tout rapprochement ou opposition éventuels aux récits fictionnels ? Tous ces questionnements nous amènent à formuler nos attentes minimales à l’égard de « minorité » et « autobiographie » comme suit : *la situation autobiographique mineure est une position d’énonciation qui affiche une situation de différence et génère ainsi, par des fonctionnements disséminatifs et synecdochiques divisant et distanciant l’instance narrative, des lectures appartenant à des codes et des protocoles autre qu’autobiographiques.*

Par cela, nous entendons encore confirmer que les situations de différence (culturelle, linguistique, sociale, sexuelle etc), comme nous l’avons suggéré plus haut²⁵⁴, produisent souvent des textes qui restent plutôt problématiques pour une classification générique, voire pour toute logique de transformation ou d’interaction de ‘codes génériques’ et ‘codes culturels’, alors que ces

fonctionnements ne sont pas pour autant étrangers à une logique rhizomatique ou à l'épistémologie métisse.

Les Figures de la minorité

C'est principalement pour cette raison que nous entendons consacrer – avant même de commencer à parler d'autobiographies 'assumées' – une première partie plus large à des textes d'Albert Memmi. Notre choix, soit par une situation d'énonciation mineure multiple (celle du Juif, celle du colonisé, celle du nomade, depuis laquelle ces textes s'écrivent) soit par les réminiscences memmiennes faites à Kafka concernant sa langue d'expression²⁵⁵. Mais l'écriture de Memmi sera encore plus remarquable en estimant que Memmi, dont les textes s'inscrivent dans un espace autobiographique, a toujours le soin de ne pas s'identifier « autobiographiquement » avec ses narrateurs, voire il pratique avec toute aisance l'art de se distancier par rapport à ses héros.

Car Memmi, au-delà de sa passion d'anthropologue et d'historien par laquelle il fournit les références les plus subtiles à son identité judéo-maghrébine disséminée, « jamais identique », est aussi un théoricien : celui d'un processus d'identification étranger à la pratique de l'autobiographie. Cette 'identification', largement *imaginaire* et recourant à des « racines-masques » d'une vision *nomade* de l'existence personnelle, sera doublée d'une écriture qui se traduit par une surface textuelle *rhizomatique* et une prolifération des différents types de narration qui s'entretissent selon ses appartenances culturelles. L'autobiographie, dénoncée pour sa part

²⁵⁴ Cf. le chapitre intitulé *L'autobiographie comme « genre » métis. Dysfonctions d'une approche taxinomique.*

²⁵⁵ Cf. Albert Memmi, *La libération du Juif*, Seuil, 1966, p. 162 : « Kafka concluait avec désespoir : "Je suis invité de la langue allemande". J'étais, moi, l'invité de la langue française. »

comme « genre de menteur²⁵⁶ » promet ainsi des perspectives peu enviables pour une critique qui espère faire ses démarches en suivant une taxinomie générique que Memmi, comme un premier pas vers la déconstruction du *genre*, lui-même entend dénoncer en partie par la théorie de « *l'écriture colorée* ».

La problématique qui permet de rapprocher les textes de Memmi de ceux d'Assia Djébar, examinés dans un deuxième volet de notre travail, est sans doute l'ambiguïté de leurs lectures qui hésitent entre reconstruction historique de la position colonisée ou fiction et autobiographie, catégories sérieusement remises en question par chacun des deux auteurs. Si oscillation il y a entre identification et non-identification autobiographique, elle est provoquée par des fonctionnements synecdochiques pour s'inscrire dans une filiation. Chez Djébar ce travail vise une localisation des « souterraines » de la communication de l'expérience du Moi féminin. Une question primordiale, posée à juste titre au nom de nos conclusions sur *position mineure* et *synonymité*, examinerait alors les embrayages par lesquelles le « je » féminin de l'énonciation – première personne qui *grammaticalement* ne dispose pas de genre – cherche à retrouver sa parole à elle et à valoriser ainsi les références culturelles qui marquent sa différence en tant que sujet producteur de discours. L'étude des « romans-lisières » du '*Quatuor d'Algérie*', autour desquelles notre interprétation se construit, s'avère pertinente en vertu de l'enjeu principal de ces textes qui serait déterritorialisation de la langue en cherchant à « rétablir le langage des femmes. »

Or, dans ce contexte particulier de la quête de la « maghrébinEité²⁵⁷ », la déterritorialisation signifie aussi un « *déterrement* » rituel des *cris* : celui des voix « synonymes » des

²⁵⁶ Cf. Albert Memmi, *Ce que je crois*, Grasset, 1985, p. 28 : « L'autobiographie, enfin, est un genre de menteur plus que les autres. »

aïeules, réelles ou supposés ; notre analyse aura ainsi à montrer comment ces voix s'inscrivent comme une « écriture des profondeurs et des mouvements intérieurs », c'est à dire *tropismes*²⁵⁸, murmures, *voix impersonnelles* ou comme *silences* significatifs, et comment elles émergent derrière le voilement *symbolique* du Moi. 'S'inscrire' ne s'accomplit pas pour autant dans le seul acte de l'écriture féminine, aussi préconisée chez A. Djébar : ces voix se *chantent* aussi, voire, grâce à une expérience cinématographique, s'associent à une esthétique du *vu* et brisent ainsi les cadres du discours littéraire²⁵⁹.

Bien que le thème de l'écriture autobiographique féminine « tiersmondiste » ou « postcoloniale²⁶⁰ », ainsi que celui du statut social du texte écrit²⁶¹ aient été épuisés par nombre de critiques, la plupart de ces approches s'arrête sur des problèmes sociologiques ou ethnographiques de l'analyse, sans préconiser les interférences discursives entre individuel et collectif. Ainsi, P. Lejeune, en intégrant la branche « ethnographique »²⁶² des récits de vie à la famille autobiographique, parle d'une « coupure ethnographique » ou « coupure sociologique » qui s'établit entre écrivants et non-écrivants (« qui écrit » vs. « qui *est* écrit²⁶³ ») et d'une certaine « conscience de classe » qui gère la mémoire individuelle et assume la textualisation d'une culture.

Toutefois, et malgré l'apport dont elles font preuve, c'est justement l'aspect *rituel* et performatif de cette interférence – liés à la culture et soulignés comme critères du texte situation mineure –

²⁵⁷ Notre néologisme à l'analogie du terme « judéité » de Memmi.

²⁵⁸ Nous faisons allusion ici à l'expression de Nathalie Sarraute.

²⁵⁹ Cf. Assia Djébar (sic !), « Rétablir le langage des femmes », in *El-Moudjahid* (Alger), 8 mars 1978.

²⁶⁰ Cf. par exemple les approches féministes de G. Spivak : Gayatri Chakravorty Spivak, *Outside in teaching Machine*, Routledge, New York, 1993 et *In other Worlds. Essays in cultural Politics*, Methuen, New York-London, 1987.

²⁶¹ Cf. les références de Lejeune à Bourdieu : « Les classes dominées ne parlent pas, ils sont "parlées" », in Lejeune (1980), op. cit., p. 254. Cf. aussi Aschroft, op. cit. : « The written Text is a social situation ».

²⁶² Cf. Lejeune (1980), op. cit., pp. 254 et 271.

²⁶³ Terme de Bourdieu, repris par P. Lejeune.

que ces recherches n'arrivent pas à englober et que nous définissons par la notion de *concision*, dans tous les cas où l'interprétation anthropologique ou ethnographique croisent les aspirations autobiographiques d'un récit. Car, pour emprunter ici l'expression de C. Geertz²⁶⁴, chaque fois qu'on fait face au défi de la textualisation, l'interprétation de la culture court le risque d'un conflit entre *condensation* et *concision* ; si Geertz définit la culture comme « description condensée », cette condensation est doublée d'un travail de concision des récits individuels, dans la mesure où elle nécessite des suspensions, coupures, ellipses pour raconter ces récits comme *typiques*²⁶⁵.

En revanche, dans le cas du discours mineur, et l'écriture d'Assia Djebar en est un excellent exemple, plusieurs fonctions narratives de l'instance disséminée – représentation (autobiographique) par l'émergence du Moi, *délégation* de la voix pour les non-représenté(e)s, embrayages vers les agencements collectifs du discours – s'entremêlent, ce qui prête un sens légèrement différent et accentué à la notion de *concision*, modifiant (sinon décevant) les attentes d'une lecture purement autobiographique ou anthropologique. La *concision* ne concerne pas de l'énoncé du récit individuel, mais en premier lieu *l'énonciateur et sa voix*. Suscitée par le désir de la prise de la parole d'une collectivité qui pendant longtemps existait en tant qu'*in-scrite 'exclusivement'* par les discours majeurs et dans l'optique ethnographique de l'Autre, c'est-à-dire comme objet de *de-scription*, la *concision* consiste à se livrer à la forme active et légitime de s'énoncer comme sujet « collectif ». L'individu ne cesse certainement pas d'exister en tant qu'un « être de mémoire » ; cependant, alors que selon la tradition autobiographique il cherche

²⁶⁴ 'Thick description', emprunté à G. Ryle. Cf. Geertz, op. cit., p. 170.

à se représenter et s'exposer dans sa plénitude, le « je » mineur se soumet au processus thérapeutique de l'anamnèse en se taisant et en s'énonçant comme appartenant à une collectivité, au prix de sa propre *concision*, c'est-à-dire la mutilation – physique ou symbolique – de sa propre voix²⁶⁶. L'écriture sera alors, au-delà d'être une *inscription* au rituel de la recherche de traces, aussi une rite de *dé-description* : 'dé-description' de soi de l'ordre *de-scriptif* du collectif dans lequel les discours majeurs l'ont jeté.

Un troisième volet de nos recherches qui envisage de partir d'une lecture de *L'Écrivain public*, de Tahar Ben Jelloun, examinera de ce point de vue non seulement le statut de l'*écrit*, mais aussi la condition de l'écrivain et de « l'écrivain » au Maghreb dont les positions énonciatrices, elles aussi, – de même que les Figures du Juif chez Memmi ou celle de la Femme chez Assia Djebar – représentent un point névralgique pour le discours maghrébin. C'est par une interprétation de la Figure (aux deux sens du terme) de *l'écrivain public* (الكاتب العمومي), s'inspirant de l'autobiographie portant le même titre, symbolique, de Tahar Ben Jelloun²⁶⁷, que nous essayons, comme dans le cas du « je » féminin, d'examiner le pouvoir légitimisant du *pouvoir dire*. En outre, les réflexions sur la figure de l'écrivain public offrent aussi une possibilité de revenir sur les ambivalences de la distinction « occidentale » entre *écrivain* et *écrivain* et sur son adaptabilité face aux traditions maghrébines.

Car dans notre approche, la *concision*, stratégie discursive de l'*écrivain*, est une activité par excellence de la position mineure qui n'a pas pour fonction de représenter, mais de 'prêter sa voix', activité largement liée à « l'immédiat politique » dans le contexte

²⁶⁵ Pour la tension narrative entre récit de vie individuel et interprétation ethnographique du « typique », cf. les propos de J. Clifford, déjà cités au chapitre précédent.

²⁶⁶ Nous rappelons ici « l'effort d'amputation » chez Assia Djebar dans le chapitre intitulé *Lamento de Vaste est la prison*.

benjellounien. La *concision* du « je » prêtant sa voix²⁶⁸ dans la texture de la société sera alors une marque distinctive de la *minorité politique* ; elle sera voilement et exclusion, elle sera la métaphore textuelle de l'*Interdit*. Ces conditions contraignent l'écrivain-« *cultural worker* » maghrébin d'aller vers son auto-destruction comme voix, sa neutralisation et refoulement sous forme de folie et dédoublement²⁶⁹, sa *dé-description* de (et contre !) l'ordre des discours politiques dominants.

²⁶⁷ Cf. la figure de l'écrivain public dans *L'Ecrivain public, Moba le fou, Moba le sage*, ou *La nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun et l'essai d'A. Khatibi intitulé Histoire généalogique du mot « diwan », in Abdelkébir Khatibi, *Par dessus l'épaule*, Aubier, 1988, pp. 51-55.

²⁶⁸ Bongie, op. cit., p. 44.

²⁶⁹ Cf. Nys-Mazure, op. cit.

DEUXIEME PARTIE

JE VOUS AIME EN METIS ?

ALBERT MEMMI ET LA
« DECONSTRUCTION » DU GENRE
AUTOBIOGRAPHIQUE

CHAPITRE PREMIER

LIRE. LE SCORPION ET SES METISSAGES

En vérité, je me demande maintenant si tout cela a la moindre importance, si le désordre apparent ne vient pas toujours de ce que j'ignore la règle de jeu.²⁷⁰

(Albert Memmi)

a) LE SCORPION : UN ROMAN *SUR L'AUTOBIOGRAPHIE ET UNE CONFESSION SUR L'IMAGINAIRE*

Espace autobiographique et interprétation

« ...C'est depuis que je me suis plongé dans l'étude, l'enseignement et la critique des littératures africaines, noire et maghrébine, que l'oeuvre et la vie des écrivains sont devenues pour moi inséparables » – affirme Isaac Yetiv dans son article sur Albert Memmi²⁷¹. Cette vision, même si elle est peut-être trop généralisante (surtout quand il ajoute que « *les écrivains français sont conscients du caractère autobiographique de leurs oeuvres* »²⁷²), suscite également des avis qui trouvent nécessaire de revenir sur les glissements simplistes entre biographie et texte littéraire, d'ailleurs fortement ancrés dans les traditions positivistes de la critique littéraire en tant que méthode d'analyse.

²⁷⁰ Albert Memmi, *Le Scorpion*, Folio-Gallimard, 1969, p. 183.

²⁷¹ Isaac Yetiv, Albert Memmi : tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change !, in *Albert Memmi, prophète de la décolonisation* (avant-propos d'Edmond Jouve), Paris, SEPEG International, 1993, p. 83.

²⁷² Ibid.

Or, c'est le cas d'une grande partie des textes que le discours critique produit de temps en temps sur les oeuvres de Memmi : il est un de ceux qui doivent refuser le plus souvent publiquement les « accusations » des critiques d'avoir écrit son « autobiographie »²⁷³, ne cessant cependant de souligner en même temps le rôle que ses « conditions » personnelles jouent dans la rédaction dans ses oeuvres, y compris dans celles qui n'étaient point analysées comme littéraires²⁷⁴. Depuis ses premiers romans jusqu'aux Portraits, on pourrait affirmer que c'est cette ambiguïté même qui sera mise au centre de son écriture, si bien que la critique reste parfois trompée ou désarçonnée par elle. En effet, il serait assez difficile, – en admettant qu'en général, les recherches littéraires recourent de la manière la plus naturelle à l'interrogation des manifestations publiques, des journaux ou des correspondances de l'auteur pour expliquer ses textes – de se passer des interférences qui s'offrent automatiquement entre les données biographiques annoncées dans les entretiens ou auto-présentations comme *La terre intérieure* ou l'autoportrait publié dans la revue marocaine *Souffles*²⁷⁵.

Bien qu'il soit injuste de nier cette autorité de la critique (ou, des critiques qui les font naître), ce n'est pas – du moins, du point de vue poétique – non plus l'occasion de lui rendre justice, le caractère autobiographique d'une oeuvre ne dépendent probablement pas de l'assiduité des recherches ou des faits biographiques rapportés. Fait qu'il est nécessaire de souligner ici car un des changements importants du langage du discours théorique – même si les racines en relèvent d'un structuralisme qui, dans une première édition, cherche à contourner la problématique du contexte – consiste à la définition des caractéristiques de

²⁷³ Cf. p. ex. l'article intitulé « "Statue de sel" et "Livre de ma mère" », dans la revue *Action* (Tunis), N° 1955/4.

²⁷⁴ Cf. *La Terre intérieure*, éd. cit., en particulier les chapitres « Colonisateurs et colonisés » et « La condition juive ».

l'autobiographie comme genre. Jalons théoriques par rapport auxquels nous devrions réviser et préciser, voire légèrement modifier la position et la logique taxinomique dans le cas des textes maghrébins.²⁷⁶ De ce point de vue, les recherches qui s'interrogent sur le rapport entre les oeuvres de Memmi et l'autobiographie, doivent tenir désormais compte du fait que pour l'autobiographie, du moins définie comme genre littéraire, il existe des conditions à remplir et sa lecture dispose d'un protocole²⁷⁷, quoique ceux-ci peuvent parfois dysfonctionner. Reste encore à souligner que conditions particulières (précisées par P. Lejeune) relèvent beaucoup plus d'une analyse pragmatique du rapport entre énoncé et énonciation du texte que d'une vérification des faits ou d'une analyse des énoncés projetés dans l'espace autobiographique. La personne de l'auteur, s'il en est question, n'est concernée que par le biais de la notion du pacte.

Dans son essai bref mais très significatif, Tahar Bekri résume certains aspects du rapport changé entre les oeuvres memmiennes et le discours critique d'« après-pacte »²⁷⁸. En citant l'exemple de *La Statue de sel*, premier roman d'Albert Memmi, il signale la contradiction qui se trouve entre l'histoire d'une vie, représentée comme celle du jeune Alexandre Mordekhai Benillouche, « indépendante de la vie réelle » de l'auteur, et les nombreuses allusions vérifiables et très peu ou absolument pas déformées à la vie de l'auteur que le lecteur y découvre. Il propose ensuite d'accepter une sorte de « pacte fantasmatique » qui justifierait d'une part la distance que Memmi voulait ainsi garder dans *La*

²⁷⁵ Revue *Souffles* (Maroc), 2^{ème} trimestre, 1967.

²⁷⁶ Une des problématiques principales de l'étude de la littérature maghrébine d'expression française est l'applicabilité des théories littéraires « occidentales » à l'ensemble du système et un cas particulier en est la validité de l'approche théorique d'une délimitation entre autobiographie/roman autobiographique/récit de vie. Questions qui ont été développées dans notre article. Cf. Varga (2004), op. cit.

²⁷⁷ Cf. Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Seuil, 1977, pp. 126-130.

²⁷⁸ Cf. Tahar Bekri, Une lecture de *La Statue de Sel* d'Albert Memmi, in, op. cit., pp. 65-73.

Statue de sel pour des raisons psychologiques²⁷⁹ : « l'écriture narrative fictive ou présentée comme telle, est au service de l'analyse de ce que Memmi appelle 'la description des conditions impossibles' et ce, concernant l'ensemble de son oeuvre romanesque » – affirme-t-il. D'autre part, selon lui, la distanciation autobiographique est une démarche poétique très fréquente dans l'oeuvre de l'écrivain « dépossédé sa langue, son histoire, sa culture »²⁸⁰ ; même si, de ce point de vue, on pouvait largement en différencier les motifs et les techniques dans le cas des oeuvres comme *Le passé simple* de Driss Chraïbi ou *La mémoire tatouée* de Khatibi ou encore *L'Écrivain public* de Tahar Ben Jelloun, citées par Bekri comme exemplaires.

« Autobiographie » et « autographie »

C'est aussi par rapport à ces interprétations que l'étude récente de J. Strike²⁸¹ apporte de nouveaux éléments dans le discours sur l'« autobiographie » memmienne. Or, comme son analyse concerne presque l'entier du corpus (romans, essais et portraits compris), Strike affirme que l'étude de l'espace autobiographique des oeuvres de Memmi devrait se faire dans un contexte plus large et nécessiterait ainsi une distinction nette entre autobiographie et autographie : « L'autographie, signale-t-elle, se distingue de l'autobiographie en ce sens qu'elle désigne, par définition, la (re)construction du moi par l'écriture. Cette reconstruction est commune à bien des écrivains ayant subi une fracture initiale. » Une telle approche – appelée « hermeneutique » par Strike et opposant l'identité à l'ipséité²⁸² ainsi que le « sujet en

²⁷⁹ Ibid.

²⁸⁰ Ibid.

²⁸¹ Joëlle Strike, *Albert Memmi : autobiographie et autographie*, L'Harmattan, 2003.

²⁸² Cf. Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990.

train de se former » de l'autographie au « sujet plein » de l'autobiographie – est sans doute pertinente, dans la mesure où elle évite plusieurs dilemmes concernant la place de la biographie lors de l'étude de l'oeuvre et accentue les fêlures de l'identité dont une conséquence nécessaire est le refus de l'autobiographie. Pourtant, malgré ce questionnement important, elle ne semble pas englober chacun des aspects poétiques d'une écriture marquée d'une distanciation affabulatrice et d'une tendance autofictionnelle²⁸³, ce qui reste certainement un domaine à étudier.

La première question que nous souhaiterions poser à propos de la lecture des textes d'Albert Memmi concerne en effet ce phénomène de distanciation²⁸⁴ et ses motifs : faut-il voir derrière seulement quelque blessure narcissique de l'individu qui refuse l'écriture autobiographique (du moins, la 'statue de sel' ou le 'scorpion' sont des symboles significatifs de ce point de vue) ou peut-on risquer de présumer une certaine rhétorique qui veut que l'autobiographie soit refusée ou déconstruite comme telle ? Les analyses thématiques (qui cherchent à interpréter les textes comme récits d'une vie s'inscrivant parfois au niveau collectif) et formelles (qui cherchent à valoriser tout ce qui concerne l'usage du pronom personnel « je » ou de ses synonymes dans le texte analysé), nous l'avons vu précédemment, n'y donnent que des réponses provisoires.

Mais on rencontre les mêmes difficultés chaque fois qu'on recourt à l'espace autobiographique. Quand Memmi constate que « l'autobiographie, enfin, c'est un genre menteur », il signale non seulement une impossibilité de reconstruction totale par le récit, mais aussi le fait que le caractère construit, – voire, construit par

²⁸³ Nous ne comptons pas revenir ici de nouveau sur les discussions suscitées par le terme *autofiction*, déjà évoqué dans l'introduction théorique de notre thèse et plus tard ; nous reviendrons sur cette question à propos de l'analyse des textes d'Assia Djebar..

²⁸⁴ Cf. Jean Déjeux, *Maghreb, français, langue natale du Je*, in Mathieu, op. cit., pp. 181-193.

un travail poétique – de l'autobiographie doit certainement compter avec les défauts du fonctionnement de la mémoire. Mais que se passe-t-il si ces défauts de la mémoire sont volontaires et font partie d'un principe organisateur, d'une stratégie bien définie qui, d'une manière provocante, visent à transformer et brouiller l'espace autobiographique ou, du moins, mettre constamment en doute sa « vérité » ?

C'est probablement par notre prudence absolue que nous voudrions commencer par la lecture du *Scorpion*, texte qui, curieusement, ne résiste pas plus à la lecture « autobiographique » que *La Statue de Sel* ou *Agar*. Il est vrai aussi qu'il ne s'est jamais réclamé comme tel, étant donné que les interprétations s'arrêtent dans la plupart des cas à sa structure sophistiquée, son attitude négative et subversive à l'égard de l'écriture ou les intertextualités possibles²⁸⁵. Néanmoins, et ce qui justifie notre choix, c'est le roman où nous assistons à la lecture d'une autobiographie (celle d'Emile), et, au deuxième degré, à un protocole qui servira d'indication pour la lecture dans l'espace autobiographique memmien, sinon pour des conclusions plus lointaines concernant la totalité de l'oeuvre. Avec notre phrase en exergue de J. Szili, la lecture du *Scorpion*, elle aussi, devient alors métaphore, et désormais celle d'une approche métadiscursive de l'« autobiographie ».

Effectivement, si I. Yetif affirme que la publication de ce roman « marque un tournant décisif dans l'esthétique memmienne »²⁸⁶, nous pouvons certainement donner raison à Marzouki qui réclame ailleurs la lecture « autobiographique » du

²⁸⁵ Cf. Hédi Bouraoui, L'identité dans l'univers romanesque d'Albert Memmi, in *Albert Memmi, prophète de la décolonisation*, éd. cit., pp. 103-128 et Marie-France Vanina Ottavj, La structure en étoile du *Scorpion*, in Jeanyves Guérin (éd.), *Albert Memmi, écrivain et sociologue* (Actes du colloque de l'Université de Nanterre en mai 1988), L'Harmattan, 1990, pp. 61-70.

²⁸⁶ Yetif, op. cit., p. 85.

*Scorpion*²⁸⁷. Néanmoins, *Le scorpion* offre, selon un angle particulier, la possibilité d'une mise en regard avec les deux romans précédents (autobiographiques ou non, nous les considérons en premier lieu comme des fictions), *La statue de sel* et *Agar*. Si nos observations, que ce soit des rapports justifiés ou non, peuvent dévoiler dans les deux premiers textes les camouflages d'une écriture dans l'espace autobiographique, Memmi, apparemment en pleine crise identitaire²⁸⁸ conçoit *Le Scorpion* (et le roman suivant, *Le désert*) comme une tentative de synthèse provisoire. D'où, selon plusieurs interprétations, l'espace textuel « métis » où noms, héros, lieux et vérités s'amalgament, et les commentaires ultérieurs de Memmi ne font que brouiller une fois de plus ce tableau et cherchent à y maintenir l'ambiguïté²⁸⁹.

Nous pouvons observer alors ici une autre « crise d'identité », celle qui se manifeste au niveau du genre et des fils narratifs du roman dont l'appartenance et les rapports intertextuels restent largement problématiques. Comme à ce point-là la 'vérité' des fils (c'est-à-dire s'ils appartiennent à l'espace autobiographique ou ils sont des constructions purement fictionnelles) nous paraît moins pertinente que leurs conditions d'inscription dans le roman, notre premier intérêt est de découvrir les parallélismes et les différences narratives entre oeuvres de fiction et d'autres types de discours (entretiens, commentaires, autoportraits). Dans un premier temps, nous essaierons d'identifier les lieux possibles de ces intertextes, par la différenciation pragmatique de leurs circonstances d'énonciation ; ainsi, nous constaterons que le même germe de récit peut se reproduire, même littéralement, dans

²⁸⁷ Cf. Samir Marzouki, *Le Scorpion*, une méthode de lecture, in David Ohana–Claude Sitbon–David Mendelson (éd.), *Lire Albert Memmi : déracinement, exil, identité*, Ed. Fata Morgana, 2002, p. 154 : « Du reste, pourquoi *Le Scorpion* serait-il moins autobiographique que *La Statue de sel* ou qu'*Agar* ? Pourquoi le serait-il moins que toutes les autres oeuvres d'Albert Memmi ? »

²⁸⁸ Conférence d'Albert Memmi à l'École Normale Supérieure de Tunis, juin 1999.

²⁸⁹ Cf. *Ce que je crois*, p. 22.

plusieurs contextes. L'aspect le plus intéressant de ce travail – et ce qui nous conduira vers les conclusions « esthétiques » du roman – sera peut-être de retrouver et d'opposer les « variantes » du même récit au sein du Scorpion même.

**b) TEXTES DE L'IDENTITE – IDENTITE DU TEXTE :
L'« AUTOBIOGRAPHIE » ENTRE VERITE ET FICTION**

***Le Scorpion* et ses lectures**

Encore qu'on admette l'opinion que « l'intrigue du Scorpion est très simple... »²⁹⁰, le lecteur, ayant fait l'expérience des *Faux-monnayeurs* de Gide, réclamerait à juste titre de préciser à laquelle des deux on pense exactement. C'est qu'il en existe en effet, au moins deux dans la même oeuvre : le roman de Memmi et, par une sorte de processus de *mise en abyme*, un autre qui serait « l'histoire de Bina », c'est-à-dire le projet d'un roman d'Emile-Imilio. La reconnaissance d'un registre multiple de l'écriture – et les analyses du Scorpion sont généralement d'accord sur ce point – est un point de départ indispensable pour la lecture du roman. D'autant plus que les jeux textuels que les télescopages entre les différents styles et « la variation des registres »²⁹¹ engendrent, font partie d'un travail de brassage qui est loin d'être un travail simplement stylistique de l'écriture, mais un credo manifeste au sujet des questions identitaires.

En vertu d'une de nos idées de base de l'introduction, il faut donc souligner que dans la conception de Memmi, pour qui l'identité en général est « relative et changeante, objective et largement subjective », les différents fils, les différentes traces sont aussi des éléments d'une synthèse, d'un bilan provisoire qu'il²⁹² fait sur son existence : si Memmi est « Juif, et Tunisien et Français à la fois »²⁹³, dans leur roman « histoire, journal, chronique, notes

²⁹⁰ Yetiv, op. cit., p. 94.

²⁹¹ Bouraoui, op. cit., p. 111.

²⁹² Cf. la conférence d'Albert Memmi à l'Ecole Normale Supérieure de Tunis en juin 1999 et Moura (1999), op. cit., p. 155.

²⁹³ *Ce que je crois*, p. 47.

philosophiques, bribes mystiques, mythes et faits s'entrelacent, comme d'ailleurs l'origine bigarrée d'Émile qui est en même temps berbère, musulman, italien, romain, français, etc.²⁹⁴ » La position que nous avons prise à cet égard (comme l'a souligné Maryse Condé²⁹⁵), et qui affirme l'existence d'un phénomène de métissage aussi bien au niveau des textes qu'au sens « racial » et anthropologique du terme, nous l'avons déjà développée. Reste à déchiffrer cependant le sens que ce glissement métaphorique pourrait apporter pour la lecture du *Scorpion*, et, éventuellement, pour la précision de la place de l'autobiographie dans l'écriture à la première personne de Memmi par rapport aux définitions.

Dans sa forme extrêmement radicale, cette conclusion aboutit à la remise en question non seulement de « l'identité » générique d'un texte, mais aussi à celle des principes organisateurs du texte même ou de l'existence de la « textualité »²⁹⁶. Décentrée, l'écriture est censée manquer de ces repères, un centre absolu autour duquel les différents registres de la narration pivotent dans un espace où, à côté de l'ambivalence, l'équivalence est aussi bien présente : ou bien l'ordre hiérarchique n'y existe pas ou bien il est éphémère et inconstant. Or, la composition du *Scorpion* fait preuve d'une même idée : le texte s'organise comme un espace où, apparemment, les différents registres de la narration coexistent, s'échangent, se calquent, s'organisent librement en jeu de miroir (et non seulement avec le Moi, mais entre eux-mêmes). Ce qui, théoriquement, n'exclut pas qu'un récit, lu tantôt comme « autobiographique », tantôt comme fictif, voire les deux à la fois, y apparaisse.

Le lecteur averti a cependant l'impression que ces jeux de calques dépassent les frontières du récit du *Scorpion* et s'étendent à

²⁹⁴ Bouraoui, op. cit., p. 112.

²⁹⁵ Cf. note 84.

un réseau intertextuel plus large : en effet, dans le roman, les allusions les plus diverses apparaissent aux ouvrages précédents, lieux et personnages se confondent : « *Et me voici de nouveau à l'Impasse, à laquelle décidément je reviens sans cesse. Que pourrais-je en dire encore, que j'aie déjà raconté maintes fois, ouvertement ou sous déguisements divers?* »²⁹⁷ – dit Emile-Imilio, ce qui est, évidemment, une allusion évidente à l'Impasse de *La Statue de sel*, de même que la phrase « *Puis, ce fut l'Argentine [...] que j'ai raconté ailleurs.* »²⁹⁸ Mais ainsi est faite allusion aussi à des personnages comme Marie (qui évoque évidemment l'héroïne d'*Agar*) dans le journal d'Émile : « *J'ai déjà raconté si souvent ma vie avec Marie, comment nous nous sommes connus, jeunes étudiants, puis ces multiples et inévitables péripéties de l'existence quotidienne d'un jeune couple...* ». Ou, aussi, au jeune Benillouche du premier roman de Memmi, à « *Alexandre Mordekhai Benillouche qui se voyait professeur de faculté à vingt-cinq ans comme Nietzsche...* »²⁹⁹.

Malgré toute ressemblance entre les extraits, dans le récit (journal) d'Emilio, Memmi ne dépasse pas le niveau de l'allusion opaque et ne donne aucune possibilité au lecteur (seulement celle des suppositions et des hypothèses) de constater au moins un corpus cohérent entre les oeuvres de fiction. Qui plus est, Émile essaie de brouiller catégoriquement toute tentative d'identification entre les différents héros, jusqu'à ce que Marcel, le premier lecteur des manuscrits, le « lector in fabula » du *Scorpion*, en devienne totalement confus : « *Et d'ailleurs qui est Kalla ? Je ne l'ai pas relevé jusqu'ici parce que je croyais qu'il parlait de Marguerite. [...] Kalla (qui ne s'appelle pas Kalla, comme Alexandre Mordekhai Benillouche n'est pas*

²⁹⁶ Cf. l'intervention de L. Joffrin, in Mathieu, op. cit., p. 225.

²⁹⁷ *Le Scorpion*, éd. cit., p. 24.

²⁹⁸ Id., p. 89.

²⁹⁹ Id., p. 47.

*Imilio – et je note avec plaisir qu’il abandonne enfin les Memmi)... »³⁰⁰. Cette attitude de Marcel « perdu entre les fragments du journal, les chapitres du récit, les notations techniques, les coupures de journaux »³⁰¹, est très significative, dans la mesure où elle représente bien les mêmes difficultés de construction et d’interprétation que nous avons en général à l’égard des textes comme *Le Scorpion*.*

De surcroît, parmi les fragments de textes – et restons pour l’instant à la lecture de Marcel, c’est l’espace pragmatique de « l’autobiographie », d’ailleurs très ambigu, qui établit un certain ordre d’interprétation. Insister sur le fait de tourner presque en rond sur l’analyse de ce processus lecture n’est pas donc fortuit : nous avons une forte impression que la démarche que Marcel suit dans le roman puisse être conçue comme le modèle de notre lecture, d’une part, entre les différents registres de la narration du *Scorpion* (y compris l’interprétation de l’autorité de Marcel), d’autre part, entre les différents écrits memmiens dans lesquels les mêmes éléments (personnages, lieux, situations) ont été repérés.

Toujours est-il que nombreux sont les tentatives et les échecs quant à l’identification des personnages et des situations à des expériences réelles de Memmi et notre situation est légèrement différente par rapport à celle du lecteur des manuscrits dans le roman. Si pour Marcel, il existe un espace autobiographique bien connu pour mettre de l’ordre entre les manuscrits de son frère, pour nous, l’ouverture sur une lecture « autobiographique » ne sera possible qu’indirectement, notamment grâce au rapport intertextuel qui s’établit entre *Le Scorpion* et le discours non-fictionnel (portraits, essais, entretiens, etc.) de Memmi.

³⁰⁰ *Le Scorpion*, éd. cit., p. 54.

³⁰¹ Id., p. 43.

Fragments plurivoques

Malgré ces rapports, *l'identification* entre l'instance autodiégétique des récits (« je ») et celui de l'auteur, confondue souvent avec la *ressemblance* est toujours problématique chez Memmi : les équivalences ou ressemblances les plus évidentes avec « l'espace autobiographique » sont autant déjouées, apparentes, masquées et déniées que les allusions d'Émile aux autres textes de fictions. Volontaires ou non, ses fragments concernent dans la plupart des cas des noms, la famille ou le lieu de naissance. Pourtant, à part les traces biographiques observées dans *La Statue de Sel* (les musiciens de Bou Saâdia ou la figure de Jean Amrouche-Marrou)³⁰² ou *Agar* (le rapprochement de quelques éléments du mariage)³⁰³, c'est justement ces données qui resurgissent de temps en temps dans les registres les plus surprenants de l'intertexte, cette fois-ci avec le discours non-fictionnel de l'auteur : « *Et notre mère ! Qui sommes-nous par notre mère ? Sarfati signifie, si je ne me trompe, le Français, c'est-à-dire, en fait, l'Occidental...* » – commente Marcel le carnet d'Émile³⁰⁴, tandis que dans l'essai intitulé *Le Moi, cet inconnu*, c'est Memmi qui se déclare « *né à Tunis, Tunisie, de François Memmi et de Marguerite Sarfati* »³⁰⁵ ou « *4 impasse Tronja, rue Vieille-Tronja, à Tunis, en Tunisie, de Fradji Memmi et de Marguerite Sarfati.* »³⁰⁶ Les réponses relatives au lieu de naissance montrent les mêmes contradictions :

« Je serais né simultanément à l'Impasse Tarfoune, dans un hammam et à la plage. »³⁰⁷

³⁰² Cf. *Ce que je crois*, p. 44 et *La Terre intérieure*, p. 65.

³⁰³ Cf. la revue *Souffles*, premier trimestre 1967 : « Deux mois après avoir quitté Tunis et mon quartier, qui me paraît aujourd'hui un simple rêve d'une vie antérieure, j'épousais une fille blonde aux yeux bleus, catholique de l'Est de la France, de cette France qui ressemble si fort à l'Allemagne. Un autre rêve étrange, que je n'aurais jamais pu même concevoir... J'ai conté tout cela dans Agar. »

³⁰⁴ *Le Scorpion*, p. 36.

³⁰⁵ *Ce que je crois*, p. 23.

³⁰⁶ « Les princes indigents », in Albert Memmi, *Le nomade immobile*, Arléa, 2000, p. 12.

³⁰⁷ Id., p. 22.

« Et L'impasse Tarfoune ? – Elle existe toujours... elle ne faisait pas exactement partie du ghetto... »³⁰⁸

sans compter les cas où Memmi simplement refuse de répondre :

« Quel est le nom réel de l'impasse Tarfoune ? Vous ne l'avez jamais dit je crois, nulle part... »³⁰⁹

Parmi ces points problématiques nous venons d'omettre intentionnellement ceux qui concernent les présences du nom *Memmi* dans les textes. Non seulement parce qu'en principe, pour l'acte d'énonciation d'un texte de fiction (et nous considérons comme tels les romans de Memmi), l'apparition de son nom propre n'a pas de pertinence en soi. Cependant, la situation est légèrement différente quand le même élément – notamment le nom propre de l'auteur – paraît d'abord dans un essai, ensuite dans un roman et enfin dans un *péritexte* (qui est l'introduction d'un album) :

« De temps en temps, un lecteur serviable me fournit quelque trace supplémentaire, recueillie sous un ciel imprévu ; l'autre jour, j'ai reçu la photographie d'une stèle turque, indéniablement gravée à notre nom, en l'honneur d'une tribu asiatique, ou d'un occupant arabe ; et, surtout, surtout le fleuron : une très belle authentique médaille, trouvée dans les ruines de Carthage par M. Rousset, qui a eu la délicate attention de m'en faire cadeau, et représentant sur une face deux cavaliers numides (ou romains ! voir plus haut), sur l'autre une tête couronnée, un personnage assez important pour battre monnaie : Lucius Memmi »³¹⁰

« M. Rousset, l'excellent administrateur de la bibliothèque du souk El-Attarine, m'a fait parvenir ce matin une petite médaille qu'il avait trouvée lui-même. [...] Une forte jolie médaille, sur laquelle est gravé un nom : et ce nom, très lisible, est indubitablement : MEMMI »³¹¹

³⁰⁸ *La terre intérieure*, p. 47.

³⁰⁹ Id., p. 20.

³¹⁰ *Ce que je crois*, p.35.

³¹¹ *Le Scorpion*, p. 27. Le nom de l'administrateur, pour des raisons non précisées (probablement par mégarde) figure plus tard dans le roman (p. 33) comme 'Roucet' Nous essayons de reproduire ici la typographie de l'extrait du Scorpion.

« Un jour, amassant des matériaux pour un roman familial, je reçus un message du conservateur de la grande bibliothèque de Tunis, devenue depuis la Bibliothèque Nationale. Je lui rendis visite dans son bureau du Souk el Attarine ; il devrait me remettre un minuscule paquet, que j'ouvris aussitôt : il contenait une petite et fort jolie médaille, que je possède toujours, qu'il avait trouvée lui-même dans les ruines de Carthage. Côté face, j'y vis, en relief, une tête de Numide couronnée de lauriers ; côté pile, deux cavaliers également couronnés, tenant chacun les brides de son cheval ; sous les cavaliers, cette inscription extraordinaire, fort visible : L. MEMMI. Stupeur ! Vertige ! Ainsi le passé de la famille, celui de la communauté, dont je recherchais les jalons dans les archives des comptoirs coloniaux reculait prodigieusement : deux millénaires ! »³¹²

L'inscription du même fragment de récit à deux niveaux *pragmatiquement* différents – c'est-à-dire, à la fois à l'ordre fictif du récit de fiction et l'ordre du réel d'un récit factuel, voire celui d'un discours référentiel – témoigne de leur distribution savante dans l'entier des oeuvres. Mais c'est surtout le deuxième extrait qui soulève plusieurs doutes, car, même s'il appartient à une « confession imaginaire » (d'après les indications paratextuelles du *Scorpion*), le fait que « l'auteur Memmi donne pour la première fois son nom au narrateur »³¹³ permet, selon J. Strike, d'y supposer un pacte autobiographique. Même si, pour le moment, on préfère faire certaines réserves sur cette opinion, il faut admettre que la situation du *Scorpion* est au moins ambiguë de ce point de vue et son importance consiste justement à ses ambiguïtés. Et non pour la simple raison que Memmi y mélange « autobiographie » et « fiction » d'une part ou journal, confession, essai, chronique de l'autre, mais aussi, comme observe R. Robin, « parce que le texte contemporain en particulier, qu'il s'agisse de récit, de roman, d'autobiographie ou d'autofiction, s'acharne à brouiller les marques et les repères, à raffiner sur la polyphonie du sujet, sur son éparpillement, sur son incapacité de s'encadrer sur sa propre

³¹² Cf. La plus longue mémoire... (Introduction d'Albert Memmi), in Jean-Pierre Allali et al., *Les Juifs de Tunisie*, Ed. du Scribe, 1989, p. 5.

image³¹⁴ » : le questionnement identitaire est donc forcément doublé d'un questionnement *technique*.

Or, chez Memmi, le décentrement propre à l'écriture postmoderne et la textualisation polyphonique de la recherche des références identitaires seront calqués, dans l'oeuvre entier, sur la problématique de la fragmentation identitaire et s'organiseront selon un modèle rhizomatique de la construction *à la carte*, l'identité « autobiographique » étant, pour reprendre la phrase emblématique de Memmi, est un concept au moins aussi douteux que l'identité culturelle. Par conséquent, le recours à la *méthode de lecture* que S. Marzouki propose pour *Le Scorpion* et ses différents niveaux narratifs³¹⁵, nous donnera également l'occasion d'établir des rapports particuliers que les textes – fictionnels ou non – maintiennent entre eux à l'intérieur d'un ensemble cohérent qu'ils composent au nom d'une construction *autographique*. C'est aussi dans cet espace macrotextuel que nous souhaitons par la suite prêter une attention particulière au fonctionnement rhétorique « autre qu'autobiographique » de l'écriture, notamment au fonctionnement correspondant aux conditions mineures de l'écriture, déjà signalées, *divisant et distanciant l'instance narrative, et en générant des codes et des protocoles autre qu'autobiographiques*.

³¹³ Strike, op. cit., p. 72.

³¹⁴ Robin (1997), op. cit., p. 25.

³¹⁵ Marzouki, op. cit., p. 146.

c) AUTO-BIO-...LECTURE ? ETHNO-BIO-GRAPHIE ? VARIATIONS POUR UNE INTERPRETATION

« Autobiographisme » et « ethnographisme » : deux tendances de la lecture

Ayant démontré l'intérêt de l'analyse du *Scorpion* pour une stratégie de lecture dans l'espace auto(bio)graphique memmien (ou, précisément, son échec et ses restrictions), nous avons conclu tout d'abord aux contradictions qui concernent le pacte autobiographique. La structure « rhizomatique » des fragments de récits où, au lieu de l'identification, la technique narrative met en oeuvre la suspension ou le « brouillage »³¹⁶ perpétuel de celle-ci, n'est cependant pas fortuite, mais – comme les jeux intertextuels le suggèrent – représentent une certaine provocation de la part de Memmi. Provocation dont par ailleurs, Marcel est aussi victime que nous autres, lecteurs, quand il affirme que « pour 'mettre de l'ordre', il me manque une clef, et peut-être plusieurs. »³¹⁷

Derrière le jeu de calque des « je » des fragments de récits autodiégétiques du *Scorpion*, Memmi conçoit un emboîtement de plusieurs niveaux de la lecture, de telle façon que – et c'est là que l'idée du grand précurseur, Gide³¹⁸revient une fois de plus – chaque narration sert de mise en abyme à une autre, toute en produisant un enchaînement de plusieurs situations d'énonciations de la première personne. A un premier niveau, le journal d'Émile « lit » et commente un récit de fiction qui est *L'Histoire de Bina* (c'est-à-dire, le « *Scorpion* » d'Émile), de même que les notes et récits de

³¹⁶ Cf. note 171.

³¹⁷ *Le Scorpion*, p. 13.

³¹⁸ Cf. l'exergue du *Scorpion* : « Qu'est-ce que tu vas penser de mon livre ? Sera-t-il, selon toi, dans ma vraie courbe ? Je l'ai vécu pendant quatre ans, et je l'écris pour passer outre. Je fais des livres comme on fait des maladies. Je n'estime plus que les livres dont l'auteur a failli claquer. » (André Gide)

Marcel, une relecture simultanée et du « fameux roman », et du journal de son frère, semble réévaluer la vérité de ceux-ci. A un deuxième niveau, il, y a notre lecture qui, en dernière instance, encadre les différents niveaux et rend complète la mise en abyme. Nous voyons alors le modèle d'un acte de lecture qui a des embrayages possibles vers un champ pragmatique multiple entre *fiction* et *vérité* – catégories que pour les récits à la première personne, selon l'acception commune, la critique, à tort, applique parfois pour délimiter « autobiographie », « roman autobiographique » ou « autofiction ». Mais l'expérience de la lecture de *Scorpion*, « met-il en abyme », elle, aussi bien notre lecture dans l'espace transtextuel memmien, tout en nous permettant de faire des réévaluations éventuelles concernant le statut de certains écrits en fonction de l'espace autobiographique ?

Nous pensons qu'à propos de la lecture (ou, des lectures) du *Scorpion*, ou, plutôt, celle de deux autres romans, *La Statue de sel* et *Agar*, il est nécessaire de faire quelques observations complémentaires impliquant un détour vers l'aspect institutionnel du problème. L'interprétation des oeuvres en général, et sans qu'elle soit forcément idéologique ou politique, reflète des courants actuels de la vie critique et littéraire. Ce fait très important, qu'il faut admettre évidemment aussi pour la genèse des canons littéraires, accompagne également la lecture des oeuvres en question – ou, plutôt, de leurs « auteurs » – dans les premières synthèses sur la littérature du Maghreb³¹⁹. Sans la moindre volonté de forcer ici une explication qui s'appuie trop sur une esthétique de la réception, et, naturellement, sans vouloir réévaluer la pertinence et les apports (également à un niveau théorique) de ces interprétations, nous trouvons absolument nécessaire de signaler

deux traditions de l'interprétation valables pour la littérature contemporaine du Maghreb, aussi valables pour la lecture de Memmi ; approches qui ne signifient tout de même pas la reconnaissance éventuelle des modèles auxquels l'auteur lui-même recourt dans son écriture.

Un premier type en est une tendance vers « l'autobiographisme », réexaminée par le tournant critique que, selon T. Bekri, comme nous l'avons vu plus haut, a signalé la définition de Lejeune. Approche essentiellement thématique qui focalise soit sur l'acte de l'écriture individuelle, soit sur le « vécu » de l'individu par rapport au collectif, mais qui laisse toutefois intacte le problème de la distinction entre les aspects grammaticaux et rhétoriques de la narration autodiégétique. Par conséquent, dans le cas de Memmi, les argumentations comme celle de Yetiv, selon laquelle « les écrivains *français* sont conscients du caractère autobiographique de leurs oeuvres »³²⁰, ou les explications que Déjeux fournit, et qui dit qu'au Maghreb, l'autobiographie au sens « européen » serait bloquée par l'interdit *coranique* de la première personne³²¹ sont moins pertinentes. De ce point de vue, le cas de Memmi se complique encore avec l'apparition des Portraits (*Portrait du Colonisé, Portrait d'un juif*), discours dont la destinée sociologique-politique recourt, du moins, dans son titre, à une représentation littéraire, ou, encore, picturale, tout en maintenant l'interférence entre l'espace littéraire et non-littéraire.

Un deuxième type des interprétations, et non indépendamment du premier aspect, tente d'insérer ces romans à une « littérature ethnographique » avec les romans « réalistes » d'expression française des années '50 : la littérature du Maghreb,

³¹⁹ Cf. Jacqueline Arnaud, *La littérature maghrébine de langue française. Tome I (Origines et perspectives)*, Publisud, 1986 ; Jean Déjeux, *La Littérature maghrébine d'expression française*, Puf, 1992 et Abdelkébir Kahtibi, *Le roman maghrébin*, Denoël, 1976.

³²⁰ Yetiv, op. cit., p. 81 (c'est nous qui soulignons).

comme affirme M. El Maouhal, sera « prisonnière d'un discours réducteur » à un document ethnographique³²². C'est peut-être l'aspect qui illustre d'ailleurs le mieux l'existence d'une catégorie « préfabriquée » d'une tradition de lecture critique, qui n'est pas synonyme de la vérification des modèles d'écriture, ni d'une fonction *conative* de manifester une présence dans la vie littéraire française. Bien entendu, ces discours naissent d'une situation très complexe de la décolonisation où, d'une part, la question de l'indépendance et d'appartenance à la nation française se pose avec acrimonie, d'autre part, la vision « colonialiste » du Maghreb, ancien lieu d'évasion et d'exotisme, est bien ancrée dans la pensée française. L'écriture du Moi, pour la plupart des interprétations, marque-t-elle l'appartenance culturelle ou, au contraire, une déchirure, se définit-elle par rapport à une dimension collective. Elle se livre ainsi à une lecture *ethnographiquement*, ou, par ses revendications, *politiquement* distanciée. C'est le moment où Albert Camus, désormais écrivain célébré de la nation française, écrit une *Préface* à *La Statue de sel*, récit de la « condition déchirée d'un jeune Juif » représentée par un « écrivain français de Tunisie », pour donner le relais après la parution du *Portrait du colonisé* à un Albert Memmi « décolonisateur » et politique.

Allégories de la lecture – allégories de l'écriture

Malgré le fait que les principes critiques et canoniques (sa judéité ou son « engagement ») des oeuvres de Memmi restent indéniables, la critique s'est très rarement exprimée justement sur leur caractère *ambivalent* entre « autobiographique » et « ethnographique » de l'écriture et sur une pratique rhétorique qui

³²¹ Cf. l'intervention de J. Déjeux, in Mathieu, op. cit., pp. 182-183 (c'est nous qui soulignons.)

³²² El Maouhal, op. cit., p. 111.

abuse de ces catégories, tendances *contre* ou *après* lesquelles on peut non seulement écrire, mais aussi *lire*. Car la notion de « déterritorialisation » que M. Beniamino propose d'adopter pour l'analyse des littératures de l'émergence est un phénomène complexe qui ne se réduit pas à l'écriture de la langue de l'Autre, mais, si on veut, elle déterritorialise la culture, les formes littéraires et les modes de lectures. Par cela, nous n'affirmons pas que les deux types d'interprétations sus-mentionnés ne peuvent plus être considérés comme valables, mais nous pensons que cette validité est réduite à un univers critique plutôt caduc que la position critique de la théorie postcoloniale ne cesse de rejeter comme catégories « françaises », apportées par le colonisateur. Au contraire, elles restent d'excellents points de repères pour l'analyse des *différences*³²³, dans la mesure où, justement, au registre *allégorique*³²⁴ – au 'sens étymologique, est lu' – elles fournissent des *a priori* à la lecture, mais sont susceptibles de dysfonctionner tôt ou tard lors de l'interprétation du texte. Rien ne nous empêche donc d'accepter une interprétation de l'intrigue d'*Agar* comme exemple parfait d'une intrigue tragique à la Racine³²⁵.

Si l'on a proposé de rappeler ces deux tendances principales de l'interprétation des textes de Memmi, c'est non seulement parce que le lecteur averti est amené à naviguer constamment entre ces allégories « individuelles » et « collectives » des lectures précédentes, mais aussi car, apparemment, Memmi lui-même abuse considérablement de ces dispositions critiques et transforme son écriture en fonction d'elles. « Les romans d'Albert Memmi présentent un discours complexe et savamment tissé », affirme H.

³²³ Beniamino, op. cit., p. 26.

³²⁴ Nous prenons ici 'allégorie' au sens étymologique, de même qu'il figure dans l'essai de J. Clifford.

³²⁵ Jacqueline Leiner, Memmi ou l'identité retrouvée ?, in Edmond Jouve (éd.) *Albert Memmi, prophète de la décolonisation*, éd. cit., p. 66.

Bouraoui³²⁶. Observation très pertinente, si l'on ajoute que Memmi, dans le même temps qu'il se livre à un jeu intertextuel entre ses propres écrits, brouille aussi les allégories possibles dont le lecteur peut disposer à partir des lectures précédentes. Un exemple radical en est l'allégorie de « l'autobiographie », exploitée dans un premier temps pour les lectures de *La Statue de Sel* ou les *Portraits*, mais aussitôt déjouée (notamment dès le sous-titre « *confession imaginaire* ») au sein du *Scorpion* où, en dehors de la seule narration à la première personne où quelques apparitions du nom propre, l'ambiguïté devient totale.

Même si le lecteur n'est aucunement empêché d'accepter que Memmi se plaise à le piéger et à le devancer en proposant une stratégie d'écriture *contre* ses attentes, il doit désormais tenir compte – et non seulement puisque l'acte de la *confession* ou la formule juridique à laquelle l'acte autobiographique est souvent associée sont essentiellement considérés comme tels – que ce geste de Memmi (semblable à un *captatio benevolentiae* négative) soulève un nombre de questions d'ordre *pragmatique*. Quand l'auteur, par le biais d'un élément paratextuel, déclare une confession *imaginaire*, il semble générer, par ce même acte, un code de lecture absolument contraire à cette attitude, notamment le code autobiographique : le voilà ainsi « auteur » d'une figure rhétorique ayant pour fonction de chanceler la position du lecteur.

Un tel objectif douteux de l'écriture autobiographique, aussi étrange pour une conception traditionnelle d'une rhétorique « persuasive », signale que chez Memmi, le refus autobiographique ne s'explique certainement pas par l'acte gratuit du refus. Au contraire, le rapport *d'identité* entre l'instance narrative à la première personne et le sujet de l'énonciation (qui, dans les cas « canoniques » de l'autobiographie, est censé être *l'auteur*) est

³²⁶ Bouraoui, op. cit., p. 103.

suspendu par de nouvelles fonctions rhétoriques que nous avons bien délimitées comme conditions de l'écriture remémorative des origines dans l'espace culturel métis. Or, si Memmi, en répondant à la question de V. Malka, affirme que « c'est une autobiographie plus vraie que nature » puisque « l'ensemble est beaucoup plus vrai que ma vie propre ; typique d'un adolescent de nos pays, à cause de la condensation, de la dramatisation »³²⁷, il révèle deux faits importants.

Premièrement, et ces pensées semblent rejoindre celles de R. Toumson, le travail de remémoration qu'est en quelque sorte l'autobiographie, au lieu d'être une « récapitulation d'événements », est un « récit elliptique ou suspensif », synthétisé par des leviers rhétoriques³²⁸. Deuxièmement, que la *condensation*, qui ne signifie sûrement pas que l'auteur est contraint d'omettre certaines scènes pour des motifs de longueur, mais l'action est conçue et racontée comme *typique*.³²⁹ Le fonctionnement figuratif de l'écriture signifierait dans ce cas-là un déplacement *métonymique* (et non métaphorique) de l'instance « je » vers un sujet collectif, avec l'intention de déplacer la lecture autobiographique vers une lecture « ethnographique » : lecture qui n'est certainement pas une fausse lecture, mais elle n'offre une interprétation que jusqu'au moment où un autre mécanisme *rhétorique* pareil ne la suspende ou ne l'atténue. Cependant, un tel glissement de l'écriture vers une dimension collective et « mineure » dépasse largement la simple

³²⁷ Cf. *La Terre intérieure*, p. 109 et *La Libération du Juif*, p. 85.

³²⁸ « Ce qu'il y a d'étrange dans la remémoration, c'est qu'elle n'est point une récapitulation d'événements mis un récit elliptique ou suspensif où s'abolissent les frontières du réel et de l'imaginaire. « Déplacement », « condensation », « métaphore » et « métonymie » sont les leviers de cette synthèse totale qu'effectue la mémoire. » Cf. Roger Toumson, Deux figures du destin, in *Revue Portulan (Mémoire juive, mémoire nègre)*, N° 2, 1998.

³²⁹ C'est le même aspect que nous avons signalé en faisant appel à J. Clifford à propos de la difficulté de la narration ethnographique, où l'anthropologue est livré au fonctionnement de « l'allégorie ethnographique » de la typisation quand il essaie d'interpréter un récit de vie individuel. Cf. les *Préliminaires théoriques* et Clifford, op. cit. La définition de la *culture* chez C. Geertz et le courant critique de l'ethnographie contemporaine, trouve également primordial le mouvement de la *condensation* quand il définit la culture comme description condensée ('thick description').

représentation des *valeurs refuges* dont Memmi (et la critique) parlent dans le *Portrait du colonisé* ; l'enjeu de l'écriture collective sera d'autant plus de greffer plusieurs éléments de la tradition culturelle juive au processus de textualisation. Ainsi, la tradition de l'*Ancien Testament* et celle du *Talmud*, participera également des fonctionnements allégoriques des textes depuis *La Statue de sel*, dans la mesure où elle inscrit dans le texte – même si ce n'est que par l'intermédiaire *paratextuel* de l'exergue – le message *parabolique* de l'histoire de la femme de Loth³³⁰, susceptible de modifier, de bloquer ou de suspendre, quoique provisoirement, la lecture autobiographique.

A la rigueur, du moins pour *La Statue de sel*, cette valeur parabolique du regard en arrière, peut encore être acceptée comme étant religieuse et ressembler à l'interdit coranique chez les Musulmans, si important pour l'explication de J. Déjeux. Pourtant, dans le cas du *Scorpion* ce fonctionnement est tellement plus manifeste que l'interprétation ne peut pas s'en passer : à côté de la *fiction*, c'est la *fonction* du modèle talmudique qui est au centre de l'analyse. Comme dit le commentaire de Marcel dans le roman : « il ne s'agit pas de persuader simplement l'oncle, il ne s'agit pas seulement de *Haggadah* et de *Halakha*. C'est un code, valable aussi pour Émile lui-même. »³³¹

La structure poétique du *Scorpion*, de même que les modèles de narration adoptés et les références possibles à la tradition religieuse juive dans l'oeuvre (*Haggadah*, *Halakha*, *Thora*³³²) constituent ainsi une autre étape des analyses et feront partie des recherches où, après avoir esquissé quelques aspects de l'attitude allégorique de la lecture, nous essaierons d'aborder ces pratiques

³³⁰ « La femme de Loth regarda en arrière et elle devint une statue de sel » (Genèse, 19, 26) ; voir aussi l'histoire d'Agar (Genèse, 16, 1).

³³¹ *Le Scorpion*, éd. cit., p. 169.

³³² Ottavj, op. cit., p. 64.

discursives du point de vue de l'écriture. « Je ne peux savoir qui je suis, ...je pourrais savoir comment je suis »³³³ – écrit Memmi. Par conséquent, nous allons interroger, avec R. Robin, « les processus artistiques, discursifs ou littéraires par lesquelles ils se reconnaissent comme juifs ou non, à partir de quels « autres » cela se fait, que ces « autres » leur soient internes ou externes. »³³⁴ Ceci concerne non seulement les éléments de la tradition juive, mais aussi, comme l'exemple du *Désert* le montrera, l'inscription de l'individu aux topiques complexes de la langue, de l'histoire ou de l'errance au Maghreb.

³³³ *Ce que je crois*, p. 32.

³³⁴ Cf. Robin (1997) op. cit., p. 27 : « On ne demande plus aux écrivains ou aux artistes juifs ce qu'ils pourraient voir en commun, leurs valeurs, leurs croyances, leur histoire, leur destin singulier, mais « les processus artistiques, discursifs ou littéraires par lesquelles ils se reconnaissent comme juifs ou non, à partir de quels « autres cela se fait, que ces « autres » leur soient internes ou externes. »

CHAPITRE DEUXIEME

INTERPRETER. DE LA PAROLE INDIVIDUELLE A L'ECRITURE COLLECTIVE

« Cherche petit coin de terre sans scorpions »
(Émile Ollivier)

a) « ENTRE-AUTRES » : LA PAROLE INDIVIDUELLE ET L'ACTE D'ECRITURE

Les sagas de la déchirure

Si « *Je est un autre* » est devenu un lieu commun du langage poétique de la modernité, ainsi le devient-il pour l'écriture du Moi, ou, plus exactement, pour les dissimulations de la première personne « autobiographique » et de ses échanges sur le plan rhétorique-pragmatique : « on serait presque tenté de dire que « je » est lui-même une figure », affirme Philippe Lejeune³³⁵. La problématique de la première personne qui semble largement générale et de nature identitaire dans la littérature du Maghreb – aspect déjà explicité au cours des préliminaires théoriques – apparaît ainsi dans l'écriture de Memmi : « L'emploi du pronom « je » et même de plusieurs « je », écrit M.-F. Ottavj³³⁶, suscite un « jeu » sur le langage qui trahit la quête angoissante de l'identité. » Ces « jeux », et on y a fait quelques allusions dans le chapitre précédent concernant les problèmes de lecture des premiers textes

³³⁵ Cf. Lejeune (1980), op. cit., p. 34.

de Memmi, relèvent d'un travail *rhétorique* (*métaphorique* ou *métonymique*) qui, par le biais de la destruction du pacte, va jusqu'au dysfonctionnement de la lecture autobiographique, à laquelle répondent d'autres modèles allégoriques d'une lecture. Aussi avons-nous également envisagé d'examiner quelques-unes des topiques possibles auxquelles la problématique de la langue d'expression s'associe et qui naissent dans une dynamique de l'errance, entre inscription et déchirure.

Déchirure et *inscription* seront ici deux notions par lesquelles nous essaierons de traduire les catégories principales à travers lesquelles procèdent G. Dugas et, en partie, I. Yetiv quand ils prétendent aborder le rapport entre « je » de l'individu et ses *relations*, d'une part avec la communauté d'origine, d'autre part avec l'écriture. G. Dugas, dans sa synthèse sur la littérature judéo-maghrébine *consacre* une partie considérable aux oeuvres d'Albert Memmi. Sa conception, d'un côté, part d'une vision plurielle de la réalité maghrébine, par laquelle la culture juive, face à une conception « nationale » s'insère à l'espace culturel métis du Maghreb comme culture par excellence « minoritaire »³³⁷, ce qui paraît bien juste et surtout à cause du refus du modèle binaire assez tenace selon lequel cet espace est souvent conçu par la critique. Cependant, et surtout dans la partie de son discours où il essaie d'indiquer la place de l'écriture de l'auteur du *Scorpion* dans cet horizon, il mérite d'être commenté sur deux points.

Premièrement, et précisément par l'évaluation de la littérature « *autobiographique* » concernant l'écriture de l'être juif, sa lecture repose sur les protocoles de lecture « ethnographique » et « autobiographique » contre lesquels nos objections ont déjà été mises en évidence. D'abord, quand il mentionne l'importance du

³³⁶ Ottavj, op. cit., p. 66.

³³⁷ Dugas (1990), op. cit., p. 14.

« récit autobiographique » des années '50, il devient, lui aussi, « prisonnier » d'une lecture thématique, dans la mesure où il essaie d'associer la notion vague de la « pratique autobiographique » à un corpus de textes documentaires³³⁸. A cette valeur *de-scriptive* de l'autobiographie il essaie d'opposer l'*in-scription* de l'ego à une dimension collective : la première personne autobiographique, comme dans *La Statue de sel*, exprime ainsi « l'extrême singularité d'un ego en rupture de famille, de groupe, de religion »³³⁹. Bien que la constatation de cette déchirure soit absolument vraie pour *La Statue de sel* (et, d'ailleurs, elle est très proche de ce que Camus en dit dans sa préface³⁴⁰), elle ne sera pas évidente pour la lecture du *Scorpion* ou du *Désert* où les écarts méthodologiques entre l'analyse thématique au contexte biographique et l'analyse de l'énonciation seront palpables par rapport à plusieurs points. Dugas, quand il affirme que Memmi a tracé deux « portraits antagonistes de sa mère »³⁴¹, semble oublier qu'un objectif principal de l'écriture de Memmi est précisément de se garder minutieusement de ne pas afficher ouvertement de signe d'identification propre à l'autobiographie, ou les laisser incertains. Exemple typique de la surestimation de la portée de la narration autodiégétique.

A côté de cette analyse de la déchirure du « Je » de l'individu face à la famille et à la *communauté* dans *La Statue de sel*, Dugas essaie, par un glissement un peu ambigu vers l'atavisme culturel, de montrer la manifestation des « valeurs refuges » de l'être juif. Évidemment, on peut lui donner raison s'il veut ainsi défendre et illustrer sa conception de l'existence d'une littérature judéo-maghrébine à part et l'appartenance de l'écriture à une culture ou religion, présentes à travers les allusions intertextuelles aux textes

³³⁸ Id., pp. 59 et 205.

³³⁹ Id., p. 218.

³⁴⁰ Cf. la Préface de Camus à *La Statue de sel*, selon laquelle Memmi aurait « écrit avec tant de précision la condition déchirée d'un jeune juif. »

saints³⁴². Cependant, interpréter le *métissage* des textes de Memmi – et, en général, dans la littérature du Maghreb – ne sera pas un simple problème de la recherche des signes ethnographiques, mais se fera dans l'ordre rhétorique des *topiques*. Aussi Dugas réussit-il à réduire la berbéricité de Jubair Ouali El-Mammi à un « masque de la judéité »³⁴³, alors qu'il s'agit plutôt d'un procédé plus complexe qui pose aussi bien le problème du nomadisme minoritaire que celui de l'acte de l'écriture. En effet, il y a tout lieu d'épouser l'opinion de H. Bouraoui qui dit que l'imaginaire du *Désert* serait celui de l'identité impossible qui « ne se réduit pas à l'unicité ou à une figure, bref, qui refuse d'être figé »³⁴⁴. Alors, au lieu de suivre ici une logique qui navigue entre désir d'inscription et nécessité de déchirure qui le bloque, il faudrait examiner les topiques de l'*inscription* dans les traditions d'une multiplicité culturelle. Multiplicité qui, ajoute Bouraoui, « lui fait éviter, en dépit de ce que dit Isaac Yétyv, l'aliénation »³⁴⁵, c'est-à-dire que ce n'est qu'en s'acceptant séparé et différent que Memmi est capable de mettre en oeuvre sa rhétorique, et celle de la littérature *mineure* qu'une minorité fait dans une langue majeure »³⁴⁶.

De ce point de vue, à cause de son « coefficient de déterritorialisation » de la langue française, les thèses de Deleuze sont absolument valables pour l'écriture de Memmi. Et ici, pour reprendre le deuxième aspect de nos commentaires subsidiaires, il ne s'agit pas simplement, comme procède le raisonnement de Dugas, de constater une tentative d'insérer des traditions orales maghrébines dans le discours, opposées à la « séduction » de la culture européenne écrite. Même si on peut accepter l'existence

³⁴¹ Dugas (1990), op. cit., p. 145.

³⁴² Id., p. 67.

³⁴³ Id., pp. 60 et 195.

³⁴⁴ Bouraoui, op. cit., p. 128.

³⁴⁵ Id., p. 112.

³⁴⁶ Cf. Deleuze–Guattari (1975), op. cit., p. 29.

d'un procédé rhétorique (Dugas la nomme « oralité provoquée »), par lequel le personnage du conteur-narrateur transmet « la parole qui ne lui appartient pas »³⁴⁷, et ainsi, puise dans un foisonnement d'un langage dont la langue d'expression, « tournée en dérision »³⁴⁸, ne dispose pas. Néanmoins, cette théorie de l'oralité feinte n'explique pas entièrement les fonctionnements rhétoriques du texte qui engendrent les lectures « collectives » du récit « autobiographique ».

Stratégies d'in-scription

L'analyse qui dépasse la stylistique, désirable aussi selon Dugas, se fait cependant avec une idée différente sur la notion de rhétorique : elle ne sera probablement pas un « prolongement de la grammaire »³⁴⁹, mais prise au sens large elle concernera plutôt les valeurs performatives du discours. D'une part, ces recherches essaient d'esquisser, au niveau de la pragmatique du discours, les « agencements » qui prennent la place du « Je » de *l'énonciation* ; d'autre part, elles essaient de montrer, à travers l'acte performatif de l'écriture « mémorieuse », les significations *existentielles* et *rituelles* de l'*in-scription* d'une culture dans la langue majeure. Ces aspects de l'analyse au champ pragmatique, face à une analyse contextuelle ou biographique, montreront plus visiblement chez Memmi le rôle et les interférences rhétoriques du discours autobiographique qui, en effet, tire son origine d'un mouvement performatif. Or, la définition que Lejeune donne sur le genre, est d'ordre pragmatique : elle repose elle-même sur des actes – à savoir la déclaration de l'identité du narrateur avec l'auteur et le héros et celle de la « vérité » du discours rapporté – assumés par le pacte.

³⁴⁷ Dugas (1990), op. cit., pp. 207-208.

³⁴⁸ Id., p. 222.

Deux procédés qui seront cependant suffisamment problématiques chez Memmi pour ne pas souscrire aux critères du pacte.

Si la question de l'autobiographie se pose sous un angle différent et plus spécial pour les littératures qui affichent leur métissage ou leur minorité, c'est probablement à cause du travail de déterritorialisation qui se déroule au sein de la langue d'expression. L'inscription dans la langue majeure, pour reprendre le terme d'E. Glissant, utilisé à propos de la littérature antillaise signifie l'inscription dans l'espace de la Relation³⁵⁰. Cette Relation avec la langue française chez Memmi, comme il l'avoue, dans un premier temps était très semblable d'ailleurs à celle de Kafka avec la langue allemande : c'était le sentiment d'être des invités de la langue majeure³⁵¹. Relation qui se révèle par l'acte performatif de l'écriture, sinon *dans* la langue d'expression (« langue déterritorialisée »), mais aussi *par rapport à elle*, comme une première expérience de la différence. Par conséquent, l'écriture autobiographique – acte performatif du sujet de l'énonciation par lequel il active le fonctionnement de la mémoire – sera aussi le lieu de l'acte de l'*anamnèse* culturelle³⁵² : celle de l'être minoritaire, mais aussi celle de l'être *métis*.

Dans la conception de R. Toumson, qu'il donne en conjugant les observations les plus importantes d'E. Glissant et de R. Barthes, l'être-métis consiste en une *rhétorique* qui « joue des synonymes en feignant de les prendre pour des sens différents, elle multiplie les signifiés d'un même signifié. Des termes contraires deviennent des synonymes, des synonymes deviennent des

³⁴⁹ Cf. Charles, op. cit., p. 125.

³⁵⁰ Cf. Derrida (1996), op. cit., p. 39 et Toumson, op. cit., p. 54 : « Dans la langue qui me sert à exprimer, et même si je ne pratique que cette seule langue, je n'écris plus de manière monolingue. »

³⁵¹ Cf. *La libération du Juif*, p. 162.

³⁵² Derrida (1996), op. cit., p. 16.

contraires »³⁵³. Par conséquent, si chez Deleuze et Guattari l'intérêt pour les littératures mineures réside précisément dans la disparition du sujet pour céder sa place à « ses agencements collectifs »³⁵⁴, chez Memmi, c'est aussi la rhétorique du métissage que l'individu fait entrer en jeu pour témoigner de ses « racines » multiples et rendre ambigu, au niveau du rapport *groupe-individu*, désir d'appartenance et déchirure : pour l'individu « déchiré » qui est Memmi, « *Nous* » (le Même) peut signifier aussi bien « *Vous* » (l'Autre), tandis que de leur part, « *Je* » et « *Vous* », ainsi que « *Je* » et « *Nous* » peuvent devenir des synonymes ;³⁵⁵ l'identité est loin d'être perdue, mais elle n'est pas non plus figée. La rhétorique de la synonymie « légalise » ainsi les identités imaginaires, masquées, brouillées ; elle n'a cependant pas pour objectif de gommer le sujet, mais de *dé-léguer* (au sens latin-étymologique du terme) quelqu'un à la place de celui-ci qui n'est même pas un surnom de « *je* ». ³⁵⁶

C'est en effet un des traits les plus importants qui différencie ces « pactes » de Memmi du pacte autobiographique de Lejeune : l'« autobiographie » ici est un procédé complexe qui ne peut pas être réduit à l'acte de dire la vérité par le pacte, mais qui concerne également un problème d'identification qui sera essentiellement figurative. Le pacte, si on peut en parler dans ce cas, qui se conclut sera ainsi aussi symbolique que grave : acte par lequel on *établit* un rapport *autre qu'automatique* avec un « *je* » pour produire des énoncés. Bien que chez Benveniste l'identité soit ou

³⁵³ Cf. Toumson, op. cit., p. 28 : « Il y a une rhétorique du métissage. Cette rhétorique est une rhétorique de l'analogie et de l'équivalence. Dans la chaîne métisse du sens, le signifié demeure présent à lui-même : identique à lui-même, il est diffusé à travers une substance homogène. La rhétorique du métissage est une rhétorique de la synonymie : elle joue des synonymes en feignant de les prendre pour des sens différents, elle multiplie les signifiés d'un même signifié. Des termes contraires deviennent des synonymes, des synonymes deviennent des contraires. »

³⁵⁴ Deleuze-Guattari (1975), op. cit., p. 34.

³⁵⁵ Pour la délimitation de l'identité et ses rapports avec le groupe d'appartenance, cf. Bouraoui, op. cit., p. 109 et Albert Memmi, Qu'est-ce que l'identité culturelle ?, in *Le buveur et l'amoureux*, Arléa, 1998.

³⁵⁶ Cela signifie aussi une remise en question des explications critiques qui voient à la dissimulation de *La Statue de sel* un exemple du problème du *pseudonyme*, mentionné par Lejeune dans *Le pacte autobiographique*.

automatiquement *donné* par la langue, ou apparemment échangeable, cet échange figuratif semble se réduire à la forme : soit par le type autodiégétique ou homodiégétique de la narration entre « Je » et « Il », soit entre « Je » et « Tu », mais elle ne substitue une personne (forme) à une autre qu'au sens métaphorique et grammatical d'une évidence de la synonymie. Si Lejeune interprète comme procédé métaphorique cette substitution, la rhétorique du métissage se déroule également au niveau métonymique. L'identification sera le résultat d'une *construction* imaginaire de l'identité ou *des* identités, elle ne se fait pas au sens numérique ou arithmétique³⁵⁷ comme la grammaire définit la singularité ou la pluralité du sujet : en effet, le « je » ne se divise pas grammaticalement et au niveau de l'énoncé, mais il sera *culturellement* divisé et distancié, cette fois-ci, au niveau pragmatique de l'énonciation. Le « je » de l'énoncé sera un synonyme, mais aussi une *métonymie*, tandis que celui de l'énonciation devient *disséminé, substitué, pluriel*, ouvert vers ses agencements collectifs, mais jamais automatiquement identifié avec ce premier : il n'existe que par ses *redistributions* dans l'espace métis du discours.

Parmi ces redistributions de la première personne « autobiographique », nous souhaiterons prêter une attention particulière à des agencements qui accompagnent les embrayages entre « autobiographie » et la topique de l'Histoire. Néanmoins, elle ne se dirige pas uniquement à la portée du *récit* « autobiographique », catégorie de la littérature, qui se familiarise avec le *discours* des savoirs, mais aussi avec les forces perlocutionnaires de l'acte de la prise de parole individuelle. Car cette force perlocutionnaire est loin d'être uniquement – et par l'extension que B. Aschroft propose – culturelle : elle montre comment la parole individuelle, par le glissement rhétorique de la

³⁵⁷ Derrida (1996), op. cit., p. 55 et Mathieu, op. cit., pp. 71-73 et 85.

synonymie, réussit à représenter une *thérapie* de la mémoire collective et comment par ses jeux synonymiques, ce glissement détruit chez Memmi l'acte autobiographique comme acte individuel.

b) LE NOMADE IMMOBILE : DE LA HARA AU ROYAUME-DU-DEDANS

Paramètres d'une déterritorialisation du discours individuel

Élément des réflexions d'un « homme maghrébin nouveau³⁵⁸ » ou non, la confrontation incontournable du rapport entre l'individu et l'Histoire figure parmi les problèmes cardinaux que la nécessité d'une fonction thérapeutique (individuelle et collective) soulève dans les écrits de Memmi. Les raisons sont variées : d'une part, plus d'un de ses textes (*Le désert* ou *Le pharaon*, mais aussi *Le Scorpion*) correspondent au courant de la modernité littéraire maghrébine « postcoloniale »³⁵⁹ – comme *Nedjma* de Kateb, *L'amour*, *La fantasia* de Djébar, *L'invention du désert* de Djaout, *La prise de Gibraltar* de Boudjedra, pour n'en citer que quelques exemples – qui, avec le terme de B. Chikhi, annoncent la quête de l'histoire comme une *topique* centrale de l'acte littéraire, illustrant ainsi un désir de décentrement et de remise en question du rapport entre écriture romanesque et écriture de l'histoire. D'autre part, d'après les jalons théoriques posés dans notre introduction, nous pouvons délimiter dans le texte memmien les impacts d'une condition minoritaire politico-historique particulière – la colonisation française et les origines juives – ainsi que la condition mineure de l'énonciation qui en découle. Cette dernière, dans ses dimensions

³⁵⁸ Dans sa thèse, Thomas Demulder fait mention d'un « homme maghrébin nouveau » et des nouveaux paradigmes identitaires qui caractérisent leur travail de quête d'identité par le biais de l'écriture romanesque. De point de vue méthodologique, nous jugeons cependant problématique de rapprocher ainsi Kateb, Chraïbi et Memmi ; de même, il serait absolument inexact de situer sur le même plan épistémologique « entre-deux » et identité « rhizome » : nous aurons l'occasion de préciser cette distinction d'ailleurs très fine ainsi que les codes culturels qui gèrent la conception de Memmi sur l'histoire. Cf. Thomas Demulder, *(Re)territorialisation de « l'entre-deux » par quelques artistes maghrébins : Driss Chraïbi, Ahmed Cherkaoui, Kateb Yacine, Mohammed Khadda, Albert Memmi et Nja Mabdaoui à la (con)quête de l'expression et de l'inscription du sentiment d'identité culturelle nouveau*, thèse de doctorat, Université Lyon 2, 2005.

³⁵⁹ Cf. les distinctions de Bongie, op. cit., p. 13.

linguistique et politique, comme l'observait Deleuze et Guattari, consiste essentiellement en un travail de *déterritorialisation*, (aussi bien de la langue d'expression que les formes) et à l'agencement collectif du discours ou à l'immédiat politique : procédures qui entraînent certainement la modification des prémisses d'une lecture autobiographique.

Si l'immédiat politique et la question de la langue d'expression sont des mouvements qui déterminent l'écriture de Memmi dès les premières publications³⁶⁰, le rapport de l'individu avec histoire et passé reste toujours ambigu dans l'ensemble des romans et les essais. C'est que la décolonisation, en dépit des suggestions optimistes de T. Demulder – et ici, nous faisons également appel aux distinctions de C. Bongie sur la notion de *postcolonial* – est loin de dissoudre automatiquement et d'une façon bénéfique un ancien système de rapports symboliques et surtout les soupçons signalés par la phrase emblématique de Glissant : « *Le colon fait l'histoire* »³⁶¹. L'individu continue à appartenir fondamentalement à un système de *dépendance* établi par un système d'appartenance multiple³⁶² (soit-il décrit par le modèle-*rhizome* ou par le concept de *l'entre-deux*) : c'est apparemment le cas de Memmi chez qui les expériences autobiographiques, en particulier sa situation de colonisé et son appartenance à la communauté juive provoquent une vision particulière de l'histoire. Et non seulement par le fait que le moment de la décolonisation lui apporte au même titre le départ de Tunis, mais c'est un *exil* qui lui échoit en partage avec la communauté judéo-tunisienne entière et marque ainsi un point absolu de la fin, car « Histoire et exil, affirme A. Dayan Rosenman, semblent, chez Albert Memmi, inséparables. La quête des origines, la passion généalogique qui animent ses héros

³⁶⁰ Nous considérons comme telles surtout les *Portraits* (*Portrait du colonisé, Portrait d'un juif*)

³⁶¹ Propos cités par Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Maspero, 1961, p. 17.

pourraient donc être considérées comme une réaction à un séisme historique, à un tremblement de l'identité, au moment où, lors de la décolonisation de l'Afrique du Nord, tout un groupe humain sent sa terre natale se dérober sous ses pas.³⁶³ »

Rappelons aussi que Memmi, après *La Statue de sel* et *Agar* met une bonne dizaine d'années pour reprendre l'écriture romanesque : c'est *Le Scorpion* et surtout le roman suivant, *Le désert* (publié après une autre période d'absence de quelque dix ans) qui témoignent des premiers efforts qu'il investit dans cette quête identitaire, tandis que *Le pharaon*, publié en 1988, complète le tableau. La différence entre les volets de ce triptyque, malgré une multitude de personnages de l'espace autobiographique qui le peuplent « en miroir et en abyme »³⁶⁴, est pourtant tout à fait évidente, dans la mesure où dans les deux premiers textes le lecteur doit faire face à la naissance d'un véritable programme scriptural, tantôt du côté de l'interrogation des racines imaginaires, tantôt de celui de la mise en intrigue.

Les motivations, certes, en dépassent l'hésitation entre une vision parfaitement salutaire ou guère optimiste (voire complètement pessimiste) de l'histoire et font émerger des procédés rhétoriques et intertextuels. C'est aussi dire que, si d'une part la '*de-scription*' de l'ordre de l'ethnographie, propre à la situation coloniale et l'*in-scription*' à l'histoire qui lui fait concurrence, répondent incontestablement à un intérêt politique et existentiel – tout comme celui-ci a été mise en évidence dans les *Portraits* –, cette '*in-scription*' mérite désormais d'être étudiée aussi comme une question technique de la narration ; stratagème sur

³⁶² *Le nomade immobile*, p. 55.

³⁶³ Anny Dayan Rosenman, La représentation de l'histoire dans l'oeuvre romanesque d'Albert Memmi, in Ohana–Sitbon–Mendelson, op. cit., pp. 57-58.

³⁶⁴ Id., p. 57.

lequel la lecture attentive du *Scorpion*, et en premier lieu, celle du *Désert*, nous éclairera certainement.

Un « traité de nomadologie » : *Le désert*

Entre les deux romans nous trouvons pourtant plusieurs différences : alors que nous avons proposé de lire *Le Scorpion* en tant qu'une 'confession imaginaire' sur l'autobiographie, *Le désert*, lui, peut être interprété plutôt comme une confession sur une entreprise historique ; entreprise déjà depuis les premières quêtes des 'ancêtres' :

« J'avais promis, il y a quelques années déjà, de publier assez rapidement La chronique du Royaume-du-Dedans. La vie ne l'a pas permis. Pour ne pas faire attendre davantage les quelques lecteurs qui m'avaient fait confiance, je me suis décidé à livrer séparément cette partie consacrée à la vie et aux aventures de Jubaïr El-Mammi. Ces mêmes lecteurs se souviennent peut-être que ce personnage est mon ancêtre le plus anciennement connu ; si l'on excepte, naturellement, le prince-cavalier numide représenté sur la médaille punique de M. Rousset et que j'ai reproduite dans *Le Scorpion*.

Le désert est, on le voit, dans la suite de mes précédentes livres. Il s'agit encore de l'histoire de notre famille, ou de notre tribu, comme l'on voudra. J'ai essayé, comme toujours, d'être le plus véridique possible et respectueux de la tradition. »³⁶⁵

La pertinence du *Scorpion* est évidente d'après cette préface ; plus obscures sont cependant les raisons qui poussent Memmi à y supprimer une trentaine de pages dans l'édition de 1986 – il s'agit de l'omission des morceaux insérés dans un chapitre intitulé *La cave*, partie qui sert en quelque sorte de transition vers les publications à venir. De surcroît, la 'Note de l'éditeur' selon qui ces récits avancés de la *Chronique* « nous semblent éclairer déjà, d'une autre manière, les propos de l'auteur »³⁶⁶ seront remplacés

³⁶⁵ *Le désert*, p. 11.

³⁶⁶ *Le Scorpion* (édition augmentée de 1986), p. 275.

par une ‘Note de l’auteur’ qui ne contient pas de telles indications. Les explications que J. Strike fournit à ce changement diffèrent de celles que l’on lit à la fin des volumes : une fois *Le désert* achevé, constate-t-elle, on peut justifier la suppression des récits de *La cave* dont l’histoire de Jubair El-Mammi n’est que le prolongement et qui signale déjà chez ‘Memmi-autographe’ une « lente mais sure coïncidence avec soi-même.³⁶⁷ » Nous avons tout lieu d’approuver sans réserve cette argumentation et dire que la généalogie et l’évocation des ancêtres telles qu’elles sont présentées sont des thèmes complètement familiers à la tradition autobiographique (d’autant plus que la narration à la première personne des récits de *La Cave*, identique à celle du *Désert*, est aussi significative de ce point de vue)... ...ou d’imaginer en même temps que le lecteur participe une fois de plus à un jeu (et un pacte) d’illusionniste³⁶⁸ où il s’agit de *différer* aussi bien l’hésitation autobiographique que les réticences à l’égard de la représentation de l’histoire. Or, nous constatons que le narrateur qui apparaît dans les premières pages du *Désert* ne fait que nous transmettre un autre récit que le sien : « *Voici le récit que fit mon ancêtre, Jubair Ouali El-Mammi, à Timur Lang, dit le Conquérant Boiteux* » – affirme-t-il.³⁶⁹ Et cet emboîtement, au-delà d’associer deux noms (Memmi et l’ancêtre El-Mammi), établit en même temps un jeu intertextuel qui échappe manifestement à Strike, étant donné qu’il s’agit de la reprise fidèle d’une scène du *Ta’rif* d’Ibn Khaldoun, ce grand prédécesseur, historien et autobiographe d’origine tunisienne, racontée sous le titre « Rencontre avec Tamerlan, sultan des Mongols et des Tatars ». ³⁷⁰

³⁶⁷ Strike, op. cit., p. 90.

³⁶⁸ Expression utilisée par Paolo Tortonese, dans son essai sur Théophile Gautier, in Paolo Tortonese, *La vie extérieure*, Paris 1992, p. 47.

³⁶⁹ *Le désert*, p. 13.

³⁷⁰ Rencontre qui eut lieu à Damas en l’an 803 de l’Hégire (en janvier 1401 a. C.) et qui est relatée dans *Ta’rif*, publié en français dans *Voyage d’Occident et d’Orient*. Cf. Ibn Khaldoun, op. cit., p. 228.

Le désert comme exercice de style ou recherche d'un modèle ? Oui et non. Car à part l'abandon des récits de *La Cave*, la deuxième 'Note de l'auteur' nous annonce des informations très concrètes de la publication de l'essai intitulé *L'écriture colorée* (contrairement au projet plutôt vague d'un 'dialogue sur l'écriture colorée' dans la première édition). Le projet semble être donc modifié, et pas forcément à cause de la guérison du Moi fracturé. Au contraire, si Memmi se réduit – aussi bien en 'autobiographe' qu'en 'historien' – à la figure du *pasticheur*, c'est non seulement d'assumer deux rôles, mais aussi de s'en désister car tous les deux sont des rôles *feints*, dus aux doutes qui s'esquissent principalement autour de la figure de *l'écrivain* ; nous revoilà encore au problème commun d'histoire et autobiographie qui est la *vérité* du récit, comme le narrateur de *La Cave* le confirme au Roi d'une manière à peine dévoilée :

« Je lui ai fermement déconseillé de s'adresser à des écrivains pour une telle tâche, non que j'aie quelque chose contre nos écrivains, ou contre Meguedèche, qui est certes le plus éminent d'entre eux. Mais demander à une écrivain d'écrire l'histoire ! Savent-ils seulement où est la vérité, où est la mensonge ? Et l'Histoire le leur rend bien ! Ah, j'en aurais à raconter là-dessus, s'il valait la peine de consacrer tant de temps à ce qui n'est, somme toute, que rêveries ! »³⁷¹

La figure d'écrivain, dans ses qualités d'historien ou d'autobiographe, ne serait-il alors chez Memmi qu'un *fabulateur* qui conclut à son gré ses propres pactes dans les deux cas ? Quoique les conclusions de Strike accusent à juste titre dans l'écriture du *Désert* le mélange déconcertant d'un réalisme occidental avec le « côté oriental retrouvé » de l'auteur³⁷², ce jeu intertextuel dépasse largement un choix personnel. Car Memmi, à travers son narrateur et alter-ego nomade, par rapport à « l'Histoire avec sa grande Hache », se trouve dans une situation où, comme remarque Dayan

³⁷¹ *Le Scorpion*, p. 309.

³⁷² Strike, op. cit., pp. 71 et 89.

Rosenman, « il incombe à l'écrivain de raconter, de conter », ³⁷³ en abandonnant nécessairement toute ambition d'historiographe.

Nous pourrions certainement mieux éclairer le rapport étroit entre la réécriture postmoderne du texte « oriental » khaldouien, les expériences personnelles et la renonciation au métier d'historiographe en admettant que *Le désert*, récit de l'errance et de l'exil, est avant tout, celui de l'*être-nomade*. D'une part, comme a montré G. Dugas, puisque le récit nomade de l'ancêtre (du héros berbère éponyme El-Mammi) s'impose comme une parabole qui évoque une même situation d'exil que celle de Memmi et de toute la communauté judéo-tunisienne d'après la décolonisation, voire celle du peuple juif voué à l'errance. Plus intéressant est cependant, du point de vue théorique, l'approche de C. Nolin selon qui Memmi, en s'inspirant d'Ibn Khaldoun et s'identifiant avec son ancêtre 'Nomade' établit non seulement des liens inextricables entre le personnel, le politique et le théorique ³⁷⁴, mais se pose ainsi la question si l'histoire peut-elle jamais écrite à partir d'une position mineure. Cette opinion est partagée par Dayan Rosenman : « Malgré tout un jeu de miroirs, de renvois, de croisements qui affirment le droit à l'humour, à la fantaisie et parfois même au canular, remarque-t-elle, [...] il se dégage de ce conte philosophique une vision profondément pessimiste de l'Histoire. » ³⁷⁵. Or, le « *traité de nomadologie* » deleuzien que l'auteur semble ainsi sceller, consiste à une attitude sceptique envers l'histoire : être nomade ('nomade immobile' avant tout) ³⁷⁶ signifie d'assumer une esthétique de la trace en acceptant une stratégie d'in-scription particulière qui

³⁷³ Dayan Rosenman, op. cit., p. 61.

³⁷⁴ Hornung-Ruhe, op. cit., p. 7.

³⁷⁵ Dayan Rosenman, op. cit., p. 63.

³⁷⁶ Le recueil d'essais de Memmi publié en 2000 porte justement le titre *Nomade immobile*.

serait, comme dit Nolin, le « contraire d'une histoire »³⁷⁷ construite essentiellement sur des analogies et des parallélismes.

Ces parallélismes, s'ajoutant dans *Le désert* aux fonctionnements métonymiques entre récit de l'individu et récit collectif, enrichissent sans doute la composition memmienne sur plusieurs plans – en premier lieu, en ce qui concerne les doubles des personnages historiques (« Boulguine et Bourguiba, le brigand Al Kahin et la légendaire Kahéna, l'historien Ibn Khaldun (sic), le prince Jubair el Mammi et l'écrivain Albert Memmi »)³⁷⁸. Sauf que, contrairement au jeu que l'auteur pratique par des glissements entre espace référentiel et fiction dans *La Statue de sel* ou *Agar* (et qu'il pratiquera plus tard dans *Le Pharaon*), les figures du *Désert*, évoquées des différentes époques de l'histoire du pays, semblent s'inscrire dans un tableau universel. Si bien que, à part les personnages historiques ou politiques déjà cités, on y trouve également les avatars du scribe, de l'historien, parmi eux « *Sebbagh, notre fidèle historiographe* »³⁷⁹, probablement double de l'historien Paul Sebag, contemporain de Memmi et auteur d'une fameuse monographie sur la Hara.³⁸⁰ Espaces et temps se télescopent ainsi, comme pour brouiller la chronologie historique et pour s'acheminer vers la création d'une dimension intemporelle et d'un espace imaginaire : celui du Royaume-du-Dedans, symbole de la terre natale abandonnée.

En effet, comme si Memmi proposait ici une philosophie de l'histoire qui lui est propre, parce qu'au moment du projet de *La Chronique du Royaume-du-Dedans* la mémoire collective et son rapport avec l'Histoire et l'historiographie est déjà un foyer central de ses réflexions (les entretiens de *La Terre intérieure*, publiés l'année

³⁷⁷ Nolin, op. cit., p. 48.

³⁷⁸ Dayan Rosenman, *ibid.*

³⁷⁹ *Le désert*, p. 98.

³⁸⁰ Sebag, Paul Sebag, *Evolution d'un ghetto nord-africain : La Hara de Tunis*. PUF, Paris, 1959.

précédant la parution du Désert justifie complètement ce dernier fait). La nouveauté absolue de sa conception repose sur un deuxième type d'analogie qui permet, outre le dédoublement des personnages, un rapport interchangeable entre lieux et temps historiques et autobiographiques, exil des Juifs et errance du nomade. L'espace *anachronique* (ou plutôt *a-chronique*) ainsi construit permet d'opposer l'étendue immense de la « terre intérieure » de la mémoire collective à l'absence de la Hara perdue qui, d'une patrie réelle mais détruite, se transforme à une « patrie portative ». Réduire alors l'oeuvre memmienne à une simple oscillation entre Histoire et fiction ou entre histoire individuelle et Histoire collective serait d'autant plus inexacte que c'est la représentation même de l'Histoire qui devient irréalisable, les agencements collectifs du discours s'articulant essentiellement autour d'une technique d'anamnèse religieux qui s'inspire d'une vision « rabbinique » de l'histoire. Une vraie « machine de mémoire » dont plusieurs composantes sont avancées dans *Le Scorpion* et qui relève de l'acte rituel juif du *zakhor*.

c) LE « ZAKHOR » COMME ACTE DE LANGAGE ET LA RECONSTRUCTION COMME MOTIF D'ECRITURE

La machine identitaire de la judéité

Nous avons proposé plus haut comme alternative des analyses « contextuelles » de l'autobiographie celles qui procèdent par le biais d'une conception pragmatique, par laquelle on peut également saisir l'intérêt de la définition que P. Lejeune donne sur l'autobiographie. Il est tout de même nécessaire de faire une précision, sinon une restriction à cet égard et d'examiner la validité de la notion de l'*acte de langage* dans le texte littéraire comme l'autobiographie. Car – et rappelons ici les thèses de T. Todorov qui interprète l'autobiographie en tant que genre littéraire relevant, par des transformations, des *actes de langage* performatifs³⁸¹ – si nous avons contesté dans les textes de Memmi la valeur de *genre* de l'autobiographie, nos conclusions devraient s'étendre aussi au niveau 'pragmatique' du dysfonctionnement du pacte et à la signification de la force performative culturelle du discours.

En suivant le concept de B. Aschroft sur 'constitutive graphonomy'³⁸², nous devrions dégager, quoiqu'à un niveau *méta-théorique* et pour interprétation *virtuelle*, révéler la présence des forces culturelles possibles dans le texte. A quoi pourrait-on exactement penser à propos des thèses d'Aschroft sur la 'force culturelle' du discours ? Des trois aspects que nous jugeons nécessaires d'examiner à cet égard – *métissage*, *minorité*, *différence culturelle* –, nous avons déjà esquissé les démarches rhétoriques de l'inscription du métissage par le principe de synonymie. Si nous

³⁸¹ Todorov, op. cit., p. 60.

désirons expliciter ici quelques aspects de l'*in-scription* de la différence culturelle juive – ce domaine n'étant pas pour autant un leitmotiv principal de notre analyse – c'est pour expliquer le fait que la judéité de Memmi, marque de la minorité et de la différence culturelle « à plusieurs degrés », est beaucoup plus que l'émergence d'une dimension atavique ou le foisonnement d'une « mise en oralité » : il est aussi un modèle *mnémotechnique* entre individu et collectivité.

En admettant la position de M. Halbwachs, selon laquelle la mémoire collective n'est pas un fonctionnement métaphorique des mémoires individuelles, mais qu'elle est liée à des institutions et des rites. L'autobiographie qui relève elle-même d'un fonctionnement de la mémoire individuelle, se croise avec un fonctionnement assuré par un cadre culturel spécifique de la judéité, largement différent du schéma qui trace entre individu et collectivité une ligne de séparation suivant l'ordre de l'histoire et opposant histoire individuelle et Histoire collective. Les conférences remarquables de Y. Yerushalmi ont cependant très bien montré les limites de ces notions : dans la culture juive, ce n'est pas l'histoire qui est le premier dépositaire de la mémoire collective³⁸³.

D'une part, parce que l'« histoire », dans la tradition rabbinique (Talmud, Midras) de la narration de l'histoire du monde, ne voulait jamais être historiographie au sens moderne, ainsi sa fonction ne consistait pas à distinguer faits, fiction ou légendes. Le trait principal de cette tradition est la « narrabilité » et « réinterprétabilité » des événements à plusieurs reprises et chaque fois de manière différente. D'autre part, parce que les rites de

³⁸² Cf. Ascroft, op. cit. : « The illocutionary force (and, by extension, we might say the cultural force) of these texts similarly cannot be conveyed by means of grammar, italics, punctuation, but rather actualised constitutively in the conventional practice – the situation – of the reading. »

l'actualisation de l'histoire' – comme l'actualisation par la relecture des textes saints³⁸⁴ : les lectures du Tora, ou celle des 'haggadah' à la veille de la Pâque juive – relèvent d'un impératif religieux : du « zakhor » biblique du rappel qui fait fonctionner la mémoire collective juive. L'anamnèse culturelle sera donc ici aussi une anamnèse (c'est-à-dire 'ne pas oublier') religieuse et une version « portative » de l'histoire.

C'est dans *Le Scorpion* que nous rencontrons chez Memmi une première représentation de la mise en oeuvre rhétorique de cette force culturelle comme technique de narration : elle s'insinue dans le récit par la figure et les sagesses de l'oncle Makhlouf. Lors du récit des trois rencontres avec le sage qui explicitent les parallélismes entre les registres narratifs du roman et des textes saints juifs, Émile fait une distinction entre *chroniques* (faits), *Haggadah* (fiction), *Halakha* (commentaires, réflexion)³⁸⁵. L'intérêt de ce type de lecture entre faits-fiction et commentaire – et qui vaut aussi bien pour Marcel, lecteur des manuscrits dans le roman, qu'à un autre niveau, pour le lecteur du roman (registres, dont la pluralité servait de sujet central du premier chapitre « *Lire* ») – a été souligné par la critique comme essentiel au roman. Notre objectif est de montrer dans ce qui suit comment la force culturelle de la narration « rabbinique-talmudique » deviendra modèle de la négation de l'écriture autobiographique.

La valeur performative du « zakhor »

Nous avons montré à propos de la rhétorique du métissage comment le pacte autobiographique devient formellement court-

³⁸³ Cf. Yosef Yahim Yerushalmi, *Zakhor : histoire juive et mémoire juive*, Editions La découverte, 1984, p. 12.

³⁸⁴ Id., p. 58.

³⁸⁵ *Le Scorpion*, pp. 165-170.

circuité à cause des problèmes d'identification du « je » culturellement divisé ; dans le cas de Memmi la convention culturelle, semblable au fonctionnement parabolique « obsédant » de l'image de la statue de sel fait concurrence non seulement à la narration de l'histoire, mais aussi à la narration autobiographique. L'impératif du *zakhbor*, car il s'agit bien de cela, peut être alors considéré, même si ce n'est pas au sens strict mais par une extension culturelle, comme un *acte de langage performatif* qui prend la place de celui de la confession. La première conséquence de cette modification concerne le pacte lejeunien en tant que pacte *d'une personne* : la formule mythique du *zakhbor* transforme le sens de la mise en intrigue individuelle et dirige celle-ci vers les rites d'une mémoire collective.

Deuxièmement, c'est que, à travers l'acte qui suit, la logique de l'anamnèse, où la vérité des faits se confond avec un univers mythique de la tradition, la « confession », relevant d'une autre tradition ou d'un autre ordre de la réalité, n'a tout simplement pas de place. La confession, indépendamment de son « incompatibilité » avec les traditions juives de la mémoire collective (car, évidemment, il ne s'agit pas seulement de la *confession* augustinienne, mais selon l'interprétation de Lejeune, d'une formule *juridique*) est d'ailleurs toujours refusée par Memmi comme acte : probablement est-ce pour cela qu'il met en exergue du *Scorpion* la citation de Paul Valéry : « qui se confesse ment » ou qu'il dit dans un essai que « l'autobiographie relève plus de l'ordonnance théâtralesque du déversement haletant de la *confession* »³⁸⁶ ou qu'il évoque Rousseau, personnage emblématique de l'autobiographie moderne par ses *Confessions*.

Ainsi dans *Le Scorpion*, outre les allusions mythiques, le choix symbolique du titre ou le modèle haggadique, Memmi joue aussi

avec la force performative des symboles culturels : l'écriture qui suit le *Haggadah* et le *Halakha* ne sert pas uniquement à estomper les limites entre vérité et fiction ou à devenir un modèle de lecture allégorique, mais, au niveau de la pragmatique, à créer une sorte de *pacte de rechange* (qui n'est pas tout à fait un synonyme du pacte fantasmatique ou pacte romanesque, dont T. Bekri parle à propos de *La Statue de sel*) et proposer ainsi un pacte au pacte autobiographique même. Les motifs de cette écriture ne se réduisent pas simplement, comme dit J. Leiner, à une prise de distance vis-à-vis des narrateurs et des héros ou à une volonté d'afficher « sa culture orientale occultée jusqu'ici »³⁸⁷. La tradition mnémotechnique juive, au sens rhétorique, sera également importante comme *lieu* de la prise de parole ; démarche qui, à la fois négation de l'histoire et de l'autobiographie, n'est certainement pas étrangère non plus à la logique de « l'historicité » imaginaire du métissage³⁸⁸ ou, greffée dans l'ordre des cultures majeures à celle du manque d'histoire de la *minorité*.

Cela ne veut pas dire que chez Memmi l'interprétation du rapport entre individu et *histoire* devient impossible ; justement, elle est saisissable, mais comme lieu de la *non-représentation*. L'individu ne cesse pas d'exister comme être mémoratif, mais, tandis qu'à travers l'acte de la confession, la tradition de l'autobiographie, « en disant tout », cherche à représenter le plus entièrement possible l'individu, le « je » mineur s'inscrit dans l'ordre collectif par le silence du moi et la *concision* du discours de l'individu : concision rituelle qui devient une mutilation symbolique et un acte de mémoire rituel.

³⁸⁶ *Ce que je crois*, p. 29 (c'est nous qui soulignons).

³⁸⁷ Cf. Leiner, op. cit., p. 67 : « Je crois à une mise à jour par l'écriture d'une autre dimension de lui-même. Cela n'est peut-être qu'un postulat, aux chercheurs futurs de le démontrer, ou de le dénoncer. Ils pourront y être aidés par l'analyse minutieuse du Scorpion paru en 1969, où Memmi s'amuse à fondre, avec humour et maestria, sa culture orientale occultée jusqu'ici... »

³⁸⁸ Toumson, op. cit., p. 53.

L'ordre mythique du « zakhor », dans le cas de Memmi, correspond en premier lieu certainement à la pensée analogique qui relie la *Hara* détruite à la destruction du Temple de Jérusalem³⁸⁹, et ainsi à la création une « histoire portative »³⁹⁰ de la communauté dont il est issu : « *Quand je regarde arrière, écrit Memmi, et que j'essaie d'apercevoir notre histoire des Juifs d'Afrique du Nord d'une seule vue, j'y découvre un long effort, contrarié, vers la ressemblance. Nous avons été des Phéniciens, puis des Berbères, puis des Arabes, de langue, de coutume et d'alimentation, avant de tendre avec ardeur vers la modalité européenne. Et assurément nous avons gardé des traces de tous ces avatars successifs.* »³⁹¹

D'un autre point de vue, comme modèle de l'acte de l'écriture, cette « machine de mémoire » ne se limite cependant pas à la représentation de l'être juif, mais elle devient chez Memmi un acte profane et « nomade » dans la mesure où elle sert à témoigner des traces d'une errance. Memmi, par sa minorité de « plusieurs degrés », s'inscrit ainsi également dans la dimension de la littérature *mineure* où, comme l'affirment Deleuze et Guattari, ne pas écrire sera une impossibilité. La parole saisie par l'individu relève d'un acte indispensable de l'existence : elle sera, pour l'individu, un instrument d'expression de son identité par la différence. Cette différence que l'écriture, en accomplissant sa fonction thérapeutique au niveau collectif, in-scrit, même si par ses embrayages vers l'imaginaire, dans un discours qui est censé offrir une alternative mineure de la non-représentation par une histoire-mosaïque à récupérer. Nécessairement alternative, puisque, comme dit Memmi dans *Le portrait d'un Juif*, « aucun passé historique n'est reconnu à l'opprimé » – ni au sens politique, ni au sens culturel³⁹². Nous rappelons ici que par la prise de la parole, le désir d'in-

³⁸⁹ Cf. Dugas (1990), op. cit., p. 23.

³⁹⁰ Yerushalmi, op. cit; p. 28.

³⁹¹ *Ce que je crois*, p. 49.

³⁹² Cf. *Le Portrait d'un Juif*, p. 188 et *La Libération du Juif*, p. 190.

scription de l'individu minoritaire, qui, *in-scrit* par l'opresseur, a longtemps existé pour celui-ci par l'optique de la description « ethnographique » de la perception collective, se transforme en *dé-scription*. « *Dé-scription* », c'est-à-dire écartement de l'ordre symbolique du colonisateur dont la machine identitaire a gommé de l'histoire et la parole mineures. Parole dont le pouvoir-dire a été bloqué par le pouvoir symbolique de l'histoire-opresseur. Parole qui véhicule le discours de la « mémoire revendiquée »³⁹³ : parole colonisée dont la seule trace historique a été son *manque*.

Pour conclure notre analyse, nous tâcherons donc de montrer comment ce *manque* sera le motif central de la production de discours de l'écriture de Memmi et quelles sont les démarches rhétoriques par lesquelles Memmi réussit à insérer l'expérience individuelle comme porte-parole dans un macro-texte de la reconstruction impossible. Ce macro-texte qui se tisse, selon une poétique « haggadique », analogue à celle du *Scorpion*, dans un cadre *multicolore* intertextuel, entre littérature et discours culturel, entre autobiographie, portrait ou entretien, est destiné à un lieu de reconstruction imaginaire, aussi bien de l'espace disparu que d'une mémoire lacunaire de la condition mineure. Mais ces observations permettent également, et ce qui est l'objectif le plus important, de tirer nos conclusions relatives à l'écriture autobiographique (où, précisément, ce que la critique juge comme telle) en revenant sur son sens chez Memmi,. Car chez Memmi, outre la fonction de « chroniqueur » à laquelle l'« autobiographe » fait place, par une destruction des critères de *vérité* par la pratique de l'écriture colorée, il semble qu'il sera dorénavant impossible de parler d'autobiographie par un recours à des principes taxinomiques de la littérature.

³⁹³ Moura (1999), op. cit, p. 155.

CHAPITRE TROISIEME

ECRIRE. LES RHETORIQUES DU « TISSAGE »

La couleur devrait faire partie de cette grammaire sublime de l'écriture, qui n'existe pas : grammaire utopique et non point normative.³⁹⁴

(Roland Barthes)

a) L'EFFET-PALIER : LA MISE EN ABYME DE LA NOTION DE VERITE

Dédoublings narratifs

La « translecture », soit l'étude comparative des textes « autobiographiques » de Memmi a donné lieu plus haut à une réflexion sur le processus de mise en abyme de la vérité, ainsi que sur la problématique de l'identité textuelle ou les codes culturels, inspirée d'un métadiscours « métis ». Si nous avons désigné *Le Scorpion* comme oeuvre emblématique de ce point de vue, c'est que l'auteur semble y justifier nos présupposés théoriques et pratiquer avec prédilection au sein de cette même « confession imaginaire » le brassage des fragments que nous avons pu rapprocher l'un de l'autre ultérieurement, dans leurs rapports intertextuels : tantôt d'autres textes de fiction, tantôt des essais, des entretiens, voire un extrait de préface. Une pareille oscillation continue dans *Le Scorpion* entre espace référentiel et espace fictionnel, registres et genres du discours, nous invite à adopter l'opinion de S. Marzouki

³⁹⁴ Roland Barthes, Variations sur l'écriture, in *Oeuvres complètes*, t. IV, Seuil, 2002, p. 302.

qui suppose dans cette oeuvre « une méthode de lecture valable pour *l'ensemble de l'oeuvre*, une méthode de lecture que nous suggère l'auteur et que l'on peut envisager en quatre moments : une interrogation, une recherche stimulées par les contradictions vécues, des résultats désespérants incitant au renoncement et à l'abandon, mais des phases et de synthèse et d'harmonie qui poussent à l'optimisme et à la lutte, et, enfin, à partir de ces résultats contradictoires, un nouvel élément d'interrogation et de recherche, mais un palier au-dessus du premier. »³⁹⁵

A cette observation incontestable ajoutera-t-on les nôtres à propos des « paliers », en s'arrêtant dans ce chapitre principalement sur quelques questions cardinales de la structure narrative du roman. Car par extension, sous ces « paliers » nous entendons également les différents niveaux du gamme où l'on trouve « vérité » « vraisemblance » et « fiction » du récit memmien auxquelles chacun des morceaux du manuscrit retrouvés du *Scorpion* – parmi lesquels les récits du narrateur sur le nom Memmi, les citations les plus diverses, le projet du roman d'Emile ou le fac-similé du journal de la communauté juive tunisoise³⁹⁶ – correspondent. Le vrai motif d'avoir présenté plus haut les propos de Marzouki avec quelques exemples macrotextuels de cette méthode réside alors à l'idée de la vérification ce même brassage intertextuel et le jeu de calque au sein du *Scorpion*, jeu révélateur des glissements à l'intérieur du récit, dus beaucoup moins à une hésitation entre vérité et fiction qu'entre plusieurs *degrés de vérité*³⁹⁷. Le jeu de calque entre le journal d'Émile et l'histoire de Bina est un excellent exemple pour montrer, comment le mêmes intrigues ou péripéties, emboîtées par plusieurs types de narration,

³⁹⁵ Marzouki, op. cit., p. 158.

³⁹⁶ *Le Scorpion*, p. 241.

³⁹⁷ Cf. *Le Scorpion*, p. 43 : « car alors il n'y aurait ni fiction, ni journal, ni document ».

changeront de registre et seront distanciées. Il s'agit de deux récits qui racontent de l'amour et de l'enlèvement de Kalla-Noucha :

« Kalla : Qui lui avait rapporté que Kalla retrouvait un amoureux dans les ruines de la maison Messica ? Un voisin qui les y avait aperçu par hasard ? Douteux ; car on faisait un détour, surtout au crépuscule, pour ne pas passer devant la maison de la malheureuse danseuse. En tout cas, il y alla, seul, sans en parler à personne et les surprit en train de s'embrasser. Il se montra et ne dit rien d'autre que « viens » à sa fille, ignorant le garçon qui, d'abord pétrifié, voulut parler. Il le repoussa du bras, étendu comme une rame. Il emmena Kalla jusqu'à la maison, s'y enferma avec elle, défit sa ceinture et se mit à la battre, farouchement, méthodiquement, comme s'il n'entendait pas les hurlements à la mort, les cris des femmes accourues, les coups sur la porte, puis les supplications de notre mère, qu'on avait été chercher à la hâte. Kalla en resta au lit trois semaines, défigurée, hébétée. Et ce fut son mariage précipité, par courtière, avec un homme vulgaire et bien plus âgée qu'elle, et la scène affreuse du hammâm, sa folie. »³⁹⁸

« Aujourd'hui encore, docteur, je ne sais pas qui a pu envoyer notre père dans les ruines, surprendre Noucha avec Moumou. Et ça vaut mieux : il y aurait deux morts au lieu d'un. Tout en sautillant sur ses petits pieds, qui devaient tant supporter, ses fesses énormes, ses seins ballants de droite et de gauche, haletante, Maïssa me racontait ce qu'elle savait du drame :

- Quand le les ai vus arriver, si tôt, le soleil encore chaud, mon coeur a compris. Noucha marchait devant ton père et ils se dirigeaient vers la chambre. La porte fermée, aussitôt s'élevèrent des cris de mort, des aboiements, je me suis précipitée : ton père battait Noucha à coups de ceinture, de sa grosse ceinture de cuir. Je pensais qu'il lui en donnerait seulement quelques coups et qu'il se laisserait désarmer, je lui ai saisi le bras : <Va t-en ou je te tue !> Je me suis interposée entre eux ; sais-tu ce qu'il a fait ; Regarde mon dos, regarde mes bras, il s'est mis à me taper dessus, exactement comme il tapait sur Noucha. Il avait les yeux rouges : Satan ! Je me suis sauvée. Comment j'ai dégrignolé l'escalier ! Comment mes malheureuses jambes m'ont traînée jusqu'au café ! Fais quelque chose, Bina, sauve-la ! Sauve-le ! Il va le tuer et on le pendra ! »³⁹⁹

« A la fin, des mois après, nous l'emmenâmes en voiture, nous lui fîmes descendre les deux étages,

³⁹⁸ Id., p. 48.

³⁹⁹ Id., pp. 98-99.

mon père la tenant par un bras, moi par l'autre. Mais quand elle vit la voiture, elle comprit et se mit à hurler : « Je ne veux pas mourir ! » Un jeune homme qui se trouvait là, sur le trottoir, commença à crier lui aussi d'une voix étranglée. Il crut à un enlèvement. Il saisit vigoureusement mon père par le bras, mon père agacé lui donna un coup sur la main, qui lui fit lâcher prise ; alors il courut affolé, à pleines jambes, jusqu'au commissariat qui faisait l'angle, à la porte duquel se trouvait un agent, qui resta impassible devant les explications et les gestes précipités du jeune homme ; heureusement, nous avions eu l'idée de les avertir. »⁴⁰⁰

« Nous lui fîmes descendre l'escalier, mon père la tenant par un bras, moi par l'autre. Mais quand elle vit la voiture blanche, avec l'infirmier au volant, elle comprit ; elle voulut retourner dans l'Oukala et se mit à crier : « Je ne veux plus mourir ! » Un jeune homme qui se trouvait par hasard dans la rue commença à crier lui aussi, d'une voix étranglée. Il se précipita sur mon père et lui saisit l'épaule : mon père se dégagea. Le jeune homme, affolé, ne sachant visiblement quoi faire, courut vers le commissariat qui faisait l'angle. Cela ressemblait à un enlèvement en effet. »⁴⁰¹

En comparant les quatre extraits, c'est alors non seulement deux récits imprimés sous deux formes typographiques différentes ou le changement volontaire des prénoms des personnages dont le lecteur averti peut très facilement s'apercevoir, mais aussi deux formes narratives appartenant à deux genres. En effet, un même canevas d'histoire est mis en intrigue et raconté ici d'abord comme le récit directement lié à l'« autobiographie » d'Emile, ensuite comme un « roman autobiographique » en brouillons, raconté sous forme d'une confession, toujours à la première personne, dont les figures principales sont le narrateur Bina, Noucha, Qatoussa ou Maïssa. L'idée de cette division des récits entre plusieurs niveaux – d'une part, rapprochement de la narration à la première personne de l'auteur des 'confessions' et d'autre part, distanciation par rapport à celle-ci dans les cadres d'un ouvrage de fiction doublée du récit de Maïssa – doit sans doute beaucoup à la technique de

⁴⁰⁰ Id., pp. 48-49.

⁴⁰¹ Id., p. 143.

mise en abyme des *Faux-monnayeurs*, déjà évoqué dans les chapitres précédents. Il est clair que Memmi, par le biais de cette technique empruntée à Gide, relativise et estompe ici les limites qui s'érigent entre les parties « autobiographiques » et les ouvrages de fiction dans son roman disposant de ses propres narrateurs.

***Le Scorpion* : un schéma d'emboîtement**

Nous avons délimité ces « paliers » de la narration selon le schéma d'emboîtement suivant (*Quatre jeudis* et la suite du *Scorpion* d'Emile) :

ESPACE REFERENTIEL DE L'ECRITURE		ESPACE FICTIONNEL DE L'ECRITURE		
LE « SCORPION » DE MEMMI				
				LE « SCORPION » D'EMILE
		« PALIER » ZERO	1ER « PALIER »	2E « PALIER »
FORME	Roman (« confession imaginaire » selon les indications paratextuelles)	Récit de fiction sur un manuscrit retrouvé, à la première personne du singulier (Commentaires de Marcel)	Carnets « autobiographiques » à la première personne (récits, citations etc.)	Confession imaginaire au docteur
AUTEUR	Albert Memmi (nom figurant sur la couverture)	Memmi	Emile (présumé, mais identifié par le fait que les manuscrits lui appartiennent)	Emile (présumé)
NARRATEUR	Tous les narrateurs de tous les « paliers »	Marcel	Emile	Bina
PERSONNAGES	Tous les personnages de tous les « paliers »	Marcel (lecteur)	Notre père, notre mère, Kalla, Makhlouf	Qatoussa, Bina, Ghozala, Maïssa, Kakoucha, Baïssa
LECTEUR	Nous-lecteurs	Nous-lecteurs	Marcel+nous-lecteurs	Marcel+nous-lecteurs
« PALIER » ZERO		1ER « PALIER »	2E « PALIER »	3E « PALIER »
ESPACE REFERENTIEL DE LA LECTURE		ESPACE FICTIONNEL DE LA LECTURE		

D'après ce tableau une de nos conclusions antérieures reste toujours évidente : même si sur nous-autres (les lecteurs) constatons des ressemblances biographiques parfois très saillantes entre le récit d'Emile et la vie de l'auteur du roman (Memmi), le rapport auteur-narrateur-personnage, formellement, ne sera jamais entre eux un rapport d'identité « autobiographique ». Par conséquent, le texte se lit comme une fiction, tout comme le manuscrit du roman est lu comme une fiction par Marcel. Mais nous devons aussi voir que la distinction entre les « paliers », cette fois-ci entre les niveaux référentiel et fictionnel de la *lecture*, continue à exister comme une distinction pragmatique. Or la différence est cardinale : alors que pour la plupart des lecteurs du roman (sauf peut-être Marcel), le jeu subtil derrière lequel Emile-Imilio transcrit sa vie à la fiction romanesque de Bina est presque insignifiant, les ressemblances entre Emile et Memmi, quoique jamais explicites et déclarées, provoquent indéniablement la curiosité du public.

Cette attitude peut être toute de même justifiable : la lecture du *Scorpion* nous donne à penser que c'est le même *effet-palier* qui s'esquisse dans l'oeuvre memmienne entière, mais un « palier » encore plus haut, d'ores et déjà incluant l'espace référentielle biographie d'une personne réelle, notamment l'auteur qui est Memmi. Mais alors que les travestissements et oscillations du « je » dans une dimension pragmatique du discours font que les récits changent souvent de « palier » à tel point que l'autobiographie sera tout simplement un non-sens, les a priori du lecteur non initié à la structure narrative du *Scorpion* préconisent une approche automatique vers l'espace autobiographique. Au niveau de l'entier de l'oeuvre memmienne, et les exemples pris dans *Le Scorpion* le prouvent, les différents fragments, représentés comme fictionnels ou non, justifient notre conception rhizomatique de la surface

macrotextuelle et peuvent s'y inscrire comme « *altertextes* »⁴⁰² du « je » autobiographique refoulé : leur identité et leur appartenance (selon les genres du discours ou la fiction) est plutôt incertaine et relative. Si l'identité, construite, est résultat en partie d'un travail de fiction, comme affirme Memmi ailleurs⁴⁰³, la construction et l'interprétation semblent être une affaire de négociation perpétuelle entre les rhizomes. L'intertextualité n'est pas liée à un *intertexte*, mais plutôt à l'entre-deux de « *l'entre-texte* » de vérité et fiction, c'est-à-dire au « tous à la fois » ou au « ni l'un, ni l'autre » ; ou, plus exactement, par les embrayages pragmatiques, à l'entre-trois de l'espace fictif du roman, de l'espace biographique et l'espace culturel collectif » : espaces où les modèles narratifs du récit et discours se relient, en donnant lieu aux fonctionnements allégoriques de la rhétorique de la lecture. Nous n'entendons cependant pas donner une description de cette « mise en abyme » en termes narratologiques, au détriment d'une enquête visant à l'inclusion et de la non-inclusion de la figure de l'auteur, l'aspect primordial de nos recherches serait l'observation des codes culturels mineurs qui poussent Memmi à recourir à cette méthode et de fournir les modèles possibles d'une telle multiplication narrative.

⁴⁰² Dans une analyse de *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier, nous avons nommé, avec un néologisme, '*altertextes*' les différents jeux textuels qui manifestent les dédoublements et les déguisements possibles du Moi en tant que fiction. Cf. Róbert Varga, *Qui se regarde trop vivre. La genèse du Moi dans Mademoiselle de Maupin de Théophile Gautier*. Mémoire de maîtrise. Université de Szeged, 2000.

⁴⁰³ Cf. Qu'est-ce que l'identité culturelle ?, in *Le buveur et l'amoureux*, pp. 195-198.

b) DU MICROCOSME AU MACRO-TEXTE

Pour la *dé-scription* de l'ordre de l'histoire et la construction de l'alternative mineure de celui-ci, Memmi, comme nous l'avons observé à propos de l'analyse des tentatives de synthèse de son identité personnelle dans son écriture « autobiographique », recourt volontiers dans ses romans à une reconstruction imaginaire des origines. Une démarche décisive – et aussi acte de langage principal qui, à un niveau pragmatique du discours, « relève » l'acte individuel de la confession – de cette écriture est le travail de mémoire qui relève de la tradition juive du rappel : d'une part, par l'évocation des textes (bibliques, rabbiniques) ou des actes rituels de la communauté (comme le Sabbat dans *La Statue de sel*), d'autre part, par ses méthodes mnémotechniques qui, au lieu d'une continuité historique, cherchent plutôt des rapports analogiques. Les lieux mythiques comme l'Exode ou la destruction du Temple sont devenus ainsi non seulement lieux mnémotechniques de la pensée métaphorique-analogique identitaire, mais ceux de la pensée « historique » de la communauté juive⁴⁰⁴.

La Hara : un centre rhétorique du discours

L'écriture de Memmi tourne autour du fonctionnement *rhétorique* de ces éléments : la *Hara* sera ainsi – les anomalies révélées par les lectures « autobiographiques » l'ont bien montré – beaucoup plus qu'un lieu réel et historique, un microcosme pluridimensionnel, un *lieu* symbolique. Premièrement, comme lieu de la mémoire « autobiographique », en établissant un rapport entre des souvenirs de la jeunesse, l'Impasse Tarfoune et le Ghetto

historique détruit au début des années '50⁴⁰⁵. Mais, par ses analogies religieuses avec la destruction du Temple, elle sera aussi le lieu de la mémoire collective qui établit un lien entre lieu réel et lieu mythique : « *La Hara, c'est juste la surface délimitée entre l'endroit où se tenait Sidi Mahrez et celui où est tombé son gourdin, pour nous fixer une place. C'est pas bien grand donc, la Hara ; pourtant, c'est le monde entier : tu y trouves la bonté et la méchanceté, l'intelligence et la sottise, l'avarice et la prodigalité, le malheur et toutes les joies possibles, en tout cas vingt et un lieux de prières, c'est-à-dire vingt et une voies les plus directes pour atteindre Dieu.* », dit l'oncle Makhoul dans le Scorpion⁴⁰⁶.

Bien que l'acte rituel-mythique du rappel collectif ne corresponde point dans son contenu et dans ses méthodes à ce qu'on peut nommer savoir historique, mais s'appuie sur les figures poétiques, cette écriture ne sera pas seulement un acte de « *zakhor* » qui se limite, au sens religieux, à l'histoire biblique. C'est également un effort pour donner une réponse actuelle à une historiographie « colonisatrice » qui, pour la littérature maghrébine au-delà de l'écriture de soi, sera une obsession. Mémoire de l'individu, mémoire collective de « l'histoire », mémoire mythique se croisent pour donner lieu à un travail de *légitimation*, et « peu importe si tout cela relève, ou non, de la fantaisie »⁴⁰⁷.

Mais si pour les recherches littéraires contemporaines, la modernité littéraire maghrébine le rapport entre l'individu et son histoire devient une topique centrale de l'écriture, cela ne relève pas du seul fait que la reconstruction impossible du passé fournit une solution de rechange pour la légitimité historique, mais d'une question de *technique*. Elle n'est certainement indépendante que pour le fait que l'historiographie elle-même subit un changement

⁴⁰⁴ Cf. Yerushalmi, op. cit., p. 58 et Dugas (1990), op. cit., p. 176.

⁴⁰⁵ Cf. Dugas (1990), op. cit., p. 139.

⁴⁰⁶ *Le Scorpion*, p. 66.

⁴⁰⁷ *Ce que je crois*, p. 129.

par le dévoilement de ses propres jeux narratifs ; d'un côté par son dévoilement comme modèle *narratif majeur et dominant* du pouvoir, d'un autre côté, par le topos de la critique postmoderne du tournant rhétorique de la narration historiographique. Thèse qui souligne les ressemblances saillantes entre schémas narratifs du discours historiographique et du récit « littéraire », comme cela a été conclu par les analyses de H. White.

Ainsi, si Memmi « continue à vivre dans une Hara imaginaire », c'est non seulement à cause de l'exercice de son écriture « autobiographique » dans l'espace ambigu entre littérature et histoire, mais aussi à cause du « va-et-vient entre une expérience individuelle et un effort de systématisation »⁴⁰⁸. Sa fonction de *chroniqueur* qu'il assumera et dont il jouera dans son *Désert* pour donner son « histoire de rechange » sera une manifestation évidente de cette volonté : « *La Hara est ma terre intérieure... Je suis devenu une espèce de chroniqueur de la Hara, le dépositaire de la mémoire collective de la Hara, qui me rend au centuple* », dit-il encore avant la publication du *Désert*⁴⁰⁹. Mais ce rôle, dont un modèle possible dans le roman en question est l'historien médiéval Ibn Khaldoun, devient en même temps une dernière étape du chemin que les modèles de narration de ses romans parcourent de l'autobiographie vers les « abstractions ». La fonction de scribe, comme celle de *Jubaïr El-Mammi* du *Désert*, a certainement un sens symbolique, dans la mesure où elle a un certain parallélisme avec Memmi, non seulement comme métaphore du romancier, mais aussi en tant que figure d'intellectuel et producteur de ses essais et discours théoriques (les rapports entre l'écriture autobiographique et les traditions du rôle de scribe au Maghreb faisant partie par ailleurs

⁴⁰⁸ Cf. la présentation de *L'Homme dominé*, in Albert Memmi, *L'Homme dominé*, éd. Gallimard et Petite Bibliothèque Payot, 1968.

⁴⁰⁹ *La Terre intérieure*, p. 70.

des observations ultérieures de notre thèse, à propos de la figure de l'écrivain public de Tahar Ben Jelloun).

Aussi les difficultés de la lecture « autobiographique » des ouvrages de Memmi ne consistent-elles pas à distinguer *vérité* et *fiction* dans les récits et concernent-elles également les *discours*. Or, les pièces comme les *Portraits* (*Portrait du colonisé, Portrait d'un Juif*) appartiennent à des discours typiques dont l'auteur ne cache pas qu'il a largement puisé dans ses propres conditions personnelles⁴¹⁰. Ces écrits, du point de vue d'une taxinomie littéraire, malgré leur seul caractère « analogique » « métaphorique » ou « poétique »⁴¹¹ qui les distingue du caractère narratif du récit (auto)biographique, sont classés comme des produits marginaux et leur appartenance à la littérature semble douteuse. Ainsi, pour ces productions, l'autorité de la distinction entre vérité et fiction (comme c'est souvent le cas d'une enquête autobiographique) cesse d'exister. Mérite alors considération de poser le problème à l'envers en disant que, après la lecture des portraits, il semble que c'est le récit « autobiographique » qui, malgré les ressemblances que la sincérité de *La Statue de sel* suggère, sera plutôt un usage figuré du discours d'une condition commune : « *sans le vouloir expressément d'abord, j'ai dépeint de fil en aiguille la vie d'un Nord-Africain, l'histoire d'un couple mixte, le portrait d'un colonisé, celui d'un juif.* »⁴¹² Comme nous l'avons déjà supposé lors d'une lecture intertextuelle des fictions de Memmi, les différents textes ne se distinguent pas uniquement selon l'ordre de la vérité et de la fiction, mais selon celle de la *fonction*.

⁴¹⁰ Cf. *Ce que je crois*, p. 15 : « Puisque je ne puis décrire que ma vie, j'y mettrai toute l'histoire d'un homme, ses ambitions et sa philosophie... »

⁴¹¹ Nous suivons ici les catégories de la définition de *l'autoportrait* de M. Beaujour. Cf. Michel Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Seuil, 1980, pp. 7-8.

⁴¹² *La libération du Juif*, p. 144.

c) L'ÉCRITURE COLOREE : UNE TECHNIQUE DE MISE EN ABYME DE LA VÉRITÉ

Fait, fiction, commentaire : les « degrés de vérité » dans la tradition juive

La phrase emblématique de H. Bouraoui à propos du *Scorpion* : « Le passage de la réalité à la fiction laisse place à un simulacre qui nous entraîne dans ses multiples références, nous ouvrant de nouveaux espaces du discours »⁴¹³, paraît bien fondée, pas seulement dans le cas unique de ce roman. Nous avons l'impression que, en même temps qu'il met en abyme la vérité du récit « autobiographique », il y formule également le protocole de lecture de ses propres oeuvres. Le simulacre de la distinction entre faits, fictions et commentaires des textes saints juifs signale le développement d'une théorie inédite, et relègue en principe au second plan toute différenciation générique des types de discours. En revanche, si délimitation il y a dans le mélange des textes les plus variés du *Scorpion*, elle est d'ordre typographique et se fait en fonction d'une différence modale et pragmatique. Abstraction faite cette fois-ci de la force illocutoire que, d'après la théorie d'Ascroft, nous pouvons attribuer à l'écriture des expériences culturelles, elle concernera en premier lieu le degré de crédibilité des faits rapportés et se révèle à l'occasion de la troisième conversation d'Emile-Imilio avec Makhoulouf, à propos de l'idée de *l'écriture colorée*.

L'oncle, pendant qu'il travaille sur son métier à tisser, parle « mêlant apologues, réflexions, citations de la Kabbale, de la Michna, des Sages, mais reliant toujours parfaitement tout. »⁴¹⁴

⁴¹³ Bouraoui, op. cit., pp. 111-112.

⁴¹⁴ *Le Scorpion*, p. 65.

Quand il parle à son neveu de l'histoire de Jonas ou sur l'arrivée du Messie, fait distinction d'une part entre « *écrit* » (histoire et ses commentaires) et « *seulement dit* » (reprise et réinterprétation), d'autre part entre texte de la Bible, histoire fictive-haggadique et commentaire. Ces derniers suivent sont ainsi à raconter d'une façon différente :

« C'est seulement, enfin, que j'aboèderai mon système, oh ! très indirectement' très prudemment d'abord :

C'est passionnant, lui dirai-je, comme tu changes de ton, de figure, suivant que tu me racontes l'histoire du festin du Messie, ou que tu cites la Bible, ou que tu me livres les interprétations. L'air réjoui que tu as lorsque tu dépeins les détails de ce formidable repas...

C'est que le moment de la Haggada n'est pas celui de la Halakha.

C'est juste ce que je voulais dire, Oncle. Mais comment traduire cet air que tu as, et qui montre à moi, qui te regarde, que tu te réjouis en racontant ? Ou le son de ta voix, pleine d'allégresse, et qui me révèle à moi, qui t'entends, ta joie ? Tout cela ne peut être rapporté par l'écrit.

Seulement alors, enfin, je lui suggérai le système des couleurs : ne serait-il pas commode de colorer différemment un texte de la Haggada, un texte de la Halakha, un texte des Chroniques ? Le rose de la Haggada serait l'équivalent de ton sourire rêveur. Le noir ou gris des Chroniques serait le signe du sérieux, la neutralité de ta voix quand tu énonces des faits. Quand tu interprètes, tu proposes une réflexion, tu discutes, n'est-il pas clair qu'il faudrait encore une autre couleur ? »⁴¹⁵

Les situations pragmatiquement différentes, appartenant à l'énonciation de chaque type de discours sont classifiés dans le tableau suivant⁴¹⁶ :

⁴¹⁵ Id., p. 167.

⁴¹⁶ Id., p. 170.

Soit à distinguer entre :

LES CHRONIQUES
LA HAGGADA
LA HALAKHA

CHRONIQUES	HAGGADA	HALAKHA
Toutes les nuances de la <i>vérité constatée</i> = <i>faits</i> .	Toutes les broderies de <i>l'imagination</i> = <i>fiction</i> .	Tous les <i>Commentaires</i> = la réflexion.
Faits du passé = l'Histoire.	A partir de la vérité = Apologues.	Depuis l' <i>Opinion</i> jusqu'à la
Faits actuels = l'ex-périence, la science.	Fiction pure = des	<i>Décision</i> .
(ex. les Rois)	historiettes à la légende.	
Couleur: NOIRE	(ex. Hassidisme)	(ex. Haskala)
	Couleur: ROSE	Couleur: VIOLET
		(Ici, une seule couleur est évidemment insuffisante, tant les nuances divergent.
		Ex.: le voeu = vert?)

Sans doute, ce sont les même codes de lecture, valables dorénavant pour les textes saints évoqués, qui gèrent l'entier de la stratégie narrative du Scorpion : c'est les trois plans narratifs ainsi jalonnés qui permettent à Emile de relater plusieurs versions calquées (autodiégétique et hétérodiégétique) de l'histoire de Bina, mais c'est le même fonctionnement qui permet à Marcel de mettre

de l'ordre dans les brouillons retrouvés dans la cave.⁴¹⁷ Et encore que dans l'oeuvre memmienne, pour des raisons liées à l'édition, la pratique de l'écriture multicolore reste une aspiration, son épanouissement s'observe dans la différenciation typographique du Scorpion qui se fait selon les degrés de la vérité. Les *faits*, c'est-à-dire les carnets « autobiographiques » d'Emile (témoignant d'ailleurs d'une très forte ressemblance avec l'espace autobiographique memmien), sont reproduits avec des caractères plus petits, alors que les fragments publiés du projet de roman d'Emile (*le « deuxième » Scorpion*), appartenant à la catégorie de la *fiction*, seront imprimés avec des caractères plus grands et plus gras ; les *commentaires* de Marcel seront, de leur part, cursivés, tandis que les polices en petit capital signalent les citations bibliques, les extraits de poèmes, articles.

La couleur et comme dimension pragmatique de l'écriture

Roland Barthes, dans *Variations sur l'écriture*⁴¹⁸ résume ainsi cette nouvelle dimension de l'écriture : « Et pourtant : qui sait si le sens des mots n'en serait pas changé ? Non point, bien sûr, le sens lexicographique, qui, au fond, est peu de chose, mais le sens modal ; car les noms ont des modes, comme les verbes, une manière de porter, d'épanouir ou de contraindre le sujet qui les énonce. La couleur devrait faire partie de cette grammaire sublime de l'écriture, qui n'existe pas : grammaire utopique et non point normative.⁴¹⁹ » L'essai de Memmi sur l'écriture colorée⁴²⁰ perfectionne cette différenciation : son objectif est bien clair et il a des apports importants du point de vue de la méthode d'analyse

⁴¹⁷ Id., p. 170 : « Car, évidemment, il ne s'agit pas de persuader seulement l'oncle, il ne s'agit pas seulement de Haggada et de Halakha. C'est un code, valable aussi pour Emile lui-même. »

⁴¹⁸ In *Oeuvres complètes*, IV (1972-76), Seuil, 2002, pp. 267-317.

⁴¹⁹ Id., p. 302.

que nous avons suivi au cours de l'étude de ses textes « autobiographiques ». En effet, notre logique qui, en proposant une idée « métisse » et « rhizomatique » du texte, a essayé de fournir un espace commun, une sorte d'intertexte (ou, entre-texte) de Memmi où « ses romans s'éclairent par ses essais et vice versa »⁴²¹, s'appuie en grande partie sur celle de la théorie memmienne. On peut affirmer en quelque sorte, comme dit la phrase emblématique plusieurs fois reprise par Memmi à propos du Scorpion d'Émile, mais aussi à propos de son écriture, qu'il s'agit d'un livre « évidemment infaisable » et « impossible, ni fait, ni à faire », d'un acte constant de tissage textuel du conteur, avec une « oscillation perpétuelle entre le romancier et l'essayiste »⁴²². On assiste alors à la création d'un espace textuel commun, un macrotexte multicolore qui puisse englober les oeuvres de Memmi dans leur multiplicité, sans délimitation stricte entre « autobiographie », portraits, essais et « fiction ».

L'existence d'un tel espace multicolore, où récit et discours sont réconciliés, est susceptible de démontrer une de nos présuppositions théoriques selon laquelle une classification générique : lorsque nous avons prétendu saisir cette production textuelle par un terme comme modèle rhizomatique ou nous avons mis l'accent sur une théorie du texte métis, nous avons l'intention de signaler que l'identité générique des romans analysés est problématique. Il semble que, de l'aspect littéraire, comme nous l'avons signalé lors de nos réserves sur les lectures des romans Memmi en tant qu'autobiographies, il est plus aisé de les considérer hors d'un système taxinomique des genres.

Aussi avons-nous proposé un détour, par une 'déconstruction' de l'origine de la notion de genre, vers les actes de

⁴²⁰ *L'Écriture colorée*, Périple, 1986.

⁴²¹ Bouraoui, op. cit., p. 109.

langage performatifs et une analyse pragmatique des textes. En tout cas, la proposition de la théorie de l'écriture colorée pour donner à l'écriture d'un « système de signes complémentaires » qui « permettraient de distinguer entre ces diverses tonalités » (vérité, analogie, voeu, fantaisie, émotion)⁴²³ répond à cette présupposition : la fonction des différentes couleurs de la typographie ressemble d'une manière étonnante à une différenciation des forces illocutoires. Entre les deux systèmes, il y a cependant une dissemblance cardinale : la théorie de Memmi, qui prend également ses origines dans la littérature ; aussi ne peut-t-il pas dénier d'y insérer les textes de fiction⁴²⁴. Chez Memmi, chaque couleur symbolise ainsi également une « degré de crédibilité », non seulement pour la relecture de soi, mais aussi pour d'autres qui le lisent. Le système qu'il établit, semble alors contourner – tout simplement par la suppression de cette distinction – pour ses écrits les problèmes de délimitation entre vérité et fiction, de même que celle entre littérature et non-littérature, ce qui, comme nous l'avons plusieurs fois remarqué au cours de la délimitation des champs de lecture possibles, reste toujours problématique pour l'application au sens strict de la théorie d'Austin ou de Searle.

Et si on regarde de plus près « la couleur noire de la vérité », selon la théorie de Memmi, nous y trouvons trois sous-catégories : *constat*, *opinion* et *persuasion* (selon les différents contenus du *fait*, du *probable* ou du *possible*) où le lieu de la rhétorique, en tant qu'acte de persuasion, est désigné au niveau du *possible*⁴²⁵. Nous constatons cependant que le « redoutable domaine de la fiction artistique » n'appartient point à une distinction de plusieurs degrés du vrai, mais à la catégorie de la fantaisie. Or, selon la théorie, la catégorie

⁴²² Cf. *Ce que je crois*, p. 18 ; *Le Scorpion*, p. 238 et Leiner, op. cit., p. 63.

⁴²³ *L'Écriture colorée*, pp. 15 et 41.

⁴²⁴ Cf. *La Libération du Juif*, p. 134 : « écrivain, comment mépriserais-je la fiction ? »

⁴²⁵ *L'Écriture colorée*, p. 62.

de la fantaisie « est essentiellement un *jeu*. Elle suppose donc des règles relativement acceptées par les deux parties » ; entre vérité et invention, c'est la *crédibilité relative* et la *cohérence* auxquelles la véracité ou la fausseté, concernant les renseignements fournis par un romancier cèdent leur place⁴²⁶. Ainsi, les ressemblances avec les différents genres du discours qui, évidemment, ne sont pas a priori données ou dues au hasard, mais catégories d'un jeu de fantaisie et d'une mise en oeuvre sophistiquée des figures rhétoriques par l'écriture, ne signifient plus une identification à quelque genre 'pur' (littéraire ou non-littéraire) ; par contre, elles se révèlent par une lecture minutieuse entre les fils d'une texture rhizomatique, dont nous avons essayé d'esquisser quelques aspects.

Pour les critiques qui proposent une lecture autobiographique des romans de Memmi (ou, pour leur remise en question), ces affirmations seront de prime importance et dans ce contexte, la classification du genre autobiographique, au sens « canonique »-lejeunien d'une définition, perd son autorité. Non seulement puisqu'il y a des aires culturelles où l'acte de l'écriture a nécessairement ses embrayages entre individuel et collectif (ce fait peut encore être admis par une rhétorique de la synonymie), mais à cause des problèmes constatés de l'identification et la force « perlocutionnaire » de la mémoire culturelle de l'énonciation qui, au niveau pragmatique, supplante l'acte autobiographique pour donner lieu à un rôle de chroniqueur. De surcroît, la déclaration de ne dire « rien que la vérité » ne sera plus interprétable dans l'espace de la fantaisie où Memmi renvoie son écriture romanesque.

Nous pouvons alors constater, ne donnant pour autant une réponse absolument négative à des suppositions qui voient chez Memmi une production « autobiographique » qu'au sens

⁴²⁶ Id., p. 63 : « Quand on lui [au romancier] reproche la fausseté d'un tel ou tel lieu, une relation erronée de tel événement ou de tel trait de moeurs, le romancier répond avec hauteur : « Je ne suis ni

taxinomique, l'autobiographie en tant que genre se dissout dans un macrotexte : elle devient cependant un rhizome textuel, qui aura néanmoins toujours son « *aura* », et, en tant que force rhétorique, « couleur locale » » reste incontestable.

TROISIEME PARTIE

DU VOILEMENT A LA METALEPSE

**CADRES ET « RECADRAGES » DANS LE
QUATUOR D'ALGERIE D'ASSIA DJEBAR**

CHAPITRE PREMIER

LIRE. LE HAREM DE LA CRITIQUE

Mais en rester au harem ? A moins que cela ne procède d'une démarche littéraire qui ne se réclame d'aucun ancrage sociologique.⁴²⁷

(Arezki Metref)

a) CANON ET CRITIQUE : LE PHENOMENE « ASSIA DJEBAR »

Repères critiques

Chaque fois qu'il s'agit de donner un premier aperçu sur la fortune exceptionnelle d'Assia Djébar, le discours critique contemporain n'est pas loin de la vérité en affirmant qu'un grand nombre de ses textes figurent au centre d'un canon littéraire maghrébin (toujours imaginaire d'ailleurs)⁴²⁸ ; de même la position canonique de l'écrivaine algérienne semble nettement plus inébranlable que celle de la littérature « maghrébine » dans l'univers culturel francophone. De surcroît, la reconnaissance de sa carrière couronnée par l'élection de l'auteure en 2005⁴²⁹ dans les rangs des Immortels de l'Académie Française, montre désormais les premiers indices d'un déplacement vers le *culte*. Mais existe-t-il, par une autoréflexion toujours désirable de ce même discours, des voies canoniques sur lesquelles la critique procède – cette fois-ci

⁴²⁷ Arezki Metref, Le harem et les cousines, in *El-Moudjahid*, le 23 mars 1987.

⁴²⁸ Cf. nos Préliminaires théoriques.

⁴²⁹ Cf. Assia Djébar, Discours d'investiture à l'Académie Française, in Beïda Chikhi, *Assia Djébar. Histoires et fantaisies*, Paris, PUPS, 2007, pp. 167-185.

faisant abstraction si possible de la personne de l'écrivaine – en interprétant les textes djebariens ?

Une telle interrogation métadiscursive demeure toujours actuelle à un moment où les écrits de l'auteure – sans oublier pourtant la production cinématographique ou la création dramatique – constituent désormais un corpus étendu aussi bien dans leur nombre que du point de vue des problématiques de l'écriture que la critique littéraire y affronte depuis la parution des premiers romans aux années '50. Corpus qui suscite pourtant la curiosité définitive du grand public (lectorat et critique compris) à partir des années '80⁴³⁰, dans une deuxième période de la création littéraire de Djébar ; période à partir de laquelle naissent également les réactions critiques (et pas exclusivement littéraires) les plus retentissantes sur les oeuvres.

A l'heure actuelle, au niveau international, les recherches semblent axées autour de deux problématiques principales. D'un côté, elles procèdent à une périodisation ardue mais nécessaire qui comprend une mise en regard éventuelle du parcours de l'écrivaine avec les étapes de l'évolution de la littérature maghrébine d'expression française depuis son « émergence », afin d'éclairer la position de mérite que l'auteure y occupe. De l'autre côté, les recherches envisagent une écriture complexe qui se nourrit des sources intarissables : histoire coloniale et filiation tribale, la problématique de la langue d'expression ou celle de l'exil, liées à l'actualité politique et l'existence féminine⁴³¹.

Ces deux aspects sont valorisés en même temps chaque fois que la critique met en avant les rapports entre l'oeuvre et le vécu, entre écriture et biographie, en les identifiant avec prédilection (et

⁴³⁰ Il faut noter que la critique maghrébine contemporaine tient compte de l'oeuvre d'Assia Djébar déjà à partir des premiers romans parus aux années '50. Cf. « J'écris pour les femmes de mon pays » (entretien avec Anna Martin), in *Action* (Tunis), numéro du 8 septembre 1958.

aussi à tort) comme prémisses d'une argumentation pour une lecture « autobiographique » des textes. C'est également le cas des trois volumes publiés entre 1985 et 1995 (respectivement *L'amour, la fantasia, Ombre sultane, Vaste est la prison*) qui, figurant au projet d'un *Quatuor*, constituent une unité organique particulière au sein de l'oeuvre djebarien aussi du point de vue de leur technique d'écriture.⁴³² Bien que notre travail ne puisse envisager en ce moment la présentation exhaustive de toutes les dimensions dans lesquelles ces textes ont été lus et interprétés jusqu'à présent, il serait souhaitable d'en repérer les principaux constats.

En premier lieu, notons la position de seuil que les *Femmes d'Alger dans leur appartement*, paru en 1980, remplit dans le corpus, aussi bien comme retour officiel à la vie littéraire après une longue absence, par la reprise de l'écriture après des recherches documentaires et les premières expériences cinématographiques. En enregistrant cette dernière circonstance importante, nous nous appuyons en premier lieu sur les monographies de J-M. Clerc ou de M. Calle-Gruber⁴³³, qui, au-delà d'identifier les éléments biographiques qui déterminent les circonstances de cette *reprise de parole*, ont incontestablement montré le rôle des films dans ce changement de l'écriture. Ce dernier aspect cardinal, nous entendons l'exploiter également dans ses relations avec l'écriture autobiographique.

Ensuite, remarquons que les textes en question, par leurs intertextualités et par la pluralité de l'écriture s'avèrent des

⁴³¹ Cf. Miléna Horváth, *Entre voix, écrits et images : modalités de l'entre-deux dans la seconde partie de l'oeuvre d'Assia Djebar* (thèse de doctorat), Bordeaux, Université Michel Montaigne, 2004.

⁴³² La dénomination « Quatuor d'Algérie » ou « Quatuor algérien » de ce cycle inaccompli, apparaît après la parution du premier volet, *L'Amour, la fantasia*. Jusqu'à présent, nous n'avons trouvé aucune indication précise qui fasse allusion à un éventuel projet (implicite ou explicite) de la publication du dernier volume.

⁴³³ Jeanne Marie Clerc, *Assia Djebar. Ecrire, Transgresser, Résister*, L'Harmattan, 1997 ; Mireille Calle-Gruber, *Assia Djebar ou la résistance de l'écriture*, Maisonneuve-Larose, 2001.

éléments constitutifs d'un *espace mnémonique*⁴³⁴ original où la dimension collective du récit de filiation et les embrayages entre « histoire proche » et « histoire lointaine »⁴³⁵, participent à la création et au renforcement des références identitaires. Mais cette écriture est aussi un amalgame, dans la mesure où elle puise parallèlement du récit référentiel de l'historiographe et du récit fictionnel du romancier, tandis que les télescopages dans le temps et dans l'espace s'y multiplient.

Un troisième aspect indispensable de l'analyse – lié à une esthétique des « voix »⁴³⁶ – serait l'intérêt particulier que l'écriture d'Assia Djébar porte à la déconstruction de la langue. D'abord à celle du français, langue d'expression et langue étrangère, « langue de l'Autre », dans laquelle l'écrivaine s'exile et se voile⁴³⁷ et à la transformation de laquelle une multitude de langues (arabe littéraire et dialectale, berbère) participent, chacune dotée, d'un apport symbolique. A plus forte raison qu'écrire dans la langue de l'Autre est essentiellement une démarche par laquelle l'écrivaine, en sa qualité de *spéléologue*,⁴³⁸ creuse son terroir dans un vaste horizon de langues où le cri et le langage du corps accomplissent le tableau. Mouvement de *déterritorialisation*, l'écriture n'est alors pas uniquement le *lieu*, mais également *l'acte* rituel qui fait fonctionner

⁴³⁴ Beïda Chikhi, Les espaces mnémoniques dans les romans d'Assia Djébar, in *Autobiographies et récits de vie en Afrique (Itinéraires et contacts de cultures, vol. 13)*, Paris : APELA-Université Paris Nord-L'Harmattan, 1991.

⁴³⁵ Bouda Tabti, *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar ou l'autre voix(e) de l'histoire, in *Discours en/jeu(x), intertextualité ou interaction des discours*, Alger, OPU, 1992, pp. 38-63.

⁴³⁶ Clarisse Zimra, « Disorienting the subject in Djébar's *L'Amour, la fantasia* », in *Yale French Studies 87 : Another Look, Another Woman*, 1995, pp. 149-170.

⁴³⁷ Cf. les essais de *Ces voix qui m'assiègent* et *Territoire des langues* (entretien avec Assia Djébar), in Gauvin (1997), op. cit.

⁴³⁸ Spéléologie, ici, a un double sens dans la mesure où D. Brahimi évoque dans son article l'histoire de l'extermination des Ouled-Riah dans leurs grottes de et l'activité par laquelle Djébar 'creuse' ses territoires souterrains dans la langue adverse. Cf. Denise Brahimi, *L'amour, la fantasia : Une grammatologie maghrébine*, in *Itinéraires et contacts culturels, vol. 11/2*, Paris : Université Paris 13-L'Harmattan, 1990, pp.119-123.

la mémoire collective et rapproche le discours à la littérature dite *mineure*.⁴³⁹

Enfin, l'étude de la dimension collective en question reste aussi incontournable en tant qu'un espace réservé à un discours au féminin : ainsi, la mémoire collective qui s'inscrit dans une situation d'oppression ne suivra uniquement l'ordre d'une mémoire historique ou culturelle au sens large, mais, relevant d'un acte de prise de parole, elle est avant tout une mémoire de la condition *féminine*. Aussi les « voix ensevelies » des narratrices du *Quatuor* émergent-elles du récit et assument-elles une fonction métaphorique (voix de femmes dans l'histoire) ou métonymique (voix appartenant à une collectivité de femmes), tantôt comme liées au discours fictionnel de la narratrice centrale, tantôt comme des témoignages correspondant à un discours documentaire⁴⁴⁰.

Une écriture qui résiste

Néanmoins, les deux derniers points sont aussi ceux sur lesquels la réception des textes d'Assia Djébar reste le plus partagée et éveille le plus ouvertement, pour reprendre l'expression en exergue du chapitre, « l'ancrage sociologique »⁴⁴¹ des textes. De ce point de vue, il serait vraiment inconsideré de ne pas tenir compte de la valeur *documentaire* que la critique leur attribue, parfois partiellement surtout à la lumière de la situation de la littérature féminine au Maghreb à l'aube de la réapparition⁴⁴² de Djébar. Si la revendication d'une place au canon national n'est pas actuelle pour une écriture qui dévoile avec acuité – dans le

⁴³⁹ Il s'agit alors d'une configuration probablement plus complexe que celle qui a été esquissée par F. Laroussi dans Yale French Studies et qui consisterait à la seule situation institutionnelle ou position sociale du français en Algérie. Cf. Laroussi, op. cit.

⁴⁴⁰ Cf. Zimra (1995), op. cit et Segarra, op. cit.

⁴⁴¹ Mezreg, op. cit.

⁴⁴² Chaulet-Achour, op. cit., p. 56.

domaine des structures d'oppression du pouvoir ou au niveau des valeurs symboliques du choix de la langue d'expression – la « symétrie frappante entre l'histoire de la colonisation et celle de la décolonisation »⁴⁴³, la fortune des textes djebariens, du moins pour le public francophone et majoritairement métropolitain, doit beaucoup justement à cette voix inédite de femme *résistante* (aux deux sens du terme). Il n'empêche que, derrière cette interprétation ouvertement politique, ressuscite l'image documentaire basée sur « l'expérience vécue », aussi familière pour les lecteurs français depuis un demi-siècle environ, mais formulant autant d'attentes fallacieuses.⁴⁴⁴ Nous avons alors tout lieu de penser que, vraisemblablement, cette deuxième période de création d'Assia Djébar est marquée par une coïncidence heureuse avec un double tournant dans la perception de la littérature maghrébine d'expression française ; qui plus est, le terme *déterritorialisation*, proposé plus haut, se montre parfaitement valable aussi pour le cas du *discours théorique* et de son horizon d'attente.

En effet, le rôle « phare » d'Assia Djébar n'est pas seulement notoire en tant qu'inspiration littéraire pour une génération de femmes-écrivaines : ses publications suivant *Les femmes d'Alger dans leur appartement*, semblent avoir suscité, pour les années '90⁴⁴⁵, des réflexions critiques francophones – quoique d'une façon prudente et implicite – aussi sur le plan méthodologique, et principalement autour de deux problématiques. D'une part, cette évolution a exprimé le besoin de délimiter, au sein d'une production de textes d'écrivaines, les textes littéraires « de valeur » et de réfléchir sur les thèmes, les codes ou les stratégies narratives qui les distinguent des simples témoignages ou représentations documentaires. D'autre

⁴⁴³ A. Hornung cite ici la sociologue algérienne Marnia Lazreg ; cf. Alfred Hornung–Ruhe, op. cit., p. 114.

⁴⁴⁴ Cf. Chaulet-Achour, op. cit., p. 34.

part, elle a permis de rejoindre les apports récents de la critique postcoloniale et de consolider ainsi les bases d'une critique féministe sur le domaine francophone en dehors de l'Europe et de l'Outre-Atlantique et d'étudier les enjeux symboliques de l'écriture féminine (en rapport avec la langue, le corps, la religion ou le pouvoir) dans l'espace francophone⁴⁴⁶.

Toujours est-il que la situation – et en particulier grâce à ce deuxième aspect mis en valeur dans le cadre des « cultural studies » – est loin d'être évidente. Surtout, par la canalisation du discours vers les interprétations postcoloniales ou féministes en plein essor de la mondialisation culturelle⁴⁴⁷, un clivage considérable s'y produit en fonction des codes culturels qui continuent à peser – et souvent liés à des sujets d'actualité – aussi bien sur l'écriture elle-même que sur les prémisses de la critique, ce qui, à la fin, remettrait en question la primauté de la valeur littéraire. En estimant alors combien on court le risque de replonger dans de nouveaux clichés allégoriques, nous ne pouvons que réaffirmer ici les observations principales d'une publication précédente⁴⁴⁸ selon lesquelles les nombreuses références faites à la différence, alors qu'elles dotent le discours d'une « force culturelle »⁴⁴⁹, impliqueront aussi une série de discontinuités dans le discours théorique. Le terrain de l'autobiographie dont l'écriture féminine s'est investie au fur et à mesure, est devenu fatalement un terrain de combat des théories où le discours rend compte désormais des limites de l'expression autobiographique et de l'expérience incomparable de l'être-femme.

⁴⁴⁵ Cf. Jean Déjeux, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Karthala, 1994 ; Segarra, op. cit. ; Chaulet-Achour, op. cit.

⁴⁴⁶ Cf. Hornung, op. cit., p. 109 : « L'oeuvre d'Assia Djébar reflète l'impossibilité de 'faire parler' l'autre femme hors des circuits du pouvoir dans un contexte post-colonial. »

⁴⁴⁷ Un exemple éclatant en est l'esprit dans lequel le numéro spécial de Yale French Studies (*Fascicule 87 : Another Look, Another Woman*, 1995) est rédigé.

⁴⁴⁸ Nous y définissons une spécificité du discours théorique maghrébin comme opposition du « mythe de la différence » et du « mythe du métissage ». Cf. Varga (2004), op. cit.

Loin de vouloir présenter un plaidoyer pour la littérature féminine, nous souhaiterons tout de même signaler une série d'« allégories lourdes » d'ordre culturel qui, éléments sous-jacents d'une pragmatique du discours littéraire, ne cessent de pivoter à la portée du discours critique, en provoquant sur ce plan – et en partie grâce à l'implication d'Assia Djébar *théoricienne* – la réévaluation implicite ou explicite, des concepts comme *harem* ou *résistance*.

⁴⁴⁹ Cf. Bill Aschroft, *Constitutive Graphonymy*, in Aschroft, op. cit.

b) « BIJOUX DISCRETS » : LA THEORIE COMME RESISTANCE ET ENFERMEMENT

L'anneau de Cucufa ou la parole confisquée

Il n'y a peut-être rien de plus indécent que de continuer la discussion par une approche aussi lointaine et lourde qui s'offre à propos du lieu (commun) du *hareem*... et pourtant, il serait vraiment difficile de trouver une explicitation à la fois plus sage et amusante en sa « naïveté » que celle que proposait Diderot ce « second ange gardien » d'Assia Djebar⁴⁵⁰, cette fois-ci dans *Les Bijoux indiscrets* pour décrire l'usage multiple de la parole des femmes en général et son refoulement en particulier. Et même si cette dernière formulation équivoque, voire douteuse paraît un *oxymore*, elle n'a désormais plus rien de scandaleux : ne désigne-t-elle justement une des premières manifestations modernes de ce même discours féminin qui, dans son sens allégorique, représente le harem comme lieu d'origine par excellence de l'expression de la *liberté* que le pouvoir, nécessairement, ne peut que réduire et manipuler ?

Nous tenons à rappeler ces propos pour maintes raisons. D'abord parce que nous considérons comme évident que le tableau maghrébin que le discours théorique brosse actuellement sur la littérature personnelle des femmes maghrébines est conçu comme inséparable, *sinon* de la sexualité pure, mais des questions du pouvoir et de l'oppression, liées à la différence sexuelle. Ensuite parce que tout au contraire, ce tableau, pendant un long moment, montrait à peine plus du phénomène que les anciennes représentations orientalistes – du moins du point de vue de la critique littéraire francophone : celle-ci prétendant, tel un

⁴⁵⁰ Discours d'investiture à l'Académie Française, in Chikhi (2007), op. cit.

Mangogul muni de l'anneau de Cucufa, placer sous sa tutelle la voix des Maghrébines *sans elle* inexistante, un phénomène sporadique et exclusif qui naît dans des conditions particulières. Tandis que ce même discours, en considérant le 'miracle' ou 'l'erreur' grâce auxquels les quelques rares et heureuses (ou, moins heureuses) exceptions donnaient inspiration à un ensemble croissant de textes et entraînaient un tournant triomphant dans l'étude de la littérature féminine du Maghreb, reste aussi réticente vis-à-vis de plusieurs aspects des changements apportés, notamment par la réapparition d'Assia Djébar sur la scène littéraire algérienne.

Mais, justement, est-ce un *même* discours ? Et, par dessus tout, ce discours est-il capable de baliser ses propres positions antérieures et d'en faire une réflexion en évaluant parallèlement la richesse extrême des contributions, cet éventail très large où coexistent, comme deux pôles, les opinions selon lesquelles « *l'introspection n'a pas de mise* » dans la société traditionnelle⁴⁵¹ et celles qui, en revanche, entendent fixer « *l'altérité de la position d'énonciation* » du discours féminin ?⁴⁵²

On préfère de rejoindre ici, en guise de réponse, l'aperçu de M. Horváth qui, dans la troisième partie de sa thèse déjà citée, intitulée *Entre voix, écrits et images : modalités de l'entre-deux dans la seconde partie de l'oeuvre d'Assia Djébar*, donne une remarquable synthèse de l'accueil des textes de l'écrivaine algérienne. Le « tour d'horizon » qu'elle y présente saisit avec une sensibilité extraordinaire les différences entre quatre volets du discours critique sur les oeuvres d'Assia Djébar⁴⁵³ et révèle aussi d'importantes divergences entre eux. Sans ignorer la place que

⁴⁵¹ Jean Déjeux (1994), op. cit., p. 62.

⁴⁵² Horváth, op. cit., p. 41.

⁴⁵³ Les titres que M. Horváth donne à ces sous-chapitres sont respectivement : « Une oeuvre francophone : la critique européenne », « Une oeuvre maghrébine : accueil de la critique algérienne », « Une oeuvre féministe : critique américaine et théorie postcoloniale », « L'auto-critique : Ces voix qui m'assiègent ».

l'auteure de la thèse réserve dans son travail à la différence cardinale qui s'esquisse entre l'attitude des critiques francophone et non-francophone,⁴⁵⁴ nous mettons en relief deux interprétations-prototypes : la critique d'Outre-Atlantique qui « se saisit avidement de l'auteure musulmane et originaire du Maghreb parce que ses propos peuvent, selon l'optique choisie, illustrer les préoccupations d'une approche post-coloniale, féministe ou "gender" »⁴⁵⁵ et, face à celle-ci, la critique journalistique algérienne des années '80 qui « se montre davantage émotionnelle et juge les moyens par lesquels Assia Djébar traite les questions concernant la société algérienne »⁴⁵⁶.

Si l'étude avisée de la nature de la discorde entre ces positions est parfaitement instructive, il le serait tout aussi, voire encore plus, de souligner ce qui les *relie*, car toutes les deux renvoient, quoique sous deux angles spéciaux, à un troisième apport théorique incontestablement original et annoncé dans la thèse citée comme le discours *auto-critique* de l'auteur. « Pour finir, écrit M. Horváth, il est à remarquer que la contemporanéité de l'auteure intervient souvent et interfère même dans la critique. D'une part, les entretiens sont nombreux, et les critiques y font souvent référence pour remplacer une critique textuelle méthodique. D'autre part, Assia Djébar, universitaire, intervient aussi comme critique de ses propres œuvres, notamment dans le recueil d'articles et de communications intitulé *Ces voix qui m'assiègent* publié en 1999. Ce dernier est par ailleurs la version grand public de la thèse de Fatima Zohra Imalayène – vrai nom d'Assia Djébar – soutenue sous le titre « Le roman maghrébin

⁴⁵⁴ Cf. Horváth, op. cit., p. 99 : « Malgré cette inscription dans l'institution littéraire française, la critique littéraire proprement dite reste plutôt réticente et presque muette à l'égard de l'auteure algérienne. La critique non francophone a accueilli avec beaucoup plus d'enthousiasme la publication et les traductions des romans. »

⁴⁵⁵ Id., p. 110.

francophone. Quarante ans de parcours : Assia Djébar, 1957-1997 ». »⁴⁵⁷

Les remarques perspicaces que M. Horváth apporte sur les impacts de la carrière de critique et d'universitaire d'Assia Djébar, paraissent aussi extrêmement justes et en premier lieu puisqu'elle semble produire un embarras réel au sein de la critique littéraire (de langue française en particulier) : « parce que c'est l'auteure qui se prononce à propos de ses œuvres, lit-on dans le même chapitre, il est extrêmement difficile de formuler une opinion allant à l'encontre de sa prise de position. »⁴⁵⁸ Mais cette attitude auto-critique à travers laquelle notre analyse tente de jeter un pont vers les textes de Djébar, au-delà de rendre difficile la position de la critique littéraire contemporaine, la fait paraître délicate et bizarre⁴⁵⁹ : du moins, il serait vraisemblablement déraisonnable de faire abstraction de l'incertitude qui en découle, dans le cas de l'étude de l'écriture autobiographique djébarienne⁴⁶⁰. Prémisse qui mène, par ailleurs, souvent à une confusion lors de l'interprétation du pacte autobiographique, conclu ou non entre auteur et lecteur.⁴⁶¹

Un message du *harem* : critique et polémie

Sans la moindre intention de formuler des critiques à l'égard de cette position de l'auteure, nous souhaiterions plutôt reprendre la distinction très fine que H. Meschonnic propose à ce sujet,

⁴⁵⁶ Ibid. Horváth cite ici les critiques d'A. Metref, F. Sallami, voire de T. Djaout qui paraissent un prolongement, quoique moins raffinées, du discours de Lacheraf aux années '50.

⁴⁵⁷ Horváth, op. cit., p. 100.

⁴⁵⁸ Id., p. 126.

⁴⁵⁹ Nous soulignons ici les propos de J. M. Clerc qui semblent extrêmement curieux de ce point de vue, notamment quand au début de son livre elle exprime sa volonté de « remercier Assia Djébar pour sa relecture indulgente de la plus grande partie de ce texte », p. 4.

⁴⁶⁰ Dans l'avant-propos de *Ces voix qui m'assiègent*, Djébar explique la nécessité de « s'interpréter » par l'attente du public : « L'attente d'un public, écrit-elle, restreint ou important, [...] me poussait à « rendre compte » de mon écriture. »

⁴⁶¹ Un exemple en est la thèse de N. Regaïeg dont certaines conclusions importantes sur « l'échec de l'autobiographie » naissent avant même la parution de *Ces voix qui m'assiègent*.

notamment entre *polémie* et *critique*⁴⁶², deux activités littéraires largement différentes. Dans sa conception, la polémie est un acte performatif, « une stratégie de domination », tandis que la critique se définit comme une « reconnaissance des structures »⁴⁶³. Il semblerait alors même très juste si Djébar, d'une part – et non seulement dans ses romans, mais dans ses essais –, riposte sans faille aux accusations iniques qui apostrophent son écriture comme « *un immense talent au service du voyeurisme* »⁴⁶⁴ ou comme une simple trahison de son pays.⁴⁶⁵ La critique peut même apprécier la munition qu'elle fournit, en tant que représentant d'une vraie contre-littérature⁴⁶⁶ et comme porte-parole des femmes privées de leur discours,⁴⁶⁷ à une lutte pour la prise de la parole – tout ceci, bien évidemment au détriment des défenseurs de l'image 'réelle' l'Algérie moderne. Toujours est-il que ce dernier aspect, aussi pertinent⁴⁶⁸ qu'il était pour fixer nos préliminaires théoriques de l'étude de l'autobiographie mineure, nous évoque, en plus de l'engouement du discours critique post-colonial, une valeur spécifique qui vaut aussi pour le discours djébarien : c'est que tout acte littéraire mineur peut être considéré, au niveau pragmatique, comme un acte de prise de parole, une tentative de subversion contre un « *grand récit* » soit le récit principalement masculin de la société algérienne.

Mais peut-on échapper en même temps à la division subtile de Meschonnic, vu l'effet de subversion que l'acte littéraire – et ce fait, d'ailleurs, amène à voir un contraste léger mais cardinal entre Memmi et Djébar – engendre, dans ce cas-là, comme *acte*

⁴⁶² Henri Meschonnic, *Modernité, modernité*, Gallimard, 1993, p. 12.

⁴⁶³ Ibid.

⁴⁶⁴ Horváth, op. cit., p. 110.

⁴⁶⁵ Id., p. 113.

⁴⁶⁶ C'est C. Chaulet-Achour qui évoque cette catégorie de B. Mouralis, in Cholet-Achour, op. cit., p. 32.

⁴⁶⁷ Cf. Horváth, p. 115 : « subaltern who cannot speak. »

*polémique*⁴⁶⁹ ? Si la question est censée être incontournable, et ici, nous souhaitons d'emblée dissiper les malentendus qui feraient penser qu'il s'agit d'un questionnement *éthique*, elle l'est parce que – le démon de la théorie oblige !⁴⁷⁰ – elle concerne de très près l'activité « auto-critique » de l'écrivaine. Or, nous avons l'impression que, divisé entre *critique* et *polémie*, le discours théorique qui en relève est un discours qui, loin d'être cependant *abusif* (catégorie qu'on cède volontiers pour les attaques politiques), est, du moins, dans notre approche principalement métadiscursive, un discours *dédoublé*. Discours qui est certainement plus révélateur et *personnel* pour une polémie, et qui, curieusement, paraît aussi révélateur mais trop (et faussement) *authentique* pour une « critique textuelle méthodique », jugé par M. Horváth réticente voire presque absente. Et en ce sens, Djébar semble naviguer non seulement aux limites floues des deux activités, mais aussi aux marges d'une stratégie sophistiquée de la « domination » – qui n'est autre que celle des *positions critiques*.

Après tant de périples, serions-nous donc, une fois de plus, à l'entrée du *harem* ? Oui et non ; car notons qu'une différence cardinale se montre dans ce cas entre la parole et son *usage*. D'une part, l'attitude emblématique de Djébar évoque bien évidemment des questions très sensibles du pouvoir sur l'énonciation de son discours qui, associé avec tant de prédilection au voyeurisme et à la *fitna*, est fustigé comme une indiscretion absolue. Mais d'autre part, et retournons maintenant à la critique, nul n'est censé contester l'authenticité des nouvelles positions qui apparaissent autour de la critique féministe et qui visent l'altérité de l'énonciation et la réception de l'écriture féminine en fonction de l'expérience

⁴⁶⁸ Sur le rapport entre contenu illocutoire et acte de prise de la parole voir l'introduction, chapitre *Ecrire Je – écrire la culture*.

⁴⁶⁹ Nous reprenons ici la définition de J. Bardolph. Cf. Bardolph, op. cit., p. 46.

⁴⁷⁰ Cf. les propos de J-M. Moura et A. Compagnon, p. 25.

commune de l'être-femme, ce qui, au contraire, engendre un *renfermement* dans son propre discours : révolte scandaleuse pour le pouvoir – cloisonnement *discret* pour la critique.

Certes, c'est une perte de terrain considérable pour les anciens discours dominants (pour ne pas dire masculins) de la critique dont les stratégies – justement parce qu'elles ressortent du désir d'une autorité irrévocable sur le discours féminin – s'avèrent désormais inefficaces. Non seulement par le fait qu'ils ont beau assiéger le discours de l'expérience incommunicable du rapport au corps⁴⁷¹ ou un « langage de femmes impossible à théoriser »⁴⁷² : avec Djébar, après la quête victorieuse de « la langue toison d'or »⁴⁷³, le discours féminin s'empare aussi d'un autre fétiche – l'anneau de Cucufa - dont elle fait usage d'une manière assurément intelligente. Il n'empêche que, grâce à ce changement des stratégies de « domination » critique, les discours de l'« en-dehors » (celui du colonisateur ou le discours masculin) de sont facilement qualifiés en tant que « voyeurs » ou ils sont ignorés simplement en tant qu'incompétents...

Reste alors de proposer une stratégie d'interprétation subtile mais aussi chargée *d'allégories* – quoiqu'allégées – naissant dans l'intimité du *hareem* et de recourir d'abord au mythe de la différence qui fait que la littérature féminine, aussi libérée soit-elle, est conçue – et Assia Djébar ne fait pas non plus exception – d'abord comme un acte de *témoignage* sur l'expérience très intime de l'être-femme.

⁴⁷¹ Cf. *Le langage des femmes*, Les Cahiers du GRIF, Complexes, Bruxelles, 1992, pp. 24 et 105.

⁴⁷² Id., p. 106.

⁴⁷³ Robin (1993), op. cit., p. 8.

c) LA PLACE ET L'EVOLUTION DU DISCOURS AUTOBIOGRAPHIQUE DANS L'OEUVRE

Théorie de la résistance / résistance à la théorie ?

Si l'idée d'affirmer que les arguments rapportés plus haut marquent un tournant radical et décisif dans l'étude critique de l'écriture autobiographique djebarienne semble plutôt exagérée, nous ne pouvons pas pour autant cacher que c'est exactement lors de l'étude de ce domaine qu'on observe les retombées les plus sérieuses de l'attitude « auto-critique » de l'auteure. Et pas pour l'unique raison qu'écrire son autobiographie est un acte d'écriture personnelle apte à concerner le plus profondément l'intimité de la personne de l'auteur, mais parce qu'il implique logiquement que c'est un des terrains où le théoricien – bien qu'il n'aie pas aussi moins *d'autorité* dans ses investigations – dispose, a priori, du moins de *certitude* sur l'objet de ses recherches. En revanche, l'étude de S. Felman sur la production autobiographique féminine⁴⁷⁴ nous amène à penser qu'à côté de celle de la *différence*, une deuxième allégorie, le mythe de la *résistance* est érigée comme obstacle de la lecture.

En tout cas, la question est soulevée par S. Felman qui, d'après P. De Man⁴⁷⁵, interroge la notion de *résistance* concernant la lecture des autobiographies féminines : résistance qui n'est pas pour autant d'ordre politique, mais une *résistance à la théorie*. « Nous assistons, remarque-t-elle, à une tentative paradoxale de lire la littérature et la vie de quelqu'un avec les outils – et par le biais des ressources – de la théorie, mais, en même temps, on tente de lire la

⁴⁷⁴ Shosana Felman, *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*, Johns Hopkins University Press, Baltimore-London, 1993.

⁴⁷⁵ Nous pensons à l'essai de Paul de Man, intitulé *Resistance to Theory*.

littérature et la vie de quelqu'un précisément comme une *résistance à la théorie* : on utilise ainsi l'autobiographie de quelqu'un comme résistance à la théorie alors que, comme fait décisif, on utilise la théorie justement comme une *résistance à l'autobiographie*. »⁴⁷⁶

Mais que se passe-t-il si *autobiographe* et *théoricienne* sont la même personne ? De ce point de vue, le cas d'Assia Djébar semble unique, même si, nous allons le voir, elle demeure pendant longtemps – apparemment en harmonie parfaite avec l'accomplissement de son écriture théorique – équivoque quant à la qualification « autobiographique » de certaines de ses oeuvres. Ces affirmations, dans la mesure où elles valent particulièrement pour la composition du *Quatuor d'Algérie*, sont d'autant plus intéressantes qu'elles laisseront entrevoir comment, au sein de la même écriture, « l'auto-critique » résiste à la résistance de l'autobiographe, et, au contraire, comment l'autobiographe cherche à piéger et à contrer le discours théorique. Nous pouvons avoir même l'impression que le discours théorique de Djébar, y compris celui sur sa propre autobiographie, naît par contrecoup et se nourrit, face au dévoilement de l'écriture, des allégories de l'enfermement qui lui permettent de s'abriter des expériences indicibles par l'écriture. Rapport beaucoup moins harmonieux qu'il ne semble et qui provoque l'effet Mangogul chez l'auteure : tourner l'anneau de Cucufa entre l'*affirmation* de l'autobiographie au sein du discours théorique et la *négation* par l'écriture.

Certes, la mise en relief de ces aspects n'est pas fortuite : lors de l'interprétation des romans du *Quatuor* comme textes « autobiographiques », ceux-ci font preuve d'une pertinence. Réside-t-elle à la « déterritorialisation » des formes

⁴⁷⁶ Felman, op. cit., p. 133 : « It is engaging in a paradoxical attempt of reading literature and one's own life with the tools – and through the resources – of theory but, at the same time, reading literature and one's life as, precisely, a *resistance to theory* : using one's autobiography as a resistance to

« occidentales », au refus de l'autobiographie assumée ou à une textualisation particulière du vécu, « l'hésitation autobiographique » dont Djébar parle dans *Ces voix qui m'assiègent*,⁴⁷⁷ demeure une problématique cardinale qui ne cesse d'alimenter la discussion sur au moins trois domaines : l'existence d'une littérature féminine à part, l'existence d'une « autobiographie collective », la narratologique et les prémisses canoniques relatives aux *genres* littéraires et à l'autobiographie même. Ainsi naissent, dans le cas du *Quatuor*, des étiquettes comme « fiction-témoignage »⁴⁷⁸, « romans autobiographiques hantés par l'histoire algérienne »⁴⁷⁹ ou « trilogie autobiographique »⁴⁸⁰, que la critique attribue aux oeuvres individuelles parfois trop généreusement, ayant comme seul point de référence la délimitation plutôt intuitive entre *autobiographie* et *fiction* ; comme si la majorité des débats ne se déroulait, depuis plus d'une décennie, justement que sur ce plan terminologique.

Afin d'examiner si ces difficultés de la critique relèvent d'une irrésolution ou du besoin constant de réécriture, nous pensons qu'il est indispensable de mettre en relief deux facteurs qui, même vingt ans après la parution de *L'Amour, la fantasia*, modifient constamment la réception des pièces du *Quatuor*. Premièrement, que les jalons théoriques fixés en matière d'autobiographie et de fiction s'avèrent des catégories largement mobiles. Deuxièmement, que dans cette dernière décennie, du moins, un nombre de publications en témoignent, l'auteure a progressivement rompu le silence en exprimant son attitude vis à vis son oeuvre et en évaluant ultérieurement sa propre création comme

theory, but, at the same time, just as crucially, using theory and literature as, precisely, a *resistance to autobiography* » (traduit de l'anglais par l'auteur de la thèse.)

⁴⁷⁷ Albin Michel, 1999.

⁴⁷⁸ Chaulet-Achour, op. cit., p. 15.

⁴⁷⁹ Cf. la note de l'éditeur pour l'édition en poche de *Vaste est la prison*.

⁴⁸⁰ Clerc, op. cit., p. 44.

« autobiographique ». Aussi, y a-t-il tout lieu de considérer les essais de *Ces voix qui m'assiègent* ou le récit de *La femme sans sépulture* comme des « annexes », qui depuis leur publication, avaient certainement modifié les présupposés avec lesquels on envisage la lecture des trois textes.

En bonne gardienne de soi : le harem de la critique

Ces présupposés critiques sont confirmés par l'écrivaine qui, dans le recueil d'essais susmentionné signale – voilà qu'on se heurte une fois de plus à l'effet-harem et au rapport ambivalent de Djébar à la critique contemporaine – son opposition à un ancien horizon de la critique, voire en signale l'invalidité : « *En conclusion*, écrit Assia Djébar, [...] *je vais m'éloigner volontairement d'une certaine critique qui, le domaine féminin sitôt approché, se contente de commentaires ou sociologiques ou biographiques, recréant ainsi à sa manière un harem pseudo-littéraire.* »⁴⁸¹

D'emblée, soulignons ici la situation des interprétations nommées plus haut « biographiques » qui, par un glissement fatal – supposent un but assumé derrière l'écriture ou, au contraire, affirment son impossibilité – contournent difficilement les attentes que la critique formule tendancieusement concernant une lecture autobiographique des pièces du (futur) *Quatuor*. La question était amplement abordée par l'analyse de N. Regaïeg qui – se limitant presque essentiellement aux conditions formelles telles l'instance narrative « je » ou le nom (pseudonyme) du narrateur – parle d'échec autobiographique⁴⁸² et nomme *L'Amour, la fantasia* une « autobiographie ratée »⁴⁸³ ou un texte qui « se veut une

⁴⁸¹ Ces voix qui m'assiègent, p. 85.

⁴⁸² Cf. Regaïeg, op. cit., p. 93 : « L'échec macro-structurel de l'autobiographie dans *L'Amour la fantasia* répond à un autre échec micro-structurel qui se rapporte à la vie même d'Assia Djébar. »

⁴⁸³ Id., p. 127.

autobiographie. »⁴⁸⁴ Mais on trouve aussi dans ce même travail une autre réflexion selon laquelle *L'Amour, la fantasia* contient des « parties autobiographiques »⁴⁸⁵, malgré les « manifestations du dérèglement de l'autobiographie »⁴⁸⁶. Nous constatons alors que les ambiguïtés relevées au cours de l'étude de la stratégie narrative des deux romans concernés (*L'Amour, la fantasia* et *Ombre Sultane*) incitent l'auteure de la thèse à plusieurs reprises sur ses propres explications ; d'autre part, le fait que la thèse s'inspire de l'ère 'après-pacte' des recherches autobiographiques⁴⁸⁷ ne fait que compliquer la situation.

En effet, comme H. Gafaiti le confirme à juste titre à propos de ce premier volet du *Quatuor*, les textes de Djébar résistent fermement aux questionnements autobiographiques : « la réponse à une telle question qui consisterait en une classification théorique ou critique du genre, remarque-t-il, n'est pas véritablement pertinente dans le sens où elle évacue celle, fondamentale et autrement plus productive, de l'écriture. »⁴⁸⁸ En conséquence, il serait complètement inopportun, dans un premier temps, de poser – que ce soit par une mise en valeur des codes génériques ou par le refus éventuel de ceux-ci – des questions sur l'appartenance « autobiographique » des textes du *Quatuor* (aussi inopportun d'ailleurs que les interrogations contraires, c'est-à-dire pourquoi ces textes *ne* sont pas des « autobiographies » pour la seule raison qu'ils ne correspondent pas à des critères formels ?).

La critique a beau ainsi se réserver le droit de l'opposition des traits paratextuels et le « contenu » (comme le fait d'ailleurs l'édition en assumant dans ce cas plus de responsabilité que la

⁴⁸⁴ Id., p. 40.

⁴⁸⁵ Id., p. 49.

⁴⁸⁶ Id., p. 93.

⁴⁸⁷ Cf. la lecture de T. Bekri sur *La Statue de sel* de Memmi.

critique) ; elle peut même juger inexactes les normes d'une catégorisation.⁴⁸⁹ Le vrai risque qu'elle court est ailleurs : il relève de l'intention de fixer la position des pièces d'une série apparemment incomplète et de procéder selon une logique de transformation en suggérant la « déterritorialisation » de la forme autobiographique comme appartenant à une tradition « occidentale »⁴⁹⁰ ou que l'autobiographie écrite dans la langue étrangère s'impose comme fiction.⁴⁹¹ Non que certains critères – y compris entre autres la forme de récit, l'usage de la narration à la première personne ou le pseudonyme – ne puissent être saisis dans un cadre dynamique, mais parce que *c'est l'attitude et les propres attentes de Djébar vis-à-vis à son écriture qui se transforment constamment* : la conception djébarienne de l'évaluation « autobiographique » des textes en est un exemple typique.⁴⁹² Certes, c'est aussi évoquer une condition pragmatique de la fameuse définition de P. Lejeune : tout d'abord, « autobiographie » serait tout texte qui est déclaré en tant que tel par l'auteur (qui, a priori, serait dans ce cas-là le narrateur et le personnage principal). Par conséquent, la situation de la critique contemporaine paraît très peu aisée chaque fois que, par ses propos ultérieurs, l'auteure espère rectifier ses remarques ou jugements concernant d'une part, la puissance de la critique, et de l'autre, ses propres positions.

Ces propos, même s'ils remplacent difficilement le pacte dans le cas des textes *publiés* et *édités*, jettent une nouvelle lumière sur la réception des romans de Djébar ; c'est exactement le cas des

⁴⁸⁸ Hafid Gafāiti, « Écriture autobiographique dans l'oeuvre d'Assia Djébar : *L'Amour, la fantasia* », in *Autobiographies et récits de vie en Afrique, Itinéraires et contacts de cultures, vol. 13*, APELA-Université Paris Nord, L'Harmattan, Paris, 1991, p. 95.

⁴⁸⁹ Cf. Varga (2004), op. cit., p. 490.

⁴⁹⁰ El Maouhal, op. cit., p. 107.

⁴⁹¹ Cf. Beïda Chikhi, *Les romans d'Assia Djébar*, Alger, OPU, 2002, p. 172 : « La langue 'marâtre', 'tunique de Nessus', transforme l'autobiographie en fiction. »

⁴⁹² Chikhi (2002), op. cit., p. 233 : « L'amour, la fantasia est ainsi une double autobiographie où la Langue française devient le personnage principal, proposition inattendue dont je me rendis compte a posteriori. »

de *L'amour, la fantasia* et *Vaste est la prison* qui révèlent des rapports inédits aussi bien avec leurs lectures « autobiographiques » qu'entre eux-mêmes. Les deux '*romans-lisières*'⁴⁹³ du Quatuor, au-delà du fait que la complexité et l'homologie de leur structure, puisant dans les différents registres du passé et dans une pluralité de voix narratives, réservent sûrement plusieurs surprises au lecteur, rendent notamment plus problématique le rapport entre le Moi de l'auteure et le Moi de la narratrice.⁴⁹⁴ Confusion que, par la suite, les incertitudes autour du personnage de la « narratrice » de *Vaste est la prison* ne font qu'augmenter et qui, évidemment, ne se révèle qu'à peine si on considère les romans comme des unités isolées.

⁴⁹³ Dans le sens où *Vaste est la prison* était seulement le troisième dans l'ordre, mais aussi le dernier volet réalisé et publié du *Quatuor*.

⁴⁹⁴ Segarra, op. cit., p. 134.

CHAPITRE DEUXIEME

INTERPRETER. LE DEGRE 0,5 DE LA METALEPSE

J'expérimentais qu'une fiction romanesque ne peut se contrôler tout à fait, que l'écriture de femme se fait de plus en plus contre son propre corps, inévitablement.⁴⁹⁵

(Assia Djebar)

a) REHABILITATIONS : DE LA FICTION « AUTOBIOGRAPHIQUE » A L'AUTOFICTION

Le voile de l'autofiction

La préoccupation de l'auteure face à une lecture dans l'espace autobiographique provient de ce dernier dilemme : comment maintenir le même jeu du *no man's land* narratif au niveau « macrostructurel »⁴⁹⁶, c'est-à-dire dans la totalité du *Quatuor* ? Le « voile » pragmatique qui, dans ses « romans-lisières » du *Quatuor*, sépare « autobiographie » et roman autobiographique est très mince et chacune des nouvelles pièces qui s'ajoutent aux publications précédentes est susceptible de modifier le tableau. D'après les écrits théoriques, on a souvent l'impression que l'intérêt de Djebar est de pousser à l'extrémité « l'esthétique du voile » en maintenant le statut équivoque des textes du *Quatuor* et « l'entre-deux »⁴⁹⁷, (désormais entre autobiographie et fiction) dans lequel ceux-ci

⁴⁹⁵ *Ces voix qui m'assiègent*, p. 64.

⁴⁹⁶ Regaïeg, op. cit., p. 93.

⁴⁹⁷ Cf. le chapitre intitulé *Entre-deux, notion-clé de la recherche*, in Horváth, op. cit.

s'inscrivent, tout en renvoyant le lecteur à un *harem*, cette fois-ci pseudo-autobiographique.

Cette conclusion paraît très exacte dans le cas de l'étude des deux « romans-lisières » : ainsi *L'amour, la fantasia* sera une oeuvre qui suscite, dès sa remise, des dilemmes sérieux auprès des éditeurs.⁴⁹⁸ Mais ces derniers ne sont pas les seuls à hésiter sur le caractère « autobiographique » du roman : dans un commentaire de 1989, inséré à l'essai intitulé *Ecrire dans la langue de l'autre*, on apprend que ce premier volet du *Quatuor* s'avoue être « une entreprise semi-autobiographique »⁴⁹⁹, tandis qu'en 1991, dans *La langue dans l'espace ou l'espace dans la langue*, ce même texte est mentionné comme « un premier livre, ouvertement autobiographique »⁵⁰⁰ ; or l'auteur des deux présentations est la même personne : Assia Djébar. Nous sommes alors prêts à partager l'opinion de B. Chikhi selon laquelle, chez Djébar, « l'espace autobiographique devient un espace paradoxal »⁵⁰¹ et à tel point que pour un éventuel « recadrage » du *Quatuor* comme discours « autobiographique », les indications pareilles de l'auteure semblent beaucoup plus révélatrices que les critères formels ou les codes génériques normatifs que la critique applique dans les analyses.

Néanmoins, l'anneau de Cucufa ainsi tourné et retourné, la critique – à moins qu'elle n'admette ignorer, de même que Gafaiti plus haut, la pertinence des recherches « autobiographiques » – est aussi condamnée à suivre l'ordre (c'est-à-dire rester « dehors ») et s'attribuer tour à tour la fonction très peu honorable de bricoleur-voyeur ; fonction qu'elle exerçait en effet depuis l'apparition

⁴⁹⁸ Cf. *Ces voix qui m'assiègent*, p. 108 : « Mes éditeurs trouvaient que l'AF n'avait l'air de rien : ce n'était pas une simple continuité autobiographique, et ce n'était pas un vrai roman !... »

⁴⁹⁹ Id., p. 44. Cette formulation est reprise ultérieurement dans *La chambre d'échos*, en 1993 : « Dans l'entreprise semi-autobiographique que j'ai amorcée avec l'Amour la fantasia, puis Ombre sultane (histoire de la langue française qui s'écrit à travers et grâce au corps à corps meurtriers de guerriers français avec mes ancêtres... »

⁵⁰⁰ Id., p. 51.

⁵⁰¹ Chikhi (2002), op. cit., p. 71.

autofiction dans le discours. Or, grâce à leur statut contradictoire – récits fictionnels du point de vue de leur forme, mais confirmés comme « autobiographiques » par l’auteure – les pièces du Quatuor étaient ainsi nouvellement qualifiées par cette étiquette équivoque.⁵⁰² D’autant plus qu’une telle interprétation est quasi parfaitement adaptée aux prémisses épistémologiques de l’espace ambigu de *l’entre-deux* où langues, cultures, discours, autorités se mêlent inextricablement : pourquoi n’en serait-il dès lors pas de même pour *l’autobiographie* et *l’(auto)fiction* ?

Même si l’on préfère se garder fermement d’invoquer par la suite le débat terminologique qui divise « lejeunistes » et « doubrovskystes » et a sûrement fait couler beaucoup d’encre aussi à propos des textes djebariens, nous souhaitons clarifier le rapport des deux catégories, désormais d’une distance pseudo-historique. La raison principale en est l’étude de V. Colonna, publiée en 2004 sous le titre *Autofiction et autres mythomanies littéraires* ; et si l’on peut croire aux conclusions dans cet ouvrage, les deux notions clés par lesquelles la critique littéraire est censée appréhender les genres de l’écriture du Moi – il s’agit bien évidemment d’*autobiographie* et d’*autofiction* – sont désormais deux catégories fossilisées ou dévaluées par leur médiatisation. Malgré les discussions qui partagent les critiques sur leur validité, l’autofiction, apostrophée par son « inventeur » comme « variante postmoderne de l’autobiographie »⁵⁰³, montre néanmoins d’importantes ressemblances avec l’autre, dans la mesure où les deux termes décrivent des phénomènes littéraires qui ont tendance à récuser les approches liées à une taxinomie générique. Or, le genre, comme

⁵⁰² Mildred Mortimer, Assia Djébar’s Algerian Quartet: A Study in Fragmented Autobiography Research, in *African Literatures* vol. 28, 1998, N° 2.

⁵⁰³ Serge Doubrovsky, L’autofiction, genre litigieux, in *Le Monde*, 29 avril 2003.

affirme Colonna, est « un costume trop étroit pour habiller ce phénomène littéraire. »⁵⁰⁴

De surcroît, en adoptant une position descriptive face à une conception normative, les propos de Colonna suggèrent que, malgré les apparences, l'*autofiction* est loin d'être une catégorie homogène ; d'autre part, nous sommes également amenés à supposer, explique l'auteur, qu'une fiction qui s'écrit dans l'espace autobiographique s'y inscrit selon plusieurs protocoles « autofictionnels » différenciés. Autant dire que l'absence du pacte ne génère pas automatiquement une lecture comme autofiction ; en revanche, celle-ci dispose des particularités contraignantes par lesquelles l'acte de l'écriture tente de masquer, de défigurer l'illusion autobiographique : au lieu d'une identification, c'est au nom de la *distanciation* et de *l'illusion* qu'elle doit proposer son pacte à elle. Dans cette interprétation, l'autofiction – cette mythomanie de *se faire voire sans se montrer* – s'impose alors comme une *figure* de la distanciation sous ses différentes formes (autofiction fantastique, autofiction biographique, autofiction spéculaire et autofiction intrusive)⁵⁰⁵ dont le roman autobiographique n'est qu'une (notamment « l'autofiction biographique »). En revanche, de leur part, les textes de Djébar font très probablement recours également aux trois autres : respectivement aux autofictions *fantastique, spéculaire et intrusive*.

Transgressions narratives

Après la délimitation des quatre formes il ne reste qu'une question, cependant encore plus pertinente : qu'est-ce qui permet de dresser la différence entre les « postures » possibles ? Selon

⁵⁰⁴ Colonna, op. cit., p. 71.

⁵⁰⁵ Cf. le chapitre intitulé *Quatre postures et trois défections*, in Colonna, op. cit., pp. 67-149.

Colonna, c'est le degré de l'implication du personnage de l'auteur qui fait la différence, notamment par la présence ou l'absence de la transgression d'une « frontière ontologique entre le monde réel et le monde raconté, l'activité historique de narrer et le produit fictif de cette activité », phénomène désigné par le terme de *métalepse*.⁵⁰⁶ Si par extension, la narratologie a converti ce concept de la rhétorique classique, elle le fait pour indiquer « la frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui qu'on raconte »⁵⁰⁷ et le fait que narrateur se partage et circule, intentionnellement ou non, entre les divers niveaux narratifs⁵⁰⁸, en tenant sous contrôle dans le même temps le registre de l'énoncé et celui de l'énonciation.

Ce recours aux termes narratologiques apporte un nouvel élan pour nos recherches, dans la mesure où – si ce n'est *contre* les 'intentions de l'auteure' ni *contre* les prémisses d'ordre culturel que Djébar établit l'interprétation de ses propres oeuvres – il s'intéresse, au niveau « macrostructurel », aux rapports qui s'établissent entre les différentes positions (extérieures et intérieures) d'énonciation de la narratrice. Ainsi, les oscillations éventuelles de celles-ci d'un domaine à l'autre et d'un texte à l'autre montreront comment, par les mouvements métalepriques sous-jacents, l'écriture résiste aussi bien aux lectures autobiographiques qu'en même temps – par les résonances et les interférences produites entre monde réel et monde raconté – à la *rhétorique de la résistance*.

Par conséquent, un des moments les plus instructifs de l'étude du *Quatuor* serait sans doute l'examen de la figure de la métalepse dans les récits, à condition qu'il ne se limite à la

⁵⁰⁶ Colonna, op. cit., p. 121.

⁵⁰⁷ La phrase de Genette (*Figures III*, p. 245) est citée par Jean Bessière, dans *Récit de fiction, transition discursive, présentation actuelle du passé*, in Jean-Marie Schaeffer (2005), op. cit., pp. 279-294.

notation quelquefois sommaire des embrayages entre les narrations « autobiographique » et « historique » et qu'il fasse preuve d'une capacité d'opérer entre les volets de manière tabulaire selon l'unité présumée que les énoncés à la première personne assurent entre les trois romans. Or, cette unité est parfois illusoire et ne dépend pas uniquement de la forme – l'utilisation de la première personne (« je ») – ou de la rétrospectivité du récit. De *L'Amour, la fantasia* jusqu'à *Vaste est la prison*, les récits « autobiographiques » insérés, relatant tour à tour les expériences de l'enfance, de l'adolescence ou de la vie conjugale de la narratrice se représentent comme des éléments d'un mosaïque et ne reflètent qu'une continuité extradiégétique : celle que la critique déduit comme la continuité du *vécu* de la narratrice même. L'opacité entre réel et fictif persiste, alors que le pronom « je », de même que dans « le discours dit, d'un terme dont il faut bien mesurer tout le poids, *autobiographique* »⁵⁰⁹, se comporte formellement, comme affirme Genette, en *shifter*⁵¹⁰ entre le monde intradiégétique et le monde extradiégétique.

Bien que le *shifter*, élément grammatical ainsi défini, ne modifie certainement pas le plan pragmatique qui relie l'instance narrative des énoncés – ou, justement, ne la relie pas – à une existence réelle, il montrera que l'instance « je », du moins en tant qu'instance de l'énonciation, est loin d'être *homogène*. A ce moment-là, le seuil d'enchâssement ainsi franchi, « l'effet diégétique » du récit et ainsi la distanciation autofictionnelle – l'effet du voilement de l'autobiographie – sont censés être ébranlés. A tel point que, si les romans du *Quatuor*, en fonction d'une délimitation générique,

⁵⁰⁸ Frank Wagner, Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative, in *Poétique*, N° 130, 2002, p. 237.

⁵⁰⁹ Genette (2004), op. cit., p. 104.

⁵¹⁰ Ibid. : « Le je de l'autobiographie, continue Genette, (Rousseau) ou du mémorialiste (Chateaubriand), celui du narrateur du roman « à la première personne » (Adolphe dans *Adolphe*, Meursault dans *L'Étranger*) et tous les je ambigus qui s'exercent dans cet entre-deux que l'on n'ose plus, vu l'actuelle surenchère médiati-commerciale, qualifier *d'autofiction*, appartient à la catégorie

ont été considérés comme des « autobiographies ratées », on peut les qualifier à présent des « autofictions ratées ».

Les observations sur le rapport ambigu entre métalepse et distanciation autofictionnelle dans le récit djebarien donneront ainsi lieu, conformément à la remarque très pertinente de F. Wagner qui affirme que « les emplacements narratifs stratégiques que constituent l'incipit et l'excipit, comme plus généralement les premiers et derniers chapitres sont des lieux privilégiés pour la pratique métaleptique », ⁵¹¹ à une réflexion sur les deux '*romans-lisières*', plus précisément sur l'incipit, c'est-à-dire le premier chapitre de *L'Amour, la fantasia*. Car c'est dans ces cadres qu'une lecture attentive laisse entrevoir des écarts significatifs entre énoncé et énonciation et permet ainsi de revenir sur l'homogénéité de l'instance narrative à la première personne.

dite par les linguistes des *shifters* (ou embrayeurs), instruments par excellence du passage d'un registre (celui de l'énonciation) à l'autre (celui de l'énoncé) et réciproquement. »

⁵¹¹ Wagner, op. cit., pp. 247-248.

b) UNE PHRASE CACHEE : « RENDEZ-LA INVISIBLE »

Tentations métaleptiques

Pourquoi donc la métalepse ? Même si l'on estime cette introduction narratologique assez méthodique voire trop méticuleuse, nous avons l'impression qu'une telle réflexion jette néanmoins une nouvelle lumière sur la lecture du *Quatuor*. C'est que généralement, les utilisations rhétoriques de la métalepse, au-delà de l'enchâssement du seuil de la fiction, provoquent – comme F. Wagner le montre, cette fois-ci à propos d'un autre texte de l'ange gardien de Djébar, *Jacques le fataliste*, des phénomènes dénudant le caractère construit de l'« équivalence des durées narrative, diégétique et lectorale »⁵¹² et laisse ainsi entrevoir le procès de textualisation. Or, la littérature telle que Djébar la construit (ou avec M. Calle-Gruber : « bâtit »)⁵¹³ l'est aussi du point de vue de la transgression subtile des niveaux de la narration à laquelle l'auteure recourt dans les volets du *Quatuor*.

Par conséquent, nous souhaiterions évoquer quelques détails minuscules des récits qui, visiblement, échappaient jusqu'à présent à une étude comparée des 'romans-lisières' (soit *L'amour, la fantasia* et *Vaste est la prison*), mais étaient significatifs dans un contexte qui s'offrait quasi gratuitement par la similitude sinon l'homologie de la structure narrative des deux textes. En effet, jusqu'à présent, les recherches précédentes liées à la composition du *Quatuor*⁵¹⁴ ont pu constater nombre de parallélismes au sein de l'oeuvre. D'une part, en ce qui concerne par exemple les chapitres intitulés *Voix* dans

⁵¹² Id., pp. 239-240.

⁵¹³ Cf. la phrase en exergue de M. Horváth : « La littérature telle que la bâtit Assia Djébar, constitue un vital supplément d'espace. Où l'écriture appelle d'autres constellations, d'autres intelligences sensibles » et Calle-Gruber, op. cit., p. 256.

L'Amour, la fantasia et *Femme arable* dans *Vaste est la prison*, elles ont observé l'alternance des récits « biographiques » (celui de la narratrice et de la grand-mère) avec les « mouvements » et les « paroles de femmes », ce que montre très clairement la fonction d'hypotexte du premier long métrage *La nouba ou les femmes du mont Chenoua*. D'autant plus, que dans les pièces du *Quatuor*, nous constatons la reprise parfois littérale du scénario ou d'autres documents qui parlent des expériences du tournage.⁵¹⁵

D'autre part, en étudiant l'homologie des embrayages narratifs entre la dimension personnelle de l'écriture et celle de l'historiographie, les analyses évoquent les parties relatant la prise d'Alger, l'histoire de Jugurtha, la stèle de Dougga ou l'extermination des Ouled Riah, elles repèrent avant tout les différences des volumes au niveau des références historiques ou au niveau des références intertextuelles. Vu la conviction générale selon laquelle les différentes parties « autobiographiques » sont des chapitres semi-autonomes participant d'une structure-mosaïque sans ordre chronologique, qui, à part la présence d'une même instance narrative à la première personne, ne communiquent nullement entre elles, « l'autonomie » des volumes pourrait être alors même justifiable. De surcroît, le « staccato » de la rédaction mélangeant les différents types de narration, ne peut que renforcer cette impression. Ainsi, les deux premières parties de *L'Amour, la fantasia* (*La prise de la ville* et *Les cris de la fantasia*) et le chapitre intitulé *L'effacement dans le coeur* dans *Vaste est la prison*, racontent apparemment les scènes de l'enfance et de l'adolescence d'un côté

⁵¹⁴ Cf. Calle-Gruber, op. cit., pp. 35-53 et 69-83.

⁵¹⁵ Cf. Josie Fanon, « Une femme, un film, un regard », in *Demain l'Afrique*, N° 1, septembre 1977 ; C. Bouslimani, « Assia Djebbar (sic) : rétablir le langage des femmes », in *El Moudjahid*, 8 mars 1978 ; *Nouba des femmes de mont Chenoua* (synopsis dactylographié) ; Jean Delmas, « Assia Djebbar (sic) : regarder et écouter les femmes », in *Jeune cinéma*, N° 116, février 1979 ; W. T., « *La nouba des femmes de mont Chenoua*. Notes prises pendant le tournage, Tipasa, mars 1977 », in *Les deux écrans*, N° 5, juillet 1978.

et celles de l'échec de la vie conjugale de l'autre, mais avec un écart important.⁵¹⁶

En revanche, 'métaleptiquement' parler, la situation est loin d'être aussi claire et évidente, dans la mesure où la narration se construit très savamment, sur le franchissement perpétuel « des seuils d'enclassement » : comme l'observe B. Chikhi, dans les romans-lisières, l'espace autobiographique se déplace « sur plusieurs couches narratives dans une espèce de liturgie de l'espace et du temps »⁵¹⁷, ce qui est une condition nécessaire entre les parties suivant un ordre thématique ou chronologique différent, mais un trait nettement moins général à l'intérieur de la narration autodiégétique des chapitres « autobiographiques. » En premier lieu, il faudrait pointer ici sur les intrusions de la narratrice par lesquelles elle interprète ou distancie ses propres énoncés à la première personne, en troublant l'homogénéité chronologique de la diégèse, comme par exemple dans ces passages de *Vaste est la prison* :

« Tout me revient ; rien, vraiment, n'est oublié ; pourtant l'effacement fait agir inexorablement son acide. J'avais trente-sept ans alors... »⁵¹⁸

« Je dansais. J'ai dansé. Je danse encore depuis cette nuit. »⁵¹⁹

Les intrusions du type, entraînant des glissements (*shiftings*) entre les énoncés au passé de l'intrigue et ceux au présent de la narration (de l'énonciation), seront plus manifestes dans le

⁵¹⁶ Cf. Regaïeg, op. cit., p. 44 : « Nous avons déjà constaté l'écriture autobiographique qui, dans AF, omet de conter treize ans de la vie de la narratrice : les années qui représentent la durée de sa vie conjugale. »

⁵¹⁷ Beïda Chikhi, Les espaces mnémoniques dans les romans d'Assia Djébar, in *Autobiographies et récits de vie en Afrique (Itinéraires et contacts de cultures, vol. 13)*, APELA-Université Paris Nord-L'Harmattan, 1991, p. 103.

⁵¹⁸ *Vaste est la prison*, p. 36.

⁵¹⁹ Id., p. 61.

troisième roman du *Quatuor*. On affirmerait même que, contrairement à la narratrice de *L'Amour, la fantasia*, c'est un 'privilège' de la narratrice de *Vaste est la prison* car, curieusement, les pratiques métalectiques de l'écriture qui font disparaître la distance entre « Moi qui parle » et « Moi qui est parlé » s'intensifient au même moment que le discours théorique de l'auteur tourne vers l'affirmation de l'intention « autobiographique » de la première pièce du *Quatuor*. En revanche, dans *L'Amour, la fantasia*, l'effet diégétique de la narration à la première personne est toujours fort (un des rares contre-exemples est la réflexion brève de la narratrice sur « Pilou chéri ») :

« « Pilou chéri », il me suffit d'épeler ces mots pour ranimer le tableau : la jeune Européenne vaniteuse devant le parterre des auditrices accroupies, notre excitation de fillettes déjà puritaines, nous qui, dès l'année suivante, allons rester à notre tour cantonnées dans l'espace de la maison et de son verger...

« Pilou chéri », mots suivis de touffes de rires sarcastiques ; que dire de la destruction que cette appellation opéra en moi par la suite ? Je crus ressentir d'emblée, très tôt, trop tôt, que l'amourette ; que l'amour ne doivent pas, par des mots de clinquant, par une tendresse, voyante de ferblanterie, donner prise au spectacle, susciter l'envie de celles qui en seront frustrés... »⁵²⁰

L'art du glissement

Une vraie difficulté se pose cependant lors de l'interprétation des derniers paragraphes du premier chapitre de ce même roman, intitulé *Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père* :

« J'ai fait éclater l'espace en moi, un espace éperdu de cris sans voix, figés depuis longtemps dans une préhistoire de

⁵²⁰ *L'amour, la fantasia*, p. 43.

l'amour. Les mots une fois éclairés – ceux-là mêmes que le corps dévoilé découvre – j'ai coupé les amarres.

Ma fillette me tenant la main, je suis partie à l'aube. »⁵²¹

La dernière phrase emblématique a fait objet de plusieurs stratégies d'interprétation : d'une part, l'image de la main fait écho à l'incipit du chapitre (« *Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père* ») et d'autre part, elle évoque la présence de la main qui, symbolise ailleurs l'importance du thème de l'écriture.⁵²² Toujours est-il que, dans la première phrase du chapitre suivant qui présente la prise d'Alger, nous trouverons :

« Aube de ce 13 juin 1830, à l'instant précis et bref où le jour éclate au-dessus de la conque profonde. »⁵²³

Phrase qui, de sa part, met en évidence – de même que les mots finaux '*explosion*'⁵²⁴ ou '*ouverte*'⁵²⁵ dans les chapitres qui suivent – le rôle que les derniers mots des chapitres « autobiographiques » jouent dans la rédaction textuelle. Mais serait-ce un simple jeu stylistique où la réitération constitue-t-elle un lien formel avec le chapitre suivant qui introduit cependant une nouvelle thématique (historique) ? Toutefois, une telle argumentation, même juste, n'explique point le rapport rhétorique entre la dernière phrase citée du chapitre et les paragraphes précédents (que nous ne citons ici qu'en partie) :

⁵²¹ Id., p. 13. C'est nous qui soulignons.

⁵²² Chikhi (1991), op. cit., p. 107.

⁵²³ *L'amour, la fantasia*, p. 14.

⁵²⁴ Cf. *L'amour, la fantasia*, pp. 44-45 : « Un jour ou l'autre, parce que cet état autistique ferait chape à mes élans de femme, surviendrait à rebours quelque soudaine explosion » et « Explosion du Fort l'Empereur, le 4 juillet 1830, à dix heures du matin. »

⁵²⁵ Id., pp. 58-59 : « L'un et l'autre, mon père par l'écrit, ma mère dans ses nouvelles conversations où elle citait désormais sans fausse honte son époux, se nommaient réciproquement, autant dire s'aimaient ouvertement. » et « Ouverte la Ville plutôt que prise. »

« A dix-sept ans, j'entre dans l'histoire d'amour à cause d'une lettre. Un inconnu m'a écrit ; par inconscience ou par audace, il l'a fait ouvertement. Le père, secoué d'une rage sans éclats, a déchiré devant moi la missive. Il ne me la donne pas à lire ; il la jette au panier.

[...]

Les mots conventionnels en langue française de l'étudiant en vacances se sont gonflés d'un désir imprévu, hyperbolique, simplement parce que le père a voulu les détruire.

Les mois, les années suivants, je me suis engloutie dans l'histoire de l'amour, ou plutôt dans l'interdiction de l'amour. L'intrigue s'est épanouie du fait même de la censure paternelle. Dans cette amorce d'éducation sentimentale, la correspondance secrète se fait en français : ainsi, cette langue que m'a donnée le père me devient entremetteuse et mon initiation, dès lors, se place sous un signe double, contradictoire... »⁵²⁶

Enfin, le rapport de la narratrice avec le troisième paragraphe du premier chapitre reste également énigmatique :

« Voilez le corps de la fille nubile. Rendez-la invisible. Transformez-la en être plus aveugle que l'aveugle, tuez en elle tout le souvenir du dehors. »

Dans les trois pages, la transgression du seuil narratif s'effectue sans aucun doute au moins à trois reprises, l'incipit, grâce la figure de la métalepse, étant marqué de l'ingérence de la narratrice et d'un embrayage vers le présent de l'énonciation. L'impératif, comme remarque F. Wagner⁵²⁷, crée de sa part une nouvelle situation d'énonciation et fonctionne ici en guise de 'levier rhétorique'⁵²⁸, permettant à la narratrice de se détacher du récit rétrospectif des fragments « autobiographiques », de le commenter (« *ainsi cette langue que m'a donné le père devient entremetteuse de mon initiation...* ») ou de s'adresser son énoncé au lecteur comme une exclamation ou un fragment de discours d'apologiste (« *Transformez-la en être plus aveugle que l'aveugle, tuez en elle tout le souvenir du dehors* » etc.). Le jeu narratif ainsi pratiqué, grâce aux oscillations entre plusieurs situations d'énonciation,

⁵²⁶ Id., p.12.

⁵²⁷ Wagner, op. cit., p. 239.

permet alors à la narratrice d'assister ainsi à un double jeu constant entre distanciation et participation à son récit, ce qui implique d'un côté, et à plus d'un point l'illusion d'une écriture impersonnelle, déjà observée par N. Regaïeg,⁵²⁹ mais d'autre part, signale une forme, comme l'appelle F. Wagner, « moins audacieuse »⁵³⁰ de la métalepse.

⁵²⁸ Ce terme, proposé par R. Toumson, a été déjà évoqué dans notre chapitre sur Albert Memmi.

⁵²⁹ Cf. Regaïeg, op. cit., p. 46 : « L'écriture impersonnelle ne fictionnalise donc pas l'autobiographie. »

⁵³⁰ Wagner, op. cit., p. 240.

c) **VOILER/VIOLER : BLESSURE DU CORPS ET REMEDE AU TEXTE**

La fonction de la métalepse, l'a-t-on constaté lors de l'étude des *shiftings*, a donc une fonction indéniable comme *figure de la distanciation*, pratiquée par la narratrice de *L'Amour, la fantasia* ayant pour but d'éloigner, quoique très prudemment, le lecteur par rapport à son propre récit rétrospectif. Toutefois, le fantôme de Diderot ne cessant de revenir, nous pouvons faire ici appel à un autre texte de cet écrivain-philosophe-ombre gardien du XVIII^e siècle : car c'est justement à propos de la lecture de *Jacques le fataliste et son maître* que Wagner pose la question de savoir s'il existe des cas où l'auteur/narrateur attire volontairement l'attention lectorale sur les conventions qui gèrent l'écriture.⁵³¹

Vaste est la prison : le pont métaleptique

L'étude du premier chapitre de *L'amour la fantasia*, texte en position de seuil, ne révèle cependant – si elle en révèle effectivement – que des formes très contrôlés de la métalepse. D'une part, la narratrice (contrairement l'exemple cité par Wagner) ne s'adresse pas explicitement au lecteur et ne quitte son plan narratif que très prudemment, par l'oscillation entre le commentaire du récit rétrospectif et l'impératif. D'autre part, parce que les *shiftings* « métaleptiques » entre les diverses positions d'énonciations dans lesquelles l'instance à la première personne apparaît, s'avèrent des fonctionnements rhétoriques secondaires par rapport à la fonction rhétorique que *l'impératif*, comme introduction d'un discours dénonciateur (« *Voilez le corps de la fille nubile. Rendez-la invisible.* ») – discours sur le harem si l'on veut –,

évoque avant même d'entamer le récit. Mais tandis que cette dernière fonction rhétorique, canalisant le discours vers une prise de position idéologique et ouvrant le discours vers une *topique* est soulignée par maintes analyses du roman, une autre semble apparemment échapper à la critique : celle qui, en *incipit* du roman, est censée préparer la dissimulation d'un autre type de la métalepse. Le discours sur le voile fonctionne alors comme un *métadiscours* : celui sur le voilement de sa propre écriture.

Par conséquent, le cas de la dernière phrase en suspens (« *Ma fillette me tenant la main, je suis partie à l'aube* ») semble plus délicat : car c'est à ce point que le jeu dépasse l'oscillation entre les deux niveaux susmentionnés et le récit de l'adolescence s'engage dans une aventure métaleptique avec d'autres registres narratifs. C'est que l'intrusion de la narratrice est aussi exceptionnelle ; ce dernier énoncé, on ne peut le rapporter à aucun autre registre narratif : ni à celui du récit d'adolescence, ni à celui de l'impératif de l'apologie, ni à celui du commentaire. Avec une certaine ironie, si quelque chose est voilé ici, c'est la *métalepse* : comme si l'énoncé « rendez-la invisible » assumait une valeur de métadiscours et pouvait renvoyer aussi bien à la jeune fille nubile qu'à la figure de la métalepse même, à peine visible car habilement masquée par l'embranchement rhétorique entre l'excipit-incipit des chapitres qui se succèdent, représenté par le mot « *aube* ».

Au-delà des doutes sur l'appartenance de la dernière phrase, le « voilement » de la métalepse soulève aussi des questions épineuses au sujet de la personne de la narratrice. La narratrice qui parle de son enfance ou commente son récit, est-elle la même personne qui affirme de tenir la main de sa fille ? Et, surtout, où part-elle ? On a l'impression que l'écriture, par l'atténuation de la voix de la narratrice, intervient pour bifurquer sur une

⁵³¹ Ibid.

problématique réelle et personnelle de la rédaction. L'examen attentif de la lettre du texte n'est sûrement pas en mesure de fournir des explications à cette fuite au deux sens, à savoir le départ de la narratrice avec sa fille et, à un niveau métadiégétique, la fuite en avant d'une narration « déraillée » vers la voie diégétique du chapitre suivant ; d'autant plus que ce fil n'est repris nulle part et ne correspond à aucun des fragments de la mosaïque « autobiographique » du reste du roman. Une réponse possible ferait alors appel – toujours au conditionnel – à l'espace autobiographique, si l'identité de la narratrice, de l'auteure et du personnage désigné par le « je » l'autorisait... Ou, à la limite, à une lecture tabulaire des *Quatuor* : en effet, le lecteur cherche en vain à repérer la suite de cette phrase suspendue à l'intérieur du roman, puisqu'il se trouve ailleurs, notamment dans l'autre roman-lisière, *Vaste est la prison* dont la narratrice relate la scène suivante :

« Le troisième jour je me levai : aube froide d'une fin de printemps.

La résolution qui me hantait au cours de mes nuits agitées imposa ses mots – mots français enrobés étrangement de l'ardeur rauque de l'aïeul, la terrible morte :

-Entre l'époux et moi, dorénavant mettre une porte ! A jamais.

Je me surpris à conclure par un serment solennel : « Au nom de Dieu et de son Prophète ! » Ces mots, en arabe, étaient à la fois les miens et ceux de ma grand-mère (je me dis que je retrouvais spontanément la première tradition coranique selon laquelle les femmes aussi répudient leurs hommes !).

A ma fillette qui n'est pas allée ce matin à l'école, je proposai doucement :

-Habillons-nous et allons marcher sur la plage, veux-tu ?

[...]

Nous avons avancé longtemps sur la plage ensoleillée, le long d'une mer limpide. Est-ce que je fuyais, est-ce que je me libérais ? »⁵³²

Assurément, dans ce passage on assiste au moment où la narratrice-personnage, à la suite des traumatismes physiques et psychiques qu'elle éprouve, décide de mettre fin à son mariage. La

reconstruction des motifs du départ et des événements qui le précèdent laisse entendre, d'après les chapitres 5 et 6 du roman (intitulés respectivement *L'Absence* et *Avant, après*), qu'il s'agit d'un viol, et aux deux sens du terme. C'est l'accomplissement symbolique du désir sexuel de l'homme soit par la contrainte de la loi qui oblige la femme à se soumettre, soit par la brutalité de la punition de la « femme adultère », mais aussi le viol de la loi (celle du *tatliq*) par la rupture, et cette fois-ci de la part de la femme, acte résumé par la narratrice dans le propos « les femmes aussi répudient leurs hommes. » La pertinence de cette double blessure, est aussi double. D'une part, elle relie deux énoncés lointains d'un corpus élargi et rétablit un rapport cause-conséquence entre une phrase « voilée » et une loi « violée », ainsi qu'entre les deux romans-lisières du *Quatuor* en reliant *Vaste est la prison* en une unité soudée avec le premier volume. D'autre part, elle suggère que le projet d'écriture dont l'ouverture est *L'Amour, la fantasia* ressort d'un motif d'écriture très précis dès le début et consiste en des tentatives successives d'évacuation des traumatismes de la crise de la narratrice qui à l'âge de trente-sept ans perd un « amour tranquille, enrichissant, sans doute plein d'ambiguïtés. »⁵³³

Lapsus lâché ou un message à peine voilé et laissé en suspens, ces mêmes motifs surgissent à la dernière phrase du premier chapitre de *L'Amour, la fantasia* et signalent pour le lecteur que l'écriture corrige immédiatement tout « déraillement ». Le rythme de la narration suit l'alternance de la fonction thérapeutique de la confession et la fonction anesthésique du voilement que représente l'écart métaleptique et grâce auquel la douleur de la rupture est atténuée. En conséquence, si les romans se succédant dans le *Quatuor* à *L'Amour, la fantasia* – en

⁵³² *Vaste est la prison*, pp. 107-108.

⁵³³ Id., p. 36.

l'occurrence, *Ombre sultane* et *Loin de Médine* – sont évalués comme un choix de l'éloignement d'un discours intime vers la fiction ou l'histoire et ainsi l'effacement progressif de la voix autobiographique, cette mise à distance n'est certainement pas due à une panne de l'écriture autobiographique, mais au contraire, à la mise en oeuvre d'un programme savamment codé et assumé dès le début, visant à l'aboutissement d'un projet réel de l'autobiographie-antidote. En définitive, l'écriture du *Quatuor* s'impose comme l'art de la « posologie » de la métalepse.

CHAPITRE TROISIEME

ECRIRE. LE QUATUOR ENTRE ECRITURE ET CINEMATOGRAFIE

I cannot write my story (I am not in possession at my own autobiography), but I can read it in the other.⁵³⁴

(Shoshana Felman)

a) « FUIT » : LE SILENCE COMME CENTRE DU DISCOURS AUTOBIOGRAPHIQUE

Un passé récent absent

Contrairement à ce qui est affirmé par Assia Djebar sur le caractère « ouvertement autobiographique » de *L'amour la fantasia* – du moins, d'après l'étude des anomalies 'métaleptiques' de l'oeuvre – on peut alors se demander si le processus entamé dans une première étape de la composition du *Quatuor* s'avère une vraie conquête de l'écriture autobiographique ou, justement, il ne serait que l'apparition d'une économie particulière et aussi très savante de la « posologie » de la métalepse fictionnelle. Rhétorique qui continuera à caractériser l'oeuvre djebarienne encore dans *Vaste est la prison*, et qui expire exactement au moment où la narratrice, évacue finalement les traumatismes jusqu'alors refoulés de l'agression du mari et du divorce.

⁵³⁴ Felman, op. cit., p. 17.

Par ailleurs, les conséquences d'une telle composition rhétorique des « lisières » seront essentielles dans l'acte de la lecture « autobiographique » du *Quatuor* et offrent une nouvelle expérience du point de vue de la relation de deux aspects d'une topique de l'écriture : histoire de l'individu (autobiographie) et histoire collective. En recourant à la théorie d'Iser dans son étude sur *L'amour la fantasia*, B. Chikhi affirme concernant l'écriture de l'histoire que dans le cas des textes de fiction, le *transcodage* (le changement des codes de lecture ou le rejet des codes préétablis) est parfois problématique à cause de la « résistance » du texte⁵³⁵.

C'est en effet une difficulté pareille qui se pose dans l'étude du *Quatuor*, bien que cette fois-ci elle concerne le transcodage du discours *autobiographique*, non moins paradoxale dans la totalité de l'oeuvre. Or, vu l'entrelacement des différents fils narratifs dans les « romans-lisières » (et surtout la rhétorique déjà signalée qui permet de glisser l'un à l'autre les chapitres de la première partie de *L'amour, la fantasia*) la résistance à l'autobiographie – que ce soit à un niveau discursif ou métadiscursif⁵³⁶ – qui caractérise la conception initiale de Djébar face à son *Quatuor* à venir, se produit d'emblée au profit d'une production de discours sur l'histoire.

Ces réflexions nous amènent certainement à revenir sur les interprétations toutefois valables et très exactes qui soulignent comme aspect primordial du *Quatuor* le rapport privilégié entre l'écriture de l'histoire personnelle (autobiographique) de la narratrice et la réécriture de l'Histoire au niveau collectif. En effet, ce n'est pas la pertinence d'une interprétation « historique » de

⁵³⁵ Cf. Beïda Chikhi, Histoire et stratégie fictionnelle dans les romans d'Assia Djébar, in Naget Khadda (éd.), *Ecrivains maghrébins et modernité textuelle*, L'Harmattan, 1994, p. 30 : « "Le texte de fiction n'explicite jamais les raisons de ses propres décisions sélectives comme le font des systèmes sémantiques dominants". C'est donc au lecteur de trouver les raisons de ces choix à l'aide des médiations que nécessite le transcodage de ce qui est familier et de ce qui est nouveau. Certes les médiations peuvent ne pas se produire. Le lecteur passe alors à côté de l'essentiel, c'est-à-dire du texte comme résistance à une configuration préconstruite, comme "essentiellement paradoxale (étant) à la fois signe d'une histoire et résistance à cette histoire" (Barthes.) »

l'œuvre, mais la situation du lecteur et ses attentes qui peuvent être légèrement modifiées. Désormais, c'est exactement cette résistance à l'autobiographie de l'auteure qui nourrit notre méfiance face à une configuration non moins « préconstruite » ; cette dernière justifiant de sa part les propos de J. M. Clerc qui dit que « loin du narcissisme passéiste de l'autobiographie habituelle, l'écriture ici a valeur de prise de parole combattante, au nom d'un passé identitaire commun. »⁵³⁷

L'enjeu des *shiftings* métaeptiques – quoique voilés – au sein du Quatuor est donc immense : dans la mesure où, comme nous l'avons vu plus haut à l'épreuve des textes, ils expriment dans les souterrains du discours *une résistance à la résistance* et poussent ainsi le lecteur averti à ne pas passer « à côté de l'essentiel ». Car dans *L'amour, la fantasia*, et beaucoup plus que dans *Vaste est la prison*, au-delà de l'inscription à un discours d'affirmation au niveau collectif, une fonction possible des embrayages narratifs vers l'histoire serait justement d'assurer une *concurrence* au transcodage autobiographique. Fonction qui ne consiste pas simplement à « collectiviser » l'autobiographie en la complétant et l'accomplissant sur un plan collectif-national, mais aussi, comme topique principale d'un discours rhétorique, la *cache*. Nous risquons même de dire que c'est par le biais de l'évocation du passé lointain (ainsi de l'ordre de la fuite) que la narratrice *fuit* le passé récent (de son discours autobiographique) – fuite cruelle mais aussi ferme et irrévocable dès le premier dérapage que signalait la narration en suspens du premier chapitre de *L'amour, la fantasia*.

⁵³⁶ Cf. Felman, op. cit., p. 127.

⁵³⁷ Clerc, op. cit., p. 75.

Les deux sens de la métalepse

Les conclusions d'une approche narrative justifient difficilement les résultats d'une enquête philologique. Cependant, l'examen des circonstances de la composition des différentes parties du *Quatuor* (en particulier celui des romans-lisières) de notre nouvel aspect narratologique et celui des éventuels points de jonction avec les essais publiés entre 1989 et 1991 offriront des perspectives nouvelles et donneront lieu à un éventuel travail de « recadrage » de la composition du *Quatuor*.

D'autant plus que la mise en parallèle de *L'Amour, la fantasia* (composé, selon les indications de l'auteure, entre 1982 et 1984) et *Vaste est la prison* (dont les chapitres ont été rédigés en trois étapes, entre 1988 et 1994) reflètent la même évolution dont les deux essais cités⁵³⁸ font état en signalant comment, au fur et à mesure, l'entreprise autobiographique s'infiltré dans l'écriture djebarienne. Car, au-delà du fait que les textes théoriques de l'auteure, écrits pendant la période de '88 à '91 sont révélateurs concernant le jeu de l'esthétique du voilement, n'oublions pas que c'est le moment où le récit du conflit conjugal s'énonce enfin et l'appartenance « autobiographique » de *L'Amour, la fantasia* s'annonce définitivement. Ainsi, un nouvel itinéraire des recherches futures relatives à la composition des éléments du *Quatuor* permettra de revenir également sur l'évaluation de quelques projets et écrits précédents comme les *Alouettes naïves*, mais surtout sur l'évaluation de la production cinématographique de Djébar à la fin des années '70.

Dans cette nouvelle approche, la problématique de la composition du *Quatuor* est centrée essentiellement autour du « déphasage » métaleptique entre l'énonciation de deux énoncés : l'énoncé suspendu de la narratrice de *L'amour, la fantasia* (« Ma

fillette me tenant la main, je suis partie à l'aube») et l'énoncé de la narratrice de *Vaste est la prison* qui reprend le fil déposé (« *Le troisième jour je me levai : aube froide d'une fin de printemps. [...] Entre l'époux et moi, dorénavant mettre une porte ! A jamais.* »), ou, mieux, autour du *silence* qui les sépare pendant une dizaine d'années. Mouvement jusqu'alors négligé dans les interprétations du *Quatuor*, ce déphasage métaleptique aura une double pertinence : il constituera aussi bien un centre *rhétorique* qu'un centre *chronologique* de la composition, deux aspects que nous entendons mettre en valeur dans les sous-chapitres suivants.

Côté rhétorique, nous devons faire appel tout d'abord au double apport du terme *métalepse* puisque chez Djébar, la pertinence de ce « dérapage » de l'autobiographie consiste en la coupure essentielle entre *réel* et *fictif* ou entre *intradiegétique* et *extradiégétique* (reliés mais aussi distingués selon la logique de la *métalepse*). Mais la nouveauté absolue de la conception djébarienne réside aussi ailleurs, notamment dans le choix d'une démarche rhétorique très précise : rhétorique que S. Felman désigne comme caractéristique principale de l'écriture autobiographique féminine⁵³⁹ et qui ne suit pas uniquement l'ordre métonymique de « l'autobiographie collective », mais également un ordre métaphorique de la *participation* et de la *substitution*. A ce moment-là, il importe de revenir à la figure de la « métalepse », dont une nouvelle interprétation, conformément au sens étymologique du terme grec *μετάληψις* ('participation') signifierait l'enchâssement par la 'délégation' de la voix autobiographique aux femmes-témoins et la perception de son « autobiographie » à travers celle des autres.

⁵³⁸ Respectivement : *Ecrire dans la langue de l'autre* et *La langue dans l'espace ou l'espace dans la langue*.

⁵³⁹ Cf. Felman ; op. cit., p. 14 : « I will suggest that none of us, as women, has as yet, precisely, an autobiography. Trained to see themselves as objects and to be positioned as the other, estranged to ourselves, we have a story that, in other words, is not a story, but must become a story. And it cannot become a story except through the bond of reading that is, through the story of the other (the story

Démarche rhétorique qui, depuis les premières expériences cinématographiques et bien avant les projets concrets du *Quatuor*⁵⁴⁰, figurait toujours au centre de l'entreprise d'Assia Djebar.

Côté chronologique, nous chercherons d'abord à révéler plusieurs anomalies qui se présentent autour de la composition du *Quatuor* et qui font preuve d'un remaniement ultérieur éventuel de l'ordre des textes. Ainsi, la différence de l'ordre chronologique de la *composition* et celle de la *parution* – si l'on peut croire à l'étude de J. M. Clerc, excellente connaisseuse du corpus djebarien – posent un problème philologique dans le cas du deuxième volume du *Quatuor*, *Ombre Sultane* dont la composition aurait précédé celle de *L'amour, la fantasia*⁵⁴¹. De même, il serait intéressant de suivre de près les motifs du déplacement du premier titre annoncé (*Femme arable*) qui ne réapparaît qu'en tant que sous-titre au troisième chapitre de *Vaste est la prison* intitulé *Un silencieux désir*).

Mais la production cinématographique – et notamment les expériences du premier long métrage – aura autant sinon plus d'importance concernant l'étude la composition du *Quatuor*. D'une part parce que, jusqu'à *Vaste est la prison*, ce sont les seules scènes du tournage qui constitueront les récits présumés « autobiographiques » du passé proche de la narratrice en mettant ainsi en évidence la lacune autobiographique que les fragments de récits variés laissent entrevoir (et que notre propre lecture situe vers les années 1974-76)⁵⁴². D'autre part, parce que les scènes du tournage (soit les commentaires de la réalisatrice ou la transcription des voix de femmes), réévoquées dans chacun des

read by other women, the story of other women, the story of women told by others) insofar as this story of the other, as our own autobiography, has as yet precisely to be owned. »

⁵⁴⁰ « Elle prépare un nouveau livre à paraître l'hiver prochain « Femme arable », récit sur une expérience du tournage » – écrit Josie Fanon en 1977. Cf. Fanon, op. cit.

⁵⁴¹ Clerc, op. cit., p. 34.

trois volets, ouvrent un double espace, à la fois extradiégétique et intradiégétique de chaque pièce du *Quatuor*.

Néanmoins, le jeu intertextuel avec les scènes du film ne se limite pas aux trois volumes déclarés comme parties du *Quatuor* : c'est le cas d'une pièce parue en 2002, une des premières à avoir été conçue sur le tournage du film et la dernière à avoir été publiée. Il s'agit du roman *La Femme sans sépulture* qui permettra un travail de « recadrage » du *Quatuor* pour lequel nous pourrions procéder sous plusieurs angles principaux :

Premièrement, en continuant les recherches dans une approche « autobiographique » et l'interprétation des volets comme éléments d'une continuité vécue ; de ce point de vue, l'intégration dans les recherches des textes ultérieurs comme *La Femme sans sépulture* (qui, pour sa part, s'inscrit d'une façon remarquable au seuil de l'autobiographie⁵⁴³) suggère que ce cadre est *dynamique*. Etant donné que le *Quatuor* est resté un projet jusqu'à présent inaccompli, le poids des textes le composant sont susceptibles de changer en vue de leurs rapports intertextuels inédits : sinon dans leur genre ou dans leur registre fictionnel ou référentiel, du moins dans leur *signification* dans l'espace autobiographique. En outre, cette observation met en avant l'hypothèse que c'est en fait le travail cinématographique qui ouvre le *Quatuor* comme une sorte de prélude, avant même l'apparition de la stratégie d'écriture accomplie dans les romans.

Deuxièmement, dans un *cadre rhétorique*, pour clore notre tour d'horizon, des perspectives prometteuses s'ouvrent pour les recherches qui intégreront, bien que provisoirement, *La femme sans*

⁵⁴² D'après les « 37 ans » de la narratrice, mentionnés dans *Vaste est la prison* et les données bibliographiques sur l'auteur.

⁵⁴³ La lecture de cette oeuvre fournit de nouvelles explications par rapport à la nature « autobiographique » des textes et à la figure de la réalisatrice qui est « narratrice » et personnage principal du roman ; Cf. *La femme sans sépulture*, p. 235 : « « La visiteuse », « l'invitée », « l'étrangère »,

sépulture en tant que roman-annexe du *Quatuor*. Car ce volume n'est pas une simple réécriture des premières expériences cinématographiques à vingt ans de distance : en tant qu'une nouvelle forme de *déterritorialisation* de l'écriture autobiographique, encore inédite dans l'œuvre de Djébar, il donne lieu dans le même temps à la construction d'une voix fictive et d'une *biographie*, celles de Zoulikha.

Ainsi, et tenant compte désormais de la parution de *La femme sans sépulture*, les notes et les récits du tournage du film *La nouba, ou les femmes du mont Chenoua*⁵⁴⁴ méritent absolument d'être réévalués, d'autant plus que chez l'auteure même ils font objet d'une révision et d'une recomposition perpétuelles depuis leur première insertion, comme documents écrits, à *L'Amour, la fantasia*.

ou, par moments, « l'étrangère pas tellement étrangère », tous ces vocables me désigneraient-ils donc moi ? »

⁵⁴⁴ Les extraits de ce carnet étaient publiés en partie dans la presse algérien. Cf. *Les deux écrans*, N° 5, juillet 1978.

b) PAMOISONS ET « PAS-MOI-ZONES » : DU PHARMAKON CINÉMATOGRAPHIQUE A L'ANTIDOTE DE L'ÉCRITURE

Les années '70 : panne autobiographique et triomphe cinématographique

De nos jours, la critique considère comme une évidence que la partie prépondérante des analyses des romans d'Assia Djebar publiés à partir des années '80 – et non seulement à cause des importantes références intertextuelles mais aussi par la perspective poétique commune dans laquelle elles sont conçues – est pratiquement inséparable de l'étude scrupuleuse de la filmographie de l'auteure. Cette remarque est fort exacte pour l'étude de la structure du *Quatuor* ; cependant, aussi pertinents soient-ils, les discours critiques émanant de la seule étude des textes littéraires imprimés ont abouti à des conclusions moins intéressantes⁵⁴⁵ par rapport aux travaux qui proposaient d'englober dans leur analyse, et en particulier dans une dimension postcoloniale, historique ou féministe, une comparaison avec les initiatives de la production cinématographique djebarienne⁵⁴⁶.

La coïncidence qui s'offre d'emblée entre les deux pratiques artistiques est d'ordre chronologique. Ainsi, d'une part, entre la publication des *Alouettes naïves* (1967) et *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980), c'est l'expérience du cinéma qui comble les lacunes de l'écriture : effectivement, on ne trouve pas de pauses pareilles tout au long de l'oeuvre. D'autre part, la rédaction de ce dernier recueil de nouvelles, confirme J. M. Clerc, s'inspire d'un projet de documentaire, quoique abandonné ultérieurement et qui

⁵⁴⁵ Tel est le cas de la thèse de N. Regaïeg, rédigée avant la parution de *Vaste est la prison*.

⁵⁴⁶ J. M. Clerc et M. Calle-Gruber y consacrent notamment des chapitres entiers de leurs travaux volumineux.

aurait eu l'objectif de « saisir les femmes à Alger sur les terrasses et les balcons.⁵⁴⁷ » Pourtant, la suspension de la carrière de romancière malgré un nombre de récits déjà composés pour une publication éventuelle, s'explique aussi par un autre fait. Notamment, du moins selon les témoignages de l'auteure, de l'imprudence d'avoir franchi, avec *Les Alouettes naïves*, le seuil autobiographique. Clerc résume ainsi ce changement important : « dans ce dernier roman, elle s'était laissée aller insérer une faible part autobiographique qui, 'une fois écrit sur noir et blanc (l'avait) complètement perturbée' et avait entraîné dix années de silence. »⁵⁴⁸

Il serait tout de même intéressant de mettre en parallèle cette précision ultérieure avec d'autres propos de l'auteure et suivre ainsi de près le changement de l'attitude autobiographique d'avant 1967. D'après un entretien de 1958, l'auteure des *Enfants du nouveau monde* met déjà en évidence que la peur du « striptease intellectuel » (ou striptease trop court ?) que l'autobiographie produit n'est pas un phénomène totalement nouveau⁵⁴⁹ chez elle. Par contre, ce qui est susceptible de changer dans la conception djebarienne, c'est la pragmatique du discours qui, chez la réalisatrice, consiste à faire la différence entre le programme initial (écrire « *pour les femmes de mon pays* ») et les nouvelles ambitions (« *rétablir le langage des femmes.*⁵⁵⁰ »). Si on veut alors tracer une ligne pour délimiter la période des films des étapes précédentes on le fera beaucoup moins entre « Leila (sic !) de « Nouba » [qui] ne répond pas à la Leila des « Enfants du nouveau monde » et la protagoniste du roman (« on trouvait déjà

⁵⁴⁷ Cf. Clerc, op. cit., p.18 : « Elle [Assia Djébar] avait à l'esprit un film « semi-documentaire, semi-fiction pour saisir les femmes à Alger sur les terrasses et les balcons. » Film qui ne sera jamais tourné mais dont l'ébauche sera joint, sous forme de nouvelle, à des récits composés antérieurement et qui, suivi d'une postface, sera publié, sous le titre emprunté à Delacroix, Femmes d'Alger dans leur appartement. »

⁵⁴⁸ Clerc, op. cit., p. 12. J. M. Clerc fait appel ici à une conférence d'Assia Djébar prononcée en 1995.

⁵⁴⁹ « J'ai toujours voulu éviter de donner à mes romans, affirme Djébar, un caractère autobiographique par peur de l'indécence et par horreur d'un certain striptease intellectuel. » Cf. l'entretien « J'écris pour les femmes de mon pays » avec Anna Martin, déjà cité.

⁵⁵⁰ Cf. Bouslimani, op. cit.

une Leila et à 20 ans d'intervalle dans une quête anxieuse du bonheur »)⁵⁵¹ qu'en fonction d'un nouveau registre pragmatique de l'écriture dont la considération sera indispensable pour la compréhension des oeuvres ultérieures, et surtout celle des pièces du *Quatuor*.

En fait, c'est à ce même niveau que le rapport entre film et littérature montrera un rapport étroit *d'interdépendance* : le nouveau projet d'écriture s'esquisse autour d'un projet cinématographique, et, à l'inverse, le projet cinématographique correspondait à de nouvelles aspirations scripturales. Et si plus tard, les interprétations très remarquables et complexes de la fin des années '90 (nous soulignons ici les noms de J. M. Clerc et M. Calle-Gruber) évoquent ce début de carrière de réalisatrice, elles le feront justement par l'intérêt aux interférences *techniques* entre le travail du documentariste et le travail d'écrivaine sur un point très précis : notamment la révision totale de l'énonciation féminine de la première personne (« je »). Nous pouvons alors affirmer avec Calle-Gruber que « *Les femmes du mont Chenoua et Zerda* signifieront beaucoup plus un cinéma non d'expérimentation, mais d'expérience. »⁵⁵²

Un premier signe d'une telle hypothèse se révèle déjà dans l'article contemporain de J. Fanon⁵⁵³ ; même si elle ne peut faire appel qu'à un projet de roman qui porte le titre provisoire *Femme arable*, elle souligne plusieurs moments du film qui laissent entrevoir en quelque sorte l'existence d'un programme rhétorique que J. Fanon résume par trois termes : « donner aux autres l'envie de dire « je » », « lever l'interdit » et procéder pour la « prise de

⁵⁵¹ W. T., op. cit., p. 48.

⁵⁵² Calle-Gruber, op. cit., p. 232 : « expérience, ici, est à entendre comme passage d'épreuves (et non cinéma faisant la preuve), mais aussi comme interprétation, approximation, ainsi que comme implication de l'histoire personnelle. »

⁵⁵³ Cf. l'article intitulé « Une femme, un film, un autre regard », déjà cité.

parole individuelle. »⁵⁵⁴ par conséquent, le « besoin de cinéma »⁵⁵⁵ d'Assia Djébar est constamment imprégné du « besoin de dire » et de prendre la parole pour dire ; besoin que les premières phrases de Lila (« je parle, je parle, je parle ») rendent explicite au début de *Nouba ou les femmes du Mont Chenoua* et qui prête au projet djébarien le caractère d'un discours féministe militant. En tout cas, le geste de la critique européenne qui, après la représentation au festival de Carthages, compare avec prédilection la portée de l'expérience djébarienne à celle de Duras n'est ni fortuit, ni gratuit.⁵⁵⁶

Le questionnement de F. Collin concernant la prise de la parole féminine paraît pour autant très juste dans la mesure où elle demande si on peut, « dans le militantisme, échapper au travail de la rhétorique »⁵⁵⁷ – dilemme que le cas de Djébar semble bien illustrer. Par conséquent, il n'est pas inutile d'explicitier les intérêts particuliers de la composition de l'écrivaine-cinéaste, que nous entendons délimiter à partir de trois moments d'un processus qui va du cinéma vers l'écriture : notamment la déconstruction et réécriture du « palimpseste orientaliste⁵⁵⁸ », la création de la technique de l'*image-son* et la construction d'une *skéné* de l'espace féminin de l'énonciation et ainsi de l'écriture.

Quant au premier objectif, la « déconstruction du palimpseste orientaliste », elle signale dans les films l'apport d'un nouveau discours sur la femme qui rejette l'allégorie déjà

⁵⁵⁴ Ibid.

⁵⁵⁵ *Ces voix qui m'assiègent*, p. 168.

⁵⁵⁶ Cf. Vera Lucia Soares, *A Escrita dos silêncios : Assia Djébar e o discurso do colonizado no feminino*. Tese (Doutorado), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1995, p. 108 : « Com a apresentação de seu primeiro filme *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*, na Tunísia, em novembro de 1978, durante as Jornadas Cinematográficas de Cartago, Assia Djébar é redescoberta pela crítica francesa que a compara agora a Marguerite Duras, escritora que também ingressou na cinematografia fazendo o roteiro de *Hiroshima, mon amour*. [...] É, pelo menos, o que deixa transparecer Jean Delmas apesar do seu comentário elogioso ao filme : “Um filme certamente muito intelectual e refinado, mas onde o refinamento intelectual não está cortado de suas raízes populares ; o filme de uma Marguerite Duras argelina talvez.” »

⁵⁵⁷ Françoise Collin, Polyglo(u)ssons, in *Le langage des femmes*, Ed. Complexe, 1992, p. 26.

⁵⁵⁸ Cf. Zimra (1995), op. cit., p. 161 : « with her first film, *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* (1979), Djébar has embarked on a gendered redefinition of bodily space and bodily display that reinscribes Woman as subject back over the Orientalist palimpsest. »

mentionnée du *harem* non seulement comme cliché orientaliste de l'interdit du regard extérieur, mais comme allégorie du pouvoir sur le discours même. Ainsi, si Djébar a décidé de tourner un film sur l'histoire du pays en découvrant le regard féminin et au rythme de la mémoire féminine⁵⁵⁹, elle l'a fait visiblement pour exhiber ses préoccupations pour la situation *mineure* de la femme.⁵⁶⁰ Or, la situation d'énonciation de la narratrice du film tourne une fois de plus en *situation-dénonciation*, depuis laquelle elle positionne son discours aussi bien face à langue et l'oppression du colonisateur que face à la société masculine. Il ne s'agit pas cependant d'un cinéma de voyeur qui dénude la femme⁵⁶¹ ; tout au contraire, l'objectif principal de la réalisatrice est d'éclater, en dévoilant l'autre regard, « la fausse neutralité »⁵⁶² des représentations factices (orientaliste ou ethnographique) d'antan et de procéder à une rhétorique de la *dé-description* de la position d'énonciation féminine de ces cadres : « la scène filmique est construite pour faire la place [...] à ce qui n'a pas place hors les murs : le récit des femmes qui est mémoire d'Algérie. »⁵⁶³

Serait-ce alors une sorte de « pâmoison » qui permettra à la narratrice de se plonger dans une mémoire historique ? En effet, c'est par une déconstruction pareille du regard extérieur par la transposition des techniques cinématographiques que Djébar, à partir de *Femmes d'Alger dans leur appartement*, reprend l'activité d'écrivaine et fait émerger, au fur et à mesure, le discours et l'expérience féminins par un métissage des deux codes (littéraire et filmique) – quoique, dans ce premier temps, uniquement sur la période de la guerre d'indépendance. Dans les romans qui suivent,

⁵⁵⁹ Chikhi (2002), op. cit., p. 231

⁵⁶⁰ Une scène très parlante (et d'ailleurs deux fois reprise dans le film) concernant le point de vue féminin est celle dans laquelle Ali se trouve devant la fenêtre qui se referme, tandis que les grilles s'érigent entre lui et la fillette. Serait-ce lui ou elle qui est enfermé ?

⁵⁶¹ Calle-Gruber, p. 205.

⁵⁶² *Ces voix qui m'assiègent*, p. 164.

Djebar-écrivaine mène cependant une vraie offensive rhétorique encore par rapport à cette première publication, en respectant fidèlement deux desseins de Djebar-réalisatrice : *écouter* les « *femmes qui parlent à leur tour* »⁵⁶⁴ et *intercéder* « *pour les femmes martyres et que les autres ne soient pas opprimées* »⁵⁶⁵. »

La réécriture des techniques cinématographiques

Ces deux *positions rhétoriques*, identiques à celles du discours mineur de la déterritorialisation en général, continuent à réapparaître de leur tour dans les récits à partir de *L'amour, la fantasia*, tandis qu'après la déconstruction du *regard*, c'est le tour de l'occupation du terrain *linguistique*. D'un côté, l'auteure entame, en affichant la distance avec *les langues ennemies* (la langue française dont la narratrice du film et des romans s'exprime et la langue de *l'eidou*, c'est-à-dire du mâle) la déconstruction de la langue ce que D. Brahim nommera « *spéléologie* »⁵⁶⁶, d'autre côté, elle prépare la déconstruction des positions narratives par le dédoublement (sinon l'éparpillement) de la narratrice à la première personne qui oscille entre le rôle semblable à celui de 'l'interprète' et celui du 'simple locuteur'. Sans aucun doute, les propos d'A. Hornung reflètent la même reconnaissance, cependant du côté des romans : « Une technique semblable, remarque-t-il, est utilisée dans le film, où à plusieurs reprises, les voix se superposent. La voix de la narratrice (voix off en français dans la version française du film) couvre souvent en partie celle de la parente qui témoigne en arabe dialectal oral, résumant ou répétant ses paroles dans l'autre langue, mais toujours utilisant la première personne. Une alternance

⁵⁶³ Calle-Gruber, op. cit., p. 120.

⁵⁶⁴ Cf. la définition du terme *nouba* dans le film : « *Nouba des femmes veut dire histoire quotidienne des femmes (qui "parlent à leur tour")*. »

⁵⁶⁵ Cf. le chant final du *keblass* du film.

musicale se crée entre les voix. Dans une séquence, une des tantes commence par raconter son histoire à Lila, puis sa voix est couverte par celle de Lila en off qui se met à résumer ce que dit la tante »⁵⁶⁷, ce qui engendrera, désormais en retournant sur le plan de l'écriture, la possibilité du jeu rhétorique avec les différents niveaux narratifs de la *métalepse*.

Notons cependant que – et ce sera une des caractéristiques principales des récits féminins du *Quatuor* – le désir métaleptique n'est pas un acte gratuit du narrateur, mais se lie inséparablement à un protocole particulier de la distribution du discours, ce qui n'est que la transmission d'une technique cinématographique – celle de *l'image-son*⁵⁶⁸, technique qui sera utilisée dans les films et plusieurs fois évoquée dans *Vaste est la prison*. Parmi les quatre principes⁵⁶⁹ qui gèrent cette vision authentique, élaborée par Djébar dans *Nouba* et *Zerda*, c'est en premier lieu avec le *principe temporel* (qui permet de redonner cours à l'oscillation entre passé, présent et futur) et le *principe transfrontalier* (qui pousse la cinéaste (la narratrice) à « *faire la passeuse* »)⁵⁷⁰

Si c'est ce dernier principe – et le rôle de *passeuse* – qui déterminent largement la manière dont Djébar-cinéaste insère le « je » des six *voix* de femmes (six bribes de récits à la première personne)⁵⁷¹ dans *Nouba*, c'est également celui qui participe entre autres à la fabrication de « la scène où puisse advenir du récit au féminin » et ainsi, une fois que « je » est prononcé, à la construction d'un espace au féminin du discours autobiographique. Or, la distribution des voix narratives est aussi une distribution de l'espace : ce n'est donc pas par hasard que nous utilisons ici le

⁵⁶⁶ Brahimi, op. cit.

⁵⁶⁷ Hornung, op. cit., p. 108.

⁵⁶⁸ Calle-Gruber, op. cit., p. 231.

⁵⁶⁹ Les deux autres sont respectivement : la résistance à « l'imagerie des représentations convenues » et « le principe de mémoire ».

⁵⁷⁰ Ibid.

terme *scène*, équivalent étymologique du terme grec *skéné* : c'est M. Calle-Gruber qui compare l'espace ainsi approprié par l'énonciation féminine à ce lieu de vue et de non-vue du théâtre antique⁵⁷² qui, contrairement à l'*orkhestra*, montre et cache à la fois, mais ne fait jamais apparaître les événements qu'en partie et indirectement.

Contrairement à J. M. Clerc, il serait imprudent de réduire cette problématique à la découverte heureuse du *sujet collectif* et à un simple fonctionnement métonymique⁵⁷³ entre « Je » et « Nous ». « Nous » ne signifie pas la revendication d'une autorité épistémologique, au nom d'autres femmes, mais la présence d'une structure rhétorique très subtile qui fait appel à une expérience commune des femmes⁵⁷⁴ (chez Felman : *speaking for women vs. to women*) et l'acte de langage qui *témoigne*, comme première condition de la prise de la parole, de cette communauté de l'expérience. Ainsi, d'une part, la narratrice-interprète-passeuse qui chancèle ainsi entre participation-non-participation aura comme privilège de préparer et légitimer sa propre scène autobiographique par l'énonciation de « je », ce qui est un acte de prise de parole authentique qui précède l'acte autobiographique. D'autre part, l'activité de la narratrice confirme la théorie de S. Felman qui affirme qu'une des particularités rhétoriques de l'autobiographie féminine est justement l'incapacité d'accéder à son autobiographie sans la recherche d'une expérience commune dans celle des

⁵⁷¹ Zohra Sahraoui, Aïcha Meddjar, Fatma Serhane, Kheira Amrane, Fatma Oudai, Khédiija Lekhal.

⁵⁷² Mireille Calle-Gruber, Faire une scène au féminin, in Mireille Calle-Gruber–Hélène Cixous (dir.), *Au théâtre, au cinéma, au féminin*, L'Harmattan, 2001, p. 102.

⁵⁷³ J. M. Clerc, op. cit., p. 12.

⁵⁷⁴ Cf. Felman, op. cit., p. 13 : « I am not proposing to speak in the name of women : the « we » is a rhetorical structure of address, not a claim for epistemological authority. I am speaking not for women, but to women. My utterance is meant as a speech act, not as a constative representation ; it is a cognitive suggestion, an intuition, but its rhetorical force is primarily performative. »

autres⁵⁷⁵, que ce soit par la lecture, ou ici, dans le cas de Djébar, par *l'écoute*.

Certes, dans le fonctionnement de cette *machine à mémoire* collective, conçue dans les films et transposée à l'écriture autobiographique du *Quatuor*, nous voyons accomplies aussi plusieurs caractéristiques rhétoriques identifiées comme conditions nécessaires du discours autobiographique mineur. Non seulement puisque Djébar, aussi bien en tant qu'écrivaine que cinéaste, fait émerger son discours par une distanciation par rapport à la langue-autre, la mise en relief de l'acte de prise de la parole ou la déconstruction du regard, mais aussi parce qu'elle arrive à diviser et à distancier le sujet de l'énonciation – démarche rhétorique que, dans notre introduction, nous avons tenté de définir par une mise en valeur des fonctionnements *synecdochique* et *disséminative* de l'instance narrative « je ». En effet, si l'enjeu principal de l'esthétique de la skéné est une « déconstruction pour naître » en s'énonçant, cette naissance aura lieu par l'usage métaphorique et métonymique de la première personne.⁵⁷⁶

Ce phénomène inédit jusqu'à *Nouba* chez Djébar, nous pouvons le nommer – bien que d'un aspect bien différent – aussi '*métalepse*' terme qui, ici, ne fait pas appel au concept narratologique qui désigne la circulation du narrateur diégétique et extradiégétique, mais exploite le sens étymologique (*μετάληψις* soit 'participation') et signifierait l'enchâssement par le biais de la '*délégation*' de la voix autobiographique aux femmes-témoins et par la perception de son « autobiographie » à travers celle des autres. Si bien que, malgré la grande diversité apparente de leur usage et leur portée, les deux aspects du recours à la figure de la *métalepse* relèvent dans le discours djébarien – que ce soit sur le plan

⁵⁷⁵ Id., p. 14.

⁵⁷⁶ Cf. Calle-Gruber-Cixous, op. cit., p. 113.

littéraire que cinématographique – d’une même *praxis* et aussi au sens *médical* : alors que la production cinématographique, selon Djébar-cinéaste, s’attribue la fonction de « panser les blessures et re-penser son histoire »⁵⁷⁷ en affichant la différence sexuelle, de sa part, la « posologie » de la métalepse narrative dans l’écriture du *Quatuor* assumera la fonction de *pharmakon* en réalisant la *différance* du discours autobiographique.

⁵⁷⁷ *Ces voix qui m’assiègent*, p. 170.

c) **RECADRER : DIFFERENCES ET DIFFERANCES DANS LA MACRO-STRUCTURE**

La structure rhétorique du Quatuor

L'analyse du travail de déconstruction savant et minutieux – celle du regard et celle de la scène – que l'on a observé chez Djébar aussi bien au niveau de la production cinématographique qu'au niveau de l'écriture dans le cas des pièces du *Quatuor*, laisse entrevoir plusieurs originalités dans le domaine de la reconstruction du discours « autobiographique ». Par conséquent, au-delà de la *déterritorialisation* des formes narratives, aspect auquel les définitions de la littérature mineure font appel sans exception, et du fait que la narration (celle du film et celle des romans) suit le rythme la mémoire féminine, nous avons pu argumenter pour l'existence d'un fonctionnement rhétorique essentiel propre à l'écriture féminine. Si la pratique de ce jeu au niveau de l'instance de l'énonciation *de* (et non seulement *à*) la première personne s'explique d'une part par l'*enjeu* d'y inscrire, au niveau pragmatique, l'acte de la *prise de parole*, cet acte sera certainement doublé d'une dissémination de l'instance « je » par le biais de la *délégation* de la voix narrative.

En outre, nos recherches ont montré la possibilité de l'élargissement de l'espace scriptural djébarien vers un *macrostructure*⁵⁷⁸ qui s'établit d'un côté, entre cinéma et littérature et d'autre part, entre les textes littéraires eux-mêmes ; ce qui a un apport considérable dans l'interprétation du rapport entre les longs métrages – en particulier *Nouba ou les femmes du mont Chenoua* – et les textes littéraires, mais aussi au niveau de l'ensemble des romans

⁵⁷⁸ Terme proposé par N. Regaïeg, pour l'étude de l'espace autobiographique chez Djébar.

du *Quatuor* de l'autre. Macrostructure – ou, comme nous l'avons nommée chez Memmi : *macrotexte* – qui se compose très visiblement chez Djébar, à partir de l'étape de création qui, depuis la fin des années '70, s'ouvre avec les films et dont l'observation mérite plusieurs précisions à la lumière des publications ultérieures d'Assia Djébar comme *La femme sans sépulture*.

C'est exactement sur ce même plan « macrostructurel » que non seulement l'aventure individuelle et l'expérience collective se rejoignent définitivement, mais, du point de vue narratif, le jeu avec la figure de la *métalepse*, comme nous l'avons repérée dans ses formes diverses, s'épanouit. Mais nous avons pu aussi constater que ce jeu métaleptique qui, dans sa deuxième fonction, divise et distancie l'instance narrative autobiographique, donc conduit à *dé-léguer* la voix autobiographique du corps et du regard en la *dé-léguant* vers d'autres sujets de l'énonciation, est un *acte dérivatif*, au sens médical du terme. Ainsi, lorsque M. Calle-Gruber souligne que par son cadrage original et par l'innovation technique de l'image-son, appliqués dès le premier film, Djébar tente de « préparer l'antidote au matraquage culturel et idéologique »⁵⁷⁹, elle semble apporter dans le discours justement la métaphore du *pharmakon*, d'ailleurs non sans toute ambiguïté.⁵⁸⁰

D'abord, si *pharmakon* signifie le remède, l'expérience cinématographique s'applique aussi en tant que telle, dans la mesure où celle-ci calme un vrai malaise autobiographique qui apparaît chez l'écrivaine après la publication des *Alouettes naïves*. Mais la réalisation des documentaires s'impose aussi, ajoute Calle-Gruber, comme une première nécessité pour la *venue* à l'écriture autobiographique et une nécessité d'exprimer la situation de *différence* de son autobiographie. D'une part, parce que cette

⁵⁷⁹ Calle-Gruber, op. cit., p. 231.

⁵⁸⁰ Cf. Jacques Derrida, La pharmacie de Platon, in *La dissémination*, Seuil, 1972, pp. 79-213.

pratique lui permet d'afficher la minorité et la *différence sexuelle* d'une manière très subtile (pensons ici à l'enjeu du regard) ; d'autre part, parce qu'elle a aussi à exprimer la nécessité de *faire* la « skéné » narrative afin de *faire* la *différence*, entre une première prise de la parole et ses re-prises par le biais des voix « déléguées ». ⁵⁸¹

Nous venons de tenter plus haut d'associer cette pratique « métaleptique » (pratique de la délégation de la voix), élaborée dans le premier long métrage, à une autre, notamment celle qu'on a rencontrée dans la structure narrative des romans. Délégation non seulement vers les voix autobiographiques des femmes, enregistrées lors du tournage, mais également – comme multiplication et éparpillement – entre les différentes positions d'énonciation de la narratrice, *partagée* cette fois-ci entre désir autobiographique et l'énonciation de l'autobiographie. Là, nous avons défini la fameuse suspension, maintes fois citée, dans le premier chapitre de *L'amour, la fantasia* comme une fuite vers la figure rhétorique de la *métalepse* (au sens canonique du terme), et nous l'avons aussi identifiée comme un *remède* rhétorique ayant pour fonction d'atténuer la blessure autobiographique, notamment les traumatismes de la vie conjugale de la narratrice dont elle ne parlera que beaucoup plus tard, dans les pages de *Vaste est la prison*. La métalepse serait alors, au lieu de la seule figure de la participation, une figure de la distanciation autobiographique.

Toutefois, il importe de préciser que ce cas implique, au-delà d'une deuxième fonction possible de la *métalepse*, une deuxième signification de l'usage du *pharmakon* voire un usage, au sens antonymique du terme. Or, pour emprunter ici la distinction de Derrida, la fonction *pharmakon*, dans ce cas-là, se traduit en tant que l'art de la posologie d'un *poison*, afin de tuer la mémoire autobiographique, d'« anesthésier », ou, à la limite, en paralyser le

⁵⁸¹ Calle-Gruber, p. 200.

cours au continu en s’immergeant dans l’état bénéfique de la pâmoison du passé lointain. Dès lors, le récit autobiographique djebarien des romans, plein de lacunes, s’explique non seulement par le désir d’accomplir une situation de différence, c’est-à-dire faire la *différence* par l’écriture, mais tout autant – pour en rester toujours à une fameuse opposition de Derrida – par le désir de faire la *différance* de l’autobiographie, en la différant, la taisant, la dérivant et déplaçant derrière le ‘harem’ du discours théorique sur la langue ou sur l’histoire ; pour éviter de devoir dire l’indicible. Cet acte de la *différance*, transmis par la figure rhétorique de la métalepse narrative, répond alors assurément à la panne de l’énonciation du « je » qui caractérise dans cette période, sur le plan autobiographique, la carrière d’écrivaine de Djébar. A ce moment-là, comparé aux autres romans au niveau macrostructurel du *Quatuor*, non seulement *L’amour, la fantasia* peut être vraiment considéré comme une possibilité manquée de dire les blessures, mais il y a une possibilité réelle de trouver, parmi les trois volets réalisés jusqu’à *Vaste est la prison* (à savoir ces deux volumes et *Ombre sultane*), un ordre *rhétorique* de la composition, ce qui permet de repérer les changements successifs de la position de la narratrice en fonction de la posologie de la métalepse-poison.

Nous pouvons alors affirmer à juste titre que, alors que Djébar *n’entend* parler que d’un « pansement des blessures » au niveau collectif ; les motifs de la panne autobiographique – et ainsi l’usage de la métalepse-remède – sont aussi bien individuels. Ainsi, avant de révéler l’ordre rhétorique de la composition, il faudrait mettre en évidence les principaux motifs *personnels* d’une telle rhétorique. Cela veut dire, d’une part, qu’on est amenés à reconstruire non seulement la situation de l’énonciation de cette lacune, comme dans les chapitres précédents, mais aussi la situation engendrant ce *rebondissement* du désir autobiographique

qui, en même temps, dans l'autre sens du terme, *rebondit* contre l'écriture autobiographique et implique sa *différance*. Quant aux raisons mêmes, c'est – tout naturellement – les propos de l'écrivaine qui nous les indiquent ou... au contraire, ne les indiquent pas. Mais il est vrai aussi que la critique, jusqu'à présent, n'a insisté que sur les *conséquences* scripturales de la blessure autobiographique, au lieu d'en dévoiler la *cause* ; et c'est la même critique qui, faute de pouvoir identifier le centre rhétorique de la composition, s'est dirigée vers l'étude, quoique très exhaustive, des thèmes centraux de l'écriture djebarienne.

Effectivement, nous avons très peu de sources qui parlent explicitement des circonstances de la panne autobiographique qui sert de ressort dans la composition du *Quatuor* : un rare exemple est la phrase déjà citée de l'auteure, dans laquelle elle parle d'une pause autobiographique après la publication des *Alouettes naïves*.⁵⁸² Mais est-ce vraiment le fait d'avoir écrit ce roman, cet ouvrage de fiction, qui gêne ? Ou serait-ce une autre expérience brûlante : celle d'un premier amour qui se tisse pendant la guerre d'indépendance et qui expire à cause d'un autre qui entraînera le divorce dans cette période ? Expérience qui continue à rester indicible aussi bien à cause de « l'aphasie amoureuse » que de l'aphasie autobiographique que l'auteure de *L'amour, la fantasia* essaie de rompre, en vain. De toute manière, une telle supposition peut être facilement attestée par certaines circonstances biographiques : cette période qui est bien ultérieure à la publication des *Alouettes naïves*, mais que nous avons située plutôt entre 1974-76 se reconstitue relativement aisément si on met en regard les parties autobiographiques déjà analysées des romans-lisières du point de vue des enchâssements narratifs. Le seuil que nous avons esquissé ainsi dans la chronologie des oeuvres

djebariennes, et justement à cause des impacts de la crise de la vie conjugale, sera cependant au moins aussi pertinente sur le plan rhétorique. Dire son autobiographie doit être précédée d'une sorte de transe littéraire, d'exorcisme de la douleur – pour paraphraser la logique déconstructive de la différence – au lieu de dire, on *écrit* pour différer.

Une problématique, pour ne pas dire *idée*, centrale de la composition *rhétorique* de la macrostructure du *Quatuor* et du chemin que la narratrice de Djébar parcourt entre les romans-lisières, serait exactement la lutte acharnée contre cette *différence*. Et bien que l'objectif de la déterritorialisation de la forme « canonique » de l'autobiographie, l'embrayage vers l'histoire, et surtout la préoccupation de Djébar pour faire émerger un langage féminin – thèmes de l'écriture que la critique, y compris le métadiscours de l'auteure, ne cessent d'aborder – signalent très exactement les étapes que l'auteure doit franchir au fur et à mesure pour y arriver, ces éléments concernent l'élaboration d'une écriture du point de vue des moyens.

Pareillement, nous pourrions aborder la même question de l'aspect de l'esthétique du voile ou de celui de la langue-autre. Ces aspects que nous ne souhaiterons pas reprendre ici en détail⁵⁸³, occuperont sans doute une place primordiale dans le discours théorique depuis la parution de *L'Amour, la fantasia* mais font aussi qu'un discours explicite sur les motifs personnels de l'autobiographie n'a pas vraiment lieu ; en effet, nous ne trouvons que des dénominations qui rapprochent les écrits du *Quatuor* à l'entre-deux pseudo-autobiographique⁵⁸⁴, à une composition semi-autobiographique et, enfin, vers la fin des années '90, ouvertement autobiographique. Et même si l'auteure, dans un entretien avec L.

⁵⁸² Cf. note 550.

⁵⁸³ Cf. Introduction, p. 33.

Gauvin⁵⁸⁵, précise que dans le cas du premier volet du *Quatuor*, « une des motivations, la plus personnelle, c'est de m'être rendu compte, à quarante ans passés, que dès que j'étais dans un besoin d'expression amoureuse – je veux dire ma vie de femme – le français devient un désert », ces propos sont en effet très peu révélateurs dans la mesure où le discours sur l'aphasie amoureuse en masque un autre : celui de « l'aphasie autobiographique. » Il paraît alors que la posologie de la *métalepse* dans l'écriture romanesque est suivie de celle du *métadiscours*, posologie par laquelle Djébar canalise le discours explicite sur les motifs personnels vers le discours sur les apports symboliques de l'écriture et dont l'importance s'accomplit dans la structure rhétorique de l'entier du *Quatuor*.

Recadrage chronologique et recadrage rhétorique

Que structure *rhétorique* il y a dans une perspective macrostructurelle, nous l'avons constaté lorsque nous avons fait appel à J. M. Clerc pour résoudre les contradictions entre la date de la composition et la place d'*Ombre sultane* dans la macrostructure du *Quatuor*. Cette observation a également permis de reconstruire, en dehors d'un centre chronologique, un centre rhétorique du macrotexte, notamment le *silence* provoqué par la suspension métaleptique de la narration dans la première partie de *L'amour, la fantasia* ; suspension qui continue par *Ombre sultane*, volume qui est en quelque sorte « relégué » par rapport au projet macrostructurel, mais qui prépare pourtant une nouvelle voie de l'écriture vers *Loin de médine*, autre « parenthèse » dans la série des romans. De l'autre côté, ce changement présumé dans l'ordre de la publication permet

⁵⁸⁴ Cf. Chikhi (2007), op. cit., p. 115.

⁵⁸⁵ Cf. Gauvin (1997), op. cit., p. 24.

désormais à la critique d'hésiter entre une lecture chronologique et une lecture rhétorique du *Quator*, et aussi par le fait que celui-ci reste, en principe, *rhétoriquement* inaccompli – du moins, aucune des pièces ultérieures à *Vaste est la prison* n'était mentionnée comme pierre d'angle de la macrostructure.

A quelques silences et « parenthèses » près, le désir autobiographique, conformément à ce que Dejbar affirmait à propos d'une précision ultérieure concernant *Les alouettes naïves*, continue à exister malgré tout pendant le *Quator*. Si la plupart des critiques jusqu'à présent ont réfléchi plutôt sur ses « parenthèses » que sur la délimitation des points cruciaux d'une lecture rhétorique, cela s'explique par le simple fait que les principales pistes de l'interprétation – et les déclarations pareilles semblent avoir du poids en matière d'autobiographie – étaient celles qui étaient libérées par l'auteure même : autour de la langue, la vocation d'historienne et le regard des femmes ; soit dans ses propres essais ou dans les entretiens qui ont permis de gommer une partie de l'autobiographie jusqu'à *Vaste est la prison* (où elles restent tout de même encore secondaires par rapport au fil historique du roman), soit de valoriser d'autres stratégies déconstructives au détriment des investigations, avuons-le, complètement vaines, d'une lecture autobiographique d'après les deux premiers volets. C'est pourquoi, N. Regaïeg, d'ailleurs le premier critique à poser la pertinence de la question sur un plan macrostructurel inaccompli, n'aboutit lui aussi qu'à la constatation l'échec de l'écriture autobiographique.

Par conséquent, il est indéniable que les deux romans-lisières *L'amour, la fantasia* et *Vaste est la prison* possèdent une thématique standard et une structure semblable (reliant l'axe historique, axe autobiographique-autofictionnel et les voix de femmes de l'axe cinématographique), mais ce n'est qu'en tant que deux éléments

figurant à l'intérieur d'une *même structure rhétorique* que nous pouvons comprendre l'évolution de l'attitude autobiographique de l'auteure. Evidemment, et pour la même raison, les questionnements comme celui de Regaïeg ne peuvent pas tenir compte, au moment de sa parution, d'un triple changement qui aura lieu dans l'écriture djebarienne vers 1995, année de publication du dernier volet édité ; ces niveaux sont notamment celui de la posologie de la métalepse, du rapport entre la position de la narratrice et le récit à la première personne, et, enfin, au niveau du discours théorique même que Djébar commence à reformuler sur la portée autobiographique des romans du *Quatuor*.

Un résultat de ce changement – au-delà de la diminution de l'intérêt « autobiographique » de la critique – est un dilemme : notamment pourquoi la question concernant la narratrice « autobiographique » de *La femme sans sépulture* (publié en 2002) n'est pratiquement plus posée. Du moins, dans sa présentation, M. Aït'Mbark parle de l'identité auteure-narratrice comme d'une évidence : « La femme sans sépulture devient la fresque-mosaïque qui traversera le temps. En effet, *La femme sans sépulture* est composée de textes hétéroclites mis les uns à côté des autres et qui, peu à peu, créent une cohésion d'ensemble du texte : cette mosaïque textuelle, métaphore de celle dont *l'auteure narratrice* avait oublié jusqu'à l'existence »⁵⁸⁶ ; on pourrait même affirmer que la liberté de la romancière, exprimée dans l'*Avertissement* du roman⁵⁸⁷, ne se rapporte pas à sa propre histoire, mais à celle de Zoulikha dont « l'autobiographie » fictive sera reconstruite par la suite. En effet, nous trouvons particulièrement significative la déclaration apparemment désinvolte de cette identité, puisque elle n'est jamais

⁵⁸⁶ Mina Aït M'bark, Assia Djébar, *La femme sans sépulture*, in *Expressions maghrébines* No 1, été 2003, p. 197.

⁵⁸⁷ Cf. *La femme sans sépulture*, p. 9 : « J'ai usé à volonté de ma liberté romanesque, justement pour que la vérité de Zoulikha soit éclairée davantage, au centre même d'une large fresque féminine. »

explicitée dans les ouvrages précédents – notamment les romans-lisières du *Quatuor* – qui exploitent l'intertexte cinématographique et les expériences du tournage. Importance qui ne relève pas du seul fait que cette dernière pièce semble compléter, dans son originalité, le thème entamé dans *Nouba*, notamment l'hommage à Zoulikha.

C'est que l'intertextualité enregistrée – qui relie ainsi *L'amour, la fantasia*, *Vaste est la prison* et *La femme sans sépulture* – signale aussi la possibilité d'un éventuel « recadrage » du *Quatuor*, dans la mesure où il consiste à reconstituer les rapports de différent degré de la narratrice avec l'espace autobiographique de l'écrivaine. D'un côté, il permet d'identifier davantage plusieurs dates et circonstances du tournage de *Nouba*, probablement omises intentionnellement dans le chapitre intitulé « Voix ensevelies » de *L'amour, la fantasia* et ne figurant presque pas une – peut-être une exception près, « 18 décembre de cette année-là » où l'année « deux ou trois ans après » la mort de Pasolini. En revanche, l'année en question est par exemple clairement indiquée dans *La Femme sans sépulture* : « Oui, c'était au printemps de 1976. J'étais plongée dans les repérages d'un long métrage. »⁵⁸⁸

D'autre côté, l'évolution de la position de la narratrice mérite également d'être soulignée, plus précisément, en ce qui concerne son rapport avec l'intertexte cinématographique de *l'image-son*. Alors que dans le premier roman du *Quatuor*, « les voix suspendues »⁵⁸⁹ de femmes, extraites du matériel cinématographique, sont insérées à la troisième partie comme des discours directs (monologues), dans *Vaste est la prison*, la narratrice arrive à s'en écarter et à se construire un point de vue extérieur, – « nous enfin qui regardons, nous qui commençons », dit-elle en même

⁵⁸⁸ Id., pp. 13-14.

⁵⁸⁹ C'est ainsi que Djébar nomme les voix de femmes enregistrées dans *La femme sans sépulture* (p. 238).

temps⁵⁹⁰ – en transformant ses expériences en récit. C'est à ce type de récit homodiégétique qu'elle va aussi revenir, désormais dans *La femme sans sépulture*, à un niveau extradiégétique : « « *La visiteuse* », « *l'invitée*, « *l'étrangère* » ou, par moments, « *l'étrangère pas tellement étrangère* », tous ces vocables me désigneraient-ils donc moi ? »⁵⁹¹, tandis que de sa part, la technique du film – faire ressortir des voix authentiques – sera recalquée dans ce récit par la construction des monologues fictifs de Zoulikha.

Or, eu égard à ces deux aspects narratifs, « l'histoire de Zoulikha », sinon en tant qu'un dernier volet, mais en guise d'un quatrième volume-annexe, pourrait correspondre parfaitement au projet rhétorique du *Quatuor algérien* (qui, dans l'état actuel des recherches, semble être ouvert à jamais)⁵⁹² et, qui plus est, suggérer une tendance de dévoilement progressif qui aura lieu une fois la lacune autobiographique est comblée dans *Vaste est la prison*. Néanmoins, pour ce faire, il importera sûrement de revenir un moment sur les considérations qui affirment que la réécriture du passé historique et le jeu métonymique engendré par l'embrayage entre histoire personnelle et Histoire collective serait l'enjeu rhétorique principal voire unique du *Quatuor algérien*.

Et si, contrairement à ces opinions, nos conclusions porteront sur la mise en relief d'un double enjeu rhétorique qui servirait d'axe futur des recherches, c'est pour noter qu'outre le seul passé historique, les dimensions de la mémoire individuelle concernant le passé proche – liées très exactement à la crise de la vie conjugale – déterminent également l'écriture autobiographie dont les conditions seront largement mouvantes chez Djébar au fur

⁵⁹⁰ *Vaste est la prison*, p. 175.

⁵⁹¹ *La femme sans sépulture*, p. 235 (c'est nous qui soulignons.)

⁵⁹² Dans son étude, Karin Holter fait une réflexion importante sur la position de *La femme sans sépulture* au sein du *Quatuor*. Elle propose également une lecture « à rebours » du *Quatuor* et rapproche ainsi ce dernier texte de Djébar à l'*Ouverture des Femmes d'Alger dans leur appartement*. Cf. Karin Holter, Une écriture de transhumance, in Beida Chikhi (dir.), *Destinées voyageuses*, PUPS Paris, 2006.

et à mesure de la composition des volets. Et si jamais il existe, d'une manière probablement inhabituelle, des interprétations qui procéderont en contournant le protocole de lecture fixé par l'ordre chronologique de la parution des volets, l'ordre de la lecture des volumes ainsi renversé, elles ne pourront pas non plus contourner la problématique de l'usage thérapeutique de la figure de la métalepse qui jette un deuxième pont, *rhétorique*, mais aussi important entre les volumes du *Quatuor*.

QUATRIEME PARTIE
LE DEFI DE L'ECRITURE.
L'ECRIVAIN PUBLIC DE TAHAR BEN
JELLOUN

CHAPITRE PREMIER

LIRE. LA FIGURE DE L'ECRIVAIN PUBLIC OU « DE-LIRE » L'AUTOBIOGRAPHIE

Ni guide ni prophète, le poète doit être à la disposition de la volonté populaire.⁵⁹³

(Tahar Ben Jelloun)

a) DE L'AUTOBIOGRAPHE A L'ECRIVAIN PUBLIC : ALLEGORIES PLURIELLES

Horizons critiques – horizons biographiques

« *La plupart des écrivains maghrébins ont commencé par l'autobiographie. Moi aussi, d'ailleurs.* »⁵⁹⁴ – Tahar Ben Jelloun commente ainsi les débuts de sa carrière d'écrivain dans un interview accordé au *Magazine Littéraire*. Cette information de première main a certainement encouragé la critique dans ses démarches. Néanmoins, si l'étude « autobiographique » des textes – en relation avec l'étude des aspects politiques de l'écriture ou en dehors d'elle – occupe a priori une place importante dans le discours contemporain sur l'auteur marocain, les critiques sont encore loin d'être unanimes sur le rôle – et surtout sur l'approche – de l'autobiographie dans l'ensemble de l'oeuvre.

⁵⁹³ Tahar Ben Jelloun, Le poète doit être à l'écoute du peuple, in *Revue de l'Occident Arabe et Musulman*, N° 22, 1976.

⁵⁹⁴ Tahar Ben Jelloun: deux cultures, deux littératures (propos recueillis par Pierre Maury) in *Magazine Littéraire*, février 1995, pp. 107-111.

En effet, il existe des classifications qui, dans le but d'établir un ordre thématique au sein de l'ensemble des oeuvres de Ben Jelloun, privilégient une distinction entre « récits de quête » et « récits autobiographiques »⁵⁹⁵. Selon d'autres définitions, en revanche, l'écriture de « l'auto-représentation » ne constituerait qu'une deuxième étape chronologique de l'évolution la carrière du romancier, succédant notamment à une période caractérisée par la « violence du texte »⁵⁹⁶. Alors que, dans une troisième approche, poético-narrative, les romans suivant une composition autobiographique sont opposés de leur part à ceux qui suivent un enfilage « à la manière picaresque »⁵⁹⁷ et ainsi, sont des textes non-autobiographiques comme *Moha le fou* *Moha le sage* et *La prière de l'absent*.⁵⁹⁸ Enfin, à la confusion des positions contribuent les études qui, s'inspirant des propos de l'auteur cités plus haut, non seulement ne contestent point les sources biographiques des écrits depuis les premiers textes, mais, en particulier dans le cas de *Harrouda*, publié en 1973, associent la naissance d'une « écriture à valeur autobiographique »⁵⁹⁹ déterminant la thématique des compositions suivantes, aux premières expériences scripturales de ce premier volume en prose.

Ces démarches théoriques, même si elles assument la tâche ingrate d'englober un corpus d'une vingtaine de romans et récits dans leur système, tournent en rond au niveau des généralités et laissent entrevoir en même temps une série d'incertitudes quant aux principes de leur classement. D'une part, au nom de ce qu'on a défini dans les chapitres comme le mythe de la *différence* – selon lequel la forme autobiographique, voire le genre romanesque

⁵⁹⁵ Françoise Gaudin, *Le roman chez T. Ben Jelloun : techniques et idéologie*, thèse de doctorat, Université Paris III La Sorbonne Nouvelle, 1990, p. 36.

⁵⁹⁶ Françoise Vernet-Laflaive, *Corps et écriture à travers l'oeuvre de Tabar Ben Jelloun*, thèse de doctorat, Université de Limoges, 1998., p. 28-29.

⁵⁹⁷ Gaudin (1990), op. cit., p. 10.

⁵⁹⁸ Id., p., 26.

seraient en partie ou entièrement incompatibles avec la conception de l'individu dans l'espace culturel arabo-musulman⁶⁰⁰ – elles doivent rejeter systématiquement toute approche générique « à l'occidentale ». D'autre part, il reste également à savoir comment interpréter les étiquettes faisant appel pour la plupart à des aspects thématiques et à la catégorie de *l'indéterminé*, brouillant roman et récit, pacte autobiographique et espace autobiographique et, surtout, opérant difficilement avec la catégorie de la fiction ; la question de l'autofiction ne se pose même pas.

Il s'ensuit qu'à l'heure actuelle, la critique a constitué un horizon d'attente autobiographique très particulier non seulement dans le cas de la littérature maghrébine, mais aussi concernant l'écriture de Ben Jelloun. Acceptée ou rejetée par les théoriciens, l'oeuvre théorique de P. Lejeune sur le pacte autobiographique continue cependant à être un point de référence important dans le cadre de ses recherches ; du moins, les hésitations formulées par F. Gaudin confirment cette hypothèse.⁶⁰¹

Partagés ou non, les propos de F. Gaudin sur ce protocole « pseudo-autobiographique » permettent de tirer plusieurs conclusions importantes sur l'état du discours critique, notamment en fonction des présuppositions essentielles qui s'y lisent et qui peuvent être regroupées autour de trois axes que nous souhaiterons suivre par la suite. Premièrement, que les structures narratives de Ben Jelloun, du moins dans les trois textes mentionnés, jouent habituellement sur l'ambiguïté de l'identité (d'ailleurs jamais

⁵⁹⁹ Amar, op. cit., p. 16.

⁶⁰⁰ Cf. Déjeux (1994), op. cit., pp. 61-69.

⁶⁰¹ Cf. Françoise Gaudin, *La fascination de images. Les romans de T. Ben Jelloun*, Harmattan, 1998, p. 38 : « *La réclusion solitaire* comme *Harrouda* ou *L'Écrivain public* et en partie *L'Enfant de sable*, écrit F. Gaudin, sont des textes formulés à la première personne par un narrateur qui met l'accent sur l'évolution de sa personnalité. Les romans pourraient se lire comme l'autobiographie d'un Marocain, T. Ben Jelloun en particulier. Or tous reposent sur une ambiguïté car l'identité du narrateur, émigré, scribe, homme pressé dont on ignore d'ailleurs le nom, n'est jamais revendiquée. Il n'y a pas, pour reprendre P. Lejeune, de « pacte autobiographique », mais un jeu où l'utilisation de la première personne permet d'ancrer les discours dans une pseudo-autobiographie. »

déclarée) entre la personne de l'auteur et celle des narrateurs. Deuxièmement, que ce jeu d'identité est dû principalement aux masques et les rôles (désignés respectivement par l'« émigré », le « scribe » et l'« homme pressé ») que l'auteur attribue à ses narrateurs assumant une fonction de *porte-parole*. Troisièmement, que la vie (les vies) qui est (qui sont) représentée(s) par les récits, est (sont) une (des) vie(s) *typique(s)* d'un (des) Marocain(s).

L'hésitation entre le pluriel et le singulier pour ce dernier point est pour ainsi dire intentionnelle, dans la mesure où elle signale la problématique qui se pose autour de la notion du *typique* : élément qui nous amènera à revenir, en faisant appel une nouvelle fois à la critique formulée à l'égard de l'optique ethnographique, sur certaines stratégies de lecture de la littérature maghrébine, et ainsi, finalement, sur l'interprétation collective et la fonction métonymique de l'instance narrative « autobiographique » à la première personne.

Un tel réflexe critique, que nous avons eu l'occasion de constater déjà lors de l'étude d'Albert Memmi ou d'Assia Djebar, n'est pas non plus étranger à la réception des oeuvres de Ben Jelloun : « *Harrouda, L'Écrivain public* et en partie *La nuit de l'erreur* épousent, remarque ailleurs F. Gaudin, les contours d'une enfance traditionnelle fassie. »⁶⁰² Mais est-ce une attitude qui s'observe uniquement du côté de la réception de textes ? Il serait intéressant de réexaminer brièvement cette question, à plus forte raison que Tahar Ben Jelloun, en donnant une vision personnelle sur l'écriture autobiographique maghrébine, continue ainsi son interview : « *Quand on est Maghrébin aujourd'hui, on a d'abord envie de se présenter. C'est comme quelqu'un qui est invité à un festin et qui n'est pas connu. Alors, il s'habille de manière un peu exotique, folklorique, pour dire qui il est, d'où il vient. La deuxième fois, quand il vient, on le connaît un peu, et*

il peut se permettre de venir habillé comme les autres, mais il parlera autrement. »⁶⁰³

Nous revoilà donc face à un rapport mystérieux et inextricable entre auteur et lectorat : clin d'oeil complice ou suggestion éditoriale, selon toute apparence, la conception benjellounienne confirmée dans les phrases précédentes semble répondre parfaitement aux attentes du public français et occidental, tandis qu'une partie de la critique marocaine fustige violemment l'attitude de l'auteur de *Harrouda* comme une « imposture ». ⁶⁰⁴ M. Boughali parle de son côté d'une « *dose d'exotisme facile* » dont le public occidental se régale facilement à travers la lecture, mais s'en prend au fond à l'écrivain dénonciateur dont la parole mine les valeurs traditionnelles de la société marocaine ⁶⁰⁵.

Biographie(s) d'une société

Sans la moindre volonté de s'impliquer dans une discussion politique qui risque de partager une partie considérable du public maghrébin, nous mettons en relief certains éléments de ce plaidoyer pour les confronter à une logique particulière de l'interprétation des textes de Ben Jelloun et pour rappeler quelques-unes de nos conclusions qui se rapportent à la perception « occidentale » du champ littéraire maghrébin. Or, en outre de nos réticences concernant la perception du *typique*, nous avons l'impression que la pratique de lecture grâce à la quelle la critique associe à tort ou à raison mais « sans condition », champ individuel et champ collectif, repose sur plusieurs paradoxes dans le cas de Ben Jelloun.

⁶⁰² Id., p. 13.

⁶⁰³ Id., p. 109.

⁶⁰⁴ Mohamed Boughali, *Espaces d'écritures au Maroc*, Ed. Afrique Orient, Casablanca, 1987, p. 130.

Il s'agit tout d'abord de la question de « l'impression référentielle »⁶⁰⁶ qui se produit incontestablement dans les écrits – poèmes, romans ou essais – et qui relève de l'ordre d'une implication politique et sociale ou même plus : d'un véritable programme dont les premiers écrits de Ben Jelloun et les années passées près de *Souffles* témoignent. L'auteur, se décrochant le « brevet de "militant de gauche" »⁶⁰⁷ après les événements violents de 1965 et pendant les années passées dans le camp disciplinaire, se convertit à la doctrine marxiste de l'engagement (qui, dans la vie littéraire en France, s'épanouit institutionnellement sous l'égide de Sartre). C'est cette attitude qui continue à subsister, même après l'émigration et la rupture avec la revue, dans le ton plus modéré de l'article intitulé *Le poète doit être à l'écoute du peuple*. Et quand quelque vingt ans plus tard, Ben Jelloun résume les premières années de son activité, il prétend avoir préservé une préoccupation politique et sociale malgré les différends qui l'éloignent des *Souffles*⁶⁰⁸ : « je suis arrivé à la poésie pour l'urgence de dénoncer l'injustice, l'exploitation, l'humiliation »⁶⁰⁹ – avoue-t-il.

Toujours est-il que, la traduction de cet « engagement » au langage critique « occidental » contient un bon nombre de glissements et de « surinterprétations ». C'est qu'au nom de l'attachement excessif au *réel social* qui émerge – d'ailleurs d'une manière beaucoup plus radicale et violente que chez Memmi ou Djébar – des textes de Ben Jelloun, on continue à réclamer aussi la *vérité* des textes dans le sens où cette vérité est basée sur une tentative de *dévoilement* (d'après le terme grec *alétheia*). Ainsi, dans

⁶⁰⁵ Mansour M'Henni, *Ecrivain (-) public* : Tahar Ben Jelloun, in *Stratégies d'écriture*, L'Harmattan, 1993, p. 30.

⁶⁰⁶ Vernet-Leflaive, *op. cit.*, p. 289.

⁶⁰⁷ *La soudure fraternelle*, p. 29.

⁶⁰⁸ Cf. *La soudure fraternelle*, p. 43 : « Très vite, l'idéologie s'est mêlée à la poésie. Nos réunions de poètes sont devenues des réunions de cellule. La politique avait envahi l'écriture. C'était probablement nécessaire, mais ce n'était pas le lieu. Avec Nissaboury, un poète important, je me retirai du groupe. »

sa qualité de poète, d'écrivain ou de sociologue (« intellectuel » tout court), tout comme « d'office », l'auteur s'impose par son rôle de « dénonciateur » mais aussi en tant que *garant* de la véracité du discours et de l'actualité des thèmes rapportés. C'est l'image ainsi construite sur l'écrivain honnête et crédible, promu dépositaire fiable et responsable des récits qui sera transposée à l'espace autobiographique de l'auteur, en étendant l'illusion de l'« impression référentielle » déduite du réel social, au réel *biographique*.

L'ambiguïté ne cesse d'augmenter lorsque le jeu se double d'une narration à la première personne et imite ainsi un témoignage. En effet, c'est le cas de la grande majorité des oeuvres de fiction, y compris, sans exhaustivité, les grands textes parus jusqu'à la fin des années '80 comme *Harrouda*, *Moha le fou*, *Moha le sage*, *L'Ecrivain public*, *L'enfant de sable*, *La nuit sacrée*. Créatrice d'une « illusion mimétique »⁶¹⁰, cette présence narrative ne dissout cependant pas le dilemme dans quelle mesure les discours à la première personne (celui de la femme, celui des prisonniers ou des intellectuels etc.), insérés dans les romans sont « vrais » et qu'est-ce que cela change en matière de l'interprétation autobiographique où la déclaration de l'auteur est péremptoire.

Somme toute, si les « accusations » de la critique, adressées à Memmi à propos de *La Statue de sel*, caractérisaient une période de « l'avant-pacte » du discours théorique, la situation ne change point dans le cas d'un auteur « d'après-pacte » et les allégories autobiographiques liées aux textes maghrébins continuent à fonctionner. Mais d'autre part, il reste aussi à savoir combien, avec le terme de Barthes, « l'effet de réel » suggéré par la préoccupation sur les réalités sociales et le statut engagé de la parole intellectuelle

⁶⁰⁹ Cf. l'interview accordé à *Courrier de l'UNESCO*, août-septembre 1991, p. 9, et Vernet-Leflaive, op. cit., p. 15 (c'est nous qui soulignons.)

est conciliable avec le caractère parfois onirique ou aliéné des récits, ce dernier étant, à part l'absence du pacte autobiographique, une des caractéristiques du texte benjellounien que la critique met souvent sur le compte de la *différence* et au problème identitaire⁶¹¹.

Ces circonstances sont *absolument* à préciser avant même d'entamer l'étude des stratégies narratives du récit « le plus explicitement autobiographique » de Tahar Ben Jelloun qui porte cependant le titre révélateur *L'Écrivain public*. Qualifié « autobiographie fictive », « parodie d'autobiographie », « histoire du la sosie de Tahar Ben Jelloun », ce récit a éveillé l'attention des critiques tantôt comme réflexion sur la création littéraire, tantôt comme quête de l'identité à travers l'écriture autobiographique.⁶¹²

En effet, sans compter *La soudure fraternelle* (publié en 1994 avec le sous-titre « récit sur l'amitié »), *L'Écrivain public* est le seul volume dont le caractère autobiographique est mis en évidence⁶¹³ et qui, publié en 1983, naît au seuil des deux grandes périodes *délimitées* par la critique. Qui plus est, non seulement la question de validité autobiographique, et ainsi la question de l'oscillation entre récit fictionnel et récit référentiel peut être posée dans l'œuvre, mais aussi celle de la position de frontière entre texte littéraire et métadiscours, et *La Confession du scribe*, insérée en début du volume, ne fait que confirmer l'hypothèse selon laquelle l'auteur prête à son récit une valeur métatextuelle en endossant, « non point à la manière d'un essayiste »⁶¹⁴, la tâche lourde de la (re)définition de

⁶¹⁰ Gaudin (1990), op. cit., p. 54.

⁶¹¹ Cf. Vernet-Leflaive, op. cit., p. 291 : « Nous avons déjà eu l'occasion de mentionner que la problématique identitaire a sécrété des textes largement autobiographiques dans la littérature mahrébine de l'après-colonialisme. L'œuvre de Tahar Ben Jelloun s'inscrit dans ce courant. »

⁶¹² Cf. Axel Hammas, *Images et écritures du corps dans l'œuvre romanesque de Tabar Ben Jelloun*, thèse de doctorat, Université Cergy-Pontoise, 1998, p. 312 : « La quête de l'identité est dans l'Écrivain public une recherche de soi à travers l'écrit, et une interrogation sur le mystère de la création littéraire » [...] En effet, ce récit pose doublement la question de l'identité, dans le rapport de l'écriture à l'autobiographie, et celui de l'écrivain francophone à ses racines culturelles. »

⁶¹³ Nous avons préféré suivre ici les dénominations officielles de l'éditeur qui figurent, même actuellement, sur le site web de l'auteur.

⁶¹⁴ *L'Écrivain public*, p. 3.

son credo en lumière de ses propres expériences poétiques et son parcours.

Contrairement à d'autres opinions⁶¹⁵, nous pensons qu'il y a alors tout lieu de considérer *L'Ecrivain public* comme un texte emblématique en raison de sa position de seuil : d'une part, au sens chronologique comme synthèse et d'autre part au sens poétique comme métatexte. Or, une première explication du titre, fournie aux lecteurs par la présentation éditoriale du volume renforce justement sur ce deuxième aspect.⁶¹⁶

D'où aussi le double défi, autobiographique et théorique, que Ben Jelloun lance au lecteur⁶¹⁷, faisant appel aux fonctionnements allégoriques du récit à la première personne : l'écrivain public, cette figure quasi archétypale, serait-il aussi le « symbole de tout écrivain voire de tout intellectuel »⁶¹⁸ qui restitue la parole aux exclus de la société ?

Si nous pouvons approuver de telles suppositions, ce ne sera certainement pas dû au seul aspect sociologique. Car même si l'auteur affirme que l'écrivain remplit d'abord une fonction sociale⁶¹⁹, il termine cette définition par une dernière phrase significative : « *Entendons-nous bien : parler avec le peuple et non parler pour.* »⁶²⁰ Cette distinction exprime la grande subtilité de la réflexion benjellounienne qui, à ce moment-là, met en jeu non seulement l'universalité du discours sur l'écriture, mais aussi une

⁶¹⁵ Vernet-Leflaive, op. cit., pp. 28-29.

⁶¹⁶ *L'Ecrivain public*, p. 3 : « L'écrivain public, dans les sociétés traditionnelles, c'est celui qui rédige lettres, requêtes et formulaires pour ceux qui ne savent pas écrire. Mais ici, pour Tahar Ben Jelloun, c'est aussi celui qui prête sa plume et sa voix à tous les siens, à ceux qui littéralement « n'ont pas la parole. » [...] Dans ce récit, il est explicitement question du statut de l'écrivain francophone. »

⁶¹⁷ Cf. Aresu op. cit., p. 30 : « On the other hand, the writer is an 'écrivain public' who, antipodally removed from the autobiographical dilemma, also assumes collective identity, 'un homme parmi les hommes, interchangeable' embodying a quasi-archetypal writing consciousness. »

⁶¹⁸ Vernet-Leflaive, op. cit., p. 161.

⁶¹⁹ Cf. l'entretien du magazine Panorama, cité par Nys-Mazure, op. cit., p. 21 : « dans les pays comme le mien où il y a encore un très grand analphabétisme, le devoir de l'écrivain, c'est de témoigner de ce qu'il voit et de ce qu'il entend autour de lui. La chance de savoir lire et écrire nous fait un devoir de parler avec le peuple qui n'a pas le droit à la parole. »

⁶²⁰ Ibid.

stratégie discursive qui, malgré toute explication sociologique, ne devient guère plus transparente pour le public européen. C'est principalement pour ces raisons que nous concevons le discours sur la figure de l'écrivain public comme une sorte d'auto-critique qui traite une première étape du *devenir* d'une écriture propre à Tahar Ben Jelloun et qui revient sur les aspects poético-narratifs, linguistiques, ontologiques, socio-psychologiques, voire théologiques de cette évolution.

Discours qui, au-delà de la déterritorialisation de la forme autobiographique canonique, fait appel, en établissant les règles de la distribution des voix narratives, à la théorie de « l'agencement collectif » de la parole. Par conséquent, il importerait d'emblée de vérifier dans quelles conditions certaines principes de la notion de la littérature mineure peuvent être retenues en ce cas.

b) ECRIVAIN PUBLIC-ECRIVAIN MINEUR

Agencement collectif et immédiat politique

La remarque que R. Elbaz fait dans son ouvrage intitulé *Tabar Ben Jelloun ou l'inassouvissement narratif* semble bien refléter les dilemmes concernant les interprétations allégoriques qui accompagnent la lecture autobiographique de *L'Ecrivain public*.⁶²¹

Mais que serait, dans ce cas-là, la signification de « l'écriture publique » ? Les phrases d'Elbaz donnent l'impression d'une tentative d'identifier *public* et *collectif*, dans la mesure où, d'après lui, cette écriture suggère le refus d'une conception solipsiste, vraisemblablement « occidentale » du sujet autobiographique.⁶²² Car, termine Elbaz, « le moi maghrébin n'est pas un moi individuel, autosuffisant, psychologique, autonome, responsable, institutionnalisé et centralisé, mais une position de sujet disponible à l'intérieur de l'espace discursif maghrébin dont l'élaboration sémiotique a encore à se consolider... » Alors si, d'une part, frayer la voie vers l'élaboration sémiotique de cet espace discursif paraît une entreprise ardue, d'autre part, la position du sujet « disponible » et censé y occuper une place est au moins aussi instable et transitoire.

Il en est de même avec la position du sujet qui assume l'énonciation à la première personne dans *L'Ecrivain public* et qui est voué au fur et à mesure à l'aliénation, à la concision et, enfin, à

⁶²¹ Cf. Robert Elbaz, *Tabar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif*, L'Harmattan, 1996, p. 93 : « C'est dans le contexte de l'écriture publique dans son sens le plus large, dans le sens où l'écriture est par définition publique, c'est-à-dire qu'elle inscrit le social, que l'on doit lire le sujet autobiographique que nous propose Ben Jelloun dans *L'Ecrivain public*. »

⁶²² Id., p. 97 : « ce qui est remis en question à travers toute l'autobiographie de Ben Jelloun, c'est le pouvoir solipsiste du sujet autobiographique néo-classique » et Axel Hammas, op. cit., p. 271. Voir aussi l'entretien avec Tahar Ben Jelloun dans *Jeune Afrique Plus*, No 7, mai 1983, p. 65 : « L'identité

la décomposition, pour céder sa place aux jeux rhétoriques avec les instances de la narration. La déterritorialisation du discours autobiographique se réalise alors non seulement par le seul fait que les catégories « occidentales » du sujet semblent dysfonctionner et impliquent des lectures « appartenant à des codes et des protocoles autres qu'autobiographiques », mais aussi parce que cette position d'énonciation affiche, au lieu de son identité, une situation de *différence* et génère ainsi, la division et la distanciation de l'instance narrative par rapport au sujet.

Ces principes généraux qui ne sont pas valables dans le seul espace maghrébin, sont la déterritorialisation de la langue, l'agencement collectif du discours et l'acte de la prise de parole, nécessité par l'immédiat politique. D'une manière encore plus évidente, la déterritorialisation est double : elle positionne aussi bien par rapport à sa société d'origine qu'à un traumatisme colonial. Ecrivain-nomade qui s'exile dans la langue d'expression en la déterritorialisant, Ben Jelloun constitue un horizon d'écriture à soi, entre langue maternelle et langue d'expression, entre autobiographie et collectif – un 'third space': « là où s'articulent les identités, là où se jouent les différences. »⁶²³

Mais à quel niveau du discours situer alors les étiquettes sur la « double culture » et sur la « double appartenance » ? Certes, les approches dichotomiques qui font appel à une scission entre « culture arabe » et « langue de l'autre » constituent un plan primordial pour l'étude du texte maghrébin, mais cela ne permet pas pour autant d'y limiter l'acte de déterritorialisation qu'est l'écriture dans l'espace postcolonial et de ne pas aborder la

du « je » dans le monde arabo-musulman est avant tout culturelle et collective [...] car la société civile ne privilège pas l'individu. »

⁶²³ M'hand Alaoui Abdallaoui, La littérature marocaine de langue française : itinéraire et dualité in *Itinéraires et contacts culturels* N° 4-5, L'Harmattan, 1984, p. 249.

question des deux côtés de la Méditerranée⁶²⁴. Ainsi, la problématique de la division entre deux langues et cultures chez Ben Jelloun, se transforme à une problématique multiforme qui tient compte aussi bien de la déchirure entre culture française et culture maghrébine que de celle entre la culture ‘populaire’ et la culture ‘savante’. Cette idée reflète les thèses principales du programme novateur des poètes des *Souffles* et Ben Jelloun lui-même constate dans ce fait un article de la revue dans lequel il cite la conclusion sombre d’A. Laroui sur la coupure intellectuelle et linguistique de la société marocaine postcoloniale⁶²⁵

Dans un premier temps, le débat qui s’esquisse dans les premières pages des *Souffles* autour de l’expression française signale plus la nécessité sociale d’un état provisoire qu’un drame linguistique.⁶²⁶ Du moins, le rôle de la langue française est alors beaucoup plus un « instrument de communication » qu’un « instrument de culture ».⁶²⁷ Le fondateur Laâbi, dans une étude ultérieure, écarte même la position simpliste qu’occupent parfois les écrivains maghrébins d’expression française.⁶²⁸

⁶²⁴ Voir en particulier le débat sur la langue nationale, in Abdelkébir Khatibi, Roman maghrébin et culture nationale in *Souffles*, numéro 3, troisième trimestre 1966, pp. 10-11 : « Certains disent que cette littérature n’a rien de maghrébin parce qu’écrite dans une langue étrangère. Soit, toute littérature nationale doit se servir d’une langue nationale. En plus, cette littérature d’expression française était le résultat d’une situation aberrante. Elle était produite pour la consommation métropolitaine et son public était essentiellement français. »

⁶²⁵ Il s’agit d’une présentation du volume de Khatibi, Le roman maghrébin dans *Souffles*, N° 13-14, p. 34 : « l’intellectuel [...] peut alors recourir indifféremment à l’arabe classique ou à une langue étrangère puisque, de toute façon, il s’adresse uniquement à lui-même ou ses frères intellectuels. »

⁶²⁶ Abdellatif Laâbi, Prologue in *Souffles*, N° 4, quatrième trimestre 1966, pp. 3-6 : « On répondra d’avance, sans vouloir s’engager dans le marais des faux-problèmes, que quatre de ces poètes ont trouvé leur vocation littéraire par le moyen de la langue française. Il n’y a là aucun drame ou paradoxe. Cette situation est devenue par trop banale dans le monde actuel. Le tout est d’arriver à cette adéquation de la langue écrite au monde intérieur du poète, à son langage émotionnel intime. »

⁶²⁷ Cf. *Souffles*, No 18 (mars-avril 1970), p. 36.

⁶²⁸ Abdellatif Laâbi, Réalités et dilemmes de la culture nationale in *Souffles*, numéro 4, quatrième trimestre 1966, pp. 4-12 : « Pour certains d’entre eux, l’usage du français fut une conquête individuelle précieuse. Cette conquête leur a permis d’exprimer dans une langue de "clarté et de souplesse" ce qu’ils n’auraient pas pu exprimer par un autre moyen. Les écrivains arrivent facilement à condamner et calomnier une langue arabe qu’ils avouent ne pas connaître. La langue arabe est selon eux sclérosée et ne correspond plus aux exigences de notre temps. Langue aristocratique, langue morte à moitié, elle a besoin de subir d’énormes mutations avant de devenir un instrument efficace de l’expression littéraire. »

Ce sont ces prémisses qui se transforment à partir du moment de la « transfiguration » critique de Ben Jelloun en « écrivain des Français ». Dans cette nouvelle perspective cavalière, l'hospitalité française lui réserve le statut de l'écrivain marocain en exil qui s'approprie « *la langue des diplomates* » en la transformant en la « langue des anciens esclaves, des anciens dominés ». ⁶²⁹ Toujours est-il que si la critique parle de la violence du texte marocain de langue française au niveau des signifiants, telle qu'elle est conçue par exemple selon M. Gontard, elle ne représente pas en toute son intégrité la problématique de la déterritorialisation de la langue : il reste à savoir, pour reprendre ici la remarque pertinente de J-M. Le Sidaner, « qui décide de l'attention que « mérite » la langue de Tahar Ben Jelloun » et combien, comme on le trouve dans le mot de l'éditeur de l'édition de 1983, il est question « *du statut de l'écrivain francophone* » en particulier, ou du métier de l'écrivain en général.

L'enjeu d'un langage « asservi aux besoins immédiats de la société » ⁶³⁰, évoquant la notion deleuzienne de « l'immédiat politique » formulée à propos du discours mineur, peut être également perçu dans cette optique dédoublé. Impliquant une double difficulté pour la critique et une double exclusion pour l'écrivain, le phénomène que le vecteur social du discours représente est, lui aussi, un phénomène à double facette.

D'une part, les phénomènes de l'exclusion relèvent des traumatismes du système colonial, mais, de même que chez Djébar et Memmi, ils s'enracinent aussi dans un ordre postcolonial, sans se revendiquer pour autant une littérature d'accusation. C'est sur ce

⁶²⁹ Jean-Marie Le Sidaner, Tahar Ben Jelloun, la parole nomade in *Esprit*, No 47-48.

⁶³⁰ Elbaz, op. cit., p. 95.

point que, dans son article déjà cité, J-M. Le Sidaner met en garde la critique.⁶³¹

D'autre part, le discours qui émerge de cette situation cherche ses référents dans le Maghreb précolonial⁶³² en se situant face à la parole « sédentarisée » et intangible de la tradition majeure. Ce nouvel aspect de la notion de différence, que l'on a discernée également dans la démarche rhétorique « féministe » d'Assia Djebar, contourne à plusieurs points la logique binaire postcoloniale : loin de s'accomplir dans la seule dénonciation du colonisateur, il dévoile la nature des rapports entre la *parole* et le pouvoir, idéologique ou symbolique. Or, les poètes des *Souffles* dont l'entreprise poétique se présente comme « acte de prise de position »⁶³³, insistent sur ce dernier lorsqu'ils prônent une jeune littérature de renouvellement qui fait éclater les formes et les langages figés, et « remet en cause sur le plan national et arabe toutes les formes d'expression académiques, aristocratiques et bourgeoises existant dans notre culture ou importées de l'Occident. »⁶³⁴ De leur part, les textes de Ben Jelloun semblent largement puiser dans cette héritage contestataire même après l'émigration en France, au point de proposer les bases d'une nouvelle pratique discursive mineure, et non seulement sous un angle linguistique : c'est notamment le cas de *Moha le fou Moha le sage* et *L'Écrivain public*. Comme A. Mafhoudh remarque concernant *Moha*, l'enjeu idéologique majeur s'esquisse autour des procédés d'énonciation⁶³⁵, l'expérience de remise en cause du langage

⁶³¹ Cf. Le Sidaner, Tahar Ben Jelloun, op. cit. : « Se refusant à nous donner une littérature d'accusation, Ben Jelloun entend nous faire pénétrer dans une grande parenthèse. Celle qu'ouvrent bien sûr l'acculturation et l'exil. Celle aussi de l'écrivain dont la voix n'est pas seulement confrontée au silence de la page, mais à celui, multiple, d'un peuple. »

⁶³² Cf. Elbaz, op. cit., p. 20.

⁶³³ Abdellatif Laâbi, Prologue, in *Souffles*, No 1 (premier trimestre 1966), p. 3.

⁶³⁴ Abdellatif Laâbi, *Littérature maghrébine actuelle et francophonie*, id.

⁶³⁵ Cf. Ahmed Mafhoudh, *Ecrire la folie : les stratégies énonciatives comme mode de réhabilitation de la parole du fou dans Moha le fou moha le sage*, in *IBLA* (Tunis), No 175, 1995, p. 56 : « On est alors en droit d'affirmer que les procédés d'énonciation constituent l'enjeu idéologique majeur, c'est-à-dire un

poétique commence alors par la construction des stratégies de l'accaparement de celui-ci et par la restitution de la voix aux exclus de la parole.

Quant au caractère autobiographique de son oeuvre, Ben Jelloun – grâce à la fonction dédoublée qu'assumera l'écrivain public – brouille alors les cartes non seulement par la dissémination de la biographie dans les oeuvres⁶³⁶, mais aussi par la mise en relief de l'acte de la prise de parole comme facteur de prime importance de l'attitude littéraire mineure qui agit d'une façon subtile sur l'acte autobiographique. Une « autobiographie » dont, selon notre auteur, « *l'exemple le plus caractéristique est Kafka : on peut dire que toute l'oeuvre de Kafka est autobiographique, et pourtant aucune ligne de Kafka, en dehors de son journal, ne l'est réellement. L'autobiographie de Kafka n'est pas dans les faits qu'il a vécus, c'est ce qui l'a empêché de dormir pendant quarante ans. Ce genre d'autobiographie, je suis pour.* »⁶³⁷

En tout cas, la question de la prise de parole, ainsi que l'élaboration des normes d'un nouveau contrat discursif⁶³⁸ – comme en témoigne un annexe inséré à la fin de *Harrouda* – occupent une place importante dans les réflexions poétiques de Tahar Ben Jelloun depuis son premier roman et ajoutent une nouvelle perspective à la réécriture des traditions sociales et culturelles que F. Gaudin décrit ainsi : « Les romans possèdent une logique simple. Au destinataire omnipotent qui cumule le pouvoir, le savoir et le

lieu de conflit entre les différentes instances à l'issue duquel celui qui impose son droit à la parole obtient par la même occasion le silence des autres qui, obligés de l'écouter, sont accordés à un univers discursif. »

⁶³⁶ Vernet-Leflaive, op. cit., p. 292.

⁶³⁷ Cf. l'entretien déjà cité dans *Magazine Littéraire*.

⁶³⁸ Cf. Elbaz, op. cit., p. 20 : « Le roman de Ben Jelloun demeure principalement un acte de parole performatif d'abord dans le sens où il s'agirait, comme je viens de les suggérer, d'un contrat dialogique et discursif qui se déploie dans un lieu particulier, le lieu de la parole, mais surtout dans le sens où c'est le roman d'un désir narratif. »

faire, s'oppose un héros impuissant, enfant, émigré, paysan, le peuple en un mot. »⁶³⁹

Un sujet-écrivain à déconstruire

Si cette opposition trace nettement les fissures du tableau social marocain que Ben Jelloun offre dans ses romans en risquant la charge de la trahison, elle divise, quoique d'une façon moins évidente, aussi la personnalité de l'écrivain public. Bien que, dans une première lecture, l'écrivain public, ce « médium entre les dires impossibles et l'impératif des discours de l'imaginaire »⁶⁴⁰ formule et transmette une parole de « migrants, réfugiés et nomades », il manipule en même temps la parole défendue, se travestissant ainsi à la figure mythique du poète prométhéen, celle du poète « voleur de feu ». ⁶⁴¹

C'est principalement de ce point de vue que *L'Écrivain public* sera une oeuvre significative et se balisera une position de seuil dans l'étude des textes de Ben Jelloun : alors que, en tant que « récit autobiographique », il se distingue des romans précédents a priori par ce code générique suggéré, l'errance scriptuaire et la déconstruction du schéma narratif canonique qui « impliquent un nomadisme, une errance du récit en voie de formation »⁶⁴², obéissent à une dédoublement presque schizophrénique de la figure d'écrivain, son déchirement entre les différentes « fonctions ». Elle se divise notamment entre celui qui se confesse et celui qui transmet le message, en accomplissant cet antagonisme par le refus de l'identification entre auteur et narrateur.

⁶³⁹ Gaudin (1990), op. cit., p. 590.

⁶⁴⁰ Rachida Saïgh Boustia, *Lecture des récits de Tabar Ben Jelloun. Écriture, mémoire, imaginaire*, Ed. Afrique Orient, Casablanca, 1999, p. 109.

⁶⁴¹ La figure de Prométhée est présente dans *L'aube des dalles* de Ben Jelloun. Cf. aussi B. Chikhi (1996), op. cit., p. 19.

⁶⁴² Amar, op. cit., p. 117

Ces aspects doivent être absolument pris en considération lors de l'étude de la déconstruction du sujet dans « l'autobiographie postcoloniale » qu'est *L'Écrivain public*. Ils contribueront en premier lieu à une révision détaillée des analyses qui tentent d'assimiler la démarche benjellounien à la problématique universelle du « statut culturel du pronom « je » et celle des codes culturels du discours à la première personne dans le monde arabo-musulman où le « je » semble souffrir dès l'origine d'un état « catatonique ». ⁶⁴³ En outre, même s'il est indiscutable que la déconstruction du sujet a en effet lieu et que le *je* du récit devient la plupart du temps autonome et illusoire dans les oeuvres de Ben Jelloun⁶⁴⁴, nos conclusions permettent de constater que le collage, l'hybridation voire 'cybérisation' qui reflètent une tendance postmoderne par définition, suivent un ordre rhétorique sophistiqué. En effet, la difficulté principale d'une qualification « autobiographique » de *L'Écrivain public* ne relève pas de la seule question de la fiction du discours, mais de celle de la fiction de l'acte d'énonciation qu'entraîne une permutation, un jeu de rôle⁶⁴⁵, celui-ci reposant sur le rapport conflictuel et visiblement irréconciliable des fonctions de l'écrivain que l'auteur s'imagine dans son récit.

Côté rhétorique, les deux fonctions opposées, mentionnées plus haut, correspondent aux techniques de distanciation et de division évoquées dans la définition de l'autobiographie en situation mineure et elles peuvent être saisies comme appartenant à l'opposition des différents types du jeu rhétorique de l'instance

⁶⁴³ Hammas, op. cit., p. 270.

⁶⁴⁴ Amar fait allusion à un écrit de Marc Gontard, Postmodernisme et littérature, in *Oeuvres critiques*, Tubingen, 1998.

⁶⁴⁵ Cf. Saloua Ben Abda, *Bilinguisme et poésie chez Tabar Ben Jelloun*, thèse de doctorat, Université Paris 4 La Sorbonne, 1990, p. 16 : « le jeu de l'énonciation, la permutation des pronoms dans des oeuvres de fiction nous sortent de l'univers de l'identité stable, le jeu peut s'enrichir des présupposés culturels différents quant à la conception de l'identité. »

narrative : jeu *métaphorique-disséminative* d'une part et jeu *métonymique-synecdochique* de l'autre.

Le premier jeu, *disséminatif*, de l'instance « je » donnera ainsi lieu de transformer la parole de l'écrivain à une parole de doubles qui, par leur énonciation distanciée et *aliénée*, s'organise de plusieurs manières et, comme observe K. Ben Ouanes, « changera d'articulation, en fonction de l'évolution de la stratégie romanesque de l'auteur »⁶⁴⁶, jusqu'à la parole folle ou la parole onirique. Opposition nette à la théorie de l'individu « incomplet et inférieur » face à la communauté⁶⁴⁷, cette rhétorique mobilise dans son intérêt des figures réprobateurs comme Moha ou... l'écrivain public. En revanche, en étudiant le fonctionnement *synecdochique* de l'instance à la première personne – interprétée comme un « je doublé de nous »⁶⁴⁸ dans un système où, selon les traditions, l'individu perturbe l'harmonie collective⁶⁴⁹ – nous soulèverons la question de la prise en charge et de la « représentation » des voix dénonciateurs secondaires, exclues du discours social.

Néanmoins, si, d'après l'observation communément citée de H. Bhabha, nous admettons que les différences culturelles ou sociales transforment non seulement la logique de l'articulation, mais aussi le topos de l'énonciation et le rapport avec le destinataire. Ce changement concerne en particulier le topos du discours engagé, dont le protocole sera largement modifié par une nouvelle économie de la parole et une stratégie inédite de la distribution des voix narratives à la première personne, orchestrée par l'écrivain. C'est alors dans le but d'une révision radicale que Ben Jelloun revient sur sa propre activité dans *L'Écrivain public*, sous forme d'un débat intérieur, en construisant son récit

⁶⁴⁶ Ben Ouanes, op. cit., p. 40.

⁶⁴⁷ Hammas, op. cit., p. 270.

⁶⁴⁸ Id., p. 273.

⁶⁴⁹ Id., p. 275.

autobiographique en fonction des carrefours du parcours poétique et en développant une position originale concernant la question de l'engagement.

c) « S/B » OU NOUVEAU DISCOURS SUR L'ENGAGEMENT

Nous avons déjà formulé nos réticences vis-à-vis les opinions, pour la plupart « occidentales » qui désignent en tant que la question la plus prépondérante de *L'Écrivain public* le rapport ambigu avec la langue d'expression. Il serait par ailleurs intéressant de citer à cet égard le critique tunisien, M'Henni.⁶⁵⁰

En rapprochant la problématique de la double appartenance de l'écriture benjellounienne à celle de l'engagement, l'observation de M'Henni dirige notre attention sur une notion souvent évoquée, mais dont la signification n'a pas toujours été clarifiée dans le cas de l'auteur. M'Henni, s'il présente d'emblée l'écriture engagée comme produisant un mouvement *centripète*, donc qui tend, sur le plan national, vers un centre absolu du discours, il suggère également la mise au point d'une nouvelle conception de l'engagement, propre au discours maghrébin, que Ben Jelloun développe dans ses romans. De surcroît, le mouvement centrifuge de la littérature maghrébine de langue française – qui est mise en place à travers la langue et le public francophone – ne consiste pas au seul décentrement linguistique, mais à nouvelle pratique qui permet à l'écrivain de situer son écriture et sa théorie par rapport au canon discursif « français ».

⁶⁵⁰ M'Henni, op. cit., pp. 29-30 : « D'abord y a-t-il un paradoxe à écrire en français quand on est marocain ? je ne le pense pas. [...] En effet, inspirée de la réalité du peuple autochtone dont elle porte la voix, cette littérature rompt le cercle vicieux dans lequel on a tendance à enfermer la littérature dite engagée et produite dans la langue nationale : cette littérature engagée étant considérée comme un discours issu du peuple et lui revenant après que la conscience d'un prétendu auteur (autant dire "d'un démagogue") l'aura filtrée et reconstruite. Mais la littérature maghrébine de langue française brise la boucle [Public-Auteur-Public] pour en faire une relation rectiligne [Public autochtone – Auteur – Public étranger]. De ce fait, s'opposant au mouvement centripète et l'autarcie de l'écriture dite engagée, le mouvement centrifuge de la littérature maghrébine de langue française lui confère une fonction louable. »

Du réel social aux palimpsestes culturels : un engagement personnalisé

Le cas de l'étude générique de l'autobiographie nous a montré dans quelle mesure les présupposés de l'espace critique francophone postcolonial sont disposés à fléchir les catégories « métropolitaines ». ⁶⁵¹ Celui du rapport entre écriture et engagement politique n'est pas forcément différent : Ben Jelloun, chaque fois qu'il tente de revenir sur sa conception de l'écriture, doit combattre le démon de l'engagement pour sortir du « cercle vicieux » décrit par M'Henni. Un bon exemple en est la réflexion que l'auteur fait sur la question dans les pages de *L'Ecrivain public* et qui, malgré certaines objections, pèse lourdement au questionnement esthétique de l'oeuvre ⁶⁵², et en particulier sur ce récit autobiographique de 1983. Si l'on accuse pourtant Ben Jelloun de ne pas parler d'idées esthétiques explicites, c'est parce que – du moins, dans *L'Ecrivain public* – l'esthétique, y compris une esthétique de *l'engagement*, il la *fait*.

Or, les traces de cette réflexion esthétique sur l'écriture sont vraiment nombreuses et dues au fait que Ben Jelloun suscite un véritable débat sur le rapport entre écriture et engagement, lié à la dimension rétrospective de son propre parcours d'écrivain. Il est susceptible de naviguer entre deux conceptions essentiellement opposées de ce rapport, qu'il tente de réconcilier et de compléter à sa manière et que le discours théorique, pour la plupart, ne peut suivre que de loin. Dans l'étude des textes de l'auteur, fictionnels ou non, le discours sur l'engagement est encore souvent simplifié

⁶⁵¹ Cf. Beniamino, op. cit., pp. 25-26.

⁶⁵² Nous devons surtout formuler plusieurs doutes envers l'évaluation de F. Gaudin qui affirme que « Les romans s'attachent sans aucun doute à des aspects fondamentaux de la vie marocaine. Ils dénoncent certainement l'exploitation de la femme et la misère des déshérités. Mais jamais ils n'approfondissent la réflexion scripturale. L'écriture appelle l'addition, l'illusion, la perversion, procurant une jouissance honteuse, mais voluptueuse. D'esthétique on ne parle jamais. » Cf. Gaudin (1990), op. cit., p. 568.

et assimilé par la critique à un discours humaniste⁶⁵³ où l'interprétation du personnage de l'écrivain public se borne à la catégorie de l'intellectuel tiers-mondiste.

Considère-t-on de telles approches d'une part comme une survivance des routines anticolonialistes, majoritairement gauchistes des années '50 qui se félicitent après la décolonisation d'une « *sensibilité de l'écrivain public à toutes les formes d'humiliation qu'elles soient nord-africaines, indiennes ou palestiniennes* »⁶⁵⁴ ou comme une interprétation essentiellement politique du phénomène complexe de la littérature mineure de l'autre, elles rendent à peine compte d'un changement d'attitude dont Ben Jelloun fait preuve à ce sujet.

Nous avons évoqué plus haut deux événements – l'un de nature politique et l'autre intellectuelle – qui ont certainement influencé le parcours de Ben Jelloun à cet égard. Premièrement, les émeutes de Casablanca de 1965⁶⁵⁵, date plusieurs fois évoquée dans les romans et les entretiens ainsi que dans les deux ouvrages de caractère autobiographique : *L'Écrivain public* et *La soudure fraternelle*. Deuxièmement, la position politique de la « génération décoloniale », comme Khatibi l'a nommée dans un entretien⁶⁵⁶ la jeune génération d'intellectuels des années 1960, « *tenaillée par une conscience malheureuse* » qui, pour avoir trop cru, ne croit plus rien, qui est coincée entre « un nationalisme tiers-mondiste et un marxisme dogmatique

⁶⁵³ Cf. Le Sidaner, op. cit. : « Les simplifications d'un certain discours humaniste qui identifie sans examen toutes les victimes (femmes, dissidents, ouvriers, colonisés...) doivent être évitées si nous désirons refuser la mauvaise conscience de l'ex-colonisateur dont je parlais plus haut, qui consiste en définitive, très paradoxalement, à s'identifier tout à fait à l'ancien esclave avec cette justification implicite d'avoir été trompé par sa propre histoire ! Bref, la mauvaise conscience muée en bonne conscience... »

⁶⁵⁴ Nys-Mazure, op. cit., p. 23.

⁶⁵⁵ Cf. *L'Écrivain public*, p. 108 : « Mes premières phrases on surgi d'une blessure. Avec maladresse et mélancolie. Des morceaux de poèmes se sont imprimés dans ma tête, sur mon front en ce jour de mars 1965 où des gamins, des hommes et des femmes sans travail, sont descendus dans les rues de Casablanca. »

⁶⁵⁶ Zakya Daoud, A. Khatibi « Etre un témoin de sa génération, être à l'écoute de son temps », in *Lamaliif*, No 147, 1983.

à la manière française » et qui a largement déterminé la prise de position des Souffles dont, après les premières années, Ben Jelloun s'éloigne.

Dans sa thèse de doctorat, intitulée *Corps et écriture à travers l'oeuvre de Tabar Ben Jelloun*, M. Vernet-Leflaive consacre un sous-chapitre entier à l'analyse de l'évolution du sème 'engagement' dans les romans de Tahar Ben Jelloun et conclut au « refus du 'politique' en tant que lié à une idéologie », en situant chronologiquement cet éloignement seulement aux années '90 : « certes, ajoute-t-elle, la mise au point est tardive : 1994, date de la parution de la *Soudure fraternelle* » [...] mais elle nous semble l'aboutissement d'une démarche commencée depuis longtemps. »⁶⁵⁷ Certes, la question est déjà posée au début des années '80, notamment à l'époque de la parution de *L'Écrivain public*,⁶⁵⁸ mais elle est loin d'être une question réglée à cette époque-là. Néanmoins, le lecteur du récit trouve d'importantes allusions au débat ; ces allusions, quoique d'une manière opaque, font pressentir la rupture.

Nous pensons à un passage d'ailleurs très peu cité de l'oeuvre, inséré, peut-être volontairement, à un chapitre dépouillé, pour d'autres raisons, de toute référence temporelle précise : *celui* de l'illumination de La Mecque. Le narrateur raconte un rêve sur la rencontre avec la figure de « l'écrivain engagé ». ⁶⁵⁹

⁶⁵⁷ Vernet-Leflaive, op. cit., p. 76.

⁶⁵⁸ Id., p. 161.

⁶⁵⁹ *L'Écrivain public*, pp. 151-152 : « J'avance vers le lit et j'empoigne la semoule. Quand je la porte à ma bouche, elle devient des cailloux de silex. J'en croque un. Un goût de réglisse. Je m'approche davantage du lit, je ne découvre que des pierres entassées. D'entre deux pavés gris surgit un homme en complet veston gris. Il saute, léger et rapide. Il m'observe comme si nous nous connaissions. Je reconnais en lui un visage. ; une voix intérieure me dit : « C'est lui le poète engagé ! » Les autres étaient partis. Seuls deux hommes étaient encore là avec leur assiette vide entre leurs mains. Ils me dévisagent et hochent la tête comme pour me dire que l'homme vient de sortir d'entre les pierres était bien le « poète engagé » : gestes incisifs, paroles brèves, chapau gris, visage sombre, allure sérieuse. Une image triste. Aucune trace d'humour. Il ne dit mot. Je me retourne et me retrouve de nouveau dans le désert, un espace familial. Des bancs de sable rouge se déplacent comme des vagues. Je plane au-dessus de cette étendue et je rencontre des personnages suspendus au ciel par un fil transparent. On se regarde. On se reconnaît. Le « poète engagé » a disparu. Il est retourné vivre entre les pierres. Il est coincé entre deux silex. Il n'y a plus de lit de semoule. Je suis seul avec mon rêve entre les mains. Je

Comment interpréter cette entrevue cauchemardesque ? Serait-ce une rencontre du narrateur-écrivain avec son double dont il parle quelques pages avant ? La couleur grise du veston dont le double est vêtu et les pierres, seraient-elles des références à la période au camp militaire de Daw Teït dont le pouvoir a sanctionné un premier « engagement » ? Certes, le rythme de la narration – la scène de la Mecque et la vision du « poète engagé » sont insérées au récit après le chapitre qui font télescoper deux événements : l’installation en France en 1971 et la démolition du Liban en 1982 – est beaucoup plus révélateur que les analogies opaques des symboles oniriques. Or, les pensées de l’écrivain-narrateur changent incontestablement dans l’émigration et il semble perdre tout son enthousiasme politique précédent : « une grande envie d’échanger la rage avec un morceau de rêve »⁶⁶⁰ le comble aussi concernant la question palestinienne.⁶⁶¹

Sartre/Barthes : deux horizons de l’engagement

Toujours est-il que *L’Ecrivain public* est censé être le premier texte qui, dans des cadres « autobiographiques », parle relativement explicitement d’un ‘règlement de compte’ avec le démon de « l’engagement » et tente d’établir les bases d’une nouvelle piste de réflexion sur l’écriture dont les sources sont variées. Les recherches d’A. Hammas⁶⁶² donnent un nouvel aperçu sur la quête scripturale de Ben Jelloun. Si Hammas souligne des ressemblances

me promets de le retenir pour le raconter. Une vieille femme se penche sur moi et me dit avec douceur : « Hadj ! C’est l’heure de la prière ! » Je quitte la tente et marche dans le sable, à la recherche de vingt et un cailloux. Car demain, comme tout le monde, j’irai lapider Satan ! »

⁶⁶⁰ Id., p. 134.

⁶⁶¹ Id., p. 124 : « Et de quel droit, au nom de quoi, devrions-nous réclamer de la France un autre visage ? Parce que nous parlons et écrivons sa langue – avec laquelle nous entretenons des rapports souvent conflictuels ? Parce que nous avons séjourné dans son histoire récente et que nous avons pris goût aux principes démocratiques ? Parce que dans le monde arabe on se bat pour voir un jour, appliqués, ces mêmes principes et qu’on désespère d’y arriver ? »

⁶⁶² Hammas, op. cit.

en particulier avec *Le degré zéro de l'écriture* de Barthes, sa thèse paraît d'autant plus confirmée que Ben Jelloun, dans Harrouda, cite le critique français et Barthes lui-même fait partie des théoriciens qui accordent très tôt une attention particulière à la littérature maghrébine du point de vue du langage.⁶⁶³

Pour se justifier, Hammas souligne deux moments cruciaux du *Degré zéro* qui auraient imprégné la conception benjellounienne : d'une part, le constat barthésien selon lequel après 1850, l'écriture est devenue en Occident, « *une problématique du langage* »⁶⁶⁴ et une activité de la « *mise en scène de l'au-delà du langage* ». D'autre part, les deux axes que l'écriture suit : « l'axe horizontal de l'écriture, celui de la parole dans laquelle tout est effort, et destiné à 'l'usure' ; et l'axe vertical, celui du style, qui plonge dans les souvenirs de l'écrivain. » Curieusement, Hammas oublie d'ajouter à ses sources d'autres écrits de Barthes qui se heurtent d'une façon beaucoup plus remarquable et irréconciliable à la conception proto-marxiste de Sartre fustigeant l'irresponsabilité de l'écrivain bourgeois⁶⁶⁵, et formulent ainsi leur critique d'une manière beaucoup plus radicale de l'engagement. Il s'agit d'*Ecrivains et écrivains*, publié la première fois en 1960 où il affirme irrévocablement qu'« il est dérisoire de demander à un écrivain d'*engager* son oeuvre »⁶⁶⁶ : pensée qui est

⁶⁶³ C'est notamment Barthes qui écrit une postface à la première édition de *La mémoire tatouée* de Khatibi.

⁶⁶⁴ Hammas, op. cit., p. 61.

⁶⁶⁵ J-L. Cabanès et G. Larroux commentent ainsi cette opposition : « Le Degré zéro est sous l'influence de Sartre, mais il est évident que cet essai brillant n'a rien d'une analyse marxiste classique. Il n'examine pas non plus les relations de l'écrivain avec la société comme Sartre l'avait fait dans *Qu'est-ce que la littérature ?* L'aperçu historique est tout autre : il prend acte de l'autonomie de la littérature une fois que l'écrivain s'est trouvé devant la forme comme problème, c'est-à-dire lorsque celle-ci a cessé d'être le moyen social de faire circuler une signification. La rupture de « l'écriture bourgeoise », que Barthes situe vers 1850, est le fait majeur qui fait qui détermine la multiplication des « écritures »... » Cf. Jean-Louis Cabanès–Guy Larroux, *Critique et théorie littéraires en France (1800-2000)*, Belin, 2005, p. 338.

⁶⁶⁶ Nous citons ici dans son entier le passage de l'essai intitulé *Ecrivains et écrivains* de Barthes : « C'est pourquoi il est dérisoire de demander à un écrivain d'engager son oeuvre : un écrivain qui « s'engage » prétend jouer simultanément de deux structures, et ce ne peut être sans tricher, sans se prêter à ce tourniquet astucieux qui faisai maître Jacques tantôt cuisinier tantôt cocher, mais jamais les deux ensemble (inutile de revenir une fois de plus sur tous les exemples de grands écrivains inengagés ou

bien proche du choix de Ben Jelloun, « installé derrière les mots. »⁶⁶⁷

Quoique ces idées s'avèrent des paramètres essentiels pour situer les objections de l'auteur de *L'Écrivain public* à une littérature engagée au sens politique le plus pur, celui-ci, en les adaptant à son système « maghrébin », traite ces paramètres avec une marge critique qui lui permet de modifier sa conception sur trois points principaux : l'attitude de l'écrivain face au *réel social*, le rapport entre *écriture et mémoire collective*, et, par dessus tout, concernant la réécriture des palimpsestes maghrébins auxquels le discours autobiographique se réfère.

Si le Ben Jelloun des *Souffles*, en s'exprimant au nom du poète⁶⁶⁸, reconnaît déjà l'impossibilité d'un programme d'engagement explicite, plus tard, écrivain poussé de plus en plus loin de tout souci de réalisme, il soulignera l'importance de la « prise de parole. » dans la *Note*, placée en annexe de Harrouda⁶⁶⁹. De même, la relation avec les valeurs symboliques véhiculés par la langue d'expression⁶⁷⁰ aura des impacts considérables sur ses idées après l'exil en France, comme en témoignera un texte paru en 1977, sous le titre *L'écriture la trahison* – où ailleurs que dans le numéro spécial des *Temps Modernes*.

« mal » engagés, et de grands engagés mauvais écrivains). Ce qu'on peut demander à l'écrivain, c'est d'être responsable ; encore faut-il s'entendre : que l'écrivain soit responsable de ses opinions est insignifiant ; qu'il assume plus ou moins intelligemment les implications idéologiques de son oeuvre, cela même est secondaire ; pour l'écrivain, la responsabilité véritable est de supporter la littérature comme un engagement manqué, comme un regard moiséen sur la Terre Promise du réel (c'est la responsabilité de Kafka, par exemple). » Cf. Roland Barthes, *Écrivains et écrivains*, in *Essais critiques*, Seuil, 1963, p. 150.

⁶⁶⁷ *L'Écrivain public*, p. 109.

⁶⁶⁸ « Nous ne pouvons pas dans le cas précis du Maghreb croire à l'illusion de la communication avec toutes les couches sociales. L'écrivain est avant tout s'exprime ; c'est peut-être plus un besoin narcissique qu'une générosité », écrit Tahar Ben Jelloun, Abdelkébir Khatibi, *Le roman maghrébin* (compte-rendu), in *Souffles*, No 13-14, p. 32.

⁶⁶⁹ Cf. Harrouda, p. 176 : « Je célèbre l'irréalisme de l'écriture. »

⁶⁷⁰ « Que pèsent mes mots en syllabes latines (et même si elles étaient arabes) sur la terre fêlée d'un bidonville, sur le tissu de cette réalité qui m'obsède ? », conclut dans le même article Tahar Ben Jelloun.

Le rapport entre écriture et réalité est selon cet article est extrêmement contradictoire et c'est là qu'il naît une nouvelle topique du discours benjellounien : l'acte de la *trahison* par lequel l'écriture de la réalité se réalise nécessairement. « Ecrire c'est trahir » dit l'auteur, tandis qu'il se définit son statut d'écrivain commecelui d'un « *mi-artiste, mi-oiseau ou métaphysicien.* »⁶⁷¹ Ni responsabilité politique, ni responsabilité du « réel » : voilà le résumé du nouvel itinéraire poétique de Ben Jelloun qui semble ainsi rejoindre les pensées barthesienne : « *Que l'écrivain soit responsable de ses opinions est insignifiant [...] la responsabilité véritable est de supporter la littérature comme un engagement manqué.* »⁶⁷²

Par la suite de ces idées, si le réalisme au sens « occidental », comme conclut B. Aresu, tout simplement n'existe pas dans les romans de Ben Jelloun⁶⁷³, le principe de réel sur lequel non seulement les interprétations « collectivisantes » mais aussi les interprétations biographiques et ainsi autobiographiques sont basées, sera également court-circuité. De surcroît, au lieu de calmer le jeu, Ben Jelloun lui-même affirme dans un entretien de 1984, un an après la parution de *L'Ecrivain public*, que « *Je me suis beaucoup plus inventé de souvenirs que je n'ai eu réellement.* »⁶⁷⁴ Le lecteur ne s'étonne plus alors des rapports fortement ambivalents entre le Scribe et D. T. D'abord parce que le scribe de Tahar Ben Jelloun brouille les souvenirs⁶⁷⁵ voire, dans sa *Confession* au début de *L'Ecrivain public*, il s'avoue catégoriquement un affabulateur.⁶⁷⁶ Cette

⁶⁷¹ Cf. Ibid.: « Mi-artiste, mi-oiseau ou métaphysicien ; ne dire ni oui ni non à la réalité, si ce n'est de temps en temps, pour la tâter du bout du pied, comme un bon danseur. » Toucher la réalité du bout du pied ou du bout du coeur ; ne pas se donner comme un fardeau aux événements. Ne pas se lamenter. Ne pas s'ériger en porte-parole du peuple, parce qu'on a l'impression d'avoir les pieds dans la réalité. »

⁶⁷² Barthes (1963), op. cit., p. 150.

⁶⁷³ Cf. Aresu, p. 10 et Tahar Ben Jelloun, Ecrire dans toutes les langues françaises, in : *La Quinzaine littéraire*, 436/1985.

⁶⁷⁴ Entretien avec Rachid Benhaddou, in *Sindbad*, N° 28, janvier 1984.

⁶⁷⁵ Entretien avec Gilles Laforgue, in *Le Monde des Livres*, 6 mai 1983 et Vernet-Leflaive, op. cit., p. 163.

⁶⁷⁶ Cf. la Confession du scribe, in *L'Ecrivain public*, p. 11 : « J'ai prévenu mon employeur. Je lui ai avoué que j'avais des tendances à l'affabulation. »

attitude de l'auteur n'est pas absolument nouvelle, car nous trouvons le même comportement dans la publication précédente quoique non-fictionnelle : dans la *Présentation* de *La plus haute des solitudes* où il affirme que « la parole que je rapporte, j'en garantis l'authenticité, mais je ne sais pas quelle part mes phantasmes ont pris dans cette retranscription. Je ne la rapporte pas impunément. »

La responsabilité que Ben Jelloun entend apparemment sacrifier ici au sujet de l'engagement ou du réel pour s'accomplir dans son idée poétique, ne veut pas dire que l'écrivain jouit d'une « impunité » et peut décliner toute responsabilité collective de l'écriture. Au contraire, la prise de conscience de la fonction de « dépositaire d'une mémoire collective » que nous avons observée lors de l'analyse des figures de Memmi – et c'était exactement le cas de Jubaïr El-Mammi, narrateur-double du *Désert* –, est particulièrement valable à la figure de l'écrivain public de Ben Jelloun. L'exemple de Memmi a montré que c'est avant tout au prix de renoncer au principe du réel et en adossant le rôle de « fabulateur » que l'écrivain fait naître les constructions identitaires et les « machines à mémoire » les plus variées qui représentent autant de tentatives pour surmonter les traumatismes coloniaux et préserver une identité collective érodée par la modernité.⁶⁷⁷

Conformément à nos démarches qui ont visé le « déchiffrement » du code haggadique dans *Le Scorpion*, ces prémisses nous conduisent à un tour d'horizon qui, au lieu de l'enjeu politique, mise plutôt sur l'enjeu culturel de l'écriture. Notre analyse, tout en admettant que « la langue française ne peut que difficilement traduire les mythes maghrébins »⁶⁷⁸, ira cependant plus loin : il consistera premièrement à identifier, comme *lieu de déterritorialisation*, les éléments d'un *palimpseste* marocain (et, au sens

⁶⁷⁷ Kamal-Trense, op. cit., p. 161.

⁶⁷⁸ Amar, op. cit., p. 25.

plus large, maghrébin) qui est aussi d'origine précoloniale et avec lesquels Ben Jelloun ne cesse de dialoguer dans son texte autobiographique.

Dans un premier temps, nous essaierons de revenir une nouvelle fois sur les traditions qui émergent autour de la figure d'écrivain qui, dans le contexte benjellounien, continue à représenter une élite privilégiée⁶⁷⁹ ou même plus : un pouvoir magique et quasi théologique. Cette reconnaissance permettra de continuer dans *L'Écrivain public* le dialogue entamé par *Souffles* ainsi que de constater un déplacement vers l'idéologie du sacré et du secret⁶⁸⁰, tour à tour rejetée par les narrateurs-doubles.

Dans un deuxième temps, nous tenterons d'observer combien le récit par définition rétrospectif de l'autobiographie s'appuie sur la technique mineure de la construction analogique de la mémoire. Pour ce faire, nous exploiterons recherches de N. Kamal-Trense qui consacre son volume à une étude topographique *des lieux urbains* du discours mémoriel ancrée, depuis les premiers romans, à une topographie de la nostalgie, à un système d'analogies lieux d'une mémoire d'écrivain inévitablement – ou volontairement – lacunaire.

⁶⁷⁹ Cf. Saïgh Boustia, op. cit., p. 11 : « Dans le contexte maghrébin, l'écrivain représente une élite privilégiée. On a même tendance à attribuer à son écriture un certain pouvoir magique que le discours social et/ou idéologique souhaitent s'approprier. »

⁶⁸⁰ Gaudin (1990), op. cit., p. 387.

CHAPITRE DEUXIEME

INTERPRETER. PALIMPSESTES DU DISCOURS AUTOBIOGRAPHIQUE

Non, je ne suis pas des vôtres, je suis le dehors et
le déterritorialisé⁶⁸¹

(Gilles Deleuze-Félix Guattari)

a) LE PALIMPSESTE NARRATIF

Ayant abordé dans les grandes lignes les tendances principales de la réception européenne et maghrébine de *L'Écrivain public*, nous avons eu l'impression qu'une partie considérable des interprétations de ce texte reposait sur des attitudes allégoriques dont la pertinence mérite d'être vérifiée.

D'une part, nous avons constaté que ces lectures privilégient la vérification biographique, non rarement minutieuse, des faits relatés et déclarent le texte, faisant appel au concept plutôt flou du « vécu », autobiographique. D'autre part, nous avons jugé problématique aussi le rapport des lectures avec l'optique ethnographique et exotique qui constituent le défaut de la cuirasse de tout cadre théorique s'impliquant dans l'étude de la littérature maghrébine d'expression française (et en particulier chez chacun des auteurs dont les textes sont étudiés dans ce travail). Nous avons également assisté aux efforts pour la réconciliation des deux schémas opposés – « individuel » et « collectif » – de la lecture,

⁶⁸¹ Gilles Deleuze-Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie : L'Anti-Oedipe*, Minuit, 1972, p. 125.

devenue dorénavant un automatisme reconnu de la critique. Ceux-ci proposent de partir en bonne logique de l'interprétation du titre pour continuer ensuite par l'interprétation de l'espace autobiographique de l'auteur, et d'examiner ainsi la problématique, par définition commune, de l'écriture aussi bien d'un aspect maghrébin « universel » que de l'aspect personnel de l'auteur.

L'interprétation de C. Nys-Mazure qui, dans *Tabar Ben Jelloun : le fou, le sage, écrivain public* déclare *L'Écrivain public* de Ben Jelloun « le récit le plus autobiographique qu'il ait livré »⁶⁸², peut être citée ici comme modèle d'un tel abus. Plusieurs incohérences rendent fragiles une telle argumentation, grâce à l'effet pervers des fréquents jeux allégoriques qui voltigent autour des lectures de la littérature maghrébine en général et les écrits de Tahar Ben Jelloun en particulier. En réalité, Nys-Mazure, en base de *L'Écrivain public*, recompose un nouveau récit : celui-ci naît par la mise en parallèle de quelques faits biographiques avec l'oeuvre et l'estompement des frontières entre le texte « scriptible » de l'auteur et le texte « lisible » du lecteur⁶⁸³.

C'est au sujet de cette pratique méthodologique – et point contre la liberté lectorale – que nous souhaiterions faire quelques remarques. En premier lieu, il serait probablement impossible de vérifier la « vérité » d'un nombre de passage du récit « autobiographique » à l'insu de *La soudure fraternelle* qui montre en revanche, au-delà des interférences intéressantes avec le récit de 1983, une vraie structure linéaire. Or, c'est justement le narrateur-écrivain qui, dans la préface du récit (*Confession du scribe*), encourage le lecteur à prendre, contrairement à lui, une certaine

⁶⁸² Nys-Mazure, op. cit., p. 17.

⁶⁸³ Nous pensons par exemple à l'interprétation problématique du premier chapitre de l'oeuvre, raconté par l'enfant-narrateur.

liberté dans l'ordre de la lecture.⁶⁸⁴ En outre, B. Aresu affirme que les cadres du récit s'organisent plutôt en suivant une série d'endroits biographiquement significatifs entre lesquelles le narrateur se déplace que selon un chrono-topos stricte.⁶⁸⁵

En deuxième lieu, les stratégies d'explications fournies quant à l'implication politique et sociale de l'écrivain – et par lesquelles on espère jeter un pont entre « individuel » et « collectif » – laissent entrevoir dans leur fondement des métarécits archiconnus comme le métarécit humaniste ou celui de la double appartenance culturelle qui, bien qu'elles contribuent à donner *un certain* sens à l'ensemble du texte, dissimulent justement les sources de sa *construction*. L'usage du concept d'engagement, relevant principalement des normes sociales occidentales aborde était un bon exemple de ces inadvertances.

Il en est de même, en troisième lieu, concernant la question du rapport aux formes « occidentales », y compris l'autobiographie même, dont la « déterritorialisation » est souvent mentionnée comme une bravoure d'écriture méritoire. Certes, comme souligne B. Aresu, le « postmodernisme » de Ben Jelloun – ainsi se nomment les quelques démarches scripturales qui ont stimulé l'horizon critique du postmoderne – consiste en une « écriture ouverte à toutes les différences ».⁶⁸⁶ Par contre, cette écriture n'est pas pour autant accessible par un modèle relationnel que la critique définit sans discernement à l'analogie du *modèle/copie* ou, au contraire,

⁶⁸⁴ Cf. *L'Écrivain public*, p. 12 : « Un dernier conseil au lecteur : ne te sens pas obligé de lire ce livre de bout en bout. Tu peux le feuilleter, lire un chapitre au milieu, revenir au début... tu es plus libre que moi. »

⁶⁸⁵ Cf. Aresu, op. cit., p. 30 : « The book is simply designated as 'récit' whose action, like that of the preceding novel, follows an itinerary of displacement and quest, but this time along a series of biographically significant places. »

⁶⁸⁶ Id., p. 8. Cf. aussi l'article de Ben Jelloun, *De la différence*, paru dans la revue *Ethnopsychologie* (N° 1973/2-3) et « Postface/L'Écriture » in *Les amandiers sont morts de leurs blessures*.

comme un acte d'« assujettissement » du modèle français⁶⁸⁷, même si ces relations incluent effectivement des rapports de *pouvoir*.

Mais la critique, doit-elle fatalement capituler devant ces raisonnements lorsqu'elle procède à l'étude du dialogue de *L'Écrivain public* de Tahar Ben Jelloun, avec un autre « texte de langue arabe »⁶⁸⁸ qu'est l'imaginaire maghrébin ? Doit-elle s'enfouir dans les mêmes mythes que dans le cas d'Assia Djebar : celui du texte déterritorialisé, du texte différent et résistant à la théorie ? Ou, éventuellement, peut-elle procéder par le renversement de ses propres cadres d'interprétation, en partant de l'hypothèse d'un texte qui, en raison d'un choix – pour ne pas dire leurre – rhétorique fait par son auteur, *résiste* plus fermement à son *titre* qu'aux catégories thématiques ou formelles du discours théorique ?

« *L'Écrivain public (et le livre, et la personne) c'est moi* »⁶⁸⁹ – c'est grosso modo le message que les interprétations métonymiques du titre, et entre-autres celle de Nys-Mazure suggèrent au lecteur. Restent cependant en suspens, comme énigmes à déchiffrer, l'arrière-fond pragmatique toujours discutable du titre et la question si le texte de Ben Jelloun qu'on a refusé plus haut de lire en récit d'un écrivain engagé, n'étant pas non plus un récit d'un *engagement*, peut être lu, justement, comme le récit d'un « *dégagement* » : dégagement d'un désir narratif et récit de l'abandon ; récit du deuil au lieu de la célébration d'une vocation.

L'Écrivain et le palimpseste social

En dépit d'une lecture linéaire de *L'Écrivain public* qui peut se produire relativement facilement par la mise en parallèle avec la biographie de l'auteur, la linéarité du récit (ou, plutôt, des récits) à

⁶⁸⁷ Elbaz, op. cit., p. 12.

⁶⁸⁸ Ben Abda, op. cit., p. 3.

la première personne est loin d'être une évidence. De même, le récit rétrospectif qui, dans le cas de l'autobiographie, est censé relater par définition l'évolution du personnage, est souvent privé de cette fonction. Tout d'abord, parce que le récit du narrateur-écrivain sera entrecoupé à plusieurs reprises de commentaires et d'(auto)portraits⁶⁹⁰ qui donnent l'impression d'un album de photos. Ensuite, la variation entre les temps verbaux de la narration – présent et passé voire futur alternent parfois à l'intérieur du même récit, comme par exemple celui des femmes au tout début du livre ou les fiançailles annulées⁶⁹¹ – bouleverse le rythme chronologique.

Enfin, l'oscillation entre les récits les plus variés à la première personne : journaux, cahiers, monologues insérés brisent l'homogénéité de la narration et renforcent, en dernier chef, l'effet équivoque qu'apporte l'estompement fréquent entre la première personne du narrateur-écrivain et son double : le scribe. Toutes ces circonstances nous permettent de structurer la lecture de ce tableau « autobiographique » parsemé de plusieurs indications chronologiques précises, autour des rapports thématiques obliques et des rapports analogiques avec une configuration d'usages sociaux qu'on appelait le palimpseste culturel maghrébin.

Les critiques s'entendent sans exception sur l'évidence que le titre *L'Écrivain public* définit la personne du narrateur en fonction de l'usage social de l'écriture au Maghreb. C'est aussi d'une façon unanime qu'elles soulignent la fonction de l'écriture comme un acte qui investit l'écrivain d'un autre statut privilégié : celui du dénonciateur d'inégalités et producteur d'un contre-discours face à l'autorité du pouvoir. Comment réconcilier ces fonctions parfois contradictoires dans le contexte maghrébin ? Si Ben Jelloun qui – comme nous l'avons vu plus haut à l'occasion de l'étude de la

⁶⁸⁹ M'Henni, op. cit., p. 26.

⁶⁹⁰ Cf. *L'Écrivain public*, pp. 49, 63 et 100.

question de l'engagement – à titre personnel s'est toujours déclaré censeur impitoyable de toute forme de l'injustice sociale et s'exprime sans cesse face au paternalisme politique sur les « êtres marginalisés par le discours officiel »⁶⁹², n'hésite pas à confirmer lui-même ces observations, l'explicitation de S. Ben Abda est encore plus radicale. En l'occurrence, il explique que cette attitude répond aussi à une attente humaniste qui réclame à l'écrivain, opposé au « citoyen quelconque » d'« explorer des territoires hors la loi » par ses moyens poétiques.⁶⁹³

Il y a donc des « citoyens quelconques » et des privilégiés dont l'écrivain... ou, comme F. Gaudin les classe selon un schéma vérifié sur plusieurs romans et récits de Ben Jelloun, « exploités » et « exploités »⁶⁹⁴, correspondant, dans la société marocaine, à un système de répression et d'exploitation légitimé par l'islam⁶⁹⁵. Cette reconnaissance de la nature du clivage social offre à Gaudin une première occasion pour entamer un dialogue avec le palimpseste culturel maghrébin.⁶⁹⁶ Même si on peut faire quelques objections contre l'universalité de ce modèle de l'opposition sociale proposé par F. Gaudin, elle éveille l'attention du lecteur de *L'Écrivain public* aux investissements du discours coranique dans le discours social⁶⁹⁷ et la pertinence d'une autre généralité des romans de Ben Jelloun : « chaque personnage apparaît, continue-t-elle, pour « parler » et

⁶⁹¹ Id., pp. 26-27 et 74.

⁶⁹² Amar, op. cit., p. 2.

⁶⁹³ Cf. Ben Abda, op. cit., p. 48 : « C'est ainsi que l'importance de l'imagination et celle du 'jeu' au niveau de la langue autorisent sans doute une liberté de parole à l'écrivain qui pourrait être jugée et stigmatisée comme légère et encore irresponsable chez un citoyen quelconque ; Aussi écartons-nous tout jugement selon des critères politiques ou moraux de l'écrivain car nous pensons que justement son métier consiste à explorer des territoires 'hors la loi'. »

⁶⁹⁴ Gaudin (1990), op. cit., p. 67.

⁶⁹⁵ Id., p. 331.

⁶⁹⁶ Id., p. 50 : « L'invasion arabe, écrit Gaudin, apporte une religion, mais avant tout un Livre, une écriture totalitaire qui engendre la division manuel-intellectuel et au-delà, la division en classe. La religion instaure l'inégalité et une idéologie puisqu'elle seule attribue les valeurs. »

⁶⁹⁷ Cf. Ben Abda, op. cit., p. 57.

semble apporter un échantillon représentatif de la société marocaine. »⁶⁹⁸

Cette dernière phrase nous dirige vers une nouvelle voie de l'interprétation : c'est que, responsable de donner une vision « radioscopique » de la société marocaine⁶⁹⁹, l'auteur sera aussi celui qui doit veiller sur les règles et les formes de la « représentation » de cette échantillon. Or, la « représentation » de la société, par définition castratrice des personnalités et des individus⁷⁰⁰, se réalise par la restitution symbolique des voix confisquées ce que N. Kamal-Trense, explique ainsi : « Aussi, l'écrivain prétend-il en guise d'action et d'engagement retourner aux sources, d'autant plus que jamais le porte-parole du peuple privé de voix, détourné de ses sources. Ce droit au recouvrement à la parole, donc à la dignité, est de plus en plus revendiqué à l'intérieur de la société marocaine. »⁷⁰¹ Par un esprit de suite, Ben Jelloun, s'il rejette un principe général de réalisme mimétique de la société, ne cesse par contre de confirmer de sa part l'importance de ce simulacre de la *vox populi* qui sera un fondement esthétique de son écriture depuis son premier roman où il insère aussi bien les bribes de la parole maternelle que ses fameuses considérations sur la *prise de la parole* sur lesquelles nous revenons de nouveau maintenant.

Les doubles du narrateur : l'écrivain public, le poète engagé, le conteur

Comme l'auteur de *Harrouda* remarque dans cette brève annexe théorique, « *le plus important dans ce texte n'est pas ce que la mère dit, mais qu'elle ait parlé.* »⁷⁰² Par ces propos, il semble faire non

⁶⁹⁸ Gaudin (1990), op. cit., p. 62.

⁶⁹⁹ Cf. Aresu, op. cit., p. 21.

⁷⁰⁰ Hajos Katalin, Variations sur le thème de l'«enfermement» dans la littérature maghrébine d'expression française, mémoire de DEA, Université de Nice Sophia-Antipolis, 2005, p. 7.

⁷⁰¹ Cf. Kamal-Trense, op. cit., p. 14.

⁷⁰² *Harrouda*, p. 175.

seulement allusion aux nouvelles circonstances de l'articulation du discours postcolonial que produit le désir de prise de parole qui émerge au nom du critère de l'immédiat politique, enregistré à propos de la littérature mineure. Irrévocablement déclaré, le nouveau topos de l'énonciation que signalera l'acte de prise de parole, aussi chère à l'écriture de Ben Jelloun, visera, au-delà de la saisie de la langue et de l'écriture qui manifestent le pouvoir⁷⁰³, une attestation de prise en charge discursive.

Néanmoins, si le premier élément (la prise de parole) a été défini comme une démarche rhétorique appartenant à une fonction louable de l'écrivain « mineur », le deuxième (la prise en charge) comportera autant d'ambiguïtés au niveau d'une approche pragmatique du discours. Car aussi justes soient les remarques de M. M'Henni qui définit la problématique de la prise en charge discursive en rapport avec la trahison de la noblesse des principes poétiques⁷⁰⁴, le jeu rhétorique que Ben Jelloun génère ainsi entre les instances narratives, se constituera en premier lieu au détriment d'une autre « attestation » : celle de l'exactitude de l'énonciation autobiographique.

Par conséquent, une des préoccupations cardinales de l'auteur de *L'Écrivain public* sera de réfléchir sur l'art et les conditions de prise et de don de parole, et peser en même temps la chance des modèles possibles qui reflètent un protocole de communication entre les narrateur(s) et la *halqa* – ceux qui l'encerclent et l'écoutent. Il serait alors plus pertinent – au lieu de donner une sorte de catalogue exhaustif des couches sociales « exploitées » les plus diverses (femmes abandonnées et humiliées, détenus politiques, colonisés, juifs, palestiniens, immigrés),

⁷⁰³ Gaudin (1998), op. cit., p. 153.

⁷⁰⁴ Cf. M'Henni, op. cit., p. 28 : « Ainsi l'écriture devrait être cet espace subjectif où il est permis à la poésie d'advenir dans la voix populaire. En cela, l'écriture est trahison parce qu'elle donne un nom

« représentés » derrière les éléments autobiographiques – de tirer des conclusions concernant les réflexions que le narrateur-écrivain fait sur les protocoles de la transmission de la voix populaire. A plus forte raison que ces protocoles commandent aussi indéniablement les différents rôles, visages ou masques derrière lesquels l'écrivain se cache.

Les activités variées du narrateur-écrivain qui se fait voir en lecteur de notes, de journaux (celui de la fiancée) ou de cahiers (le cahier bleu), en passeur de messages et de lettres, en chroniqueur d'immigrés, lui permettent de faire l'expérience de plusieurs fonctions narratives, appartenant à de différentes traditions culturelles. Exerçant le rôle traditionnel de *l'écrivain public* à la bague de Daw Teït, il se présente comme *poète engagé* à Rabat après 1965 et pendant la tragédie libanaise ou bien en tant que *conteur* présumé à Tanger ; il ne s'approprie cependant aucun de ces rôles exercés dans le passé.

Même s'il ne s'agit pas de leur désavouement totale, ces rôles sont traités avec une certaine réserve et distanciation, narrative ou autre. Nous avons déjà évoqué comment le narrateur, pendant son séjour à Médine, combattait le fantôme du poète engagé, cet espèce de double dont la rencontre est relaté dans un récit onirique inséré.

En revanche, la distanciation de la fonction d'écrivain public dans le camp de Daw Teït est d'ordre narratif. L'arrivée au village est racontée à la première personne :

« Je déménageais d'un corps à un autre. Expulsé d'une vie où j'eus peu d'audace, je me trouvais jeté, abandonné dans une longue nuit qui ne faisait que commencer »⁷⁰⁵,

singulier à cette parole (le nom de l'auteur) : mais cette trahison est le mal nécessaire grâce auquel elle pourrait être fidèle à la voix publique dans ce qu'elle a de plus précieux, sa poéticité. »

⁷⁰⁵ *L'Écrivain public*, p. 91. C'est nous qui soulignons.

tandis que le paragraphe suivant, après une coupure typographique, reprend la narration à la troisième personne du singulier :

« De quelle vérité, de quelle exigence était faite cette nuit ? *Il* se sentait devenir une chose opaque, sourde et non voyante. »⁷⁰⁶

Encore qu'avec l'apparition de la deuxième ou de la troisième personne dans le récit, l'ordre narratif de la première personne est perturbé, ce « déménagement » est significatif d'un autre aspect : il transforme le jeune héros non seulement en prisonnier, mais aussi en écrivain public :

« De jeunes gars l'ayant vu écrire vinrent le voir pour lui demander de les aider dans leur correspondance : des lettres aux familles, des lettres d'amour, des demandes d'emploi, corriger des phrases, en inventer d'autres, relire des poèmes souvent naïfs mais parfois bouleversants. Il se sentait proche de ces hommes venus pour la plupart des montagnes. Ils l'aidaient à supporter l'épreuve. Il aimait écrire leurs lettres. »⁷⁰⁷

Inversement, l'éloignement de la fonction du conteur, dans la scène du retour à Tanger, est représentée comme la reconnaissance d'une *usurpation* et le narrateur décide lui-même de s'en débarrasser :

« debout au milieu, entouré de ces corps serrés, j'attends, je n'ose regarder les visages : ce sont eux qui attendent, moi, je ne sais pas pourquoi je me trouve au milieu du cercle, usurpant la place et la fonction du conteur »⁷⁰⁸

[...]

« Je me levai, fendis la foule qui ne dit mot et m'en allai marcher dans la médina. J'avais la tête pleine de mots, d'images et de poussière. Je me mis à courir à petits pas comme si j'étais poursuivi. »⁷⁰⁹

⁷⁰⁶ Ibid.

⁷⁰⁷ Id., p. 94.

⁷⁰⁸ Id., p. 173.

⁷⁰⁹ Id., p. 174.

Dans quelles conditions peut-on parler alors d'un échec de ces rôles ? « *Je suis dans la nuit et je ne sais plus mon chemin* », ⁷¹⁰ dit le narrateur-écrivain à Tanger où il retourne la fin du récit, comme s'il rendait compte aussi de l'impossibilité des trois expériences tentées, désormais inactuelles : poète engagé, conteur et écrivain public. Trois attitudes narratives, trois horizons de l'écriture que l'auteur, en bon administrateur de système, gère dans une structure narrative conviviale dans son récit « autobiographique », en accordant à chacun des doubles un « droit d'utilisation » personnalisé. Selon un canon *poétique* qui, traditionnellement, définit la parole d'écrivain – comme un discours aliéné ou démoniaque. ⁷¹¹

⁷¹⁰ Id., p. 197.

⁷¹¹ Cf. Abdelkébir Kahtibi (1998), op. cit., p. 51 : « Un beau jour, raconte Ibn Khaldoun, Khosrô (le Shâh de Perse) regardait (travailler) ses secrétaires. Ceux-ci faisaient des calculs de tête et chacun avait l'air de parler tout seul. Le roi s'écria : « Ils sont fous. » [...] Il y a le cri du roi : ils sont fous ! Le fou, ce n'est pas lui, qui exerce le pouvoir et commande par la voix, qui serait la raison, alors que l'écriture serait folie ; Non, ce n'est pas lui, mais ce sont les scribes, d'après le roi, et après lui. [...] Aussi, le politique délègue-t-il à l'écriture la folie qui l'habite, si bien que le scribe serait le fou du pouvoir, comme on dit le fou de dieu. Mais c'est un fou, nous dit la légende étymologique, qui est diabolique, un transcritteur du mal et qui joue en en jouissant. En écrivant, il transmet des ordres, fait passer la voix à la lettre ; en un mot, il enregistre. Ce registre, de quelque ordre soit-il, serait une démonie, une sorte de possession (dans tous les sens du mot), qui ne possède, qui ne possède que dans cette inversion de la loi. Effets théoriques de fantaisie, mais qui sait ? le pouvoir n'est il aussi ce récit. »

b) INTER-DITS: LE PALIMPSESTE POETIQUE

L'aperçu général sur les interprétations « collectives » de *L'Ecrivain public* a permis d'esquisser, à travers l'étude des fonctions de la figure du scribe, un horizon critique très peu homogène. Les débats suscités autour du rôle de l'intellectuel maghrébin francophone ont également montré la difficulté de saisir la problématique de la prise de parole sous un angle unique. Ben Jelloun participe à ces débats d'une manière originale dont témoignent l'adoption et l'abandon du programme du « poète engagé » ou du principe du réel social, ainsi que la déconstruction des catégories « métropolitaines » en matière d'engagement. En outre, le dialogue avec le discours barthésien entamé à partir de *Harrouda*,⁷¹² signale une tentative de redéfinition que l'auteur conçoit au nom de l'idée de la « trahison ».

Ce tableau, aussi riche qu'il soit en références sociales, serait nécessairement incomplet sans l'étude des références culturelles maghrébines du rapport entre parole et pouvoir d'un aspect poétique. Or, ce palimpseste, Tahar Ben Jelloun entend le retravailler à plusieurs points, en particulier concernant les normes de l'écriture, fixées selon les traditions de l'islam.

Pour un palimpseste poétique « oriental »

Bien que les sources critiques examinées dans les chapitres précédents donnent une évaluation très circonstanciée quant à la position distinguée de la figure de l'écrivain dans la société maghrébine, les pensées de Barthes suggèrent, semble-t-il, les bases

⁷¹² Cf. *Harrouda*, p. 175 : « Rien à faire, le langage c'est toujours de la puissance, parler c'est exercer une volonté de pouvoir ; dans l'espace de la parole, aucune importance, aucune sécurité. »

d'une réflexion subtile qui dépasse « le cercle vicieux de l'engagement. » Elles démontrent notamment que le pouvoir du langage est un élément qui s'attache inévitablement à la question de l'écriture ; par conséquent, nous interrogerons davantage le texte benjellounien sur la *nature et les origines* de ce pouvoir.

Nous nous rapportons ici aux prémisses de la critique postcoloniale anglophone, en l'occurrence à celles de J. Erickson, développées dans son ouvrage intitulé *Islam and postcolonial narrative*. Le cadre proposé par Erickson pour l'étude de la problématique remet en cause les interprétations essentiellement politiques ou anticolonialistes par lesquelles, comme nous l'avons montré, le discours critique humaniste absorbe la fonction de l'écrivain, au nom d'un engagement tiers-mondiste, en l'identifiant à une instance dénonciatrice qui veille sur les injustices de la société. De même, l'étude de la langue d'expression occupera une place moindre chez lui.

En évoquant dans son ouvrage un essai souvent oublié de Kateb Yacine, *Le rôle de l'écrivain dans un état socialiste*⁷¹³, Erickson indique la complexité de la question du pouvoir sur la parole dans le contexte maghrébin et pose le débat sur un autre plan idéologique. Ses conclusions mettent en avant le rapport ambivalent entre l'« engagement » du discours postcolonial et la tradition arabe, tandis que ses observations concernant le texte de Kateb sur le « vrai poète » laissent entrevoir l'opacité des catégories qui brouillent les contours entre écrivain, poète, scribe ou conteur, abordés dans la critique « métropolitaine » à certains moments comme des synonymes. Or, la délimitation de ces termes dans la tradition poétique arabo-musulmane se fait selon un système qui traite en secondaires les catégories comme l'opposition

⁷¹³ cité par John Erickson, *Islam and Postcolonial narrative*, Cambridge University Press, 1998, pp. 2-3.

oral-écrit ou *écrivain-poète*, et prend ses origines dans la tradition prophétique de la poésie.

C'est cette même tradition par rapport à laquelle le discours « engagé » de l'écrivain algérien se définit : le « vrai poète » est un poète qui s'oppose comme d'office à sa fonction originale, c'est-à-dire à la transmission de la parole prophétique qui est par excellence une parole sacrée.⁷¹⁴ La nécessité d'un discours « alternatif » de l'écrivain – et que, selon Erickson, Kateb désigne comme élément fondamental de sa définition⁷¹⁵ – serait alors un double acte de révolte : contre un pouvoir social d'une part, et contre un pouvoir poétique de l'autre, les deux entraînant la dénonciation d'un discours de légitimation avec toutes ses résonances théologiques. Ben Jelloun semble combattre la même conception traditionnelle au moment où il fait paraître, déjà dans l'émigration, ses premières contributions théoriques à son nouveau programme poétique. Dans son article déjà cité, *Le poète doit être à l'écoute du peuple*, paru peu après les premières références explicites aux thèses barthésiennes dans *Harrouda*, il oppose les exigences esthétiques de la poésie moderne face à la même tradition culturelle que Kateb.⁷¹⁶ Il n'empêche que derrière ce nouveau concept d'écriture nous lisons l'acte de décès du poète-*Mutanabbî* : la « trahison » et l'abdication de ce rôle d'écrivain prophétique.

⁷¹⁴ Cf. Erickson, op. cit., p. 2 : « In our arabic tradition, there are some poets who have refuted even the message of the Prophet. People believe them to be proud, but is not true. It is a matter rather of a total confidence in the word as word and the refusal to be domesticated. »

⁷¹⁵ « The „true poets” to whom Kateb refers hold in common to attempt to forge a non-toalizing, alternative discourse that achieves a freeing of difference and serves as a model for those („the people”) who suffer the constraints of unforgiving social-cultural bonds » – commente Erickson l'essai de Kateb. Cf. Kateb Yacine, *Le rôle de l'écrivain dans un état socialiste*, in *Anthologie des écrivains maghrébins d'expression française*, Paris, 1965, p. 179, et Erickson, op. cit., p. 2.

⁷¹⁶ Cf. *Le poète doit être à l'écoute du peuple* : « Au X^e siècle, écrit Ben Jelloun, les Arabes voyaient en chaque poète un Mutanabbî, un homme aspirant à la prophétie, contemplant un ciel intelligible où devaient apparaître les traces du Destin et les signes du futur. Cette conception mettait à l'abri de la réalité quotidienne et ajoutait à la mystification de l'univers poétique. Cette poésie traditionnelle s'éloignait de la vie ; elle ne manquait ni de beauté ni de séduction. »

L'approche de Kateb et celle de Ben Jelloun font face tour à tour à deux éléments essentiels mais légèrement différents du palimpseste poétique arabo-islamique. D'une part, et c'est plus le cas de Kateb, ce type de discours affronte la légitimation théologique du pouvoir politique sur la parole, à savoir le principe selon lequel l'Etat se revendique, au nom d'un pouvoir sacralisé, la responsabilité, avec les termes de N. Kamal-Trense, de « la sécurité des êtres et des mots »⁷¹⁷, assumant ainsi un droit illimité au contrôle et au refoulement de la parole contre lesquels l'écrivain doit lutter. Cette « théologie », tournée en une politique totalitaire de domestication dans les jeunes démocraties postcoloniales du Maghreb, sera également démasquée par Ben Jelloun.

Les réflexions de Ben Jelloun qui proposent un déplacement de la question de l'autorité « théologique » sur la parole vers des catégories esthétiques, vont apparemment dans cette direction. Le poète-écrivain marocain, pour avancer une première tentative de conversion vers le système de Barthes – tentative qui passe par la lecture du *Degré zéro de l'écriture* et la dissolution du problème de l'engagement par le couple *écrivain-écrivain* – réclame alors pertinemment « l'effondrement de ces anciens concepts »⁷¹⁸, aussi bien incompatibles avec sa conception sur l'écriture que les interprétations politiques de la notion d'engagement.

D'où l'écart majeur entre les deux paradigmes – « occidental » et « oriental » – de la réception : alors que le premier, « métropolitain », a tendance à parler, avec l'expression de M. Vernet-Leflaive, d'une « quête morale »⁷¹⁹ qui, conformément à sa vocation d'intellectuel, pousse l'écrivain à remplir une fonction louable et humaniste, pour le deuxième, cette même activité relève

⁷¹⁷ Kamal-Trense, op. cit., p. 23.

⁷¹⁸ Cf. *Le poète doit être à l'écoute du peuple*.

⁷¹⁹ Vernet-Leflaive, op. cit., p. 15.

d'un désaveu expressément « immorale » et iconoclaste d'une tradition.

Les considérations de T. Michel-Mansour⁷²⁰ montrent clairement que cet écart entre palimpseste « orientaliste » et conception « occidentale » – et qu'on peut nommer à juste titre paradigmatique – s'explique par l'opposition de deux traditions : *esthétique* et *théologique* de l'interprétation. Dans la culture arabo-islamique, la réflexion sur la poésie qui, dans la culture occidentale, appartient à un ordre esthétique autonome, rejoint les limbes de la théologie. La poésie est considérée comme une forme d'art de la parole qui est par définition d'origine divine et « constitue une science presque sacrée depuis la naissance de l'Islam, ou plus spécifiquement, à partir de la révélation de la parole de Dieu au prophète Muhammad. »⁷²¹

Nous constatons alors que la marge esthétique sur laquelle Ben Jelloun doit naviguer est assez étroite : même si la tentative de prise de position contre l'esthétique de la parole sacrée joue un rôle décisif dans l'attitude novatrice de l'auteur, ses propos n'aboutissent aucunement à une remise en question de l'appartenance à la communauté religieuse et au rejet de la totalité des principes prophétiques⁷²². Il appartiendra cependant aux chapitres suivants d'examiner en détail les retombées esthétiques de cette pratique qui, quoiqu'elle ne puisse être saisie qu'en partie en termes d'« hérésie », jouera sérieusement dans la stratégie

⁷²⁰ *La portée esthétique du signe dans le texte maghrébin*, Publisud, 1994. Voir plus particulièrement le chapitre 1.4.0 : Convergences et divergences de notions d'esthétique.

⁷²¹ Michel-Mansour, op. cit., p. 52. Cf. aussi Id., p. 44 : La parole est, affirme Michel-Mansour, est « l'arme contre **اهل البدع**, littéralement ceux qui profèrent des "fantaisies", des "hérésies" contre Allâh. [...] Ainsi la parole devient non seulement l'instrument de la connaissance de Dieu, mais de sa défense (sic) contre les hérétiques. Il est incontestable que la caractéristique divine de la parole, aussi que ses deux fonctions (la révélation et la défense d'Allâh) l'élève à la hauteur du sacré. »

⁷²² Cf. Erickson, op. cit., p. 2 : « Nonetheless, it is an oversimplification to view the resistance of these postcolonial writers ("poets") described by Kateb as signifying unqualified refutation of the "message of the Prophet", for, far from all being set on rejecting Islam and Muhammad, most reject only the dictates imposed by Islamic extremists. »

narrative benjellounienne depuis les premiers romans, et transformera l'aliénation des principes coraniques d'une tradition poétique à l'aliénation du discours même, en déterminant au même titre l'issue des réflexions poétiques dans *L'Écrivain public*.

Aliénations du discours : de l'écrivain-hérésiarque à l'écrivain public

La pratique de l'écriture dans la tradition arabo-musulmane est inséparable de la pratique sacrée⁷²³ qu'est l'étude du Coran. Ce n'est pas alors par hasard que le Livre saint, métaphore de l'écriture totale, sera une référence omniprésente dans les écrits de Ben Jelloun.⁷²⁴ Contrairement à F. Gaudin qui a indiqué la pertinence des principes coraniques comme sources de la division en classe et de l'inégalité au sein de la société arabe que l'écrivain doit dénoncer⁷²⁵, nous entendons cependant y souligner les éléments qui contribuent à l'effet-palimpseste : soit en tant qu'intertexte soit comme source des normes de l'écriture dans une culture où la pratique de l'écriture (et de la lecture) est basée sur la connaissance parfaite du texte saint.

Mais les contraintes de l'activité de l'écrivain s'y reposent également : « toute tentative de perfectionner la parole des textes laïques, remarque Michel-Mansour dans son ouvrage cité, est le corollaire de la perfection stylistique et symbolique du texte coranique. Il n'est pas alors surprenant de considérer que la connaissance approfondie du texte sacré devrait précéder toute autre formation littéraire. Il s'ensuit que le don de la parole est un don de Dieu qui le possède et l'accorde selon sa bonté. »⁷²⁶ Dans cette interprétation traditionnelle, tout énoncé de l'écrivain se

⁷²³ Vernet-Leflaive, op. cit., p. 97.

⁷²⁴ Ben Abda, op. cit., p. 87.

⁷²⁵ Cf. Gaudin (1998), op. cit., p. 50.

⁷²⁶ Michel-Mansour, op. cit., p. 52.

produit alors en fonction du Coran, mais il ne s'agit pas seulement d'une perfection stylistique : les formes de l'expression écrite sont soumises à des normes strictes de la transmission qui garantissent leur authenticité et leur conformité au Livre saint. Les « fantaisies » poétiques qui visent sa manipulation et sa falsification, sont en conséquence condamnés comme des actes « hérétiques ». Ces normes sont à respecter autant par les producteurs de textes littéraires que par les autres écrivains qui, en réalité, ne sont pas nécessairement distingués du point de vue des types de textes ou genres qu'ils produisent, mais en fonction des principes qu'ils suivent dans leur discours⁷²⁷ : poète, scribe ou écrivain sont tous soumis aux mêmes règles de la transmission de la parole.

Pour mieux saisir l'originalité de la manière dont Ben Jelloun manipule ce palimpseste poétique, il n'est pas inutile de revenir à ce point sur les observations concernant les mutations du contexte littéraire maghrébin depuis une centaine d'années. Bien que la critique porte sur l'évolution des genres du discours (apparition des formes romanesques, les premières expériences autobiographiques) et le développement de l'autonomie du champ littéraire, le rapport avec les principes esthétiques de la tradition coranique sera toujours un aspect important des recherches. Car si Ben Jelloun, comme nous l'avons vu plus haut, a refusé dans un premier temps la tradition du poète prophétique au nom de son principe du réel social, il fera de même – par le déjouement du principe de l'autorité et du principe de la conformité au Livre – pour la tradition sacrée qui individualise la figure de l'écrivain.

La gamme des formes de la « désobéissance » de l'écrivain est cependant très large chez Ben Jelloun et contient plusieurs paramètres que la conception de Barthes – soit par l'opposition *écrivain-écrivain*, soit par ses renvois à l'horizon du langage – ne

⁷²⁷ Cf. Ben Abda, op. cit., p. 59.

peut pas englober. Y appartiendront les infractions d'ordre (inter)textuel, comme l'acte sacrilège du non-respect des règles de la citation des versets coraniques et les outrages d'ordre narratif comme les libertés que l'écrivain prend dans la chaîne de la transmission.⁷²⁸ C'est notamment le cas des figures d'affabulateurs qui s'autorisent, tantôt dans la préface de *La plus haute des solitudes*,⁷²⁹ tantôt dans la *Confession du scribe* une liberté poétique. Une différence cardinale émerge toutefois dans ce nouveau contexte : désormais ces figures ne sont pas des écrivains qui manipulent leur discours entre histoire et fiction⁷³⁰ ou renient consciemment le pacte référentiel ou autobiographique mais des écrivains qui violent l'Ordre. Le fait que Ben Jelloun tente d'insérer dans son récit des figures de narrateurs 'rénégats' comme El-Hallaj, est dû, entre-autres, à cette conception même.

L'idée benjellounienne qui glisse la problématique de l'autorité religieuse vers un sens métaphorique, à savoir la problématique de l'authenticité du texte, fait alors appel à une double responsabilité de l'écrivain. Si, d'une part, celui-ci court le risque de la profanation de l'ordre sacré du Livre, c'est toujours lui qui, de l'autre part, peut procéder à la manipulation de la chaîne de transmission. C'est en vertu de cette double bataille avec l'autorité du texte écrit que Ben Jelloun définira le rapport de l'écrivain avec ses narrateurs et organisera la structure narrative de ses oeuvres.

« *Deviens fou, tu peux gagner* »⁷³¹, lit-on la phrase du psychiatre dans *Moha le fou Moha le sage*⁷³². Ces propos certainement sont très pertinents dans la mesure où ils font appel à une forme de la désobéissance à l'Ordre chez Ben Jelloun. Définis ailleurs en tant

⁷²⁸ Cf. Abdelfattah Kilito, *L'auteur et ses doubles*, Seuil, 1985, p. 72 : « Le livre circulait grâce à un transmetteur. Ce personnage le recopiait sous la dictée de l'auteur et recevait de celui-ci l'« autorisation » de se transmettre. »

⁷²⁹ Tahar Ben Jelloun, *La plus haute des solitudes*, Seuil-Points, 1977, p. 13.

⁷³⁰ Aresu, op. cit., p. 25.

⁷³¹ Ben Abda, op. cit., p. 110.

que « discours expatirés dans le délire », des discours contestataires fonctionnent comme des discours aliénés : des fantasmes ou des fabulations qui s'articulent dans « *l'inter-dit* », c'est-à-dire à travers la langue autre⁷³³. Réévocation d'une tradition de la culture arabo-islamique à laquelle Ben Jelloun recourt avec prédilection pour légitimer sa critique fustigeante et « hérétique » dans le même roman, ce « visage noble » de la folie, comme démontre l'étude de R. Lebban, est pratiquement la seule voie pour faire passer le discours contestataire.⁷³⁴

Or, l'éloquence des fous, cet élément original du palimpseste poétique « orientaliste », est connue depuis les débuts de la littérature arabe médiévale : A. Kilito cite l'exemple du « fou éloquent » de Nisâbûri et le fou qui écrit des épîtres⁷³⁵, tandis que l'étude de R. Lebban se réfère à un autre texte du X^e siècle, « *La séance des hospices de fous* » de Hamadâni⁷³⁶ et son narrateur majnoûn, Ibn Hichâm. D'autre part, il existe des figures de fou « populaires », donc aussi en dehors de la tradition savante, comme *Djoha* ou *Bubali*⁷³⁷ dont s'inspire probablement la figure de *Moha*, ce double « diseur de vérité » de l'écrivain. Barthes, dans *Le degré zéro de l'écriture* s'arrête aussi sur le discours aliéné en déclarant que « la parole de fou est une mise en doute de la bonne conscience du pouvoir »⁷³⁸, ce qui est une allusion nette à la dimension éthique du métier d'écrivain. Néanmoins, 'écrire le pays'

⁷³² p. 150.

⁷³³ Saigh Bousta, op. cit., p. 13.

⁷³⁴ Cf. Rajaâ Lebban–Hachmi El-Moudden–Saïda Douki, Au-delà de la raison, la logique de la folie in : *Apport de la psychopathologie maghrébine. Actes du Congrès du 5-7 avril*, Université Paris 13, 1990, p. 71 : « Cette légitimation de la critique, remarque Lebban, est tellement nécessaire que tous les écrivains qui, plus tard, n'ont pas jugé bon d'en tenir compte avant de faire parler un majnoun, ont vu leurs oeuvres brûler et se sont vus condamner au bûcher. »

⁷³⁵ Abdelfattah Kilito, Quelques figures de fou dans la littérature arabe, in *Apport de la psychopathologie maghrébine. Actes du Congrès du 5-7 avril*, Université Paris 13, 1990, p. 62.

⁷³⁶ Cf. Lebban et al., op. cit., p. 67.

⁷³⁷ Jamal Amraoui, *Oralité et intertextualité dans « Harronda » et « Moha le fou Moha le sage » de Tahar Ben Jelloun*, thèse de doctorat, Université d'Aix-Marseille, 2001, p. 212.

⁷³⁸ Pierrette Renard, Le pouvoir ambigu des mots, in M'Henni, op. cit., p. 16.

par le biais du narrateur fou est est d'une portée beaucoup plus lourde que de tenir un discours égalitariste ou de dénoncer les valeurs qui font pivoter le système paternaliste. Aussi F. Gaudin insiste-t-elle sur les allures prophétiques de Moha par le biais desquelles Ben Jelloun parvient à l'insulte de la religion « car Moha n'est ni un mythe marocain, ni tunisien, ni algérien, affirme-t-elle. Le nom même pose problème . S'agit-il de la contraction de Mohamed ou de la transformation de Joha ? »⁷³⁹

Derrière cette profanation de la posture prophétique s'esquisse cependant aussi un acte d'infraction d'ordre poétique : celle de la règle de la conformité au texte sacré. Ainsi sera perverti, avec les citations coraniques, la profession de foi dans *Moha le fou Moha le sage* : « *La vie et courte et Mohamed est son envoyé* »⁷⁴⁰. De ce point de vue, le majnoun est non seulement celui qui s'impose comme un « diseur de vérité » impuni, mais aussi celui qui assume le rôle de « falsificateur sacrilège » pour l'écrivain. Abstraction faite des raisons politiques du refoulement du discours, c'est alors justement sous la contrainte des deux règles poétiques que l'écrivain doit céder ces rôles à ses doubles. Car de double, il y en a plusieurs ; si le fou est le double qui se révolte au principe poétique de la conformité, les autres, le scribe et le conteur, à qui la narration est confiée dans *L'Ecrivain public*, se distinguent par la violation de la deuxième norme liée à la production du texte qui est la manipulation de la chaîne de transmission.

A ce moment-là, il convient de mettre en valeur la coupure qui s'effectue entre *Moha le fou Moha le sage* et *L'Ecrivain public* et qui, avec ce dernier ouvrage, constitue un seuil qui n'est pas simplement d'ordre thématique ou narrative, mais aussi d'ordre poétique. Cette coupure fait état d'un changement qui correspond

⁷³⁹ Gaudin (1998), op. cit., p. 77.

⁷⁴⁰ Ben Abda, op. cit., p. 91. et *Moha le fou Moha le sage*, p. 15.

parfaitement à l'évolution des conceptions poétiques et qui se reflète aussi bien dans les étapes de l'itinéraire personnel de « l'autobiographie » de l'écrivain que dans un autre palimpseste : celui de la topographie d'un voyage entre les hauts lieux de la terre natale, dont Fès d'antan ou Tanger, « ville de la trahison ».

c) LE PALIMPSESTE TOPOGRAPHIQUE : LE RECIT AUTOBIOGRAPHIQUE COMME VOYAGE

« C'est à partir des hauts-lieux que sont les villes que Tahar Ben Jelloun choisit d'écrire. » C'est ainsi que N. Kamal-Trense résume, dans son analyse brillante, le rôle des éléments topographiques chez l'auteur. En effet – le récit « autobiographique » de *L'Écrivain public* n'est pas non plus une exception – les villes constituent espace référentiel primordial depuis les premiers ouvrages : *Harrouda* sera le livre de Fès, la ville natale et *Moha le fou Moha le sage* se déroule à Casablanca ; *La plus haute des solitudes* nous conduit cependant à Paris, alors que *La prière de l'absent* est un vrai récit de voyage dans les villes historiques marocaines : Fès, Meknès, Marrakech, Agadir⁷⁴¹.

Mais au-delà de cette fonction d'arrière plan et l'attachement au palimpseste historique et culturel maghrébin qu'ils expriment, la topographie et le voyage disposent aussi des analogies narratives. Comme affirme T. Bekri⁷⁴², une des rares formes classiques de la prose arabe était justement le récit de voyage, tandis que la tradition qu'on exprime avec le terme arabe *رحلة* (*ribla*, 'itinéraire') conçoit le voyage aussi comme symbole de l'évolution spirituelle ; nous avons vu également le cas du *Ta'rif* d'Ibn Khaldoun qui porte plusieurs caractéristiques d'un récit de voyage. Nous ajoutons seulement qu'une autre expression en arabe : *سيرة* (*sîra*) qui signifie *biographie*, fait aussi allusion au parcours d'un chemin, au sens physique du déplacement. C'est cette même signification métaphorique que Ben Jelloun prétend appliquer d'une part « afin de qualifier son propre va-et-vient entre le poétique et le narratif »

⁷⁴¹ Cf. Habib Salha, *Le Miroir étoilé : une lecture de La prière de l'absent*, in M'Henni, op. cit., pp. 83-99.

⁷⁴² Bekri, op. cit., p. 187.

depuis les années passées autour de *Souffles*. L'inspiration vient notamment de Laâbi qui, comme observe N. Kamal-Trense, définit l'expression *ribla* comme symbole d'une « démarche globale » poétique.⁷⁴³

La topographie comme principe narratif

Si F. Gaudin conclut que « *d'ailleurs partout l'autobiographie se fonde avec le voyage* », ⁷⁴⁴ cette thèse est particulièrement vraie pour *L'Écrivain public* dans lequel Ben Jelloun, à part les quelques références chronologiques, organise le récit autobiographique selon une matrice topographique précise, ou même, suggère supériorité de cette dernière dans la structure narrative. La représentation des villes chez Ben Jelloun est alors loin d'être suggérée par un esprit de catalogue qui utilise l'espace urbain comme décor : l'organisation de l'espace, en unité organique avec la structure chronologique, suit la logique d'un itinéraire poétique et fait ainsi partie d'une triple configuration narrative.

Mais l'espace urbain est aussi à la fois un corps réel et imaginaire dans les oeuvres de Ben Jelloun : chaque endroit, en outre les références autobiographiques, possède des références symboliques au palimpseste culturel que l'auteur ne cesse de « relire » et de faire dialoguer avec son écriture. Car les villes apparaissent aussi comme des textes, des livres qu'on lit et qu'il faut interpréter, dit-il : si par exemple, Fès (Fass) victime de la

⁷⁴³ Cf. Kamal-Trense, op. cit., p. 24 : « A. Laâbi fut le premier à avoir utilisé le terme d'"itinéraire" pour qualifier un récit, *L'oeil et la nuit* écrit en 1967 et publié en 1969 : "Cette démarcation au niveau même de l'appellation d'une oeuvre de narration s'inscrivait dans une démarche globale que la revue *Souffles* avait concrétisée et exprimée dès sa création. Il s'agissait pour nous non seulement de contester les aliénations subies sur le plan intellectuel et culturel, mais de les désarticuler aussi au niveau du travail d'écriture lui-même et des formes d'expression littéraire. D'où l'intérêt pour notre tradition populaire orale et pour certaines formes d'expression littéraire qui avaient en cours dans l'héritage arabe." [...] Tahar Ben Jelloun, qui collabora à la revue *Souffles*, créée en 1966 par A. Laâbi et interdite en 1972, après 22 numéros en français et 8 en arabe, récupère ce terme afin de qualifier sa propre va-et-vient entre le poétique et le narratif. »

colonisation, est mentionné dans *Harrouda* comme « *un manuscrit auquel ils n'ont rien compris* »⁷⁴⁵, l'écrivain-narrateur du récit autobiographique passe des pages entières à déchiffrer les valeurs symboliques que ces endroits font circuler.

D'une part, parce qu'il s'agit des villes illustres et emblématiques de l'histoire marocaine et ainsi des berceaux de la culture d'origine donc des sources d'inspiration traditionnelles en partie taries avec la période coloniale. D'autre part, parce que certaines villes déterminent des étapes décisives dans la carrière d'écrivain du narrateur. Si plus tard, dans *L'Enfant de sable*, les portes de villes servent de « portes » du récit, ici, c'est les récits de villes qui servent de porte de service pour un métadiscours poétique. En somme, conclut F. Gaudin, les changements diégétiques s'organisent dans *L'Ecrivain public* en fonction des changements topographiques et des transformations de valeurs.⁷⁴⁶

« Tout naturellement, dit Kamal-Trense concernant l'ensemble de l'oeuvre, les "temps" forts de cet espace urbain ont pour nom : Fès où Tahar Ben Jelloun est né, Tanger où il a grandi, Casablanca et Tétouan où il a enseigné, Marrakech où il a voyagé, Paris où il vit. »⁷⁴⁷ C'est la même « chronologie limpide »⁷⁴⁸ des lieux qui s'esquisse dans *L'Ecrivain public* : nous y retrouvons la ville de naissance et de l'adolescence, celles des débuts de la carrière de professeur ou celle de l'exil et plusieurs endroits, évoqués cependant dans le récit comme jalons de la carrière d'écrivain : Daw Teït, Beyrouth ou Xios, ainsi que La Mecque et Médine, villes du grand voyage symbolique qu'est le pèlerinage pour les Musulmans.

⁷⁴⁴ Gaudin (1998), op. cit., p. 13.

⁷⁴⁵ *Harrouda* p. 89, cité par Ben Abda, op. cit., p. 278 (c'est nous qui soulignons.)

⁷⁴⁶ Gaudin (1998), op. cit., p. 16.

⁷⁴⁷ Kamal-Trense, op. cit., p. 22.

⁷⁴⁸ Gaudin (1990), op. cit., p. 16.

Le récit (chapitres I-III) part de Fès, ce « parent disparu »⁷⁴⁹, devenu, de même que *La Hara* chez Memmi ou Cherchell chez Assia Djebar, un lieu de nostalgie devenue victime de « l'ordre de l'ingénieur »⁷⁵⁰, c'est-à-dire de l'aménagement des terrains publics. Fès est donc un lieu de mémoire, celui de « la cité répudiée »⁷⁵¹, la ville abandonnée des souvenirs d'enfance, dont la remémoration occupe l'imaginaire de l'écrivain depuis *Harrouda*.

Le troisième chapitre du récit raconte le départ pour Tanger. Ville arabe-française-espagnole par sa position frontalière et ville donnant sur l'horizon infini de la mer, elle est ville de passage aussi bien au sens économique que culturel : porte ouverte sur la Méditerranée, elle est le seuil de « l'Orient » pour les Européens qui y arrivent, tandis que pour le Maroc, c'est la terre livrée à l'Occident et à la contrebande. Pourtant, ce voyage signifie tout d'abord un premier exil pour le narrateur-écrivain après l'enfance fassie : un déplacement à la ville de la trahison culturelle depuis la ville immobile et vétuste de Fès. Immersion dans une nouvelle ambiance mouvementée où aura lieu une première prise de conscience politique, conquête d'une ville des apparences et des licences qui apportera les premières expériences sexuelles.

Les récits évoquant les années de Tanger entraîneront un changement considérable aussi au niveau narratif : trois unités insérées – le rappel du souvenir du père par l'amante d'après les photos, celui du citronnier de la maison de Fès et le récit fantaisiste de la rencontre avec la fiancée⁷⁵² – bouleversent la linéarité et redistribuent les positions d'énonciation. Ce changement aboutit d'un côté au shifting entre la première personne du récit du journal inséré et celui du narrateur. De l'autre

⁷⁴⁹ *L'Écrivain public*, p. 187 : « Il m'arrive encore de penser à Fes comme on pense à un parent disparu. »

⁷⁵⁰ *Id.*, p. 65.

⁷⁵¹ Kamal-Trense, *op. cit.*, p. 64.

⁷⁵² *L'Écrivain public*, p. 62.

côté, il tend à projeter la décomposition narrative des chapitres VI et VII qui se racontent analogiquement aux précédents : voyage en train pour arriver à Daw Teït et se transfigurer ensuite en prisonnier et écrivain public et distanciation narrative, cette fois-ci à la troisième personne. Mais nous y trouvons également d'autres discours insérés à la première personne : les discours déjà mentionnés des détenus au chapitre VI et les mots de l'amante du poète, évoquées à Khania au chapitre VII, qui sera suivi de sa part, au moyen d'un nouveau shifting, du récit du devenir écrivain engagé qui, par un recul dans la chronologie, raconte les événements de 1965.

Malgré les quelques dates insérées, l'emboîtement narratif et le bouleversement chronologique se prolongent dans le reste de « l'itinéraire ». Le récit des années passées à la ville blanche, Tétouan, se complète d'une chronique sommaire de la mutation à Casablanca (chapitre VIII), alors que le récit de l'arrivée à Paris le 11 septembre 1971 se mélange avec celui des événements de Beyrouth de 1982 (chapitre IX). Ces derniers sont relatés d'abord dans un journal inséré que le narrateur entame le mardi 8 juin 1982, même si, au chapitre suivant, ce journal tourne à une réflexion nostalgique et l'image de « la ville soeur » se confond au fur et à mesure aux contours de Tanger.

Contrairement aux parties précédentes, le récit du voyage à la Mecque et à Médine au chapitre XI se comporte visiblement comme un chapitre autonome ; ni références chronologiques, ni allusions à d'autres lieux, événements ou récits précédents ne le font communiquer avec le reste du texte, si ce n'est le seul cauchemar de la rencontre avec le poète engagé et les allusions oniriques à la bague. Pareillement, les raisons pour lesquelles,

après le rêve raconté par la « voix de pèlerin »⁷⁵³, le récit sera éjecté vers la narration hétérodiégétique d'une scène de Tanger (le récit du cousin) sont passablement opaques. Le retour à Tanger, ce « livre inachevé »⁷⁵⁴, ne correspond pas fidèlement aux étapes présumées d'un métarécit biographique linéaire, mais constitue le point de vue duquel la nostalgie de la terre natale se raconte et, du point de vue de la narration, révèle la position à partir de laquelle le récit rétrospectif du narrateur-écrivain et ses intrusions s'énoncent.

Par la focalisation sur ces écarts narratifs, nous entendons non seulement délimiter les différents niveaux du passage de la parole, mais aussi reconstruire dans le texte de *L'Écrivain public* les rapports internes entre les étapes de l'« itinéraire » d'écrivain et des valeurs culturelles représentées par les lieux. C'est dans ce cadre que nous consacrerons une attention particulière à deux villes de l'enfance : Fès et Tanger, dont l'opposition symbolique forme un centre absolu dans le discours de Ben Jelloun.

Fès-Tanger: le deuil et la trahison

En examinant les « hauts lieux » autour desquels la conception de la *ribla* organise la structure narrative de *L'Écrivain public* aussi bien au sens topographique qu'au sens spirituel, le lecteur découvre plusieurs rapports d'opposition. Premièrement, nous avons différencié plus haut les endroits appartenant à trois pratiques d'écritures différentes : Daw Teït, Rabat et Beyrouth et enfin Tanger. Deuxièmement, comme montre N. Kamal-Trense selon une autre logique, Fès, Tanger et Casablanca, lieux nostalgiques de la terre natale se distinguent des villes de

⁷⁵³ Gaudin (1998), op. cit., p. 90.

⁷⁵⁴ *L'Écrivain public*, p. 181.

l'éloignement qui sont respectivement Paris, Beyrouth et Médine ; ce type d'opposition laisse entrevoir le changement de l'attitude de l'écrivain-narrateur entre les périodes de l'« avant-exil » et de l'« après-exil. »⁷⁵⁵ Troisièmement, nous pouvons opposer dans cet « itinéraire thématique » une différence entre le récit autobiographique de l'enfance et le récit de l'âge adulte. Quoique F. Gaudin affirme que *L'Ecrivain public*, contrairement à *Harrouda*, est le récit de l'âge adulte et donne ainsi du une partie prépondérante du texte par rapport au récit de l'enfance⁷⁵⁶, ce dernier occupe une place considérablement importante dans l'oeuvre.

D'une part, puisque les réflexions sur l'écriture et les notes insérés, bien qu'elles soient de plus en plus fréquentes et abondantes avec la progression du récit, n'auront que rarement la valeur d'une narration autobiographique linéaire et cohérente. D'autre part, parce que l'écrivain-narrateur, même si ce n'est pas toujours de la même position d'énonciation, revient plusieurs fois dans les villes de l'enfance et de l'adolescence : Fès et Tanger. Dans une première approche, une telle l'opposition des deux villes dans *L'Ecrivain public* passe inaperçue. Même si le narrateur avoue qu'« on ne quitte jamais la ville natale »⁷⁵⁷, ce départ sera comme celui « des coupables ou des voleurs ». Fès est quittée « comme une épouse infidèle »⁷⁵⁸ pour Tanger aussi sur le plan narratif : dans un amalgame de récits du troisième chapitre nous trouvons la description Fès et des premières expériences de Tanger, ainsi que le voyage en train qui signale le passage. La coupure est donc à peine visible, du moins dans la répartition en chapitres.

⁷⁵⁵ Kamal-Trense, op. cit., p. 74.

⁷⁵⁶ Gaudin (1990), op. cit., pp. 14 et 26.

⁷⁵⁷ *L'Ecrivain public*, p. 47.

⁷⁵⁸ Ibid.

Un court passage inséré dans l'oeuvre après le récit d'adolescence de Tanger – celui du citronnier – reconduit cependant le lecteur à Fès. Ce nouveau texte sur Fès n'est cependant pas un retour à l'ordre narratif rétrospectif du récit de l'enfance, mais la description d'un état confronté à la position de l'énonciation qui s'effectue probablement, comme on peut vérifier à la fin du livre, depuis Tanger.⁷⁵⁹

Serait-ce seulement une opposition d'ordre chronologique entre le présent de l'écriture et la nostalgie du passé ou, justement, la mise en évidence d'un rapport particulier entre Fès et Tanger ? La résistance du citronnier à la destruction de l'ancienne cité, ville « fidèle à la tradition » qui « supporte l'anathème »,⁷⁶⁰ s'offre idéniablement à la lecture comme une figure de la lutte contre la destruction des valeurs traditionnelles, celle du palimpseste précolonial. « Ce n'est pas par hasard si Fès est le point de départ de l'histoire de l'écrivain public » – N. Kamal-Trense.⁷⁶¹ Si l'ancienne Fass, comme dit Ben Jelloun, est la ville natale avec laquelle « on a souvent des règlements de compte à effectuer »⁷⁶², elle est aussi un des lieux de naissance de la culture marocaine. Bastion de la parole traditionnelle et fondée par la parole coranique⁷⁶³, Fès est une ville-texte qui suggère également une habitude d'écriture traditionnelle : celle de l'école coranique que l'écrivain-narrateur « hanté aujourd'hui par l'étendu arrogante de nouvelles lumières » veut

⁷⁵⁹ Id., p. 67 : « A hauteur de souvenir, le citronnier a perdu ses feuilles. Arbuste sec, assiégé par une mort lointaine qui lui envoie de l'ombre, il résiste dans la cour de la grande maison abandonnée, vouée à la démolition par l'ordre de l'ingénieur qui veut rajeunir le visage ridé et fatigué de Fès. Peut-être que ces murs traversés d'une eau sourde et impure s'écrouleront à l'approche de la main tranchante dans le silence qui lave le songe de l'enfant. Celui-là même qui a perdu le goût des larmes, hanté aujourd'hui par l'étendue arrogante de nouvelles lumières, assis sur un banc de sable, aguise une plume de roseau qu'il trempera dans l'encre sépia *pour écrire des versets immerés*, lettres errantes sur une planche polie par un peu d'argile. » C'est nous qui soulignons.

⁷⁶⁰ Gaudin (1990), op. cit., p. 131.

⁷⁶¹ Kamal-Trense, op. cit., p. 48.

⁷⁶² Gauvin (1997), op. cit., p. 130.

⁷⁶³ Cf. Ben Abda, op. cit., p. 463 : « Fès est le bastion de la parole traditionnelle, dont le texte fondamental est le Coran, [...] la parole coranique fonda la ville. »

reprendre « *pour écrire des versets inversés.* » En effet, les versets ne peuvent être qu'*inversés* et pas parce qu'ils sont écrits de droite à gauche, mais parce qu'ils sont, par sous-entendu, *intervertis* et *renversés*, c'est-à-dire éloignés de la parole coranique traditionnelle et produisant nécessairement une écriture profanée. A part Fès qui, « perd ses indices religieux » avec la colonisation et sa destruction, l'écrivain-narrateur prononce alors aussi une oraison funèbre sur les sources sacrées de l'écriture.

Alors que Fès est le texte sacré, « livre unique », Tanger est un lieu de métissage : ville de l'expérience radicale d'un changement de climat de l'enfance, mais aussi celle de l'écrivain futur qui est absorbé par la culture occidentale. Tanger, définie comme premier lieu d'exil et d'éloignement, s'impose alors comme un lieu de passage, lieu de la *transposition*, comme explique S. Ben Abda, en recourant au sens étymologique du terme latin '*trahere*'.⁷⁶⁴ Mais cette transposition n'est pas seulement topographique. Le passage de la frontière dans le récit d'enfance se double ainsi d'un autre, du passage symbolique à Tanger de l'adolescence qui éveille les désirs⁷⁶⁵ et instaure le langage du corps dans le récit.

« *Tabar, Tanger, Trahison* » découvre S. Ben Abda la série d'anagrammes⁷⁶⁶ de la ville où, d'après la topographie du récit, l'écrivain-narrateur arrive deux fois : en provenance de Fès dans le récit d'enfance et après Médine et Xios à la fin du livre dans le récit d'adulte. C'est là que l'écrivain-narrateur, de retour du pèlerinage, éprouve une deuxième blessure et, dénié par les « siens », la marque définitive de sa différence et de son statut de migrant.⁷⁶⁷ Mais d'autre part c'est aussi lui qui, renonçant à la

⁷⁶⁴ Ben Abda, op. cit., p. 262.

⁷⁶⁵ Gaudin (1990), op. cit., p. 42.

⁷⁶⁶ Ben Abda, op. cit., p. 262.

⁷⁶⁷ *L'Écrivain public*, p. 174 : « Il me dit quelque chose du genre « Mon ami, tu parles l'arabe sans accent, mais tu fais bolcville, et peut-être du même quartier... » Sa réplique fut fulgurante, une flèche en pleine poitrine, une blessure qui fait mal : « Non mon ami ! Toi et moi c'est pas pareil... » »

participation à la halqa comme conteur, abandonne une des fonctions traditionnelles du narrateur. Ce n'est pas par hasard que pour ce « règlement de compte » Ben Jelloun recourt au relais Médine-Tanger ; c'est entre ces deux villes que se constitue la plus grande distance entre parole sacrée et parole profane.

Malgré le charme éternel de Tanger, c'est alors par cette ville que l'écrivain-narrateur confirme son départ définitif vers des textes profanes, plus aptes à intégrer les ambiguïtés de l'écrivain et les ambivalences de l'écriture. « *Cette versatilité du texte, conclut N. Kamal-Trense, ne saurait s'accomoder du caractère immuable du texte sacré. Aussi, après avoir quitté Médine, retrouvera-t-il, à l'étape suivante, Tanger, où, espère-t-il, son père lui racontera son propre itinéraire* »⁷⁶⁸. La trahison esthétique que signifiera la révolte contre l'immuabilité du texte implique cependant aussi l'insoumission à un autre canon, celui de l'écriture autobiographique. Car c'est aussi à partir de Tanger que s'écriront les récits autobiographiques alternatifs et « apocryphes » : celui du cousin, du père ou de la fiancée, et, en dernier chef, celui du narrateur-écrivain même. Actes de révolte qui permettront finalement au narrateur de *L'Écrivain public* de récapituler, dans la ville de la trahison, les principes et techniques de la composition de sa propre autobiographie, en partie à l'analogie de la tradition de l'« inversion » de la parole.

⁷⁶⁸ Kamal-Trense, op. cit., p. 106.

CHAPITRE TROISIEME

ECRIRE. DE-LEGUER LA PAROLE

Ha nincs hangod, használd az enyémet !⁷⁶⁹
(Müller Péter–Menyhárt Jenő)

a) DISTRIBUTION ET DELEGATION : POUR UNE ECONOMIE DE LA PAROLE

Si d'après N. Kamal-Trense, Fès n'est pas par hasard le point de départ du voyage, Tanger a pu être nommé à juste titre l'autre ville emblématique de *L'Ecrivain public*, et non seulement parce que l'écrivain, parti de Fès et après avoir parcouru Tanger, Daw Teït, Rabat, Casablanca, Tétouan, Paris, Beyrouth, Médine et l'île de Xios, retourne à Tanger. Lieu du passage à l'état d'écrivain, lieu où l'écrivain revient « *pour faire le propre dans une vie sans grandes certitudes* »⁷⁷⁰, Tanger est sans aucun doute le point de repère de la structure narrative du livre : c'est à partir de cette ville que l'écrivain-narrateur énonce son « autobiographie » (et plus tard, dans *Jour de silence à Tanger*, celle de son père). En outre, le lecteur a l'impression que la première rencontre de l'écrivain avec le scribe se fait dans cette même ville. Ville de la *trahison*, au sens étymologique, Tanger sera donc aussi la ville où « les histoires » du narrateur (ou, mieux, *des* narrateurs) seront *transférées* et *transposées*

⁷⁶⁹ 'Si tu n'as pas de voix, sers-toi de la mienne.'

⁷⁷⁰ *L'Ecrivain Public*, p. 182.

et elle sera ainsi un point de référence par rapport auquel nous pourrions reconstruire les positions d'énonciation des récits.

La confusion des positions narratives

Contrairement à d'autres récits autodiégétiques « autobiographiques », la reconstruction des positions narratives dans *L'Écrivain public* s'avère problématique pour plusieurs raisons. D'une part, parce que l'identité des sujets de l'énoncé et des sujets de l'énonciation reste généralement incertaine : même si grammaticalement c'est la même instance narrative à la première personne (« je ») qui circule dans le texte, son homogénéité peut toujours être remise en question. Le problème se pose d'emblée concernant l'identité « autobiographique » de l'auteur et du narrateur. Les interprétations qui voient justifiée la lecture autobiographique du texte font souvent appel à *La confession du scribe* où l'identité de l'auteur et du narrateur serait automatiquement garantie par la même instance narrative à la première personne.⁷⁷¹

Une première objection que l'on peut faire à cette interprétation s'explique par le fait que, à part les nombreuses ressemblances des récits avec l'espace autobiographique de l'auteur, on ne trouve aucun indice explicite (ne serait-ce qu'un prénom) qui puisse identifier la personne de l'auteur avec le narrateur anonyme qui parle, pour la plupart, à la première personne du singulier. De plus, c'est dans la même préface que le scribe cite la lettre dans laquelle l'écrivain-narrateur rejette

⁷⁷¹ M'Henni, op. cit., p. 26. M'Henni déduit que « MOI ici, on le constate bien, n'est autre que l'auteur du livre. T. Ben Jelloun qui prétend n'être qu'un scribe, un copiste, puisqu'il intitule ce chapitre zéro : 'Confession du scribe'. D'ailleurs le protagoniste de ce récit le lui rappelle bien dans une lettre où il lui aurait écrit : " Tu as bien voulu être mon scribe". »

ultérieurement le « pacte autobiographique ». ⁷⁷² Cette intrusion du scribe, au-delà de donner une réponse claire – et forcément négative – à la question du pacte, nous conduit cependant à un autre aspect de la problématique, notamment au nombre des narrateurs et leur hiérarchie.

En effet, la structure narrative de *L'Écrivain public* est une construction aussi sophistiquée qu'équivoque : le texte se compose d'une multitude de récits, soit à la première, soit à la troisième personne et il contient également un certain nombre de discours rapportés, résumés avec une exhaustivité remarquable dans le tableau analytique de F. Gaudin. ⁷⁷³ Toujours est-il que, en dehors des discours homodiégétiques rapportés – dont nous venons d'énumérer les plus importants : celui du père, du cousin et de la fiancée – nous trouvons des récits à la première personne, censées être autodiégétiques, mais dont l'appartenance est au moins douteuse.

Un premier signe de cette fluctuation se révèle par l'alternance du passé et du présent dans les « histoires confiées », c'est-à-dire dans les récits « autobiographiques » que le narrateur raconte au scribe « entre deux voyages, entre deux amours » ⁷⁷⁴ et qui sont – devraient être – par définition rétrospectifs et racontés au passé. En revanche, les temps verbaux des récits sont mélangés depuis le premier chapitre où le narrateur tantôt garde la distance dans la narration, tantôt exprime sa présence et s'identifie avec le narrateur-enfant. Mais en remontant dans le temps, et distanciant ainsi sujet de l'énoncé et sujet de l'énonciation, la transfiguration du narrateur en narrateur-enfant crée aussi un effet

⁷⁷² Cf. *L'Écrivain public*, p. 10 : « Mais, quoi qu'il en soit, je tiens à préciser que les histoires que je t'ai confiées ne composent pas ce qu'on appelle une autobiographie. Ni plus, ni moins. Je te les ai racontées tôt le matin, par faiblesse, après des nuits d'insomnie et d'incertitude. Ne les prends pas au sérieux. »

⁷⁷³ Gaudin (1990), op. cit., p. 34.

⁷⁷⁴ *L'Écrivain public*, p. 9.

d'invraisemblance⁷⁷⁵, avant qu'il ne replonge, redevenu narrateur-adulte quelque trois pages après, au cours du récit rétrospectif.

Dans les parties qui suivent, Ben Jelloun – à moins que ce ne soit un geste unique de pasticheur imitant le narrateur-enfant de Proust ou d'Ahmed Sefrioui – recourt à plusieurs reprises à ce rapprochement illusoire entre la durée du récit et la durée de la narration et donne l'impression de la parole vive, énoncée « au temps réel. » On découvre ce même *shifting* narratif au cours de plusieurs étapes de « l'itinéraire » raconté, lorsque le récit rétrospectif au passé est précédé d'un autre, toujours à la première personne, mais au présent, qui « raconte » la ville : Fès, Tétouan ou Médine. Mais c'est également le cas des dernières pages du livre où le narrateur, se fixant sur une colline « *en haut de la vieille montagne à Tanger* »⁷⁷⁶, l'esprit de la *ribla* oblige, récapitule au présent mythique les villes de son itinéraire.

Cette position d'énonciation, sur l'analyse de laquelle nous reviendrons plus tard, sera tout de même privilégiée par rapport aux autres. Bien que le narrateur dissolve les indices chronologiques qui, au sens stricte du terme, « s'espacent » et seront remplacés par des analogies topographiques, c'est assurément cette scène où l'identité narrative est formellement rétablie entre l'instance « je » qui raconte la ville et l'instance « je » qui raconte la vie du héros.

L'alternance entre les temps verbaux dans les récits dirige cependant l'attention du lecteur vers une autre valeur narrative du présent qui est la valeur métadiscursive. Si l'identité narrative apparente se constitue dans le présent absolu du récit qui est lié à une position d'énonciation fixée à Tanger, vingt ans après les

⁷⁷⁵ Id., p. 79 : « Pour le moment, lit-on les phrases du narrateur-enfant, je préfère rester dans le couffin sur le dos à regarder le plafond et à écouter les bruits de la vie, le matin. Je sais qu'aujourd'hui mon père a invité à déjeuner les époux d'Aïcha, de Zineb et de Rouquiya. »

⁷⁷⁶ Id., p. 194.

années du lycée⁷⁷⁷, c'est à partir de la même position que le narrateur se permet de rectifier et de commenter les propres récits rétrospectifs, ainsi que les discours rapportés qu'il « prend en charge ».

Là, une autre difficulté cardinale se pose pour l'interprétation : celle du dédoublement – réel ou illusoire – de la narration. Il s'agit bien évidemment du rapport entre le narrateur et le scribe qui devient complètement ambigu à partir des premières pages de *L'Écrivain public*. D'après sa confession, le scribe, contrairement à ce que le modèle du roman « occidental » suggère, ne s'impose pas en tant qu'éditeur ou divulgateur d'un manuscrit authentique des carnets, comme le fait par exemple Marcel dans *Le Scorpion* de Memmi. Selon ce modèle, le scribe, tout en gardant la distance par rapport au narrateur, retransmettrait fidèlement les récits (« histoires ») que l'écrivain lui avait remis.

Pourtant, ce n'est point le cas ici ; de surcroît, le scribe ne cache pas non plus le fait qu'il s'agit d'un récit retravaillé, voire falsifié et ceci peut-être *malgré* le narrateur.⁷⁷⁸ A ce moment-là, deux possibilités s'offrent : soit il rapporte à la première personne du singulier, mais avec une certaine liberté, ce qu'il a retenu de l'histoire de l'écrivain et insère les documents (carnets, journaux) authentiques que l'écrivain lui avait laissés, soit il agit en toute liberté, non seulement en truquant les récits et les discours rapportés de l'écrivain, mais simplement en les inventant et composant ainsi un récit de fiction.

Bien que selon S. Ben Abda, les fluctuations de l'identité du narrateur et des personnages peuvent être repérables à travers une

⁷⁷⁷ Id., p. 60.

⁷⁷⁸ Cf. id., p. 9 : « Je me suis permis d'arranger et même d'inventer certains épisodes » et p. 11 : « Je n'ai pas respecté l'ordre chronologique dans lequel il me parlait. Je suis intervenu plusieurs fois pour mettre de l'ordre et ajouter des détails piquants qu'il ne tenait pas à divulguer. »

étude des pronoms personnels⁷⁷⁹, cette étude demeure une entreprise hautement impossible dans le cas des narrateurs dédoublés. C'est que, contrairement aux récits à la première personne insérés par les narrateurs (soit *l'écrivain*, soit le scribe), aucune marque de distinction, sinon pragmatique, n'indique qui parle derrière l'instance à la première personne. Théoriquement, rien n'exclut que le « je » de l'écrivain et le « je » du scribe puissent se confondre dans le récit et assumer parallèlement leurs fonctions narratives, aussi bien au niveau diégétique (l'écrivain raconte sa vie ou le scribe raconte la vie de l'écrivain) et extradiégétique (l'écrivain commente ses récits ou le scribe commente les récits de l'écrivain, ou même, le scribe commente ses propres récits). Les combinaisons possibles peuvent être conjuguées à l'infini et le jeu que le narrateur (qui peut être alors aussi bien l'écrivain que le scribe) entame sur le double⁷⁸⁰ rend l'histoire encore plus obscure entre le scribe et son « employeur » qui n'est qu'une « présence » dont « l'aspect insaisissable est irritant ». ⁷⁸¹

Si une identité semble alors se rétablir à la fin de *L'Ecrivain public*, elle ne peut être nécessairement qu'une identité narrative au niveau des énoncés ; autrement dit, comme remarque M. M'Henni, « à la fin, on ne sait plus si l'auteur se raconte ou raconte autrui »⁷⁸². Il en résulte que sur un plan pragmatique, l'identification des instances « je » de la narration reste presque

⁷⁷⁹ Ben Abda, op. cit., p. 312.

⁷⁸⁰ Il suffit de citer ici la proposition de titre (*L'homme qui parlait plus vite que son double*) que le scribe fait à la page 12 du livre. Cf. aussi *L'Ecrivain public*, p. 49 : « Qu'est-ce que cette histoire de double ? Pourquoi je prétends ainsi en avoir créé un, par commodité ou par malice ? A quoi bon évoquer ce fait dont je n'ai pris conscience que beaucoup plus tard ? Il vaut mieux rester dans le train et raconter la suite », p. 128 : « Depuis cette épreuve, je crois à l'histoire du double : ainsi, je serais habité par quelqu'un d'autre – pas forcément sympathique – dont j'aurais les gestes et pas la mémoire, quelqu'un qui se serait glissé en moi à mon insu et qui vivrait un peu de sa vie et un peu de la mienne [...] Dans cette histoire ce serait moi qui écris et lui qui oublie » et 129 : « J'avoue que le double m'aide beaucoup ; il me sauve la face. »

⁷⁸¹ *L'Ecrivain public*, p. 9 : « Ce n'est pas un ami, mais une connaissance. C'est une présence dont je ne me suis pas assez méfié. »

⁷⁸² M'Henni, op. cit., p. 27.

aussi hypothétique avec l'auteur qu'avec les narrateurs. Toutefois, cet échec patent d'une lecture autobiographique nous conduit à examiner, sur le même plan pragmatique, les valeurs spécifiques que Ben Jelloun réserve à l'instance narrative à la première personne dans un système de distribution des voix narratives qu'il ne cesse d'élaborer et de perfectionner depuis ses premiers textes narratifs.

La voix autobiographique : concision et distribution

Dans sa lecture de *L'Écrivain public*, R. Saigh Bousta prête une attention particulière au « *je-u circulaire* » qui s'organise entre les instances narratives à la première personne, mais justement en les désorganisant. « Un glissement des voix, est partout présent. Enfant malade, Scribe, écrivain public, narrateur... parlent, tour à tour dans la confusion, à la première personne, »⁷⁸³ alors qu'en même temps, remarque-t-elle, le lecteur compétent reconnaît dans les récits un « *je aux consonances autobiographiques* » auquel l'auteur recourt avec prédilection à partir des premiers romans et récits. Cependant, comme nous l'avons constaté plus haut, l'identification de ces personnages (ou fonctions diégétiques) avec la personne de l'auteur – que la plupart de la critique déduit d'une manière très logique mais intuitive de l'espace autobiographique de celui-ci – n'est jamais prononcée dans le texte. En outre, le titre (*L'Écrivain public*) qu'on associe à Tahar Ben Jelloun pour en déduire une identité automatique entre auteur et l'instance à la première personne mérite également une explication dans un contexte plus ample.

D'une part, puisque tout au long du récit « autobiographique » de Ben Jelloun reste indéfinie la question de

⁷⁸³ Saigh Bousta, op. cit., p. 111.

savoir avec lequel des narrateurs s'appelant « je » devrait-on l'identifier (serait-ce le scribe ou son « double » le narrateur-écrivain ?) ou s'il faudrait, en cas échéant, l'identifier aux deux en même temps. D'autre part, et c'est peut-être la cause dont l'incertitude narrative découle, puisque l'auteur lui-même reste ambigu au moment du choix du titre de son « autobiographie ». Le titre signifie-t-il réellement une identité ? Et si oui, avec lequel des rôles ? Etant donné que chez Tahar Ben Jelloun le choix du titre détermine aussi le choix du *narrateur*, ces questions précédemment posées concernant le titre ne doivent certainement pas être contournées. Qui plus est, elles constitueront un aspect primordial de l'étude plus détaillée de l'arrière-fond pragmatique des positions d'énonciation du récit et, quoiqu'avec des limites incontestables, elles permettront de jalonner les principaux paramètres d'une reconstruction pragmatique de la lecture.

Or, la position rhétorique (celle du scribe) à travers laquelle Ben Jelloun énonce, ou, mieux, fait énoncer son discours, est largement significative ; aussi bien d'ailleurs que le lieu – la ville de Tanger – dans la mesure où l'acte de l'énonciation se fait entre deux cultures, entre deux traditions poétiques qui se mélangent. C'est ce cadre référentiel métis et cette position intermédiaire qui donneront l'exclusivité et aussi l'ambiguïté de l'interprétation de la figure de l'écrivain public. Rapproché d'emblée de la fonction régulière du scribe qui lie ce narrateur et ainsi l'entier du récit benjellounien au palimpseste culturel maghrébin, l'écrivain public revêt un autre visage dans un protocole de lecture selon lequel le livre de Ben Jelloun s'ouvre vers l'Occident.

En étudiant quelques chapitres plus haut l'évolution de la pensée poétique de l'auteur, nous avons déjà eu l'occasion d'exprimer notre réticence vis-à-vis des cadres allégoriques de l'interprétation « métropolitaine » qui, s'appuyant sur le métarécit

humaniste de l'engagement et l'optique collective de l'ethnographie, situent la figure de l'écrivain public par rapport à trois critères.

Premièrement, la figure de l'écrivain public est conçue, au pied de la lettre, comme une fonction sociale qui s'exerce dans l'intérêt d'une collectivité : « dans L'Ecrivain public, constate S. Ben Abda, le narrateur transcrit les paroles de personnages qui ne savent pas écrire. »⁷⁸⁴ Deuxièmement, il se charge, du moins, dans les récits de Ben Jelloun, de la *représentation* des « damnés » et des « marginaux » de la société⁷⁸⁵, d'où le rôle louable de porte-parole et l'étiquette délicatement embarrassante d'écrivain engagé. Dans cette conception, le rôle de l'écrivain public permet alors de justifier une lecture autobiographique dont la « valeur collective » non seulement ne sera pas réduite mais elle se redouble. En fait, aucune contradiction ne se pose entre individu et conscience collective si l'auteur parle et reprend, conformément à sa conception d'écriture des oeuvres précédentes, plusieurs voix narratives, celles des non-écrivains.⁷⁸⁶

Cette interprétation a pourtant aussi ses points faibles, vu qu'elle tend attribuer à la figure de l'écrivain public, au-delà de la vignette d'« engagé », selon le schéma d'opposition binaire de Barthes, la fonction de *l'écrivain*. Que ces deux fonctions de Barthes s'articulent beaucoup moins distinctement dans un contexte maghrébin, Ben Jelloun nous l'a très bien montré dans sa prise de position en matière d'engagement, en désapprouvant nettement l'identification de cette fonction « sociale » de l'écrivain (public) au métier *d'écrivain*.

⁷⁸⁴ Ben Abda, op. cit., p. 108.

⁷⁸⁵ Cf. Kamel Ben Ouanes, L'itinéraire de la parole dans l'oeuvre romanesque de Tahar Ben Jelloun, in M'Henni, op. cit., p. 39.

⁷⁸⁶ Cf. Gaudin (1990), op. cit., p. 533 : « les romans doivent apporter à la fois des cris du peuple et les mouvements de la conscience. La contradiction disparaît quand on sait que la subjectivité de l'auteur s'enracine dans le Maroc. »

Or, si Ben Jelloun redéfinit sa conception d'écriture à la lumière de la notion d'engagement et ignore l'opposition de Barthes et la fonction d'*écrivain*, son « engagement » sera aussi incompatible avec le discours majeur du pouvoir. Mais il en résulte aussi deux corollaires importants. D'un côté, lorsque Ben Jelloun fait appel à la fonction de scribe – ce *fou du pouvoir*, comme rappelle Khatibi⁷⁸⁷ – ce sera un geste purement rhétorique qui s'enracine dans l'appropriation du pouvoir de l'écriture afin d'accomplir deux actes performatifs mineurs de son discours : la *prise de la parole* (l'opportunité d'écrire), et la *prise en charge* narrative (la possibilité d'écrire pour les autres). Rhétorique, car de l'autre côté, ce même scribe abuse des moyens qu'on lui accorde : il dénonce et falsifie, en faisant face au discours suprême et autoritaire – politique ou poétique – auquel il doit son existence.

Par conséquent, le message (au moins équivoque) que Ben Jelloun communique à travers le titre et la figure de son narrateur, au lieu de « *l'écrivain public c'est moi* » est : « *non, je ne suis pas des vôtres, je suis le dehors et le déterritorialisé* », ⁷⁸⁸ qu'on traduirait plutôt : « *je suis l'écrivain public, mais je n'écris pas conforme* », ce qui s'oppose en même temps aux codes culturels « occidental » et maghrébin. Ainsi, la phrase, « *L'écrivain est mort, vive l'écrivain !* » ne serait pas vraiment pertinent dans ce contexte, et en contrepartie, dire que dans *L'Écrivain public*, le narrateur de Ben Jelloun est une copie conforme du scribe toujours vivant dans la tradition du Maghreb, n'aura pas non plus beaucoup de chance.

L'impact de cette rhétorique sera cependant cardinal du point de vue de l'économie de la parole manipulée par l'auteur et engendrera un « système de délégations de voix » ⁷⁸⁹ qui met fin à l'exclusivité de la voix « autobiographique ». Ben Jelloun semble

⁷⁸⁷ Cf. Khatibi (1988), p. 52.

⁷⁸⁸ Deleuze-Guattari (1972), op. cit., p. 125.

repandre ici un schéma bien connu depuis Harrouda, ce qui, malgré toute ressemblance apparente présentée par R. Amar⁷⁹⁰, distingue le narrateur-scribe de *L'Écrivain public* de celui du *Désert* de Memmi : le lecteur de Ben Jelloun assiste parfois à une multiplication de monologues dont les sujets d'énonciation ne signalent rien qu'une présence.⁷⁹¹

Sur le plan pragmatique, ces voix à la première personne « circulent en vases communicants »⁷⁹² et se croisent et se superposent selon un ordre préétabli. Leur distribution passe par la *concision* de la voix de l'écrivain. Comme remarque R. Saigh Bousta, « ce même 'je' se dédouble ailleurs pour dialoguer avec l'autre de lui-même qui est tantôt l'enfant, tantôt l'écrivain public. Les passages d'un registre à l'autre s'effectuent sans transition. »⁷⁹³ C'est pour cette raison que nous pouvons observer une « cohabitation » de l'écrivain/scribe dans la voix de la narration, tandis que d'autre part, des monologues insérés ou de faux-témoignages⁷⁹⁴ énoncés par des sujets illusoires ou apparaissent dans le discours face à la voix autobiographique.

⁷⁸⁹ Marc Gontard, Le récit méta-narratif chez Tahar Ben Jelloun, in M'Henni, op. cit., p. 99.

⁷⁹⁰ Elbaz cité par Cf. Amar, op. cit., p. 50 : « En faisant allusion au Désert d'Albert Memmi, Robert Elbaz souligne que : Deux voix s'impénètrent ; El-Mammi est l'auteur du roman, en même temps le sujet de la narration et de l'énonciation. Sa voix recouvre celle de Memmi [...] Memmi parle à travers El-Mammi et vice-versa : dans le corps du récit les deux voix se rejoignent. »

⁷⁹¹ Cf. aussi le sous-chapitre intitulé *Stratégies d'in-scription*.

⁷⁹² Saigh Bousta, op. cit., p. 29.

⁷⁹³ Id., p. 108.

⁷⁹⁴ Gaudin, (1990), op. cit., p. 78.

b) LE TEXTE AUTOBIOGRAPHIQUE COMME METADISOURS

« Le roman de Ben Jelloun demeure un acte de parole performatif, d'abord dans le sens où il s'agirait, comme je viens de le suggérer, d'un contrat dialogique et discursif qui se déploie dans un lieu particulier, le lieu de la parole, mais surtout dans le sens où c'est le roman d'un désir narratif », observe R. Elbaz à propos de *L'Homme rompu*⁷⁹⁵, paru une dizaine d'années après *L'Ecrivain public*. Et encore que, par la suite, Elbaz donne une démonstration généralisante de sa thèse concernant en particulier le discours oral inséré aux récits, l'idée doit être absolument retenue si dans le dernier chapitre de l'étude de texte « autobiographique » benjellounien, nous entenderons vérifier la présence – explicite ou implicite – d'un métadiscours poétique sur l'écriture autobiographique.

Voix extradiégétique et métadiscours

Après avoir pesé précédemment les chances de l'identification des « actes de parole performatifs » possibles dans *L'Ecrivain public* (« le roman » en lui-même ne l'étant probablement pas...), nous avons précisé les circonstances d'une étude pragmatique éventuelle du texte en délimitant deux aspects rhétoriques de l'acte de l'écriture. Premièrement, celui de la *prise de la parole* comme préoccupation primordiale de la littérature mineure et ainsi de l'auteur depuis *Harronda* ; deuxièmement, celui de la *prise en charge*, qui relève de l'alternance des instances narratives et d'une stratégie de redistribution des voix de la narration. Fonctions autour desquels les textes de Ben Jelloun pivotent et dont la

comparaison fournit des cadres solides pour une étude intertextuel des romans et des récits de la première période de l'auteur.⁷⁹⁶

B. Aresu désigne *L'Écrivain public* comme un texte dans lequel « le système ontologique et narratif » de l'auteur se résume.⁷⁹⁷ Nous pouvons adopter cette position pour plusieurs raisons. D'une part, à cause de la raison d'être qui enracine l'activité de l'écrivain dans la prise de position contre toutes les formes de l'oppression et contre le refoulement de la parole par le pouvoir. Mais d'autre part, récit suivant l'idée de la *rihla*, *L'Écrivain public* s'écrit aussi comme une synthèse de l'itinéraire d'écrivain, un livre-protocole dans lequel Tahar Ben Jelloun récapitule non seulement « l'itinéraire évolutif » de la personne et ainsi une nette transformation du sujet parlant⁷⁹⁸, mais aussi celui de la *parole* de l'écrivain.

Une telle démarche de Ben Jelloun, vu les différentes fonctions que l'écrivain-narrateur assume dans le récit, ainsi que l'emboîtement d'autres discours, propose – nous l'avons constaté à l'occasion de l'étude du palimpseste poétique – inévitablement un « contrat discursif » à plusieurs degrés. Celui-ci doit cependant porter autant sur le rapport de la structure narrative de *L'Écrivain public* avec le discours autobiographique en général que sur la répétition ou transformation de la technique d'écriture des textes précédents.

Les étapes variées du « voyage » de l'écrivain-narrateur, de même que les discours insérés parmi celles-ci contiennent maintes réflexions poétiques et la vérification intertextuelle des thèmes ou l'étude de la structure topographique semblent également montrer que les oeuvres précédentes sont des exercices de style pour

⁷⁹⁵ Elbaz, op. cit., p. 20.

⁷⁹⁶ Cf. Vernet-Leflaive, op. cit., pp. 28-29 et Gaudin (1990), op. cit., p. 36.

⁷⁹⁷ Aresu, op. cit., p. 16.

⁷⁹⁸ Ben Ouanes, op. cit., p. 35.

L'Écrivain public. Nous assistons ainsi à une reprise fidèle des monologues de la postface à *Cicatrices du soleil*⁷⁹⁹ ou de *La plus haute des solitudes*⁸⁰⁰. La valeur métadiscursive de *L'Écrivain public* se doit cependant en premier lieu à une évolution d'ordre narratif : *l'apparition de la voix extradiégétique* qui sépare, au niveau de l'énonciation, les différentes voix narratives et qui, lui-même, se fait repérer par ses intrusions faites au nom de l'auteur. Si ce n'est pas ainsi dans *Harrouda* et non plus dans *La prière de l'absent*, ce sera sûrement le cas de *L'Écrivain public* où le jeu métalectique de l'auteur fait, au niveau pragmatique, concurrence au récit autobiographique.

A. Mafhoudh, dans son étude remarquable, situe la première apparition d'une telle intention de « distribution de rôles » narratifs à la période de la composition de *Moha le fou Moha le sage*. et la suite logique de cette structure sera précisément *L'Écrivain public* comme oeuvre de valeur métatextuelle. Comme affirme K. Ben Ouanes, « la volubilité de Moha, la profusion de ses images et de ses témoignages ne vont pas dans le sens d'une errance hasardeuse ou d'un désordre délirant et incontrôlé. Bien au contraire, Moha suit un programme qui est tracé à l'avance en vue d'aboutir à un objectif précis. »⁸⁰¹ Selon le schéma triparti de Mafhoudh, la nouvelle configuration narrative consiste en l'embranchement entre trois niveaux : extradiégétique, (intra)diégétique et métadiégétique en fonction desquels les narrateurs sont répartis. Au niveau métadiégétique appartiennent les récits des personnages secondaires (Dada, le Patriarche etc.), tandis que le récit du narrateur et celui de Moha constitueront le niveau diégétique. Le niveau extradiégétique sera assuré par le narrateur dont les exergues, notices ou introductions « consistent à résumer la

⁷⁹⁹ Renard, op. cit., p. 20.

⁸⁰⁰ Notamment dans la *Confession du Scribe*.

séquence narrative de la partie à venir et d'en révéler l'instance d'énonciation. »⁸⁰²

Toutefois, dans *Moha*, le statut narratif de la figure de majnoûn change et parfois le lecteur hésite à situer la voix de Moha entre un récit au premier degré et un discours rapporté, de plus, comme remarque l'auteur de l'article, souvent « la parole de Moha n'est ni annoncée ni typographiquement décalée par rapport à la séquence narrative du narrateur. »⁸⁰³ Nous assistons ainsi à l'évolution du rôle de Moha dans le roman grâce à laquelle « Moha gagne un statut, sinon supérieur, du moins égal au narrateur »⁸⁰⁴ et non seulement à cause d'un dédoublement qui permet à Moha de relayer le discours du narrateur, mais aussi parce que Moha, dans son discours, absorbe aussi les autres voix secondaires. Dans *L'Écrivain public*, Ben Jelloun organise son récit autobiographique en suivant le même protocole narratif⁸⁰⁵ : c'est l'écrivain-narrateur qui prend le rôle du narrateur-majnoûn, alors que, pour compléter le schéma triparti, c'est le narrateur-scribe qui tient le discours extradiégétique. En conséquence, c'est aussi lui qui représente l'autorité sur l'ordre narratif que l'écrivain-narrateur, de même que Moha, tente de relayer.

Ce schéma sera d'autant plus intéressant qu'il aboutit à un marchandage singulier avec la parole autobiographique sur laquelle l'auteur veille tout en maintenant l'ambiguïté du discours. Si Moha n'est pas sanctionné à cause de sa « folie », la « vérité » des propos autobiographiques du narrateur-écrivain seront aussi suspects, dans la mesure où le scribe les discrédite dans ses intrusions par leur

⁸⁰¹ Ben Ouanes, op. cit., p. 45.

⁸⁰² Mafhoudh, op. cit., p. 58.

⁸⁰³ Id., p. 59.

⁸⁰⁴ Id., p. 63.

⁸⁰⁵ Cf. Ben Ouanes, op. cit., p. 45 : « L'écrivain, à l'image de Moha, déduit K. Ben Ouanes, ne cherche pas seulement à communiquer un message. Il est aussi celui qui conçoit l'exercice de la parole comme le meilleur moyen le conduisant à nommer les choses et le monde et à cerner leurs signifiants, car ce ne sont seulement pas les choses qui intéressent l'écrivain, mais aussi les mots, c'est-à-dire l'écriture. »

« inversement », c'est-à-dire par la violation du règle poétique traditionnel de la transmission.

Les figures ambiguës de l'itération

La prépondérance des figures (en premier lieu topographiques) de la construction analogique par rapport à la construction chronologique et l'oscillation entre les différents niveaux de la narration montrent que la structure narrative de *L'Ecrivain public* rejette la linéarité d'un récit autobiographique. Ainsi, l'intérêt de l'oeuvre, pour citer de nouveau F. Gaudin, « ne réside pas dans l'évolution « psychologique » qui marque les étapes d'un personnage opaque. Il réside dans la passion même de l'écriture qui trouve des justifications politiques et éthiques. »⁸⁰⁶ A ces conclusions incontestables, nous entendons néanmoins apporter des précisions sur deux points importants. Premièrement, nous pouvons observer que, depuis *Harrouda*, c'est le désir de redire les lieux de la mémoire collective qui jalonne les grands thèmes de l'écriture et va de pair avec un désir de redire les scènes de la mémoire individuelle. Le deuxième aspect concerne les positions extradiégétiques éventuelles de la narration qui, comme nous l'avons vu plus haut – soient-elles justifiées ou non par des raisons politiques ou éthiques –, évoluent au statut d'un métadiscours *poétique* qui porte exactement sur les formes et les modalités de ce témoignage.

L'Ecrivain public n'est pas non plus une exception parmi les oeuvres de Ben jelloun, dans la mesure où, au-delà des éléments d'une topographie, il contient un nombre de thèmes récurrents comme l'enfance, la situation de la femme, l'initiation et le désir sexuels ou la détention. L'écriture-passion, affirme M. Vernet-

⁸⁰⁶ Gaudin (1990), op. cit., p. 252.

Leflaive, est donc aussi une écriture-répétition.⁸⁰⁷ Pourtant, la réécriture constante du palimpseste marocain social, culturel et poétique, chez Ben Jelloun, a ses propres règles qui s'élaborent au fur et à mesure, dans le métadiscours qui ne cesse d'accompagner ce processus de répétition. « La manière de Ben Jelloun, explique R. Amar, serait plutôt de dire et redire le récit en le corrigeant à chaque fois de manière différente. A travers le récit apparaît l'exposé du procès de l'écriture. Tout le roman comprend un élément méta-textuel, une pensée en dehors du récit qui est déployée en synchronie. »⁸⁰⁸ Si dans *Harrouda* cet élément méta-textuel est encore inséré à un chapitre-annexe, dans *L'Écrivain public* et encore dans *Moha le fou Moha le sage* il est bien présent à l'intérieur du récit et appartient à deux niveaux de la narration : celui du narrateur extradiégétique (respectivement le narrateur principal de *Moha* et le narrateur-scribe) et diégétique (*Moha* lui-même et l'écrivain-narrateur).

Dans les deux romans, la narration (auto)diégétique du narrateur emboîte d'autres voix autodiégétiques. L'itération, dans le cas de *L'Écrivain public* est alors non seulement thématique mais aussi structurelle par rapport à *Moha* : les voix des narrateurs secondaires du niveau métadiégétique de la narration, s'emboîtent aux narrations diégétiques qui leur « prêtent la voix ». Par conséquent, ces narrateurs secondaires seront, au sens propre du terme, les *figures* mêmes de l'itération. Ainsi, nous pouvons lire dans *Moha le fou Moha le sage* les récits des figures comme Dada ou le gamin cireur⁸⁰⁹, alors que dans *L'Écrivain public*, la fiancée, le père ou le cousin – que ce soit sous forme de monologue ou de journal – participent à leur tour à une sorte « d'exercice de style autobiographique. »

⁸⁰⁷ Vernet-Leflaive, op. cit., p. 278.

⁸⁰⁸ Amar, op. cit., p. 4.

Il y a cependant une différence cardinale par rapport à *Moha*. C'est que le choix de ces figures-narrateurs relève d'un intérêt particulier de l'écrivain-narrateur et s'explique par le rapport que ces récits *entretiennent* avec l'espace autobiographique de celui-ci : les narrateurs secondaires seront uniquement des proches de la famille. Ce n'est donc pas par hasard que les femmes rencontrées pendant le récit de l'enfance (Zineb, Henya, Rouquiya, Loubaba) ne parleront pas finalement, ou, comme le précise l'écrivain-narrateur, ce n'est pas ce récit dans lequel elles devraient parler.⁸¹⁰ De même, le discours du vétéran d'Indochine n'accède pas à l'autonomie, étant enchâssé dans un dialogue avec l'écrivain-narrateur pendant le voyage dans le train. Mais si d'une part ces récits à la première personne des membres de la famille : journaux et « confidences » insérés, définis par F. Gaudin comme des « pseudo-confessions », donnent une illusion mimétique et la parfaite illusion d'une présence⁸¹¹, d'autre part, ajoute S. Ben Abda, « aucun personnage ne peut se targuer d'un discours vraiment authentique. »⁸¹²

Le désir autobiographique qui génère le texte de *L'Écrivain public* implique cependant une transformation narrative importante en matière d'authenticité. Curieusement, la *prise en charge* qui paraît un geste généreux de l'écrivain-dénonciateur des ouvrages précédents pour combler les lacunes d'une mémoire *collective* et refléter une réalité sociale, devient ici la manifestation d'une maîtrise parfaite du processus de l'écriture autobiographique : celui des voix « inférieures » de la narration appartenant niveau métadiégétique par les voix « supérieures. » De sa part, le scribe joue le même jeu, à un niveau supérieur, pour mettre en doute l'authenticité du récit (auto)diégétique de l'écrivain-narrateur.

⁸⁰⁹ *Moha le fou Moha le sage*, pp. 55-59 et 76-83.

⁸¹⁰ Cf. *L'Écrivain public*, p. 25 : « Peut-être qu'elles resurgiront d'elles-mêmes, au moment où je ne les attendrai pas, et qu'elles décideront de raconter l'autre aspect de l'histoire. »

⁸¹¹ Gaudin (1990), op. cit., p. 54.

Dans *L'Écrivain public*, l'art de la « vérité » s'oppose alors à l'art de « redire » : si Ben Jelloun dans ses romans, en réévoquant une série de grands thèmes de l'écriture, distribue une voix narrative aux narrateurs secondaires dans le but de donner ainsi une illusion du réel social, ce *protocole* ne fonctionne certainement qu'avec des restrictions pour l'exactitude du récit autobiographique. Ainsi, le jeu avec les voix narratives subordonnées, au lieu de donner une garantie du réel, accentuera le caractère feint et falsifiable du texte en revenant sur la question de l'autorité du Texte seul et unique. La manière dont, dans *L'Écrivain public*, l'écrivain-narrateur, et, à un degré plus haut, le scribe procédera en manipulant les textes « autobiographiques » des narrateurs des niveaux inférieurs, sera révélatrice de cet aspect. Alors que l'écrivain-narrateur, au nom de l'autorité du texte, souligne l'ambiguïté des récits – journal de la fiancée, le monologue du père et celui du cousin – insérés, en dernier chef, c'est le narrateur-scribe qui dispose du potentiel de la réécriture de l'histoire (y compris celle de l'écrivain)⁸¹³ et qui se réservera aussi le droit d'affabulation dans le texte qu'il rédige.

D'où le rapport contradictoire des narrateurs entre eux-mêmes ainsi qu'avec le principe traditionnel de l'autorité du Livre, ce qui marquera indéniablement une évolution dans l'écriture romanesque de Ben Jelloun.⁸¹⁴ Si dans *L'Écrivain public* la problématique de l'authenticité du texte se pose en premier lieu concernant le récit autobiographique, c'est la même question qui

⁸¹² Ben Abda, op. cit., p. 80.

⁸¹³ Saïgh Boustia, op. cit., p. 108.

⁸¹⁴ Cf. Ben Ouanes, op. cit., p. 49 : « Cet itinéraire de la parole rend explicite le mode de changement qui caractérise l'écriture romanesque chez Tahar Ben Jelloun. En effet, après avoir été proche dans sa facture du poème – manifeste comme Moha le fou, Moha le sage, ou encore Harrouda où les personnages ont essentiellement une valeur symbolique ou emblématique, et où l'écriture puise dans une inspiration franchement militante, le roman évolue vers le modèle du roman occidental, par la place prépondérante qu'il accorde à la recherche des techniques inépuisables de nouvelles techniques de narration. »

servira de base, entre autres, pour un métadiscours poétique sur la fonction du conteur dans le roman suivant, *L'Enfant de sable*.

c) LES REGLES DE LA REECRITURE

Ce n'est *probablement* pas fortuit si l'exigence d'un métadiscours sur la question de l'authenticité du récit croît chez Ben Jelloun avec l'apparition du désir d'un discours autobiographique plus ou moins explicite qu'est *L'Ecrivain public*. Les idées principales en existent cependant bien avant, à partir des premiers textes en prose. Ainsi, dans *Harrouda*, le métadiscours évolue avec la note sur *la prise de parole*, tandis que dans la préface de *La plus haute des solitudes* le narrateur avance déjà la figure affabulatrice de la *Confession du scribe* et les cadres extradiégétiques d'une réflexion sur les règles de la composition. D'autre part, certaines parties de *La prière de l'absent* – et en particulier celles liées à la figure de Sindibad⁸¹⁵ – ne font que confirmer très tôt l'impact des sources coraniques, repérées lors de l'étude du palimpseste poétique « orientaliste », sur la conception de l'écriture benjellounienne. Et si dans *Moha le fou Moha le sage*, c'est la même conception traditionnelle qui met le problème de l'authenticité du discours à l'abri du discours de majnoûn, ce dernier texte occupe pourtant une place importante parmi les romans de l'auteur pour une deuxième raison : l'organisation des niveaux narratifs que *L'Ecrivain public* reprendra par la suite.

⁸¹⁵ Cf. *La prière de l'absent*, p. 79 : « Il récitait les cent quatorze sourates du Coran sans trébucher une seule fois et pour prouver sa parfaite maîtrise, il les récitait aussi en remontant de la dernière sourate à la Fatiha, la sourate de l'ouverture. C'était même sa coquetterie : jongler sans erreur avec la rigueur architecturale du Livre saint. »

Réécriture et autobiographie

R. Amar explique cette évolution des éléments métadiscursifs par le caractère lacunaire du récit.⁸¹⁶ Encore que récit lacunaire il y ait sûrement et la structure narrative de *L'Écrivain public* soit susceptible de justifier les thèses en provoquant par les intrusions du narrateur au niveau extradiégétique un effet de *mise en abyme*, les propos d'Amar ne laissent nullement entrevoir selon quel ordre « l'écrivain produit ». Car, comme nous l'observerons par la suite, le rapport entre métadiscours et récit autobiographique dans *L'Écrivain public* sera extrêmement contradictoire. Tableau d'un itinéraire poétique, le texte se rédige ainsi plutôt en vue de donner une sorte de *livre des livres* dans lequel les techniques et les règles de l'écriture établies et appliquées dans les premiers ouvrages en prose se résument. Règles qui court-circuiteront les conditions de l'énonciation autobiographique et qui ne relèvent pas principalement de la conception de l'individu, mais d'autres codes topographiques, narratifs ou poétiques véhiculés par le palimpseste culturel maghrébin.

Dans les chapitres précédents, nous avons fait un tour d'horizon des manifestations les plus diverses du palimpseste culturel maghrébin qui signifiera une concurrence à l'écriture autobiographique et dont la réécriture constituera un premier aspect technique de l'écriture de Ben Jelloun. Un des plus importants en est certainement le palimpseste topographique : nous avons pu constater d'emblée combien la rédaction de *L'Écrivain public*, contrairement au récit rétrospectif de l'autobiographie, reposera sur *l'analogie des lieux*. Si le tableau analytique esquissé par

⁸¹⁶ Cf. Amar, op. cit., p. 3 : « plus il y a manque, écrit Amar, plus le récit se décompose, plus l'écrivain produit ; on pourrait donc dire que le roman de Ben Jelloun est non pas la création du récit, mais la création mise en relief devenant elle-même récit : de fait, on ne raconte pas une histoire mais on fait le récit de sa création. »

F. Gaudin⁸¹⁷ montre les principaux rapports et anomalies entre chapitres, histoire, récit, analepses et durée qui s'organisent en fonction des villes parcourues, il indique aussi le caractère lacunaire du texte. A ce moment-là, les villes ne seront que des « étapes où, à la manière des relais-postes d'antan, le temps d'un arrêt, on regarde autour de soi, on découvre un nouvel espace où viennent aussitôt s'inscrire les signes déjà lus/vus du passé. »⁸¹⁸

Ce « regard autour » diffère cependant largement d'un regard en arrière du récit autobiographique. D'une part – et contre l'opinion F. Gaudin qui affirme que « *L'Écrivain public* reprend l'autobiographie esquissée dans Harrouda, mais avec une amplitude plus longue et des changements spatiaux plus nombreux »⁸¹⁹ – les changements spatiaux bouleversent les repères chronologiques. D'autre part, même si dans son récit « autobiographique », l'écrivain-narrateur évoque un nombre de lieux que Ben Jelloun parcourt dans les ouvrages précédents, à la fin du livre il sera évident que ces lieux appartiennent aussi bien à un « pays intérieur »⁸²⁰ et y prennent un caractère illusoire :

« Où suis-je en cette fin d'après-midi d'hiver ?
Quel chemin emprunter pour rentrer chez moi ?
Suis-je à Fès à l'époque où la ville avait des portes dans
les murailles et que le veilleur de nuit et des murs – un maître
potier – fermait une à une, gardant précieusement sur lui les
clés ?
Suis-je à Tanger à l'époque où plusieurs nations
s'occupaient, faisant d'elle un repère de brigands, un lieu pour
l'énigme, le jeu et le trafic des âmes ?
Suis-je à Xios, cette île dont je devine les couleurs, la
lumière et l'histoire ; cette île dont je devine les couleurs, la
lumière et l'histoire ; cette île que j'ai vue dans les yeux émus
de la femme que j'aime ; Xios à la mémoire froissée, fermée sur
ses trésors et ses morts violentes ?
Suis-je à Beyrouth juste avant les guerres, au moment où
la ville s'éveillait avant le soleil pour s'habiller de magie et

⁸¹⁷ Gaudin (1990), op. cit., p. 34.

⁸¹⁸ Kamal-Trense, op. cit., p. 98.

⁸¹⁹ Gaudin (1990), op. cit., p. 248.

⁸²⁰ *L'Écrivain Public*, p. 197.

offrir à ses enfants un ciel de couleurs d'où pendait un
manteau criblé de balles ?

Suis-je à Médine après le départ de tous les pèlerins ? »⁸²¹

Le métadiscours aura alors ici une première fonction rhétorique très précise dans la mesure où il participera à la dissolution totale des cadres chronologiques du récit autobiographique à travers celle du palimpseste topographique. Cette opération se fait en deux étapes : premièrement, au niveau diégétique, la chronologie sera substituée par une topographie, alors que dans un deuxième temps, c'est le métadiscours du poète qui brouille la topographie et la rend illusoire et intemporelle, voire mythique. Les souvenirs du poète s'attachent ainsi à une structure mémorielle collective, qui ne repose pas sur un récit unique et irremplaçable de l'individu, mais sur l'acte de la répétition.

Comme A. El-Ouazzani affirme dans son étude sur *L'Auteur et ses doubles* d'A. Kilito, la répétition est l'élément rhétorique central d'une structure mémorielle aussi dans la tradition culturelle arabo-musulmane.⁸²² Néanmoins, El-Ouazzani parle également d'un « maintien de la norme que la communauté tente de faire respecter ou simplement perpétuer », ce qui met en avant le rapport entre palimpseste poétique et métadiscours.

Nous avons vu plus haut que, dans les textes de Ben Jelloun, le palimpseste poétique est exploité sur deux plans en fonction de deux pratiques « hérétiques ». D'une part, et c'est le cas par exemple de *Moha le fou Moha le sage*, l'auteur associe la problématique du

⁸²¹ *L'Ecrivain Public*, p. 197.

⁸²² Abdesslem El-Ouazzani, *Pouvoir de la fiction. Regard sur la littérature marocaine*, Publisud, 2002, 98-99 : « l'écriture vogue simultanément sur l'identité et la répétition. En effet, par rapport à la tradition, quel que soit le degré d'innovation et de subversion que peut provoquer un auteur, la répétition, grâce à laquelle la tradition (se) raconte infiniment certains de ses aspects culturels, est le vecteur essentiel qui lui permet de les conserver en partant de continuer à les transmettre de génération en génération, en raison de la teneur fondamentale des enseignements qu'ils véhiculent et du maintien de la norme que

discours de fou à la personne de l'écrivain-poète, jouant sur l'autorité du texte coranique. D'autre part – comme dans *L'Écrivain public*, où ce « visage noble » de la folie semble disparaître dans les intrusions du narrateur⁸²³ – la réécriture du palimpseste poétique concerne principalement les règles de la transmission et promouvra l'élaboration d'une structure narrative unique.

L'autorité du Livre

Une première analyse des intrusions métadiscursives a montré que si la critique déclare *L'Écrivain public* comme synthèse des oeuvres précédents, elle le fait beaucoup moins justement en raison de l'intégrité du sujet autobiographique identifié à la personne de l'auteur et à l'instance narrative à la première personne, qu'à cause de celle des normes de l'écriture. Parmi ces intrusions, le discours porte spécialement sur l'organisation du récit autoiographique de Ben Jelloun dans la mesure où il fait une distinction entre le potentiel narratif des niveaux *métadiégétique*, *diégétique* et *extradiégétique* du schéma narratif, par définition bien délimités, mais en vérité fluctuants et brouillés dans les récits. D'après ce modèle, esquissé par A. Mafhoudh à propos de *Moha le fou Moha le sage*, l'auteur distribue des fonctions narratives et établit des rapports hiérarchiques, non rarement ambivalents d'une part entre l'écrivain-narrateur et le narrateur-scribe et d'autre part entre les narrateurs secondaires et l'écrivain-narrateur.

Au niveau pragmatique, la voix « autobiographique » de l'auteur subira la dissolution et la division d'après le même système de compartimentage. D'une part, quand l'écrivain raconte ses récits à l'écrivain public à travers qui l'auteur s'énonce et accomplit ainsi

la communauté tente de faire respecter ou simplement perpétuer.» C'est également lui qui parle dans ce même essai d'un « principe de conformité ».

l'acte rhétorique de la *prise de parole*, une sorte de dédoublement s'établit : l'instance à la première personne se *dissémine* entre un conglomérat de rôles tantôt synonymes, tantôt contradictoires de l'écrivain et du scribe, pour occuper le niveau diégétique de la narration. D'autre part, dans l'acte de la *prise en charge*, lorsque les narrateurs diégétiques prêtent leur voix aux narrateurs secondaires, c'est la valeur *synecdochique* de l'instance à la première personne qui est mise en oeuvre et « contient » les mémoires individuelles absorbées par la mémoire collective de la société.

Si les deux corollaires pragmatiques de la redéfinition de la figure de l'écrivain public entraînent un réaménagement sur le plan narratif à deux aspects bien délimités (*concision* de la voix autobiographique et *délégation* vers les narrateurs secondaires), l'établissement d'un système cohérent de codes qui, loin d'être cependant des codes génériques, gèrent la recomposition du récit « autobiographique » et ordonnent les niveaux narratifs, serait un devoir plus compliqué. Aussi souhaiterons-nous, après l'étude de l'ordre chronologique qui est bouleversé au nom de la réécriture du palimpseste topographique et celle de la tradition poétique de la *rihla*, revenir sur un autre aspect du métadiscours de *L'Écrivain public*, la question de la réécriture du palimpseste poétique qui, pour sa part, aura un rôle à jouer dans la composition de l'ordre narratif.

Selon la conception benjellounienne *l'écrivain public*, à part la figure qui prend en charge les « exclus de la parole » au prix de la concision symbolique de sa voix, est aussi la figure par excellence iconoclaste de la société qui produit son discours par la transgression des normes poétiques traditionnelles. Or, c'est à cette dernière tradition que l'écrivain-narrateur et le scribe font appel tour à tour, chaque fois qu'ils mettent en question

⁸²³ *L'Écrivain Public*, p. 104.

l'authenticité des récits des narrateurs secondaires et leur rapport avec le texte « autobiographique » se constitue également sur le modèle du rapport avec l'autorité du *livre unique*. Le livre qui, dans la tradition arabo-musulmane, est tout d'abord le Livre saint, le Coran, la source de toute autorité⁸²⁴, sera un symbole récurrent chez Ben Jelloun et ainsi dans *L'Écrivain public*.⁸²⁵ Les villes sont « lues » comme des livres et Tanger elle-même sera mentionnée comme un « *livre inachevé* ». ⁸²⁶ Le lecteur peut associer aussi sans doute au livre que le scribe rédige tant bien que mal, avec tous ses caprices, d'après d'autres manuscrits : notes, cahiers et carnets de l'écrivain ou d'autres personnages.

Mais l'enjeu le plus important de cette démarche rhétorique sera certainement l'invalidation des principes scellés par le palimpseste poétique et en particulier deux : le principe d'authenticité et le principe de conformité. Normes que le narrateur-scribe (le double de l'auteur ?) traite parfois très généreusement. Comme dans tout discours « autobiographique » (ou prétendu en tant que tel), dans *L'Écrivain public* de Ben Jelloun aussi, la question de l'authenticité sera un point névralgique. Une différence cardinale se montre cependant dans ce dernier cas, puisque la considération de l'authenticité suit, au lieu du principe 'mimétique' d'un concept de 'exactitude', le principe de *l'autorité* que les narrateurs tendent à discréditer.

Tel est le cas de la chronique de la famille dans l'oeuvre qui ne puise pas seulement dans l'idée du *Livre total* dont R. Elbaz

⁸²⁴ Cf. *Harrouda*, p. 21. « Chaque société a un écran où apparaissent les signes autorisés. Tout ce qui est en dehors de ces signes est condamné. Pour notre société l'ensemble de ces signes est un livre. »

⁸²⁵ Ainsi la figure de l'oncle instituteur. Cf. *L'Écrivain public*, p. 55 : « Instituteur, il s'amusait à truffier le Coran de versets imaginaires et même de mots grossiers. Non seulement il ne faisait pas le Ramadan, mais buvait de l'alcool et le criait sur tous les toits de la famille. J'aimais bien ses audaces et son courage. »

⁸²⁶ *L'Écrivain Public*, p. 181.

parle.⁸²⁷ Bien que le père ait soigneusement noté « *naissances, mariages, décès, brouilles, divorces, voyages importants, retours, jours de neiges – deux en cinquante ans ! – circoncisions, remariages, faillites, affaires, jours de grève contre la présence française, etc.* »⁸²⁸, les cahiers ont été « *soigneusement annulés* » par les rats.⁸²⁹ Le cahier devient alors une allégorie⁸³⁰ : l'histoire familiale est reconstruite, comme raconte l'écrivain, au nom de l'autorité paternelle qui ne cesse pas pour autant d'apporter des confirmations ou des rectifications ultérieures. Par contre, comme le livre original est anéanti, une piste narrative s'ouvre pour les autres narrateurs secondaires qui divulguent leur version face à cette parole autoritaire. C'est face à cette parole autoritaire que s'impose le cousin noir quand il prend la parole au chapitre XIV⁸³¹ et c'est au nom de cette autorité du livre que l'écrivain (ou le scribe ?) défend son récit du carnet de la première fiancée.⁸³²

Bien évidemment, derrière ce geste de l'auteur se lit très facilement le message parabolique de la révolte contre toute forme d'autorité du texte, coranique ou non, et l'idée de la « profanation » des normes. Mais d'autre part, c'est ce même élément du palimpseste poétique maghrébin qui sera retravaillé par l'auteur et, dépouillé de ses contextes autobiographiques, servira de modèle narratif par la suite. Nous évoquons notamment le roman suivant,

⁸²⁷ Cf. Elbaz, op. cit., p. 7 : « Le roman maghrébin de langue française est essentiellement un roman mémoriel, un roman des origines, et son obsession première est de tout dire, de constituer ce livre – le livre total – où tout serait dit sur ce passé fuyant d'avant la chute coloniale et son prolongement dans l'Histoire. »

⁸²⁸ Id., p. 29.

⁸²⁹ *L'Écrivain public*, p. 159.

⁸³⁰ Gontard, op. cit., p. 111.

⁸³¹ *L'Écrivain public*, p. 164 : « Quand il fut fatigué, il s'assit ou plutôt il se laissa tomber de tout son poids sur le matelas et se mit à pleurer d'émotion, de joie ou de remords, il demanda un verre d'eau, but à petites gorgées en prononçant à chaque fois les noms d'Allah et de Mohammed, que la bénédiction d'Allah soit sur lui, il réclama la présence de tous, et comme s'il officiait du haut d'une chaire entama un grand discours truffé de versets du Coran ou de quelques paroles du Prophète. »

⁸³² Id., p. 80 : « Je reprends ici mon histoire avant qu'elle ne m'échappe ou qu'elle soit détournée par un des conteurs malins, capables de vous inventer des souvenirs en pays lointains, en Chine ou au pôle Nord. »

L'Enfant de sable, où, avec l'inauguration du rôle du conteur, Ben Jelloun accomplit son système de distribution des voix narratives, perfectionnée dans *L'Écrivain public...* rien n'explique plus clairement le caractère « transculturel » et extrêmement complexe du récit benjellounien et le poids réel du métadiscours à l'intérieur un texte considéré en premier lieu « autobiographique ».

**« EFFETS » ET « VOIES »
CONCLUSION**

« Ceci n'est pas une pipe » – ce travail ne se veut pas une théorie.

Nous faisons cette déclaration malgré l'état de carence apparent que l'étude du domaine littéraire maghrébin connaît pratiquement depuis les années de sa première délimitation, à l'aube de la décolonisation, et que A. Tenkoul a signalé déjà en 1983 en indiquant « *le manque d'une réflexion rigoureuse sur les perspectives qui permet d'ouvrir la littérature maghrébine à la théorie littéraire.* »⁸³³

Ayant considéré l'état actuel des recherches, les propos de Tenkoul sont censés être dans le juste et ils sont particulièrement valables pour l'étude de « l'autobiographie » que nous avons désignée comme sujet de notre thèse. Dans la première partie de ce travail, au lieu d'esquisser un cadre précis et exhaustif, nous avons plutôt souhaité entamer une réflexion sur les chances de l'élaboration de quelques principes généraux d'étude de l'autobiographie dans la littérature maghrébine d'expression française et vérifier ensuite ceux-ci à l'épreuve des textes d'Albert Memmi, Assia Djebar et Tahar Ben Jelloun.

Perspectives maghrébines d'une définition générique

Mais y a-t-il une stratégie d'interprétation de l'autobiographie propre à l'espace littéraire maghrébin ? Le fait que, à l'état embryonnaire de nos recherches, nous avons décrit le

⁸³³ Abderrahman Tenkoul, Littérature maghrébine de langue française et discours critique, in *Lamaliif*, No 148, 1983, pp. 55.

phénomène avec la métaphore des trous du filet de pêche⁸³⁴ montre effectivement que nombre d'approches qui ont été faites en matière d'autobiographie maghrébine mettent en valeur les aspects les plus différents, non seulement pour les normes de leur démarche critique, mais aussi pour la définition de leur objet. Les recherches, doivent-elles porter sur tous les textes écrits à la première personne, même ceux de fiction ? Devraient-elles étudier les textes littéraires, ou aussi les récits de vie ou les témoignages qui s'inscrivent dans l'ordre de l'ethnographie ? Est-ce que l'autobiographie constitue un genre bien définissable ? Voilà une série de questions qui sont susceptibles de changer à chaque ébranlement du canon littéraire, aussi instable dans la littérature maghrébine d'expression française.

Par conséquent, dans un premier volet méta-théorique, notre objectif était de trouver un dénominateur commun entre les différentes approches qui composent l'horizon de réception actuel du domaine. Les éléments de ce tableau théorique, ainsi que les interférences et les contrastes possibles sont nombreux : d'abord, en plaçant la problématique dans le contexte de la francophonie, nous avons constaté la dysfonction des catégories « métropolitaines », en particulier au niveau d'une taxinomie des genres littéraires. La dissemblance est encore plus saillante dans le cas de l'autobiographie où, aux discussions « métropolitaines », s'ajoutent les différences culturelles, le poids de ce type de discours étant indubitable dans un processus de construction identitaire. Et lorsqu'au terme 'francophonie' M. Beniamino oppose la 'francolâtrie', cette opposition met en avant une autre problématique : celle de la langue d'expression, dotée de valeurs

⁸³⁴ Cf. Varga (2004), op. cit., p. 489 : « Autant de questions à clarifier, autant de « trous » à remailler dans la texture du discours critique ; de sa part, l'étude du corpus de plus en plus vaste des ouvrages « autobiographiques » ouvre un nouveau front pour la remise en question d'une pratique qui a tendance à accorder aux textes trop généreusement telle ou telle étiquette générique. »

symboliques dans sa qualité de « langue de l'Autre » ou « langue de l'ancien colonisateur ».

Y a-t-il une voix particulière du « je » francophone ? – demande T. C. Spear dans la préface de son recueil de témoignages.⁸³⁵ C'est à cette question très pertinente que nous essayons de trouver des réponses en nous appuyant avant tout sur les écrits de J-M. Moura, R. Toumson ou E. Glissant, leurs discours faisant inévitablement appel à la situation postcoloniale qui marque de nos jours la majorité des aires culturelles francophones. Ces approches, s'inspirant des mêmes prémisses que les discours anglophones des *cultural studies* et des études postcoloniales, nous ont permis de procéder à une remise en question, sinon un éclatement, du cadre épistémologique binaire (*colonisateur* vs. *colonisé*) de la perception des références identitaires et d'évaluer de nouveaux concepts – *hybridité*, *métissage* ou *rhizome* – pour décrire un système pluridimensionnel où, résume R. Toumson, « *l'assimilationisme est indécent et l'ethnocentrisme doctrinal un comble de mauvais goût.* »⁸³⁶

La mise en regard éventuelle des cadres traditionnels de l'étude de la littérature maghrébine d'expression française avec une nouvelle dimension *métisse* et *postcoloniale* – aussi bien au niveau de la construction identitaire de l'individu qu'au niveau d'une taxinomie des genres littéraires – a constitué la base du deuxième volet de nos recherches. En soulignant l'enjeu du caractère transculturel et intertextuel des textes postcoloniaux⁸³⁷, et donc les

⁸³⁵ Cf. Thomas C. Spear (éd.), *La culture française vue d'ici et d'ailleurs. Treize auteurs témoignent*, Karthala, 2002, p. 11 : « Dire « je » en français n'a pas forcément les mêmes connotations si vous êtes en outre anglophone, arabophone, créolophone ou tshilubaphone, même si ce « je » est le pronom avec lequel vous avez l'habitude de vous désigner, à la première personne, dans la langue française. Y a-t-il une voix particulière du « je » francophone ? »

⁸³⁶ Cf. Roger Toumson, Scénario pour une légitimation, in Toumson (1998), op. cit.

⁸³⁷ Cf. Erickson, op. cit., p. 33 : « No single theoretical system can sufficiently deal with postcolonial writing and the pluralistic and critical mixing that characterizes the works of the writers I study. The striking intertextual and transcultural nature of their narratives, as well as their relation to a multiplicity of sources grounded in linguistics, literature, sociology, history and ethnology result in a complexity that can be most profitably approached heterogeneously, for no essentialist conceptualizing of identity is possible or desirable. »

embrayages du discours identitaire vers l'ethnologie, la sociologie ou l'histoire, nous avons tenté de faire éclater les concepts canoniques de *l'autobiographie* qui, vu les premières classifications taxinomiques de la théorie littéraire (soit l'approche de G. Gusdorf ou celle de P. Lejeune), sont susceptibles d'être de moins en moins adaptées aux traditions culturelles maghrébines.

Cette contradiction nous a amené, après avoir développé les causes possibles de cette divergence, à examiner les principes mêmes d'une classification taxinomique et à revenir sur l'adaptabilité des catégories génériques « métropolitaines » aux littératures d'émergence. En effet, la problématique vient de la nature même de la taxinomie et des fausses évidences de la *pureté* qu'elle suggère, comme l'affirme Derrida dans *La loi du genre*⁸³⁸. Or, dans la critique maghrébine, c'est exactement le cas de l'autobiographie qui s'impose soit comme un discours tout simplement inexistant (la première personne et l'introspection « autobiographiques » étant exclues par définition parmi les usages sociaux du discours), soit avec avec des transformations ou glissements importants (rapprochement d'autobiographie et roman autobiographique) qui ébranlent les bases même de l'approche taxinomique. Dans le langage critique, ces particularités s'érigent en un mythe de l'interprétation : le mythe de la *différence*. C'est grâce à ce mythe que se développe notamment une des thèses cardinales du domaine maghrébin qui perçoit le *vécu* de l'individu d'un aspect « collectobiographique », en perpétuant ainsi l'optique ethnographique de l'ancien « colonisateur », ou alors des interprétations dans lesquelles les limites entre récit fictionnel et récit référentiel s'estompent.

⁸³⁸ Cf. Jacques Derrida, *La loi du genre*, in: *Parages*, Galilée, 1986, p. 253 : « ainsi, dès qu'un genre s'annonce, il faut respecter une norme, il ne faut pas franchir une ligne limitrophe, il ne faut pas risquer l'impureté, l'anomalie ou la monstruosité. »

A notre avis, ces particularités présumées de l'autobiographie maghrébine relèvent d'une incertitude méthodologique qui fait que « *le référent maghrébin était étudié plus que les oeuvres mêmes* »⁸³⁹. C'est en formulant plusieurs objections contre le mythe de la différence que nous proposons, à un niveau méta-théorique, l'introduction de deux concepts, *métissage* et *déconstruction*⁸⁴⁰, au discours critique sur l'autobiographie maghrébine d'expression française. D'une part, le *métissage* fonctionnerait comme un contre-mythe de la *différence*, dans la mesure où, modèle épistémologique contre le discours rassurant du pur, il rejette les principes délimitateurs autoritaires d'une taxinomie générique et suit la logique du mélange des discours. D'autre part, si *déconstruction* signifie une méthode d'analyse qui suppose les catégories *référentiel/fictionnel*, *individuel/collectif*, *Moi/Autre* ou *colonisateur/colonisé* comme des oppositions hiérarchiques, notre travail procède à un déplacement prudent de ces catégories dans le cas du discours critique sur l'autobiographie.

Le troisième volet de notre tour d'horizon théorique porte par conséquent – en relation avec la langue d'expression – sur l'étude des perspectives d'une réflexion qui, la définition de l'autobiographie comme genre ainsi court-circuitée, cherche à repérer les éléments d'une pragmatique du discours autobiographique. Ainsi, dans l'espace discursif postcolonial, nous avons délimité l'autobiographie comme un usage rhétorique du discours par lequel, au lieu de l'identité de l'instance narrative avec le sujet parlant, c'est sa *différence* par rapport à celui-ci qui se révèle. Le fait que ce discours se construit dans la langue d'expression par définition *majeure* et s'articule dans ses

⁸³⁹ Ben Abda, op. cit., p. 4.

⁸⁴⁰ Si nous avons décidé finalement d'apporter une légère modification dans le titre original ('titre de travail' provisoire dirait-on) qui était d'emblée « métissages et déconstructions », c'était aussi pour renoncer en partie à l'esprit de totalité que nous-mêmes remettons en question.

agencements collectifs, signale non seulement une série de relations conflictuelles et, comme l'affirme A. Hornung, une « évolution autonome »⁸⁴¹ au sein du discours autobiographique postcolonial, mais aussi des points de jonction avec les observations deleuziennes sur la « littérature mineure ».

Le choix des textes étudiés dans notre travail met en avant la variété des formes par lesquelles les auteurs exploitent leur situation *mineure* en « déterritorialisant » la forme autobiographique. Souvent interprétés comme « autobiographies », mais explicitement déniés par leurs auteurs en tant que telles, *Le scorpion* de Memmi, *L'amour, la fantasia* de Djébar ou *L'Écrivain public* de Ben Jelloun répondent ainsi à notre définition minimale de l'autobiographie en situation mineure qui désigne *une position d'énonciation qui affiche une situation de différence et génère ainsi, par des fonctionnements disséminatifs et synecdochiques divisant et distanciant l'instance narrative, des lectures appartenant à des codes et des protocoles autre qu'autobiographiques*. Mais ces textes sont particuliers aussi par le fait qu'ils résistent aux cadres binaires de l'interprétation à plusieurs degrés : non seulement ils s'opposent aux significations symboliques figées que les topiques de la langue et les discours identitaires majeurs (histoire ou ethnographie) véhiculent, mais ils affichent également des positions mineures au sein de la société d'origine comme celle du Juif, de la femme ou de l'écrivain.

Si au Maghreb, selon S. Ben Abda, « *c'est l'ethnologie qui a préparé le terrain à la main-mise politique* »⁸⁴², les mêmes propos peuvent être retenus pour l'étude de l'autobiographie afin de désigner une *mainmise critique* dans le cas des auteurs choisis. Or, deux schémas d'interprétations allégoriques – ethnographique pour l'ordre du collectif et autobiographique pour l'ordre de l'individuel

⁸⁴¹ Hornung, op. cit., p. 1.

⁸⁴² Ben Abda, op. cit., p. 50.

– pèsent lourdement sur l’acte de la lecture de ces textes et identifient le discours de l’individu avec ses fonctions métonymiques : « je » de l’individu n’est perçu qu’en tant que « nous », représentant une collectivité.

C’est tout d’abord cette conception commune, relevant probablement d’un héritage de l’époque coloniale, que nous souhaitons discuter en déterrants les fonctionnements figuratifs des textes et en repérant – entre les lectures « collectives » de l’autobiographie et le concept du « typique » de l’ethnographie – les démarches rhétoriques individuelles très originales qui tentent de déjouer ces interprétations. Quelques traits universels de leur écriture – responsabilité pour une collectivité, embrayages vers l’Histoire, souvenir des lieux de la mémoire (La Hara de Tunis, Cherchell-Césarée ou les hauts-lieux marocains) à partir d’une situation d’exilé – que les lectures « canoniques » soulignent chez chacun de nos auteurs, apparaissent cependant comme des gestes évasifs individuels que nous avons cherché à étudier dans les trois corpus.

L’estompement des limites

Trois auteurs : trois voies de déconstruction de l’autobiographie et trois démarches rhétoriques très sophistiquées, constituant des couches métadiscursives dans les textes qui impliquent des stratégies de lecture uniques dans les trois cas. Car c’est le questionnement sur l’autobiographie qui permettra à Memmi d’entamer plus tard, après l’élaboration de la théorie des « degrés de vérité », inspirée dans *Le Scorpion* par l’intertexte haggadique, une réflexion sur *l’écriture colorée* qui aboutira à l’essai éponyme.

Le fait que notre analyse ait souligné l'importance de la lecture du *Scorpion* semble justifié ; oeuvre de fiction, elle a été, d'une façon peut-être irrégulière, la porte de service pour accéder au modèle de la lecture autobiographique de Memmi et sa mise en abyme. Si ce roman est encadré par deux récits de suicide, cela ne signifie pas « l'impossible tentative de suicide »⁸⁴³, mais bien au contraire, et certainement par sa signification symbolique, un suicide réel pour l'écriture « autobiographique » de Memmi : c'est en effet une conception de l'autobiographie (définie comme genre) qui succombe ici.

Par l'analyse de la technique narrative du roman, nous avons découvert, de même que l'identité plurielle et métisse de l'individu, les ambiguïtés de l'identité générique de l'autobiographie. « L'autobiographie » memmienne n'est pas alors un genre homogène, mais une méthode d'écriture savamment tissée pleine des traces de plusieurs genres du discours qui s'inscrivent dans un réseau rhizomatique de la production du texte. Ce sont des traces parmi lesquelles celles de l'autobiographie peuvent être également reconstruites par une lecture éventuelle dans *l'espace autobiographique* et une analyse pragmatique des énonciations dans l'intertexte. D'autant plus que Memmi, considérant l'autobiographie comme « genre menteur », ne se soumet à aucun pacte dans ses oeuvres et, apparemment, il est capable de faire osciller les mêmes fragments de récit entre réalité et fiction, comme l'analyse des extraits l'ont montré.

Les phrases que Memmi prononce sur ses oeuvres dans un entretien publié semblent justifier notre idée d'avoir envisagé une lecture tabulaire du corpus :

⁸⁴³ Cf. Dugas (1990), op. cit., p. 111.

« Oui, au fond, que ce soient des romans ou des essais, mes livres sont des livres de bord, qui commencent pendant une traversée et s'achèvent à l'arrivée. Apparemment, ils se classent en deux genres : des romans des essais ; dans les romans je raconte ma vie, dans les essais j'essaie de la comprendre. C'est donc ma vie, mon expérience vécue qui donne son unité à mon oeuvre... [...] J'ai d'abord écrit *La Statue de sel*, qui est l'histoire d'une vie, celle d'un homme en Afrique du Nord, sous la colonisation ; *Agar* est, en somme, la suite de cette histoire : c'est la recherche d'une solution individuelle par le mariage mixte avec une femme prise parmi les colonisateurs. *Le portrait du colonisé* a été écrit parce que j'ai dû constater la solution individuelle laissait intacte le problème collectif, qui était le tissu des relations entre colonisateurs et colonisés, dans un cadre social et historique déterminé. On peut continuer ainsi : à la fin de la colonisation, je découvre que les problèmes posés par ma dimension juive restaient intacts, j'ai alors entrepris le *Portrait d'un Juif* puis *La libération du Juif* pour répondre aux problèmes posés par le livre précédent. *L'Homme dominé* est un effort de synthèse. *Le Scorpion* est, par-delà le plaisir de raconter, une recherche obstinée des différentes solutions aux difficultés de vivre *L'Homme dominé*, etc. »⁸⁴⁴

Mais la problématique se pose également au niveau des automatismes dont la lecture se débarrasse difficilement ; par conséquent, nous avons essayé de dévoiler quelques éléments qui caractérisent un horizon de lecture auquel les premiers romans de Memmi et, en général la littérature « émergente » du Maghreb, correspondent. En effet, ces oeuvres, dans la plupart des cas, ont été interprétées et évaluées par la critique suivant deux grandes tendances allégoriques de l'interprétation : entre « ethnographisme » et « autobiographisme ». Malgré leurs différences radicales, ces traditions interfèrent certainement sur deux points : d'une part, elles interprètent la première personne de l'énoncé individuel à travers ses rapports avec une *collectivité*, et, d'autre part, aucune des deux n'est capable de saisir les fonctions *rhétoriques* du « je » qui, au lieu de se réduire à son rôle grammatical et *métaphorique* (c'est-à-dire, *identificatif*), devient métonymique ou, chez Memmi, grâce au fonctionnement du code culturel juif, s'estompe.

⁸⁴⁴ *La Terre intérieure*, pp. 140-141.

« Je veillerai à ne m'identifier complètement avec aucun rôle » – dit Memmi une part⁸⁴⁵. Selon nos suppositions, et au *Scorpion*, son troisième roman, tentative de synthèse, c'est certainement valable, Memmi semble être bien conscient de ces mécanismes et de cet entrecroisement de codes : il met ainsi en oeuvre un jeu rhétorique entre les composantes « rhizomatiques » du fonctionnement figuratif (métaphores, paraboles, métonymies) de son discours qui se renforcent, se substituent ou se bloquent et s'intègrent aux lieux vides des « topiques » du texte maghrébin. Telle « l'autobiographie » qui, par cet aspect, se déterritorialise chez Memmi et devient purement (ou, 'métissage') figurative.

La question qui se pose donc est désormais, une fois introduits par la lecture du *Scorpion* à un espace où identités, langues, genres, figures, fiction et réalité s'entrecroisent, quelles seront les valeurs que le discours du Moi peut assumer, face à la catégorie de l'acte de la « confession » que l'autobiographie moderne lui attribue par le biais de Rousseau, son précurseur. Car nous avons l'impression qu'en interprétant l'écriture de Memmi, finalement, nous devons nécessairement rompre avec la plupart des aspects principaux d'une délimitation générique de l'autobiographie, de tout ce qui a été dit sur le vrai, l'identification, le fonctionnement de la mémoire ou l'acte de la « confession » – et non seulement pour manifester l'écart entre l'imaginaire et la langue d'expression. L'enjeu de ces réflexions est de se demander si les bricolages autour de métissage et le « rhizomatisme » continuent ou si ceux-ci obtiennent une valeur paradigmatique, en remplaçant l'instinct taxinomique et le langage critique, tenté par la délimitation du pur.

⁸⁴⁵ *Ce que je crois*, p. 32.

Un parcours féminin ou la redistribution des voix

Alors que chez Memmi, au lieu de l'appartenance « générique », c'est les degrés de vérité qui détermineront le caractère autobiographique ou fictif de telle ou telle pièce d'un réseau intertextuel, pour sa part, Assia Djébar élabore un jeu rhétorique très subtile avec la figure de la *métalepse*. Ce recours au changement des niveaux narratifs à partir de *L'amour, la fantasia* permettra à l'auteur, non seulement d'osciller entre récit et métarécit à l'intérieur du même volume, mais aussi de souder l'instance narrative à la première personne a priori « compartimentée » entre les volumes du *Quatuor*. Mais c'est à ce macro-texte qu'appartient également le texte documentaire-cinématographique de Djébar comme une première expérience d'observation des conditions d'énonciation du « je » féminin, retravaillée dans les textes du *Quatuor* sous forme de voix anonymes de la mémoire auxquelles la voix autobiographique de l'auteure se fond.

Si nous avons défini *L'amour, la fantasia* comme le texte du voilement de la première personne autobiographique, le troisième volume du *Quatuor* est le livre du dévoilement : celui de la voix « autobiographique » et des motifs qui gèrent la structure macrotextuelle.

« Je reviens à ces jours d'avant la sieste, à ces treize mois : je ne sais pourquoi avec tant de circonvolutions, en désordre volontairement non chronologique, j'ai fait égoutter ces fontaines de moi-même, alors qu'il fallait les tarir, ou tout au moins les indigner »⁸⁴⁶ – écrit Assia Djébar, en se remémorant la rencontre avec « l'Aimé » et la crise de sa vie conjugale dans la première partie de *Vaste est la prison*. Et, assurément : les « circonvolutions » et les « désordres » de la narration existent tels qu'ils sont décrites par l'auteure ; cependant,

le lecteur averti a l'impression que ceux-ci ne se limitent pas à ce seul volume – qui est le troisième et jusqu'à présent dernier volet assumé d'une série de volumes inaccomplie, nommée *Quatuor algérien* – mais sont reprises, et à plusieurs niveaux, dans l'entier de la composition romanesque du *Quatuor*.

Une idée principale de nos recherches est venue justement de là : elles visent notamment à clarifier les motifs de ce « désordre » entre les deux « romans lisières », en l'occurrence, *L'amour, la fantasia* et *Vaste est la prison*, et à compléter ainsi les études structurelles et intertextuelles qui permettent de rapprocher entre eux les volets de la série et de jalonner les enjeux principaux de l'écriture djebarienne dans cette période. Ainsi, au-delà de la prise en compte d'une multitude d'analyses cardinales qui remarquent, à partir du début des années '80, l'esprit lucide de la romancière-historienne et surtout l'intérêt de créer un nouvel espace romanesque en frayant un chemin, à travers les souvenirs personnels, vers les formes de représentation de la mémoire collective et de donner une critique de l'Histoire en proposant une histoire « alternative », nous avons également souligné qu'une partie de ces expériences de la création repose fermement sur l'originalité de donner un point de vue féminin de l'histoire. Par conséquent, le discours du *Quatuor* est à la fois un discours prononcé par la femme et un discours prononcé sur la femme.

Mais le thème de la femme et l'émergence narrative de la parole féminine ont été aussi pertinents dans la mesure où ils participent d'une démarche rhétorique très précise qui consiste à libérer le discours du harem social et symbolique : aussi avons-nous considéré l'écriture djebarienne, d'ailleurs en parfait accord avec les approches féministes du corpus, également comme un acte pragmatique de la prise de parole. D'autre part, cette prise de

⁸⁴⁶ *Vaste est la prison*, p. 116.

parole signalait une frontière aussi au sens chronologique et avançait effectivement la naissance d'une technique d'écriture particulière à partir de *L'amour, la fantasia*. Ce changement a constitué un autre aspect cardinal de notre étude concernant la distribution des positions narratives et a permis de revenir sur la question de l'apparition de la voix explicitement autobiographique, pratiquement absente selon Djébar dans les premiers romans des années '50. Or, c'est aussi revenir sur les positions théoriques qui, conformément aux propos que l'auteure fournit elle-même sur les expériences ces années, en premier lieu dans *Ces voix qui m'assiègent*, se montrent unanimes sur le fait que la voix de la narratrice semble se distribuer, dans l'entre-deux de l'histoire et de la fiction, entre un niveau zéro narratif de l'historienne et celui de la narratrice « autobiographique ».

C'est exactement à ce niveau que notre analyse entendait réexaminer certains lacunes et « déraillements » narratifs des romans-lisières à propos d'une épisode de *L'amour, la fantasia*. Car si les discours théoriques, à leur tour, ont perçu l'attitude autobiographique de Djébar – ou, plutôt, le manque implicite de celle-ci – dans le cadre d'une contre-littérature féministe ou celui des topiques culturels du discours comme l'effet-harem, l'écriture dans la langue adverse ou le voilement symbolique de la parole, ils n'expliquent point, comme en témoigne une tentative de reconstruction des écarts entre les différentes positions de l'énonciation, les raisons individuelles qui poussent finalement l'auteure à « voiler » la voix autobiographique « violée », parfois d'une façon complètement inattendue.

L'épanouissement de la vocation d'historienne par la reconstruction du passé de la tribu ou d'une vision « féminine » de la guerre d'Algérie, ainsi que le discours sur la conquête de la langue adverse, tout en restant les motifs centraux de l'écriture, se

doublent cependant de la panne de se dire : la voix autobiographique est non seulement voilée, mais aussi, comme nous l'avons vu à propos d'une analyse du premier chapitre de *L'amour, la fantasia*, parfois suspendue et court-circuitée par la narratrice d'une façon très nette. En effet, c'est la recherche des sources cachées de ce traumatisme qui nous a poussé à continuer les investigations sur un plan intertextuel et à démontrer que le rapport entre les parties ne s'explique pas exclusivement par une homologie structurelle ou thématique des volets, mais en premier lieu par une continuité rhétorique. C'est alors aussi affirmer que, d'une part, *L'amour, la fantasia* peut être considérée qu'une sorte de « pré-texte » de *Vaste est la prison* et, d'autre part, supposer que le gestion du discours djebarien a toujours en vue un autre enjeu principal, notamment un enjeu personnel – évacuer les traumatismes de la vie conjugale et du divorce – dont le processus de composition de l'ensemble du *Quatuor algérien* dépend largement.

Ainsi, ayant considéré les rapports intertextuels au sein du *Quatuor* et la fonction thérapeutique comme motif primordial de l'écriture, les éventuelles recherches dans un cadre métafictionnel montreront comment une multitude de registres (récits de vie, sources historiques, témoignages, fragments « autobiographiques ») se superposent et se reflètent dans un ordre narratif bien soudé et répondent ainsi au rythme musical de la totalité de la composition (que suggère par ailleurs la connotation musicale du terme *Quatuor*) par les rythmes du franchissement des seuils d'enchâssement narratifs. Chez Djébar, ce rythme est celui même d'une esthétique de l'oscillation perpétuelle entre voilement et dévoilement de la voix autobiographique : distanciations, embrayages et intrusions de la narratrice commandent les différentes formes et focalisations de la narration, faisant appel aux types variés de l'autofiction jusqu'à

l'autofiction intrusive, et, en dernier lieu, au recours à la figure de la métalepse fictionnelle.

C'est l'étude assidue de ces embrayages rhétoriques qui a nous a incités finalement à jalonner les cadres rhétoriques qui, en contradiction apparente avec l'ordre chronologique de la publication, gèrent la composition du *Quatuor*. En principe, cette manipulation de la voix autofictive expliquerait non seulement la position contradictoire d'Ombre sultane, entamé avant le premier volet, mais inséré, probablement grâce à des remaniements ultérieurs, plus tard au Quatuor, mais a aussi entraîné, d'après les romans-lisières, la reconstruction d'une macrostructure du Quatuor dans un sens plus large. Effectivement, si nous n'avons pas limité l'étude rhétorique de la macrostructure aux trois romans qui sont censés la composer, c'est pour saisir les sources de la technique de voilement du discours autobiographique à travers la figure rhétorique de la métalepse dont les premiers signes émergent à partir du « retour » de Djébar à la fin des années '70 comme réalisatrice.

En outre, nous avons aussi tenté de justifier – tout en suivant une idée principale de notre introduction où nous avons défini les conditions rhétoriques de l'autobiographie en position mineure comme un discours canalisé vers les allégories « autres qu'autobiographique » de la lecture – le rapport entre discours individuel et discours collectif. Ainsi, au-delà du fait que Djébar-réalisatrice puise dans des thèmes qui continuent à être des sujets d'actualité brûlants dans la société algérienne décolonisée : la situation mineure de la femme, la nécessité de la prise de la parole ou le tabou du regard, elle élabore dans le premier long métrage une nouvelle piste pour libérer la voix autobiographique. D'une part, cette libération se concrétise, pour reprendre le terme utilisé lors de l'étude des textes de Memmi, comme un processus de « dé-

scription » de soi des cadres figés d'un « harem » discursif : or, déjà à partir du premier texte qui suit la présentation de *Nouba*, c'est-à-dire de *Femmes d'Alger dans leur appartement*, l'écriture reformule les mêmes critiques que le film, soit à l'égard de l'usage de la société traditionnelle soit à l'égard de l'optique exotique qui enferme la voix féminine. D'autre part, nous avons démontré que la construction de la skéné féminine du discours, mise en avant par la réalisatrice dans le scénario des films, lui a permis d'afficher, dans sa qualité d'écrivaine, un nouvel ordre de distribution des fonctions narratives et doter ainsi son discours des valeurs métaphoriques et métonymiques telles qu'elles étaient repérées comme fonctionnements rhétoriques de l'énonciation du discours autobiographique mineur.

La division de l'instance narrative à la première personne – et non seulement entre les différentes situations d'énonciation des récits de la narratrice centrale, mais, par le biais de la délégation vers d'autres voix autobiographiques féminines – comme nous l'avons constaté après la mise en regard des deux romans-lisières, a engendré plusieurs jeux métaleptiques dans l'écriture. Et si nous avons jugé utile de définir la problématique de l'usage (l'abus ?) de la métalepse comme un premier centre d'intérêt de nos recherches l'observation, c'est puisque l'usage de cette figure accomplit deux fonctions rhétoriques bien délimitées dans le *Quatuor* de Djébar. Premièrement, elle continue à assurer l'opacité du caractère autobiographique du discours et à voiler le rapport d'identité entre auteure et les voix à la première personne de la narratrice, et se présente ainsi, quoique d'une manière ambiguë, comme la figure par excellence de la résistance à l'autobiographie. Deuxièmement, figure de la différence, elle exprime l'ambiguïté entre résistance et désir : résistance de se dévoiler et désir de différer ce dévoilement par l'écriture, jusqu'à *Vaste est la prison* – dernier volume du *Quatuor*

où les motifs individuels de la pause « autobiographique », notamment les traumatismes déjà mentionnés de la vie conjugale, seront enfin prononcés.

En dernière instance, nous ne pouvons alors juger le choix d'une écriture « métaleptique » autrement qu'un « remède » qui assume, chez l'auteure, une fonction thérapeutique, dans la mesure où il gère, au fur et à mesure, la naissance, de la voix autobiographique dans la composition du *Quatuor*. Et si dans ses romans, Assia Djébar, s'impose en tant qu'une figure emblématique et porte-parole de la résistance au harem symbolique et soulève la question de la « langue marâtre » ou les dimensions historique du militantisme de la femme maghrébine – topiques qui demeurent toujours actuelles dans cette série de romans –, l'étude des divers aspects des changements métaleptiques de la narration donne lieu en revanche à revenir, en remettant en question la thèse de l'autobiographie « collective », sur la question des enjeux exclusivement personnels de l'écriture.

La « publicité » de l'autobiographe

Si la « skéné » au féminin construite par Djébar pour retrouver sa voix autobiographique dans celle d'autres maghrébines permet en même temps l'émergence des voix refoulées d'une société, l'écriture « autobiographique » de Tahar Ben Jelloun s'enracine dans cette même idée. Par conséquent, en lisant *L'Ecrivain public* nous assistons à un système de redistribution unique de la narration à la première personne qui se réalise par la dissémination du sujet « autobiographique ». Ainsi, une multitude de récits à la première personne composent la surface textuelle et un amalgame de récits (auto)biographiques et fictionnels se forme derrière des instances « je » souvent opaques. Faute d'identification

précise, il reste alors incertain de savoir à quel degré l'auteur s'engage « autobiographiquement » ou combien il se cache derrière des masques.

Aussi avons-nous tenté de souligner davantage, dans le cas de ce récit « autobiographique » de Ben Jelloun, la valeur métadiscursive qui aura non moins de pertinence dans l'oeuvre que les références biographiques. Or, si sans la deuxième partie de notre travail nous avons cité *Le Scorpion* d'Albert Memmi comme un texte de fiction *sur* l'autobiographie et une synthèse des stratégies de l'écriture « autobiographique », *L'Écrivain public* sera un texte non moins pertinent dans les rangs des oeuvres de Tahar Ben Jelloun. Ce récit, un livre-modèle pareil, est susceptible d'être cependant le cas inverse : considéré comme « autobiographique » dans le paratexte éditorial et renié de l'être par son narrateur, il serait en effet une synthèse des techniques et des stratégies d'écriture des ouvrages précédents de l'auteur.

Néanmoins, cet aspect théorique demeure souvent secondaire par rapport à l'objectif à travers lequel la critique étudie l'oeuvre. Aussi avons-nous proposé de montrer, dans la première partie de l'analyse du texte benjellounien, les cadres d'une réflexion poétique dans l'évolution de laquelle *L'Écrivain public* occupe une position de seuil. La mise en regard d'une première synthèse des idées politiques et littéraires de Tahar Ben Jelloun avec les présupposés actuelles de la critique nous a permis de tirer des conclusions importantes sur plusieurs points et de découvrir des rapports jusqu'alors peu évidents avec le discours théorique.

Premièrement, en dévoilant un certain nombre d'allégories de l'interprétation qui relèvent – du moins, au sein de la critique « métropolitaine » – aussi bien d'une disharmonie de l'usage de la notion de l'« autobiographie collective » que du « métarécit humaniste » qui entoure la perception de l'engagement littéraire

tiers-mondiste, nous avons pointé l'interprétation de la figure et la fonction de l'écrivain dans la société maghrébine. Or, coincé entre deux traditions en matière de réflexion sur l'écriture, celle de l'approche marxiste et celles de la terre natale, c'est dans ce domaine que Ben Jelloun est amené à procéder à un double travail de déterritorialisation pour justifier ses démarches. La position poétique et éthique que Barthes développera dans ses essais (et en particulier dans *Le Degré zéro de l'écriture*) lui sera une source indéniable et aussi un point de référence dans sa réflexion sur le rapport entre écriture et réel social. Plusieurs pages de *L'Écrivain public* s'inspirent de ce nouveau viatique spirituel qui, le concept d'engagement des Souffles cédé avec l'expérience de l'exil, canalise le discours de l'écrivain vers une nouvelle devise : la *trahison* qui exprime l'impossibilité d'une appartenance contradictoire aux deux côtés de la Méditerranée.

En réalité, comme nous le vérifions dans une deuxième étape de l'analyse, l'évolution est avant tout d'ordre structurel et narratif : le récit « autobiographique », parvenu à sa déconstruction, se bâtit d'un « *murmure de voix maghrébines qui tirait la langue française vers le champ culturel autre* »⁸⁴⁷ en évoquant avec autant de finesse le palimpseste culturel maghrébin que les catégories de base de la littérature mineure de Deleuze et Guattari.

D'une part, Ben Jelloun conçoit le discours autobiographique d'après la tradition maghrébine de la *ribla*, métaphore de l'itinéraire spirituel, en décomposant le récit rétrospectif canonique de l'autobiographie en une série d'images urbaines et un système d'analogies topographiques que le narrateur-écrivain suit *au temps réel*. Témoin d'un monde en mutation⁸⁴⁸, l'écrivain-autobiographe continue donc à s'imposer, comme remarque N. Kamal-Trense, en

⁸⁴⁷ Ben Abda, op. cit., p. 2.

⁸⁴⁸ Nys-Mazure, op. cit., p. 51.

tant que « l'écrivain des villes » ; les éléments les de ce tableau mi-autobiographique mi-symbolique seront les hauts-lieux marocains, Fès, Tétouan ou Tanger, mais aussi les villes lointaines de l'exil : Paris, Beyrouth ou Médine.

D'autre part, l'acte de remémoration des lieux de la mémoire collective à travers le discours individuel va de pair chez Ben Jelloun avec l'élaboration d'une technique de l'agencement collectif du discours autodiégétique. Contrairement aux lectures qui supposent un « je » collectif dans l'autobiographie maghrébine, l'auteur recourt à un système de délégation sophistiqué des voix à la première personne qui montre les limites de l'interprétation métonymique.⁸⁴⁹ Par la remise en question de l'homogénéité de l'instance narrative et le jeu de synonymie inédit avec le « je » autobiographique, Ben Jelloun prête une nouvelle valeur pragmatique à son discours. Son « engagement » s'épanouit dans l'acte mineur de la *prise de parole* et dans celui de la *prise en charge*, geste fidèle la fonction d'antan de l'*écrivain public*, exercé vers les exclus de la société (femmes, détenus, immigrés etc.) qui sont en même temps des exclus de la parole.

Mais par la prise en charge narrative, l'auteur n'accorde pas simplement des « tampons de crédibilité »⁸⁵⁰ aux voix : la manière dont les narrateurs insèrent dans leurs récits une multitude de confessions, journaux, notes, témoignages, signalent nettement la position de l'auteur concernant le débat sur le « réel social » ainsi que les règles d'une hiérarchie narrative que Ben Jelloun établit par la réécriture du palimpseste poétique « orientaliste. »

Or, comme nos analyses l'ont déployé dans un troisième temps, les attitudes du narrateur-scribe qu'est l'*écrivain public* (et

⁸⁴⁹ Elbaz, op. cit., p. 40 : « c'est comme si, observe R. Elbaz, Ben Jelloun ne trouvait pas assez de voix, assez de texte(s), assez de formes d'expression, assez de langues, pour incorporer la totalité du discours maghrébin. »

⁸⁵⁰ Gaudin (1998), op. cit., p. 43.

que la critique mentionne souvent porte-parole et double de l'auteur) sont des attitudes largement désavouantes envers plusieurs normes de la tradition culturelle maghrébine. Au-delà de faire état des sujets d'actualité de la dénonciation politique qui implique l'engouement du lectorat européen ou, au contraire, une réception quelquefois à contrecoeur⁸⁵¹ au Maroc, nous avons trouvé alors nécessaire d'éclairer l'horizon poétique contre lequel Ben Jelloun se débat derrière cette figure jugée par excellence *hérétique* et *iconoclaste*. Car le scribe, qui est un affabulateur et se réserve le droit d'amplifier voire de falsifier les récits d'autrui, conteste aussi les normes classiques, « coraniques » de la poésie : les principes de l'authenticité et les principes de la transmission de l'histoire.

Le voyage à Tanger, cité de la trahison, que le narrateur-écrivain accomplit à la fin du livre pour raconter son histoire au scribe, aura alors beaucoup plus de pertinence qu'une visite à la ville de l'adolescence et à la maison paternelle. A notre avis, acte de deuil d'une figure d'écrivain traditionnelle et ainsi signe d'une coupure évidente dans la conception poétique, la confession du narrateur nous permet surtout de considérer *L'Écrivain public* – ce texte métis d'éléments autobiographiques, d'un bilan de l'itinéraire spirituel et poétique – comme un métadiscours poétique. Une « autobiographie » poétique qui se lit tout d'abord comme une oeuvre de synthèse thématique et technique des ouvrages précédents et arrière-fond indispensable pour la compréhension des profondeurs de la structure narrative des ouvrages suivants, parmi lesquels le roman le plus célèbre de Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*.

⁸⁵¹ Gaudin (1990), op. cit., p. 592.

Autobiographes ou non donc ? Les masques et les rôles de narrateur pratiqués par nos auteurs préparent certainement le détachement progressif du discours autobiographique de l'ordre du référentiel vers celui du fictionnel. Toutefois, si nous évitons de prendre position dans une discussion pour savoir si l'autobiographie énoncée « dans la langue de l'autre » provoque un effet de fiction ou non, nous le ferons grâce à une approche fonctionnelle que nous avons suivie dans la définition de ces rôles. C'est que la question de l'identification avec des *fonctions* narratives – *chroniqueur* chez Memmi, *narratrice-cinéaste* chez Djébar ou *écrivain public* chez Ben Jelloun – relevant d'un fonctionnement rhétorique lié avant tout à une position d'énonciation mineure, évoque davantage l'acte de la *prise de parole* que l'ordre pragmatique qui gère l'attestation de l'identité avec l'instance à la première personne.

Ces circonstances « pragmatiques » jettent sans aucun doute une nouvelle lumière non seulement sur les cadres dans lesquels un discours théorique au sujet de l'attitude des trois auteurs étudiés peut s'établir, mais aussi sur l'entier de la discussion concernant l'écriture autobiographique au sein des littératures francophones postcoloniales et au Maghreb en particulier. D'une part, à cause du refus d'une taxinomie « occidentale », que les textes analysés ont fait ressortir malgré les efforts d'un langage critique incapable de les insérer à des catégories génériques précises et exhaustives. D'autre part, puisque – comme nous l'avons constaté dans le cas des allégories « collectives » de la lecture – la complexité des constructions rhétoriques (*disséminatives* et *synecdochiques*), liant tour à tour discours individuel et collectif dans chacun des « autobiographies » étudiées, piège la méthode quasi tautologique par laquelle la critique réduit l'autobiographie à son aspect « collectobiographique ».

Par conséquent, la « pluralité » et le caractère « métis » des textes présentés ne peuvent pas être saisis aux seuls sens culturel ou générique : mélanges de *discours* et de *métadiscours*, ils génèrent les codes de leur propre lecture et lancent en même temps un processus de déconstruction des stratégies de lecture « canoniques. » Et bien que la critique tende à souligner nouvellement le caractère « postmoderne » des textes étudiés ou leur ouverture sur un autre imaginaire (forcément ‘*exotique*’), ceux-ci auront aussi un apport important pour la théorie littéraire. L’enjeu poétique du *Scorpion* d’Albert Memmi, de *L’amour, la fantasia* d’Assia Djebar ou de *L’Ecrivain public* de Tahar Ben Jelloun consiste ainsi, non seulement dans le renouvellement des traditions scripturales du Maghreb, mais aussi dans leur force de dialogue : bouleverser et déconstruire les interprétations canoniques, en lançant un nouveau défi à la réflexion méta-théorique sur la lecture de l’autobiographie.

BIBLIOGRAPHIE

A. Discours critiques sur la théorie postcoloniale, la francophonie et le métissage culturel

1. ALBERT, Christiane (réd.), *Francophonie et identités culturelles*, Karthala, 1999.
2. ASCHROFT, Bill – GRIFFITHS, Gareth – TIFFIN, Helen, *Key Concepts in post-colonial Studies*, Routledge, London, 1995.
3. ATTIAS, Jean-Cristophe – BENBASSA, Esther, *Dictionnaire de civilisation juive : auteurs, oeuvres, notions*, Larousse, 1997.
1. BARDOLPH, Jacqueline, *Etudes postcoloniales et littérature*, Ed. Champions, Paris, 2002.
2. BEGAG, Azouz – CHAOUITE, Abdellatif, *Ecarts d'identité*, Seuil, 1990.
3. BENIAMINO, Michel, *La francophonie littéraire*, L'Harmattan, 1999.
4. BENSMAÏA, Réda, ~~Francophonie~~, in *Yale French Studies 103*, Yale, New Heaven, 2003, 17-23.
5. BESSSIERE, Jean – MOURA, Jean-Marc (réd.), *Littératures postcoloniales et francophonie. Conférences du séminaire de l'Université de la Sorbonne Nouvelle*, Champion, 2001.
6. BHABHA, Homi K. (réd.), *Nation and narration*, Routledge, London, 1990.
7. BONGIE, Chris, *Islands and Exiles. The creole identities of post/colonial literature*, Stanford University Press, 1998.
8. BONI, Tanella, *Ecrivains et artistes francophones : pour qui ? et pourquoi ?*, in HOUANNOU, Adrien (réd.), *Francophonie littéraire et identités culturelles*, L'Harmattan, Paris, 2000.
9. BONN, Charles, *La littérature algérienne de langue française et ses lectures : imaginaire et discours d'idées*, Ottawa, Naaman, 1974.
10. BONN, Charles, *Le roman algérien contemporain de langue française. Espaces de l'énonciation et productivité des récits* (Doctorat d'Etat), Bordeaux, 1982.
11. BONN, Charles, *Le Roman algérien de langue française : vers un espace de communication littéraire décolonisé ?*, L'Harmattan, 1985.
12. BONN, Charles, *Littératures des immigrations, vol. 1-2*, Université Paris XIII.-L'Harmattan, 1995.
13. CHIKHI, Beïda (dir.), *Destinées voyageuses. La Patrie, la France, le Monde*, PUPS, Paris, 2006.

14. DELAS, Daniel, Francophone Literary Studies in France : Analyses and Reflections, in *Yale French Studies 103*, Yale, New Heaven, 2003, 43-54.
15. DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix, *Kafka, pour une littérature mineure*, Minuit, 1975.
16. DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*, Minuit, 1980.
17. DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Minuit, 1967.
18. DERRIDA, Jacques, *La dissémination*, Seuil, 1972.
19. DERRIDA, Jacques, La loi du genre, in *Parages*, Galilée, 1986.
20. DERRIDA, Jacques, *Le monolinguisme de l'Autre*, Galilée, 1996.
21. DIOP, Samba (éd.), *Fictions africaines et postcolonialisme*, L'Harmattan, 2002.
22. DIOP, Samba, L'émergence de la postcolonialité au sein de l'espace littéraire africain et francophone, in DIOP, Samba (éd.), *Fictions africaines et postcolonialisme*, L'Harmattan, 2002, 15-32.
23. GARNIER, Xavier, « Les littératures francophones sont-elles mineures, déterritorialisées, rhizomatiques ? Réflexions sur l'application de quelques concepts deleuziens », in BONNET, Véronique (éd.), *Frontières de la francophonie ; francophonie sans frontières*, Itinéraires et contacts de cultures, vol. 30, Université Paris 13-L'Harmattan, 2002, 97-101.
24. GAUVIN, Lise, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Karthala, 1997.
25. GLISSANT, Edouard, *Introduction à une poétique du Divers*, Gallimard, 1996.
26. GLISSANT, Edouard, *Poétique de la relation*, Gallimard, 1990.
27. GLISSANT, Edouard, *Traité du tout-monde*, Gallimard, 1997.
28. HAWKINS, Peter, « littérature francophone : littérature post-coloniale ? », in BONNET, Véronique (éd.), *Frontières de la francophonie ; francophonie sans frontières*, Itinéraires et contacts de cultures, vol. 30, Université Paris 13-L'Harmattan, 2002, 103-110.
29. HUE, Bernard (éd.), *Métissage du texte : Bretagne, Maghreb, Québec*, Presses universitaires de Rennes, 1993.
30. JOUBERT, Jean-Louis, « Littératures francophones : détours et détournements », in BONNET, Véronique (éd.), *Frontières de la francophonie ; francophonie sans frontières*, Itinéraires et contacts de cultures, vol. 30, Université Paris 13-L'Harmattan, 2002, 33-40.
31. KANDE, Sylvie (éd.), *Discours sur le métissage, identités métisses (en quête d'Ariel)*, L'Harmattan, 1999.

32. KUHN, Thomas Samuel, *La structure des révolutions scientifiques*, Flammarion, 1972.
33. LAPLANTINE, François – NOUSS, Alexis, *Le métissage*, Flammarion, 1997.
34. LARONDE, Michel, Stratégie post-coloniale de décentrage littéraire. Apprendre à lire autrement, in ALBERT, Christiane (éd.), *Francophonie et identités culturelles*, Karthala, 1999, 285-300.
35. LARONDE, Michel (éd.), *L'écriture décentrée : la langue de l'autre dans le roman*, L'Harmattan, 1996.
36. LARONDE Michel, *Autour du roman beur*, L'Harmattan, 1993.
37. LAROUCI, Farid, When Francophone Means National : The Case of the Maghreb, in *Yale French Studies 103*, Yale, New Heaven, 2003, 81-90.
38. *Le langage des femme*(coll.), Les Cahiers du Grif, Complexe Poche, Bruxelles, 1992.
39. LEQUIN, Lucie – MAVRIKAKIS, Catherine (éd.), *La francophonie sans frontière. Une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, L'Harmattan, 2001
40. LEQUIN, Lucie – MAVRIKAKIS, Catherine, La francophonie comme cacophonie, in LEQUIN, Lucie – MAVRIKAKIS, Catherine (éd.), *La francophonie sans frontière. Une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, L'Harmattan, 2001, 13-22.
41. MALKA, Victor, *Le Judaïsme*, Paris, Desclée de Brouwer, 1991.
42. MATHIEU, Martine (éd.), *Littératures autobiographiques de la francophonie*, L'Harmattan, 1996.
43. MILLER, Christopher L., French and Francophone : The Challenge of Expanding Horizons, in *Yale French Studies 103*, Yale, New Heaven, 2003, 1-7.
44. MIRAUX, Jean-Philippe, *L'autobiographie. Ecriture de soi et sincérité*, Nathan, 1996.
45. MOURA, Jean-Marc, « Une représentation anglo-saxonne de la francophonie : la théorie post-coloniale », in BONNET, Véronique (éd.), *Frontières de la francophonie ; francophonie sans frontières, Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 30, Université Paris 13- L'Harmattan, 2002, 111-125.
46. MOURA, Jean-Marc, Critique postcoloniale et littératures francophones africaines. Développement d'une philologie contemporaine, in DIOP, Samba (éd.), *Fictions africaines et postcolonialisme*, L'Harmattan, 2002, 67-82.
47. MOURA, Jean-Marc, *Littérature francophone et théorie post-coloniale*, PUF, 1999.

48. N. KOVÁCS, Tímea (réd.), *Narratívák 3. (A kultúra narratívái)*, Kijarat, Budapest, 1999.
49. PIRET, Pierre, « La francophonie littéraire : un cadre théorique », in BONNET, Véronique (réd.), *Frontières de la francophonie ; francophonie sans frontières*, Itinéraires et contacts de cultures, vol. 30, Université Paris 13-L'Harmattan, 2002, 83-95.
50. RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, 2000.
51. ROBIN, Régine, *Le deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, PUV, Saint-Denis, 1993.
52. SCHARFMAN, Ronnie, Before the Postcolonial, in *Yale French Studies 103*, Yale, New Heaven, 2003, 9-16.
53. SCHON, Nathalie, « Postcolonialisme et francophonie », in BONNET, Véronique (réd.), *Frontières de la francophonie ; francophonie sans frontières*, Itinéraires et contacts de cultures, vol. 30, Université Paris 13-L'Harmattan, 2002, 127-135.
54. SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *The post-colonial critic (Interviews, Strategies, Dialogues)*, Routledge, New York-London, 1990.
55. SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *In other Worlds. Essays in cultural Politics*, Methuen, New York-London, 1987.
56. TETU, Michel, *La francophonie. Histoire, problématiques et perspectives*, Hachette, 1988.
57. TOUMSON, Roger, *Mythologie du métissage*, Puf, 1998.
58. UNTERMAN, Alan, *Dictionnaire du judaïsme. Histoire, mythes et traditions*, Thames & Hudson, 1997.
59. ZOBBERMAN, Pierre, « Francophonie : une entité, une histoire ou un discours ? », in BONNET, Véronique (réd.), *Frontières de la francophonie ; francophonie sans frontières*, Itinéraires et contacts de cultures, vol. 30, Université Paris 13-L'Harmattan, 2002, 23-31.

B. Ouvrages théoriques concernant la rhétorique, les genres littéraires et le genre autobiographique

1. BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, 1984.
60. BARTHES, Roland, *Ecrivains et écrivains*, in *Essais critiques*, Seuil, 1963.
61. BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1953.
62. BARTHES, Roland, *Variations sur l'écriture*, in *Oeuvres complètes*, tome IV (1972-76), Seuil, 2002, 267-317.
63. BAUMGARDT, Ursula, *L'énonciation dans le récit autobiographique et anthropologique: L'exemple de Moi, un mbororo*,

- in *Autobiographies et récits de vie en Afrique*, Itinéraires et contacts de cultures, vol. 13, APELA-Université Paris Nord, L'Harmattan, Paris, 1991.
64. BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Seuil, 1980.
 65. BERERHI, Afifa (réd.), *L'autobiographie en situation d'interculturalité*, Alger, 2004.
 66. BESSIERE, Jean, Récit de fiction, transition discursive, présentation actuelle du passé, in SCHAEFFER, Jean-Marie, *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Ed. De l'ÉHESS, 2005, 279-294.
 67. BRUSS, Elisabeth W., L'autobiographie considérée comme acte littéraire, in *Poétique*, N° 17, janvier 1974.
 68. BURGELIN, Claude, L'autobiographie, genre métis, in LEJEUNE, Philippe (réd.), *L'autobiographie en procès (Actes du colloque de Nanterre, 18-19 octobre 1996)*, RITM, Université Paris X, 1997.
 69. CABANES, Jean-Louis – LARROUX, Guy, *Critique et théorie littéraires en France (1800-2000)*, Belin, 2005.
 70. MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *La scène judiciaire de l'autobiographie*, Puf, 1996.
 71. CHARLES Michel, *Rhétorique de la lecture*, Seuil, 1977.
 72. COHN, Dorrit, *Le propre de la fiction*, Seuil, 2001.
 73. COLONNA, Vincent, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Editions Tristram, 2004.
 74. COMBE, Dominique, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, José Corti, 1989.
 75. COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Seuil, 1998.
 76. CULLER, Jonathan, *Dekonstrukció*, Ozirisz, Budapest, 1997.
 77. CULLER, Jonathan, *On deconstruction. Theory and criticism after Structuralism*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1982.
 78. DE MAN, Paul, *Allégories de la lecture : le langage figuré chez Rousseau, Nietzsche, Rilke et Proust*, Galilée, 1989.
 79. DE MAN, Paul, *The Resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota press, 1986.
 80. DEJEUX, Jean, L'émergence du « Je » dans la littérature maghrébine de langue française, in *Autobiographies et récits de vie en Afrique*, Itinéraires et contacts de cultures, vol. 13, APELA-Université Paris Nord, L'Harmattan, Paris, 1991, 23-29.
 81. DOUBROVSKY, Serge, *Autobiographiques. De Corneille à Sartre*, Paris, Puf, 1988.

82. EL MAOUHAL, Mokhtar, Autour de l'autobiographie maghrébine, in *Nouvelles approches des textes littéraires maghrébins et migrants (vol. 27)*, L'Harmattan – Université Paris 13, 1999.
83. FELMAN, Shosana, *Le scandale du corps parlant : Don Juan avec Austin, ou, la séduction en deux langues*, Seuil, 1980.
84. FELMAN, Shosana, *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*, Johns Hopkins University Press, Baltimore-London, 1993.
85. GEERTZ, Clifford, *Az értelmzés hatalma. Antropológiai írások*, Századvég, Budapest, 1994.
86. GEERTZ, Clifford–MARCUS, George E., *Works and Lives : The Anthropologist as author*, Cambridge, Polity Press, 1988.
87. GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Seuil, 1991.
88. GENETTE, Gérard, *Figures III*, Seuil, 1992.
89. GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Seuil, 1979.
90. GENETTE, Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris : Seuil.
91. GENETTE, Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Seuil, 2004.
92. GENETTE, Gérard–TODOROV, Tzvetan (szerk.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986.
93. GUSDORF, Georges, *Auto-Bio-Graphie (Lignes de vie II)*, Editions Odile Jacob, 1991.
94. GUSDORF, Georges, *Les Ecritures du Moi (Lignes de vie I)*, Editions Odile Jacob, 1990.
95. GYÁNI, Gábor, *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*, Napvilág Kiadó, Budapest, 2000.
96. HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, Albin Michel, 1997.
97. HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, Seuil, 1986.
98. HORNUNG, Alfred – RUHE, Ernstpeter (éd.), *Postcolonialisme & autobiographie : Albert Memmi, Assia Djebar, Daniel Maximin, Rodopi*, Amsterdam, 1998.
99. KÁLMÁN C., György, A beszédaktus-elmélet és az irodalomelmélet, in : SZILI, József (réd.), *A strukturalizmus után. Érték, vers, hatás, történet, nyelv az irodalomelméletben*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1992.
100. KÁLMÁN C., György, *Az irodalom mint beszédaktus: fejezet az irodalomelmélet történetéből*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990.
101. KANYÓ, Zoltán, SÍKLAKI, István, *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1988.
102. KAPLAN, Alice, Paul de Man et l'autobiographie, in LEJEUNE, Philippe (réd.), *L'autobiographie en procès (Actes du colloque de Nanterre, 18-19 octobre 1996)*, RITM, Université Paris X, 1997.

103. LECARME, Jacques – LECARME-TABONE, Eliane, *L'Autobiographie*, PUF, 1997.
104. LEJEUNE, Philippe (réd.), *L'autobiographie en procès (Actes du colloque de Nanterre, 18-19 octobre 1996)*, RITM, Université Paris X, 1997.
105. LEJEUNE, Philippe (szerk.), *L'autobiographie en procès (Actes du colloque de Nanterre, 18-19 octobre 1996)*, RITM, Université Paris X, 1997.
106. LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Seuil, 1980.
107. LEJEUNE, Philippe, *L'Autobiographie en France*, Armand Colin, 1971.
108. LEJEUNE, Philippe, *Moi aussi*, Seuil, 1986.
109. LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975.
110. MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Dunod, 1997.
111. MAHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *La scène judiciaire de l'autobiographie*, PUF, 1996.
112. MESCHONNIC, Henri, *Modernité, modernité*, Gallimard, 1993.
113. PIER, John, Métalepse et hiérarchies narratives, in SCHAEFFER, Jean-Marie, *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Ed. De l'EHESS, 2005, 247-261.
114. PRATT, Mary Louise, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Indiana University Press, Bloomington-London, 1977.
115. ROBIN, Régine, *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi*, Montréal, XYZ, 1997.
116. SAID, Salim, *Etude générique, thématique et fonctionnelle de quelques autobiographies marocaines, comparées à des autobiographies africaines sub-sahariennes*, thèse de doctorat, Université Paris 13, 1995.
117. SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Seuil, 1989.
118. SCHIPPER, Mineke, Le Je africain : pour une typologie des écrits à la première personne (fiction et non-fiction), in *Autobiographies et récits de vie en Afrique, Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 13, APELA-Université Paris Nord, L'Harmattan, Paris, 1991, 7-22.
119. SIBLOT, Paul, « De la fabrique du sens : entre prototypicalité lexicale et stéréotypie discursive », in *Le discours : enjeux et perspectives, numéro spécial du Français dans le monde*, juillet 1996, pp. 112-121.
120. SZILI József, *A poétikai műnemek interkulturális elmélete*, Akadémiai, Budapest, 1997.

121. SZILI, József (réd.), *A strukturalizmus után*, Akadémiai, Budapest, 1992.
122. TODOROV, Tzvetan, *Les genres du discours*, Seuil, 1978.
123. TODOROV, Tzvetan, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986.
124. VARGA, Róbert, *Ecritures métisses – écritures de la différence: genre autobiographique et espace autobiographique dans la littérature maghrébine d'expression française*, in BERERHI, Afifa (réd.), *L'autobiographie en situation d'interculturalité*, Alger, 2004.
125. VARGA, Róbert, *Qui se regarde trop vivre. La genèse du Moi dans Mademoiselle de Maupin de Théophile Gautier*. Université de Szeged, 2000.
126. WAGNER, Frank, *Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative*, in *Poétique*, N° 130, avril 2002, 235-253.
127. WHITE, Hayden, *A történelem terbe*, Ozirisz, Budapest, 1997.
128. YERUSHALMI, Yosef Yahim, *Záchor*, Ozirisz, Budapest, 2000.
129. YERUSHALMI, Yosef Yahim, *Zakhor : histoire juive et mémoire juive*, Gallimard, 1976.
130. Z. VARGA, Zoltán, *Önéletírás-olvasás*, in *Jelenkor*, 2000/1.

C. Ouvrages et articles sur le Maghreb

131. ALLALI, Jean-Pierre et al., *Les Juifs de Tunisie*, éd. du Scribe, 1989.
132. ARNAUD, Jacqueline *La littérature maghrébine de langue française. Tome I (Origines et perspectives)*, Publisud, 1986.
133. BEKRI, Tahar, *Littératures de Tunisie et du Maghreb*, L'Harmattan, 1994.
134. BERTHELIER, Robert, *L'homme maghrébin dans la littérature psychiatrique*, L'Harmattan, 1994.
135. CHIKHI, Beïda, *Littérature algérienne : désir d'histoire et d'esthétique*, L'Harmattan, 1997.
136. CHIKHI, Beïda, *Maghreb en textes : culture, histoire, savoirs et symboliques*, L'Harmattan, 1996.
137. CHAULET-ACHOUR, Christiane, *Noûn, Algériennes dans l'écriture*, Atlantica, Biarritz, 1998.
138. DEJEUX, Jean, *Femmes d'Algérie. Légendes, Traditions, Histoire, littérature*, La Boîte à documents, Paris, 1987.
139. DEJEUX, Jean, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Karthala, 1994.

140. DEJEUX, Jean, *La Littérature maghrébine d'expression française*, Paris, Puf, 1992.
141. DEMULDER, Thomas, *(Re)territorialisation de « l'entre-deux » par quelques artistes maghrébins: Driss Chraïbi, Ahmed Cherkaoui, Kateb Yacine, Mohammed Khadda, Albert Memmi et Nja Mahdaoui à la (con)quête de l'expression et de l'inscription du sentiment d'identité culturelle nouveau*, thèse de doctorat, Université Lyon 2, 2005.
142. DUGAS, Guy, *La littérature judéo-maghrébine d'expression française*, L'Harmattan, 1990.
143. DUGAS, Guy, *La littérature judéo-maghrébine d'expression française* (une introduction), Philadelphia, CEM, 1988.
144. FANON, Frantz, *Les damnés de la Terre*, Maspero, 1961/68.
145. FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Seuil, 1952.
146. IBN KHALDÛN, Le voyage d'Occident et d'Orient. *Autobiographie (Ta'rîf*, traduit par Abdesselam Chedadi), Sindbad, 1980.
147. KHADDA, Naget (réd.), *Ecrivains maghrébins et modernité textuelle*, L'Harmattan, 1994.
148. KHATIBI, Abdelkebir, *Le roman maghrébin*, Denoel, 1976.
149. KHATIBI, Abdelkébir, *Maghreb pluriel*, Denoël, Paris, 1983.
150. KHATIBI, Abdelkébir, *Penser le Maghreb*, SMER, Rabat, 1993.
151. KHATIBI, Abdelkébir, *Par-dessus de l'épaule*, Aubier, 1988.
152. KILITO, Abdelfattah, *L'auteur et ses doubles*, Seuil, 1985.
153. KILITO, Abdelfattah, Quelques figures de fou dans la littérature arabe in *Apport de la psychopathologie maghrébine. Actes du Congrès du 5-7 avril*, Université Paris 13, 1990, 61-66.
154. LEBBAN, Rajaâ-EL-MOUEDDEN, Hachmi-DOUKI, Saïda, Au-delà de la raison, la logique de la folie in *Apport de la psychopathologie maghrébine. Actes du Congrès du 5-7 avril*, Université Paris 13, 1990. (coll.), 67-71.
155. MICHEL-MANSOUR, Thérèse, *La portée esthétique du signe dans le texte maghrébin*, Publisud, 1994.
156. NOIRAY, Jacques, *Littératures francophones. Le Maghreb*, Paris, Belin, 1996.
157. SAADI, Rabah Nouredine, La nationalité littéraire en question(s) : exercice à propos de la littérature algérienne de langue française, in *Nouveaux enjeux culturels au Maghreb*, coll. Etudes de l'Annuaire de l'Afrique du Nord, éd. CNRS, Paris, 1986, 222-231.
158. SALHA, Habib (dir.), *La réception du texte maghrébin de langue française*, Cérés, Tunis, 2004.

159. SEBAG, Paul 1959: *Evolution d'un ghetto nord-africain : La Hara de Tunis*. PUF, Paris, 1959.
160. SEGARRA, Marta, *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, L'Harmattan, 1997.
161. SIBLOT, Paul, « Quels publics, quelles stratégies discursives? », in *Nouveaux enjeux culturels au Maghreb*, coll. Etudes de l'Annuaire de l'Afrique du Nord, éd. CNRS, Paris, 1986, 213-222.
162. TENKOUL, Abderrahman, Littérature maghrébine de langue française et discours critique, in *Lamalif*, N° 147, 1983, 54-57.
163. VITIELLO, Joëlle, « Écriture féminine maghrébine et lieux interdits », in : *Notre librairie*, n. 117, avril-juin 1994, 80-86.
164. ZOUARI, Fawzia, "Comme un poisson dans l'eau", in *Jeune Afrique*, 28 novembre 2002.

D. Ouvrages critiques sur Albert Memmi

165. BOURAOUI, Hédi, Identité et imaginaire dans l'univers romanesque d'Albert Memmi, in JOUVE, Edmond (szerk.): *Albert Memmi, prophète de la décolonisation*. SEPEG International, Paris, 1993. 103-128.
166. DUGAS, Guy, *Albert Memmi : du malheur d'être juif au bonheur sépharade*, Paris, Ed. du Nadir-Alliance Israélite Universelle-Fondation du Judaïsme Français, 2001.
167. DUGAS, Guy, *Albert Memmi : du malheur d'être juif au bonheur sépharade*, Paris, Ed. du Nadir-Alliance israélite universelle-Fondation du Judaïsme français, 2001.
168. DUGAS, Guy, *Albert Memmi, l'écrivain de la déchirure*, Sherbrooke, Montréal, 1984.
169. DUGAS, Guy, Réception critique des premières oeuvres d'Albert Memmi (1952-1962), in *Lire Albert Memmi : déracinement, exil, identité* (textes réunis par D. Ohana, C. Sitbon et D. Mendelson), Ed. Factuel, 2002, 15-28.
170. EL-HOUSSI, Majid, *Albert Memmi : l'aveu, le plaidoyer*, Roma, Bulzoni, 2004.
171. GUERIN, Jeanyves (éd.), *Albert Memmi, écrivain et sociologue* (Actes du colloque de l'Université de Nanterre en mai 1988), L'Harmattan, 1990.
172. JOUVE, Edmond (éd.), *Albert Memmi, prophète de la décolonisation*, Paris, SEPEG International, 1993.
173. M. Y., « La statue de sel » et « Livre de ma mère ». *Action* (Tunis), 1955/4.

174. MARZOUKI, Samir, *Le Scorpion*, une méthode de lecture, in *Lire Albert Memmi : déracinement, exil, identité* (textes réunis par D. Ohana, C. Sitbon et D. Mendelson), Ed. Fata Morgana, 2002, 145-166.
175. MASCHINO, Maurice, Face au colonialisme. Le refus d'Albert Memmi, in *Démocratie*, 1957/24.
176. MASCHINO, Maurice, Présence d'Albert Memmi, in *Démocratie*, 1957/33.
177. OHANA, David–SITBON, Claude–MENDELSON David (éd.), *Lire Albert Memmi : déracinement, exil, identité*, Ed. Fata Morgana, 2002.
178. ROY, Claude 1955: De Claude Roy à Albert Memmi à propos d'Agar. *Action*. (Tunis), 1955/26.
179. SARTRE, Jean-Paul 1964: « Portrait du colonisé » précédé du « Portrait du colonisateur » par Albert Memmi, in *Situations V.*, Gallimard, Paris, 1964. 49-56.
180. STRIKE, Joëlle, *Albert Memmi. Autobiographie et autographie*, L'Harmattan, 2003.
181. SUGIER, Clémence, Le colonisé de Memmi est une abstraction, in *Action* (Tunis), 20 mai 1957.
182. YETIV, Isaac, Albert Memmi: tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change !, in GUERIN, Jeanyves, *Albert Memmi, écrivain et sociologue* (Actes du colloque de l'Université de Nanterre en mai 1988). L'Harmattan, Paris, 1990, 83-101.
183. YETIV, Isaac, La dimension juive dans l'oeuvre d'Albert Memmi, in JOUVE, Edmond (éd.), *Albert Memmi, prophète de la décolonisation*. SEPEG International, Paris, 1993, 79-89.

E. Oeuvres d'Albert Memmi

184. MEMMI, Albert, Agar est d'abord un récit, in *Action*, 1955/27.
185. MEMMI, Albert, *La Statue de sel*, Gallimard, 1953 et 1966.
186. MEMMI, Albert, *Agar*, Gallimard, 1955.
187. MEMMI, Albert, *Portrait du colonisé*, Gallimard, 1957.
188. MEMMI, Albert, *Portrait d'un Juif*, Gallimard, 1962.
189. MEMMI, Albert, *La libération du Juif*, Gallimard, 1966.
190. MEMMI, Albert, *Le Scorpion*. Gallimard, 1969.
191. MEMMI, Albert, *L'Homme dominé*, Gallimard, 1969.
192. MEMMI, Albert, *L'écriture colorée*, Périples, 1976.
193. MEMMI, Albert, *La Terre intérieure* (entretiens avec Victor Malka), Gallimard, 1977.

194. MEMMI, Albert, *Le désert*, Gallimard, 1977.
195. MEMMI, Albert, *La dépendance*. Gallimard, Paris, 1979.
196. MEMMI, Albert, *Le racisme*. Gallimard, Paris, 1982.
197. MEMMI, Albert, *Ce que je crois*, Grasset, 1985.
198. MEMMI, Albert, *Le Scorpion (deuxième édition augmentée)*, Gallimard, 1986.
199. MEMMI, Albert, *A contre-courants*, Nouvel Objet, Paris, 1993.
200. MEMMI, Albert, *Le buveur et l'amoureux*, Arléa, 1998.
201. MEMMI, Albert, *Le nomade immobile*, Arléa, 2000.
202. MEMMI, Albert, *Portrait du décolonisé arabo-musulman et de quelques autres*, Gallimard, 2005.

F. Ouvrages critiques sur Assia Djébar

203. AGAR, Trudy Louise, *La notion de contreviolence créative dans l'autobiographie postcoloniale franco-algérienne : paroles d'identité et de résistance chez Assia Djébar, Malika Mokeddem et Nina Bouraoui*, Thèse de doctorat, Université Paris 13, 2004.
204. AIT M'BARK, Mina, Assia Djébar, La femme sans sépulture (compte-rendu), in *Expressions maghrébines*, vol. 2, été 2003, 197-199.
205. ATTOUCHE, Kheira, « Paroles de femmes par-delà les siècle », in *El Moudjabid*, le 17 mai 1992.
206. BOUSLIMANI, C., « Assia Djébar : "Rétablir le langage des femmes" », in *El-Moudjabid*, 8 mars 1978.
207. BRAHIMI, Denise, L'amour, la fantasia: Une grammatologie maghrébine, in *Itinéraires et contacts culturels*, vol. 11/2, Paris : Université Paris 13-L'Harmattan, 1990, 119-123.
208. CALLE-GRUBER, Marie, *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture*, Paris, Maisonneuve-Larose, 2001.
209. CHIKHI, Beïda, Les espaces mnémoniques dans les romans d'Assia Djébar, in *Autobiographies et récits de vie en Afrique (Itinéraires et contacts de cultures, vol. 13)*, APELA-Université Paris Nord-L'Harmattan, 1991, pp. 103-111.
210. CHIKHI, Beïda, Les espaces mnémoniques dans les romans d'Assia Djébar, in *Autobiographies et récits de vie en Afrique, Itinéraires et contacts de cultures, vol. 13*, APELA-Université Paris Nord, L'Harmattan, Paris, 1991, 103-111.
211. CHIKHI, Beïda, *Les romans d'Assia Djébar*, Alger, OPU, 2002, 101-115.

212. CHIKHI, Beïda, *Assia Djébar. Histoires et fantaisies*, Paris, PUPS, 2007.
213. CHING, Selao, (Im)possible autobiographie. Vers une lecture derridienne de *L'amour, la fantasia* d'Assia Djébar, *Études françaises*, vol. 40, 2004, 129-150.
214. CLERC, Jeanne Marie, *Assia Djébar. Ecrire, Transgresser, Résister*, L'Harmattan, 1997.
215. DELMAS, Jean, « Assia Djébar : regarder et écouter les femmes », in *Jeune Cinéma*, No. 116, février 1979.
216. FANON, Josie, « Leurs voix, leurs cris, leurs rires. Images des femmes qui fuient le regard », in *Des femmes en mouvement*, mars 1978.
217. FANON, Josie, « Une femme, un film, un autre regard. "Nouba des femmes du mont Chenoua" », in *Demain l'Afrique*, septembre 1977.
218. GAFAITI, Hafid, « Assia Djébar ou l'autobiographie plurielle », in *Nouvelles approches des textes littéraires maghrébins ou migrants*, Itinéraires et contacts de cultures, vol. 27, L'Harmattan-Université Paris 13, 1999, 119-128.
219. GAFAITI, Hafid, « Assia Djébar ou les femmes entre la parole, le discours et le texte », in *Les femmes dans le roman maghrébin. Histoire, discours et texte*, L'Harmattan, 1996, 161-216.
220. GAFAITI, Hafid, « Écriture autobiographique dans l'oeuvre d'Assia Djébar : *L'Amour, la fantasia* », in *Autobiographies et récits de vie en Afrique*, Itinéraires et contacts de cultures, vol. 13, APELA-Université Paris Nord, L'Harmattan, Paris, 1991, 95-101.
221. HORVATH, Miléna, *Entre voix, écrits et images: modalités de l'entre-deux dans la seconde partie de l'oeuvre d'Assia Djébar* (thèse de doctorat), Bordeaux, Université Michel Montaigne, 2004.
222. M. B., « Assia Djébar. De l'autobiographie à la fiction », in *La Dépêche de Kabylie*, 24 février 2004.
223. MORTIMER, Mildred (1998) Assia Djébar's Algerian Quartet: A Study in Fragmented Autobiography Research, in *African Literatures*, vol. 28, N° 2.
224. ORLANDO, Valérie, « Assia Djébar's *L'amour, la fantasia* and *Vaste est la prison*. Rewriting History and Feminine Identity », in *Nomadic Voices of Exile*, Ohio University Press, 1999, 111-152.
225. REGAÏEG, Najiba (1995) *De l'autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture. Etude de l'Amour, la fantasia et Ombre sultane d'Assia Djébar*, thèse de doctorat, Université Paris Nord, 1995.
226. SOARES, Vera Lucia, *A Escritura dos silêncios : Assia Djébar e o discurso do colonizado no feminino*. Tese (Doutorado), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1995.

227. TABTI, Bouba (1992) *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar ou l'autre voix(e) de l'histoire, in *Discours en/jeu(x)*, intertextualité ou interaction des discours, OPU, Alger, 38-63.
228. W. T., « La nouba des femmes du mont Chenoua. Notes prises pendant le tournage, Tipasa mars 1977 », in *Les deux écrans*, juillet, 1977.
229. ZIMRA, Clarisse, « Comment peut-on être musulmane ? Assia Djébar repense Médine », in *Notre librairie*, N° 118, juillet-septembre 1994, pp. 57-63.
230. ZIMRA, Clarisse, « Disorienting the subject in Djébar's *L'Amour, la fantasia* », in *Yale French Studies 87 : Another Look, Another Woman*, 1995, 149-170.
231. ZIMRA, Clarisse, « Writing Women. The Novels of Assia Djébar », in *Sub-Stance*, Madison, N° XXI, 1992, 68-84.

G. Oeuvres d'Assia Djébar

232. DJEBAR, Assia, *L'Amour, la fantasia*, Albin Michel, 1985.
233. DJEBAR, Assia, *Vaste est la prison*, Albin Michel, 1995.
234. DJEBAR, Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, Albin Michel, 1999.
235. DJEBAR, Assia, *La femme sans sépulture*, Albin Michel, 2002.

H. Ouvrages critiques sur Tahar Ben jelloun

236. AMAR, Ruth, *Tabar Ben Jelloun: Les Strategies Narratives*, The Edwin Mellen Press, 2005.
237. AMRAOUI, Jamal, *Oralité et intertextualité dans « Harrouda » et « Moba le fou Moba le sage » de Tabar Ben Jelloun*, thèse de doctorat, Université d'Aix-Marseille, 2001.
238. ARESU, Bernard, *Tabar Ben Jelloun*, CELFA Edition, Tulane University, New Orleans, 1998.
239. BEN ABDA, Saloua, *Bilinguisme et poésie chez Tabar Ben Jelloun*, thèse de doctorat, Université Paris 4 La Sorbonne, 1990.
240. BEN JELLOUN, Tahar, De la différence, in *Ethno-psychologie. Revue de psychologie des peuples*, Le Havre, 1973 juin-septembre.
241. BEN JELLOUN, Tahar, Deux cultures, une littérature (propos recueillis par Pierre Maury) in *Magazine littéraire*, février 1995.
242. BEN JELLOUN, Tahar, Ecrire dans toutes les langues françaises, in *La Quinzaine littéraire*, 436/1985.
243. BEN JELLOUN, Tahar, interview accordé au Magazine « Lire », mars 1999.

244. BEN JELLOUN, Tahar, L'écriture la trahison, in *Les Temps Modernes*, 375/1977.
245. BEN JELLOUN, Tahar, Le poète doit être à l'écoute du peuple, *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, No 22, 1976.
246. BEN JELLOUN, Tahar, Le poète, ni guide, ni prophète, in *La mémoire future (anthologie)*, Maspéro 1976.
247. BENHADDOU Rachid, Entretien avec Thar Ben Jelloun, in *Sindbad*, N° 28, janvier 1984.
248. BOURKHIS, Ridha, *Le langage de connotation. Recherche théorique et application à l'oeuvre de Tabar Ben Jelloun*, thèse de doctorat, Université Paris 4 La Sorbonne, 1990.
249. DAOUD, Zakya, « Etre un témoin de sa génération, être à l'écoute de son temps » (entretien avec A. Khatibi) in *Lamalif*, N° 147, 1983, 44-49.
250. ELBAZ, Robert, *Tabar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif*, L'Harmattan, 1996.
251. EL-HOUSSI, Majid, *L'espace scriptural de Tabar Ben Jelloun*, Università degli Studi di Padova, Istituto di Lingue e letteratura romanze, 1983.
252. EL-OUZZANI, Abdesselam, *Pouvoir de la fiction. Regard sur la littérature marocaine*, Publisud, 2002.
253. ERICKSON, John, *Islam and Postcolonial narrative*, Cambridge University Press, 1998.
254. GAILLARD, Philippe, Tahar le fou, Tahar le sage... in : *Jeune Afrique*, 1404/1987.
255. GAUDIN, Françoise, *La fascination des images. Les romans de T. Ben Jelloun*, L'Harmattan, 1998.
256. GAUDIN, Françoise, *Le roman chez T. Ben Jelloun : techniques et idéologie*, thèse de doctorat, Université Paris III La Sorbonne Nouvelle, 1990.
257. HAMMAS, Axel, *Images et écritures du corps dans l'oeuvre romanesque de Tabar Ben Jelloun*, thèse de doctorat, Université Cergy-Pontoise, 1998.
258. KAMAL-TRENSE, Nadia, *Tabar Ben Jelloun, écrivain des villes*, L'Harmattan, 1998.
259. LAFORGUE, Gilles, Entretien avec Tahar Ben Jelloun in *Le Monde des Livres*, 6 mai 1983, 20.
260. LE SIDANER, Jean-Marie, Tahar Ben Jelloun, la parole nomade in *Esprit*, N° 47-48, 1980.
261. M'HENNI, Mansour (dir.), *Tabar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture*, L'Harmattan, 1993.

262. MAFHOUDH Ahmed, *Ecrire la folie : les stratégies énonciatives comme mode de réhabilitation de la parole du fou dans Moba le fou Moba le sage*, in *IBLA*, Tunis, 1992/176.
263. NAJMI, Abdelilah, *L'Ecrivain public : oscillation entre le vécu et l'onirique*, in *Al-Asas*, N° 62, septembre 1984.
264. NYS-MAZURE, Colette, *Tabar Ben Jelloun, le fou, le sage, écrivain public*, La Renaissance du livre 2004.
265. SAIGH BOUSTA, Rachida, *Lecture des récits de Tabar Ben Jelloun. Ecriture, mémoire, imaginaire*, Ed. Afrique Orient, Casablanca, 1999.
266. VERNET-LEFLAIVE, Françoise, *Corps et écriture à travers l'oeuvre de Tabar Ben Jelloun*, thèse de doctorat, Université de Limoges, 1998.

I. Oeuvres de Tahar Ben Jelloun

267. BEN JELLOUN, Tahar, *Harrouda*, Denoël, 1973.
268. BEN JELLOUN, Tahar, *Les amandiers sont morts de leur blessure*, Maspéro, 1976.
269. BEN JELLOUN, Tahar, *Moba le fou Moba le sage*, Seuil, 1978.
270. BEN JELLOUN, Tahar, *La prière de l'absent*, Seuil, 1981.
271. BEN JELLOUN, Tahar, *La plus haute des solitudes*, Seuil, 1982.
272. BEN JELLOUN, Tahar, *L'Ecrivain Public*, Seuil, 1983.
273. BEN JELLOUN, Tahar, *L'Enfant de sable*, Seuil, 1985.
274. BEN JELLOUN, Tahar, *Jour de silence à Tanger*, Seuil, 1990.
275. BEN JELLOUN, Tahar, *La soudure fraternelle*, Arléa, 1994.

J. Périodiques littéraires, numéros spéciaux

276. *Helikon Irodalomtudományi Szemle (Autobiográfia-kutatás)*, N° 3, Budapest, 2002.
277. *Les Temps Modernes*, N° 375, Paris, 1977.
278. *Portulan (Mémoire juive, mémoire nègre)*, N° 2, Châteauneuf-le-Rouge, 1998.
279. *Souffles*, numéro spécial Albert Memmi, 2^e trimestre, Rabat, 1967.
280. *Yale French Studies* N° 103, Yale University, New Haven, 2003.

K. Divers

281. BAILLY, Anatole, *Dictionnaire grec-français*. Paris, Librairie Hachette, 1950.

INDEX DES NOMS

A

Agar, Trudy L. 16, 121, 138, 385
Aijaz, Ahmad 36, 95
Aït M'Bark, 385
Al Kahin, 156
Alaoui Abdallaoui, M'Hand 270
Albert, Christiane 24, 81, 374
Allali, Jean-Pierre 129, 381
Amar, Ruth 19, 261, 275, 276,
287, 294, 331, 337, 342, 387
Amrane, Kheira 243
Amraoui, Jamal 308, 387
Aresu, Bernard 18, 19, 267, 286,
291, 295, 307, 333, 387
Aristote, 5
Arnaud, Jacqueline 28, 133, 381
Aschroft, Bille 74, 110, 147, 158,
159, 178, 194, 374
Attouche, Kheira 385

B

Bailly, Anatole 389
Bakhtine, Mikhaïl 63, 72, 377
Bardolph, Jacqueline 86, 91, 93,
200, 374
Barthes, Roland 145, 166, 181,
229, 265, 283, 284, 286, 300,
303, 306, 308, 329, 330, 369,
377
Baumgardt, Ursula 377
Beaujour, Michel 177, 378
Begag, Azouz 28
Bekri, Tahar 47, 100, 117, 133,
162, 206, 311, 381
Ben Abda, Saloua 276, 292, 294,
305, 306, 307, 309, 313, 318,
319, 325, 326, 329, 338, 339,
355, 356, 369, 387
Ben Jelloun, Tahar 10, 17, 18, 19,
20, 21, 40, 73, 89, 112, 118,
177, 258, 259, 260, 261, 262,
263, 264, 266, 267, 268, 269,
270, 271, 272, 273, 274, 275,
276, 277, 279, 280, 281, 282,

283, 285, 286, 287, 288, 290,
291, 292, 293, 294, 295, 296,
300, 302, 303, 304, 305, 306,
307, 308, 309, 311, 312, 313,
316, 318, 320, 322, 324, 327,
328, 329, 330, 331, 332, 333,
335, 337, 339, 341, 342, 343,
344, 345, 347, 349, 351, 356,
367, 368, 369, 370, 371, 372,
373, 387, 388, 389
Ben Ouanes, Kamal 277, 329,
333, 334, 335, 339
Benhaddou, Rachid, 286, 388
Beniamino, Michel 7, 34, 84, 85,
104, 135, 280, 352, 374
Bensmaïa, Réda 374
Benveniste, Emile 61, 78, 146
Bererhi, Afifa 84, 378
Berthelier, Robert 381
Bessière, Jean 7, 35, 81, 213, 374,
378
Bhabha, Homi K. 36, 39, 74, 75,
87, 103, 277, 374
Bongie, Chris 86, 87, 113, 149,
150, 374
Boni, Tanella 374
Bonn, Charles 24, 28, 35, 40, 43,
51, 69, 84, 374
Bonnet, Véronique 105, 375, 376,
377
Boudjedra, Rachid 149
Boughali, Mohamed 263
Bouraoui, Hédi 16, 120, 123, 124,
136, 143, 146, 178, 182, 383,
385
Bourdieu, Pierre 110
Bourguiba, Habib 156
Bourkhis, Ridha 388
Bouslimani, C. 217, 237, 385
Brahimi, Denise 190, 241, 242,
385
Bruss, Elisabeth W. 59, 60, 61,
66, 67, 69, 378
Burgelin, Claude 46, 378

C

Cabanès, Jean-Louis 284, 378
Calle-Gruber, Mireille 189, 216,
217, 236, 238, 240, 241, 242,
243, 247, 248, 385
Camus, Albert 134, 142
Chaouite, Abdallah 28, 374
Charles, Michel 117, 144, 378
Chateaubriand, René 214
Chaulet-Achour, Christiane 32,
42, 191, 192, 199, 204, 381
Chikhi, Beïda 92, 93, 106, 149,
187, 190, 195, 207, 210, 218,
220, 229, 240, 252, 256, 275,
374, 381, 385
Ching, Selao 385
Chraïbi, Driss 118, 149, 381
Cixous, Hélène 243
Clerc, Jeanne Marie 189, 198,
204, 230, 233, 236, 237, 238,
243, 252, 386
Clifford, James 8, 44, 98, 99, 112,
135, 137
Cohn, Dorrit 378
Collin, Françoise 239
Colonna, Vincent 57, 211, 212,
213, 378
Combe, Dominique 56, 57, 62,
63, 68, 72, 378
Compagnon, Antoine 25, 378
Condé, Maryse 43, 124
Culler, Jonathan 30, 31, 378
Currie, Marc 90, 95, 96, 97

D

Daoud, Zakya 281, 388
Dayan Rosenman, Anne 150, 151,
155, 156
de Man, Paul 22, 58, 67, 73, 76,
100, 202, 378, 379
Déjeux, Jean 28, 32, 40, 42, 47,
51, 75, 119, 133, 134, 138, 192,
196, 378, 381
Delacroix, 237
Delas, Daniel 375
Deleuze, Gilles 20, 37, 83, 84, 95,
102, 104, 143, 145, 150, 163,
369, 375
Deleuze-Guattari, 85, 95, 289,
330
Delmas, Jean 217, 239, 386
Demulder, Thomas 149, 150, 381

Derrida, Jacques 30, 36, 77, 78,
89, 96, 145, 147, 163, 247, 248,
354, 375
Diderot, Denis 195, 223
Diop, Samba 25, 26, 27, 28, 35,
38, 40, 375, 376
Djaout, Tahar 149, 198
Djebar, Assia 10, 14, 15, 16, 17,
21, 26, 29, 33, 40, 78, 81, 89,
90, 109, 110, 111, 112, 119,
149, 186, 187, 188, 189, 190,
191, 192, 193, 194, 195, 196,
197, 198, 199, 200, 201, 203,
204, 205, 206, 207, 209, 210,
211, 212, 213, 216, 218, 228,
229, 231, 232, 235, 236, 237,
239, 240, 242, 243, 244, 246,
247, 249, 251, 252, 254, 255,
256, 262, 264, 272, 273, 292,
314, 351, 356, 361, 363, 364,
365, 366, 367, 372, 373, 379,
385, 386, 387
Doubrovsky, Serge 57, 211, 378
Douki, Saïda 308, 382
Dugas, Guy 11, 36, 141, 142, 143,
144, 155, 163, 175, 358, 382,
383
Duras, Marguerite 239

E

El Maouhal, Mokhtar 26, 42, 47,
99, 134, 207, 378
Elbaz, Robert 269, 272, 273, 274,
292, 331, 332, 333, 347, 348,
370, 388
El-Hallaj, 307
El-Houssi, Madjid 383
El-Mouedden, Hachmi 308, 382
El-Ouazzani, Abdessalem 344,
388
Erickson, John 301, 302, 304,
353, 388

F

Fanon, Frantz 34, 96, 382
Fanon, Josie 217, 233, 238, 386
Felman, Shoshana 202, 203, 228,
230, 232, 243, 378, 379
Frye, Northrop 95

G

Gafaiti, Hafid 206, 210, 386
Gaillard, Philippe 388
Garnier, Xavier 105, 106, 375
Gaudin, Françoise 18, 19, 260,
261, 262, 266, 274, 275, 280,
288, 294, 295, 296, 305, 309,
312, 313, 316, 317, 318, 319,
323, 329, 331, 333, 336, 338,
343, 370, 371, 388
Gautier, Théophile 153, 173
Gauvin, Lise 81, 375
Geertz, Clifford 44, 111, 137, 379
Genette, Gérard 16, 49, 57, 58,
59, 61, 63, 64, 65, 213, 214,
379
Ghalem, Nadia 42
Gide, André 123, 131, 170
Glissant, Edouard 26, 33, 36, 37,
75, 145, 150, 353, 375
Gontard, Marc 20, 75, 272, 276,
331, 348
Griffiths, Gareth 374
Guattari, Félix 20, 37, 83, 84, 95,
102, 104, 145, 150, 163, 289,
369, 375
Guérin, Jeanyves 120, 383, 384
Gusdorf, Georges 47, 48, 51, 354,
379
Gyáni, Gábor 379

H

Hajos, Katalin 295
Halbwachs, Maurice 159, 379
Hamadâni 308
Hamburger, Käte 64, 65, 76, 379
Hammas, Axel 266, 269, 276, 277,
283, 284, 388
Hargreaves, Alec 84
Hawkins, Peter 375
Holter, Karin 256
Hornung, Alfred 192, 193, 241,
242, 356, 379
Horváth, Miléna 28, 189, 196,
197, 198, 199, 200, 209, 216,
386
Houannou, Adrien 374
Hue, Bernard 40, 375

I

Ibn Khaldoun, 40, 153, 155, 176,
299, 311, 382

J

Jauss, Hans-Robert 27
Jouanny, Robert 84, 85, 103, 104
Joubert, Jean-Louis 375
Jouve, Edmond 383, 384

K

Kafka, Franz 83, 108, 145, 274,
285, 375
Kálmán C., György 53, 59, 62,
379
Kamal-Trense, Nadia 18, 287,
288, 295, 303, 311, 312, 313,
314, 316, 317, 318, 320, 321,
343, 369, 388
Kandé, Sylvie 44, 375
Kanyó, Zoltán 379
Kaplan, 22, 67, 73, 379
Kateb, Yacine 149, 301, 302, 303,
304, 381
Khadda, Naget 149, 229, 381, 382
Khatibi, Abdelkébir 33, 36, 40,
69, 77, 100, 112, 118, 133, 271,
281, 284, 285, 299, 330, 382,
388
Kilito, Abdelfattah 307, 308, 344,
382
Kuhn, Thomas S. 29, 376

L

Laâbi, Abdellatif 271, 273, 312
Lacheraf, Mostapha 198
Laforgue, Gilles 286, 388
Laplantine, François 7, 80, 81,
376
Laronde, Michel 26, 28, 376
Laroui, Abdallah 271
Laroussi, Farid 103, 104, 191, 376
Larroux, Guy 284, 378
Lazreg, Marnia 192
Le Sidaner, Jean-Marie 272, 273,
281, 388
Lebban, Rajâa 308, 382
Lecarme, Jacques 47, 61, 64, 379
Lecarme-Tabone, Eliane 379
Leiner, Jacqueline 135, 162, 183

Lejeune, Philippe 13, 22, 26, 44,
46, 47, 48, 49, 51, 52, 55, 56,
57, 58, 59, 61, 62, 66, 69, 70,
74, 76, 77, 78, 89, 110, 117,
133, 140, 144, 146, 158, 161,
207, 261, 354, 378, 379
Lekhal, Khédija 243
Lequin, Lucie 33, 35, 376
Lionnet, Françoise 86
Lyotard, Jean-François 38, 87

M

M. B., 386
M. Y., 383
Mafhoudh, Ahmed 273, 334, 335,
345, 389
Maingueneau, Dominique 53, 59,
380
Malka, Victor 137, 384
Marcus, George E. 44
Martin, Anna 188, 237
Marzouki, Samir 120, 121, 130,
166, 167, 383
Maschino, Maurice 383, 384
Mathieu, Martine 24, 51, 57, 119,
125, 134, 147, 376
Mathieu-Castellani, Gisèle 13,
380
Maury, Pierre 259, 387
Mavrikakis, Catherine 32, 33, 35,
376
Mdarhri Alaoui, Abdallah 35
Meddjar, Aïcha 243
Memmi, Albert 10, 11, 12, 13, 15,
17, 20, 21, 34, 37, 40, 47, 48,
66, 78, 83, 90, 95, 96, 108, 109,
110, 112, 115, 116, 117, 118,
119, 120, 121, 123, 125, 126,
127, 128, 129, 130, 131, 133,
134, 135, 136, 138, 139, 140,
141, 142, 143, 144, 145, 146,
148, 149, 150, 151, 152, 154,
155, 156, 158, 159, 160, 161,
162, 163, 164, 166, 167, 170,
171, 172, 174, 176, 177, 181,
182, 183, 184, 192, 199, 206,
222, 247, 262, 264, 265, 272,
287, 314, 325, 331, 351, 356,
357, 358, 359, 360, 365, 368,
372, 373, 379, 381, 383, 384,
389
Mendelson, David 11, 384

Meschonnic, Henri 198, 199, 380
Metref, Arezki 187, 198
M'Henni, Mansour 388
Michel-Mansour, Thérèse 304,
305, 382
Miller, Christopher L. 376
Miraux, Jean-Philippe 376
Mokeddem, Malika 16, 385
Mortimer, Mildred 211, 386
Moura, Jean-Marc 7, 25, 34, 35,
39, 81, 88, 94, 96, 123, 164,
353, 374, 376
Mouralis, Bernard 199
Müller, Péter 321

N

N. Kovács, Tímea 44, 74, 90, 99,
377
Nietzsche, Friedrich 79, 125
Noiray, Jacques 47, 69, 100, 382
Nolin, Corinne 155, 156
Nouss, Alexis 7, 80, 81, 376
Nys-Mazure, Colette 18, 113, 267,
281, 290, 292, 369, 389

O

Ohana, David 11, 384
Ollivier, Emile 140
Orlando, Valérie 386
Ottavj, Marie-France Vanina 120,
138, 140, 141
Oudai, Fatma 243

P

Pier, John 380
Piret, Pierre 377
Pratt, Mary Louise 60, 380
Proust, Marcel 324

R

Racine, Jean 135
Regaïeg, Najiba 26, 49, 198, 205,
209, 218, 222, 236, 246, 253,
254
Renard, Pierrette 308, 334
Ricoeur, Paul 118, 377
Robin, Régine 24, 32, 33, 48, 57,
77, 78, 80, 82, 94, 129, 130,
139, 201, 377, 380
Rousseau, Jean-Jacques 161, 214,
360

Roy, Claude 384
Ruhe, Ernstpeter 85, 192, 379

S

Saadi, Rabah Noureddine 382
Sahraoui, Zohra 243
Said, Salim 66, 68, 380
Saigh Boustia, Rachida 275, 288,
308, 327, 331, 339, 389
Salha, Habib 311
Sarraute, Nathalie 110
Sartre, Jean-Paul 264, 283, 284,
378, 384
Schaeffer, Jean-Marie 16, 55, 56,
58, 213, 378, 380
Scharfman, Ronnie 377
Searle, 60, 64, 68, 183
Sebag, Paul 156, 382
Sefrioui, Ahmed 324
Segarra, Marta 14, 32, 33, 36, 73,
75, 76, 78, 191, 192, 208, 382
Serhane, Fatma 243
Siblot, Paul 380, 383
Sibony, Daniel 28
Síklaki, István 59, 379
Soares, Vera 239, 386
Spivak, Gayatry C. 94, 110, 377
Strike, Joëlle 118, 129, 130, 153,
154, 384
Sugier, Clémence 384
Szili, József 41, 50, 53, 54, 120,
380

T

Tabti, Bouba 190, 386
Tenkoul, Abderrahman 351, 383
Tétu, Michel 377
Tiffin, Helen 36, 95, 374

Todorov, Tzvetan 58, 59, 158,
379, 380
Tortonese, Paolo 153
Toumson, Roger 7, 34, 40, 52, 70,
73, 76, 80, 81, 89, 137, 145,
162, 222, 353, 377

V

Valéry, Paul 161
Varga, Róbert 84, 173, 193, 207,
381
Vernet-Leflaive, Françoise 264,
265, 266, 267, 274, 282, 286,
303, 305, 333, 337, 389
Vitiello, Joëlle 383

W

W. T., 387
Wagner, Frank 214, 215, 216, 221,
222, 223, 381
White, Hayden 94, 97, 98, 176,
381

Y

Yerushalmi, Yosip Hayim 159,
160, 163, 175, 381
Yetiv, Isaac 115, 123, 133, 141,
143, 384

Z

Z. Varga, Zoltán 58, 70, 73, 381
Zimra, Clarisse 190, 191, 239, 387
Zoberman, Pierre 377
Zohra Imalayène, Fatouma 197
Zouari, Fawzia 383

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION. « FAUTE DE LECTURE » ?	5
<i>Maghreb – francophonie – autobiographie</i>	7
<i>La porte de service de la critique</i>	11
« <i>Allégorie light</i> »	14
<i>Ecrivains. Publics</i>	18
PREMIERE PARTIE POUR UNE THEORIE DE L'« AUTOBIOGRAPHIE MAGHREBINE »	24
CHAPITRE PREMIER	
UN NOUVEL HORIZON DE RÉCEPTION « MÉTIS » ?	25
a) <i>La francophonie : « laboratoire de la culture postmoderne » ?</i>	25
<i>Le centre et ses périphéries</i>	25
<i>Les voies d'une déconstruction</i>	30
<i>Au croisement des paradigmes identitaires</i>	34
b) « <i>L'identité textuelle</i> » comme problème d'analyse	39
<i>Différence et métissage : deux mythes de l'interprétation</i>	39
<i>Autobiographie et mythe de la différence</i>	42
c) <i>Autobiographie et francophonie : vers une approche théorique</i>	46
<i>Une théorie « métropolitaine » : taxinomies génériques</i>	46
<i>Pour une pragmatique du discours autobiographique</i>	49
CHAPITRE DEUXIÈME	
PRÉLIMINAIRES THÉORIQUES POUR UNE « DECONSTRUCTION » DU GENRE AUTOBIOGRAPHIQUE	54
a) <i>L'autobiographie comme « genre » métis. Dysfonctions d'une approche taxinomique</i>	54
<i>Les bases d'une taxinomie générique</i>	54
<i>Autobiographie et actes de langage</i>	58
b) (P)actes de langage : approches pragmatiques et analyse de l'énonciation	62
<i>Analyse de l'énonciation autobiographique</i>	62
<i>Contrats de lecture</i>	67
c) <i>Ecrire « je » – écrire la culture</i>	72
<i>La « relation » comme acte illocutoire</i>	72
<i>La première personne : entre grammaire et rhétorique</i>	75
CHAPITRE TROISIÈME	
L'ÉCRITURE AUTOBIOGRAPHIQUE : L'ÉCLATEMENT DE L'ÉCRITURE EN POSITION MINEURE	83

a) <i>Pour une « littérature-mineur » – jeux rhétoriques et enjeux identitaires du signifiant dans l'espace post(*)colonial</i>	83
<i>L'autobiographie : un acte de déterritorialisation</i>	83
<i>« Minorité » : un nouveau topos de l'énonciation</i>	88
b) <i>Rhizomes : de la racine « pivotante » aux textes pivotants</i>	91
<i>« La condition postcoloniale » ou la subversion des grands récits</i>	91
<i>Histoire et ethnographie : les grandes structures de l'exclusion</i>	98
c) <i>La Femme, le Juif et l'Écrivain : « autobiographes » en positions mineures</i>	102
<i>Agencements collectifs et « autobiographie mineure »</i>	102
<i>Les Figures de la minorité</i>	108

DEUXIEME PARTIE

JE VOUS AIME EN METIS ?

ALBERT MEMMI ET LA « DECONSTRUCTION » DU GENRE AUTOBIOGRAPHIQUE

114

CHAPITRE PREMIER

LIRE. LE SCORPION ET SES MÉTISSAGES

115

a) <i>Le Scorpion : un roman sur l'autobiographie et une confession sur l'imaginaire</i>	115
<i>Espace autobiographique et interprétation</i>	115
<i>« Autobiographie » et « autographie »</i>	118
b) <i>Textes de l'identité – identité du texte : l'« autobiographie » entre vérité et fiction</i>	123
<i>Le Scorpion et ses lectures</i>	123
<i>Fragments plurivoques</i>	127
c) <i>Auto-bio-...lecture ? Ethno-bio-graphie ? Variations pour une interprétation</i>	131
<i>« Autobiographisme » et « ethnographisme » : deux tendances de la lecture</i>	131
<i>Allégories de la lecture – allégories de l'écriture</i>	134

CHAPITRE DEUXIÈME

INTERPRÉTER. DE LA PAROLE INDIVIDUELLE À L'ÉCRITURE COLLECTIVE

140

a) <i>« Entre-autres » : La parole individuelle et l'acte d'écriture</i>	140
<i>Les sagas de la déchirure</i>	140
<i>Stratégies d'in-scription</i>	144
b) <i>Le nomade immobile : de la Hara au Royaume-du dedans</i>	149
<i>Paramètres d'une déterritorialisation du discours individuel</i>	149
<i>Un « traité de nomadologie » : Le désert</i>	152
c) <i>Le « Zakhor » comme acte de langage et la reconstruction comme motif d'écriture</i>	158

<i>La machine identitaire de la judéité</i>	158
<i>La valeur performative du « zakhor »</i>	160
CHAPITRE TROISIÈME	
ÉCRIRE. LES RHÉTORIQUES DU « TISSAGE »	165
a) <i>L'effet-palier : la mise en abyme de la notion de vérité</i>	165
<i>Dédoublings narratifs</i>	165
<i>Le Scorpion : un schéma d'emboîtement</i>	169
b) <i>Du microcosme au macro-texte</i>	173
<i>La Hara : un centre rhétorique du discours</i>	173
c) <i>L'écriture colorée : une technique de mise en abyme de la vérité</i>	177
<i>Fait, fiction, commentaire : les « degrés de vérité » dans la tradition juive</i>	177
<i>La couleur et comme dimension pragmatique de l'écriture</i>	180
TROISIÈME PARTIE	
DU VOILEMENT À LA MÉTALEPSE. CADRES ET « RECADRAGES » DANS LE QUATUOR D'ALGÉRIE D'ASSIA DJEBAR	185
CHAPITRE PREMIER	
LIRE. LE HAREM DE LA CRITIQUE	186
a) <i>Canon et critique : le phénomène « Assia Djébar »</i>	186
<i>Repères critiques</i>	186
<i>Une écriture qui résiste</i>	190
b) <i>« Bijoux discrets » : la théorie comme résistance et enfermement</i>	194
<i>L'anneau de Cucufa ou la parole confisquée</i>	194
<i>Un message du harem : critique et polémique</i>	197
c) <i>La place et l'évolution du discours autobiographique dans l'œuvre</i>	
201	
<i>Théorie de la résistance / résistance à la théorie ?</i>	201
<i>En bonne gardienne de soi : le harem de la critique</i>	204
CHAPITRE DEUXIÈME	
INTERPRÉTER. LE DEGRÉ 0,5 DE LA MÉTALEPSE	208
a) <i>Réhabilitations : de la fiction « autobiographique » à l'autofiction</i>	208
<i>Le voile de l'autofiction</i>	208
<i>Transgressions narratives</i>	211
b) <i>Une phrase cachée : « rendez-la invisible »</i>	215
<i>Tentations métaeptiques</i>	215
<i>L'art du glissement</i>	218
c) <i>Voiler/violenter : blessure du corps et remède au texte</i>	222
<i>Vaste est la prison : le pont métaeptique</i>	222
CHAPITRE TROISIÈME	
ÉCRIRE. LE QUATUOR ENTRE ÉCRITURE ET	

CINÉMATOGRAPHIE	227
a) « Fuit » : le silence comme centre du discours autobiographique	227
<i>Un passé récent absent</i>	227
<i>Les deux sens de la métalepse</i>	230
b) Pâmoisons et « pas-moi-zones » : du pharmakon cinématographique à l'antidote de l'écriture	235
<i>Les années '70 : panne autobiographique et triomphe cinématographique</i>	235
<i>La réécriture des techniques cinématographiques</i>	240
c) Recadrer : différences et différances dans la macro-structure	245
<i>La structure rhétorique du Quatuor</i>	245
<i>Recadrage chronologique et recadrage rhétorique</i>	251
QUATRIEME PARTIE	
LE DEFI DE L'ECRITURE	
L'ECRIVAIN PUBLIC DE TAHAR BEN JELLOUN	257
CHAPITRE PREMIER	
LIRE. LA FIGURE DE L'ÉCRIVAIN PUBLIC OU « DÉ-LIRE »	
L'AUTOBIOGRAPHIE	258
a) De l'autobiographe à l'écrivain public : allégories plurielles	258
<i>Horizons critiques – horizons biographiques</i>	258
<i>Biographie(s) d'une société</i>	262
b) Ecrivain public-écrivain mineur	268
<i>Agencement collectif et immédiat politique</i>	268
<i>Un sujet-écrivain à déconstruire</i>	274
c) « S/B » ou nouveau discours sur l'engagement	278
<i>Du réel social aux palimpsestes culturels : un engagement personnalisé</i>	279
<i>Sartre/Barthes : deux horizons de l'engagement</i>	282
CHAPITRE DEUXIEME	
INTERPRÉTER. PALIMPSESTES DU DISCOURS	
AUTOBIOGRAPHIQUE	288
a) Le palimpseste narratif	288
<i>L'écrivain et le palimpseste social</i>	291
<i>Les doubles du narrateur : l'écrivain public, le poète engagé, le conteur</i>	294
b) Inter-dits: le palimpseste poétique	299
<i>Pour un palimpseste poétique « oriental »</i>	299
<i>Aliénations du discours : de l'écrivain-hérésiarque à l'écrivain public</i>	304
c) Le palimpseste topographique : le récit autobiographique comme voyage	310
<i>La topographie comme principe narratif</i>	311
<i>Fès-Tanger: le deuil et la trahison</i>	315

CHAPITRE TROISIÈME	
ECRIRE. DÉ-LÉGUER LA PAROLE	320
a) <i>Distribution et délégation : pour une économie de la parole</i>	320
<i>La confusion des positions narratives</i>	321
<i>La voix autobiographique : concision et distribution</i>	326
b) <i>Le texte autobiographique comme métadiscours</i>	331
<i>Voix extradiégétique et métadiscours</i>	331
<i>Les figures ambiguës de l'itération</i>	335
c) <i>Les règles de la réécriture</i>	340
<i>Réécriture et autobiographie</i>	341
<i>L'autorité du Livre</i>	344
« EFFETS » ET « VOIES ». CONCLUSION	349
<i>Perspectives maghrébines d'une définition générique</i>	350
<i>L'estompement des limites</i>	356
<i>Un parcours féminin ou la redistribution des voix</i>	360
<i>La « publicité » de l'autobiographe</i>	366
BIBLIOGRAPHIE	373
INDEX DES NOMS	389
TABLE DES MATIERES	395