



HAL
open science

Figures de la subversion dans les littératures francophone et d'expression arabe au Maghreb et au Proche-Orient, des années 1970 à 2000 : (R. Boudjedra, A. Cossery, E. A. El Maleh, É. Habibi et P. Smaïl)
Touriya Fili-Tullon

► **To cite this version:**

Touriya Fili-Tullon. Figures de la subversion dans les littératures francophone et d'expression arabe au Maghreb et au Proche-Orient, des années 1970 à 2000 : (R. Boudjedra, A. Cossery, E. A. El Maleh, É. Habibi et P. Smaïl). Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2009. Français. NNT : 2009PA030012 . tel-02924649

HAL Id: tel-02924649

<https://theses.hal.science/tel-02924649v1>

Submitted on 28 Aug 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE LA SORBONNE NOUVELLE – PARIS III
ECOLE DOCTORALE : LITTÉRATURE FRANÇAISE ET COMPAREE

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS III

Discipline : Littérature française et comparée

présentée et soutenue publiquement par

Touriya FILI-TULLON

janvier 2009

**Figures de la subversion dans les littératures
francophone et d'expression arabe
au Maghreb et au Proche-Orient, des années 1970 à 2000
(R. Boudjedra, A. Cossery, E. A. El Maleh, É. Habibi et P. Smaïl)**

Directeur de thèse : Professeur Dominique COMBE

JURY :

Pr Charles BONN, Université de Lyon II, rapporteur

Pre Mireille CALLE-GRUBER, Université de Paris III

Pr Dominique COMBE, Université de Paris III, directeur

Pre Samia KASSAB-CHARFI, Université de Tunis

Pr Salah MEJRI, Université de Paris XIII, rapporteur

Remerciements

Je tiens à remercier, pour la bienveillante patience avec laquelle il a suivi et dirigé ce travail, le Professeur Dominique Combe.

Ma gratitude va également à toutes les personnes qui m'ont soutenue, jusque dans les moments de doute : le Professeur Charles Bonn, mes collègues tunisiens qui m'ont accueillie avec cette hospitalité inégalable, mes collègues marocains et français qui n'ont jamais cessé de m'encourager avec tact et discrétion.

La banque de données LIMAG (Littératures maghrébines), animée par le Professeur Charles Bonn, a été, tout au long de ce travail, une ressource précieuse.

Mes remerciements vont aussi aux membres de mon entourage, proche et éloigné, famille et amis, qui ont supporté avec indulgence et compréhension, pendant plusieurs années, mon manque de disponibilité.

Table des matières

Remerciements	3
Table des matières	5
Transcription de l'arabe	7
Abréviations courantes	9
Introduction	11
1. Autour d'une notion fourre-tout	13
2. Problématique et corpus	14
3. Méthodologie et justification du projet	25
4. Définition des concepts	30
4.1. Figure(s)	30
4.2. Subversion et fiction	33
Première partie : De la langue « propre » à la langue « figurée »	37
1. Mots déplacés	40
1.1. Les mots de l'autre : emprunts et xénismes	41
1.2. La langue qui fourche	71
1.3. La tentation « néologique » (?)	84
2. Cette langue à traces	94
2.1. L'esprit de la lettre	95
2.2. Innover, « charabiaïser »	105
3. Conclusion de la première partie	120
Deuxième partie : Vox poetica, vox politica	125
1. La notion de voix	129
2. Orchestration de la subversion	131
2.1. Les voi(x / es) de la séduction	133
2.1.1. Une narration subjective	133
2.1.2. La gestion des autres voix	139
2.2. La voix qui transite ou le ruban de Möbius	142
2.2.1. Brouillages... ..	142
2.2.2. ... et digressions	151
2.3. Les jeux du « je »	159
2.4. Voix en [lā] mineur	164
2.5. Le témoin et le truchement	169
3. Voix de la dissonance / voix de la dissidence	184
3.1. Voix « hashashines »	185
3.2. Ironie digressive	197
3.3. La « parole discordante »	204
3.4. La voix d'achoppement	212
3.5. La stéréotypie à l'épreuve de l'ironie	221
4. Conclusion de la deuxième partie	226

Troisième partie : De la fable subversive à la fable pervertie	229
1. Fiction ou l'ironie réversible	232
1.1. L'art de la fable	233
1.1.1. La fable satirique	234
1.1.2. La <i>noukta</i>	239
1.1.3. La tentation de l'utopie	246
1.2. [aṣ-ṣidqu l-munfalit] ou la vérité incontrôlée	250
1.2.1. Le merveilleux et l'extraordinaire, [al-ʿağāʾibī ʾawi l-ğarāʾibī] ?	250
1.2.2. L'optique satirique, malgré tout...	255
1.3. Délirature	265
1.3.1. Le poids du référent	266
1.3.2. L'histoire à l'épreuve de la subjectivité	270
1.4. Le récit impossible	278
1.4.1. Sous le signe de la rupture : la mémoire et l'oubli	278
1.4.2. Tissage arachnéen d'une doublure étoilée	286
1.5. Roman beur : prétexte au pamphlet	293
1.5.1. Le roman d'apprentissage : le bon beur et la <i>racaille</i>	293
1.5.2. Exercice de style et distorsion parodique	298
2. Mémoire de textes	301
2.1. Bonnes et mauvaises lectures	306
2.2. Détours et détournements	314
2.2.1. Pastiches ou parodies ?	316
2.2.2. L'auctorialité menacée ?	326
3. L'aventure ambiguë d'une réception	339
3.1. La trahison obligée	341
3.1.1. L'épreuve de l'étranger	343
3.1.2. L'auto-translation processus génésique de l'œuvre	350
3.2. Figures d'auteurs, postures et impostures	357
3.2.1. L'ambiguïté posturale	358
3.2.2. Le salut par la fiction	370
4. Conclusion de la troisième partie	381
Conclusion	383
1. De l'autre de la langue...	385
2. ... à la voix de l'autre	387
3. Dans l'épuisement du divers	389
Bibliographie sélective	393
1. Littérature primaire	395
1.1. Corpus d'étude	395
1.2. Autour du corpus	397
2. Littérature secondaire	403
2.1. Références générales	403
2.2. Références spécifiques aux œuvres du corpus ou à leur domaine	411
Annexes	423
Annexe A : Entretien avec E. A. El Maleh. Rabat, le 15 avril 2004	425
Annexe B : Quelques écrivains arabofrancophones	429

Transcription de l'arabe

Pour la commodité du lecteur non arabophone, la plupart des mots ou expressions arabes cités sont donnés ou repris en transcription latine. Dans les cas où cette transcription est de notre fait (et non de celui de l'auteur lui-même ou de son traducteur), elle est donnée entre crochets droits ([...]) et, outre les consonnes ayant la même valeur qu'en français [b, f, d, t, z, s, g¹, k, l, m, n, r²], s'appuie sur les symboles repris ci-dessous. Le trait d'union [-] rappelle la liaison graphique des monosyllabes à voyelle brève, éventuellement réduits à une consonne, avec le mot qui suit.

Caractère arabe		Transcription	Prononciation
voyelles brèves / longues		a / ā	—
		i / ī	—
		u / ū	timbre du français <i>ou</i> dans <i>cou</i>
semi-consonnes	ي	y	y du français <i>yeux</i>
	و	w	<i>ou</i> du français <i>ouate</i>
consonnes non emphatiques	ث	t̤	th “dur” de l’anglais <i>thing</i>
	ذ	d̤	th “doux” de l’anglais <i>the</i>
	ش	ʃ	ch du français <i>chez</i>
	ج	ǧ	j ³ du français <i>je</i>
	خ	ħ	j de l’espagnol <i>jota</i>
	غ	g̤	g de l’espagnol <i>luego</i>
	ه	h	h expiré de l’anglais <i>hot</i>
	ح	ħ	fricative pharyngale ; son qui, pour un francophone natif, peut se confondre avec le [ħ]
	ء	ʾ	occlusive glottale ; c’est l’“attaque vocalique” initiale de « assez » ou bien « ici » prononcés un peu vivement
	ع	ʿ	occlusive glottale pharyngalisée, c’est-à-dire prononcée avec une contraction du pharynx
ق	q	occlusive vélaire ([k]) pharyngalisée	

¹ Dans certains dialectes, notamment en cairote où c’est le ج qui se prononce ainsi, et dans des parlers bédouins où c’est le ق.

² Il s’agit du « r » roulé avec la pointe de la langue.

³ Affriqué en dj dans certains dialectes, notamment maghrébins.

consonnes emphatiques	ط	ṭ	[t] pharyngalisé
	ظ	ẓ	[z] ou [ɟ] pharyngalisé
	ص	ṣ	[s] pharyngalisé
	ض	ḍ	[d] ou [ɗ] pharyngalisé

Abréviations courantes

Les renvois à un petit nombre d'ouvrages, usuels ou bien appartenant au corpus, seront, par commodité, faits sous une forme abrégée. La liste de ces abréviations est reprise ci-dessous. Les références complètes de ces ouvrages se trouvent dans la bibliographie finale.

Abréviation	Ouvrage
[ʿal-mutašāʿil]	Émile Habibi, [ʿal-waqāʿiʿu l-ġarība fī ḥtifāʿi saʿīd ʿabī n-naḥsi l-mutašāʿil]
[ʿar-raʿn]	Rachid Boudjedra, [ʿar-raʿn]
[ʿat-tafakkuk]	Rachid Boudjedra, [ʿat-tafakkuk]
<i>AD</i>	Albert Cossery, <i>Une ambition dans le désert</i>
<i>Ali le Magnifique</i>	Paul Smaïl, <i>Ali le Magnifique</i>
<i>Coran</i>	[ʿal-qurʿān] / <i>Le Coran</i> , édition bilingue avec traduction française intégrale de Muhammad Hamidullah
<i>DITL</i>	<i>Dictionnaire international des termes littéraires</i>
<i>L'Insolation</i>	Rachid Boudjedra, <i>L'Insolation</i>
<i>Le Démantèlement</i>	Rachid Boudjedra, <i>Le Démantèlement</i>
<i>Le Peptimiste</i>	Émile Habibi, <i>Les Aventures extraordinaires de Saʿīd le Peptimiste</i> ,
<i>Mille ans, un jour</i>	Edmond Amran El Maleh, <i>Mille ans, un jour</i>
<i>Péchés oubliés</i>	Émile Habibi, <i>Péchés oubliés</i>
<i>PI</i>	Edmond Amran El Maleh, <i>Parcours immobile</i>
<i>TLFI</i>	<i>Trésor de la langue française informatisé</i>
<i>VD</i>	Albert Cossery, <i>La Violence et le dérision</i>
<i>Vivre me tue</i>	Paul Smaïl, <i>Vivre me tue</i>

Introduction

C'est en tant qu'adultère du langage que je crois à présent que la détresse d'être double et d'une certaine façon sans foyer est compensée par la gloire d'être hybride et ouvert. C'est en tant que bigame assidu que j'encourage à présent les émigrés et les États dans lesquels ils s'appêtent à habiter à se lancer sans appréhension dans l'aventure du bilinguisme, mais aussi que je leur demande d'acclamer, comme de nombreux jeunes, les innombrables langues intermédiaires (qu'on nomme de façon péjorative patois) qui fleurissent entre les différents systèmes linguistiques, cette myriade de zones de confluence et de mélange créole où les langues peuvent se mêler et refléter les frontières fluctuantes d'une humanité hybride.

Jorge Semprun, *Adieu vive clarté*⁴.

1. Autour d'une notion fourre-tout

Si la notion de subversion est très présente dans la critique littéraire, c'est parce qu'elle fédère un champ lexical étendu : bouleversement, contestation, déstabilisation, indiscipline, mutinerie, renversement, révolution, sédition, destruction... Elle s'oppose de ce fait à conformisme et à modération.

Le succès de cette notion en littérature a sans doute également partie liée avec la séduction de l'excès et de la rupture, partielle ou totale, que l'on imagine devoir accompagner tout acte créatif. Les œuvres sur lesquelles porte ce travail actualisent, bien entendu, ces nuances de la subversion, sans compter d'autres encore.

En arabe, le terme de subversion se traduit avec des connotations de destruction et de ruine, [taħrīb], [tadmīr] et [hadm], et relève assez nettement du domaine politique : le

⁴ Paris, Gallimard, 1998, p. 134.

« renversement de l'ordre [établi] » ou [qalb nizām] n'est jamais bien loin. Dans le champ littéraire, la subversion, selon la forme qu'elle prend, permet de distinguer [al-'adabu s-sāhir] ou littérature ironique et [al-'adabu l-multazim] ou littérature engagée. Mais cette notion de subversion n'est le plus souvent valorisée qu'en relation avec un contenu « idéologique » ; du moins est-ce le cas pour une certaine réception dans les pays arabes, où l'on attend de l'écrivain qu'il prenne position dans le débat politique, et où ce dernier est fréquemment jugé sur ses prises de positions autant éthiques qu'esthétiques. Au reste, des attentes similaires existent du côté occidental, fût-ce de manière implicite, et le texte francophone est souvent pris en considération pour sa valeur de témoignage ou sa force de dénonciation. La valeur littéraire d'un texte francophone, plus précisément arabofrancophone⁵, tend à se confondre avec sa dimension subversive.

La subversion littéraire peut revêtir des formes différentes et aller de la simple contestation idéologique représentée dans l'œuvre à la subversion esthétique qui atteint les techniques scripturales elles-mêmes. Divers travaux⁶ se sont attachés à rendre compte de cette dynamique, pourquoi donc une thèse de plus ?

2. *Problématique et corpus*

À quel titre cinq écrivains, dont aussi bien l'appartenance géographique que l'ancrage culturel semblent très éloignés, peuvent-ils cependant être les objets d'une

⁵ Sur « l'invention » de ce vocable, cf. Slimane Benaïssa, « L'arabofrancophonie : un avenir », dans Monique Pontault (coord.), *Arabofrancophonie, Les Cahiers de la Francophonie*, n° 10, Paris, Haut Conseil de la Francophonie / L'Harmattan, 2001, p. 25-26.

⁶ Une simple consultation de la banque de données Limag (www.limag.com), par exemple, permet de vérifier la présence de cette notion dans divers travaux universitaires en tant que paradigme essentiel de la littérature francophone au Maghreb (plus de quatre-vingts entrées hypertextuelles).

recherche cohérente et de rapprochements légitimes ? Telle est la première question qui se pose en abordant les œuvres de l'Algérien Rachid Boudjedra, du Marocain Edmond Amran El Maleh, de l'Égyptien Albert Cossery, du Palestinien / Israélien Émile Habibi et du Français Paul Smaïl.

Premier point commun de ces écrivains : outre que ce sont des contemporains, ils passent tous, aussi bien aux yeux de la réception critique que de leur lectorat, pour des écrivains subversifs. Encore le cas d'Edmond Amran El Maleh mériterait-il une analyse plus circonstanciée. Car aux yeux du lecteur naïf, et même parfois de certains chercheurs spécialisés en littérature, la subversion est d'abord d'ordre thématique. Elle serait liée à la transgression du tabou dans des sociétés où il continue encore à exercer son emprise. Sexe, religion et politique constituent le triangle sacré qu'une littérature subversive qui se respecte est appelée à transgresser. Voilà un premier élément de problématisation puisque, si la notion même de subversion ne va pas de soi, tous ces écrivains revendiquent une veine de cet ordre ou, en tout cas, se reconnaissent en elle. Subversion partagée, donc, entre des auteurs qu'aucune intertextualité, tout au moins directe, ne semble réunir.

D'un autre côté, leur appartenance géographique déterminée, sans cesse thématisée dans leurs œuvres, ne laisse pas d'être un lieu problématique où s'origine la veine subversive.

R. Boudjedra, né en Algérie, vit en partie en France et, après n'avoir écrit qu'en français, le fait depuis plus de vingt ans en arabe⁷. Edmond Amran El Maleh, Marocain de confession juive, ayant longtemps séjourné en France, a choisi de retourner vivre dans son pays natal. A. Cossery, Égyptien issu d'une famille de la bourgeoisie chrétienne, vivait à Paris depuis plusieurs décennies jusqu'à son décès le 22 juin 2008, refusant de demander la

⁷ Seconde carrière commencée dans les années 1980, où les versions françaises des œuvres résulteraient de traductions auxquelles l'auteur lui-même prend part.

nationalité française et affirmant penser en arabe s'il écrivait en français⁸. Pour tous ces écrivains, le français est un lieu de désir, mais c'est aussi un lieu où s'inscrit une certaine différence. Tous cultivent une ambiguïté féconde entre deux langues. Ils considèrent la culture arabe (ou judéo-arabe dans le cas d'El Maleh) comme une source d'inspiration primordiale, mais la soumettent aux lois de la langue française, qu'ils essaient de transgresser à leur tour dans une démarche résolument bilingue. Bien d'autres auteurs ont usé ou usent du même procédé. Une féconde littérature rend compte des heurs et malheurs du bilinguisme dans la littérature maghrébine et proche-orientale.

Quant au Français Paul Smaïl (pseudonyme, parmi d'autres, dont use Jack-Alain Léger – autre pseudonyme, semble-t-il – pour « usurper / emprunter » une identité beur)⁹, il recourt à ce qu'on pourrait appeler « l'effet bilinguisme » à des fins rhétoriques dont il serait intéressant d'étudier les manifestations et les modalités afin de les comparer à celles de Boudjedra ou de Cossery. Paul Smaïl, – identité scripturale créée de toutes... lettres –, use du je(u) bilingue à la fois comme d'un cliché qu'il s'agit de remotiver ou de mettre à distance par une dérision décapante, et comme d'un point focal doté d'une double oblicité subversive.

Pour ce qui est d'Émile Habibi, Arabe palestinien devenu citoyen d'Israël en 1948, il écrivait en arabe, plus rarement en hébreu, et a été traduit dans différentes langues, dont le français. Il suscite beaucoup de questions, notamment par sa réflexion sur la proximité / altérité des langues arabe et hébraïque, dont il tire précisément des effets subversifs, ce qui autorise une mise en perspective du contact des langues dans une sphère autre qu'arabofrancophone. La traduction par Jean-Patrick Guillaume des *Aventures*

⁸ Cf. Michel Mitrani, *Conversation avec Albert Cossery*, Paris, Joëlle Losfeld / INA, 1995.

⁹ Cf. Touriya Fili-Tullon, « Paroles déplacées et stratégies discursives : Paul Smaïl », dans Charles Bonn (dir.), *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*, Paris, L'Harmattan, Études transnationales, francophones et comparées, 2004, p. 123-135.

extraordinaires de Sa'îd le Peptimiste et de *Péchés oubliés*¹⁰ et le traitement proposé des faits idiomatiques contribueront à éclairer la problématique d'une rhétorique de la subversion en rapport avec le bilinguisme et la traduction. Car si l'on observe, dans l'aire arabo-francophone, le développement de deux littératures, l'une en arabe, l'autre en français, la traduction crée de plus en plus de passerelles tangibles entre ces deux littératures dont les acteurs se regardaient, il y a à peine quelques décennies, avec beaucoup de méfiance et de préjugés.

Ce mouvement de traduction souligne des liens qui, à défaut, seraient restés inaperçus, et il devient même le lieu d'une interrogation fondamentale autour de la pensée et du langage.

Si donc les cinq auteurs de ce corpus donnent du monde une représentation empreinte de subversion, celle-ci mérite d'être mesurée à leur bilinguisme¹¹ et à une certaine capacité de « dédoublement », – celle de voir avec un regard autre, avec le regard de l'autre.

L'intention ironique commune aux cinq auteurs et les implications philosophiques qui en découlent semblent bien nées d'un double positionnement, dont le bilinguisme et la traduction sont peut-être les manifestations les plus représentatives. Simples avatars ou véritable moteur d'écriture ? Voilà l'une des questions auxquelles devra répondre ce travail. C'est ici que se révèle la convergence essentielle qui unit les œuvres de ces auteurs. Leur lecture donne la conviction, approfondie par une exploration des éléments

¹⁰ Émile Habibi, *Les Aventures extraordinaires de Sa'îd le Peptimiste*, ([al-waqā'î'u l-ġarība fi ḥtīfā'i sa'īd 'abī n-naḥsi l-mutašā'il], [1974], cité : [al-mutašā'il], d'après l'éd. donnée à Tunis, Sud Éditions, 1982) ; traduction française par Jean-Patrick Guillaume, Paris, Gallimard, 1987 (désormais, *Le Peptimiste*), et *Péchés oubliés*, ([ḥṭayya], 1986), traduit de l'arabe par Jean-Patrick Guillaume, Paris, Gallimard, 1991 (désormais, *Péchés oubliés*).

¹¹ Si élémentaire soit-il, comme c'est probablement le cas de Paul Smail.

extratextuels, que ces textes témoignent, dans leur différence, d'une même unité : celle d'un rapport de double extériorité / intériorité, une espèce d'ubiquité qui permet au sujet d'être à la fois dedans et dehors.

Bien que la présentation contextuelle (historique) des œuvres soit incontournable, on s'attachera à l'étude des manifestations linguistiques de cette subversion qui doit tout à une forme de duplicité¹² du Sujet. Cette duplicité posturale relève d'une attitude qu'il s'agira de mettre en parallèle avec une construction de l'instance auctoriale et ce par l'analyse des discours qui entourent l'œuvre.

Le choix précis des auteurs cités correspond à une tentative d'intégrer dans ce travail une réflexion raisonnée sur l'évolution actuelle d'un genre, la fiction, dont la définition, dans son instabilité même, est partagée par l'Orient et l'Occident, au-delà des sous-classes génériques telles que le roman, la nouvelle, etc.

Il existe, bien entendu, d'autres auteurs et d'autres textes susceptibles d'entrer dans le cadre de la problématique « subversion – bilinguisme arabe / français – traduction¹³ », mais il est néanmoins important d'essayer de distinguer des œuvres d'écrivains ayant fait preuve d'innovation et de grande rigueur créative... Il n'empêche que l'on se référera, au moins à titre de comparaison, à d'autres auteurs qui ont exploré les mêmes voies. En dépit de la conviction de la singularité de chaque écrivain, voire de chaque texte, il va de soi que l'écrivain se construit en tant qu'auteur par son œuvre, mais aussi par / contre celles des autres. Cette construction – qui tend à se confondre avec ce qu'on pourrait appeler le

¹² Aux deux sens du terme, dualité et ambiguïté.

¹³ On peut, par exemple, penser à Salah Guermadi (son nom est parfois transcrit Garmadi), écrivain tunisien qui a traduit lui-même certains de ses textes ; cf. Salah Mejri, « L'écriture littéraire bilingue : traduction ou réécriture ? Le cas de Salah Guermadi », in Salah Mejri et Taïeb Baccouche (dir.), *La Traduction dans le Monde arabe, Meta*, n° 45-3, 2000, p. 450-457. D'autres écrivains tentent, en Tunisie particulièrement, d'écrire dans les deux langues, mais soit la qualité « littéraire » de leurs écrits laisse sceptique, soit leur expérience n'entre pas dans le cadre de ce travail. Ils seront évoqués au passage. Cf. aussi Annexe B, *infra*.

style – naît d’un processus complexe d’influences diverses et de rejets, processus dans lequel des institutions telles que les maisons d’édition, la critique (spécialisée ou non), en somme les lecteurs, surtout ceux qui ont fait de la lecture leur métier, ont une grande part.

Les auteurs du corpus ainsi constitué ont ceci de particulier qu’ils se situent dans une zone de confluence où les lectures sont forcément plurielles, au moins doubles, ce qui met l’œuvre sans cesse à *L’Épreuve de l’étranger*¹⁴. Comme il eût été difficile dans le cadre de ce travail d’embrasser de manière exhaustive toutes les œuvres de fiction des auteurs retenus, ont été choisis les textes qui semblent les plus significatifs pour la problématique, sans exclure pour autant le recours ponctuel à telle ou telle autre de leurs œuvres.

Pour Albert Cossery, le choix s’est porté en premier lieu sur *La Violence et la dérision*¹⁵ qui présente, dès le titre et en filigrane, une formule résumant (sans la restreindre) sa « philosophie », complété par *Une ambition dans le désert*¹⁶. Le va-et-vient entre les deux textes permettra une mise en perspective mutuelle, tant sur le plan générique que sur le plan thématique. Si le principe de subversion renvoie *a priori* à une forme de lutte active, de renversement d’un état des choses, l’œuvre de Cossery semble, en revanche, désavouer en grande partie le principe d’un engagement « positif ». Elle revendique un certain droit à la paresse très lafarguien. Cependant, si la structure narrative des textes de Cossery est si constante qu’on en devine aisément le canevas (l’auteur lui-même reconnaît réécrire toujours le « même livre¹⁷ »), la force du texte réside dans la

¹⁴ Pour reprendre le titre d’Antoine Berman, *L’Épreuve de l’étranger*, Paris, Gallimard, [1984], coll. Tel, 1995.

¹⁵ Albert Cossery, *La Violence et la dérision*, Paris, [Julliard, 1964], Joëlle Losfeld, [1993], 2000 (désormais, *VD*).

¹⁶ Albert Cossery, *Une ambition dans le désert*, Paris, [Gallimard, 1984], Joëlle Losfeld, 2000 (désormais, *AD*).

¹⁷ Michel Mitrani, *Conversation avec Albert Cossery*, *op. cit.*

concentration lapidaire des formules et dans une langue sans cesse fécondée par un imaginaire biculturel. Le surgissement des arabismes à travers le français n'est utilisé ni pour créer un effet d'exotisme folklorique, comme c'est le cas chez quelques écrivains de l'époque coloniale ou du début de l'époque postcoloniale, ni dans une intention agressive comme chez certains écrivains maghrébins des années 60 et 70¹⁸. Cette langue, en effet, restitue avec bonheur une atmosphère égyptienne, beaucoup plus d'ailleurs à travers les dialogues que par le biais de descriptions. Les protagonistes de *La Violence et la dérision* sont de joyeux lurons qui décident de déstabiliser le pouvoir arbitraire régentant leur petite ville en jouant sur le registre de la dérision. Ils distribuent des tracts exagérément dithyrambiques à la gloire du gouverneur et s'amuse du désordre que cela engendre. Quant au personnage principal d'*Une ambition dans le désert*, c'est un jouisseur qui mène une enquête nonchalante, non tant pour démasquer des poseurs de bombes d'opérette que pour les empêcher d'attirer l'attention de la « Grande Puissance » sur une région restée jusque-là à l'abri des convoitises.

Pour ce qui est de Rachid Boudjedra, qui se situe à la confluence de différents mouvements littéraires aussi bien occidentaux que maghrébins, sans oublier l'inspiration sans cesse soulignée par lui du [ʿadab], de la littérature arabe, sa subversion semble se nourrir d'une quête d'absolu qui revêt différentes apparences, tantôt existentielle, tantôt mystique, ou « simplement » idéologique. On a retenu son roman *L'Insolation*¹⁹. Il s'agit de la première œuvre en français que l'auteur ait ensuite lui-même traduite en arabe²⁰. Il est intéressant de tenter de comprendre les motivations d'une telle démarche. Dans quelle

¹⁸ Kateb Yacine, Driss Chraïbi, Mohamed Khaïr Ed-Din, etc.

¹⁹ Rachid Boudjedra, *L'Insolation*, Paris, [Denoël, 1972], Gallimard, Folio, 1987 (désormais, *L'Insolation*).

²⁰ Rachid Boudjedra, [ʿar-raʿn], Alger, Société nationale du Livre, 1984 (désormais, [ʿar-raʿn]).

mesure constitue-t-elle une réécriture²¹ ? Et pourquoi ce roman précisément, et non pas *La Répudiation*²² qui a rencontré un plus grand succès public et critique dans sa version francophone ? Parallèlement, on travaillera également sur *Le Démantèlement*²³, version française traduite par l'auteur lui-même, de son premier roman publié en arabe²⁴.

De fait, le travail d'Ogbia Bachir-Lombardo²⁵ sur la traduction française des œuvres arabes de Boudjedra semble suggérer que la version française est l'originale, comme cela s'est dit dans différents cercles critiques ; cependant, cette thèse a négligé une mise en parallèle avec *L'Insolation*, roman, lui, traduit du français vers l'arabe. Or, une mise en perspective des deux processus croisés de traduction, une réflexion sur la qualité et l'efficacité de la rhétorique subversive dans l'œuvre arabe et française sont de nature à éclairer la lecture de Boudjedra. Car le problème qui se présente particulièrement, c'est la difficulté d'évaluer la qualité littéraire d'une œuvre (la version arabe produite par l'auteur) qui brandit la subversion en étendard. Où s'arrête le travail de subversion et où commencent les lacunes dans la connaissance de la langue arabe pour un auteur réputé avant tout francophone ? L'insouciance vis-à-vis des règles, la « défiguration » de la langue arabe ressemblent à autant de pieds de nez à la face de tous les Sibawayh²⁶. Encore que la médiocrité même de certaines éditions des textes en arabe (mise en page,

²¹ L'idée en a déjà été émise par Ogbia Bachir-Lombardo, mais à propos de la traduction française des œuvres arabes de Boudjedra, cf. *Le Bilinguisme dans les œuvres de Rachid Boudjedra du Démantèlement (1981) au Désordre des choses (1990)*, thèse, Université de Paris XIII, 1995, p. 97.

²² Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, Paris, [Les Lettres nouvelles, 1969], Gallimard, Folio, 1987.

²³ Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, Paris, Denoël, 1982 (désormais, *Le Démantèlement*).

²⁴ Rachid Boudjedra, [ʿat-tafakkuk], [Beyrouth, Ibn Rochd, 1981], Alger, Société nationale du Livre, 1984 (désormais, [ʿat-tafakkuk]).

²⁵ Ogbia Bachir-Lombardo, *Le Bilinguisme dans les œuvres de Rachid Boudjedra...*, *op. cit.*, *passim*.

²⁶ Sibawayh ([ʿamr ʿibn ʿuṭmān ʿibn qanbar ʿal-baṣīr sībawayh]) : grammairien arabe d'origine persane (c. 750-c. 795) dont l'œuvre, d'une portée considérable, reste une référence pour les puristes comme pour les linguistes les plus actuels.

typographie, orthographe, etc.), qui va parfois jusqu'à compromettre la lisibilité du texte, appelle à la plus grande prudence. *L'Insolation*, traduit par l'auteur lui-même sous le titre de [ʿar-raʿn] est le journal d'un ancien enseignant de philosophie qui se retrouve interné en hôpital psychiatrique. La narration « délirante » croise les lieux de l'enfance et ceux de l'enfermement dans l'hôpital psychiatrique, les souvenirs traumatisants et les fantasmes érotiques. Les mêmes thématiques, qui tracent une toile de fond idéologique de l'Algérie contemporaine, se retrouvent dans *Le Démantèlement*, retenu pour le présent travail et traduit de l'arabe par l'auteur d'après son roman [ʿat-tafakkuk] : mouvements islamistes, doctrines communistes. Les deux protagonistes principaux Selma et Tahar El Ghomri dénoncent, chacun à sa manière, les spoliations de l'Histoire et l'aliénation des hommes par les idéologies.

La même mise en question de l'Histoire est proposée dans *Parcours Immobile*²⁷ d'Edmond Amran El Maleh. Tard venu à l'écriture, l'auteur s'attache à trouver une forme qui puisse suggérer, sans les trahir, les traces d'une mémoire (individuelle ou collective) menacée. La forme – située dans une zone de flottement générique – surprend : entre fiction, histoire personnelle, histoire collective, essai, témoignage, elle étonne par sa complexité, ses lignes narratives enchevêtrées, ses figures plus allégoriques que référentielles et sa langue au chant hybride. De *Parcours immobile* à *Mille ans, un jour*²⁸, c'est toujours un récit qui n'en finit pas de naître à travers l'impossibilité même de son écriture dans une langue qui ne fait qu'entrevoir, parce qu'elle est autre, la doublure de l'intime. *Parcours immobile* se présente comme le récit décousu d'un narrateur dont

²⁷ Edmond Amran El Maleh, *Parcours immobile*, [Paris, François Maspero, 1980], Marseille, André Dimanche, 2000 (désormais, *PI*).

²⁸ Edmond Amran El Maleh, *Mille ans, un jour*, [Grenoble, La Pensée sauvage, 1986], Marseille, André Dimanche, 2002 (désormais, *Mille ans, un jour*).

l'identité se transforme au gré de ses engagements et de ses désillusions, alors que *Mille ans, un jour* relate la quête angoissée du protagoniste bouleversé par les événements de Sabra et Chatila en écho avec l'histoire juive.

Émile Habibi, de son côté, dans les deux textes retenus²⁹, tente de figurer une posture peu conforme aux clichés de la littérature engagée, celle d'un anti-héros dira-t-on : encore faudrait-il s'entendre sur la notion d'héroïsme dans un contexte marqué par la prégnance des slogans politiques. Incarnant également une veine subversive, à laquelle on pourrait trouver une ascendance voltairienne³⁰, É. Habibi semble donner voix à cette minorité si majoritaire, celle de monsieur Tout-le-monde, qui n'est ni héros ni politique, à moins de devenir l'un ou l'autre malgré lui. Son ironie et sa dérision visent toutefois la situation très particulière des Palestiniens dits « de l'intérieur ». Cette posture inconfortable, car suspecte de part et d'autre des « lignes de démarcation », est sans cesse interrogée à travers le texte, devenu lieu d'une déconstruction incessante de la trame narrative et du discours idéologique. C'est à travers *Les Aventures extraordinaires de Sa'ïd le Peptimiste* que l'on tentera d'appréhender cette posture qui permettra de compléter et d'approfondir une réflexion sur des figures particulières de la subversion assez peu communes dans la littérature arabe engagée. Le personnage principal est un Arabe palestinien vivant en Israël et composant avec le gouvernement de ce pays. Il se soumet totalement à cette fatalité qui fait de lui un être complexe et ambigu malgré sa simplicité apparente. C'est ainsi qu'il se retrouve en prison, en raison de l'arbitraire des autorités avec lesquelles il collabore pourtant, et qu'on finit par le prendre pour un résistant. Tableau des drames individuels sur le fond sombre de l'Histoire, que l'humour et l'ironie mettent sans cesse à distance.

²⁹ *Le Peptimiste* et *Péchés oubliés*.

³⁰ Son personnage de Sa'ïd le Peptimiste évoque inmanquablement celui de Candide, on y reviendra.

Enfin, en ce qui concerne Paul Smaïl, le choix s'est porté sur *Vivre me tue*³¹ et *Ali le Magnifique*³², où l'écriture s'inscrit dans une indécidabilité pragmatique très féconde, entre parodie et pastiche du « roman beur ». De nombreux procédés (collage de citations, ressassement interminable, polyphonie à la limite de la cacophonie, mélange de genres, de langues et de registres) apparentent cette écriture à l'exercice de style et, néanmoins, orchestrent cette bigarrure tonale en une véritable musique. Le caractère « postmoderne » de cette écriture réside dans le rapport particulier entre la fiction et le « réel », qui se contaminent l'un l'autre, ou s'imbriquent, ou s'éclairent mutuellement. Quant au personnage du « beur », présenté comme sujet de l'énonciation romanesque chez Paul Smaïl, il jouit de cette double extériorité qui lui permet de porter un regard lucide et sans complaisance sur les sociétés française et maghrébine.

Ce qui semble réunir ces écrivains, c'est la modalité de la parole sur le monde, autrement dit la mise à distance qui fait porter la subversion du système représenté par la perturbation des codes linguistique, énonciatif, générique.

Si la subversion est contestation et rejet d'un objet (qui n'intéresse pas ici en tant que tel), son moteur est une mise à distance que permet le miroir de l'autre³³, car à l'origine il n'y a pas que le conflit³⁴ : la dualité est aussi coexistence de l'un et de l'autre chez le sujet scripteur et à travers sa représentation ou ce qui lui tient lieu de figure vocale ou focale. Là se noue un rapport dialectique à l'altérité à laquelle on fait une place en soi.

³¹ Paul Smaïl, *Vivre me tue*, Paris, [Balland, 1997], Éd. J'ai lu, 1998 (désormais, *Vivre me tue*).

³² Paul Smaïl, *Ali le Magnifique*, Paris, Denoël, 2001 (désormais, *Ali le Magnifique*).

³³ Voir le numéro 5-6 de la revue *Dédale*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1997, intitulé *Postcolonialisme. Décentrement, déplacement, dissémination*, et qui rend compte de ce phénomène en liaison avec une certaine mondialisation.

³⁴ Cf. la thèse de Saïd Laqabi, *Aspects de l'ironie dans la littérature maghrébine d'expression française des années quatre-vingts*, Université de Paris XIII, 1996.

Pour étayer cette hypothèse, on est parti du principe d'un corpus construit sur une problématique des formes et des degrés de subversion dans les œuvres et d'une réflexion sur la traduction non seulement en termes de symétrie ou d'équivalence, mais surtout en tant que moteur d'écriture.

3. *Méthodologie et justification du projet*

Liée en Occident à l'idée de modernité, la notion de subversion est devenue un topos pour la critique littéraire en général, et pour la francophone en particulier. L'œuvre de Boudjedra a souvent été analysée sous cet angle³⁵.

Cependant, la relation de ce que l'on pourrait *a priori* nommer une attitude politique ou idéologique, son inscription en tant que remise en question d'une norme à travers les signes et la manière dont elle informe la fiction, tout cela a rarement été mis en lumière dans la double perspective traduction / bilinguisme. Tout au moins est-ce le cas pour le rapport entre la littérature de langue française et celle de langue arabe. Un seul travail, sauf erreur, la thèse de Ogbia Bachir-Lombardo, s'est intéressé à la problématique de l'auto-traduction chez Boudjedra³⁶ en prenant en considération l'écriture bilingue ; mais cette thèse tout en reconnaissant cette expérience comme une réécriture, n'en applique pas moins des notions dépassées de norme grammaticale et de grammaire corrective en écho à une traduction doxale.

Le rapport du bilingue à la traduction est toutefois beaucoup plus complexe qu'une simple mécanique de transposition de langue à langue. Abdelkébir Khatibi, qui a vécu cette situation en tant qu'écrivain et a tenté de la théoriser, appelait les chercheurs à aborder les

³⁵ Cf. Hafid Gafaïti (dir.), *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion*, deux tomes, Paris, L'Harmattan, 1999 et 2000.

³⁶ Cf. Ogbia Bachir-Lombardo, *Le Bilinguisme dans les œuvres de Rachid Boudjedra...*, *op. cit.*

œuvres francophones sous cet angle. Dans sa lecture de *Talismano* de Adelwahab Meddeb³⁷, il analyse certaines structures, qu'il retrouve aussi bien dans ses propres écrits, comme le résultat de ce travail du double qui est à l'œuvre chez les écrivains bilingues du Maghreb. Isabelle Larrivée qui a étudié l'écriture de Khatibi dans cette perspective affirme toutefois :

Quelles que soient les langues parlées ou connues d'un auteur, l'œuvre dans son autonomie donne toujours à lire une « langue de l'auteur », sous-jacente à son texte et inconnue du lecteur. Que l'on puisse dire ici, dans le cas de Khatibi, que cette « langue sous la langue » est arabe, rassure en effet sur l'insondable profondeur du langage en y apposant un nom, une altérité désignable et désignée chez plusieurs critiques. A-t-on, par exemple, toujours tenté d'expliquer la singularité des écrits de Beckett à partir du fait que sa langue maternelle était l'anglais ? S'est-on acharné à vouloir démontrer à tout prix que ses écrits recelaient des traces de l'anglais ? Le gouffre est beaucoup plus abyssal, pensons-nous, dès lors que nous considérons cette altérité dans le texte en dehors de toute nomination, une altérité sans nom, l'autre de l'identité et de la langue, qu'il importe de préserver dans son intégrité comme lieu de l'innommable, de l'indésignable, de l'« inanalysable »³⁸.

L'hypothèse soutenue ici est que l'altérité figurée par « la langue sous la langue » n'est qu'une création commode pour désigner ce qui échappe à la catégorisation. Au reste, les travaux de Michaël Oustinoff répondront bientôt à l'interpellation d'I. Larrivée : ce chercheur est l'auteur d'un ouvrage sur les liens entre le bilinguisme d'écriture et l'auto-

³⁷ Abdelkébir Khatibi, *Maghreb pluriel*, Paris, Denoël, 1983.

³⁸ Isabelle Larrivée, *La Littérarité comme traduction : Abdelkébir Khatibi et le palimpseste des langues*, thèse, Université de Paris XIII, 1994, p. 208.

traduction, notamment chez Beckett³⁹. C'est à lui que nous emprunterons des notions telles que celles de traduction *doxale* / *transdoxale*.

Par ailleurs, d'un point de vue purement thématique, la problématique de l'œuvre subversive est plus que jamais d'actualité dans l'aire arabo-francophone. Les crises d'ordre idéologique traversées par ce lieu d'énonciation appellent une écriture particulière : témoignage, dénonciation, écriture dite de l'urgence, dont la littérarité est parfois sujette à réserves. Une littérature de l'expérience carcérale a ainsi vu le jour aussi bien en Orient qu'au Maghreb. Elle mérite sans doute qu'on en pense les fondements génériques⁴⁰. Cependant le propos visera plutôt ici la subversion à l'œuvre dans la langue de la fiction, puis dans celle-ci en tant que langage.

Cette question se prêtant à différents types d'analyse, elle sera abordée sous l'angle du processus même qui lie l'écriture de la fiction et l'expérience sensible du monde, entre transparence et opacité. On entend par là le « travestissement » du réel à travers la fiction, la manière dont celle-ci le découpe, le transcrit en signes forcément subversifs et donnant lieu à des « versions⁴¹ » qui le sont tout autant.

On s'attachera, donc, à analyser les différentes figures de subversion linguistique et leur mise en fiction en rapport avec la manière dont le bilinguisme opère comme procédé de décentrement productif. Cela constituera un premier axe de travail.

Dans un second temps, on se tournera vers une réflexion plus spécifiquement énonciative, afin de tenter d'appréhender plutôt comme des « voix » de la subversion ce

³⁹ Michaël Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, 2001.

⁴⁰ Voir à ce propos le livre de Abdeslam El Ouazzani, *Le Récit carcéral marocain ou le paradigme de l'humain*, Rabat, Imprimerie La Capitale, 2004.

⁴¹ Comme l'étymologie du terme « sub-version » elle-même le suggère.

qui, dans l'intitulé de ce travail, est nommé « des *figures* de subversion ». Ces voix qui s'étagent en plusieurs instances énonciatives se subvertissent les unes les autres : ce qui constitue le principe même de la polyphonie. Mais cet étagement des instances énonciatives n'est pas toujours donné, il est plutôt l'objet d'une négociation entre énonciateur et énonciataire (lecteur). La dimension pragmatique des textes n'est pas définitive, mais sans cesse reconsidérée en fonction de la réception. La traduction des textes pourrait servir de « révélateur » des enjeux rhétoriques de chacun d'entre eux.

Dans la troisième partie de ce travail, seront mises en rapport la fiction en tant que subversion de genres factuels (histoire, autobiographie, essai) et cette instance si problématique nommée le sujet auctorial. Cette instance sera interrogée elle-même en tant que fiction dont la limite extrême est peut-être la pseudonymie.

Enfin ce travail se veut également une réflexion, en amont et en aval, sur le statut du français dans le Monde arabe, ainsi que sur l'évolution qu'il est en train de connaître à l'ère de la mondialisation. Au Maghreb, les polémiques autour du français ont été très virulentes après les Indépendances ; elles se sont calmées après l'arabisation des systèmes éducatifs ; mais l'inachèvement de cette dernière les laisse ressurgir de temps à autre. Au Proche-Orient, la situation du français, bien que marginale, suscite de temps à autre des attitudes frileuses, même si des Alliances françaises continuent à voir le jour ici et là.

Et malgré l'accès de plus en plus massif des populations à l'enseignement, les écrivains francophones sont encore régulièrement aux prises avec ce cas de conscience : en quelle langue, et pour qui écrire ? Quelle est la signification même de ce geste d'écrire (de s'écrire) dans une langue étrangère ? En France, où écrire en français semble aller de soi, l'écrivain issu de la banlieue, du moins celui dont l'identité littéraire le présente comme tel,

introduit une nouvelle donne, une forme de diglossie ou d'étrangeté dans le même. La langue de la périphérie – non plus géographique mais sociale – subvertit le code normatif de la « belle langue ».

L'apparition du phénomène du lecteur bilingue local dans l'aire arabo-francophone, fruit de « l'interculturalité » en œuvre, devrait être prise en considération. Ce lecteur ne correspond plus seulement, comme on l'a si souvent prétendu, à une élite bourgeoise. Le profil serait plutôt celui d'un lecteur francophone ou bilingue appartenant à la classe moyenne. Au Maghreb, la multiplication d'éditeurs publiant des productions locales en français est peut-être un indice⁴².

En somme l'hypothèse centrale de ce travail est que les effets de subversion dans les œuvres choisies sont en rapport avec l'émergence d'un imaginaire linguistique bigarré ou bilingue, parfois même plurilingue, fait de transgressions syntaxiques et discursives, de créations phonétiques, lexicales ou graphiques, de verbigérations, de mélanges de registres et de genres, de jeux de masques ou de postures, chez des auteurs qui s'inscrivent résolument ainsi dans une totale contemporanéité.

Au préalable, les concepts de base de cette problématique seront définis, avant d'être réinterrogés ensuite au contact des textes du corpus.

⁴² Au Maroc on peut citer : Le Fennec, Toubkal, Eddif, Afrique-Orient ; en Algérie : Barzakh, ENAL, Bouchène, Kasbah éditions ; en Tunisie : Cérès, Sud Éditions, pour ne citer que les plus grands. Notons tout de même que pour la plupart, ces éditeurs reçoivent des soutiens des différents services culturels français.

4. Définition des concepts

4.1. Figure(s)

L'étymon latin de « figure », *figura*, a pu signifier⁴³ « configuration, structure, figure géométrique, chose façonnée, forme, manière d'être, figure de style, etc. » ; il provient de *figere*, «façonner, représenter, imaginer», également à l'origine de « feindre » et de « fiction ». Cette proximité sémantique légitime le choix de l'intitulé de ce travail et en souligne la problématisation, puisqu'il se propose d'étudier non seulement les figures subversives de la fiction⁴⁴, mais aussi la fiction en tant que figure de la subversion⁴⁵, la manière dont l'une informe l'autre et réciproquement. En effet, entre configuration et figuration, entre manifestation et mise en forme, la figure suppose l'étude de l'art de figurer et celui de l'objet figuré lui-même.

La notion de figure, comme l'a bien montré Auerbach, est au cœur de la problématique de l'héritage et de son dépassement. Cet auteur reconstitue l'histoire du mot *figura* et son évolution sémantique sous l'influence grecque, relevant le flottement de ses diverses acceptions qui oscillent entre le sens d'« original » et celui de « copie⁴⁶ », depuis l'Antiquité jusqu'au Moyen-Âge. Le terme prend dans la tradition chrétienne une place centrale dans l'interprétation et l'élaboration des récits pieux. La *figura* était désormais « chose réelle, historique, qui représente et annonce une autre chose tout aussi réelle et

⁴³ Cf. *Dictionnaire international des termes littéraires*, URL : <http://www.ditl.info>, (désormais, *DITL*), article « figure », page consultée le 10 février 2005 ; voir également *Robert historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1995, et *Trésor de la langue française informatisé*, Paris, CNRS Éditions, 2002 (désormais, *TLFI*).

⁴⁴ Niveau linguistique et énonciatif.

⁴⁵ Niveau générique.

⁴⁶ Erich Auerbach, *Figura. La Loi juive et la Promesse chrétienne*, [Florence, *Archivum romanicum*, n° 22, oct.-déc. 1938], traduction française et préface de Diane Meur, postface de Marc de Launay, Paris, Macula, coll. Argô, 2003, p. 23.

historique⁴⁷». Là encore la signification oscille entre l'incarnation la plus littérale et l'abstraction la plus allégorique⁴⁸. Auerbach souligne néanmoins la différence entre la *figura* et le symbole, ce dernier présentant une dimension magique que ne possède pas l'autre ; pareillement, la *figura* se distingue de l'allégorie parce qu'elle représente une vertu ou une institution, mais « jamais un événement précis dans toute son intrahistoricité⁴⁹ ».

Cette problématique de la représentation du réel dans la tradition occidentale appelle une comparaison avec la même question dans le monde arabo-musulman. Aucune étude philologique similaire ne semble avoir été entreprise⁵⁰. Rappelons toutefois qu'en arabe, figure se dit [šūra], [šakl], [hay'a], [ramz], [mağāz], soit, respectivement, « image », « forme », « apparence ou aspect », « symbole », « figure de style ». L'un des quatre-vingt-dix-neuf noms d'Allah n'est-il pas [al-muṣawwir], « le figurateur », autrement dit l'« Artiste par excellence » ?

Au reste, actuellement, la figure renvoie, notamment, à la rhétorique : « Les figures du discours sont les traits, les formes ou les tours [...] par lesquels le discours [...] s'éloigne plus ou moins de ce qui en eût été *l'expression simple et commune*⁵¹ » ; « les figures sont des manières de parler *distinctement* des autres », ou alors « des manières de parler

⁴⁷ *Id.*, p. 35.

⁴⁸ *Id.*, p. 42-50, avec un long développement sur la tendance littéraliste de Saint-Augustin. Il n'est pas anodin de noter que ce même conflit entre une lecture littérale de la figure et une autre plus allégorique divisa les musulmans, et continue d'ailleurs à les diviser sous des formes plus ou moins complexes.

⁴⁹ *Id.*, p. 64.

⁵⁰ Dans des perspectives différentes, on se reportera néanmoins utilement à Sylvia Naef, *Y a-t-il une « question de l'image » en Islam ?* (Paris, Tétrahèdre, coll. L'Islam en débats, 2004), aussi bien qu'aux récits d'Abdelfattah Kilito regroupés sous le titre de *La Querelle des images* (Casablanca, Eddif, 1996).

⁵¹ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, [1830], Paris, Flammarion, 1968, p. 64. Notre soulignement.

éloignées de celles qui sont *naturelles et ordinaires*⁵² ». Ces définitions, qui illustrent la théorie de la figure comme « écart » par rapport à l'usage (à la norme), reposent sur l'hypothèse qu'il y a des façons de parler « simples et communes » et, d'autre part, un style figuré, constituant un usage littéraire. Cette « conception substitutive⁵³ » suppose pour le moins que l'on s'entende sur ce qui est la façon « simple et commune » ou « naturelle et ordinaire ».

Or, remarque Genette, « placer au centre de la pensée rhétorique l'opposition du *propre* au *figuré* », c'est « faire de la rhétorique une pensée de la figuration, tourniquet du figuré défini comme l'autre du propre, et du propre défini comme l'autre du figuré – et l'enfermer dans ce méticuleux vertige⁵⁴ ».

Ducrot et Todorov⁵⁵ préfèrent, pour leur part, parler de ce qu'ils appellent la « figuralité » du langage :

*La figure n'étant rien d'autre que la disponibilité du langage à se laisser percevoir en lui-même, toute expression est, virtuellement, figurée. Les diverses anomalies linguistiques offrent un moyen parmi d'autres de rendre le langage perceptible*⁵⁶.

Dans le cadre de ce travail, c'est dans son sens de processus d'engendrement textuel que sera interrogée la notion de figure. Il ne s'agira pas, bien entendu, d'opérer une classification des différentes figures de style, mais de relever en contexte celles qui

⁵² César Chesneau Du Marsais, *Des tropes*, Paris, V^o Brocas, 1730, cité dans *DITL*, article « figure ». Notre soulignement.

⁵³ Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, [1972], coll. Points essais, 1979, p. 349.

⁵⁴ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1972, p. 23.

⁵⁵ Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique...*, *op. cit.*, p. 348-357.

⁵⁶ *Id.*, p. 386.

semblent relever d'une démarche subversive. Cependant, au-delà des simples figures de rhétorique, les textes du corpus indiqueront leurs différentes, mais aussi peut-être convergentes, manières de figurer le subversif ou de subvertir les figures.

Sans doute faut-il cerner méthodiquement la notion même de subversion en relation avec la fiction contemporaine afin d'en délimiter les usages textuels objets de cette étude.

4.2. Subversion et fiction

L'étymon latin de « subversion » renvoie aussi bien à la destruction qu'au bouleversement⁵⁷. Subvertir, c'est mettre sens dessus dessous ; le mot conserve, à côté de son acception littéraire, un sens politique et moral, par exemple dans « subvertir les idées reçues ».

Or, l'étymologie (*versus*, *vertere*, *versio*) nous rappelle que dans « subversion », il y a « version » et « vers » (direction), qui ont donné naissance à « inversion, conversion, diversité, converser, traverser, perversité, controverse, réversibilité, univers », etc.

La richesse dérivationnelle de la racine est considérable ; pourtant le terme lui-même est en passe de devenir un lieu commun de la littérature critique. Certains n'hésitent pas à dire qu'il est de bon ton de faire « dans le subversif » pour être agréé en tant qu'auteur⁵⁸. Se pose donc la question du rapport de la subversion avec la (les) norme(s), de la subversion avec la littérarité. La subversion fait-elle l'œuvre d'art ? Cette question, qui touche à la fois à l'esthétique, au culturel et à l'idéologique, ne trouvera ici qu'une réponse

⁵⁷ Cf. *Robert historique de la langue française*, article « subvertir ».

⁵⁸ Pareilles appréciations ne sont pas rares dans le Monde arabe, même chez les universitaires. Cf., à titre d'exemple, Maha Gad El Hak, « Absence du sacré dans *Les Hommes oubliés de Dieu* d'Albert Cossery ? », in Sonia Zlitni-Fitouri (dir.), *Le Sacré et le profane dans les littératures de langue française*, Tunis / Bordeaux, Sud éditions / Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, p. 149-157. On reviendra sur cette réception biaisée dans la troisième partie de ce travail.

partielle, tant il est plus raisonnable, dans le cadre de ce travail, de limiter le champ d'investigation. Les différents sémantismes liés à la notion de subversion appellent une saisie de la notion d'un point de vue pragmatique : la subversion est perçue d'abord comme un acte performatif à visée perlocutoire. Deux plans intimement liés seront l'objet de cette étude : la fiction en tant qu'énonciation subversive et la langue subvertie qui en constitue le matériau (l'énoncé).

Sur le plan méthodologique, ce travail débutera par une approche largement descriptive, lexicologique et stylistique, du « matériau » retenu. Cette approche permettra de dessiner les contours des voix de la subversion à un niveau sémantique (thématique) et pragmatique (énoncif et énonciatif). Il s'agit ici d'interroger ces niveaux comme autant de procédés de mise en fiction, de fictionnalisation (personnages, narrateurs). Cela conduira, par la suite, à interroger une instance vocale / scripturale un peu plus problématique : l'instance auctoriale comme résultant d'un double engendrement, discursif et métadiscursif.

Comme le champ de cette investigation se situe dans le cadre d'une réflexion sur l'impact du bilinguisme et du biculturalisme dans les littératures francophones de l'aire culturelle arabe, un parallèle avec la production littéraire écrite en arabe sera esquissé. On peut raisonnablement postuler l'existence d'influences communes aux deux expressions littéraires, arabe et française ; ces influences ne se manifesteront sans doute pas de la même façon, mais il paraît intéressant de relever les marques d'une indexation de l'identité confrontée à différentes formes d'altérité. Une démarche comparative s'impose donc d'elle-même. Il va de soi que l'essentiel de cette investigation porte sur la littérature francophone et que ce n'est que de manière marginale, qu'il sera renvoyé à la littérature arabe. Cette thèse se voulant une thèse de langue et littérature française, on signalera

néanmoins l'impact de la contiguïté de deux littératures coexistant dans la même aire géoculturelle. Pour cette raison, on se référera essentiellement à des auteurs qui ont pratiqué le bilinguisme d'écriture ou à des auteurs qui écrivent en arabe, mais dont les œuvres véhiculent une réflexion sur le bilinguisme.

Il s'agira de tenter de souligner ce qui est spécifique à cette littérature souvent qualifiée d'hybride, par rapport à ce que Dominique Rabaté appelle la « littérature de l'épuisement⁵⁹ ».

Les travaux de Dorrit Cohn⁶⁰ sur la fiction et ceux de Dominique Combe⁶¹ sur les « poétiques francophones » serviront de plate-forme théorique à ce travail afin d'esquisser une réflexion sur la généricité dans des œuvres qui semblent sans cesse remettre en question le fondement taxinomique, d'autant plus que d'autres modèles génériques spécifiques à l'aire culturelle arabe, viennent rendre illusoire toute tentative de cloisonnement en ce domaine. C'est pour cela qu'à la suite de Dominique Combe qui parlait d'une « stylistique de l'interaction⁶² », on s'engagera dans ce qui pourrait s'appeler une « poétique de l'interaction » dans la mesure où le faire poétique relève de cette interaction entre deux langues, mais aussi entre deux cultures.

⁵⁹ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.

⁶⁰ Voir, particulièrement, Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, [1999], traduction française par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2001.

⁶¹ Dominique Combe, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992, et *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, coll. Contours littéraires, 1995.

⁶² Cf. Dominique Combe, *Poétiques francophones*, *op. cit.*, p. 137.

Première partie :

De la langue « propre »

à la langue « figurée »

L'hétérogénéité linguistique, signe manifeste d'une subversion qui revêt la forme d'une irrégularité codique, est une constante du corpus étudié. Les traces d'autres langues dans la langue d'écriture peuvent être ponctuelles et référer de manière mimétique à un univers multilingue. Elles peuvent aussi relever d'un choix poétique où s'affirme une identité littéraire et, ainsi, travailler l'écriture de manière intrinsèque.

Ce qui apparaît d'emblée dans la littérature née dans un contexte de contact des langues et représentant celui-ci, c'est le mot intrus qui trouble la cohérence codique et signale une altérité plus ou moins opaque. Si l'hétérogénéité linguistique est une donnée constitutive de tout texte littéraire, ne serait-ce qu'en raison des multiples échanges entre communautés linguistiques qui ont marqué l'évolution diachronique des langues, ce phénomène ne sera abordé ici que dans une optique poétique, autrement dit, lorsque cette hétérogénéité cesse d'être un symptôme pour devenir un choix stylistique.

C'est souvent par le biais de l'emprunt que se signale l'autre dans la langue, que cet emprunt soit fait à une autre langue, à un dialecte, à un patois ou à l'argot⁶³. Encore faut-il noter ici le caractère paradoxal du mot « emprunt » appliqué à un auteur francophone, dans la mesure où c'est le français qui constitue pour lui la langue empruntée à proprement parler. Or, ce qui reçoit le nom d'« emprunt », c'est précisément ce qui est propre à cet auteur, qui le charge d'une intention identitaire, réelle ou fantasmée⁶⁴. Par ailleurs, sur le plan référentiel, certains textes francophones renvoient à une « réalité » autre : sauf exception, les personnages de Cossery, d'El Maleh ou de Boudjedra ne sont pas censés s'exprimer en français, ils sont en quelque sorte « traduits », d'où l'apparition d'une autre

⁶³ Cf. Aïno Niklas-Salminen, *La Lexicologie*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 83.

⁶⁴ Dans le cas du roman publié sous un pseudonyme, par exemple, la dimension identitaire est une construction fictionnelle.

forme d'emprunts sémantiques appelée calques⁶⁵. Une langue est ainsi figurée par une autre, dans laquelle les emprunts semblent fonctionner comme des repères mémoriels à l'intention du lecteur. Les calques et les interférences, quant à eux, opèrent de manière moins transparente et installent un entre-deux ambigu jouant avec la norme et nécessitant la maîtrise de deux codes concurrents, celui de la langue d'écriture et celui de la langue traduite. Car c'est bien de traduction qu'il s'agit ici, mais à un niveau minimal, ou le traduire n'est pas une fin en soi mais un simple processus expérimental de l'écriture.

À un niveau plus avancé du contact des langues et de ses manifestations littéraires, se situent les phénomènes de transformation et d'innovation linguistiques et stylistiques. Aux procédés de néologie et de défigement lexical vient s'ajouter une rhétorique de l'hybride qui signe cette stylistique de l'interaction⁶⁶ commune à toutes les œuvres nées dans un contexte de contact des langues, même si les manifestations de cette interaction sont différentes d'un auteur à l'autre.

1. Mots déplacés

Aucun mot n'est innocent. Et encore moins en littérature où le locuteur est censé choisir consciemment ses stratégies discursives. L'introduction d'un mot déplacé est significative à plus d'un titre. D'abord parce qu'elle indique que le locuteur parle d'un autre lieu que celui de la langue d'écriture et qu'il tient à souligner une forme d'altérité. Ensuite parce que, ce faisant, il présente cette altérité comme indicible ou inédite dans la langue d'écriture. Déplacé aussi l'acte par lequel le locuteur rompt l'unité d'une langue, lui

⁶⁵ Le calque est défini par Georges Mounin comme une « forme d'emprunt d'une langue à une autre qui consiste à utiliser, non une unité lexicale de cette langue, mais un arrangement structural, les unités lexicales étant indigènes » (*Dictionnaire de linguistique*, Paris, Presses universitaires de France, Quadriège, 1974, p. 58).

⁶⁶ Dominique Combe, *Poétiques francophones*, *op. cit.*, p. 137.

préférant l'alternance codique, parfois même l'hybridité innovante qui peut en résulter. L'écrivain qui se place dans cette posture-là semble trouver enfin une langue qui lui est propre en tentant de figurer cet ailleurs dont il est issu.

1.1. Les mots de l'autre : emprunts et xénismes

Dans le cadre de ce travail, la notion d'emprunt s'entendra au sens linguistique ou, autrement dit, renverra à tout mot appartenant à une langue différente de celle de l'énoncé. Translittéré ou reproduit dans son alphabet d'origine, le signe intrus n'est pas employé de la même manière dans les textes étudiés, chacun des auteurs en usant selon une stratégie esthétique et (ou) idéologique qui lui est propre.

Chez Albert Cossery, emprunts et xénismes⁶⁷, qui se rapportent systématiquement au référent égyptien, sont relativement rares. Ainsi pouvons-nous relever des titres que la langue populaire égyptienne distribue sans parcimonie : « bey⁶⁸ » et « Effendi⁶⁹ », équivalents plus ou moins déférents de « monsieur », ou bien encore « Haga⁷⁰ », titre

⁶⁷ Le xénisme est un emprunt à une langue étrangère et qui ne subit aucune altération due à la langue hôte (*TLFI*). En raison de l'éloignement des deux langues arabe et française, il est difficile de parler de xénisme pur étant donné l'altération de certains phonèmes qui sont réadaptés au système phonologique et graphique français (et vice versa pour ce qui est des emprunts du français vers l'arabe). Cf. Ambroise Queffelec, « Emprunt ou xénisme : les apories d'une dichotomie introuvable », dans Danièle Latin et Claude Poirier (dir.), *Contacts de langues et identités culturelles : perspectives lexicographiques*, Montréal, AUF / Québec, Presses de l'Université Laval, 2000, pp. 283-300.

⁶⁸ *VD*, p. 35, 51, etc.

⁶⁹ *Id.*, p. 114, 115, etc. Ces deux titres sont d'origine ottomane. Voir aussi, à propos de « Excellence », emprunté, lui, au français, Touriya Fili-Tullon, « L'ironie de Cossery, ou le paradoxe de l'arabesque », dans Mustapha Trabelsi (dir.), *L'Ironie aujourd'hui : lectures d'un discours oblique*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise-Pascal, 2006, p. 55-68.

⁷⁰ Albert Cossery, *Les Fainéants dans la vallée fertile*, Paris, [Robert Laffont, 1964], Joëlle Losfeld, 1999, p. 48, etc. Il s'agit du féminin de [ḥāǧǧ], titre donné aux musulmans qui ont fait le « grand » pèlerinage à La Mecque et, par extension, à des personnes âgées.

euphémistique par lequel on s'adresse à une femme d'âge mûr, etc. On relève aussi bien une « tabla⁷¹ », cette paire de tambourins orientaux en usage de l'Inde à l'Égypte. Ces emprunts sont proposés sans traduction, mais dans des contextes dépourvus de toute ambiguïté et qui en éclairent suffisamment le sens.

Avec les « Wakfs⁷² », type de propriété original très répandu dans le monde musulman ([waqf]⁷³) et, par extension, institution gérant ce type de propriété, on se trouve dans un cas de figure un peu différent. Si, là encore le terme n'est pas traduit par Cossery, peut-être faute d'équivalent direct, il n'est pas non plus glosé : du moins le contexte – toujours lui ! –, à défaut de permettre de rendre compte du sémantisme même du mot, sauve-t-il ce qui constitue probablement, aux yeux de l'auteur, l'essentiel, à savoir qu'il s'agit en l'occurrence d'un propriétaire qui ne réclame pas les loyers en retard dus par un locataire sans le sou, – petits arrangements qui permettent de survivre dans un océan de misère.

Le « haschich » fait partie des emprunts qui reviennent le plus souvent sous la plume de Cossery, avec de menues variations graphiques, ainsi que son dérivé « haschache⁷⁴ » pour désigner les consommateurs de cette substance psychotrope ; nombre de personnages y recourent, s'inscrivant ainsi dans la réalité égyptienne bien que l'insistance de Cossery relève surtout de son programme fictionnel. Mais ici, la question du sens de l'emprunt ne se pose guère, le mot ayant acquis droit de cité en français dès la deuxième moitié du XIX^e siècle.

⁷¹ AD, p. 33.

⁷² Albert Cossery, *Les Hommes oubliés de Dieu*, [Le Caire, Éd. de la Semaine égyptienne, 1941], Paris, [Charlot, 1946], avec une préface d'Edmond Charlot, Joëlle Losfeld, [1994], 2000, « La jeune fille et le haschache », p. 39.

⁷³ Il s'agit de biens de mainmorte légués à des fondations pieuses ou charitables.

⁷⁴ Albert Cossery, *Les Hommes oubliés de Dieu*, *op. cit.*, « La jeune fille et le haschache », p. 29-41, p. ex.

Rares et presque jamais glosés ou traduits, que ce soit dans les nouvelles ou les romans, emprunts et xénismes semblent n'avoir pour fonction chez Cossery que de combler un manque dans la langue d'écriture ou de souligner, souvent avec humour, une caractéristique locale.

Il n'en est pas de même chez El Maleh qui multiplie les emprunts tout en pratiquant fréquemment l'alternance codique. Ainsi la plupart des termes arabes sont suivis ou précédés de leur traduction. Des noms de métiers : « les smaïtïa les babouchiers⁷⁵ » ; des insultes : « Hmar, hmar, âne, âne, ignorant⁷⁶ », « des khlii la viande séchée⁷⁷ » ou « le rideau, la khamia ». Aucune règle d'intégration de ces emprunts n'est appliquée de manière systématique : ainsi le terme « les smaïtïa » adopte l'article français « les » mais garde la marque du masculin pluriel en arabe marocain sur le plan morphologique (terminaison en -ïa) ; il en est de même pour « la khamia ». Cependant, dans l'emprunt suivant « El quias, El quias, de la mesure⁷⁸ », c'est l'article arabe « el » qui est conservé. Par ailleurs, sur le plan sémantique, la traduction redouble l'emprunt et assure une certaine transitivity.

Des expressions idiomatiques connaissent le même traitement d'inclusion avec traduction juxtaposée : « Tbarak Allah ! Que la bénédiction de Dieu soit sur toi⁷⁹ ». Mais ce n'est pas toujours le cas, certaines expressions empruntées à l'arabe n'étant pas traduites : « “Kalma Ouhda” donne ta main “Ara id dik”⁸⁰ ». La première expression, non glosée, « Kalma ouhda », signifie littéralement : « une seule parole », autrement dit, elle

⁷⁵ *PI*, p. 27.

⁷⁶ *Mille ans, un jour*, p. 144.

⁷⁷ *PI*, p. 31.

⁷⁸ *Id.*, p. 25.

⁷⁹ *Mille ans, un jour*, p. 145.

⁸⁰ *PI*, p. 93.

indique la promesse solennelle, la parole donnée. En revanche, l'expression qui suit, dans cet exemple, est elle-même traduite littéralement ; elle peut être rapprochée de l'expression familière « tope là ! » qui ponctue un accord. Le narrateur ajoute de manière elliptique un commentaire métalinguistique pour éclairer la situation : « Droiture de l'engagement, économie des mots⁸¹ ».

D'autres emprunts sont introduits sans traduction, mais il s'agit le plus souvent de mots rendus plus ou moins familiers par les diverses variétés de français d'Afrique du Nord : « Kissaria⁸² », « Hchouma⁸³ », etc. À défaut d'appartenir pleinement au français « central », comme le souligne leur (quasi-)absence des dictionnaires, ils bénéficient d'une certaine notoriété *via* la langue des pieds-noirs, celle des « cités » devenue variante générationnelle, ou bien à travers la littérature francophone du Maghreb.

Les expressions idiomatiques formées à partir du nom d'Allah et qui, sur le plan pragmatique, n'ont plus grand-chose de religieux sont aussi fréquemment insérées sans traduction : « Bzhad Allah !⁸⁴ », littéralement : « avec l'aide de Dieu », « Allah ihdik⁸⁵ », soit « Que Dieu te montre la bonne voie ».

Les emprunts réfèrent généralement à des spécificités locales, mais pas uniquement, puisqu'on relève des termes repris de la langue littéraire, comme « incheqaq⁸⁶ », qui revient souvent dans *Mille ans, un jour* et que le narrateur traduit par « fracture », pour évoquer le

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Id.*, p. 22.

⁸³ *Id.*, p. 26. Une variante littéraire « *heichma* » ([hišma]) se retrouve d'ailleurs chez Paul Smaïl (*Vivre me tue*, p. 44) ; elle sera commentée plus loin.

⁸⁴ *Id.*, p. 25. La même expression est cependant reprise, quelques pages plus loin, sous une transcription légèrement différente et accompagnée, cette fois-ci, d'une équivalence : « Bizhad Allah, si Dieu veut » (p. 31).

⁸⁵ *Id.*, p. 26.

⁸⁶ *Mille ans, un jour*, p. 16, par exemple.

départ des juifs du Maroc vers Israël. Mais ce sont les emprunts aux langues juives qui sont les plus significatifs, puisque le narrateur de *Parcours immobile* semble avec eux parsemer son itinéraire de balises retraçant l'errance d'un peuple : on relève par exemple des mots judéo-espagnols (langue appelée *haketia* au Maroc) comme « “téfélim”⁸⁷ », l'équivalent de la *bar-mitsvah* ; mais, aussi bien, judéo-arabes, bien sûr, comme « *skhina*⁸⁸ », ou « *b(i)zhad Allah* », déjà cité, variante de l'arabe [bi-ğahd 'allāh] (« à la grâce de Dieu »). La plupart des autres emprunts sont communs aux juifs et aux musulmans et ne présentent pas de variation spécifique (« *derb*⁸⁹ », « *khlii*⁹⁰ », etc.), comme l'a noté Haïm Vidal Sephiha⁹¹.

Ainsi, il existe un rapport de cumulation ou de substitution entre l'emprunt et son équivalent dans la langue d'écriture, mais ils ne sont soumis à aucun ordre de priorité : tantôt l'emprunt est antéposé, tantôt il est postposé à son équivalent français, lorsque celui-ci est présent. L'emprunt en tant que signe non motivé⁹² signale une identité particulière : sa fréquence et sa variété informent un plurilinguisme de fait ; sa traduction apparaît comme une volonté de médiation entre deux cultures.

En revanche, l'absence d'équivalent ou le refus de traduire soulignent ce potentiel d'intransmissibilité contenu dans chaque langue, mais qui demeure chez El Maleh lié à une invitation à accepter la part de mystère contenue en toute chose. Un passage de *Parcours immobile*, qui inclut lui-même plusieurs emprunts non traduits, fonde tout particulièrement cette méfiance vis-à-vis des mots :

⁸⁷ *PI*, p. 47.

⁸⁸ *Id.*, p. 39. Plat de la cuisine juive marocaine particulier au jour du shabbat, correspondant à la « *dafina* » judéo-tunisienne.

⁸⁹ *Id.*, p. 212.

⁹⁰ *Id.*, p. 31.

⁹¹ Cf. Haïm Vidal Sephiha, *Le Judéo-espagnol*, Paris, Éditions Entente, 1986, p. 20.

⁹² Aino Niklas-Salminen, *La Lexicologie, op. cit.*, p. 83.

Dans mon pays il y a des hommes qui parcourent les espaces de jour de nuit le même pas les conduit à la rencontre d'eux-mêmes voyez-les se découper immuables sous les cieux changeants chevelure crinière ample djellaba ou tchamir de bouts d'étoffes rapiécées (comme le texte lui-même) un couffin un bâton le visage de l'énigme ils marchent avec la régularité d'un astre ils ont aboli les routes les cars les trains les autos les lieux de naissance les routes familières détruit la prison d'un nom on les appelle Hadaoua mais cela ne veut rien dire de leur pas sans empreinte ils gomment les plis de l'évènement [...]»⁹³

« On les appelle Hadaoua mais cela ne veut rien dire » : l'écriture d'El Maleh vit d'une tension entre l'attrait d'une certaine transivité codique et la volonté de rendre les signes à leur in-signifiante primitive. La juxtaposition des codes revêt dès lors l'apparence d'une entreprise musicale où il s'agit de faire sonner les mots, de créer une échoïté particulière en les faisant « retentir⁹⁴ ». Lié au processus mnémonique, ce « retenti[ssement] » des mots fonctionne comme un véritable moteur de la mémoire et de l'écriture. C'est ainsi que l'écrivain utilise des mots de l'enfance, qui semblent réactualiser le babil jubilatoire de l'apprentissage de la parole, des hypocoristiques, pour restituer « cette langue de tendresse sans distance⁹⁵ » :

Si Nessim... Griouzat, diminutif affectueux, la tête de la mère plonge dans un flot de baisers, de gémissements et de cris de plaisir... Ah, ah, tkouita, koua, puissance, fortifiant hommage à l'enfant roi. Après l'âge du jeu divin passé, nous ne savons plus les nommer ignorance vraie non feinte. Elles sont passées dans le royaume du silence, dans le respect de la parole absente, dérobées au regard voyeur du Savoir imposé⁹⁶.

⁹³ *PI*, p. 251.

⁹⁴ Entretien personnel avec l'auteur, cf. Annexe A.

⁹⁵ *PI*, p. 213.

⁹⁶ *Id.*, p. 26.

La simple réactualisation d'un mot de la langue maternelle⁹⁷ réactive la mémoire du plaisir, souvenir d'un paradis perdu, d'avant le péché ou d'avant le savoir. Quel écrivain n'a pas rêvé de cette langue dans laquelle on peut nommer en toute innocence ?

Cette évocation des mots de la mémoire se fait moins euphorique lorsque l'emprunt, lié aussi à un souvenir traumatique, se réduit dans le texte à une déclinaison stylisée de l'impact des coups sur le corps :

*Parle ! Parle ! Tkelem, qol, hdar, le mot répété de nuit de jour, le mot ponctué de battements réguliers comme une pulsation, battements sourds des coups sur les corps, accrochés par les pieds [...]*⁹⁸.

Les mots d'emprunt semblent se colorer de la situation qui les a vu naître. Ici, c'est une scène d'interrogatoire policier qui est rapportée, avec l'ordre de parler intimé par une instance anonyme, voix impersonnelle qui incarne l'arbitraire tortionnaire. Les trois emprunts sont des impératifs, dupliquant le « parle ! » itéré en début de séquence et auquel la déclinaison synonymique vient se juxtaposer, comme pour le traduire et en montrer l'insuffisance pour le locuteur : ce dernier semble avoir besoin de dire l'expérience autrement, avec les mots d'origine, comme pour souligner l'authenticité du témoignage⁹⁹ ou parce que la violence du souvenir de la torture est liée aux mots prononcés par le tortionnaire. L'insistance synonymique correspond à la lourdeur de la machine carcérale qui n'hésitait pas à décliner cet ordre sous une forme plus violente en joignant l'acte à la parole comme le suggère le passage précédemment cité.

⁹⁷ Entendre littéralement la « langue de la mère », celle par laquelle elle s'adresse à l'enfant.

⁹⁸ *Id.*, p. 40.

⁹⁹ La troisième partie tentera d'éclairer la part de témoignage contenue dans l'écriture romanesque d'El Maleh.

El Maleh, qui aime à se définir comme « éleveur de mots¹⁰⁰ », n'hésite pas à pratiquer l'hybridation pour revivifier son « élev[age] ». L'emprunt apporte, amplifie, redouble et suggère ce qui est caché dans la « doublure qui habite [les mots]¹⁰¹ ». Les lieux textuels où apparaît l'emprunt sont des lieux mémoriels et subjectifs. Le pathos passe par ces termes intrus et souligne l'importance de la circonstance, tantôt trauma, tantôt scène obsessionnelle où le sujet réinterroge sa mémoire. Selon la situation, l'auteur use de tout l'éventail de son plurilinguisme. Ainsi, en plus de l'arabe et du judéo-arabe, le berbère, l'espagnol et, plus rarement, l'anglais renvoient à un univers aux langues multiples et à la culture composite. L'arabe et le français se distinguent toutefois dans ce paysage linguistique coloré comme langues en concurrence, renvoyant chacune à un mode et à un modèle diamétralement opposés l'un à l'autre.

Comme El Maleh, Boudjedra recrée un univers multiculturel où les langues en contact semblent participer d'une harmonie polyphonique fondée sur la technique du contrepoint : chaque mot d'une langue semble appeler son équivalent dans l'autre. L'impact du bilinguisme est donc manifeste, mais avec des modalités différentes de celles qu'on a pu observer chez Cossery ou El Maleh. Ce que Boudjedra a en commun avec beaucoup d'écrivains arabes de langue française, c'est la référence aux réalités locales dans ses romans : anthroponymes, toponymes, allusions à l'actualité politique, faits de culture, religion, traditions, etc.

Dans *L'Insolation*, les noms propres, le culte des saints, les rituels, tout cela réfère à la société algérienne ; on relève cependant très peu d'emprunts. En revanche, lorsqu'il est question du personnage surnommé Loudnine, il est précisé qu'« on l'avait surnommé

¹⁰⁰ *PI*, p. 49.

¹⁰¹ *Id.*, p. 78.

[ainsi] à cause de ses longues oreilles d'âne bête [...] ¹⁰² ». La glose du surnom en dit plus que l'emprunt lui-même, qui ne signifie littéralement que « les oreilles », alors que la traduction en restitue l'implicite. Au reste, des emprunts attestés dès longtemps en français sont restitués à leur origine dialectale maghrébine par une glose : « Il est fou, disait Samia. (Mahboul ! Mahboul !) ¹⁰³ » De fait, l'adjectif « maboul(e) » est passé, avec une accommodation de la prononciation à la phonologie du français, dans l'usage courant ; au passage, l'auteur restitue, dans sa propre transcription, le phonème perdu.

Dans *Le Démantèlement*, il est question de « haschischins (fumeurs de kif) », emprunt « inutilement » traduit puisqu'il est attesté dans les dictionnaires français depuis le XIX^e siècle ¹⁰⁴. Cette insistance ironique – l'emprunt est expliqué par un autre emprunt : « kif » – relève d'une fonction métadiscursive qui n'a comme fin que d'attirer l'attention sur le caractère « emprunté » de ce mot en français. En effet, le même terme est repris quelques lignes plus loin, suivi d'une parenthèse explicative : « haschischins [fumeurs de kif invétérés] ¹⁰⁵ ». Suit une réflexion philologique sur la descendance, en vérité discutée, de ce mot :

[...] encore un mot qui nous a été volé pour être déformé, défiguré, dévalorisé : haschischin a donné assassin en français, un mot à nous, pacifique, tranquille et inoffensif, il a été couvert de sang et chargé de crimes... ¹⁰⁶

¹⁰² *L'Insolation*, p. 41.

¹⁰³ *Id.*, p. 22

¹⁰⁴ Cf. l'article « ha(s)chi(s)ch » dans le *Robert historique de la langue française*, *op. cit.*, et l'article « hachisch, haschich, hachich » dans le *TLFI*.

¹⁰⁵ *Le Démantèlement*, p. 75.

¹⁰⁶ *Id.*, p. 74.

Au reste, le propos de Boudjedra n'est pas sans rappeler l'utilisation fort « pacifique, tranquille et inoffensi[ve] » d'« assassin » par Rimbaud, dans la clause prophétique de « Matinée d'ivresse », pièce sans doute elle-même inspirée par le haschich :

*Voici le temps des Assassins*¹⁰⁷.

Prophétie toute poétique qui promeut métaphoriquement l'assassin au rôle de poète faisant « voler en éclats les conventions verbales nécessaires à l'adhésion du lecteur », ainsi que le note Dominique Combe, dont le commentaire éclaire par ricochet l'allusion de Boudjedra au potentiel « pacifique » et néanmoins poétiquement subversif de ce terme¹⁰⁸.

Dans [ʿat-tafakkuk], version arabe du *Démantèlement*, Selma délivre des commentaires analogues à propos du mot arabe [ḥaššāšīn]¹⁰⁹, étymon présumé du français « assassin », et de [miskīn] (littéralement : « pauvre »), autre étymon arabe, lui plus assuré, à l'origine du français « mesquin ». L'indignation du personnage vis-à-vis des détournements sémantiques des étymons arabes semble couvrir d'autres griefs portés contre un « ils » médiocrement identifié, mais dont tout laisse à penser qu'il s'agit d'une certaine littérature orientaliste ou orientalisante du XIX^e siècle. Néanmoins la fiction ne cherche pas à approfondir le débat¹¹⁰. Ce qu'on retient toutefois, c'est la resémantisation

¹⁰⁷ Arthur Rimbaud, *Illuminations*, in *Poésies complètes*, édition établie par Pascal Pia, préface de Paul Claudel, Paris, [Gallimard, 1960], Livre de poche, 1963, p. 142. Soulignement de l'auteur.

¹⁰⁸ Cf. Dominique Combe, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations d'Arthur Rimbaud*, Paris, Gallimard, Folio / Foliothèque, 2004, p. 141-143.

¹⁰⁹ [ʿat-tafakkuk], p. 52.

¹¹⁰ De nombreux ouvrages traitent, de manière systématique ou ponctuelle, des emprunts du français à l'arabe, ce qui souligne combien cette philologie interroge, notamment, les anciens colonisés que sont les

qui a lieu au contact des langues et qui semble légitimer celles que se permet l'auteur dans ses textes.

En effet, l'évocation des emprunts fait partie des paradigmes métadiscursifs récurrents chez Boudjedra, par exemple dans *La Prise de Gibraltar* :

On fait du charabia (je sais que c'est d'origine arabe ! chara : acheter et bia : vendre) ça c'est la langue des dieux¹¹¹ !

Cette philologie inventive¹¹² et toute fictive joue sur la proximité des sonorités, procédé cher à l'auteur qui charabiaïse¹¹³ joyeusement. L'organisation sémantique du discours en rapport avec le sens des mots apparaît comme le lieu d'une réflexion sur le langage et d'une créativité jubilatoire qui dépasse l'expressivité vers la poéticité pure.

Cette dimension apparaît clairement si l'on considère la présence de l'alphabet arabe au sein des textes écrits en français. Ainsi dans *Le Démantèlement*, il est question de lettres de cet alphabet et de leur symbolisme dans la culture musulmane :

tha = ث

ta = ت

noun = ن¹¹⁴

Maghrébins. Cf., par exemple : Salah Guemriche, *Dictionnaire des mots français d'origine arabe. Accompagné d'une anthologie de 400 textes littéraires, de Rabelais à Houellebecq*. « Préface » de Assia Djebar, Paris, Seuil, 2007.

¹¹¹ Rachid Boudjedra, [ma'arakatu z-zuqāq], Alger, ENAL, 1986 ; traduction française par l'auteur et Antoine Moussali : *La Prise de Gibraltar*, Paris, Denoël, 1987, p. 113.

¹¹² L'étymologie de « charabia » est, en vérité, fort incertaine et a donné lieu à toutes sortes d'hypothèses, dont un rapprochement avec [arabiyya] au sens de « langue arabe » ! Cf. l'article « charabia » dans le *TLFI*.

¹¹³ Pour reprendre un terme cher à Queneau.

¹¹⁴ *Le Démantèlement*, p. 52.

L'intrusion de ces lettres étranges/-ères se pose comme énigme à l'un des deux personnages principaux de ce texte, Tahar El Ghomri. Un commentaire met en abyme la position même du lecteur non arabophone, ignorant de l'alphabet arabe et des dimensions ésotériques qu'on lui a prêtées¹¹⁵. Chaque lettre arabe est accompagnée, cependant, de son nom transcrit en français selon la manière dont on doit le prononcer, mais cette explicitation formelle ne lève pas le mystère sur ce que cachent ces signes désignés par Selma (personnage principal féminin) comme « lettres femelles ».

Oserais-je lui demander des précisions à ce sujet ? Elle pourrait en profiter pour me faire marcher et m'accabler de ses nombres, de ses lettres et de ses longues digressions¹¹⁶...

Ce commentaire semble désigner obliquement l'intrusion de la langue étrangère comme digression, éloignement du centre du propos (l'histoire) et de la référence, qui est le code français. De manière plus triviale, la matérialité calligraphique de ces signes disposés verticalement renvoie à une représentation stylisée du sexe de la femme : le corps de la lettre dessinerait ainsi ce qu'il signifie.

Œuvre réflexive par excellence, le texte boudjedrien ne cesse de commenter le matériau qui le constitue : la langue. Beaucoup de personnages principaux chez Boudjedra ont à voir avec la langue : traducteurs, élèves, enseignants, lecteurs, ou simplement amateurs, mais les commentaires sont souvent minés, comme tournés en dérision par la suspension. Cette réflexivité est complexifiée par la traduction auctoriale, jeu de versions qui multiplie les renvois d'un texte à l'autre dans une métadiscursivité incessante et un renversement de la notion d'emprunt selon le code d'écriture.

¹¹⁵ Il existe une tradition islamique qui a développé, comme la Kabbale, une science des lettres et de leur valeur symbolique.

¹¹⁶ *Le Démantèlement, loc. cit.*

Si l'on considère ainsi les mêmes faits de langue, les emprunts, dans l'œuvre en arabe de Boudjedra, force est de constater qu'ils ne posent pas le même problème de lisibilité ni de connotation symbolique. Les traces d'autres langues sont en effet présentes dans les versions arabes et relèvent le plus souvent du français. Toutefois, des occurrences marginales d'autres langues sont à noter : latin, berbère, espagnol, anglais... Ainsi, dans les textes arabes de Boudjedra, il arrive que des fragments entiers soient insérés en alphabet étranger comme dans [ʿar-raʿn], version arabe de *L'Insolation*, où le mode d'emploi accompagnant des serviettes hygiéniques est décliné en arabe, en français, en anglais et en allemand¹¹⁷. Cette reproduction des langues relève plus d'une utilisation ironique du détail réaliste futile que d'une quelconque nécessité narrative.

Dans le même roman¹¹⁸, des propos de touristes sont encore cités dans leur langue d'origine (anglais, allemand). Cette pluralité linguistique pointe une altérité fondamentale entre les cultures occidentale et maghrébine. Elles sont l'occasion pour le narrateur d'ironiser sur les conséquences perverses du tourisme.

Mais si Boudjedra, en tant qu'écrivain arabe, ne cache pas sa fascination pour toutes les langues du monde et son envie de n'en privilégier aucune¹¹⁹, il n'en demeure pas moins que c'est le français et l'arabe qui jouissent d'un statut particulier au point d'être, sur un mode alternatif, ses deux langues d'écriture.

Pour ce qui est des emprunts au français, ils apparaissent notamment en concomitance avec le dialecte algérien, comme composante de la diglossie. Si certains d'entre eux, comme « Midi moins le quart », surnom donné à un personnage dans [ʿar-

¹¹⁷ [ʿar-raʿn], p. 146.

¹¹⁸ *Id.*, p. 180-181.

¹¹⁹ Aveu oral de l'auteur lors du colloque qui lui a été consacré à Oran et intitulé « R. Boudjedra et la productivité du texte » (9 et 10 avril 2005).

raʿn]¹²⁰, apparaissent en français, la plupart sont transcrits en arabe : « Aïcha la rapide », surnom d'une prostituée, devient ainsi [ʿāyša lā rābīd]¹²¹. Il en est de même du mot « bordel » translittéré en [būrdī]¹²², de [ʿal-mirkāntiyya]¹²³ pour « les mercantis »¹²⁴, [mīzīriyyā]¹²⁵ pour « misère », [būlīs]¹²⁶ pour « police ». Ces emprunts sont adaptés au système phonétique et (ou) morphologique de l'arabe : sonorisation du [p] en [b] et autres ajustements concernant le timbre des voyelles, ajout d'un suffixe arabe de formation de pluriels humains ([-iyya]) ou d'abstraites féminines ([-yā]). La tendance est clairement de rester au plus près de la matière sonore d'origine, mais transcrite en arabe, comme pour exhiber le degré d'intégration de ces emprunts dans la langue orale ici représentée. C'est encore le cas pour d'autres emprunts, passés cette fois par l'usage écrit avant d'investir l'oral, comme [dīmāgūǧiyya]¹²⁷ pour « démagogie ». Mais, si l'utilisation de ce dernier emprunt se justifie par son utilité¹²⁸, le recours aux termes cités auparavant (« bordel, misère... ») s'explique quant à lui par le registre de langue utilisé : il va de soi qu'ils

¹²⁰ [ʿar-raʿn], p. 53.

¹²¹ *Id.*, p. 59.

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Id.*, p. 133.

¹²⁴ Terme d'origine italienne, passé dans la *lingua franca* des escales méditerranéennes avant d'être adopté en français ; le mot conserve dans l'arabe de Boudjedra la nuance péjorative qu'il a acquise en français.

¹²⁵ [ʿar-raʿn], p. 178.

¹²⁶ *Id.*, p. 118.

¹²⁷ *Id.*, p. 119. L'arabisation de la marque de genre témoigne du degré d'intégration de cet emprunt. On rencontre, par ailleurs, son dérivé adjectival : [dīmāgūǧī / -iyya], « démagogique ».

¹²⁸ Entendons bien que le concept, à défaut de la réalité, est neuf dans le Monde arabe.

possèdent des équivalents dans les dialectes, mais les emprunts, outre qu'ils soulignent le caractère familier de l'échange, ajoutent une légère nuance péjorative à la réalité exprimée.

Témoins du contact des langues dû aux circonstances historiques que l'on sait, ces emprunts jouent le jeu d'un certain réalisme romanesque et contribuent au portrait du personnage qui les emploie. Ils relèvent d'une oralité qui bouscule les codes et les registres. Jha, père adoptif du narrateur de *L'Insolation*, use de ce langage bigarré qu'est le dialecte algérien et représente une figure de la biculturalité assumée dont l'avatar le plus représentatif est l'alternance codique. L'utilisation des emprunts chez Boudjedra dépasse toutefois le stade mimétique par un usage conscient et un métadiscours qui rappelle sans cesse les enjeux politiques de la langue.

Ce même souci est au cœur des préoccupations d'Émile Habibi. Sa représentation du contact des langues se colore d'un contexte politique conflictuel et s'enrichit de la multiplicité des registres linguistiques et des états diachroniques de la langue.

La langue est sans cesse lieu d'un questionnement glottopolitique¹²⁹; dans *Péchés oubliés*, on peut ainsi lire le compte rendu d'une investigation philologique :

J'ai cherché dans le dictionnaire l'origine de ce mot shanta. Le mot le plus proche que j'ai trouvé est shamatât, qui se dit d'un vêtement troué et déchiré, dont la couleur tire sur le blanc. Il se peut que nos ancêtres aient transformé ce mot en shamat, puis que, sous l'influence de leurs voisins de Tabariyya, ils

¹²⁹ Cf. Louis Guespin et Jean-Baptiste Marcellesi, « Pour la glottopolitique », dans Jean-Baptiste Marcellesi (dir.), *Glottopolitique, Langages*, n° 83, 1986, p. 5 : « *Glottopolitique* est nécessaire pour englober tous les faits de langage où l'action de la société revêt la forme du politique ». Cité par Claude Caitucoli, « Présentation » de *Glottopol*, n° 3, janvier 2004, disponible sur Internet à l'adresse suivante : http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol/numero_3.html, page consultée le 15 mars 2006. Voir aussi André Winther, *Problèmes de glottopolitique*, in *Cahiers de linguistique sociale*, n° 7, Publication de l'Université de Rouen, 1985.

*aient prononcé shanat ou shanta, avant de l'emporter partout où résonnait leur rugissement, du Nil jusqu'à l'Euphrate*¹³⁰.

Derrière le souci affiché de l'origine d'un mot se profile la dérision de l'esprit de clocher se cristallisant autour de l'origine des objets et de leur dénomination ; le sarcasme transparaît dans le rapprochement controuvé entre « *shanta* » et « *shamat*¹³¹ », mais vise aussi, de manière oblique, l'influence mutuelle entre voisins.

Parallèlement, la fréquence d'appellations spécifiques ancre la fiction dans un terroir, fût-ce sur le mode de la nostalgie :

*Disparue, la figue ghazâlî, dont la peau entrouverte laissait sourdre un jus plus doux que le miel ! Envolé, l'abricot lôzî, l'une de nos rares consolations depuis 1967. Quant au Yûsef efendi, au parfum entêtant qui rend sa jeunesse au vieillard, à la peau si fine qu'elle s'épluche rien qu'à la regarder, à la saveur inimitable [...], nous avons trouvé la dernière plantation dévastée, les arbres arrachés et le sol labouré*¹³².

La nostalgie de ce passage est toutefois compensée par l'humour qui se profile derrière la grandiloquence trop évidente pour ne pas relever de l'auto-dérision. Ce faisant, l'écriture en tant qu'acte de nomination tente de contrer l'effacement d'une mémoire menacée, sans oublier de payer le tribut à la littérature qui vit avant tout du plaisir formel des signifiants. La spécificité morphologique de la langue arabe et sa tendance polysémique offre un terrain de prédilection au travail sur la langue.

¹³⁰ *Péchés oubliés*, p. 27.

¹³¹ Mot dont la traduction n'est pas donnée dans le texte d'arrivée, mais qui, ce n'est pas anodin, signifie « mêler, mélanger une chose avec l'autre ».

¹³² *Id.*, p. 30. Le traducteur précise, en bas de page, que le *Yûsef efendi* est une « espèce de mandarine très parfumée ».

Ainsi, comme Cossery, Émile Habibi se livre à une plaisante exploitation de ces procédés à partir des noms propres arabes et des ambiguïtés sémantiques qui peuvent en découler. C'est dans le chapitre intitulé « Beauté voilée de noir¹³³ » que l'auteur exploite le plus cette potentialité. L'un des noms évoqués est « Khtayyeh », qui donne au roman son titre ([ḥṭayya]) rendu par « Péchés oubliés », mais dont la polysémie et la remarquable variété d'emplois selon les contextes, – du nom commun à l'interjection, tantôt réprobative, tantôt approbative, sans oublier le prénom apotropaïque –, appellent une longue note du traducteur¹³⁴.

Outre ces régionalismes (y compris le prénom « Khtayyeh »), pour ce qui est des emprunts à d'autres langues, c'est naturellement l'hébreu qui constitue l'autre dans la langue de Habibi. Ces emprunts à l'hébreu sont toujours insérés avec un commentaire du narrateur qui met en perspective le rapport conflictuel sous-jacent, sinon à ces deux langues, du moins à ce qu'elles représentent. Ainsi à la formule de salutations « [šālūm]¹³⁵ » lancée par un soldat israélien, le narrateur répond évasivement d'un « [bīs] » très cosmopolite, se démarquant ainsi d'une langue-identité et mettant en avant sa seule « humanité », avant d'exprimer une satisfaction un peu naïve lorsque le soldat s'adresse à lui en arabe : « [fa-nfaraġat ġummatī] », soit : « alors je me sentis soulagé ». Cette dernière notation est omise par la traduction de J.-P. Guillaume¹³⁶, mais éclaire le rapport complexe du narrateur à la langue.

¹³³ *Id.*, p. 93-106.

¹³⁴ *Id.*, p. 93.

¹³⁵ [al-mutašā'il], p. 67.

¹³⁶ Dans *Le Peptimiste*, le traducteur rend cet échange de la manière suivante : « [...] je répondis “Bis !” pour le confirmer dans l'idée que j'étais un être humain. Il se mit à rire et me lança “Salâm, salâm !” en arabe » (p. 58).

Cette complexité apparaît notamment à propos des toponymes hébraïsés. Ainsi dans *Péchés oubliés* où l'auteur glose abondamment une hébraïsation qui induit un effacement de l'empreinte mémorielle arabe. Cependant, comme à son habitude, Habibi aborde le problème de manière détachée et humoristique : « l'avenue Hagabourim, c'est-à-dire l'avenue des "Héros" qui ont "expulsé" les Arabes de Wadi Roshmaya de leurs maisons et de leurs cahutes[...] ¹³⁷ ».

L'humour cède parfois la place à l'ironie quand il s'agit de commenter les néologismes hébraïques forgés à partir de sigles ou d'acronymes :

Dans notre pays, les feux de circulation portent le nom de ramzor ; ce mot est composé de deux mots hébreux, abrégés pour la circonstance, ram qui veut dire « haut, élevé, éminent », et zakor qui veut dire « voyant lumineux ». Sur le même modèle, on a formé le mot hébreu ramkol, qui se traduit littéralement par « la voix élevée », c'est-à-dire le microphone. Nos frères juifs adorent cette façon de construire les mots en combinant des abréviations, voyant là une marque de progrès et de civilisation ; c'est encore une de leurs bizarreries ¹³⁸.

Suit toute une liste, présentée avec causticité, de néologismes de ce type illustrant l'attrait des Israéliens pour la modernité supposée de ces formations :

C'est ainsi que le nom de nombreuses compagnies industrielles et commerciales comporte, en initiale ou en finale, l'élément am, qui correspond au mot « America ». [...] Parmi les emplois de l'élément am en finale, je me souviens encore de Isram, c'est-à-dire « Israel-America ».

Lorsque Israël revint en Egypte, grâce aux bons offices de Sadate, ils furent frappés par le joli mot de la langue populaire qu'emploient volontiers les Egyptiens, ammâl ¹³⁹. Croyant que c'était le nom d'une compagnie américano-

¹³⁷ *Péchés oubliés*, p. 36.

¹³⁸ *Id.*, p. 57.

¹³⁹ Terme glosé par le traducteur en note infrapaginale : « Très bien, volontiers » (*id.*, p. 58).

malawi, ils demandèrent naturellement à entrer en contact avec elle ; « Ammâl », leur dit le chauffeur de taxi qui les conduisait.

Ce procédé est particulièrement sensible dans les noms de leurs partis politiques et des mouvements du même genre. Ainsi le Mapai, qui est un acronyme de Mafligah Poali Yisraël (« parti des travailleurs d'Israël », ou le Mafdal, de Mafligah Datit Leyeoumit (« parti national religieux »). Quant à nous, on nous a affublés du nom de Khadash, c'est-à-dire Khazit Demokratit Leshalom Veshevion (« front démocratique pour la paix et l'égalité »). Nakhal vient de Noer Khalotzi Levekhim (« avant-garde de la jeunesse combattante »). Quant à Tsahal, c'est Tesfah Haganah Leyisraël (« armée de défense d'Israël »), à ne pas confondre avec Tsadal, qui vient de Tesfah Darom Libanon (« armée du Sud-Liban»). [...]»¹⁴⁰

L'ironie ne porte pas tant sur le procédé qui alimente cette néologie que sur la surabondance d'organismes et d'institutions, politiques comme militaires, qui ont vu le jour depuis l'avènement de l'État d'Israël : trois autres pages (jusqu'à la fin du chapitre) continuent d'inventorier cette créativité néologique, que le narrateur mime à son tour en dérivant, au passage, un verbe [šabaka] à partir de « Shabak » (« nom redoutable et redouté donné aux services de sécurité générale »), – néologisme que J.-P. Guillaume rend par le dérivé parasynthétique « enshabaker¹⁴¹ » (en-shabak-er), sur le modèle de cadre / encadr(e)-er, Bastille / em-bastill(e)-er, etc. Traduction astucieuse qui ne rend cependant pas compte de l'existence en arabe d'un jeu de mots avec un verbe [šabaka], attesté indépendamment et signifiant « piéger ». Ce calembour bilingue passe donc totalement inaperçu dans la version française.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ *Id.*, p. 59.

Ce genre d'homophonies est présenté dans *Le Peptimiste* comme la cause de nombreux malentendus, les mêmes signifiants renvoyant à deux signifiés différents, suivant que l'arabe ou l'hébreu est la langue habituelle de tel ou tel des interlocuteurs. Ainsi de l'hébreu « medinah », qui y signifie « État », alors que son homonyme arabe veut dire « ville »¹⁴².

De ce bref inventaire il ressort que l'emprunt, très utilisé par Habibi, et plus encore dans *Péchés oubliés* que dans *Le Peptimiste*, est exploré et exploité dans toutes ses potentialités sémantiques avec une double perspective, simultanément ludique et jubilatoire, mais aussi critique à l'endroit des manipulations diverses dont la langue fait l'objet et des malentendus qui peuvent en découler. C'est clairement un problème de communication qui est posé par Habibi autour de l'acte de nommer. Le rapport à l'hébreu est marqué par le conflit de la région et cette langue est imposée aux Arabes d'Israël comme langue d'État. Dans un chapitre intitulé « Première leçon d'hébreu¹⁴³ », le narrateur du *Peptimiste* note comment les emprunts entrent dans la vie quotidienne des Arabes qui les adoptent non pas pour combler le vide d'un nouveau concept, mais par mimétisme et allégeance vis-à-vis des autorités israéliennes. Il explique qu'il lui a fallu, quant à lui, plus de dix ans pour maîtriser la langue hébraïque, ce qui n'a pas été le cas de la génération suivante. Ce constat donne la mesure de l'hébraïsation des Arabes d'Israël :

Mais le plus étonnant, c'est que les jeunes gens de Naplouse, un quart de siècle plus tard, arrivèrent à maîtriser parfaitement l'hébreu en moins de deux ans. C'est ainsi que lorsque l'un d'eux s'installa comme marbrier, il fit mettre bien en évidence, à l'entrée du Jabal an-Nâr, une enseigne écrite en gros caractères

¹⁴² Cette confusion vaut au narrateur de passer pour « idiot » aux yeux de compatriotes mieux informés (*Le Peptimiste*, p. 58-59).

¹⁴³ *Id.*, p. 63-67.

de style coufique, annonçant « le nouvel atelier de Shayesh, propriétaire Mas'ûd ibn Hâshim ibn Abî Tâlib al-Abbâsî ». Shayesh veut dire « marbre » en hébreu¹⁴⁴.

La discordance entre l'emprunt à l'hébreu, d'un côté, et, de l'autre, les éléments constitutifs d'un anthroponyme imaginaire qui, tous, renvoient aux plus hauts lignages de l'Islam arabe et à son Prophète, indique la posture de l'auteur, curieux de dénuder les contradictions auxquelles sont confrontés les Arabes dans l'État d'Israël.

Face à un état de fait imposé par les circonstances politiques, l'auteur choisit le constat ironique, tout en pratiquant une forme de résistance linguistique par le recours à une langue arabe d'une extrême richesse lexicale. L'emploi de régionalismes relevé plus haut participe sans doute de cette volonté mémorielle, qui rend hommage à la richesse de la langue arabe inscrite dans l'identité régionale, même si cet hommage lui-même est considéré avec une certaine distance humoristique.

Toutefois, il faut noter que, s'il arrive à Boudjedra d'emprunter au français pour mimer une réalité historique et marquer un état de langue, – la diglossie –, chez Habibi, le recours aux emprunts hébreux est toujours fait de manière réflexive : ces emprunts sont entre guillemets dans la version arabe, en italiques dans la traduction française, – autant de marques typographiques de frontières symboliques.

La langue en tant que dictionnaire, ou ensemble de paradigmes, est pour Habibi un outil ironique au sens étymologique du terme, c'est-à-dire un outil de questionnement. Comme la mémoire douloureuse d'Edmond Amran El Maleh, la langue de Habibi, révèle à la fois ce qui fait l'unité des hommes et ce qui les divise. Elle est donc représentée dans sa

¹⁴⁴ *Id.*, p. 66-67.

dimension idéologique comme chez Boudjedra, et en tant que marque identitaire comme chez Cossery.

C'est un tout autre éclairage qu'apportera l'analyse des emprunts chez Paul Smaïl, nous rappelant que si un mot d'une autre langue correspond à une « réalité » objective, l'utilisation qui en est faite n'est jamais innocente.

Le premier livre publié sous le nom de Paul Smaïl, *Vivre me tue*, évoque les romans dits de la seconde génération ou encore « romans de l'immigration », – appellation erronée s'il en est, étant donné que les immigrés, ceux qui sont venus en France pour seconder la classe ouvrière n'écrivaient pas¹⁴⁵. Sous les dehors d'un récit autobiographique, la narration est attribuée à un jeune Français issu de la communauté maghrébine. Quelques termes transcrits de l'arabe, en petit nombre, servent d'indices pour asseoir cette instance énonciative : « *Labès [...] El-djena*¹⁴⁶ » ; « *heichma* », – ce dernier terme orné d'une glose : « La honte m'a toujours semblé plus honteuse exprimée en arabe¹⁴⁷ », qui reprend l'idée d'intimité de la langue maternelle, la transformant en lieu métadiscursif¹⁴⁸. On relève aussi des formules passe-partout d'origine religieuse, comme « *Inch' Allah !*¹⁴⁹ » ou « *Allah akbar !*¹⁵⁰ », reproduites sur un mode largement parodique.

¹⁴⁵ Cf. Touriya Fili-Tullon, « La littérature de l'immigration », in *Letterature di frontiera / Littératures frontalières*, n° 24, 2002, p. 217-232.

¹⁴⁶ *Vivre me tue*, p. 35.

¹⁴⁷ *Id.*, p. 44.

¹⁴⁸ Ceci rejoint le travail de réécriture du roman francophone par cet auteur, dont il sera question plus loin.

¹⁴⁹ *Id.*, p. 14.

¹⁵⁰ *Id.*, p. 47.

Le répertoire s'enrichit avec *Ali le Magnifique*, où, si l'on retrouve, entre autres, l'emprunt historique qu'est « rouni »¹⁵¹, il voisine avec un synonyme, « nazranie¹⁵² », guère attesté auparavant, mais doublement francisé *via* le suffixe de féminin « -e » et la substitution de « -z- » (sur le modèle de « Nazareth ») au « -s- » que laisserait attendre l'étymon arabe, [naṣrānī], littéralement « nazaréen », désignation la plus commune en arabe des chrétiens présentés comme sectateurs de Jésus de Nazareth et, par extension, des Européens et (ou) des Occidentaux d'une manière générale. Ces appellations qui désignent l'autre dans son altérité ethnocultu(r)elle¹⁵³ font pendant à celles, nombreuses, renvoyant à l'Arabe, au Maghrébin, etc. Elles soulignent le malaise du locuteur / narrateur devant ses difficultés à passer pour un Français comme un autre.

La traduction de ces emprunts à l'arabe est rare : « Meskine ! Le pauvre...¹⁵⁴ » ; au reste, cette expression, attribuée à un personnage présenté comme un « rabza » par le narrateur, n'a peut-être d'autre valeur que de mimer le parler des cités, où des arabismes dupliquent fréquemment des mots français.

Dans *Vivre me tue*, les emprunts à l'arabe sont distingués par l'usage des italiques, à la restriction de quelques-uns d'entre eux, peut-être associés au parler des banlieues, sans autre forme de procès, par un auteur dont tout indique que sa connaissance de l'arabe est fort médiocre ; ainsi en va-t-il de « bateul¹⁵⁵ », « gratuit », qui est une restriction

¹⁵¹ Attesté à partir du XVII^e (cf. *TLFI*). De fait, le mot n'est pas traité typographiquement comme appartenant à une langue étrangère dans *Vivre me tue* (p. 59, par exemple). Dans *Ali le Magnifique* (où les emprunts à l'arabe sont rarement traités typographiquement comme des mots étrangers) : p. 52, 131, etc., dont une occurrence avec développement de son étymologie (p. 310).

¹⁵² *Ali le Magnifique*, p. 310, où l'étymologie du mot est détaillée.

¹⁵³ Cf. à ce sujet l'ouvrage de Majid El Houssi, *Désigner l'Autre. Rouni et son champ synonymique*, Paris, Geuthner, 2007.

¹⁵⁴ *Ali le Magnifique*, p. 419.

¹⁵⁵ *Vivre me tue*, p. 72.

sémantique de l'arabe [bāṭil] ou de sa variante dialectale maghrébine [bāṭel] qui signifient, en outre, « ce qui a été annulé », « ce qui est injuste, mensonger ». De fait, si cet emprunt n'est pas traduit, comme Azouz Begag le reproche vivement à l'auteur¹⁵⁶, le sens en est facilement restituable en contexte, même pour qui ne maîtrise ni l'arabe ni le parler des cités.

Si dans *Vivre me tue*, la règle générale pour les emprunts, à l'arabe comme à d'autres langues¹⁵⁷, est la transcription en italiques, ce ne sera plus le cas dans *Ali le Magnifique*, où ce marquage typographique sera réservé aux titres d'œuvres, noms de marques et citations explicites. Cette distinction typographique entre les deux romans doit-elle être mise en rapport avec le fait que le narrateur du premier roman, homonyme de l'auteur supposé, affiche son intégration à la société française comme acquise, du moins de son côté, alors que celui du second, différent du même auteur, est objectivement en rupture de ban¹⁵⁸ ? L'hypothèse mérite d'être soulevée.

Il n'en reste pas moins qu'une certaine incohérence linguistique apparaît, et pas seulement comme le relève le même Azouz Begag, quand il note que dans son premier roman, Paul Smaïl (qu'il persiste à appeler Jack-Alain Léger) mélange les dialectes marocain et algérien¹⁵⁹. Mais on remarque, en outre, que certains emprunts sont en arabe littéral et non pas dialectal comme c'est ordinairement le cas dans les romans de la

¹⁵⁶ Cf. Azouz Begag, « Of Imposture and Incompetence : Paul Smaïl's *Vivre me tue* », *Research in African Literatures*, vol. 37, n 1, printemps 2006, p. 61. Néanmoins, tout à la polémique, l'auteur se contente de voir là une preuve supplémentaire de l'incapacité de l'auteur « *to endow the narrator-protagonist with ethno-cultural coherence from the beginning to the end of the novel* ».

¹⁵⁷ Par exemple à l'anglais (p. 68, 86, 110-111, 142, etc.) ou à l'allemand (p. 58, etc.).

¹⁵⁸ Le nom même de l'auteur, Smaïl, s'informe de paronomases successives qui vont dans ce sens : après le rapprochement avec l'anglais « smile » qui ouvre *Vivre me tue* (p. 9-10), viennent, dédaigneux, « les Smaïl, les assimilés, les assmaïlés » de *Ali le Magnifique* (p. 160).

¹⁵⁹ Azouz Begag, « Of Imposture and Incompetence : Paul Smaïl's *Vivre me tue* », art. cité, p. 62.

deuxième génération ; ce point souligne le caractère fictionnel de ce parler ; ici, c'est l'instance auctoriale qui est en jeu et la construction de l'identité littéraire par la pseudonymie. L'aspect invraisemblable de ce lexique jette le doute sur les origines de l'auteur. Ainsi « *'an-nadjda*¹⁶⁰ ! » pour dire « au secours ! », ou « *mirhad*¹⁶¹ » pour dire « toilettes » sont des formulations utilisées à l'écrit, jamais à l'oral ; de même, cette phrase est évidemment empruntée à une méthode du genre *Assimil* : « – Haaaâ huwa djawâz safarr¹⁶² ! ». L'arabe du narrateur de *Vivre me tue*, jeune français d'origine marocaine, mais assimilé par la volonté du père qui a donné à ses enfants des prénoms français, est on ne peut plus élémentaire. L'auteur s'abrite, dans l'« Avertissement précédant le texte romanesque, derrière le projet de reproduire « *l'arabe de Barbès* ». Cependant, chacun sait que l'arabe de Barbès n'est pas celui que l'on apprend sur les bancs d'une école, et encore moins celui des manuels du genre *Comment apprendre l'arabe en 90 leçons*. Or, c'est bien de cette variété dont il s'agit dans les romans de Paul Smaïl, alternant avec quelques expressions de dialectes maghrébins, surtout algérien. Tout cela n'aurait sans doute pas d'intérêt pour cette analyse si l'auteur ne revenait lui-même sur cette langue arabe de ses romans. Dans *Casa, la casa*, l'auteur apporte un correctif tout en restant dans le cadre de la fiction :

- [...] *Ce qui reste d'arabe en vous, si vous autorisez la Juive que je suis à vous le dire, c'est votre sens excessif de l'honneur et de la virilité. C'est ce sens, écrasant, de la... h'chouma. Ou, comme vous l'écrivez dans votre livre...*
- *La heichma. Je ne sais pas transcrire les mots arabes.*
- *Personne ne sait plus. [...]*¹⁶³

¹⁶⁰ *Vivre me tue*, p. 123. On observe d'ailleurs ici une transcription typique du littéral : hamza initiale de l'article, trait d'union entre ce dernier et le substantif.

¹⁶¹ *Id.*, p. 120.

¹⁶² *Ali le Magnifique*, p. 144.

¹⁶³ Paul Smaïl, *Casa, la casa*, Paris, Balland, 1998, p. 66.

Les occurrences de ce genre sont souvent accompagnées d'un métadiscours sur la langue comme outil de communication orale et indice identitaire. Dans *Ali le Magnifique*, la plupart d'entre elles sont suivies d'une traduction ironique par un narrateur qui utilise le langage comme un outil de séduction. Au guichet de Royal Air Maroc, à l'hôtesse qui lui demande son passeport, le narrateur répond à celle qu'il nomme, à part lui, la « royale tassepé » :

– Haaaâ huwa djawâz safarr !

(Sous-titrage Télétexte : Leueueuh voici mon passeport !)

Gazée ! Je parlais l'arabe tout comme elle, quoique avec l'accent algérien. Et quand le client friqué d'un pays arabe s'énerve, à la réception ou au comptoir, et qu'il a affaire à un employé visiblement d'origine arabe, il l'allume tout naturellement dans sa langue maternelle – ou pour mieux dire si on est arabe : paternelle –, ce maladroit insuffisamment servile, et qui lui fait perdre son temps¹⁶⁴.

Le recours à la langue arabe est présenté dans ce passage comme un avantage, outil permettant, au passage, d'humilier un individu de même origine. De fait le personnage semble hésiter entre la volonté de s'identifier en utilisant la langue des origines (et non pas sa langue d'origine) et celui de se désolidariser de ces origines. Ainsi c'est en listant les emprunts faits par le français à l'arabe que le narrateur de *Ali le Magnifique* marque son mépris pour les Arabes dont il partage les origines :

Qu'est-ce qu'ils nous ont apporté, eux ? Zéro ! Je veux dire le chiffre : zéro. Ah ! et le mot chiffre, justement : sifr, en arabe : le vide. Voilà, ils nous ont apporté le vide, ces nuls, la notion du vide ! Vous parlez d'un cadeau ! Et puis

¹⁶⁴ *Ali le Magnifique*, p. 144.

*quoi ? Besef, chouïa, kifkif, macache, salamalec, toubib, zob : rien de bien raffiné, vous me l'accorderez ! C'est des primitifs, ces gens-là*¹⁶⁵ !

Ironie ou provocation ? Ces propos sont mis dans la bouche du narrateur de *Ali le Magnifique*, censé être lui-même d'origine arabe, mais paraissant ici dans la posture du « renégat¹⁶⁶ ». Les emprunts signalés en italiques dans le texte soulignent la distance du narrateur. Peu importe le contenu du propos ou la sentence émise par le personnage qui semble plus s'intéresser aux jeux de mots que lui permettent ces emprunts qu'à une quelconque vérité sociolinguistique ou philologique. C'est en tant qu'énonciation que cette déclaration mérite de retenir l'attention. En effet, le personnage-narrateur s'inclut dans un « nous » qui se comprend comme « nous, les Français », par opposition à un « eux » qui désigne contextuellement les Maghrébins et, par extension, les Arabes : ce faisant, il oblitère son origine maghrébine. Cette énonciation peut donc se lire comme une abdication des origines par Sid Ali lui-même, et, partant, par les représentants de la deuxième génération.

Cependant, les linguistes eux-mêmes notent dans l'usage courant en France un glissement vers le langage familier, avec ou sans péjoration, de l'emploi de certains emprunts à l'arabe maghrébin : « Cette dévalorisation est explicable par un contexte historique colonial belliqueux » selon Habiba Naffati¹⁶⁷, – contexte que le rapport à la communauté immigrée issue du Maghreb a sans doute entretenu. Les anciens emprunts d'origine arabe, notent les auteurs de *La Grammaire d'aujourd'hui*, reflètent la prospérité et le prestige de la civilisation arabe médiévale, les emprunts issus plus récemment de la

¹⁶⁵ *Id.*, p. 180.

¹⁶⁶ Dominique Combe, *Poétiques francophones*, *op. cit.*, p. 119.

¹⁶⁷ Habiba Naffati, « Les mots français d'origine arabe. Tunisie-France : aller / retour », in André Clas, Salah Mejri et Taïeb Baccouche (dir.), *La Mémoire des mots*, Montréal / Tunis, AUPELF / Serviced, 1998, p. 75-91.

rencontre entre la France et le Maghreb portent en général une valeur péjorative ou insultante¹⁶⁸. Paul Smaïl choisit de représenter cette réalité historique de la langue pour servir ses stratégies pamphlétaires.

Au reste, les emprunts à d'autres langues sont également très fréquents (espagnol, anglais, allemand, portugais), en rapport avec les goûts musicaux du narrateur, avec ses lectures, ses rencontres, son univers éclectique et mondialiste, son refus des frontières. Mais cet éclectisme est à mettre en rapport avec le parler des jeunes où l'argot et le verlan sont massivement représentés. La langue des banlieues entre en concurrence avec le français normatif du centre, le français standard. Le narrateur de *Vivre me tue* se présente comme un jeune titulaire d'un DEA de littérature comparée et qui a la vocation de l'écriture. Il passe sans cesse d'un registre à l'autre et explique *a posteriori* dans *Casa, la casa* :

J'ai posé ma dalle, comme j'aurais dit à Paris... J'ai paressé, comme je me sens tenu de dire ici. Si déchirement il y a, mon déchirement entre deux langues n'est pas entre l'arabe et le français, mais entre le français de Barbès et le bon français, le français littéraire, le français des Marocains éduqués, [...] le français de Marcel Proust. Dans quelle langue écrire¹⁶⁹ ?

Cette remise en perspective par la fiction des conflits linguistiques vécus par les gens issus des périphéries relativise la notion même de périphérie et transcende l'opposition géoculturelle horizontale (Nord / Sud) en une opposition socioculturelle verticale (centre / banlieue). Le centre dont il est ici question n'est pas géographiquement délimité, puisqu'il renvoie à un état de langue ou à une pratique de langue, la « belle

¹⁶⁸ Michel Arrivé, Françoise Gadet et Michel Galmiche, *La Grammaire d'aujourd'hui. Guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Flammarion, 1986, article « emprunt ».

¹⁶⁹ Paul Smaïl, *Casa, la casa, op. cit.*, p. 60.

langue » des livres, celle des gens « bien éduqués »¹⁷⁰, quelles que soient leurs origines. Mais ce français « central » n'est-il pas voué à la sclérose ? C'est ce que suggèrent, en effet, les textes de Paul Smaïl, qui sont tous écrits dans la langue des « téci », qui offrent l'autre version / versant de la langue. L'antagonisme des deux versions est sans cesse commenté. Dans *Ali le Magnifique*, le narrateur est un jeune banlieusard, en conflit ouvert avec la société. Son expression, quoique également truffée de citations littéraires, est massivement argotique¹⁷¹ : « chetron », « donf », « nulache », « pourrave », « relou », etc.

Comme l'emprunt à une langue étrangère, l'argot et le verlan relèvent de procédés de déplacement au sens propre (spatial) et figuré (impertinence). Le recours à ces mots déplacés, comme chez les autres écrivains, relève d'un acte politique. Si pour les autres auteurs du corpus, l'emprunt est clairement le signe d'une altérité à laquelle on s'identifie ou avec laquelle on entre en concurrence, pour Smaïl, l'altérité n'est pas là où on l'attend. Ses personnages figurent l'ambiguïté de tous les frontaliers.

Pour Cossery, l'emprunt ne joue pas un rôle essentiel, se limitant à combler le manque dans la langue d'écriture : cette rareté signe par là même le refus de sacrifier à un exotisme facile. En revanche, dans les autres textes du corpus, on observe une véritable fête des langues, signe d'un plurilinguisme militant ou de constat (Boudjedra, Smaïl). Cependant, le rapport concurrentiel, voire conflictuel, entre les langues est souligné en permanence, souvent avec humour (Habibi), parfois avec la nostalgie d'un paradis linguistique perdu, lié à la figure maternelle (El Maleh).

L'emprunt reste une figure lexicale de l'altérité tant que le mot importé n'a pas été intégré au dictionnaire. Pour ce qui est de la langue arabe, les différentes adaptations

¹⁷⁰ Noter la portée ironique de cette expression.

¹⁷¹ *Ali le Magnifique*, *passim*.

phonétiques des emprunts en vue de leur intégration au système de la langue ne doivent pas être prises pour du dynamisme créatif : adaptation ne garantit pas, loin s'en faut, son adoption par l'usage. Celui-ci suppose un accord avec la doxa linguistique, entendue ici comme référence aux textes anciens : *Coran*, poésie antéislamique, littérature classique, etc.¹⁷². De ce fait, la posture de Boudjedra semble plus critique vis-à-vis du système linguistique arabe qu'il considère comme sclérosé, alors qu'Émile Habibi, plaçant son combat sur un autre plan, ne vise pas tant la remise en question de ce code, qu'il exploite magistralement, mais dont il joue pour faire de la langue un outil identitaire. Outre le fait d'éclairer l'attitude des auteurs du corpus vis-à-vis du lexique, l'emprunt permet d'identifier leurs stratégies discursives, le lieu d'où ils parlent.

Au-delà de la simple juxtaposition codique qui peut aller jusqu'à l'alternance des deux langues par le biais de la traduction « synonymique » ou de la glose, le contact des langues donne aussi naissance à des pratiques d'adaptation ou d'hybridation dans lesquelles les langues s'entrelacent plus intimement, comme pour rendre compte d'une réalité autre. Parmi ces pratiques langagières, le calque, l'interférence et l'hybridation lexicale sont les plus courantes. Si ces pratiques sont symptomatiques d'une société plurilingue, dans le texte littéraire, elles sont récupérées ou détournées à des fins poétiques et mettent en place des processus d'appropriation linguistique qui aboutissent à une véritable esthétique de l'interférence.

¹⁷² Cf. Hassan Hamzé, « De la racine au mot ou du mot à la racine : problématique de la création d'une nouvelle mémoire de l'emprunt en arabe », in Taïeb Baccouche, André Clas et Salah Mejri (dir.), *La Mémoire des mots*, op. cit., p. 65-66.

1.2. La langue qui fourche

L’empreinte du contact des langues dans les textes n’est pas suggérée uniquement par les quelques mots étrangers qui jalonnent le dire des personnages. Les bouleversements de codes, courants dans un paysage bilingue, sont transposés dans le roman de manière plus ou moins mimétique. Si l’interférence¹⁷³ linguistique est habituellement liée à une incompétence dans la langue cible, dans un corpus romanesque il s’agit plutôt d’une interférence, sinon positive du moins imitative et fonctionnant avec une distance généralement amusée.

Les interférences phonétiques sont les plus facilement perceptibles : elles procèdent d’un gauchissement de la prononciation interprété orthographiquement dans le roman. À l’exception de Cossery, tous les autres textes du corpus mettent en scène la question de la norme et de l’écart et celle de la variation du point de vue phonétique.

Si l’on considère des cas d’interférences dans les romans d’El Maleh, on constate que leur apparition est liée à l’évocation mémorielle qui procède – comme chez beaucoup d’écrivains maghrébins ou d’origine maghrébine – de l’humour.

– « sounima¹⁷⁴ », pour cinéma, mime le parler populaire et les ajustements de timbres vocaliques auxquels procède le dialecte ;

¹⁷³ Cf. Claude Kannas, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 1994, p. 252 :

On dit qu’il y a interférence quand un sujet bilingue utilise dans une langue-cible A, un trait phonétique, morphologique, lexical ou syntaxique caractéristique de la langue B.

Cf. aussi Geneviève Vermès et Josiane Boutet, *France, pays multilingue*, tome 2 : *Pratiques des langues en France*, Paris, L’Harmattan, 1987. p. 111.

L’interférence apparaît remarquablement aussi au niveau du lexique, lorsqu’il y a intrusion d’une unité de L1 dans L2. L’apprenant ou le bilingue confirmé peut utiliser un mot ou un groupe de mots de sa langue dans l’autre langue.

¹⁷⁴ *Mille ans, un jour*, p. 51.

– « sampagna¹⁷⁵ », pour champagne : le remplacement de la chuintante par la sifflante est un cas de réalisation phonétique communautairement marquée, et traditionnellement réputée propre aux gens issus de la médina et aux juifs ;

– « grama¹⁷⁶ » est une déformation-troncation de « grand-maman », débarrassé de ses voyelles nasales imprononçables pour un arabophone.

Si dans ces exemples l'adaptation de l'emprunt reste purement phonétique, elle peut toucher également à la morphologie de la langue hôte :

– « guirra », pour « guerre », avec substitution au « e » muet final d'un « a », indice du féminin en arabe et [r] roulé suggéré orthographiquement par le redoublement de la consonne. Un commentaire qui s'attarde sur cette réalisation phonétique souligne en outre le rapport sensuel du narrateur (et de l'auteur !) aux mots : « Kiji dansait autour de ce mot, roulement des *r* dans sa bouche : guirra ! cri rude jailli de la gorge : harb¹⁷⁷ ! [...] » ;

– « bissitat¹⁷⁸ », pour « visites » : la fricative labiale sonore qui n'existe pas en arabe est remplacée par l'occlusive correspondante, mais surtout, après la consonne finale, est rajouté le morphème arabe de féminin pluriel [āt]. Au reste, ce mot emprunté rime heureusement avec « boussat » (baisers, autre féminin pluriel) à la même page.

Ces termes détournés signent des cas d'appropriation de l'autre langue en rapport avec des réalités nouvelles, liées à l'établissement du Protectorat. El Maleh parle souvent de cette période de l'histoire marocaine comme du début de la confrontation avec une

¹⁷⁵ *Id.*, p. 39.

¹⁷⁶ *PI*, p. 27.

¹⁷⁷ *Mille ans, un jour*, p. 40.

¹⁷⁸ *PI*, p. 35.

modernité qui allait faire trembler les bases d'une culture. Les termes détournés sont la trace d'une acculturation, mais le fait de les réimprimer dans le texte de la fiction fait œuvre subversive puisque le narrateur, à rebours, fait chanter le français sur un rythme marocain, à l'instar de ce *r* que « roulent » avec affectation les hommes maghrébins, – affirmation de la virilité par l'accent, manière d'imprimer son empreinte sur le corps de la langue française¹⁷⁹. D'ailleurs les personnages à qui sont attribuées ces réalisations « altérées » du français, bien que rapidement esquissés chez El Maleh, sont clairement des représentants d'une culture traditionnelle. Ainsi Embarek Kiji qui roule les « r » est un conteur qui semble maîtriser l'arabe classique¹⁸⁰ et recourt néanmoins à ces emprunts au français qu'il adapte au dialecte marocain. Comme le narrateur lui-même, le personnage du conteur fait résonner les mots pour le plaisir échoïque de leurs sonorités.

Si l'appropriation de mots français par un natif est l'objet d'un humour attendri, en revanche, la récupération de certains emprunts par les Français du Protectorat – et par une certaine littérature orientaliste en particulier – est dénoncée, brièvement mais fermement. El Maleh évoque un emprunt, affecté d'une nuance péjorative qu'il n'avait pas au départ : « l'interpellation de l'un à l'autre et qu'une stupide et grossière ignorance qualifie de “salamalecs”¹⁸¹ ». Ce calque est la déformation de l'expression de salutations : [ʿas-salāmu ʿalayk / ʿalaykum] dont la répétition inversée [ʿalayku / ʿalaykumu s-salām], qui peut sembler mécanique aux yeux d'un étranger, s'intègre en fait dans un code socioculturel. Le glissement sémantique en français s'est produit au XIX^e siècle, où l'on passe du singulier

¹⁷⁹ Cf. Jean-Louis Maume, « L'apprentissage du français chez les arabophones maghrébins », *Langue française*, n° 19, 1973, p. 101.

¹⁸⁰ *Mille ans, un jour*, p. 40 : « harb ! Kiji passait au registre de la langue classique. »

¹⁸¹ *Mille ans, un jour*, p. 68.

« salamalec » ou « salamalek » pour désigner le mode de salutation oriental au pluriel affecté du sens familier de « politesses exagérées »¹⁸².

Dans les romans de Boudjedra comme chez El Maleh, l'interférence phonétique constitue une trace polyphonique qui permet de distinguer le discours d'un personnage de celui du narrateur. Dans *L'Insolation*, c'est le personnage du barbier à qui sont attribuées de telles interférences, en rapport avec son niveau d'instruction :

Exemples	Description du phénomène interférentiel
« Mousco ¹⁸³ », au lieu de Moscou	<ul style="list-style-type: none"> • confusion (ici : interversion) des timbres vocaliques [o]/[u]
« Bariz ¹⁸⁴ », pour Paris	<ul style="list-style-type: none"> • remplacement de l'occlusive bilabiale sourde par son correspondant sonore • réalisation de la consonne finale latente
« Mérikanes ¹⁸⁵ », pour Américains.	<ul style="list-style-type: none"> • modification de l'initiale sur le modèle de la réanalyse de « l'Amérique » en « la Mérique », par déglutination de la voyelle initiale • dénasalisation de [ɛ̃]
« oufriers (voyous) ¹⁸⁶ », pour ouvriers	<ul style="list-style-type: none"> • remplacement de la fricative labiodentale sonore par son correspondant sourd • en outre, glissement sémantique glosé entre parenthèses

¹⁸² Le *TLFI* considère le singulier, avec la première acception, comme « vieilli » et renvoie au *Voyage en Orient* de G. de Nerval (1851, tome 3, p. 247) : « [le Turc] était un grand personnage et [...] il fallait avoir soin de faire un beau salamalek [...] ». En revanche, pour le pluriel, « salamalecs », emploi posé comme « familier », le même dictionnaire cite *Le Journal* des Goncourt (1875, p. 1042) : « Tous les saluts, les salamalecs, les grimaces ironiques de la politesse académique », ou encore Huysmans dans *En Ménage*, (1881, p. 31.) : « Deux commères piochaient dans un plat de tripes (...). Les coudes sur la table, elles se faisaient de mutuels salamalecs pour une cuillerée de sauce ».

¹⁸³ *L'Insolation*, p. 40 et 41.

¹⁸⁴ *Id.*, p. 40. Noter qu'il s'agit de la forme traditionnelle du nom de la capitale française en arabe.

¹⁸⁵ *Id.*, p. 105.

¹⁸⁶ *Le Démantèlement*, p. 93.

Ces altérations de la phonétique française reproduisent le dialecte maghrébin et son appropriation de certains emprunts au français. La naturalisation des emprunts est d'ailleurs telle qu'elle peut s'accompagner d'évolution sémantique comme dans le cas de « oufriers¹⁸⁷ » qui connaît une extension sémantique péjorative glosée dans le roman par « (voyous)¹⁸⁸ ». Boudjedra ne va pas bien loin dans la reproduction mimétique. Dans le dernier exemple, l'emprunt est, en quelque sorte, rendu à sa langue d'origine par la préservation de la morphologie française du pluriel (article défini « les » et morphème « -s », outre le suffixe nominal « -ier- »). Ce traitement particulier de l'interférence est un cas de polyphonie significatif, dans lequel le narrateur reprend avec distance les propos d'un personnage, en l'occurrence ceux du barbier-circonciseur qui cristallise tout le poids des traditions rejetées par ce narrateur.

Chez Paul Smaïl, en revanche, la reconduction de ce genre d'interférence revêt un statut ambivalent, son rapport à la norme linguistique étant plus complexe. Dans ses textes, les libertés prises avec la norme du français standard sont légion ; cela résulte pour une part de l'identité narrative, particulièrement dans *Ali le Magnifique* qui met en scène un

¹⁸⁷ En fait dans cette reproduction mimétique, Boudjedra respecte encore les règles orthographiques et morphologiques du français, négligeant le fait que le dialecte maghrébin a construit un [zufri] comme singulier de [zufriyya], lui-même tiré de la réanalyse, par déglutination de la consonne de liaison et réinterprétation du suffixe, de « les ouvriers », /lezuvrije/. Boudjedra, au rebours, préserve l'identité du pluriel de l'article « les », ainsi que le suffixe « -ier-s » avec le morphème de pluriel français, là où le locuteur arabophone leur substitue [-iyya], suffixe de formation de noms d'humains pluriels. Ainsi, du moins dans ce cas, Boudjedra reste à mi-chemin entre l'appropriation de l'emprunt et le respect de la langue d'origine.

¹⁸⁸ Le [zufri] est une figure subversive tolérée dans la société maghrébine. En Tunisie, il existe une danse populaire spécifique, dite des [zufri], qui s'intègre dans un processus carnavalesque. À propos du statut du corps masculin dansant, cf. Touriya Fili-Tullon, « Le corps dansant au Maghreb : le cas de la danse contemporaine en Tunisie », in *CELAAN, Le Corps maghrébin dans tous ses états*, vol. 4, n° 1-2, 2005, p. 97-105.

jeune des cités en rupture : son discours reproduit, ou est censé le faire, le parler des jeunes avec ses tics et ses codes, dont bien peu, au demeurant, sont inédits.

Certains cas d'altération phonétique peuvent paraître discutables et relever non pas du contact des langues, mais d'un simple principe d'économie fort courant, telle cette troncation par aphérèse : « Xcuse¹⁸⁹ » au lieu de « Excuse ». Légèrement différent et plus complexe est le cas de « crouyabe¹⁹⁰ », pour « croyable », où il y a, simultanément, prise en compte orthographique de la réduction – très fréquente à l'oral – du groupe consonantique final et altération du timbre vocalique initial. Cette dernière est susceptible de s'interpréter comme une marque de l'« accent » du locuteur algérien et (ou) comme un jeu de mots avec « crouille¹⁹¹ », étant donné que ce locuteur n'a pas l'heur d'agrèer au narrateur. De manière comparable, le velours¹⁹² de « mon z'ami¹⁹³ », avec sa consonne surnuméraire, signe, aux yeux d'un narrateur irrité, le français approximatif des commerçants de la médina de Marrakech, lesquels n'en dépistent pas moins prestement dans le beur de retour au pays le « citoyen de la Communauté européenne » :

Tu es un blanc. Un blanc, ouais. Malgré ta gueule de bougnoule, aux traits que tu croyais indélébiles, eux te voient blanc ! Blanc, tu es à leurs yeux ! Et tu peux leur parler arabe : blanc blanc, ils te voient et t'entendent, je te le dis, mon z'ami [...] ¹⁹⁴.

¹⁸⁹ *Ali le Magnifique*, p. 182.

¹⁹⁰ *Id.*, p. 435.

¹⁹¹ Lui-même réputé dérivé de l'arabe [hūya], cf. *TLFI*, à l'article « crouillat ».

¹⁹² Fernand Carton, *Introduction à la phonétique du français*, Paris, Bordas, 1974, p. 217.

¹⁹³ *Ali le Magnifique*, p. 180.

¹⁹⁴ *Ibid.*

La tonalité ironique reproduit la fausse liaison avec une distance différente de celle, plus empathique, que marque le narrateur d'El Maleh dans *Parcours immobile* ou dans *Mille ans, un jour*.

A contrario, lorsque le narrateur d'*Ali le Magnifique* reproduit l'accent des cités, ce sont les relations conflictuelles du personnage avec son environnement qui se reflètent autant dans sa prononciation que dans ses choix lexicaux. Le parler des banlieues accuse l'origine périphérique par la figuration de l'accent.

On considérera le terme d'« accent » au sens extensif d'« ensemble des traits de prononciation qui s'écartent de la prononciation considérée comme normale et révèlent l'appartenance d'une personne à un pays, une province, un milieu déterminés¹⁹⁵ ». L'accent est donc une forme de marquage individuel et (ou) sociocommunautaire. Ces variations phonostylistiques peuvent notamment résulter de l'interférence entre deux systèmes phonétiques, celui de la langue d'origine et celui de la langue d'arrivée. Le caractère « accidentel » de ce phénomène n'exclut nullement que l'accent puisse être cultivé, comme l'est le [r] roulé, au Maghreb comme au Machrek.

Le narrateur de *Ali le Magnifique* se montre particulièrement sensible à ces fluctuations du langage et à leur signification et commente sans cesse la manière de prononcer des uns et des autres : « Mahallarmé ! Apohollinaire ! Fictohor Hruugo ! El-Huard ! Rhené Chahar ! Bauhaudelaire¹⁹⁶ ! » La graphie est censée rendre l'accent « beur » de manière à la fois parodique et ironique, essentiellement par le procédé redondant de

¹⁹⁵ Cf. *TLFI*, article « accent ».

¹⁹⁶ *Ali le Magnifique*, p. 29

l'ajonction de « h » parasites, soit combinés avec des consonnes liquides (« l-H, Rh »)¹⁹⁷, soit dédoublant des voyelles (« aha, oho, aha, auhau ») : ce sont autant de probables marquages d'une influence de l'arabe (de sa « gutturalité » présumée, c'est-à-dire de sa tendance à privilégier des articulations postérieures en lieu et place de l'antériorité du français, et de sa capacité à différencier les voyelles selon leur durée), ainsi que le suggèrent l'extraction d'un pseudo-article « el » du nom d'Éluard et l'assourdissement de l'initiale de Victor¹⁹⁸. Symétriquement, l'ironie du narrateur vise aussi l'incongruité des noms assignés aux immeubles composant la cité dite « des Poètes », – noms qui jurent avec les conditions de vie et les préoccupations d'habitants de banlieues ghettoïsées. Cependant l'accent traduit, d'une certaine manière, l'appropriation par les habitants de désignations « échappées » de la culture du centre.

Le traitement que Paul Smaïl impose au texte de la chanson « Ombre-elles » du groupe Gnawa Diffusion réuni autour d'Amazigh Kateb, le fils de Kateb Yacine, n'est guère différent. Il a pour effet de traduire à l'écrit, non sans quelque exagération, le caractère métissé de paroles françaises chantées avec un accent arabe caractérisé, la musique elle-même mariant des composantes typiquement maghrébines et d'autres appartenant à la « musique du monde », pour traduire littéralement l'expression anglo-saxonne généralement employée :

Oho ! je fvoudrais être un hfauteuil
Dans un sahalon de coiffure pour dhames,
Pour que les fehesses des belles âhames
S'écrahasent contre mon orgueheuil...¹⁹⁹

¹⁹⁷ Inversement, là où le « h » est, en quelque sorte « natif », dans le nom de Hugo, il est renforcé par un « r » qui suggère un glissement de cette lettre, essentiellement muette en français, vers une prononciation [h], [h] ou, plus probablement, [h], empruntée à l'arabe.

¹⁹⁸ Le système phonologique de l'arabe est dépourvu de la fricative bilabiale sonore [v].

¹⁹⁹ *Ali le Magnifique*, p. 71.

Cet accent particulier correspond à une réalité des cités, même si à l'évidence, dans le roman, on est en présence d'une stylisation de ce parler. De fait, les observations des linguistes sont sensiblement plus précises et pointent également d'autres paramètres qui ne se prêtent pas toujours à une traduction orthographique. Ainsi, Jean-Pierre Goudailler relève, dans l'ordre prosodique, qu'« on note un déplacement systématique de plus en plus fréquent de l'accent vers la première syllabe, ce qui ne correspond évidemment pas aux règles accentuelles communément utilisées en français [...] »²⁰⁰ ; par ailleurs, au niveau segmental, il signale une tendance à estomper la diversité des timbres vocaliques au profit d'une voyelle centrale /œ/²⁰¹. Au reste, ces caractéristiques pourraient, à leur tour, aisément être rapportées à la phonologie des dialectes arabes maghrébins.

Il est bien évident que le français des cités tel que Paul Smaïl le représente est une création de l'auteur, sans doute fondée sur une certaine connaissance du référent, mais l'intérêt de ce texte ne réside pas tant dans la reproduction de ce parler que dans son détournement esthétique et son inscription en tant que marque d'oralité au sein de l'écrit. Le narrateur de *Ali le Magnifique* parodie avec humour la manière de parler des jeunes des cités dont il fait partie, « [...] ce fort accent de beur caricaturant avec outrance l'accent beur pour faire marrer, complices, ses potes beurs [...] »²⁰².

Cependant, là où réside l'ambiguïté du narrateur, c'est dans sa sensibilité manifeste à la correction de la langue. Celui qui joue à mêler les registres de langues, les emprunts, le

²⁰⁰ Jean-Pierre Goudailler, *Comment tu tchatches ! Dictionnaire du français contemporain des cités*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1997, p. 33.

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² *Id.*, p. 362-363.

verlan et l'argot, se montre excédé par les fautes de français commises par la passagère italienne du train au point qu'il finit par la réduire à un silence définitif et meurtrier. « Une méconnaissance crasse de notre belle langue et des formes variées de sa politesse²⁰³ » ne trouve aucune excuse aux yeux de Sid Ali. Ce souci de la langue va jusqu'à lui faire mépriser son père quasi-analphabète :

Et mon père ? Bras d'honneur, avec tout le respect que je lui dois ! Les formulaires, les feuilles de Sécu, la lettre mensuelle à l'Office HLM 93 ? Eh bien, il n'aura qu'à demander à Azz ! Chère monsieur le directeur de l'office, que je vous y sollicite une demande come quoi je me xcuse de pas pouvoire paier l'intégralété du loyé de juin...²⁰⁴

Le mélange d'interférence phonétiques (« me xcuse », « driecteur », « intégralété »...) et de fautes d'orthographe (« sollicite », « demende », « loyé »...) mime l'incompétence du père, représentant de cette première génération d'immigrés qui ne maîtrisait pas encore le code du pays hôte.

De la même façon, le narrateur de *Vivre me tue* commente avec mépris la confusion phonétique du patron de la pizzeria qui trouve qu'en France les gens sont trop « insistés », quand il veut dire « assistés » :

(Tu l'a dis bouffi ! Nous sommes trop insistés. D'où la facture sociale.²⁰⁵)

Ces deux figures d'immigrés font le pendant des jeunes beurs des cités, représentés par les narrateurs des deux romans de Paul Smail, et qui, pour leur part, maîtrisent le code

²⁰³ *Id.*, p. 450.

²⁰⁴ *Id.*, p. 264.

²⁰⁵ *Vivre me tue*, p. 78.

français au point d'en jouer (« la *facture* sociale »), comme l'indique assez clairement l'allusion explicite à « Chirac » qui précède de trois lignes la dernière citation.

Au demeurant, le narrateur de *Ali le Magnifique* n'est lui-même pas à l'abri d'incorrections linguistiques, mais en arabe, quand il substitue un pluriel externe « haloufin²⁰⁶ » de « halouf » (« porc »), plus conforme aux habitudes morphologiques du français, là où l'on attendrait plutôt un pluriel interne « hlalef », sur le schème [fa'ālil].

Sur le plan de la fiction, les relations conflictuelles du personnage de *Ali le Magnifique* avec son environnement se reflètent autant dans sa prononciation que dans ses choix lexicaux. Le parler des banlieues accuse l'origine périphérique par la figuration de l'accent et la volonté de s'identifier à la marge. Cependant le zèle de correction linguistique laisse deviner une identification ambiguë à la norme et la double appartenance de Sid Ali s'inverse finalement en double exclusion. Sur le plan esthétique, la hantise de l'hypercorrection en français s'accorde mal avec les lacunes en arabe. Toutes choses égales par ailleurs, l'auteur commet les mêmes « erreurs » que celles qu'il raille chez ses personnages.

Pour Émile Habibi, écrivain arabe israélien, comme pour Paul Smaïl, français d'origine maghrébine ou supposé tel, la distinction du parler relève directement de la question identitaire et politique. Les interférences chez Habibi ne servent, en effet, qu'à souligner le rapport à la langue et le rapport conflictuel à l'autre.

²⁰⁶ *Ali le Magnifique*, p. 201.

Ainsi dans *Soraya fille de l'ogre*²⁰⁷, le narrateur évoquant « Nazareth, la ville du Christ et des pastèques » observe, à propos du nom de ces dernières, « que nos cousins [i. e. les Israéliens] s'obstinent à [le] prononcer *battîh au lieu de battikh*. Partout où nous mettons un *h*, ils mettent un *kh* et inversement²⁰⁸ ». Cet énoncé fonctionne ironiquement pour renvoyer dos à dos les frères, ou « cousins », ennemis dont les langues respectives semblent porter les marques d'un antagonisme dérisoire.

Les mots sont là pour mémoire, donc, pour rappeler l'origine partagée ou les ironies de l'ironie de l'histoire, mais aussi pour rappeler quelques malentendus. Ainsi dans *Péchés oubliés*, il est question d'une homonymie trompeuse, celle de l'expression « *talâtama* » qui signifie « merci beaucoup » en hébreu, mais « donnez-vous des gifles » en arabe²⁰⁹.

Le passage par une langue commune, du moins quelques vocables qui font illusion, se clive autour de l'identité :

*Dans la pagaille, Arabes et Juifs s'entendent à proférer le mot « âne » selon sa prononciation en arabe classique : hammôr, les uns pour affirmer leur identité, les autres pour la dissimuler*²¹⁰.

Dans *Le Peptimiste*, la tante de Sa'îd, s'adressant à son neveu palestinien sans l'avoir reconnu, prononce [muḥṣiyya] à la manière hébraïque au lieu de [muḥṣiyya], ce qui lui fait se dire « châtrée » là où, redoutant d'être en présence de quelque policier israélien, elle

²⁰⁷ Émile Habibi, *Soraya fille de l'ogre*, [1991], traduit de l'arabe par Jean-Patrick Guillaume, Paris, Gallimard, 1996.

²⁰⁸ *Id.*, p. 25.

²⁰⁹ *Péchés oubliés*, p. 38.

²¹⁰ *Péchés oubliés*, p. 41. Le traducteur note sans y insister que la prononciation ici évoquée est, en fait, plutôt celle d'un « diminutif caractéristique de la langue populaire ».

veut simplement attester qu'elle est bel et bien « recensée »²¹¹. Ce jeu de mot involontaire, en liaison avec deux manières de prononcer l'arabe, apparaît comme un symptôme de l'acculturation en cours des Arabes israéliens²¹², saisie avec humour.

Ce qui ressort de cette analyse comparative, c'est que les auteurs d'origine maghrébine, à l'instar de beaucoup d'auteurs francophones, usent de l'interférence phonétique pour rendre un accent, maghrébin en l'occurrence, au sein du français auquel ils impriment ainsi une couleur particulière. Cette exhibition de l'accent peut servir à suggérer, avec humour ou ironie, le niveau d'instruction et le statut socioculturel d'un personnage, une maîtrise insuffisante du français. Fouad Laroui par exemple en use pour imiter le français approximatif chez ses personnages²¹³. Azouz Begag utilise ce procédé dans *Le Gône du Chaâba*²¹⁴ pour rendre le parler des immigrés. Mais il faut rappeler aussi que certains de ces mots sont d'authentiques emprunts du dialecte maghrébin au français, ce qui explique l'interférence comme mécanisme de naturalisation.

Pour les auteurs de Proche Orient, il en va tout autrement. L'Arabe israélien Habibi ne se sert des altérations phonétiques que pour indexer l'identité qui se niche derrière l'accent, – accent mis en valeur pour affirmer une identité majoritaire ou feinte, pour s'en prévaloir ou pour cacher son appartenance à une minorité incommode. L'Égyptien Albert Cossery, pour sa part, ne semble pas sensible à cette question d'interférence, sans doute en raison de son univers référentiel, dont les personnages sont censés s'exprimer en égyptien.

²¹¹ *Le Peptimiste*, p. 64.

²¹² D'ailleurs, symptomatiquement, le chapitre qui contient cette anecdote se termine sur l'évocation des étapes, ultérieures, du difficile apprentissage de l'hébreu par le narrateur et, au rebours, sur la facilité avec laquelle les jeunes générations d'Arabes israéliens, nées après 1948, s'emparent de cet instrument de communication.

²¹³ Fouad Laroui, *Le Maboul*, Paris, Julliard, 2001.

²¹⁴ Azouz Begag, *Le Gône du Chaâba*, Paris, Seuil, 1986.

Les rares emprunts au français sont présentés en étant dépouillés de toute interférence, phonétique tout au moins avec l'arabe²¹⁵.

Si l'accent et l'altération phonétique figurent dans les textes des traces d'une identité réelle ou feinte, leur manipulation n'excède jamais les limites du code linguistique de référence qui demeure la norme dont le locuteur s'écarte plus ou moins. Il en est tout autrement de la manipulation sémantique, qui, quant à elle, pousse le mécanisme de l'hybridation jusqu'à en faire un moteur d'innovation.

1.3. La tentation « néologique » (?)

Parmi les faits de langues relevés dans le corpus étudié, les cas de créativité lexicale comptent comme les plus significatifs. L'innovation lexicale constitue, en effet, une autre manière d'aborder le code linguistique, de le subvertir, en particulier lorsque cette innovation relève d'un processus transcodique. Les créations lexicales qui figurent dans les textes du corpus servent-elles à structurer le monde auquel il est référé, en répondant à des besoins d'expressivité, serait-ce de manière oblique comme dans toute œuvre d'art, ou bien ces créations lexicales désignent-elles seulement, de manière réflexive, le code linguistique qu'elles interrogent ?

La motivation des créations lexicales s'inscrit – du moins pour ce qui est des textes du corpus – dans une dimension à la fois diachronique et géolinguistique : est en jeu le besoin de dénommer des objets ou des concepts non seulement nouveaux en eux-mêmes, mais appartenant à une autre culture. Mais à côté de cet aspect pratique, force est de

²¹⁵ C'est le cas par exemple du mot « Excellence », prononcé [egselans] en égyptien, avec sonorisation de la première consonne [k] en [g] et désanalisaison de la dernière voyelle : Albert Cossery, lui, le (re)transcrit en français, et, donc, le rapatrie en quelque sorte.

constater qu'il y a, surtout pour un corpus littéraire, une dimension esthétique et (ou) ludique dans la création de mots nouveaux. Cette créativité résulte de la mobilisation, à des degrés différents, des potentialités du système de la langue française. L'innovation²¹⁶ peut donc se produire soit au niveau de la forme, soit au niveau du sens, ou des deux. Bien que dans l'usage commun, le terme de « néologi(sm)e » soit employé dans le sens d'innovation, il semble plus prudent de n'user que de ce dernier, pour ce qui est du corpus tout au moins, dans la mesure où le critère de nouveauté, bien que commun aux deux appellations, ne semble pas suffisant pour considérer une innovation comme un cas de néologie²¹⁷.

Ainsi, pour parler d'innovation, il faut qu'il y ait invention ou création volontaire d'un signe ou d'un sens différent de ceux reconnus par la norme²¹⁸. Le corpus d'étude comprend, en effet, des formes lexicales différentes de celles attestées par la norme, et dont il faudra analyser le fonctionnement dans le contexte de leur apparition.

Sur les cinq auteurs du corpus d'étude, ce sont Paul Smaïl et, dans une moindre mesure, Edmond Amran El Maleh, qui usent le plus de l'innovation lexicale, l'un prenant avec le français central une liberté que lui permet son identité auctoriale et celle de ses personnages, censés représenter la périphérie géographique (la banlieue) et culturelle (les minorités), l'autre jouant sur l'appropriation du français par le locuteur arabophone auquel

²¹⁶ Il n'est pas indifférent de rappeler qu'« innovation » a comme équivalent en arabe le mot بدعة [bid'a], qui signifie, à la fois, « innovation » et « transgression », voire même, en contexte, « hérésie ».

²¹⁷ Selon Guilbert, en effet, pour parler de néologisme, il faut attendre que le mot nouveau « entre dans un certain usage constant, sinon dans l'usage constant » ; cf. Louis Guilbert, *La Créativité lexicale*, Paris, Larousse, 1975, p. 45.

²¹⁸ Rappelons cependant que cette norme n'est qu'« un phénomène social qui s'appuie sur un jugement d'inégalité entre productions linguistiques, une façon d'isoler l'usage correct de ce qui est jugé relâché, incorrect, impur, fautif ou vulgaire : plus une attitude qu'une réalité linguistique » (Michel Arrivé, Françoise Gadet et Michel Galmiche, *La Grammaire d'aujourd'hui...*, *op. cit.*, article « norme »).

réfèrent ses romans. Les autres auteurs du corpus, bien qu'ils fassent montre d'une certaine créativité lexicale, n'y recourent que de manière ponctuelle.

Chez Paul Smaïl, les néologies par dérivation sont une des manifestations de cette créativité. En brochant en filigrane une identité auctoriale complexe et ambiguë, l'auteur construit, par exemple, sur le modèle « racine verbale + suffixe *-eur / -euse* », le nom d'agent « divertisseur²¹⁹ », explicitement présenté comme équivalent de « bouffon » ou d'« amuseur », avec sans doute une allusion en contexte (celui d'un cours de littérature française) à Pascal. Ce jeu sur la dérivation se déploie éventuellement en mobilisant des termes ou des acceptions argotiques. L'exemple le plus parlant est « la daubante, daubeuse et daubique daube²²⁰ », triple figure dérivative exacerbant un jugement tranché du narrateur.

Au reste, ce type d'innovation n'est pas sans rappeler les multiples calembours qui émaillent les propos du narrateur de Paul Smaïl, ainsi de « phobique » réinterprété en « faux bicot », double allusion, explicite au malaise identitaire du narrateur, implicite à l'identité factice de l'auteur :

Phobique, était noté dans mon dossier. Faux bique ! Faux bicot, mais vrai génie méconnu. Une propension pathologique à jouer avec les mots, était également noté. Ah ! ouais ! À jouer avec les mots, à jouer sur les mots²²¹.

Cette créativité lexicale n'hésite pas à hybrider codes et niveaux linguistiques en utilisant racines et (ou) moules empruntés à d'autres langues. L'expression « *gerbando vivace*²²² », appliquée avec dégoût à « *Strangers in the night* [...] l'universel standard »,

²¹⁹ *Ali le Magnifique*, p. 249.

²²⁰ *Id.*, p. 305.

²²¹ *Id.*, p. 186.

²²² *Id.*, p. 253.

croise ainsi la terminologie musicale la plus classique, empruntée à l'italien et qui combine volontiers gérondif (*accelerando, crescendo, scherzando...*) et adverbe (*dolce, forte, vivace...*) pour indiquer l'allure d'un mouvement, avec l'argotique « gerber ». Cependant, la formation néologique à partir d'une base étrangère trouve le plus souvent son origine au Maghreb :

- « djihader²²³ », verbe transitif direct à sujet et objet humains, dérivé régulièrement sur « djihad » (lui-même emprunté à l'arabe par la presse francophone), au sens de « mener le djihad contre, imposer de force les règles islamiques à » ; « jbedeurs²²⁴ » dérivé sur le verbe [ğabaḍa] (« traîner, tirer, attirer quelque chose à soi ») à l'aide du suffixe -eur de formation de noms d'agent ; on observe dans ce dernier cas un jeu de mots interlinguistique : le verbe arabe ne semble pas avoir de connotations sexuelles, lesquelles proviendraient de l'équivalent français « tirer » (*sc.* « une fille, un coup »), puisque le terme est paraphrasé en « déchireurs, [...] défonceurs de teuchas, [...] baiseurs fous²²⁵ » ;
- « zobzekage²²⁶ » est un mot valise forgé à partir de l'emprunt arabe bien attesté « zob » (« pénis ») et d'un autre, non attesté par ailleurs, « zek » (« cul ») combinés avec le suffixe de formation de nom d'action -age ; en somme, c'est un équivalent, en termes sémantiques comme de niveau le langage, d'un potentiel « pinocumettage » à tirer du classique « pinocumetable » ;

²²³ *Id.*, p. 57.

²²⁴ *Id.*, p. 79.

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ *Id.*, p. 152.

- anthroponymes parodiques forgés sur la racine arabe « Abdel- » ([ʿabd-ʿal], littéralement « serviteur du ») habituellement suivie de l'un des noms de Dieu) : « Abdelmicheton. Abdelfiote ! Abdelhalouf !²²⁷ » : « on est tous des Abdelquelquechose...²²⁸ » ;
- les noms propres se prêtent à des dérivations comparables : adjectif dérivé à l'aide d'un suffixe dont les connotations sont volontiers péjoratives « mamouniesque²²⁹ », sur le nom de la Mamounia, le célèbre palace de Marrakech ; mot-valise forgé à partir du surnom Zizou du célèbre footballeur Zinedine Zidane : « Zizou, ressaisis-toi ! Ressaizizous-toi²³⁰ ! » ;
- enfin, l'acronyme, français, du Front islamique du salut, le FIS, donne naissance à « fisseux²³¹ », dont le rapport paronymique avec « pisseux » n'est que trop clair.

Ce travail de la langue est tellement systématique qu'il s'apparente parfois à un exercice de style, même justifié poétiquement dans *Ali le Magnifique* par la tendance du narrateur-personnage lui-même à jouer du langage. Le dynamisme de la langue des cités justifie également, inspire cette créativité lexicale et nourrit la faconde et la tendance polémique.

Chez El Maleh, les innovations lexicales mises au compte de locuteurs arabophones se contentent en général d'exploiter les virtualités de la langue française. Ainsi la

²²⁷ *Id.*, p. 122.

²²⁸ *Id.*, p. 117.

²²⁹ *Id.*, p. 253.

²³⁰ *Id.*, p. 182.

²³¹ *Id.*, p. 57.

dérivation suffixale donne-t-elle naissance, sur des emprunts anciens comme « souk » ou « kif », ou plus récents comme « Iblis », à « soukier²³² », « kiféenne²³³ » ou « iblissien²³⁴ ». Le nom de métier « soukier », forgé pour l'occasion au sens de « marchand forain », transpose le dérivé arabe [sūqī] de même sens, pour caractériser le personnage d'Issaghar, juif berbère qui, seul à n'être « pas parti [...] était le texte sans rupture²³⁵ » et méritait par là même un mot innové, signe motivé qui retient l'attention du lecteur. L'adjectif « kiféenne » qualifiant « euphorie » reconduit discrètement le motif du paradis artificiel²³⁶. Quant à « iblissien », adjectif forgé à partir du nom d'un ange déchu pour n'avoir pas voulu, selon la tradition musulmane, se prosterner devant Adam malgré la demande de Dieu, il modalise son équivalent standard « satanique » en convoquant une figure, non pas du Mal absolu, mais simplement de la subversion et de la ruse : significativement, il s'applique dans la première occurrence citée au « philtre [de] l'orientalisme²³⁷ » qui a saisi tout enfant un futur militaire du Protectorat bientôt fasciné par l'islam ; et dans la seconde, au « jeu » des identités dédoublées d'« un voleur d'histoires²³⁸ », jeu par ailleurs si séduisant qu'il met le narrateur dans une grande confusion.

²³² *Mille ans, un jour*, p. 136.

²³³ *PI*, p. 146.

²³⁴ *Mille ans, un jour*, p. 75. Cf. aussi, Edmond Amran El Maleh, *Le Retour d'Abou El Haki*, Grenoble, La Pensée sauvage, 1990, p. 273.

²³⁵ *Id.*, p. 136.

²³⁶ Cf. aussi la « sérénité kiféenne » des consommateurs du « Café bleu », au milieu « des volutes des sebsis », dans Edmond Amran El Maleh, *Le Café bleu*, Zrirek, Grenoble / Casablanca, La Pensée sauvage / Le Fennec, 1998, p. 14.

²³⁷ *Mille ans, un jour*, p. 75.

²³⁸ Edmond Amran El Maleh, *Le Retour d'Abou El Haki*, *op. cit.*, p. 273.

Au reste, ce ne sont pas que les emprunts qui bénéficient de ces développements, on le voit avec « perruqueux²³⁹ » ; le héros de *Mille ans, un jour* se retrouve ainsi devant un juge israélien :

*Voici que l'homme derrière le bureau [...] ouvre un tiroir, en tire une perruque [...] est-ce que les juges israéliens portent des perruques poudrées [...] L'emperruqué poudreux [...] perruqueux inquisiteur [...]*²⁴⁰

La charge est évidente, notamment *via* la quadruple répétition du radical « perruqu- » en huit ou neuf lignes : le nom d'objet est d'abord nu, « perruque », puis repris aussitôt après, accompagné de l'épithète « poudrées » qui en accuse l'anachronisme ; ensuite, sur ce dernier syntagme est dérivé une sorte de nom de patient composé, « emperruqué poudreux », qui résume à ce postiche celui qui le porte tout en étendant à sa personne entière le qualificatif péjoratif « poudreux » (poussièreux, hors d'âge...) ; enfin, avec « perruqueux inquisiteur », l'adjectif néologique est quasiment un mot-valise qui se substitue à l'expression précédente ([em]perruqu[é poudr]eux) tout en évoquant par ses sonorités « verruqueux », tandis que le choix du substantif pour désigner le juge israélien, certes « aux probables origines ashkénazes²⁴¹ », constitue une sorte de paradoxe assumé par un personnage lui-même juif.

Cette inventivité lexicale d'El Maleh touche aussi à la dérivation par composition. Les « merdonautes²⁴² » sont une claire variation sur les « Argonautes » ; il est intéressant d'observer comment le narrateur, dans un passage particulièrement caustique encore que

²³⁹ *Mille ans, un jour*, p. 167.

²⁴⁰ *Ibid.* Notre soulignement.

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² *PI*, p. 250.

sous forme de discours rapporté, convoque plusieurs mythes fondateurs de la culture occidentale pour tourner en dérision l'entreprise coloniale et ses alibis humanistes :

« [...] Gloire immortelle aux merdonnauts qui de leur pays lointain sont venus dans nos contrées nettoyer les écuries Hercule aussi mais il s'est arrêté à Tanger. Gloire à ces vaillants merdonnauts qui ont aseptisé les cœurs les esprits fait lever sur cette terre des moissons nouvelles fauché à la mitraille hommes femmes et enfants... »²⁴³

Au reste, l'ironie d'El Maleh sait être moins caustique, parfois presque attendrie, comme quand il évoque, d'un mot-valise, « la grâce du repos sabbatique » et de ses « hommes [...] ensamedimanchés²⁴⁴ » ou bien « les dames juives corsetées, chignonées²⁴⁵ ».

El Maleh cherche à produire une écriture qui syncrétise deux cultures différentes et à laisser entendre la pluralité des voix portées par le texte, comme l'appropriation d'éléments exogènes par le français et inversement. Cette entreprise s'intègre toujours dans un contexte global, elle n'est jamais pur jeu sur la langue, mais tentative de travailler une langue par une autre, de faire (ré)sonner, soit le contraire d'assourdir, une langue à travers une autre, non pas de manière gratuite, mais dans un travail de réflexion sur ce que la langue peut charrier de schèmes culturels et de stéréotypes.

Les autres écrivains du corpus ne se situent pas dans la même optique de la langue. Leur créativité obéit à des raisons plus pragmatiques que ludiques, du moins pour ce qui concerne l'innovation. Pour ce qui est de Boudjedra, l'innovation sert souvent la formule

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ *PI*, p. 35.

²⁴⁵ *Mille ans, un jour*, p. 86.

lapidaire et travaille plutôt sur les concaténations, à l'exception d'un hapax « trouillarrhée²⁴⁶ », mot-valise transparent forgé à partir du familier « trouille » et de « diarrhée ». Pourtant cette innovation se trouve dans un roman censé avoir été écrit d'abord en arabe, puis traduit en français par Antoine Moussali, certes avec la collaboration de l'auteur. La tentation de l'innovation n'a cependant pas dépassé ce seuil bien que la langue constitue, en quelque sorte, le personnage principal de cette *Prise de Gibraltar*. En effet, c'est dans ses romans écrits en arabe que l'auteur fait preuve de plus d'audace néologique puisqu'il s'amuse à créer des mots par dérivation à partir de racines variées, y compris exogènes, en utilisant la morphologie de la [fuṣḥa], la langue littéraire classique.

Si l'on se rapporte aux seuls textes du corpus, on relève que Boudjedra forge des verbes comme [tamarkasa]²⁴⁷, « devenir marxiste », à partir du nom de Marx ; [tašayya'a]²⁴⁸ au sens de « devenir communiste », sur [šā'a], « laisser une portion sans la partager » ; et [taqarmaṭa]²⁴⁹, « devenir qarmate », à partir de [qarmaṭ], « qarmate, membre d'une secte politico-religieuse ismaélienne à l'idéologie égalitaire ». Si la néologie permet l'appropriation de nouveaux concepts par l'exploitation de la plasticité des schèmes arabes, la redondance dans ce cas précis a un clair effet humoristique en suggérant le caractère mécanique de la conversion du personnage concerné.

²⁴⁶ Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar*, *op. cit.*, p. 187.

²⁴⁷ [at-tafakkuk], p. 112.

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ *Ibid.*

Émile Habibi exploite les mêmes possibilités des schèmes lexicaux arabes quand il forge le mot valise qui lui sert à qualifier son personnage : [ʿal-mutašāʿil] réunit, en effet, deux adjectifs, [mutafāʿil], « optimiste », et [mutašāʿim], « pessimiste ». Jean-Patrick Guillaume en a fait « peptimiste »²⁵⁰. Mais Habibi n'en reste pas là et tire, à l'occasion, de son hybride un verbe quadrilitère [mašʿala]²⁵¹ qu'on pourrait gloser par « peptimiser », au sens de « faire le peptimiste » ; curieusement, le traducteur rend l'occurrence de ce verbe par l'expression « mes exclamations enthousiastes²⁵² », qui manque l'ambiguïté de cet acte de parole du Palestinien confronté à la vision, elle enthousiaste, d'un officier israélien devant le désert reverdi, et laisse au lecteur francophone le soin de déceler l'intention ironique de ces propos.

On constate donc que toutes ces innovations lexicales, bien qu'elles s'écartent de l'usage commun, se soumettent aux règles du code linguistique (français ou arabe) : dérivations, suffixation, changement de catégorie morphologique, etc. Par ailleurs, nous observons que, derrière ces créations, il y a fréquemment une intention critique opérant par des renversements de situations et des jeux de miroirs commandés par le langage, ou encore la mise en scène d'une altérité à travers la langue d'écriture et une interrogation de la mémoire collective. Le contact des langues et la permutation codique qui en découle semblent favoriser une certaine créativité lexicale, voire la tentation de la néologie transcodique. Cette inventivité poussée à son extrême devient un exercice de style en

²⁵⁰ Une première traduction française du roman de Habibi est parue sous le titre suivant : *Les Circonstances étranges de la disparition de Saïd Abou An-Nahs l'Optimiste*, traduction de T. H., Paris, Le Sycomore, 1980.

²⁵¹ [ʿal-mutašāʿil], p. 147 « و أنا أمشئل ».

²⁵² *Le Peptimiste*, p. 156.

rapport non plus avec l'identité de l'auteur, mais avec la pseudonymie dans le cas de Paul Smaïl.

Pour sa part, Albert Cossery n'est pas concerné par ce type de stratégies discursives, son rapport au français étant différent des autres auteurs du corpus ; sa poétique se nourrit autrement de son bilinguisme et emprunte la forme du calque. Cossery n'est d'ailleurs pas seul à être tenté par cette forme de transgression codique, tous les auteurs du corpus se sont essayés à ce va-et-vient entre les langues, jusqu'à la pratique simultanée de l'écriture bilingue comme l'a fait Boudjedra. Cette créativité dépasse le seuil de la lexie simple pour toucher à la concaténation lexicale jusqu'à la faire éclater.

2. Cette langue à traces

Parmi les conséquences du contact des langues, l'hybridation touchant à la structure syntaxique et au sens constitue l'une des manifestations les plus intéressantes à observer. Cette hybridation donne lieu à des calques syntaxiques ou sémantiques relevant d'un processus de traduction littérale, autrement dit d'un entre-deux des langues qui semble exercer une certaine fascination sur les écrivains bilingues, pour ce qu'il permet en créations imagées et en jeux de mots plaisants et originaux. Les auteurs du corpus, qui s'inscrivent clairement dans cette mouvance de l'entre-deux, n'échappent pas à cette tentation ludique bien qu'elle n'occupe pas la même place dans l'écriture des uns et des autres. L'état de lexicalisation créé en diachronie par des pratiques répétées et convenues se trouve même parfois remis en cause par la distance impertinente de l'écrivain bilingue.

2.1. L'esprit de la lettre

Le calque, comme l'interférence, est une transgression des règles syntaxico-sémantiques d'un code linguistique. En littérature, le calque est une mauvaise traduction ponctuelle. Sa convocation s'articule à la singularité d'un imaginaire qui s'invite dans une langue hôte. C'est Paul Smaïl qui le souligne directement en opposant un « nous » locuteur à un « vous »: « Le foie est symboliquement pour nous, Arabes, ce que vous, roumis, appelez le cœur : Tu es le fils de mon foie ²⁵³ ». Cette distinction qui souligne l'importance des figures (en l'occurrence la métonymie) dans l'imaginaire suggère par là même une certaine forme d'intraductibilité par le biais de la littéralité.

Mais c'est sans doute Albert Cossery qui a – de la manière la plus systématique – recours aux calques. Si le narrateur cossérien reste complètement extérieur à l'arabe, et adopte la neutralité d'un français standard, les protagonistes, censés s'exprimer en égyptien, usent d'une langue qui semble une transposition littérale de ce dialecte. Si le roman s'écrit en langue française, l'identité égyptienne est figurée en particulier dans les dialogues où est représentée cette égyptianité revendiquée par Cossery²⁵⁴. L'auteur reproduit le calque d'expressions culturellement codifiées comme les formules de sociabilité pour suggérer cette particularité linguistique et rhétorique :

- salutations : « salut sur toi²⁵⁵ », calque syntaxique de [ʿas-salāmu ʿalayk] ;
- marques de remerciements ou de gratitude: « Je suis ton serviteur [...]. Tu m'as lavé de la honte²⁵⁶ », « Qu'Allah aide les croyants !²⁵⁷ », « Qu'Allah

²⁵³ *Ali le Magnifique*, p. 116.

²⁵⁴ Cf. Irène Fenoglio, « Égyptianité et langue française : un cosmopolitisme de bon aloi », in Irène Fenoglio, Marc Kober et Daniel Lançon (dir.), *Entre Nil et sable. Les écrivains d'expression française en Égypte. 1920-1960*, Paris, CNDP, 1999, p. 15-25.

²⁵⁵ *VD*, p. 14.

²⁵⁶ *Id.*, p. 26

augmente ta prospérité !²⁵⁸ », ou encore « Que Dieu te garde !²⁵⁹ » : calques sémantiques exacts de formules propitiatoires comportant volontiers des invocations à la divinité ;

- déclarations affectives ou simples interpellations, constituant également autant de calques sémantiques : « D'avoir vu ton visage m'a fait du bien ; l'espoir renaît dans mon cœur²⁶⁰ » ; « Pour te voir encore une fois, je braverai la mort ! Qu'Allah te garde²⁶¹ » ; « Alors, mon âme ?²⁶² » ; « mon frère²⁶³ » (où le terme de parenté ne signifie qu'ami ou complice).

Ces calques sont aisément perceptibles comme tels au lecteur francophone en raison de la tonalité emphatique qui les caractérise ou de la présence rituelle du paradigme religieux, même si sa convocation est largement rhétorique et conventionnelle. L'emphase est d'ailleurs plus perceptible dans la traduction littérale à laquelle recourt Cossery qu'elle ne l'est dans la version d'origine qui recouvre, le plus souvent, une formule lexicalisée ou en voie de l'être. Le recours à une équivalence pragmatique dans la langue d'écriture aurait assurément empreint les dialogues cossériens d'une certaine neutralité de ton, tandis que l'originalité recherchée par l'auteur réside justement dans cet artifice stylistique pour désigner une parole autre.

Marqué de grandiloquence par la fréquence du lexique religieux et des procédés hyperboliques, accentué par cette littéralité qui en rappelle l'origine, le parler des

²⁵⁷ *Id.*, p. 47.

²⁵⁸ *Id.*, p. 49.

²⁵⁹ *AD*, p. 32.

²⁶⁰ *VD*, p. 49.

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² *Id.*, p. 70.

²⁶³ *AD*, p. 55.

personnages du peuple s'avère très cocasse. De plus, une autre marque de cette littéralité traductive est le tutoiement généralisé ; de fait, en arabe, le vouvoiement est exceptionnel ; par exemple, pendant son interrogatoire par l'inspecteur Hatim, Karim tutoie le policier, alors même qu'il lui donne de l'« Excellence » :

– *Ce sont des bêtises, dit Karim. Je rigolais, Excellence ! Comment pouvais-tu croire que je parlais sérieusement*²⁶⁴ ?

Deux fonctions du calque apparaissent chez Cossery : une fonction de marquage réaliste et une fonction subversive.

La rareté des altérations syntaxiques en regard de l'abondance des calques sémantiques montre sans doute que la langue ne semble importante que dans la mesure où elle transmet la charge affective dont l'auteur cherche à l'investir. Sur le plan stylistique, cela se traduit par la récurrence du lexique affectif (« mon âme », « mon frère », etc.) et des exclamations emphatiques : « Quel jour privilégié !²⁶⁵ », « Je suis ravi de te revoir ! Un tel bonheur m'est rarement accordé, Excellence !²⁶⁶ ».

L'utilisation du « calque » englobe ainsi toutes les caractéristiques de la langue populaire : grivoiseries, insultes cocasses, surnoms imagés, ce qui lui confère truculence et vivacité. Dominique Combe l'avait déjà souligné :

*Cette langue parlée familière, parfois ordurière, qui fait une large place aux exclamations, interjections et insultes, est souvent calquée directement sur l'arabe du dialecte cairote qu'elle traduit littéralement*²⁶⁷.

²⁶⁴ *VD*, p. 119.

²⁶⁵ *AD*, p. 55.

²⁶⁶ *Id.*, p. 66.

²⁶⁷ Dominique Combe, « Orient francophone. Androgynie et métissage », *Orient détours d'écriture*, n° 8, Paris, Noël Blandin, 1991, cité par Sarra Cherif-Gaillard, in *Le retour du récit dans les années 1980. Oralité, jeux hypertextuels et expression de l'identité chez T. Ben Jelloun, R. Mimouni, F. Mellah, V. Houry-Ghata et A. Cossery*, thèse, Université de Paris XIII, 1993, p. 134.

Cette veine populaire reproduit des expressions dont il est aisé de deviner la dimension injurieuse. Un usage particulièrement fécond en est fait dans *La Maison de la mort certaine*²⁶⁸ : « enfant de pouilleuse²⁶⁹ », « fils de teigneuse²⁷⁰ », « fils de l'ignorante²⁷¹ », « corde à lessive²⁷² »... La transposition de ces séquences en français ne les dépayse pas trop, dans la mesure où, dans cette langue aussi, l'insulte populaire se construit volontiers sur les modèles « fils de N » (comme, en arabe, [yā bna l-...]) ou bien « N + Prép + N ». Ces insultes, expressions idiomatiques, restent parfaitement repérables et compréhensibles, bien qu'*empruntées* au parler populaire égyptien.

Ainsi, d'un côté, le décalage stylistique permet à Cossery d'user du personnage du peuple comme d'un procédé d'oblicité pour remettre en question une certaine vision du monde²⁷³, d'un autre côté, le jeu sur la traduction littérale offre à l'auteur le moyen le plus commode d'inscrire une différence « exotique » au sein de la langue française.

Le même rapport à la langue apparaît chez El Maleh, mais avec une vision nourrie de ses lectures et d'une réflexion formalisée sur la question du langage²⁷⁴, ce qui n'est pas le cas de Cossery.

²⁶⁸ Albert Cossery, *La Maison de la mort certaine*, [Le Caire, Éd. Masses, 1944], Paris, [Charlot, 1947], Joëlle Losfeld, [1994], 1999.

²⁶⁹ *Id.*, p. 23.

²⁷⁰ *Id.*, p. 11.

²⁷¹ *Id.*, p. 43.

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ Cf. Touriya Fili-Tullon, « L'ironie de Cossery, ou le paradoxe de l'arabesque », art. cité.

²⁷⁴ Cf. Marie Redonnet, *Entretiens avec Edmond Amran El Maleh*, Grenoble, La Pensée sauvage, 2005 ; en particulier, le chapitre intitulé « La question de la langue », p. 55-65, dans lequel l'écrivain évoque notamment l'influence de Derrida et de Walter Benjamin sur sa conception de la langue.

La lettre du grand père de Nessim, personnage principal de *Mille ans, un jour*, est un modèle de cette harmonie :

*À notre fils bien-aimé, lumière de mon âme et de mes yeux [...] les yeux baignés de larmes, une lourde pierre sur le cœur. [...], toi mon orgueil et ma joie, goûter le miel de tes paroles [...]*²⁷⁵.

L'emphase des images et la tonalité affective presque déclamatoire créent un sentiment d'étrangeté même chez le lecteur francophone qui maîtrise le (judéo-)arabe, étant donné que cette rhétorique a été abandonnée par la langue contemporaine. Des images comme « une lourde pierre sur le cœur » et « le miel de tes paroles » tirent leur force de cette matérialité – sans doute caractéristique des sociétés traditionnelles – et qui semble renvoyer à l'expérience immédiate des choses²⁷⁶. Le décalage entre ce type d'expression et la langue du narrateur est significatif. Il inscrit le discours du grand-père dans une historicité magnifiée par le narrateur : la modalisation laudative en atteste et présente cette lettre comme un modèle appartenant à la fois à l'oral et à l'écrit :

*[...] la voix ou l'écriture de son grand-père dont il gardait les lettres venues d'ailleurs, un bien précieux sur lequel il veillait avec un soin particulier comme s'il cherchait à préserver sa propre vie*²⁷⁷.

Le narrateur esquisse, avec cette lettre du grand-père jalousement conservée par le petit-fils, une chaîne de transmission dans laquelle la langue occupe une place centrale. Sur le plan sémantique, les expressions « une lourde pierre sur le cœur » ou « le miel de tes paroles » constituent ce que Vladimir Kapor qualifie de « catachrèse interculturelle²⁷⁸ ».

²⁷⁵ *Mille ans, un jour*, p. 11.

²⁷⁶ Cette matérialité est très sensible dans les dialectes arabes, dont l'imagerie ramène souvent l'abstrait au concret.

²⁷⁷ *Id.*, p. 10.

²⁷⁸ Cf. Vladimir Kapor, « La catachrèse interculturelle », *Poétique* n° 148, 2006, p. 497-505.

Les autres occurrences d'expressions calquées sur le judéo-arabe renvoient à des champs lexicaux privilégiant volontiers les métaphores alimentaires. L'expression « tant de sel dans ses récits²⁷⁹ » passe presque inaperçue en tant qu'arabisme aux yeux d'un lecteur francophone²⁸⁰ ; la catachrèse par métaphore dans « on recueillait le miel de sa parole comme on disait²⁸¹ » rappelle les « paroles mielleuses », encore que sans la nuance péjorative que l'adjectif a couramment acquise dans l'usage contemporain ; il n'en va pas de même pour cette séquence comparative : « “Et dire qu'hier encore tu n'avais pas plus de poil au menton que nous n'en avons mangé dans notre beurre.” Yeshuaa souriait [...]²⁸² » : la comparaison cocasse entre un menton imberbe et un beurre soigneusement filtré demeure néanmoins transparente malgré cette transposition littérale.

Cette transparence se retrouve avec « [...] il fallait que le sol leur brûle sous les pieds pour les décider à partir [...]²⁸³ », transposition littérale d'une métaphore de l'urgence.

En revanche, le lecteur sera plus surpris par « “Tatakoulli dmaghi !” tu me bouffes la cervelle [...]²⁸⁴ ». La glose proposée par le narrateur est une traduction de cette locution figée. La forme verbale initiale signifie littéralement « tu me manges » ; or le narrateur a préféré la rendre dans un registre plus familier pour renforcer, sans doute, le caractère oral de l'énoncé. Toujours est-il que l'expression impose une lecture métaphorique qui garde une part d'opacité. On est effectivement tenté de la rapprocher de l'expression française populaire « bouffer quelqu'un », au sens de « se montrer envahissant ou possessif avec

²⁷⁹ *Mille ans, un jour*, p. 147.

²⁸⁰ Le sel est employé ici au sens figuré de « charme », de « piquant » ; cet emploi figuré est effectivement aussi bien attesté en français (et dans les langues classiques) qu'en arabe et en judéo-arabe.

²⁸¹ *Id.*, p. 68.

²⁸² *Id.*, p. 145.

²⁸³ *Id.*, p. 133.

²⁸⁴ *PI*, p. 40.

lui », alors qu'elle signifie plutôt « séduire quelqu'un par une parole qui endort son cerveau ».

Bien que ne reculant pas devant l'hyperbole, tous ces calques sémantico-syntaxiques demeurent globalement transparents, simples témoins d'une mémoire culturelle qui affirme sa différence en prenant appui sur la traduction littérale. Si chez El Maleh, les universaux sémantiques traversent les langues, le littéralisme conserve néanmoins l'altérité comme donnée fondamentale qu'il inscrit dans le code linguistique du français.

Pour Habibi, le problème est tout autre. *Les Aventures extraordinaires de Sa'ïd le Peptimiste* sont avant tout une indexation de la langue comme un enjeu politique, par lequel « les grands de ce monde²⁸⁵ » entendent garder le pouvoir en empêchant les masses d'avoir un outil de communication partagé et en imposant la langue de l'État.

Ainsi, à propos du changement de noms des lieux imposés par les Israéliens, et qui vise non seulement à identifier l'espace à l'État d'Israël, mais aussi à gommer ce qui a précédé, voici ce qu'on peut lire dans *Péchés oubliés* :

On a donné à cette avenue le nom de Hakhalotz, ce qui veut dire l'« Avant-garde » ; mais nous n'avons pas le droit, pour des raisons historiques, de le traduire en arabe, comme l'ont fait nos frères juifs pour un grand nombre de vieux noms arabes, quand ils ne les ont pas purement et simplement changés. C'est ainsi que la rue de Nazareth est devenue l'avenue Israël-Bar-Yehouda, et que son point de départ, l'ex-place du Roi-Faysal [...] a été rebaptisée avenue Khatibât-Golani (« avenue des fiancées de Golani »). Cette transcription saugrenue correspond à l'hébreu Khetivôt Golani, c'est-à-dire la section de commandos connue sous le nom de son premier chef, Golani²⁸⁶.

²⁸⁵ *Le Peptimiste*, p. 67.

²⁸⁶ *Péchés oubliés*, p. 36-37.

La question des toponymes pose la problématique de la traduction et celle de l'hébraïsation à des fins idéologiques. La dénonciation de ce gommage identitaire s'atténue cependant grâce à l'humour qui pointe les malentendus, assez cocasses, générés par de telles situations. Le narrateur du même texte cite la traduction littérale en arabe de « Tel-Aviv » en « Colline du Printemps²⁸⁷ » par un « brave étudiant libyen », laquelle a suscité l'hilarité de tous les Palestiniens présents (« Notre frère a traduit "Tel-Aviv" en arabe ! », se gaussent-ils), symptôme d'une totale assimilation du lieu au nom qui lui a été donné par l'État d'Israël, la rétrotraduction arabe apparaissant en complet décalage avec la réalité vécue²⁸⁸.

Les mêmes réflexions sur les toponymes et leur transposition d'une langue à l'autre se poursuivent dans *Le Peptimiste*, où le narrateur de retour à Haïfa et se méprenant sur le sens de l'hébreu « Bienvenue dans *Medinah Israël*²⁸⁹ » lancé par un soldat israélien, interprète la fin de la formule comme équivalant à l'arabe « *Madīnat Isrā'īl*, la Ville d'Israël²⁹⁰ » ; du coup, persuadé que les autorités ont hébraïsé le nom de sa ville comme elles l'ont fait pour d'autres noms de lieux arabes, il s'expose aux quolibets de ses camarades plus au fait de l'hébreu. Au reste, le narrateur n'ignore pas que le nom de Haïfa

²⁸⁷ *Id.*, p. 37.

²⁸⁸ Le même toponyme, dans la bouche de Guigui-Sosie-Para, porte-parole du sionisme le plus exacerbé, fait, chez Edmond Amran El Maleh, l'objet de ce développement à l'adresse du héros du livre, Nessim, traité au passage de « bâtard, arabo-juif [...] vermine [...] chien rampant », entre autres gracieusetés :

[...] *Tel-Aviv*, le « printemps sur les ruines » mais pas la colline du printemps comme le croient des êtres stupides à ton image [...] (*Mille ans, un jour*, p. 170)

²⁸⁹ *Le Peptimiste*, p. 58-59.

²⁹⁰ En fait, « medinah » en hébreu signifie « État », équivalent de [dawla] en arabe, alors que son correspondant dans cette dernière langue, [madīna], veut dire « ville ».

ne requerrait nullement d'être hébraïsé puisqu'il « apparaît dans la Bible²⁹¹ ». On observe que Habibi pointe simultanément la question des « faux amis » en langue et celle des « faux frères » appartenant à la même communauté : paradoxalement, les malentendus proviennent des ressemblances.

De son côté, en tant qu'auteur bilingue, Boudjedra s'est montré particulièrement sensible aux questions de traduction biaisée. C'est dans *La Prise de Gibraltar* que l'on peut relever le plus de traductions littérales²⁹² puisque le roman thématise la traduction et ses difficultés.

Cependant, des calques sémantiques apparaissent çà et là dans d'autres textes de l'auteur, traduisant des réalités spécifiques à la culture maghrébine. Ainsi dans *L'Insolation*, il est question de « laveuses de morts » ou de « marieuse²⁹³ », deux calques sémantiques qui correspondent à une réalité étrangère à la France contemporaine, alors qu'au Maghreb, ce sont bien des rôles sociaux très codifiés.

Toutefois, là où la traduction aussi bien littérale que sémantique échoue, c'est quand il s'agit de rendre des jeux de mots arabes en français : « Dieu de Dieu de grosse bite²⁹⁴ » et « Sacré nom de Dieu le Divin²⁹⁵ » tentent de rendre la paronymie²⁹⁶ [rabb] / [zabb] (« Dieu » / « pénis »), jeu de mots intraduisible qui rapproche dans un clin d'œil

²⁹¹ *Ibid.* Le nom de cette ville serait mentionné dans le Talmud au III^e siècle avant notre ère.

²⁹² Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar*, *op. cit.*

²⁹³ *L'Insolation*, p. 151-152.

²⁹⁴ *Id.*, p. 42.

²⁹⁵ *Id.*, p. 40.

²⁹⁶ Cette paronymie est, en arabe, renforcée de ce qu'on serait tenté de nommer une « paragraphie », les consonnes initiales de ces deux noms ne se distinguant que par un point diacritique : ر / ز.

subversif théocratie et phallocratie. La glose du narrateur ne se fait d'ailleurs pas attendre, soulignant le manque :

Plus tard, au café, on pourrait laisser libre cours à son émerveillement devant ces jeux de mots et ces versets coraniques truffés de grossièretés²⁹⁷.

En effet, sans la version en arabe du roman²⁹⁸, on ne peut comprendre précisément de quoi il s'agit, de quels « jeux de mots » il est question, ni à quels « versets coraniques truffés de grossièretés » le narrateur fait allusion.

Là où il y a contact de langues, la tentation du calque semble très forte. Que l'auteur y sacrifie par simple jeu sur la (les) langue(s) ou pour lever le malentendu qui peut naître d'une translation approximative, le passage d'une langue à l'autre semble générer des interrogations sur la communication, la part idéologique du langage et, de manière plus sereine peut-être, sur le dynamisme créatif qui découle de cette rencontre. Selon Vladimir Kapor, « la condition interculturelle d'une œuvre littéraire exotique instaure un régime énonciatif contraint et contraignant²⁹⁹ ». Le compromis littéraire qui compose avec le procédé du calque comme avec celui de l'innovation, constitue une mise en scène de cette double contrainte. Si l'on côtoie sans cesse l'intransmissibilité d'« un certain nombre d'entités de la culture de référence, en raison de l'insuffisance du code que l'énonciateur et son énonciataire partagent³⁰⁰ », la mise en avant d'équivalences, sinon en tant que traductions, du moins en raison de leur lisibilité en contexte, laisse poindre l'idée d'une possible rencontre.

²⁹⁷ *Id.*, p. 43.

²⁹⁸ Cf. aussi Touriya Fili-Tullon : « Entre-langues et réécritures spéculaires : la tentation pré-babélique de Boudjedra ? », dans Mohamed Daoud (coord.), *Rachid Boudjedra et la productivité du texte*, Oran, Éditions du Centre de recherche en anthropologie sociale et culturelle, 2006, p. 43-54.

²⁹⁹ Vladimir Kapor, « La catachrèse interculturelle », art. cité, p. 497.

³⁰⁰ *Ibid.*

Si le principe du calque procède de la traduction, dût-elle être biaisée, il n'est pas fortuit qu'il favorise toutes sortes de manipulations syntaxico-sémantiques, de jeux de mots et de figures, comme si, dans le passage d'une langue à une autre, l'idée absolue de l'intraduisible³⁰¹, suscitait un désir effréné de « traduire », autrement dit, d'explorer toutes les possibilités du code d'écriture.

2.2. Innover, « charabiaïser³⁰² »

Dans un texte littéraire, la manipulation sémantique est peut-être plus productive que celle qui touche à l'aspect formel, sans doute parce que ses procédés sont plus nombreux. De la polysémie aux tropes, en passant par les jeux de mots et toutes les manipulations syntagmatiques de l'expression figée à la phraséologie, l'auteur se trouve devant une infinité de possibles scripturaux.

Si le calque est l'importation d'une structure étrangère dans la langue d'arrivée, son symétrique est la déconstruction d'un syntagme figé. Le défigement suppose, au préalable, le figement que nous pouvons définir sommairement comme le processus qui, d'une séquence d'éléments distincts, fait une unité polylexicale stable, dans laquelle les éléments constitutifs perdent de leur autonomie³⁰³. Le défigement n'est pas une innovation au même titre que les phénomènes examinés précédemment, mais la manipulation d'une unité

³⁰¹ Il n'est pas inopportun d'observer l'intérêt actuel pour les intraduisibles et de le lier à une vision de la mondialisation tentant de défendre les singularités des peuples, cf. Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil / Le Robert, 2004.

³⁰² Attesté une première fois isolément dans une lettre de Baudelaire au sens de « parler “patois” » (à propos de Frédéric Mistral), conforme à son étymologie (« charabia-iser »), le verbe se retrouve ensuite chez Raymond Queneau (*Zazie dans le métro*, Paris, Gallimard, [1959], Folio, [1972], 2006, p. 167) au sens de « s'exprimer de manière incompréhensible », en accord avec l'évolution sémantique de « charabia ». Voir l'article correspondant dans le *TLFI*.

³⁰³ Sur ces notions, voir Salah Mejri, Gaston Gross, André Clas et Taïeb Baccouche (dir.), *Le Figement lexical*, Tunis, CERES / RLM, 1998.

polylexicale existante aux fins de lui faire « dire » un (des) nouveau(x) sens. Il suppose donc une prise de conscience préalable de la lexicalisation et la volonté de jouer de l'état qui en résulte. Plus qu'ailleurs, plus que pour l'innovation qui peut s'expliquer quant à elle – au moins en partie – par des nécessités fonctionnelles, la dimension ludique intervient dans cette déconstruction du préconstruit³⁰⁴.

C'est l'usage qui installe dans la langue le figement en tant que processus dynamique³⁰⁵ et qui fixe toutes sortes de séquences reprises mécaniquement. Cette « polylexicalité, définie comme la concaténation des mots conformément à la syntaxe courante dans le cadre d'une séquence à laquelle sont attribués un fonctionnement syntaxique et une signification globale propres³⁰⁶ » contribue, comme le démontre Salah Mejri, au renouveau du lexique. Le texte littéraire semble le lieu idéal où observer ce travail de tension entre la reconduction des séquences figées et leur déconstruction.

En effet, avec le défigement, il y a comme la confrontation entre un état de langue doxal et une réalisation subjective qui se refuse au premier. On songe aux Surréalistes, qui

³⁰⁴ Salah Mejri définit la notion du préconstruit de la manière suivante : « [...] le pré-construit, c'est le signe linguistique dans ses deux dimensions signifiante et signifiée. Ainsi le pré-construit serait la fixation du conceptuel dans la langue » ; cf. Salah Mejri, « Traduire les jeux de mots : approche linguistique », in Tonia Nenopoulou (dir.), *Traduire au XXI^e siècle. Tendances et perspectives*, Thessalonique, University Studio Press, 2004. Article également disponible sur Internet à l'adresse suivante : http://www-lli.univ-paris13.fr/membres/biblio/1257_Traduire_jeux_mot_approch_ling.doc, p. 3, page consultée le 28 mars 2008.

³⁰⁵ Cf. Salah Mejri, *Le Figement lexical. Descriptions linguistiques et structuration sémantique*, Tunis, Publications de la Faculté des lettres de Manouba, 1997, *passim*.

³⁰⁶ Salah Mejri, « Figement lexical et renouvellement du lexique : quand le processus détermine la dynamique du système », *Le Français moderne*, n° 68 (1), 2000, p. 49 ; également disponible sur Internet à l'adresse suivante : http://www-lli.univ-paris13.fr/membres/biblio/1290_renov_lexique.doc, p. 10, page consultée le 28 mars 2008. Voir également l'article du même auteur, avec une synthèse l'actualité théorique : « Le Figement lexical », *Cahiers de lexicologie*, n° 82, 2003, p. 23-39 ; article également disponible sur Internet à l'adresse suivante : http://www-lli.univ-paris13.fr/membres/biblio/1354_fige_lex.doc, page consultée le 28 mars 2008.

ont influencé nombre d'écrivains francophones³⁰⁷, et qui se défiaient du pouvoir de communication du langage. Les jeux de mots ne sont que des cas extrêmes de cette incommunicabilité³⁰⁸.

Par ailleurs, le défigement a, dans certains cas, partie liée avec le bilinguisme, puisque les séquences figées de la langue maternelle perdent, par la traduction dans une autre langue, leurs propriétés distinctives. Dans les textes objets de cette étude, la traduction des expressions idiomatiques les défige en quelque sorte, du moins du point de vue de l'encodeur, sans pour autant leur faire perdre leur tropisme étranger. Du point de vue du décodeur bilingue, cette opération de transposition littérale est perçue comme un détournement, mais le lecteur francophone qui ne maîtrise pas la langue « source » n'y voit qu'une expression plus ou moins imagée, fréquemment emphatique.

Le bilinguisme d'écriture de Boudjedra le prépare tout « naturellement » à user de ce procédé de déconstruction. Ainsi traduit-il – non sans altérations – un dicton de l'arabe dialectal maghrébin, « [ʔanfak fī s-smā wu ʔastak fī l-mā]³⁰⁹ », en français par « le nez dans les étoiles, et le cul dans la fange !³¹⁰ ». Au défigement impliqué par la traduction s'ajoute, sur le plan formel, la perte des échos sonores soulignant la double antithèse [ʔanfak / ʔastak], [ʔas-sma / ʔal-ma]. Celle-ci reste néanmoins sensible, *via* le parallèle syntaxique et sémantique, grâce aux oppositions terme à terme « nez / cul », « étoiles / fange » qui couplent le haut et le bas. La transposition en français opère deux substitutions métonymiques (« étoiles » pour [smā] qui signifie « ciel », et « fange » pour [mā], « eau »),

³⁰⁷ Aimé Césaire, Salah Guermadi, etc.

³⁰⁸ Cf. l'analyse de Marcel Havrenne, *La Main heureuse*, Bruxelles, Cobra, 1950, p. 3.

³⁰⁹ [ʔat-tafakkuk], p. 17.

³¹⁰ *Le Démantèlement*, p. 27.

qui sont loin d'être neutres sur le plan du registre (soutenu au lieu de courant). Ces libertés prises avec le dicton original contribuent à le « déproverbialiser³¹¹ » en l'inscrivant, de plus, dans un intertexte à l'évidence hugolien³¹² : la parole collective qu'est le proverbe³¹³ devient, une fois traduite, une parole éminemment individuelle, puisque littéraire et s'autorisant d'un intertexte transparent. Le biais de la traduction signe de ce fait un processus d'appropriation de la *vox populi*.

Un autre cas d'appropriation se présente dans le passage suivant, qui fait allusion à l'onanisme de TaharEl Ghomri par une formule détournée :

*[...] alors que lui (ne sachant rien d'elle ni de son existence, continue à [...]) éparpiller sa moelle épinière solitairement, à s'éparpiller dans ses jours et à s'entortiller dans ses nuits...) se rappelle de temps à autre [...]*³¹⁴.

L'expression soulignée renvoie à une représentation très ancienne de la spermatogenèse, en liaison avec la patrilinéarité, qui apparaît dès avant le texte coranique où il est dit que Dieu tira une descendance du « dos » des fils d'Adam (*Coran*, VII, 172)³¹⁵.

³¹¹ Sur la « déproverbialisation », cf. l'article de Georges Kleiber, « Les proverbes : des dénominations d'un type "très très spécial" », in André Clas, Salah Mejri et Taïeb Baccouche (dir.), *La Mémoire des mots*, op. cit., p. 23-39.

³¹² Par exemple :

*La terre est au soleil ce que l'homme est à l'ange.
L'un est fait de splendeur; l'autre est pétri de fange.
Toute étoile est soleil; tout astre est paradis.*

(Victor Hugo, *Les Contemplations*, [1856], III, XII, « Explication », v. 1-3, éd. établie par Léon Cellier, Paris, Garnier, Classiques, 1985, p. 153. Notre soulignement.)

³¹³ Cf. Georges Kleiber, art. cité, p. 24 : « La tradition veut que les proverbes ne soient pas la voix d'un particulier, mais véhiculent l'expression de la "sagesse populaire", *vox populi*, ou encore "sagesse des nations" ».

³¹⁴ *Le Démantèlement*, p. 29. Notre soulignement.

³¹⁵ Voir Corinne Fortier, « Le lait, le sperme, le dos. Et le sang ? Représentations physiologiques de la filiation et de la parenté de lait en islam malékite et dans la société maure de Mauritanie », *Cahiers d'études*

Dans la version arabe du roman³¹⁶, l'expression allusive sera immédiatement comprise par un lecteur au fait des métonymies constituées à l'aide du mot « dos », [ʔaz-zahr] :

كسر ظهره ؛ من ظهره, الخ

soit : « alors qu'il est [né] de son dos, (c'est-à-dire : qu'il appartient à sa lignée), il lui a cassé le dos (c'est-à-dire : il l'a affaibli) ».

L'auteur donne, avec « moelle épinière », qui se retrouve dans les textes arabe et français, une nouvelle caution à ces images traditionnelles.

Ainsi le texte boudjedrien semble travailler avec les formes figées comme avec un matériau brut dont il reconstitue la trame à travers un processus d'appropriation complexe. Si le cliché, comme l'affirme Riffaterre, « sert de modèle d'engendrement de la phrase littéraire par calque ou par conversion³¹⁷ », Boudjedra semble généraliser ce procédé et le systématiser de manière ludique à tout ce que lui permet son bilinguisme. Ce ludisme n'est d'ailleurs pas dénué d'une certaine angoisse philologique.

La Prise de Gibraltar, roman lui-même donné comme la version française d'un original arabe, pose explicitement le problème de la traduction, notamment de celle des idiotismes. Ainsi de « laisse-le frire dans son huile³¹⁸ », équivalent littéral d'une expression maghrébine qu'on pourrait gloser par « considère-le avec dédain ». Le sens métaphorique de l'expression appliquée au père du narrateur est explicité par un commentaire narratorial:

africaines, n° 161, 2001, p. 97-138 ; article accessible sur Internet à l'adresse suivante : <http://etudesafricaines.revues.org/document68.html>, page consultée le 24 janvier 2007. Cette croyance est communément admise dans l'imaginaire populaire arabe et pas seulement en Mauritanie, l'auteur de l'article elle-même note présence d'une telle croyance en Égypte.

³¹⁶ [ʔat-tafakkuk], p. 18.

³¹⁷ Cité dans Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Nathan université, 1997, p. 59.

³¹⁸ Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar*, *op. cit.*, p. 24.

*[...] les dialectes ont leur génie propre [...] il change d'avis papa comme de chemise ou de femme un vrai poisson enduit d'huile d'olive et enrobé de savon impossible de le saisir ça glisse ! comment traduire un tel arabisme passons passons [...]*³¹⁹.

Ici encore la traduction du dicton est approximative : l'auteur déconstruit le figement [ḥūta wu madhūna biz-zīt] (littéralement : « un poisson enduit d'huile ») en ajoutant une expansion déterminative à l'instrumental (« d'olive ») et en redoublant le syntagme adjectival d'une seconde métaphore, indépendante de la première mais visant le signifié : « et enrobé de savon ».

À l'origine de la fascination pour les mots, il y a donc l'achoppement sur les syntagmes figés, source d'opacité, ensuite vient le dépassement par la réinvention d'une littérarité / altérité qui est déconstruction et atomisation de cette parole « convenue », une destruction inséparable de la création individuelle.

Symétriquement, Boudjedra effectue le même travail sur les séquences figées dans les versions arabes de ses textes, souvent en relation avec le français. Ainsi dans [ʿat-tafakkuk], la proposition suivante :

مشينا حتى أصبحنا نشعر أن أحذيتنا تمشي بجانب أقدامنا³²⁰

Littéralement : « Nous avons marché jusqu'à sentir que nos chaussures marchaient à côté de nos pieds³²¹ ». Le segment qui peut supporter une interprétation métaphorique (voire hyperbolique) n'est qu'un renversement de l'expression française « marcher à côté de ses

³¹⁹ *Id.*, p. 25.

³²⁰ [ʿat-tafakkuk], p. 152.

³²¹ Notre traduction. Dans *Le Démantèlement*, on lit : « Nous croyions que nos pataugas marchaient à nos côtés » (p. 189).

pompes ». Les exemples abondent³²², mais ce qui est souvent significatif, ce sont les localisations mêmes de ces détournements, qui semblent destinés à attirer l’attention du lecteur sur un énoncé au caractère ouvertement subversif. Ainsi, la dernière expression relevée vient après l’évocation de la naïveté des Algériens qui avaient « marché » en croyant à la Révolution. Mais parfois aussi, les détournements servent un esprit hâbleur qui joue avec les mots et les langues. Dans [ʿal-marʿ] ³²³, on peut lire :

قصيدة (..) رديئة الشكل، وردية المعاني³²⁴

littéralement : « un long poème lyrique, à la forme médiocre et au contenu rose³²⁵ ».

Nous pouvons identifier dans le dernier segment ([wardiyyatu l-maʿānī], littéralement « rose de contenu ») une transposition de l’expression « à l’eau de rose », pour parler d’un contenu mièvre. En outre la paronomase [wardiyya] (« rose ») / [radīʿa] (« médiocre ») rapproche deux termes aux connotations *a priori* disjointes. De même dans [ʿat-tafakkuk], nous pouvons lire :

فيزيد الطين تربة³²⁶

là où l’on attendrait :

يزيد الطين بلة

³²² Cf. Touriya Fili-Tullon : « Boudjedra, écrivain de langue arabe ? », in *Présence francophone : Actualité de Rachid Boudjedra*, n° 68, 2007, p. 50-62.

³²³ Rachid Boudjedra, [ʿal-marʿ], Alger, ENAL, 1984 ; traduction française par Antoine Moussali en collaboration avec l’auteur : *La Macération*, Paris, Denoël, 1984.

³²⁴ Rachid Boudjedra, [ʿal-marʿ], *op. cit.*, p. 36.

³²⁵ Notre traduction. Dans *La Macération*, *op. cit.*, on lit : « [...] un long poème érotique [...] de qualité médiocre et de teneur suspecte, un peu à l’eau de rose » (p. 50).

³²⁶ [ʿat-tafakkuk], p. 16.

Cette expression figée est employée pour exprimer la dégradation d'une situation et signifie littéralement « ce qui ajoute de l'eau à la glaise » ; l'auteur a remplacé le mot « eau » par « terre », ce qui donne : « ce qui ajoute de la terre à la glaise »³²⁷.

Boudjedra apprécie particulièrement ces déconstructions de syntagmes figés par le biais de substitutions paradigmatiques. Ainsi la locution « ne pas savoir à quel saint se vouer » devient « [...] ne sachant à quel dieu de la folie se vouer³²⁸ », l'expression « rire jaune » devient « il souriait jaune³²⁹ ». Si ces commutations d'un élément de l'unité polylexicale par un autre remotivent clairement la séquence, la proximité du champ lexical où l'auteur prélève l'élément de substitution empêche de créer un grand écart sémantique entre la séquence figée et celle qui lui est substituée. Au reste, le lecteur devine aisément qu'il y a un jeu sur les significations métaphorique et littérale de la locution et s'en amuse³³⁰.

Plus complexe, s'avère, en revanche, le jeu avec les clichés³³¹ ou les catachrèses de la culture d'origine. Ainsi l'épisode du sacrifice du coq entre les cuisses de la mère³³² relate en apparence un rituel sacrificiel, mais peut également être interprété comme transposition d'une métaphore populaire prise au sens littéral : lorsqu'on dit d'une femme

³²⁷ Le passage où se trouve cette expression n'a pas de correspondant dans la version française du roman (*Le Démantèlement*).

³²⁸ *L'Insolation*, p. 74.

³²⁹ *Le Démantèlement*, p. 108.

³³⁰ À propos de l'humour lié au défigement, voir l'article de Dominique Caubet, « Humour et défigement des expressions figées au Maghreb chez les humoristes Mohamed Fellag et Gad Elmaleh », in Salah Mejri, Gaston Gross, André Clas, Taïeb Baccouche (dir.), *Le Figement lexical, op. cit.*, p. 351-360. Noter que ce type d'humour, lié à la double culture et au va-et-vient entre les langues, n'est pas un phénomène uniquement littéraire, mais est très présent au quotidien dans les sociétés maghrébines.

³³¹ Sur le traitement du cliché chez Boudjedra, cf. Sonia Zlitni-Fitouri, « *Timimoun* de Boudjedra : du cliché à la métaphore », in Wafa Bsaïes Ourari, Ilhem Ben Miled et Habib Salha (dir.), *La Littérature maghrébine d'expression française entre cliché, lieu commun et originalité*, Tunis, Publications de l'Institut supérieur des langues, 2003, p. 121-130.

³³² *L'Insolation*, p. 155-158.

qu'un « coq lui a été égorgé entre les jambes », cela signifie tout simplement qu'elle est victime d'une hémorragie. Ce travail sur les syntagmes figés qui dépasse ainsi la dimension de la phrase, alimente chez Boudjedra la productivité du texte et tisse des liens intratextuels entre les versions romanesques dans les deux langues d'écriture³³³. Mais ce travail de tissage interculturel semble sans cesse remis en question quand les idiotismes, transcrits en arabe, ne donnent lieu à aucune traduction. Par exemple, un dicton maghrébin est reproduit en arabe sans autre forme de translation, sinon le commentaire ironique du narrateur qui le présente comme étant une « évocation savoureuse » :

أه يا بلارج يا طويل القامة سبعة سنين ما صليت كجيت انصلي انسيت السورة³³⁴

Ce dicton peut être littéralement traduit à peu près comme suit :

« Ô Cigogne, toi qui es élancée, pendant sept ans je n'ai pas prié et, quand j'ai voulu prier, j'avais oublié la sourate ».

La « sav[eur] » du dicton, proféré en relation au fiasco du narrateur avec l'infirmière qu'il poursuit de ses assiduités, provient de ce que, dans les dialectes maghrébins, les mots utilisés pour qualifier l'allure élancée de la cigogne ou pour désigner la prière rituelle s'appliquent, pour autant que le contexte s'y prête, à une érection se prolongeant ou à une relation sexuelle, ici inaboutie en raison de la négation.

³³³ Les exemples étudiés ici sont majoritairement extraits du *Démantèlement* et, éventuellement, rapprochés de la version arabe, [at-tafakkuk]. Pour *L'Insolation*, on se rapportera au travail très exhaustif de Charles Bonn, particulièrement au chapitre 4 de la 2^e partie de sa thèse de doctorat d'État (*Le Roman algérien contemporain de langue française. Espaces de l'énonciation et productivité des récits*, Université de Bordeaux 3, sous la direction du Pr Simon Jeune, 1982, consultable sur <http://www.limag.com>), notamment le chapitre intitulé « L'ambiguïté d'un carnaval fondateur et auto-parodique dans *L'Insolation* ». Ce travail étudie plus particulièrement l'intertextualité, mais fait une large part au ludisme formel et aux différentes sources de l'écriture boudjedrienne.

³³⁴ *L'Insolation*, p. 168.

L'absence de traduction n'est pas notée ; au contraire, le narrateur semble narguer le lecteur non arabophone qui ne peut accéder au sens ni, donc, partager la complicité de cette allusion malicieuse, – autodérision du narrateur vis-à-vis de ses échecs amoureux.

Chez El Maleh, les idiotismes de la culture marocaine sont souvent explicités par une retranscription de l'original accompagné d'une glose, plutôt que d'une traduction : « ce pain qu'il a partagé avec nous c'est le pain du flic "Taâm el boulice Yak" »³³⁵ ; cette expression métonymique³³⁶ induit l'idée de trahison, comme le font les verbes « manger » ou « [en] croquer » dans l'argot français, et renvoie explicitement à l'expression « partager le pain » avec ses connotations de cordialité et de confiance. L'utilisation de l'idiotisme permet seul de mesurer ou de pressentir l'ampleur de la gravité de l'acte de délation, considéré comme une trahison à la valeur symbolique du pain partagé, très importante dans les sociétés maghrébines.

D'autres expressions proverbiales, aussi imagées, sont reconduites dans le texte pour être opposées à la langue abstraite et incompréhensible de la bureaucratie politique, mais insérées directement en langue française sans la version arabe, non sans que l'existence de cette dernière soit allusivement signalée :

*« La merde court toujours à la recherche de sa sœur jumelle jusqu'au fond des océans s'il le faut »*³³⁷

dicton trivial que l'on peut rapprocher, en français, de « qui se ressemble s'assemble » ; aussi bien :

*« celui qui veut recueillir le miel des abeilles doit en souffrir les piqûres »*³³⁸

³³⁵ *PI*, p. 168.

³³⁶ C'est une métonymie de la cause pour l'effet : « manger le pain de la police » induit d'être compromis avec la police. Cette expression s'emploie uniquement pour les délateurs et les indicateurs.

³³⁷ *Id.*, p. 186.

qui correspond à « il faut souffrir pour être belle », mais dans un sens plus large, celui de la peine et de la souffrance comme prix à payer pour atteindre un objectif.

Au reste, la sensibilité particulière de l'auteur au caractère convenu de bien des discours lui épargne de céder à la tentation ethnographique. Ainsi l'expression « tigre en papier » aux connotations historiques transparentes fait-elle aussi son apparition dans le texte malézien sous la forme éclatée d'une allégorie :

[...] les tigres dans ce Maghreb comme ailleurs se muaient dans la fragilité éphémère de vieux papiers balayés par le vent qui s'était levé à l'Est tout comme le soleil³³⁹.

Tout comme pour Cossery, la traduction littérale permet à El Maleh et à Boudjedra d'introduire cet élément « exotique » dans la langue française et d'y inscrire une identité particulière. Même banales, la phraséologie populaire et les catachrèses fossilisées se trouvent réinventées dans ce nouvel acte d'énonciation littéraire et traductif.

Si le narrateur de Cossery prétend demeurer dans la neutralité du calque linguistique comme pour rester fidèle à l'esprit égyptien qu'il cherche à dupliquer, le rythme différent des deux langues réinvente la parole originelle, la réactive et lui donne une expressivité différente.

Boudjedra et El Maleh vont plus loin dans la mesure où la conscience de la singularité identitaire qui les anime les pousse non seulement transposer littéralement l'ordre des mots tel qu'il se manifeste dans le texte source mais à déconstruire cet ordre ou à le faire éclater.

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ *Id.*, p. 152.

Il n'est pas étonnant de constater la quasi-absence d'une pareille stratégie discursive chez Paul Smaïl. L'importation de séquences figées d'une langue à l'autre nécessite sans doute une intimité avec la langue source que ne possède pas, dans ce cas, l'écrivain. A l'exception de quelques clichés importés pour les besoins de la fiction auctoriale de la pseudonymie, notamment dans *Ali le Magnifique*, aucune exploitation notable de leur potentiel poétique n'est à noter. Des expressions comme « Allahou akbar !³⁴⁰ », « Al-hamdoulillah !³⁴¹ », « quelle baraka !³⁴² » ponctuent le discours du personnage et rappellent simplement son appartenance communautaire, mais l'auteur n'en fait pas un moteur d'écriture. Ces locutions-clichés ne sont généralement ni traduites³⁴³ ni remotivées, à de rares exceptions près, comme « tenir le[s] mur[s] », [šad l-ḥīt] en arabe :

Quand j'avais xlas de leurs petits plans pourraves : tuer le temps dans les caves, tenir le mur avec les épaules [...]³⁴⁴ !

Cependant cette expression, à l'origine des *hittistes* du parler algérois, – jeunes chômeurs passant leur temps, faute d'espace privé, appuyés aux murs de la ville – avait déjà été largement explicitée et popularisée par l'humoriste Mohamed Fellag dans son spectacle *Djurdjurassique bled* et le livre éponyme qu'il en a tiré³⁴⁵.

³⁴⁰ *Ali le Magnifique*, p. 36.

³⁴¹ *Id.*, p. 19.

³⁴² *Id.*, p. 434.

³⁴³ À l'exception de l'expression « Tu es le fils de mon foie » qui fait, on l'a vu (cf. ci-dessus 2.1.), l'objet d'un commentaire narratorial érudit en liaison avec une vision communautariste contestée de la société, et se justifie par cette contestation.

³⁴⁴ *Ali le Magnifique*, p. 29. Notre soulignement.

³⁴⁵ Mohamed Fellag, *Djurdjurassique bled*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1999.

En revanche, le travail formel se fait surtout à partir de la langue française : « faire *Grand Bleu*³⁴⁶ » est une allusion explicite au film de Luc Besson³⁴⁷, encore que l'expression proustienne « faire catleya » ne soit pas bien loin si l'on en croit les associations proposées : « Approche de la mort par étouffement et dans la jouissance³⁴⁸... » De même, « le dessus du couscoussier de l'immigration³⁴⁹ » n'est jamais que la transposition contextualisée du « dessus du panier », pour suggérer des distinctions fines à l'intérieur de la communauté immigrée.

La question des séquences figées et de leur traitement dans le texte littéraire renvoie au lien intime avec le bilinguisme et les mécanismes traductifs qui en découlent. L'observation des textes de Habibi et de leur traduction par Jean-Patrick Guillaume permet une mise en perspective de ces mécanismes en relation avec la créativité scripturale.

Ainsi le narrateur du *Peptimiste* raconte comment son aïeule fut répudiée par son mari quand il se rendit compte qu'elle le trompait avec « Raghîf fils d'Abû 'Umra³⁵⁰ » ; or en arabe palestinien, comme le précise une note infrapaginale de l'auteur, [ʔabû ʔumra], sous ses allures d'anthroponyme, désigne la faim ; quant à [raġîf], il signifie « pain, miche de pain ». L'absence de majuscule dans la typographie arabe favorise le jeu de mot entre nom propre et nom commun. Jean-Patrick Guillaume trouve une expression très heureuse

³⁴⁶ *Ali le Magnifique*, p. 51. Il s'agit de la pratique consistant à se mettre un sac en plastique (bleu, de préférence) sur la tête et à rester en apnée jusqu'à la limite de la suffocation, en vue d'atteindre, en groupe, un plaisir solitaire, dans les caves. Cette pratique n'est pas sans rappeler celle que propose l'un des personnages beckettien dans *En attendant Godot*.

³⁴⁷ Luc Besson, *Le Grand Bleu*, 1988.

³⁴⁸ *Ali le Magnifique*, p. 51.

³⁴⁹ *Id.*, p. 159.

³⁵⁰ [ʔal-mutašāʔil], p. 37 et *Le Peptimiste*, p. 18.

pour traduire l'anthroponyme supposé : « Michedepain fils de Crèveladalle », qu'il ne propose cependant que très discrètement en note infrapaginale³⁵¹, évitant ainsi la tentation de la réécriture. Mais la marge entre traduction et réécriture est nécessairement étroite quand il s'agit de rendre des locutions chargées de connotations comme c'est souvent le cas dans l'écriture habibienne.

L'intertexte coranique et le détournement dont il fait l'objet vont dans le même sens : « Jeûnez et priez pour la démocratie, et plongez-vous dans l'océan de sa grâce³⁵² ». Cette phrase reproduit typiquement le moule rythmique et syntaxique d'un verset coranique, associé en outre à un champ lexical religieux³⁵³. La dimension sacrée connote ici le caractère vertical et, pour ainsi dire, transcendant et arbitraire de la politique autoritaire d'Israël à l'égard des Palestiniens. La traduction ne peut rendre compte de ces deux dimensions sinon par le commentaire péritextuel³⁵⁴. Le détournement du figement est particulièrement sensible en arabe, mais la traduction a réussi à préserver le caractère parodique de la formule en mêlant le lexique religieux au profane. Si la traduction littérale implique une certaine inhibition des sèmes afférents contextuels pour le lecteur monolingue, ceux-ci, d'une certaine manière, restent disponibles et susceptibles d'être actualisés par un lecteur bilingue au fait de la culture et (ou) de la langue d'origine.

Ainsi de la traduction par J.-P. Guillaume du segment suivant :

عجوز النحس (هذا اسم والدي, رحمه الله)³⁵⁵

³⁵¹ *Le Peptimiste*, p. 18, n. 2.

³⁵² *Péchés oubliés*, p. 68.

³⁵³ Par exemple, *Coran*, II, 60 : « Mangez et buvez de la portion de Dieu ; et ne mettez pas de désordre sur la terre comme des fauteurs de désordre ». Noter cependant l'inversion antonymique effectuée par l'auteur : « Mangez et buvez » vs « Jeûnez et priez ».

³⁵⁴ Une note du traducteur précise, en effet mais sans aller plus avant, qu'il s'agit là d'un « détournement d'une formule pieuse » (*Péchés oubliés*, p. 68, n. 1).

³⁵⁵ [al-mutašā'il], p. 40.

soit :

[...] « vieille calamiteuse » (on se souvient que tel était le nom de mon pauvre père, que Dieu ait son âme)³⁵⁶

La parenthèse narratoriale développe et explicite le jeu de mots entre le complément de nom de l'expression figée « [ʿağūzu n-naḥs] » (littéralement : « vieille de malheur », qu'on pourrait gloser par « vieille sorcière ») et le patronyme du narrateur, « [ʿabū n-naḥs] » (littéralement : « Père du malheur »).

Ailleurs, le surnom donné à un professeur du narrateur jeune et traduit par « le Répréhensible³⁵⁷ » constitue, pour le lecteur arabophone, une allusion transparente à la sourate initiale du *Coran*³⁵⁸, au reste citée littéralement :

المغضوب عليه³⁵⁹

En outre, il n'est pas indifférent que l'exégèse coranique voie dans ce terme une désignation périphrastique des Juifs : Habibi affectionne ces jeux de miroir où les rôles s'échangent. Pourtant, le lecteur monolingue de la seule traduction n'y verra probablement que du feu.

En revanche, des expressions figées trouvent parfois avec bonheur une adaptation tout aussi lexicalisée dans la langue cible :

لقد فرغت جعبتي³⁶⁰

³⁵⁶ *Le Peptimiste*, p. 23.

³⁵⁷ *Id.*, p. 44 et *passim*.

³⁵⁸ *Coran*, I, 7.

³⁵⁹ [ʿal-mutašāʿil], p. 57.

³⁶⁰ *Id.*, p. 54.

L'expression signifie littéralement : « j'ai vidé ma vessie », mais le figement lui a conféré le sens global de « dire ce qui était tu ». Le traducteur de Habibi utilise l'expression figée équivalente : « j'ai vidé mon sac³⁶¹ ».

La traduction professionnelle, tout comme la réécriture, est tenue de prendre en compte ces mécanismes linguistiques liés à un héritage ; elle est appelée non seulement à prendre en considération la part d'implicite liée aux différents procédés stylistiques (jeux de mots, images à intention humoristique, mots d'esprit...), mais aussi à faire acte de créativité quand il s'agit de phénomènes de figement, de défigement, de clichés, pour leur trouver des équivalents (dans la mesure où cela est possible) dans la langue cible. Le recours à la note infrapaginale s'avère dans ce cas un ultime mais nécessaire procédé de compensation. La littérature francophone, porteuse d'au moins deux langues, est ontologiquement habitée par la problématique de la traduction et de la réécriture. Libre de tout devoir de fidélité, elle peut trahir à volonté, et dans la plus totale créativité jubilatoire, et la lettre et l'esprit. Les ratages, les manques et les incompatibilités deviennent sources de décalage et d'innovation. L'écart par rapport à un usage donné féconde.

3. Conclusion de la première partie

Si le calque, tout comme l'emprunt et l'interférence, constituent les manifestations les plus courantes du contact des langues³⁶², le traitement littéraire les promeut en effets de

³⁶¹ *Le Peptimiste*, p. 39.

³⁶² Dans toutes les sociétés bilingues, on joue des créations de type « calque ». Cf., à ce propos, l'article de Mosbah Saïd, « La stéréotypie : un fait culturel ou linguistique ? », in Salah Mejri, Taïeb Baccouche, André Clas, Gaston Gross (dir.), *La Traduction, entre équivalence et correspondance*, Tunis, Publication de l'Institut supérieur des langues, 2001, p. 147-161.

style plus ou moins élaborés et servant une esthétique de la relation comme chez Habibi ou de l'hybridation comme chez les autres auteurs du corpus. Avec la systématisation du calque chez Cossery, le cliché s'intègre dans une esthétique-éthique de la trace. Quant à Paul Smaïl, emprunts et clichés constituent pour lui des raccourcis stratégiques destinés à camper ses personnages (narrateurs et auteur pseudonymique). Mais tout comme l'emprunt peut donner naissance à des innovations, le cliché peut subir un défigement qui devient source de nouveauté stylistique et sans doute aussi sémantique.

En effet, sur le plan formel, aussi bien le français que l'arabe se trouvent régénérés par cette exploration ludique. Parallèlement, la trace de l'autre langue peut s'avérer un point de questionnement du sens, voire un renvoi à la pure matérialité du signe ; ainsi en est-il des insertions hétérolinguistiques³⁶³ (arabes dans le texte français ou inversement) dans l'écriture de Boudjedra. Mais la subversion de la langue peut se faire de l'intérieur, à condition d'emprunter les marges, à l'instar de Paul Smaïl qui exploite le parler « des cités ».

Par ailleurs, sur le plan idéologique, les traces de langues étrangères dans les textes du corpus sont l'indice d'une présence ambiguë, à la fois même et autre. L'altérité est certes une donnée fondamentalement inscrite dans ces textes ; cependant, l'opacité n'est jamais définitive, mais plutôt un jeu qui s'installe entre transparence et obscurité. Les traductions, le métadiscours ou le contexte permettent de reconnaître du même dans l'autre. Parallèlement, les jeux de miroirs sont des prismes impertinents où le même devient autre, tel le cas des emprunts au français adaptés à l'arabe et qui redeviennent étrangers par le ricochet de la littérature francophone, ou bien des rapprochements effectués par Habibi entre deux langues sémitiques, l'arabe et l'hébreu. Pour la langue

³⁶³ Pour parler comme Rainier Grutman qui utilise ce terme dans le sens de présence d'autres langues ou d'autres idiomes dans un texte littéraire. Cf. son ouvrage, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XX^e siècle québécois*, Montréal, Fides-CETUQ, coll. Nouvelles études québécoises, 1997.

arabe précisément, la subversion lexicale apportée par les textes littéraires met à l'index la sclérose d'une tradition philologique basée sur l'idée du [i'ġāz] (« inimitabilité [du *Coran*] »)³⁶⁴ et de son corollaire le [tawqīf] (« immobilisation, blocage »)³⁶⁵.

La subversion consiste non seulement à introduire de l'hétérogène, mais à en assurer la préhension globale. Bien plus, l'esthétisation achève de promouvoir au statut artistique le normativement déchu comme le langage des cités. En captant ce langage, la langue littéraire rappelle sans cesse ce qu'elle doit à la productivité et à la vitalité de l'oral, qu'elle fixe et dont elle exploite les mécanismes ; et en le fixant – paradoxe – elle est sans cesse appelée à se surpasser, à se subvertir, pour ne pas se scléroser. Le mécanisme de résurgence des mots ou séquences de l'autre langue ne relève pas de la traduction proprement dite. Mais tout se passe comme s'il fallait sans cesse signaler ce décalage entre la langue d'écriture et, à certains moments, la langue de la pensée. Cependant, l'attitude poétique consiste à récupérer la déperdition inévitable qui s'ensuit pour la transformer à son tour en signification, en un surcroît de sens articulé, paradoxalement, à la problématique de l'intraduisible.

L'altérité radicale de la langue étrangère apparaît dès lors comme une simple figure de l'étrangeté endémique à toute langue :

³⁶⁴ Le caractère miraculeux et la beauté parfaite de la langue arabe, du moins selon la vision islamique.

³⁶⁵ Principe de fixation du lexique, selon lequel la langue arabe peut tout dire, d'où l'inutilité de la création lexicale. Le *Lisan al-Arab* (dictionnaire de référence, datant du XIII^e siècle) ignore des termes comme [asturlāb], – instrument au perfectionnement duquel les Arabes ont apporté une contribution non négligeable, même si le mot est emprunté aux Grecs –, et [muhtasib], « contrôleur des marchés », alors qu'il consignera sans hésitation [taġzīr], « s'abstenir de traire une chamelle une fois sur trois pour la faire abonder en lait à une époque où elle en a peu » (!), cf. Heidi Toëlle et Katia Zakharia, *À la découverte de la littérature arabe du VI^e siècle à nos jours*, Paris, Flammarion, 2003, p. 46.

À l'autre pôle du style, on trouve la figuralité. Ce qui s'illustre dans la figuralité, c'est au contraire une puissance de différenciation intralinguistique. Il s'agit bien, là encore, d'un retour à la langue, mais sa signification est inverse de celui de la stylisation. Dans la figuralité, la langue se mire dans sa puissance d'extension, de déplacement, d'arrachement à elle-même. La figuralité ne réalise pas un « écart » extérieur à la langue, elle réactualise l'écart interne par lequel la langue sans cesse s'écarte d'elle-même pour refonder sa signification dans des usages nouveaux du discours. Car une langue ne vit que de se désidentifier. Ce faisant, elle puise aux sources les plus obscures d'elle-même, celles d'une négativité intime par laquelle, comme le disait Merleau-Ponty, « elle se réalise en se détruisant ». Dans cette représentation de soi, il y a de l'irreconnaissable. La figuralité ne revient pas au même mais à l'autre dans le même. C'est pourquoi elle empruntera volontiers les visages allégoriques de l'aliénation, de la folie inspirée, de l'insensé et de la rupture³⁶⁶.

La langue (perdue) maternelle qui travaille en silence le texte auctorial apparaît comme un fantôme d'écrivain, une figure de l'absolu où le corps colle au texte, une métaphore où s'origine l'écriture. Or si l'autre langue introduite devient lieu de questionnement dans le texte littéraire, ce questionnement n'emprunte-t-il pas des voix particulières, forcément dissonantes et inévitablement polyphoniques ?

Car il ne s'agit pas seulement de repérer les traces hétérolingues (séquences transcrites dans l'autre langue, formules figées, idiotismes, etc.) et de suivre leur fonctionnement dans l'économie du texte littéraire ; mais aussi de lire la façon dont elles impriment, par leur étrangeté esthétique, des formes d'impensé dans le discours, celle dont elles servent une argumentation ou marquent un rapport oblique à une norme sociale.

³⁶⁶ Laurent Jenny, « La langue, le même et l'autre », dans « Théorie et histoire littéraire », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n° 0, 16 juin 2005 ; article disponible sur Internet à l'adresse suivante : <http://www.fabula.org/lht/0/Jenny.html>, page consultée le 13 juillet 2005.

Deuxième partie :

Vox poetica, vox politica

L'analyse des différentes langues qui travaillent les textes du corpus aura permis de constater le dédoublement permanent ou ponctuel de la voix du narrateur qui doit assurer une certaine cohérence entre les codes. À cette langue qui fourche pour devenir double correspond une énonciation qui réfléchit sans cesse sur elle-même. Car, suivant les mots de Nancy Huston :

*Les langues ne sont pas seulement des langues ; ce sont aussi des world views, c'est-à-dire des façons de voir et de comprendre le monde. Il y a de l'intraduisible là-dedans... Et si vous avez plus d'une world view... vous n'en avez, d'une certaine façon, aucune*³⁶⁸.

Cette dépossession qui est paradoxalement le versant caché d'une double appropriation se répercute-t-elle sur la narration ? Comment un sujet porteur d'une telle dualité, et parfois d'une pluralité plus grande, peut-il contrôler, voire orchestrer, toutes ces « voix qui l'assiègent³⁶⁹ » ? Quel rapport entre ces langues et les voix qui les portent ? Dans quelle mesure le narrateur subvertit-il la (les) langue(s) et les différentes voix du récit ou se laisse-t-il en définitive subvertir par elle(s) ? Assia Djébar, pour ne citer ici qu'une de ces voix (enfin ?) reconnue par l'institution, affirme :

Oui, ramener les voix non francophones – les gutturales, les ensauvagées, les insoumises – jusqu'à un texte français qui devient mien. Ces voix qui ont

³⁶⁷ Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Rafaël Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, [1989], édition bilingue avec traduction anglaise par M. B. Taleb-Khyar, 1993, p. 38.

³⁶⁸ Nancy Huston, *Nord perdu*, suivi de *Douze France*, Paris, Actes Sud, Babel, 1999, p. 51.

³⁶⁹ Pour paraphraser le titre d'un essai de Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999.

transporté en moi leur turbulence, leurs remous, davantage dans le rythme de mon écrit, dans le style de narration que je ne choisis pas vraiment, dans la non-visualisation qui serait ma tentation, dans le cadrage des corps, [...] ³⁷⁰.

Le dédoublement et la pluralité des langues et des codes impliquent en définitive une pluralité de voix. Pluralité sans doute fondatrice de cette narration dont le rôle, du moins dans les récits traditionnels, était d'apporter une cohérence unificatrice, celle de la voix narrative qui porte l'ensemble des voix du récit.

En effet, parler de récit, c'est en quelque sorte parler d'une organisation, d'une structuration ; le terme d'orchestration contiendrait, en plus de ces notions, l'idée d'un arrangement musical. La voix narrative modélise l'univers fictionnel, et cette modélisation relève de l'orchestration lorsque le texte englobe de la diversité vocale.

Toutes ces considérations mènent à s'interroger sur les formes que revêt cette orchestration. S'agit-il d'une organisation verticale, avec la voix du narrateur comme source unique et hiérarchiquement supérieure, supervisant les autres voix *via* le relais ou la distribution des discours ? ou bien observe-t-on un nivelage horizontal, toutes les voix des protagonistes étant situées sur un même plan ? comment s'organise la spatialisation même de la parole ? autrement dit, quelle importance prennent les autres voix par rapport à celle du narrateur ? Ce questionnement fera l'objet de l'investigation du premier chapitre de cette partie.

Dans un deuxième temps, on s'intéressera à la qualité subversive de ces voix non seulement au niveau du rapport qu'entretient le narrateur avec les voix rapportées, mais aussi celui qui relie le monde raconté à ce qui lui est extérieur.

³⁷⁰ *Id.*, p. 29.

On commencera donc par expliciter la notion de voix telle qu'entendue ici, avant de se pencher sur ses manifestations subversives dans le corpus.

1. La notion de voix

Nul besoin de rappeler que dans un texte écrit, le terme de « voix » ne saurait être que figural. Ce terme intéresse non seulement en tant qu'il réfère à l'organe phonatoire, médium du langage, mais aussi au sens politique comme expression d'une opinion. D'ailleurs, les études postcoloniales usent fréquemment de cette notion, comme le note Margaret A. Majumdar :

Si ceux qui luttèrent pour les indépendances considéraient comme axiomatique qu'un des buts essentiels de leur lutte était la reconquête de leur voix, dans toute sa liberté, son autonomie et son authenticité, il faut dire que, depuis l'époque des luttes anti-coloniales, les choses ne paraissent pas si simples et la voix est devenue un des enjeux problématiques de la théorie postcoloniale³⁷¹.

Et l'auteure d'ajouter :

Dans ces débats, on peut difficilement séparer la voix de la représentation – concept qui fait partie des discours politiques autant que littéraires. Une certaine confusion risque donc de marquer ces débats. En même temps, les enjeux sont manifestement doubles, politiques et littéraires³⁷².

³⁷¹ Margaret A. Majumdar, « Hybridité et voix dans la théorie postcoloniale : le cas de Paul Smaïl », in Charles Bonn (dir.), *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*, op. cit, p. 110.

³⁷² *Ibid.*

La confusion dont il est ici question semble tenir non seulement à la double acception du mot « voix », rappelée plus haut, mais aux conditions mêmes de la production et de la réception des œuvres, à la notion de représentation elle-même.

Selon Genette, la voix est la façon dont se trouve impliquée dans le récit la narration elle-même : « [...] la voix désigne à la fois les rapports entre narration et récit, et entre narration et *histoire*³⁷³ ».

Ainsi, le mot voix devrait en toute rigueur être réservé au narrateur premier, sujet de la narration³⁷⁴, sur l'autonomie duquel Genette insiste. C'est ce qu'il fait dans son « Discours du récit », où le mot « voix » s'applique uniquement au sujet (et maître) de la narration : le narrateur premier, qui peut faire entendre les voix secondes des personnages, sujets de métarécits. Le régime de « focalisation interne », spécifique du roman, qui permet de rendre « transparente » la subjectivité de certains personnages, est soigneusement distingué de la narration sous la catégorie du « mode ».

Si l'on envisage l'ensemble de la situation narrative dans une perspective plus synthétique, on est amené à nommer « voix » un complexe où se mêlent narration et point de vue : quand un narrateur impersonnel adopte systématiquement le point de vue d'un personnage, il se construit comme une voix composite, où se mêlent narrateur et personnage, le premier devenant le « porte-parole³⁷⁵ » du second ; la confusion peut même aller plus loin en mêlant les niveaux ainsi que l'illustrent certains textes du corpus.

La logique narrative traditionnelle veut des niveaux bien délimités. Mais cette voix narrative qui est censée orchestrer les autres selon un balisage convenu (verbes

³⁷³ Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 76. Soulignement de l'auteur.

³⁷⁴ Gérard Genette, « Discours du récit », in *Figures III*, *op. cit.*, p. 226-227 ; cf. aussi, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1983, p. 52-55.

³⁷⁵ Dans les deux sens du terme : porte-voix et représentant.

introduceurs, ponctuation, ou reformulation, etc.), cette voix, donc, qui façonne l'énonciation peut parfois aussi la menacer, étouffer les autres voix au lieu de les servir, les interrompre parfois de façon ironique, s'y mêler sans autre forme de procès. À moins que l'on ne considère que le narrateur premier se laisse envahir par ces voix « secondaires » des personnages, s'y aliène et se confond avec elles.

L'écrit est une voix « réfléchie », mise en scène, fictionnalisée, stylisée. Chaque texte littéraire travaille sa (ses) voix, que l'on découvre avec les yeux, comme une partition musicale. Chaque récit moderne tente d'organiser la profusion des voix qui le portent, de la canaliser. Les textes du corpus ne dérogent pas à cette règle. La spécificité des voix portées, – leur altérité et leur subversion – exacerbe sans doute certaines saillances, les textes faisant ainsi l'expérience d'un langage auquel revient la tâche d'organiser une pluralité vocale, susceptible de polyphonie jusqu'à la contradiction, jusqu'à compromettre la fonction essentielle de la voix narrative, la faisant basculer vers le discours.

Si, comme la première partie de ce travail prétend le montrer, les textes du corpus réalisent en eux le « drame linguistique » dont parlait Albert Memmi³⁷⁶, ce drame est porté par des voix qui en amplifient le sens ou le multiplient. On est donc fondé à se demander en quoi le bilinguisme interfère dans la création de structures énonciatives hétérogènes. Autrement dit, comment la parole prend-elle en charge la double langue ? Comment cela interfère-t-il avec le statut du sujet ?

2. *Orchestration de la subversion*

On peut emprunter le terme de tempo à la musique pour désigner la manière dont

³⁷⁶ Albert Memmi, *Portrait du colonisé*, suivi du *Portrait du colonisateur*, Paris, J-J. Pauvert, 1957, p. 144-145.

un texte impose un débit plus au moins lent ou rapide au lecteur. Chaque récit possède un tempo général, qui se décline en tempos particuliers pour chaque scène, chaque chapitre ou chaque séquence, suivant les subdivisions que choisit l'auteur *via* le narrateur en vue de moduler son texte.

La « voix basse » expression scolaire qui désigne la lecture silencieuse est celle du lecteur qui prête sa voix intérieure au texte, aux personnages, au narrateur ou à l'auteur, jouant intérieurement les scènes, se prêtant au jeu de substitution auquel le convie le roman. Le roman est en effet assez proche de ce qu'on pourrait appeler un théâtre intérieur. Pourtant, qui ne s'est surpris en train de bouger les lèvres ou de chuchoter tout bas, pris par l'émotion, la beauté ou la difficulté d'un passage, comme si le son de la voix, redoublant celle du texte, pouvait mieux incarner le sens (l'essence ?) de ce que les yeux parcourent avec avidité ?

Une étude du tempo des œuvres du corpus amènerait assez loin du but de ce travail ; on s'arrêtera, en revanche, sur ce qui distingue la qualité subversive de la voix narrative.

Cette « vocalité fondamentale³⁷⁷ » dont parle Maingueneau, n'est pas une simple trace linguistique de la voix, elle est sa gestion même par l'écrit. Cette gestion opère tout d'abord au niveau de la temporalité du récit (rapport entre le moment de l'acte narratif et celui de l'histoire). Le tracé de la frontière entre l'intérieur du monde raconté et ce qui lui est étranger mérite également d'être pris en considération.

³⁷⁷ Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, contexte, situation*, Paris, Dunod, 1993, p. 139

2.1. Les voi(x / es) de la séduction

Dès le seuil du texte, un protocole de réception est mis en œuvre afin de donner au lecteur envie d'en savoir plus. Mais les stratégies de séduction diffèrent d'un auteur à l'autre, d'un texte à l'autre. Outre les effets d'annonce du titre, de la couverture et de tous les éléments du paratexte (« avertissement », épigraphe, quatrième de couverture, etc.), la voix du narrateur occupe une place prépondérante dans cette entreprise.

Si la plupart des textes du corpus affichent une narration d'emblée subversive, la facture parfaitement traditionnelle de la narration cossérienne semble se situer en marge de cette modernité. En effet, elle adopte la troisième personne, plaçant le narrataire face à un narrateur omniscient. L'antériorité de l'histoire par rapport au récit est attestée par l'emploi des temps du passé : passé simple / imparfait. Le narrateur n'hésite pas à user de la focalisation interne pour placer le lecteur dans l'intimité du personnage, et distribue la parole selon le principe du discours rapporté. Bien que le narrateur ne se désigne jamais par un « je », et semble retranché derrière une certaine neutralité, sa « présence » se laisse deviner par des marques de subjectivité évidentes.

2.1.1. Une narration subjective

Cette subjectivité apparaît notamment à travers la qualification adjectivale (adjectifs évaluatifs) utilisée de manière ostentatoire. Ainsi dans *La Violence et la dérision*, peut-on lire un passage où l'omniscience du narrateur semble se doubler d'une vision interne, en l'occurrence celle du personnage féminin, Soad :

L'odeur de la mer se mêlait au parfum dont Soad avait imprégné son corps frêle d'adolescente aux formes à peine nubiles. [...] La musique de danse

*arrivait jusqu'à elle dégagée de son rythme assourdissant, prenant une résonance fantomatique, aussi irréelle que sa propre présence sur ce coin abandonné de la plage. Elle s'immobilisa un instant, le visage **crispé** en une moue **enfantine**, puis elle cueillit une poignée de sable et la fit couler lentement sur son bas-ventre, éprouvant un plaisir voluptueux à sentir ce poids qui pesait de seconde en seconde plus lourdement sur elle, s'insinuait en elle comme une caresse profonde*³⁷⁸.

La caractérisation adjectivale semble fonctionner selon un principe alternatif, entre focalisation interne et omniscience : les adjectifs soulignés en romains expriment le point de vue du personnage féminin ; ils se rapportent à des notations sensorielles (auditives, dans ce cas) ou sensuelles (plaisir) ; les adjectifs soulignés en gras peuvent être mis au compte d'un narrateur qui observe de l'extérieur le personnage féminin. Autrement dit, l'adoption du point de vue d'un personnage féminin est largement contrebalancée par la prégnance de celui d'un narrateur qui semble plus proche du personnage principal, lui masculin.

Ce type d'érotisme est assez habituel chez Cossery. On le retrouve dans *Une ambition dans le désert*, où les mêmes clichés de la femme-enfant sont reconduits par le narrateur *via* une focalisation interne (ici celle du protagoniste, Samantar) :

*Il eut un moment d'irritation à cause de la jeune fille qui avait gardé son immobilité, les membres figés dans l'attitude **immuable** du rite charnel ; elle semblait supputer de **pathétiques** jouissances et attendre ses caresses **comme on attend la mort**. Ce corps **précoce** d'adolescente, étendu à son côté **comme un don précieux de la providence** et qu'il eût voulu aimer éternellement,*

³⁷⁸ VD, p. 87. Nos soulignements.

*l'empêchait de se concentrer sur les **mystérieuses** ramifications d'un drame dont dépendait sa tranquillité future et celle de son peuple³⁷⁹.*

Le point de vue focal est ici plus clairement celui d'un personnage masculin exprimant le fantasme d'un corps d'enfant désirable³⁸⁰. La voix narrative semble effectivement le plus souvent se confondre avec celle des personnages principaux positifs (les héros ?), Samantar pour *Une ambition dans le désert*, Karim ou Heykal dans *La Violence et la dérision*.

Certains exemples de focalisation interne adoptant le point de vue de Samantar dans *Une ambition dans le désert* mettent en œuvre la complicité du narrateur avec le personnage principal :

Samantar n'avait aucune idée précise sur l'espèce de révolutionnaires capables de promouvoir une insurrection sur un territoire exsangue et désertique, d'une pauvreté globale incontestée, et où le partage des richesses eût été une farce grotesque. Cela lui semblait complètement aberrant³⁸¹.

Dans cet extrait, la modalisation axiologique (« farce grotesque », « complètement aberrant ») peut être mise au compte du personnage. Le verbe « semblait » ne laisse guère de doute. De nombreux autres verbes de pensée et de parole sont assignés à Samantar pour introduire le récit, ce qui confirme l'hypothèse de cette restriction du champ. Cette stratégie narrative correspond bien évidemment à la rhétorique du genre policier³⁸² dont le

³⁷⁹ AD, p. 13. Nos soulignements en gras : traces de modalisation axiologique attribuable au protagoniste.

³⁸⁰ Topos qui sera réexaminé plus loin sous l'angle intertextuel.

³⁸¹ A.D, p. 10.

³⁸² Voir des arguments en ce sens dans Sarra Cherif-Gaillard, *Le Retour du récit dans les années 1980. Oralité, jeu hypertextuel et expression de l'identité, chez T. Ben Jelloun, R. Mimouni, F. Mellah, V. Khoury-Ghata et A. Cossery, op. cit.*

mode teinté ce récit. En effet, Samantar mène une enquête au sujet d'attentats perpétrés par une organisation mystérieuse et pour des raisons qui le sont tout autant. Cette focalisation est maintenue globalement durant toute la narration, sauf en de rares exceptions ponctuelles où, comme noté plus haut pour un personnage féminin, le foyer est différent. Mais globalement, dans toutes les œuvres cossériennes, la focalisation interne privilégie le point de vue des héros³⁸³ cossériens.

La voix du narrateur acquiert ainsi une fonction idéologique incarnée par des personnages à l'endroit desquels le narrateur marque de la sympathie³⁸⁴. De nombreux commentaires viennent confirmer cet aspect idéologique, confinant même parfois à un certain didactisme³⁸⁵.

Toutes les valeurs subversives sont appuyées par le narrateur *via* la focalisation interne. C'est le cas, par exemple, de la notion de paresse revendiquée comme une valeur positive, malheureusement en perdition :

*[...] c'était de plus en plus rare maintenant de voir un homme au repos. La police pourchassait la paresse et la nonchalance, les jugeant des crimes contre la nation. Toute une civilisation, tout un mode de vie facile et débonnaire, tendaient ainsi à disparaître*³⁸⁶.

Dans *Une ambition dans le désert*, c'est souvent par le biais du personnage principal, Samantar, que le commentaire passe. Shaat, présenté comme un ami de longue

³⁸³ Cette notion de héros est à prendre au sens de « personnage mis en relief par des moyens différentiels », cf. Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, Presses universitaires de France, [1984], coll. Quadrige, 1997, p. 47.

³⁸⁴ Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 263.

³⁸⁵ Cf. Touriya Fili-Tullon, « L'ironie de Cossery ou le paradoxe de l'arabesque », art. cité. La troisième partie de ce travail reviendra sur cette dimension didactique de l'œuvre de Cossery.

³⁸⁶ *VD*, p. 15.

date de Samantar, est ainsi décrit :

C'était le fils d'une servante qui n'avait que lui au monde, son mari étant parti – parmi les premiers imbéciles – travailler dans l'industrie pétrolière d'un proche émirat³⁸⁷.

L'inclusion axiologique, clairement dépréciative, reprend l'un des topoï cossériens qui consiste à dénoncer l'ambition sous toutes ses formes, la course au pouvoir ou à l'argent, le travail présenté comme une aliénation... Mais ce jugement, présenté par la voix du narrateur, peut également être assigné au personnage principal, Samantar, dont il a été dit auparavant qu'il connaît Shaat depuis l'adolescence.

Le commentaire du narrateur peut s'étendre à tout un passage et renfermer ce que Michel Mitrani³⁸⁸ appelle « les images-forces » de Cossery. Ainsi, le passage suivant *d'Une ambition dans le désert* reprend le programme annoncé par le titre et présente une dénonciation de l'empiétement économique de la « grande force impériale » :

L'impression de calme et un certain pittoresque qui subsistaient encore en ce lieu, malgré une promiscuité menaçante, attiraient ces déchets nostalgiques de l'impérialisme, consternés par la laideur des villes futuristes surgies dans le désert avec la rapidité des plantes grimpantes, aussi détestables que les agglomérations démentielles de leurs pays. Ils retrouvaient dans ce coin abandonné du golfe un apaisement à leur angoisse naturelle et la sensation délicieuse d'être sur une terre encore soumise au colonialisme. Cela leur rappelait la belle époque – non encore oubliée – et confortait leur incurable besoin d'exhiber leur arrogance parmi des autochtones assagis et sauvagement pacifiés par les armées d'une métropole lointaine. Cette sensation, bien que totalement fausse, leur faisait apprécier Dofa³⁸⁹.

³⁸⁷ AD, p. 47.

³⁸⁸ Michel Mitrani, *Conversation avec Albert Cossery*, op. cit., p. 92.

³⁸⁹ AD, p. 43.

La plupart du temps ces commentaires politiquement « engagés » sont relayés par le discours des personnages, comme dans le passage suivant qui fait écho au précédent et où le personnage principal, Samantar, fait le procès de la société de consommation dans laquelle il voit une menace contre la paix et la sérénité de la région où il vit :

Ce que Samantar avait surtout en horreur c'était ce que les technocrates occidentaux appelaient dans leur jargon baroque : l'expansion économique. Sous cette formule de sorcière, les anciens colonialistes s'efforçaient de perpétuer leurs rapines, en introduisant leur psychose de consommation chez les peuples sains qui n'avaient nul besoin de posséder une automobile pour attester leur présence sur cette terre³⁹⁰.

Ainsi malgré l'apparent retrait de l'instance narrative, sa voix laisse des marques de subjectivité aisément repérables. Cet effacement permet en revanche une plus grande identification du lecteur au narrateur qui se trouve être son seul lien avec l'univers raconté. Cette cohésion est maintenue par une grande virtuosité dans la distribution des voix des personnages –, que la voix narrative valorise de manière foisonnante dans une mise en scène quasiment théâtrale. Par exemple :

– Le ton de tristesse qui perçait dans ses paroles [...] ³⁹¹.

– [...] répondit Samantar en souriant ³⁹².

– [...] dit-il en relâchant quelque peu son étreinte ³⁹³.

Les occurrences de cette nature abondent et accompagnent la plupart des dialogues,

³⁹⁰ *Id.*, p. 15-16.

³⁹¹ *Id.*, p. 20.

³⁹² *Ibid.*

³⁹³ *Id.*, p. 22.

il serait fastidieux de les recenser ici. Mais outre que de faire assumer au narrateur la fonction traditionnelle de régie du récit, ces interventions lui donnent une fonction de didascale qui contrôle et distribue les autres voix. De manière significative d'ailleurs plus d'une œuvre de Cossery a fait l'objet d'adaptations cinématographiques³⁹⁴, théâtrale³⁹⁵ ou en bandes dessinées³⁹⁶.

Cependant, la distinction entre la voix du narrateur et celles des personnages devient parfois difficile quand le narrateur-locuteur se confond avec un énonciateur dont il évoque le discours ou la pensée. C'est par le biais du discours indirect libre (DIL) que passe cette ambiguïté.

2.1.2. La gestion des autres voix

En effet, la focalisation interne est souvent soutenue par le DIL. Ainsi dans *Une ambition dans le désert* :

*Et soudain lui apparut le côté risible de la situation. Lui-même n'allait-il pas être arrêté et jeté en prison comme suspect de première catégorie avant d'avoir pu commencer son enquête*³⁹⁷ ?

Des exemples de DIL s'observent dans ce roman comme dans les autres textes cossériens. Hormis le fait qu'il soutient, renforce la focalisation interne et favorise une complicité narrative avec certains personnages, le DIL permet une certaine

³⁹⁴ Notamment *Mendiants et orgueilleux* ainsi que *La Violence et la dérision*, l'un et l'autre réalisés par Asmaa El-Bakry sur des scénarios d'Albert Cossery, respectivement en 1991 et 2004.

³⁹⁵ Adaptation par l'auteur lui-même, *Les Fainéants dans la vallée fertile*, Paris, Joëlle Losfeld 2004.

³⁹⁶ *Mendiants et orgueilleux* (Bruxelles, Casterman, 1991) et *Les Couleurs de l'infamie* (Paris, Dargaud, 2003), scénarios d'Albert Cossery et dessins de Golo.

³⁹⁷ *Id.*, p. 24. Notre soulignement.

homogénéisation du style.

Nul besoin de rappeler que le recours au discours direct crée une certaine hétérogénéité entre la voix du narrateur et celles des personnages : il a déjà été question, dans la première partie de ce travail, de la distinction entre la langue du narrateur et celles des personnages, notamment avec, pour Cossery, le choix stylistique de la transposition du dialecte égyptien en français. À présent il s'agit de voir ce que le choix de différencier les voix ou de les faire fusionner peut impliquer sur le plan énonciatif et pragmatique.

Concernant l'emploi du discours direct, Dominique Combe affirme :

C'est lorsque le narrateur, dans une fiction, fait parler ses personnages, que le texte francophone est le plus directement confronté avec le problème de la polyphonie. Les parties dialoguées, les monologues constituent le lieu privilégié de l'insertion, dans le récit en langue française, d'éléments hétérogènes, empruntés à d'autres voix³⁹⁸.

De fait, dans la première partie de ce travail, il a été vérifié que l'intrusion d'éléments hétérogènes peut prendre différentes formes : emprunts, graphies étrangères, mais aussi déformations phonétiques indiquant une prononciation étrangère (un accent), ou encore syntaxe et rhétorique portant la marque d'un autre code. Pour Cossery, on a noté le travail de traduction littérale qui fait parler à ses personnages « l'arabe en français ». Le narrateur hétérodiégétique emploie un français « neutre » relativement à celui, marqué, de ses personnages. Ce décloisonnement entre les voix du narrateur et celles des personnages n'est toutefois pas total puisque, dans le cas du DIL, on observe une fusion de la voix citante et de la voix citée.

Ainsi en va-t-il, par exemple, dans *Une ambition dans le désert*, au moment où le

³⁹⁸ Dominique Combe, *Poétiques francophones*, op. cit., p. 139.

narrateur-locuteur rend compte d'une réaction de Hicham, l'ami de Samantar, devant les attentats qui affectent leur ville :

Que Samantar, qu'il vénérât comme l'image même de l'homme dans son intégrité, pût songer à sa tranquillité quand il s'agissait de bannir toutes les iniquités par une tempête révolutionnaire, il lui était assez pénible d'y croire. Mais peut-être avait-il mal interprété les paroles de son visiteur³⁹⁹.

Le narrateur semble faire intrusion dans la conscience de Hicham par le biais du récit de pensées (en italiques) ou monologue intérieur narrativisé ; par contre, la dernière phrase du passage (soulignée en romains) peut avantageusement s'interpréter comme un DIL. La modalité épistémique introduite par l'adverbe « peut-être » indique une prise de distance du locuteur avec son propre énoncé, distance difficile à attribuer au narrateur, car elle ne peut que refléter l'hésitation du personnage.

L'ambiguïté inhérente au DIL vient de cette intrication des voix que l'on a du mal à démêler dans la mesure où il est difficile de dire si les mots employés sont une reprise exacte de ceux du personnage ou si le narrateur les reformule. Cette distinction est d'autant plus difficile lorsque le niveau de langue employé et les registres de l'un et de l'autre sont proches, comme c'est le cas dans l'exemple cité.

Le narrateur cossérien déploie ainsi son aptitude à entrer « empathiquement » dans les pensées de chacun, à les admettre comme des faits. La facture traditionnelle de cette narration et la neutralité stylistique adoptée n'en laissent pas moins transparaître une subjectivité certaine.

³⁹⁹ AD, p. 39. Notre soulignement.

2.2. La voix qui transite ou le ruban de Möbius

Si comme Cossery, Boudjedra adopte la narration à la troisième personne dans *Le Démantèlement*, cette narration est toutefois loin d'être traditionnelle, et la voix du narrateur y est plus insaisissable.

Le roman s'organise en onze chapitres où deux personnages prennent la parole tour à tour : Tahar El Ghomri et Selma. Le narrateur extradiégétique est assez difficile à cerner. La narration revêt l'apparence d'un flux continu, mais sur lequel viennent se greffer des fragments de voix éparses, discontinues et enchevêtrées. Sur le plan syntaxique, la phrase se fait longue, méandreuse, avec de nombreux circonstants qui embrouillent le sens au lieu de le rendre plus précis.

2.2.1. Brouillages...

Une entreprise de brouillage est à l'œuvre dans cette narration qui semble déconstruire tous les canons traditionnels du récit jusqu'à en perturber le sens. Il suffit de relire une partie de l'incipit du *Démantèlement* pour mieux rendre compte de cet écart :

Il ne portait même pas une carte d'identité ni aucun autre papier sur lui et il ressentait une sorte de légèreté remonter de ses poches totalement vides, et parcourir tout son corps, à l'exception de la photographie dont il faisait semblant d'oublier jusqu'à l'existence, dans sa volonté de l'ignorer complètement jusqu'au moment où, soudain, un pigeon dodu venait atterrir devant lui et se mettait à émettre un mouvement très lent comme en catimini, insidieusement ou maladroitement, et lui faisait oublier pour de bon – cette fois-ci – la photographie unique dont il portait le seul original existant [...] mais : la photo... les pigeons... la ville... le port...⁴⁰⁰

⁴⁰⁰ *Le Démantèlement*, p. 7-10. Notre soulignement.

Cet incipit, dont n'ont été retenues que les premières lignes et la dernière, s'étend sur quatre pages : il est constitué d'une seule phrase, si l'on prend comme critère définitoire le critère typographique – majuscule liminaire et point final –, laquelle phrase est, simplement, segmentée par des points-virgules. Sur le plan énonciatif, le narrateur est régulièrement relayé par le personnage à travers des discours rapportés plus ou moins explicitement. Bien que le narrateur ne s'immisce jamais directement dans le récit, la facture du discours narratif laisse entrevoir une présence singulière : phrases longues, nombreuses parataxes, profusion d'expansions (notamment des compléments circonstanciels et des adverbes) : dans le bref extrait que nous venons de citer, en moins de dix lignes nous relevons cinq adverbes (« totalement », « complètement », « soudain », « insidieusement », « maladroitement »), et huit circonstants prépositionnels (« sur lui », « de ses poches », « à l'exception de la photographie », « dans sa volonté de... », « jusqu'au moment où... », « devant lui », « en catimini », « pour de bon »).

La narration débute ainsi sur la présentation d'une énigme caractérisée par une esthétique de la surcharge et de l'opacification⁴⁰¹ : un homme sans papiers, excepté une vieille photographie qui semble l'obséder, regarde l'espace urbain qui l'entoure. Cette description inaugurale nous plonge dans une atmosphère étrange. Étrangeté dont il est difficile de dire si elle est due à la focalisation interne, et donc au regard que porte sur le monde le personnage, désigné au début par un simple pronom, « il », ou si elle est inhérente au monde même de l'histoire. Le narrataire est en droit d'attendre (ou de chercher) une élucidation de ce mystère. Selma, le principal personnage féminin, représente une figure de ce narrataire. Son rôle d'enquêtrice dans la diégèse se manifeste à travers de nombreuses questions adressées à l'autre protagoniste, identifié plus loin comme

⁴⁰¹ L'accumulation de détails à travers les multiples expansions, au lieu d'éclairer l'objet de la narration, ne fait que le rendre encore plus confus.

Tahar El Ghomri. Le rôle actanciel de Selma semble être d'élucider le mystère de cet homme à la photo et, ce faisant, celui de l'Histoire. « Mais qui es-tu donc ? Et eux, qui sont-ils⁴⁰² ? »

Symétriquement, Tahar El Ghomri jouera un rôle analogue vis-à-vis de Selma, mais cela sans poser la moindre question, par son simple silence et son écoute. Les deux personnages déploient deux stratégies opposées en vue du même objectif : provoquer la confiance de l'autre. Selma interroge, insiste, accuse, alors que Tahar El Ghomri se tait, se ferme, élude les questions, dévie sur d'autres sujets et sait aiguïser la curiosité de son interlocutrice :

Il lui avait dit un jour à ce propos : « Ah, si tu savais... » et s'était tu. Il ne faisait qu'exciter encore plus sa curiosité... Qu'est-ce qu'il y avait à savoir ? Elle se fâchait, s'emportait [...]»⁴⁰³.

Ce faisant, Tahar oblige Selma à se livrer peu à peu, et c'est ainsi que l'échange verbal s'installe dans un jeu de séduction qui dit à peine son nom.

Le narrateur s'efface fréquemment pour laisser place au monologue intérieur de l'un ou l'autre des deux personnages, après avoir non pas campé un décor, mais installé une atmosphère par une description des lieux subjective, contaminée par la vision de ces personnages⁴⁰⁴ et appelée par la focalisation interne⁴⁰⁵. En effet, même si l'interaction verbale est censée avoir lieu au niveau de la diégèse, l'énonciation narrative en fait deux monologues distincts qui ne font que se télescoper : deux voix renvoyées chacune à sa

⁴⁰² *Le Démantèlement*, p. 35.

⁴⁰³ *Id.*, p. 108.

⁴⁰⁴ Ainsi, dans l'incipit du *Démantèlement*, cité partiellement *supra*, c'est le point de vue de Tahar El Ghomri qui semble dominer.

⁴⁰⁵ Voir dans l'extrait de l'incipit cité plus haut le verbe de sentiment souligné (« il ressentait »).

propre solitude. C'est, cependant, la rencontre de ces deux monologues qui fait avancer le récit dans un chassé-croisé qui ne laisse place à aucune linéarité.

Par exemple, dans un passage clé, Tahar El Ghomri, jusque-là muré dans son silence, livre enfin un récit, fût-il assez elliptique :

[...] Nous étions nos propres guides et connaissions le terrain, ride par ride, pouce par pouce et ravine par ravine. Nos boussoles perdirent leurs aiguilles à cause de nos pulsations électrisées. Nos narines s'étaient transformées en sismographes qui s'affolaient à l'approche de l'ennemi. Les fleuves quittèrent leur lit, les arbres tourniquèrent sur leurs racines, notre patience déborda nos corps. L'attente fut longue, la terre exondée, les corps affamés, l'orgueil brimé. Nous eûmes notre cortège de famines, d'épidémies, de tuberculoses, de frustrations et de soumissions. Il était temps. La guerre avait déplacé les montagnes rampant vers nous, magnétisés par notre colère et notre rancœur. [...] Nous étions entrés dans la guerre, comme on entre dans un bain maure surchauffé alors qu'il gèle dehors. [...] Nous avons rattrapé le train très vite. Avions négocié. Conclu des accords. Embrassades. Accolades chaleureuses. Ils se battaient pour Dieu. Nous nous battions pour les opprimés. Le paradis était trop éloigné et nos marches nous épuisaient⁴⁰⁶.

Ce récit de Tahar El Ghomri, avec ses passés simples, s'inscrit en rupture avec ce qu'était jusqu'alors la voix de ce personnage et qui faisait la part belle au monologue intérieur, au flux de conscience, outre de rares brèves répliques. Ici on est en présence d'un sommaire d'actions, d'ailleurs tellement résumé et métaphorique qu'il en devient allusif et obscur⁴⁰⁷. Le personnage livre sa version de la Guerre d'Algérie en réaction au harcèlement de Selma. Une structure en miroir sous-tend cet échange entre les deux personnages : le chapitre 7 qui débute par le discours direct de Tahar El Ghomri répond au

⁴⁰⁶ *Le Démantèlement*, p. 188-189.

⁴⁰⁷ En effet, ce sommaire résume toute la Guerre d'Algérie en quelques lignes.

chapitre précédent qui thématise la difficulté d'écrire l'« Histoire⁴⁰⁸ », mot sur lequel il s'achève. L'ellipse et la métaphore, qui ruinent toute explicitation, déçoivent en revanche cet horizon d'attente.

À ce brouillage référentiel répond en écho un autre, qui fait planer l'indécidabilité sur la voix. En effet, si au début du récit quelques verbes d'opinion introduisent le discours, direct ou indirect, du personnage, ces indices de débrayage ou d'embrayage⁴⁰⁹ ne tardent pas à disparaître, oblitérant toute frontières entre les voix, autrement dit entre les niveaux de la narration et du narré. Voici un exemple de télescopage de la voix narrative avec celle d'un personnage :

*[...] Tu gardes jalousement le secret de tes camarades représentés sur cette maudite photographie que tu portes sur toi comme une amulette magique, un fétiche de bonne femme, un porte-bonheur en celluloid... Mais qui es-tu donc ? Et eux qui sont-ils ? et recouvrir toute la maison, la noyer, la baigner. Le chat se réveille, sitôt pompée la dernière goutte de soleil et ne cesse plus de débouler dans tous les sens. [...] Selma en profite pour taquiner le chat en train de s'étirer langoureusement et de s'ébrouer comme s'il voulait se défaire d'un reste de mélancolie [...]*⁴¹⁰.

Au début du passage, Selma s'adresse à Tahar El Ghomri *via* un discours direct à la deuxième personne ; mais ce discours est interrompu par un segment en anacoluthie syntaxique et en rupture sémantique (« et recouvrir toute la maison, la noyer, la baigner »), avant qu'on ne retrouve clairement la voix du narrateur, sans autre forme de débrayage que

⁴⁰⁸ *Le Démantèlement*, p. 185.

⁴⁰⁹ Cf. l'article de Claude Gonfond-Talahite, « Altérité et pouvoir dire dans *Le Démantèlement* de Rachid Boudjedra », in Hafid Gafaïti (dir.), *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion, II. Lectures critiques*, Paris, l'Harmattan, 2000, p. 67. Cependant l'auteur de l'article n'approfondit pas le rapport du narrateur aux voix (discours rapportés ou pas) des autres personnages.

⁴¹⁰ *Le Démantèlement*, p. 35-36.

la désignation de Selma à la troisième personne.

Cet emboîtement de voix se fait subrepticement par le glissement d'un niveau énonciatif à l'autre sans délimitation canonique. Parmi bien d'autres exemples de ce genre de phénomènes dans le roman, on peut encore citer le suivant :

Et le docteur Cogniot qui me demandait. S'il me voyait à l'heure qu'il est... Mauvaise haleine. Tartre dentaire. Pas d'argent pour acheter du dentifrice... De toutes les façons, il y a pénurie... Rien à faire... Le nombre des officines pharmaceutiques, des boutiques commerçantes et des arrière-boutiques sombres – pourtant – augmente sans cesse... Et lui continuait à se démener, à porter le poids de la table de nuit qu'il vient d'acquérir [...]»⁴¹¹.

Le monologue intérieur est marqué par la suspension, la parataxe, la multiplication des phrases non verbales, qui semblent mimer le flux de conscience⁴¹². Le recours à ces procédés est fréquent aussi bien dans *Le Démantèlement* que dans d'autres romans boudjedriens et crée un brouillage des voix à effet subversif. La phrase soulignée assure la transition entre les deux niveaux d'énonciation : elle peut être assignée aussi bien au personnage monologuant qu'au narrateur qui lui reprend la parole.

À certains moments, le narrateur s'acquitte de sa fonction de régie en distribuant les tours de parole avec des verbes d'opinion⁴¹³. Il ne cesse néanmoins de parasiter le discours des personnages, à moins que ce ne soit l'inverse, c'est-à-dire à moins que ce narrateur ne

⁴¹¹ *Id.*, p. 25. Notre soulignement.

⁴¹² Dorrit Cohn explique cette particularité syntaxique du monologue, en citant elle-même Lev Semionovitch Vygotsky, « comme «une tendance à une forme d'ellipse tout à fait spécifique : celle qui consiste à omettre le sujet d'une phrase et tous les mots du syntagme nominal pour ne conserver que le prédicat» » (*La Transparence intérieure*, [1978], traduction française par Alain Bony, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1981, p. 118).

⁴¹³ Par exemple, dans *Le Démantèlement*, p. 27 : « [...] lui avait-il demandé [...] il avait ajouté [...] se disait-elle [...] disant [...] ».

s'efface devant la parole des personnages qui semblerait alors envahir la sienne propre.

Le passage sans préavis du discours direct ou du monologue intérieur au récit, comme dans les deux extraits qui viennent d'être cités, montre une certaine insouciance de la part du narrateur à marquer les frontières entre les dires et une propension à les présenter dans une confusion où s'immisce sa propre voix. Cette attitude peut s'interpréter comme la volonté de créer un effet de fondu et d'effacer la dualité que crée la répétition des formules d'introduction⁴¹⁴. La voix du narrateur peut d'ailleurs mimer celle du personnage au point qu'il devient difficile de les distinguer ; c'est le cas dans l'exemple qui suit où au discours indirect explicite, suspendu sur une aposiopèse, succède ce qui, au choix, est susceptible de s'interpréter comme un style indirect libre qui prolonge le premier, ou bien comme une intervention du narrateur résumant le propos du monologue avant de l'amplifier, une fois confondu avec lui :

[...] il se mettait à se demander pourquoi on les laissait se dandiner de la sorte, perforer le sol de leurs becs, voleter au-dessus des têtes immobiles ou en mouvement et revenir aux mêmes endroits où il y a les mêmes miettes de pain, les mêmes crachats de mâcheurs de chique ou les mêmes écumes sanguinolentes de quelque phthisique ou... pourquoi les laissait-on donc libres et sans entraves et pourquoi personne ne s'en emparait-il pour les emporter chez lui, les cuire et mijoter à feu doux⁴¹⁵ ?

Un exemple, partiellement cité plus haut, illustre l'effacement des limites entre monologue d'un personnage et narration :

Puis l'ombre finit toujours par revenir (et Selma parlant à voix basse, disant : mais pourquoi cette phrase calligraphiée avec beaucoup de soin, alors que tu vis dans l'ombre perpétuelle et que le soleil n'entre jamais dans ta chambre ?

⁴¹⁴ Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure*, op. cit., p. 79.

⁴¹⁵ *Le Démantèlement*, p. 8-9.

[...⁴¹⁶] *Mais qui es-tu donc ? Et eux, qui sont-ils ?* et recouvrir toute la maison, la noyer, la baigner. *Le chat se réveille [...]. Selma en profite pour taquiner le chat en train de s'étirer langoureusement [...]*⁴¹⁷.

Le début de ce long monologue de Selma est clairement balisé : parenthèse ouvrante abritant une prédication *dicendi* redondante (« parlant à voix basse, disant ») suivie de deux-points. Par contre, son terme final est flou : la limite entre voix du personnage et voix du narrateur ne comporte aucune marque spécifique et univoque ; le passage de l'une à l'autre n'est incontestable qu'à partir du moment où Selma est évoquée à la troisième personne. Faute d'autre indication, le lecteur est tenté de revenir en arrière et il observe alors qu'effectivement, le système d'interlocution (« je /tu ») très présent dans le discours de Selma, ainsi que les autres formes énonciatives liées à l'oralité (phrases interrogatives, impératifs, phrases inachevées, extrapositions, etc.), ont disparu après deux ultimes questions (« Mais qui es-tu donc ? Et eux, qui sont-ils ? »). Inversement, la séquence « et recouvrir toute la maison, la noyer, la baigner⁴¹⁸ », précédemment analysée comme une anacoluthie syntaxique et une rupture sémantique, apparaît comme le prolongement « naturel » du dernier segment narratif ayant précédé l'insertion du discours direct de Selma : « Puis l'ombre finit toujours par revenir ». Tout se passe comme si le long monologue de Selma avait été enchâssé à l'intérieur d'une phrase du récit qu'il a fait éclater en en écartant démesurément les bords. Au reste, l'homogénéité du récit et de la voix qui l'interrompt est assurée par l'isotopie de l'obscurité commune aux deux, comme le souligne, dès l'abord, la répétition du mot « ombre ».

⁴¹⁶ Ce discours direct, mis dans la bouche de Selma, se prolonge sur plus d'une page. La parenthèse ouvrante qui semble en marquer le début ne sera jamais fermée. Coquille typographique ou intention délibérée ?

⁴¹⁷ *Le Démantèlement*, p. 34-36. Notre soulignement.

⁴¹⁸ L'absence de majuscule initiale dans cette séquence va dans le sens de cette interprétation.

Les chercheurs ont souvent qualifié l'écriture de Boudjedra d'« énigmatique⁴¹⁹ », sans mettre l'accent, toutefois, sur la singularité énonciative qui consiste en ce parasitage des voix des personnages par la voix du narrateur, ou l'inverse. Ce parasitage prend souvent l'aspect d'une digression, la phrase s'interrompant d'une manière inopinée pour laisser la place au propos du personnage ; mais cette « digression », qui n'en est pas une en réalité, débouche sur une interruption qui coupe le propos de manière tellement grossière que l'on ne peut y voir qu'une intention délibérée et ironique vis-à-vis d'un horizon d'attente trop conventionnel.

On est tenté de dire que, dans *Le Démantèlement*, deux macro-récits complètement enchevêtrés (celui de Selma / celui de Tahar El Ghomri) sont livrés tantôt par eux-mêmes, tantôt par un narrateur qui imite leur scansion jusqu'à se confondre avec eux, dans une hybridation, pour employer le terme de Bakhtine⁴²⁰, génératrice de polyphonie. Naget Khadda file la métaphore musicale pour décrire l'orchestration de ces deux voix si dissemblables :

La force de cette composition à deux voix est dans la tension entre la partition monocorde de l'homme qui se trouve dans la basse (celui qui parle va mourir, celui qui parle est déjà mort) et la partition dans l'aigu de la jeune fille inspirée, agressive qui produit un récit véhément où les scènes hilarantes et cocasses côtoient des visions délirantes [...]⁴²¹.

Une subtile harmonie naît, malgré les dissonances, de la complémentarité entre le

⁴¹⁹ Hafid Gafaïti, « Les romans de Boudjedra », in Hafid Gafaïti (dir.), *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion, I. Autobiographie et Histoire*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 35-77, particulièrement p. 53-55.

⁴²⁰ Mikhaïl Bakhtine, « Du discours romanesque », in Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduction française, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1978, p. 85-233 ; cité par Anne Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 1993, p. 116.

⁴²¹ Naget Khadda, « Selma ou l'émancipation par l'intelligence », in Hafid Gafaïti (dir.), *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion, II. Lectures critiques, op. cit.*, p. 160.

grave et l'aigu, entre le sourd et le sonore, la jeune fille donnant voix au silence de Tahar El Ghomri en « lui port[ant] la contradiction⁴²² ».

Mais il y a la voix du narrateur qui s'interpose par moments, comme dans un canon à trois voix, jusqu'à se fondre avec les voix des protagonistes et abolir toute hiérarchie entre les différents niveaux énonciatifs. Cette voix mouvante semble le fruit d'une conscience intermédiaire : ce qui est perçu de l'histoire des deux protagonistes provient à la fois de leur propre conscience et de celle du narrateur. En problématisant ainsi le dedans et le dehors, le retournement énonciatif empêche les voix d'être autonomes. Cette poétique de l'enchevêtrement préside à une narration qui avance par associations, digressions, coq-à-l'âne, ruptures, auto-corrections (« se disant, se demandant comment [...]»⁴²³), fausses explications qui deviennent, à leur tour, des digressions saugrenues et redondantes (« il en voyait un autre – pigeon – encore plus gros que le premier s'abattre sur le sol et [...]»⁴²⁴), modalisations épistémiques qui font régner le doute sur toute information avancée (« sorte de [...], comme [...], si [...]»⁴²⁵).

Une tendance avérée à la digression, présentée dans l'histoire comme étant caractéristique du discours de Selma, mais qui semble contaminer le discours du narrateur, vient augmenter ce brouillage énonciatif.

2.2.2. ... et digressions

Naget Khadda décrit ainsi le phénomène digressif dans *Le Démantèlement* :

⁴²² *Le Démantèlement*, p. 44.

⁴²³ *Id.*, p. 7.

⁴²⁴ *Ibid.*

⁴²⁵ *Ibid.*

La parole distribuée entre, d'une part, les deux narrateurs intradiégétiques dialoguant entre eux ou se remémorant leurs paroles et, d'autre part, le narrateur extradiégétique, organisateur de l'ensemble, se propage selon la manière habituelle de Boudjedra par bretelles et digressions, par répétitions et déplacements, par noyaux et expansions, en un texte qui plie sous la redondance, la surcharge et l'enflure, donnant lieu à une hypertrophie de la rhétorique par rapport à la structure⁴²⁶.

De fait, Selma est caractérisée par cette tendance à la digression et à la loquacité, en opposition à Tahar El Ghomri, peu bavard lui-même, mais qui ne se sent pas le courage de l'arrêter :

[...] la laissant dire, la regardant, ébahi, parler comme une machine à café qui moud du vide, sachant pertinemment ce qu'une telle attitude cachait d'angoisse et d'inquiétude, se disant, qu'au fond, elle avait peur de son silence qu'elle essayait de recouvrir par une redondance de mauvais aloi, un bavardage interminable et un sens apocalyptique de la digression...⁴²⁷

Il choisit, lui, de laisser à Selma une « confession » posthume, un journal dont l'esthétique ressemble de très près au discours prolifique et digressif de Selma, avec « son écriture dont l'écoulement n'a pas de fin⁴²⁸ », « ses mots brodés comme des arabesques [...] sautant, parfois, par-dessus les articulations essentielles, pour se propulser dans l'avenir⁴²⁹ ».

Au bavardage digressif de Selma correspond le laconisme énigmatique de Tahar El Ghomri, que celui-ci compense toutefois par l'écriture de son journal. Deux modes de

⁴²⁶ Naget Khadda, « Selma ou l'émancipation par l'intelligence », art. cité, p. 158.

⁴²⁷ *Le Démantèlement*, p. 41.

⁴²⁸ *Id.*, p. 101.

⁴²⁹ *Id.*, p. 100-101.

communications qui peuvent sembler différents voire opposés, mais qui se rencontrent toutefois dans leur modalité dilatoire. Si Selma ne comprend pas le silence muré de Tahar El Ghomri, lui, de son côté, goûte médiocrement ses « digressions⁴³⁰ », ses répétitions et ses « explications confuses⁴³¹ ».

Au reste, effet de contamination des voix entre elles ? le penchant pour la digression de Selma semble partagé par le narrateur extradiégétique. Si ce dernier est l'« organisateur de l'ensemble », suivant les mots de Naget Khadda, pourquoi se laisse-t-il entraîner par la digression, qui signe l'« hypertrophie de la rhétorique par rapport à la structure » ? À moins que le narrateur ne soit un conteur peu talentueux ? Ou encore, que la digression ne soit une voi(e / -x) salutaire pour appréhender la complexité du monde ?

En effet, au-delà du discours digressif, c'est la voix, le flux verbal, qui semblent faire signe, comme si, au détriment du signifié, le signifiant sonore dans sa stricte représentation vocale, en disait plus que tout le « contenu » :

La voix de Selma lui parvenait du fond de la terre et résonnait entre les parois purulentes de ses poumons quinteux, grincheux, rafistolés, etc. (pauvre docteur Cogniot !) et grâce au seul timbre voilé de cette voix, elle avait sans le faire exprès renversé ces repères fragiles, ces banderoles (LA TERRE À CEUX...) d'antan, ces convictions branlantes pour les lui redistribuer, les éparpiller et les réorganiser autrement. La voix de Selma l'aidait à éclairer d'une nouvelle façon les éléments de sa vie passée [...]⁴³².

En dépit du fait qu'en regard du mutisme de Tahar El Ghomri, Selma joue « une partition dans l'aigu⁴³³ », le voilement qui caractérise le timbre de sa voix la rapproche plus

⁴³⁰ *Id.*, p. 41.

⁴³¹ *Id.*, p. 42.

⁴³² *Id.*, p. 181.

⁴³³ Naget Khadda, « Selma ou l'émancipation par l'intelligence », art. cité, p. 160.

que sa volubilité de son protagoniste. Communication au-delà des mots auxquels le vieux militant désenchanté ne croit plus, communion donc dans le même espace interstitiel qui se situe, en deçà des mots ou au-delà, « dans la marge⁴³⁴ ». Cette communication particulière est figurée dans le texte par le signe typographique des parenthèses qui semblent mimer cet espace interstitiel.

La voix féminine, elle-même, est une voix parenthétique qui creuse un sillon dans le discours de la doxa qu'elle perturbe en se soustrayant aux conventions qui veulent, par exemple, qu'une femme n'use pas des mêmes mots que les hommes. Ainsi du blasphème ou des mots grossiers, doublement interdits aux femmes :

Un soir Selma quitte son travail pour rentrer chez elle, mal dans sa peau, mal à l'aise, désespérée, furieuse, révoltée, blasphématoire (« Est-ce que les femmes blasphèment maintenant ? », lui avait-il demandé un jour. Puis il avait ajouté : « Je n'ai jamais entendu ma mère blasphémer ou jurer ou élever la voix ou soupirer ou exulter... Est-ce que les femmes d'aujourd'hui blasphèment ? ») [...]»⁴³⁵.

Les parenthèses sont utilisées de manière assez particulière par Boudjedra, qu'elles redoublent de manière redondante et d'autant plus ostentatoire les guillemets conventionnels comme dans l'exemple précédent, ou qu'elles les remplacent comme dans le suivant :

(si seulement, ils y mettaient les formes ! se disait-elle... Mais non... Des bites molles... Rougeâtres... Circoncises... Rien d'autre... [...]) ; [...]»⁴³⁶.

⁴³⁴ *Le Démantèlement*, p. 101. L'expression est utilisée aussi pour caractériser l'écriture de Tahar El Ghomri et sans doute, par extension, l'énonciation romanesque elle-même : « [...] il continue à écrire jusque dans la marge, dans tous les sens, avec sa calligraphie coranique [...] ».

⁴³⁵ *Id.*, p. 27.

⁴³⁶ *Ibid.*

Ces « signes typographiques en forme d'arc de cercle (), entre lesquels on place l'élément qu'on veut isoler⁴³⁷ », jouent à devenir l'espace carcéral d'une voix féminine : ils l'enserrent dans leur enceinte, devenue l'ersatz d'une géométrie arabesque d'où sourd une voix presque emmurée. Espace d'exclusion figuré dans le texte et qui s'impose d'emblée, les parenthèses ont, en outre, une fonction mélodique, signalant un changement de ton, une note plus basse, digressive.

Mais les parenthèses, à l'instar des verbes de parole (« dire, demander, etc. ») censés, en départageant les plans énonciatifs, guider le sens, perdent cette fonction hiérarchisante et deviennent paradoxalement l'indice d'une inconsistance du (des) sujet(s). L'un des effets subversifs de la ponctuation boudjedrienne et de ses aléas est d'articuler la question de l'énoncé autour de celle du sujet et de l'autre. Dans *Le Démantèlement*, la parenthèse est liée à un contenu digressif, endossé par le personnage féminin qui assure le rôle énonciatif et actanciel de cette distorsion. Selma se présente- elle-même ainsi :

*Tu préfères m'écouter raconter ma vie, passer du coq à l'âne, multiplier les digressions, brouiller les messages et oublier l'essentiel [...]*⁴³⁸.

Ainsi, sur le plan énonciatif, la parenthèse qui, comme l'indique son étymon grec, permet d'intercaler un énoncé dans un autre (et ici, même une énonciation dans l'autre), arrive comme un couperet pour trancher dans le vif du sujet et l'altérer, y introduire l'altérité, le détourner de son élan premier, disloquer la phrase.

La difficulté réside pour le narrataire à identifier les différentes voix qui tendent à

⁴³⁷ *TLFI*, article « parenthèse ».

⁴³⁸ *Le Démantèlement*, p. 35.

se mêler, à s'entrechoquer. L'absence de marques typographiques délimitant les discours ou la désinvolture avec laquelle est inséré un discours dans l'autre sans repères, sinon de simples parenthèses, transforme la lecture en entreprise de reconstitution. L'instabilité même de la voix narratrice (voix anonyme qui raconte l'histoire des deux protagonistes, Tahar et Selma, ou monologue intérieur de Tahar lui-même) évoque la figure des « vases communicants⁴³⁹. Souvent analysée par la critique comme étant simplement celle qui représente l'échange entre Selma et Tahar, elle est sans doute à lire aussi comme étant la figure qui schématise le rapport entre la voix du texte et la voix intérieure du lecteur. Selma, figure du lecteur, tente de forcer la rétention d'information chez son protagoniste, de même que le lecteur tente de combler les vides, les lacunes du récit pour imaginer sa propre histoire.

Dans *L'Insolation* les rapports narrateur / lecteur sont construits selon un schéma tout aussi complexe, à ceci près que la rétention d'information est remplacée par son altération. Dans ce récit, ce n'est plus l'aspect quantitatif de l'information qui est mis en jeu, mais plutôt sa qualité. En effet, le narrateur, Mehdi, est sans cesse en butte à l'incrédulité de Nadia, l'infirmière de l'hôpital psychiatrique où il est interné et sa maîtresse occasionnelle.

C'est sans doute avec ce texte que la tentation de la variation comme moteur d'écriture a débuté chez Boudjedra. Charles Bonn a montré comment ce texte récrivait *La Répudiation* qui a consacré Boudjedra en tant qu'écrivain⁴⁴⁰. La seule différence avec l'hypotexte (*La Répudiation*), comme le note C. Bonn, c'est que le narrateur de *L'Insolation* se désigne comme scribe, conférant ainsi au récit le statut de texte écrit. Le protagoniste du *Démantèlement* laisse lui aussi un journal à l'intention de Selma. La

⁴³⁹ *Id.*, p. 184.

⁴⁴⁰ Charles Bonn, *Le Roman algérien contemporain de langue française. Espaces de l'énonciation et productivité des récits*, op. cit., II, 4.

différence entre les deux personnages féminins, toutes deux figures de narrataire, c'est l'incrédulité dont fait preuve la protagoniste de *L'Insolation*. Le narrateur scribe recherche alors la complicité d'un lecteur : « [...] c'est contre son assujettissement à cette narrataire que le narrateur se fait "scribe", s'adressant par l'écriture directement au lecteur, qui le consacre ainsi écrivain⁴⁴¹ ».

Cependant, à partir de cette communication différée et néanmoins lacunaire, l'ambiguïté demeure sur le statut du récit. En effet, le texte commence de manière abrupte comme si les pages initiales manquaient, de même qu'il s'achève sur une phrase coupée. En outre, la narration à la première personne (celle de Mehdi) affiche sa subjectivité. L'insolation qui en fait un discours profondément douteux et halluciné figure la soumission du langage aux vicissitudes d'un environnement hostile. L'interrogation sur la véracité du récit n'est pas seulement un des thèmes du roman, elle en module également l'énonciation. Le doute qui plane sur la véracité n'est pas seulement lié à l'espace d'où le narrateur scribe produit son récit (l'asile psychiatrique), c'est la composition même du récit qui invite à le lire comme un discours délirant. La structure narrative mime une progression qui se fait non pas selon une chronologie ou une logique causale quelconque, mais plutôt selon un rapprochement qui associe des scènes traumatiques⁴⁴² (défloration de Samia, viol de la mère, scène d'égorgeement de la chèvre), ou des figures (Samia, Nadia, la mère). Le narrateur lui-même reconnaît la part de fabulation dans ses récits :

Avais-je tendance à embellir les choses, à tirer la couverture à moi, à cultiver tout ce qui peut sembler, de loin ou de près, paradoxal ? Certes, oui ! Mais que faire devant tant de faste ? Les images épongeaient en moi la folie et par mon

⁴⁴¹ Charles Bonn, *ibid.*

⁴⁴² À propos du rapprochement de ces scènes traumatiques, voir Marc Boutet de Monvel, *Boudjedra l'insolé*. *L'Insolation, racines et greffes*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 108-112.

*délire radical, toute la salle vibrait. Je me donnais en spectacle. Mais l'histoire de Samia avait été bel et bien vécue*⁴⁴³.

L'incertitude et le doute pèsent sur la vérité des faits : volontaire ou involontaire, le « délire » s'inscrit comme un programme de lecture, les signifiants de lire et de délit se trouvant au passage associés dans ce mot. Au reste, le titre de la version arabe de ce roman, [ar-ra'n], invite à un programme analogue : hormis le fait qu'il signifie « insolation », le substantif arabe renvoie à la confusion et au désordre, particulièrement ceux de l'esprit, mais aussi à ce qui est mou et flasque, sèmes privilégiés de l'écriture boudjedrienne. De plus, le terme arabe [ar-ra'n] possède un paronyme [ar-ra'f] qui signifie « saignement, écoulement du sang (particulièrement du nez) ». Tout un programme, en effet : la blessure originelle s'inscrit comme point de départ d'un récit où tout n'est que sa répétition métaphorisée⁴⁴⁴, son écriture secrète.

Pourtant la volubilité est présentée comme une particularité féminine⁴⁴⁵. Selma, mais aussi Samia qui « s'enfonce des mots dans la gorge⁴⁴⁶ » sont présentées comme bavardes, alors que les deux personnages masculins (Tahar El Ghomri et Mehdi), écrivent. Cette distribution de rôles organise le jeu narratif autour du dit et du non-dit, le dit perturbé, trop ou pas assez, le refus de l'ordre et de l'équilibre en somme.

Une semblable volubilité digressive est exploitée par Paul Smaïl, en particulier dans

⁴⁴³ *L'Insolation*, p. 20-21.

⁴⁴⁴ Charles Bonn fait une analyse tout à fait judicieuse de cette écriture répétitive du motif qui constitue le noyau du premier roman de Boudjedra (*loc. cit.*).

⁴⁴⁵ Stéréotype culturel à l'endroit des femmes, mais dans un dépassement littéraire qui, au lieu d'y voir un défaut, désigne cette tendance comme « un trop plein » qui s'évacue soit par la parole, soit par l'écriture. Volubilité et mutisme, logorrhée et continence, sont des constantes de l'écriture boudjedrienne.

⁴⁴⁶ *L'Insolation*, p. 25.

Ali le Magnifique, alors que, dans *Vivre me tue*, l'instance narrative apparaît moins complexe.

2.3. Les jeux du « je »

Dans les deux romans de Paul Smaïl qui font partie du corpus, la narration est à la première personne (narrateur homodiégétique). Dans *Vivre me tue* comme dans *Ali le Magnifique*, d'emblée ce « je » s'inscrit dans un pseudo-pacte autobiographique. En effet, l'intention⁴⁴⁷ qui sous-tend cette fausse autobiographie est clairement fictionnelle, comme le laisse voir le paratexte, en l'occurrence l'indication générique de la page de titre, validée par un avertissement de l'auteur. On négligera pour l'instant l'aspect fictionnel de ce « je » pour considérer son intérêt énonciatif en tant que narrateur.

Les deux romans s'ouvrent sur une auto-présentation du narrateur qui pose d'emblée le problème identitaire comme fondement de la narration, point de départ de l'articulation de soi à l'autre. Le narrateur constitue sa scénographie en soulignant sa singularité et sa différence : le récit se présente comme la correction d'un malentendu.

Dans *Ali le Magnifique*, le narrateur présente son récit comme un autoportrait ou un anti-portrait qui vient corriger, voire annuler, les portrait-robots, autrement dit les stéréotypes de l'Arabe dangereux :

Je suis Sid Ali B., le tueur aux sacs en plastique. À la fin du siècle dernier, cet hiver, mon nom a fait la une des quotidiens. Non, l'initiale de mon nom seulement – la loi l'exige : j'étais mineur au moment des faits. Mais mon

⁴⁴⁷ Cf. Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure*, op. cit., p. 96-97, particulièrement la note 6.

*prénom de seigneur*⁴⁴⁸ en entier. Et mon portrait présumé, en crayonné, avec casquette ou sans casquette, en noir et blanc ou en couleurs, sur papier et à l'écran, au « Vingt heures ». [...] Et je ne me suis pas beaucoup plus reconnu que sur ces portraits-robots contradictoires qui s'étaient succédé au début de la traque, toutes ces gueules hideuses, de jeu de massacre⁴⁴⁹.

Si le narrateur de *Vivre me tue* recherche une certaine transparence⁴⁵⁰ qui l'assimile, dans les deux sens du terme, à n'importe quel citoyen français, le narrateur de *Ali le Magnifique*, lui, rêve d'une plus grande visibilité, une visibilité de comédien capable de jouer différents rôles et, de préférence, le rôle principal, le beau rôle dans lequel il se voit et qui se construit au fil du texte à travers son discours.

En effet, les nombreuses citations, littéraires ou autres, constituent de lui une image de héros maudit. Cet intertexte multiple et foisonnant sera examiné dans la troisième partie de ce travail, mais on peut dès à présent noter que les citations empruntées tantôt à la littérature française, et à Rimbaud de préférence, tantôt à la chanson « générationnelle » multiculturelle et révoltée (raï, rap, musiques métissées, etc.), participent de la constitution d'un ethos contestataire destiné à emporter l'adhésion du narrataire. En effet, les vers de Rimbaud viennent encadrer les séquences où le narrateur transgresse le code de la morale commune ou la loi (prostitution, vol, crime). Ils sont cités avec ou sans référence à l'auteur, mais toujours en italiques pour les distinguer du discours du narrateur.

Dans *Vivre me tue*, le narrateur homodiégétique raconte son expérience d'écriture :

⁴⁴⁸ Quelques pages plus loin, le narrateur qui rêve de se produire en spectacle affirme : « J'expliquerais au téléspectateur que Sid est un titre princier, en arabe, mais qu'il signifie aussi : le loup. Et Ali : le supérieur, le sublime » (p. 30).

⁴⁴⁹ *Ali le Magnifique*, p. 17.

⁴⁵⁰ « [...] tréma gommé, photo retouchée », *Vivre me tue*, p. 10. Il en est de même pour le frère qui se fait décolorer (*ibid.*).

« Je ne sais pas encore si tout cela fera un livre à la fin, ni si ce sera du roman ou ma vie plus ou moins, on verra bien⁴⁵¹ ». Cet aveu d'inexpérience et de non-préméditation scripturale ne vaut bien évidemment que comme pacte de lecture conventionnel d'une fiction qui s'affiche avec la spontanéité de l'autobiographie.

Tout comme le narrateur de *Vivre me tue*, celui de *Ali le Magnifique* se caractérise par ses préoccupations métalinguistiques : les registres de langues, les mots d'autres langues, les accents, tout le matériau linguistique est sujet à questionnement⁴⁵². Cependant dans *Ali le Magnifique*, cette tendance est mise en relation avec le versant « (af)fabulateur⁴⁵³ » de la personnalité du narrateur et avec sa capacité à parodier toutes sortes de discours médiatiques : celui de la publicité⁴⁵⁴, celui de différents types d'émissions télévisées⁴⁵⁵, celui de la presse écrite⁴⁵⁶. Le narrateur affiche la culture « zapping » du petit écran et de l'hypertexte. Au niveau de la diégèse, cette logorrhée qui s'étend sur plus de six cents pages justifie sa vraisemblance par le monologue intérieur. C'est ainsi que le paratexte initial, signé Paul Smaïl et intitulé « Avis », présente ce roman. En effet, la narration est continuellement déconstruite par un va-et-vient entre le moment d'énonciation et le récit. Le narrateur rappelle sans cesse qu'il se trouve dans une cellule de la prison de Lisbonne d'où il entend chanter un autre prisonnier et dès l'incipit il précise le lieu d'où il parle :

Des détenus criaient à mort je ne savais pas quoi. La porte en fonte s'est refermée sur moi. [...] J'étais bon. Maintenant, ma vie s'écrirait à

⁴⁵¹ *Vivre me tue*, p. 14.

⁴⁵² Cf. la première partie de ce travail.

⁴⁵³ Cf. *Ali le Magnifique*, p. 106 : « *Affabulateur* et *fabulateur*, c'est quoi la différence ? *Fabulateur*, c'est moins grave ? »

⁴⁵⁴ *Id.*, p. 39, p. 182, etc.

⁴⁵⁵ *Id.*, p. 236-241 par exemple, avec une parodie d'interview télévisée du Président Chirac.

⁴⁵⁶ *Id.*, p. 17-18.

*l'imparfait*⁴⁵⁷.

Cette annonce fait office de programme, va-et-vient entre l'accompli du récit et l'inaccompli de l'énonciation⁴⁵⁸. Les analepses sont sans cesse interrompues par des commentaires. Certaines d'entre elles présentent les scènes de réminiscence comme des scénarios de film ou de théâtre :

*Extrait d'une autre séquence. Décor identique, intérieur jour. Personnages : Mme Rénal, Sid Ali. La bande-son, et quelques didascalies : [...]*⁴⁵⁹.

Ce dédoublement du narrateur en « didascale », qui exhibe les ficelles de son récit et montre par là-même la part d'artefact dans toute mise en récit, procède d'une distance de l'instance narrative par rapport au narré, qui biaise ironiquement avec l'effet de réel et semble rappeler sans cesse le jeu de la fiction. Et cependant, dans la diégèse, cela est justifié par le fait que le personnage avait une vocation contrariée de « star⁴⁶⁰ », qu'il est perçu par les psychologues comme « un dissimulateur⁴⁶¹ », et sans que le lien de causalité soit explicité, la narration est montée comme une plaidoirie destinée à obtenir les « circonstances atténuantes ». Le récit a donc une visée argumentative, sinon persuasive, évidente.

Cependant ce niveau de lecture doit être mis en perspective avec un autre, puisque

⁴⁵⁷ *Id.*, p. 15.

⁴⁵⁸ Le narrateur de *Ali le Magnifique* souligne d'ailleurs ce clivage, en évoquant les deux « aspects » fondamentaux de la conjugaison arabe, à savoir l'« accompli » et l'« inaccompli » (*ibid.*).

⁴⁵⁹ *Id.*, p. 318-325. La longue séquence qui suit la « didascalie » initiale citée ici est presque exclusivement constituée des dialogues entre les deux personnages, hormis de rares commentaires du narrateur sur un affrontement verbal qu'il interprète comme un combat singulier.

⁴⁶⁰ *Id.*, p. 29-30.

⁴⁶¹ *Id.*, p. 46.

le narrateur s'adresse aussi à un interlocuteur qu'il nomme « lecteur », constituant ainsi son monologue intérieur en récit destiné à être lu. Or cette adresse au lecteur ne manifeste en rien les soucis d'un accusé cherchant à justifier ses actes, mais plutôt ceux d'un auteur :

Je vous gave, là, lecteur ? Eh bien, je n'ai pas fini, moi ! J'ai toute ma nuit. Le numéro Sid Ali ne fait que commencer ! Shooté à la haine, je peux tenir le sketch jusqu'à l'aube ! J'ai tout mon temps, moi ! On se fait iech, en taule ! The show must go on ! Je vous étonnerai toujours. Et avouez que vous ne perdez pas votre temps, à me lire. C'est du solide et du documenté, moi, Sid Ali ! Ethnologie, sociologie, biologie et anatomie comparées, linguistique, économie, philosophie, religion, morale, éthique, politique, conseils pratiques, le toutim ! Je suis une banque de données universelle à moi tout seul⁴⁶² !

Cette adresse au lecteur rompt la convention fictionnelle du monologue intérieur et du flux de conscience⁴⁶³ tout en soulevant le voile sur des « ficelles » du métier d'écrivain : « C'est du solide et du documenté ». Ainsi, à plusieurs reprises le narrataire est interpellé par un « vous » derrière lequel on distingue le lecteur apostrophé. Ici, la voix du narrateur se dédouble et les phrases soulignées par nous semblent émaner non de la voix du narrateur principal, mais de celle de l'auteur déguisé en narrateur s'adressant à son public de lecteurs. L'inscription d'une énonciation littéraire se fait également par l'indication des domaines auxquels réfère l'écriture, et le « là » adverbe de lieu renvoie à l'acte de lecture et aux pages qui précèdent cette phrase. Cette « confusion » des voix est d'autant plus déconcertante que la narration est homodiégétique : comment expliquer donc cette distance du narrateur-personnage vis-à-vis de son propre récit sinon par une sorte de schizophrénie

⁴⁶² *Id.*, p. 183. Notre soulignement.

⁴⁶³ Convention à laquelle l'« Avis » initial de l'auteur semblait souscrire : « Les propos tenus en monologue intérieur par le misérable héros de ce roman sont d'un dément, d'un schizophrène, purement fictifs et parfaitement délirants » (*id.*, p. 11).

suggérée par ses problèmes psychologiques⁴⁶⁴ ? En effet, le récit est présenté en premier lieu comme étant une confession sollicitée par l'avocat du protagoniste :

Entre douze et treize ans – à ce moment où, depuis que je suis en taule, j'ai décidé de faire commencer mes souvenirs, ceux que j'écris pour moi au crayon et ceux que mon avocat m'a conseillé de noter pour ma défense –, j'ai grandi prodigieusement, d'un seul coup⁴⁶⁵.

Une double réception pour un récit double : l'un éphémère parce qu'il est écrit au crayon et dont le narrataire premier est le narrateur lui-même, l'autre pour alimenter une plaidoirie à l'intention des juges d'un futur procès. Le récit que nous lisons effectivement est-il l'un ou l'autre ? Ou un peu des deux ? L'histoire ne le dit pas, même si le narrateur acquiert dès le départ une gomme qui ne le quitte guère⁴⁶⁶. Une part de mystère demeure donc sur cette écriture du souvenir et du secret.

2.4. Voix en [lā] mineur⁴⁶⁷

À l'instar de *Ali le Magnifique* de Paul Smaïl, *Le Peptimiste* se présente comme un récit fondant l'identité du personnage éponyme. Mais c'est un locuteur de premier niveau (L1), narrateur hétérodiégétique, qui introduit brièvement le récit enchâssé de ce personnage éponyme (L2), narrateur intradiégétique, – récit présenté comme un message épistolaire de ce dernier au premier. Cette introduction se limite à une phrase liminaire en

⁴⁶⁴ De nombreuses allusions à la schizophrénie présumée du narrateur ponctuent le récit, hormis l'« Avis » de l'auteur rappelé dans la note précédente. Voir, par exemple : « Je suis comme un autre », et le commentaire qui accompagne cette déclaration (*id.*, p. 49).

⁴⁶⁵ *Id.*, p. 28.

⁴⁶⁶ *Id.*, p. 20, puis, par exemple, p. 568.

⁴⁶⁷ [lā] signifie « non » en arabe, et mineur réfère naturellement à la minorité arabe en Israël.

tête de chacun des trois « Livres⁴⁶⁸ », soit autant de missives adressées par L2 à L1, – phrases liminaires dont le caractère adventice est souligné dans la traduction française par la ponctuation :

(Les pages qui suivent reproduisent un message qui m'a été adressé par Sa'îd Abû Nahs al-Mutashâ'il.⁴⁶⁹)

(Voici le second message que m'a adressé Sa'îd le Peptimiste.⁴⁷⁰)

(Voici la troisième lettre que j'ai reçue de Sa'îd Abû Nahs al-Mutashâ'il.⁴⁷¹)

Au demeurant, rien n'est dit sur l'origine de la subdivision des lettres de L2 en chapitres titrés. Néanmoins, livres et chapitres organisent une réception en transformant le discours épistolaire en récit.

L'analyse des titres de chapitres laisse deviner une empreinte (de L1 ?) qui contextualise chaque chapitre, en se conformant au protocole de la titrologie classique – que ce soit celle du [ʿadab] arabe ou du conte voltairien⁴⁷². Au reste, il est curieux de noter, la manière dont un autre récepteur, le traducteur, a, dans un cas, transformé la troisième personne en première dans le titre d'un chapitre. En effet, tous les titres de chapitre, quand ils citent le protagoniste, le font à la troisième personne, à l'aide de son prénom :

Où Sa'îd prétend avoir rencontré des êtres venus de l'espace infini⁴⁷³.

Or en tête du chapitre VI du Livre II, on lit :

⁴⁶⁸ Le terme arabe [kitāb] ainsi traduit signifie, aussi bien, « lettres ».

⁴⁶⁹ *Le Peptimiste*, p. 11.

⁴⁷⁰ *Id.*, p. 89.

⁴⁷¹ *Id.*, p. 145.

⁴⁷² En l'occurrence, *Candide*, hypotexte transparent, encore que problématique.

⁴⁷³ *Le Peptimiste*, titre du chapitre initial du Livre premier, p. 11.

*Comment je partageai le secret de Bâqiyyeh avant qu'elle vienne partager ma vie*⁴⁷⁴.

Dans la version originale toutefois, c'est bien la troisième personne qui se lit :

باقية التي أشركته في سرها قبل أن تصبح شريكة حياته⁴⁷⁵

Lapsus ou surinterprétation de la part du traducteur ? Manière de désigner le destinataire des lettres comme leur expéditeur ? Cette piste de lecture est en tout cas intéressante dans la mesure où elle rappelle que le protocole de réception affiché n'est qu'un subterfuge littéraire très ancien.

Si l'on se reporte, en effet, à la version originale du texte, on reconnaît immédiatement dans l'entrée en matière romanesque qu'est la phrase liminaire un clin d'œil à la littérature arabe classique et, plus particulièrement, au genre de la [risāla] (ou « épître »), à travers la formule rituelle de l'attribution, [ʿisnād], qui met en relation l'émetteur avec le discours par le biais du verbe *dicendi* [qāla] (« il a dit ») :

كتب الي سعيد ابو النحس المتشائل, قال⁴⁷⁶

Néanmoins le discours enchâssant de L1 ressurgira à la fin du roman, dont il occupe tout le dernier chapitre, intitulé « Pour la vérité et pour l'histoire ». Ce discours de clôture, prend ses distances avec le contenu de la correspondance (le discours de L2) et s'achève sur un apologue ironique.

⁴⁷⁴ *Id.*, p. 109.

⁴⁷⁵ [ʿal-mutašāʿil], p.108. Littéralement : « Bâqiyyeh qui a partagé son secret avec lui avant de partager sa vie ».

⁴⁷⁶ [ʿal-mutašāʿil], p. 31. Littéralement : « Saʿîd Abû Nahs al-Mutashâʿil m'a écrit ; il a dit : [...] ».

Le contenu intermédiaire, ou [matn] si l'on veut user de la terminologie du [ʿadab], est subdivisé en chapitres supposés correspondre aux lettres envoyées par le narrateur intradiégétique (L2) au narrateur hétérodiégétique (L1). Le premier s'adresse donc à son interlocuteur, qu'il désigne par les apostrophes [yā m'allam] (« mon cher maître ») ou [yā muḥtaram], littéralement « respectable, honorable » et que J.-P. Guillaume traduit par « mon cher ami⁴⁷⁷ », formule qui restitue bien dans la rhétorique française la politesse courtoise voulue par la formule arabe. Cependant le destinataire de cette correspondance n'est pas censé en connaître l'expéditeur⁴⁷⁸. Il se trouve donc avec le même horizon d'attente que le lecteur, – horizon redoublé pour ce dernier par le titrage séduisant qui promet des « aventures extraordinaires ».

En fait ce récit se présente dès le début comme étant celui d'une disparition annoncée, en l'occurrence celle du narrateur intradiégétique (L2). Récit testimonial en quelque sorte où L2 relate sa vie d'Arabe israélien et sa disparition finale dans l'espace avec d'autres créatures.

Dans le volet final du discours enchâssant, rédigé à la manière d'un rapport officiel⁴⁷⁹, L1, tantôt narrataire et tantôt narrateur extradiégétique, raconte comment il s'est mis en quête de l'auteur de la correspondance et comment il a appris qu'il aurait séjourné dans un asile d'aliénés où il serait mort un an auparavant. Cependant, rien ne semble assuré, ni sa disparition ni son identité. En foi de quoi, L1 s'adresse directement à ses

⁴⁷⁷ *Le Peptimiste*, p. 12.

⁴⁷⁸ *Ibid.* : « Patience, patience ! N'allez pas vous demander : “Qui est donc ce Saʿīd al-Mutashāʿil ? [...]” ».

⁴⁷⁹ On y note l'emploi redondant d'une périphrase assez formelle à la troisième personne pour désigner le locuteur (scripteur) : « l'honorable destinataire de cette étrange correspondance... » ; cette formule établit une distance explicite entre ce qui indique l'honorabilité du destinataire, – sa congruence avec la norme sociale, donc –, et l'étrangeté de la correspondance, – le décalage de cette dernière avec la même norme. Le recours à la troisième personne ne fait que souligner le refus d'implication de L1.

narrataires, les lecteurs, pour leur demander de l'aider à retrouver Sa'îd, tout en les mettant en garde contre les dangers d'une telle quête :

L'honorable destinataire de cette étrange correspondance [...] aimerait bien que vous l'aidiez à retrouver Sa'îd.

Seulement, voilà : où le chercher ? [...]

Comment donc, mesdames et messieurs, espérez-vous le trouver, à moins de marcher dessus⁴⁸⁰ ?

Cette dernière phrase de mise en garde oriente vers une lecture allégorique de l'anecdote : la traduction ne rend pas compte du jeu de mots en arabe entre les deux verbes, dont la paronymie souligne la proximité sémantique et indique la contamination par l'aliénation comme un risque qu'encourt celui qui se met en quête de Sa'îd, du trésor, de la vérité :

فكيف ستعثرون عليه, يا سادة يا كرام, دون ان تتعثرون به؟⁴⁸¹

[fa-kayfa sata'turūna 'alaih, yā sāda yā kirām, dūna 'an tata'attarūna bih]⁴⁸²

En outre, l'apologue contenu dans ce deuxième volet du discours enchâssant organise la réception des lettres de Sa'îd en proposant une première lecture à travers la fonction spéculaire du micro-récit de l'avocat ayant pris au sérieux les propos d'un fou et qui avait fini fou lui-même.

Toutefois, si le contenu de l'apologue et sa rhétorique de mise à distance semblent suggérer une désolidarisation avec le contenu des lettres, la présentation de cette

⁴⁸⁰ *Le Peptimiste*, p. 197-198.

⁴⁸¹ [al-mutašā'il], p. 181.

⁴⁸² En gras, les sons qui se répondent.

correspondance sous forme de récit en trois livres, trois actes, le soumet au jugement d'une réception postérieure. La mise en garde contre la perte de la raison qui guette l'enquêteur peut être un simple subterfuge pour souligner l'absurdité de la situation relatée. En outre, la veine ironique du narrateur hétérodiégétique fait écho à celle du narrateur intradiégétique, créant ainsi une circulation de l'ironie comme questionnement.

Moins ambiguë, mais plus éclatée, apparaît l'instance narrative dans les textes d'Edmond Amran El Maleh, constituée en réceptacle de voix plurielles par la dimension mémorielle.

2.5. Le témoin et le truchement

En soulignant la part de la mémoire dans l'œuvre d'Edmond Amran El Maleh, Guy Dugas⁴⁸³ reliait cette caractéristique au devoir de témoignage inséparable de la tradition juive. Mais la mémoire maléhiennne est aussi, plus qu'une thématique, qu'un propos, le moteur même de l'écriture de cet écrivain, et c'est cela qui la distingue de la tradition du mémorial⁴⁸⁴. Ce récit mémoriel cherche moins à restituer les souvenirs qu'à dire précisément le processus de la souvenance et de l'avènement du récit. La narration est à tel point informée par ce processus qu'elle s'en trouve subvertie et qu'elle mine tous les subterfuges de la composition et la rhétorique de la cohérence qui cherchent à restituer les événements du passé selon une progression linéaire. Tous les livres d'El Maleh sont travaillés par cet élan subversif ; l'analyse des voix dans *Parcours immobile*, premier « récit » de l'auteur, pour reprendre l'indication générique de la page de titre de l'édition

⁴⁸³ Guy Dugas, *La Littérature judéo-maghrébine d'expression française. Entre Djéha et Cagayous*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 170-175.

⁴⁸⁴ Haïm Zafrani parle, à ce propos, de « la voix des chroniqueurs » et de leur « conception lacrymale de l'histoire », in *Juifs d'Andalousie et du Maghreb*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002, p. 215-219.

de référence, est particulièrement éclairante à cet égard, – en tant que texte fondateur de la poétique maléhiennne.

En effet, le chapitre initial, seul à s'ouvrir par un titre, « Le dernier juif d'Asilah⁴⁸⁵ », est une sorte de prologue au reste du récit. Ce « dernier juif » est désigné par son seul prénom, Nahon, qui sans le sortir totalement de l'anonymat, en fait néanmoins un symbole singulier ; au demeurant mort, il est enterré dans le cimetière marin de la ville. Cette présentation est faite par une voix narrative qui, malgré l'absence de tout « je », affirme une subjectivité lyrique : ancrage dans un présent d'énonciation qui s'abolit en tant que présence singulative (« Ici le temps s'est effacé, la présence confondue avec la mer infiniment recommencée⁴⁸⁶ ») et se donne comme éternel recommencement, en écho au « Cimetière marin » de Valéry.

À ce premier jeu d'échos, répond celui du second chapitre qui, lui, assume pleinement la subjectivité mémorielle en adoptant la première personne : « Je me souviens⁴⁸⁷ ». Phrase essentielle à la compréhension d'un texte qui semble évoluer au gré de la fluctuation mémorielle. Phrase à entendre aussi comme « il me souvient “je” », ce « je » étant cette « voix lointaine qui parle⁴⁸⁸ ». Sur l'écran de la mémoire, le « je » se voit comme un « il », Gilles Deleuze l'avait noté :

[...] l'activité de la pensée s'applique à un être réceptif, à un sujet passif, qui se représente donc cette activité plutôt qu'il ne l'agit et qui la vit comme un Autre que lui. Le Je est comme traversé d'une fêlure, il est fêlé par la forme pure et vide du temps⁴⁸⁹.

⁴⁸⁵ *PI*, p. 21.

⁴⁸⁶ *Ibid.*

⁴⁸⁷ *Id.*, p. 25.

⁴⁸⁸ *Ibid.*

⁴⁸⁹ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, [1968], 1972, p. 116-117.

Le « je » se dédouble en absent / présent⁴⁹⁰. Tout le récit pourrait être rangé sous l'étiquette du monologue intérieur en tant que « flux ininterrompu des pensées qui traversent l'âme du personnage, au fur et à mesure qu'elles naissent et dans l'ordre où elles naissent [...]»⁴⁹¹. En tout cas, cela expliquerait l'éclatement de la structure du récit, l'absence de linéarité chronologique, les multiples répétitions, la profusion de phrases sans verbe. Toutefois, ajoute Dorrit Cohn :

*[...] ces analogies entre récit à la troisième personne et récit à la première personne ne sauraient faire perdre de vue d'évidentes et capitales différences. Même quand le narrateur devient « quelqu'un d'autre » que celui dont il raconte l'histoire, il reste que c'est le même pronom personnel de la première personne qui continue à associer l'une à l'autre ses deux personnalités. [...] Ainsi, contrairement à ce qu'on pourrait attendre, le narrateur à la première personne a moins de facilité pour pénétrer dans l'intimité de son propre psychisme révolu que le narrateur omniscient des récits à la troisième personne n'en a pour connaître l'intimité de ses personnages*⁴⁹².

Devant cette aporie, le narrateur de *Parcours immobile* choisit une solution inhabituelle par la multiplication des pronoms référant au même personnage, une manière d'inscrire l'altérité constitutive du sujet, son identité évolutive parce que multiple.

En outre, une autre « personne » vient s'ajouter : le « tu » d'un allocataire sommé de se souvenir aussi : « Rappelle-toi ce wharf⁴⁹³ ». Sommatation bientôt réitérée avec, en cette seconde occurrence, une inscription quasi-mythologique de l'allocataire, né, comme

⁴⁹⁰ Soit, respectivement, les noms de la troisième et de la première personnes chez les grammairiens arabes : [al-gā'ib] / [al-mutakallim].

⁴⁹¹ Édouard Dujardin (*Les Lauriers sont coupés*, [1887, 1925], Paris, UGE, 10*18, 1968, p. 68), cité par Dorrit Cohn, in *La Transparence intérieure*, op. cit., p. 27, n. 1.

⁴⁹² *Id.*, p. 168.

⁴⁹³ *PI*, p. 29.

Vénus, de l'écume et héritant des vertus qu'on attribue à l'influence de la planète : attrait du beau, imagination fertile, sensibilité :

*Rappelle-toi ! C'est là où tu t'es fait dans le sel des embruns dans la rouille de ce wharf la peur de ces planches disjointes par où jouait la fureur sourde dans ce sable, dans cette tendresse d'une marée qui se retire au loin dans l'apaisement d'un espace délivré on pouvait aller marcher jusqu'à l'horizon*⁴⁹⁴.

Le « tu » est une autre figure du dédoublement du « je » qui est à la fois actant et narrant, « Récitant⁴⁹⁵ » dit El Maleh. Le récit est fait par une voix mouvante et se donne comme la mise en scène d'un sujet en crise, dans la mesure où la crise est séparation, – sujet qui tente, par la souvenance, l'adresse d'un « je » à un « tu » qui est un autre état, une autre figure de lui-même, de recoller les morceaux, de remonter le temps, le premier destinataire de ce récit étant le récitant lui-même :

*[...] lui Josua, moi Josua peu importe par quelle personne mais le récit aurait commencé miné par le soupçon le mécanisme invisible de la mise en scène[...]*⁴⁹⁶.

En même temps, les temps verbaux, ancrés dans la situation d'énonciation, font de l'allocution adressée à soi-même une conjuration de l'oubli, une exhortation à la souvenance, mais aussi une (autre) transgression des niveaux, le héros passant du statut d'« absent », [al-ġā'ib], à celui d'« allocutaire », [al-muḥāṭab], donc de la diégèse à la

⁴⁹⁴ *Id.*, p. 30.

⁴⁹⁵ *Id.*, p. 245. Il est vrai que ce terme convient à ce récit où la musique tient un rôle important et où la figure du narrateur est aussi celle de l'historien.

⁴⁹⁶ *Id.*, p. 92.

métadiégèse, étant donné la particularité du souvenir qui le caractérise : le narrataire ne peut s'identifier à cet allocutaire interpellé lyriquement et dont le statut demeure fictionnel.

Au troisième chapitre le « je » se mue définitivement en « il » (« C'était samedi, on lui avait apporté une skhina⁴⁹⁷ »), comme si le sujet s'absentait à lui-même. On peut postuler le protocole suivant : le narrateur se présente comme quelqu'un qui entreprend de se souvenir et qui tente de rendre compte de son passé par un récit, à l'élaboration préliminaire duquel il propose d'assister. Petit à petit, le « je » se mue en « il », le sujet se focalise sur son objet – lui-même comme un autre. En effet, Dorrit Cohn le rappelle :

[...] la relation qui s'institue entre un narrateur à la première personne et son propre passé est parallèle à celle qui existe entre un narrateur et son héros dans un récit à la troisième personne. La nature et l'étendue de la distance entre le sujet et l'objet, entre le « moi narrateur » et le « moi de l'action [...] » déterminent ici aussi tout un éventail de styles et de techniques [...]⁴⁹⁸.

Ce dédoublement est thématiqué dans le récit à travers les noms d'emprunts du personnage principal, qui dit parfois « je » : Josua/ Aïssa :

Josua double d'un autre Aïssa son double et lui-même d'autres noms d'autres vies possibles réelles et imaginaires des destins parallèles qui courent pour peut-être un jour se croiser ou jamais vies réelles ou personnages⁴⁹⁹.

Josua Cramp est présenté comme le nom de clandestinité, – amorce romanesque, mise en abyme du récit lui-même : « Il s'était inventé ce nom ce personnage vous savez qu'il avait toujours voulu écrire⁵⁰⁰ ». Et ailleurs :

⁴⁹⁷ *PI*, p. 39. Notre soulignement.

⁴⁹⁸ Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure*, *op. cit.*, p. 167.

⁴⁹⁹ *PI*, p. 68.

⁵⁰⁰ *Id.*, p. 53.

Il regardait Josua avec angoisse Josua dédoublé un temps en Edgar mais surtout Aïssa qu'il affectionnait particulièrement Aïssa né dans la fraternité l'identité fausse d'une authenticité profonde un nom de guerre comme on dirait platement [...] ⁵⁰¹.

Toutes ces identités pseudonymiques du personnage principal auxquelles s'ajoute la coréférence narrateur / personnage donnent une vision métamorphique de l'instance narrative qui s'amuse à brouiller les niveaux, à entrer ou sortir de la diégèse. Si cette métamorphose est présentée ici comme inhérente au choix du nom et englobe à la fois une réflexion sur le personnage comme masque / *persona*⁵⁰² et sur la force fictionnelle, créative du nom propre, elle semble susciter simultanément de la perplexité et de la résignation devant ce que l'identité a de fuyant et d'impondérable. La difficulté à se saisir soi-même dans l'instant explique l'apport précieux du regard orphique, fatalement meurtrier, et du recul que seul le temps peut permettre. L'allusion à cette dimension temporelle de l'identité est désignée de manière oblique par l'intertexte valérien :

Ce poids spécifique cette incandescence le roulement de tambour de cette sève nouvelle gonflant ce corps qui n'avait pas osé vivre jusqu'alors flèches vibrantes oubliées de l'espace parcouru Josua Aïssa était lancé à fond dans une vie d'engagement militant sans prendre l'instant d'un regard en arrière ⁵⁰³.

⁵⁰¹ *Id.*, p. 56.

⁵⁰² Masque ou projection de l'instance auctoriale et dont il sera question dans la troisième partie.

⁵⁰³ *PI*, p. 91-92. Notre soulignement. L'intertexte valérien est celui de la strophe invoquant Zénon d'Élée :

*Zénon ! Cruel Zénon ! Zénon d'Élée !
M'as-tu percé de cette flèche ailée
Qui vibre, vole et qui ne vole pas !
Le son m'enfante et la flèche me tue !
Ah ! le soleil... Quelle ombre de tortue
Pour l'âme, Achille immobile à grands pas !*

Paul Valéry, *Charmes*, [1922], « Le cimetière marin », [1920], in *Poésies*, Paris, Gallimard, [1929], coll. Poésie, [1966], 2004, p. 105. Notre soulignement.

Le narrateur justifie ainsi obliquement la nécessité vitale de son récit. « Le son m'enfante et la flèche me tue⁵⁰⁴ », écrit le poète. En effet, seul le son (de sa voix) peut enfanter le narrateur, cependant que son regard tourné vers le passé ne peut que tuer l'autre lui-même devenu figure de l'absent (« il » ou « lui »), en tant qu'objet du récit.

Au va-et-vient entre les différentes identités correspond un va-et-vient entre passé du récit et présent du métarécit qui n'arrête pas de réfléchir sur ses propres modalités : « Le Moulin de la Gaieté ! Comment décrire cette salle de music-hall qui se voulait évocatrice des folies parisiennes⁵⁰⁵ ». La prétérition est plus qu'une simple coquetterie du narrateur ou qu'un rudimentaire artifice dilatoire destiné à séduire le narrataire. Le métarécit fait écho à la métafiction et l'on retrouve la même réflexivité qu'autour de la thématique de l'écriture ; ainsi, par exemple, un début de chapitre commence comme des notes d'écrivain, quelques phrases nominales annonçant laconiquement un projet romanesque, avant que ne débute le récit à proprement parler :

*Le corps du texte : faire d'un personnage invention commode le lieu le dépôt d'un discours décalé en rupture branché sur d'autres sources de vie, tension au point où l'abstraction ne rencontre plus qu'elle-même, l'idée quelconque celle-là ou une autre : Aïssa crève le personnage entêté, ses pas ont marqué un passage, jeu de plusieurs possibles que rien ne peut abolir. En ce jour, en cette année-là, au moment où il venait de prendre contact avec les dockers [...]*⁵⁰⁶.

Dans ce passage, le discours sur la fiction prend d'abord le pas sur le récit lui-même, qui ne commence qu'avec la phrase soulignée ; force est de constater que le dédoublement de l'instance narrative trouble les limites entre narrateur / personnage / auteur et met le narrataire (et le lecteur !) au défi de démêler les fils enchevêtrés de la

⁵⁰⁴ Cf. note précédente.

⁵⁰⁵ *PI*, p. 89.

⁵⁰⁶ *Id.*, p. 97. Notre soulignement.

narration / énonciation. Le double prend l'apparence de cette création commode d'un simple pseudonyme qui indexe la fragilité de toute identité :

*Il aimait bien Josua il le considérait comme un ami avec une certaine tendresse un confident avec qui il avait des conversations longues intimes complices Josua lui servait d'alibi [...]*⁵⁰⁷

Cette création commode et proche d'une douce schizophrénie permet aussi de parler de soi à la troisième personne et au pluriel :

*Les premiers noms les premiers visages que Josua plus tard Aïssa ont rencontrés dans leur vie militante [...]*⁵⁰⁸.

« Je » n'est plus seulement un autre, comme chez Paul Smaïl, mais plusieurs autres « tout en nuances et ombres subtiles⁵⁰⁹ », démultiplication qui ne va pas sans risques, car ces identités restituées dans le récit n'étaient pas simultanément compatibles :

*Aïssa venait de naître. Sa seconde naissance sa seconde mort et sans doute y en a-t-il eu bien d'autres*⁵¹⁰.

Le commentaire narratif s'affiche comme un dispositif initiatique qui inscrit le destin au cœur de la logique narrative, précisément contre le supposé libre arbitre du narrateur, et rappelle le propos de Xavier Garnier au sujet de Gilles Deleuze se représentant « le narrateur de *La Recherche* comme une araignée qui attend au fond de sa

⁵⁰⁷ *Id.*, p. 53.

⁵⁰⁸ *Id.*, p. 89. Notre soulignement.

⁵⁰⁹ *Id.*, p. 92.

⁵¹⁰ *Id.*, p. 78.

toile, pure présence intensive qui enregistre le moindre signal⁵¹¹ ». Cette originalité de l'instance narrative qui semble faire le guet et récupérer pour les répercuter tous les signes, ceux de la mémoire, bien sûr, mais aussi toutes les fantaisies des signes du langage eux-mêmes. Ainsi, la figure de la métalepse⁵¹² se situe au cœur de l'entreprise subversive maléhiennne. Le devoir de témoignage exige cette démultiplication du sujet.

Cependant un autre dédoublement vient s'ajouter aux multiples facettes du narrateur, cette fois-ci non pas en tant qu'il est un actant, mais en tant qu'énonciateur : il s'agit de la traduction. Cette activité du narrateur se situe à la charnière entre le passé du récit et le présent de la narration.

En effet, pour dire l'espace / temps, et faire advenir le passé, le narrateur se fait aussi traducteur, truchement⁵¹³ entre deux codes linguistiques, deux univers culturels. Pour redonner aux choses leur consonance originelle, le narrateur fait le détour par l'autre langue, la maternelle au pouvoir d'évocation infaillible. La première partie de ce travail a tenté de montrer comment la traduction ne relève en rien d'un quelconque exotisme : l'insertion de mots de l'autre ou d'autres langue(s) procède plutôt de stratégies narratives qui soulignent le rapport entre la notion d'identité et l'activité symbolique de la dénomination. Ce tissage fragile, « metrouz⁵¹⁴ », est le lieu d'une subjectivité qui tente de s'inscrire en tant qu'identité au creux de la langue d'accueil. La juxtaposition de certains mots et de leur traduction est une manière de figurer une résonance, non seulement entre

⁵¹¹ Xavier Garnier, « À quoi reconnaît-on un récit initiatique ? », in *Poétique*, n° 140, 2004, p. 450.

⁵¹² Voir Gérard Genette, *Métalepse*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2004.

⁵¹³ Mot, on le sait, emprunté à l'arabe [turğumān].

⁵¹⁴ Le « metrouz » est une broderie. C'est ainsi que Haïm Zafrani appelle le « tissage » de deux langues, en parlant du judéo-arabe. Cité par Edmond Amran El Maleh, « L'écriture impossible », in *Jean Genet : le captif amoureux, et autres essais*, Casablanca / Grenoble, Toubkal / La Pensée sauvage, 1988, p. 118.

les signifiants sonores des langues, mais aussi entre les espaces / temps que les mots sont capables de recréer. Cependant, cette force de désignation ne se méprend pas sur la fragilité du fil qui relie les mots aux choses. Car il existe

[...] des mots sourds à ce qui les travaille, aveugles à la doublure qui les habite jusqu'au moment où l'articulation se fracture alors, alors seulement explosant comme une grenade les grains de sang iront à la dérive féconder des terres inconnues⁵¹⁵.

Traduire et trahir semblent être les deux versants de tout langage. Et le narrateur redouble les mots par leur traduction justement pour garantir une partie de la vérité : les mots ne réfèrent qu'à eux-mêmes.

Parallèlement, le récit lui-même avance précautionneusement, en hésitant, non pas par affirmation et propos péremptoires, mais par touches imprécises et interrogations :

« Qui était-il ? Était-ce le bienheureux Élie si bien nommé paix à ses cendres si aujourd'hui il n'est plus de ce monde peu importe l'acteur, seul compte le personnage [...] »⁵¹⁶.

Et :

[...] qui est mort qui est né ce jour-là ? quelle importance si la vague vient mourir doucement dans le frisson d'une écume légère une autre se forme se gonfle éclate en fureur ébranle les remparts de la citadelle⁵¹⁷.

⁵¹⁵ *PI*, p. 78.

⁵¹⁶ *Id.*, p. 101.

⁵¹⁷ *Id.*, p. 81.

Ces passages de tonalité diderotienne offrent une clé de lecture qui ouvre sur l'allégorie. En effet, à défaut de pouvoir ressusciter le passé, le récit le recrée, faisant ainsi basculer le particulier dans l'universel.

Le récit est donc travaillé par un dialogisme fondamental mais ambigu, articulé à l'instance narrative et lié à son dédoublement : le narrateur pose la question et apporte la réponse, souvent ironique, – ce qui est une autre question en soi. En même temps, d'un point de vue pragmatique, la question rhétorique n'est pas réellement dialogique puisqu'elle est une affirmation déguisée. Cependant, le choix de la modalité interrogative oblige pour ainsi dire l'interlocuteur à « réaffirmer la validité de l'énoncé⁵¹⁸ ». Par l'énoncé interrogatif, le narrateur cherche à agir sur l'interlocuteur et le met en demeure de répondre. Mais comme l'interlocuteur premier (intradiegétique) semble bien être le double du narrateur lui-même, le héros ou personnage principal dont le récit tente de reconstituer le parcours, cette interlocution tournée vers elle-même fait partie du protocole mémoriel du « rappelle-toi ».

La dualité confine presque à la duplicité, qui s'avère sans doute la seule façon d'échapper au dogmatisme meurtrier de l'affirmation. L'interchangeabilité des *personae* que nous avons vue plus haut, ainsi que le travail de la modalité interrogative, participent d'une stratégie narrative mémorielle. La structure éclatée du récit semble mimer les aléas de la mémoire. Le récit « étoilé⁵¹⁹ » passe de 1966, année de la mort du « dernier juif d'Asilah », à l'enfance du héros, au présent de la narration qui interrompt sans cesse le récit en réitérant l'injonction « rappelle-toi », à l'âge adulte de la jeunesse militante, Josua

⁵¹⁸ Anne Herschberg-Pierrot, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 1993, p. 18.

⁵¹⁹ Le terme est de James Sacré : « Et comme Aïssa dans *Parcours immobile*, il [à savoir : le pronom « il » dans *Aïlen ou la nuit du récit* d'Edmond Amran El Maleh] s'étoile lui aussi en divers noms ». Cf. James Sacré, « Les titres du récit », in Mohammed Habib Samrakandi et Mohamed Saad Eddine El Yamani (dir.), *Le Droit à la mémoire. Présences d'Edmond Amran El Maleh, Horizons Maghrébins*, n° 27, 1994, p. 101.

devenu Aïssa, jusqu'à l'apparition et prise de parole finale du Récitant qui évoque dans une prose extatique le « tumulte⁵²⁰ » de l'époque coloniale.

Cette temporalité déconstruite, inconstante, bouscule les protocoles de réception traditionnels. Le va-et-vient entre le passé du narré et le présent de narration est incessant. Mais l'accès à l'univers du narré se fait essentiellement par le biais de l'imparfait avec ses valeurs aspectuelles de duratif, d'itératif. Cet éclatement du récit est justifié par le fait que le narrateur se présente comme le simple Récitant qui accueille les voix qui veulent bien se faire entendre par lui. Le personnage principal, Josua, est lui-même présenté comme celui qui écoute :

Josua recueillait ainsi sans trop y prêter attention des bribes de l'histoire de la famille de certaines époques, un beau livre de conversations de voix familiales et familières un murmure inlassablement répété [...] ⁵²¹.

La fréquence même du mot « voix » en souligne l'importance dans la poétique du récit malézien. En effet, dans *Mille ans, un jour*, « la voix ou l'écriture⁵²² » sont abordées selon un rapport métonymique, l'une renvoie à l'autre. L'ouïe semble, en effet, l'organe premier sur lequel se cristallise une mémoire qui opère par reconstitution des sons, des bruits, des voix : « Je me souviens. Une voix lointaine qui parle⁵²³ ». C'est ainsi que le narrateur établit son récit comme récit de voix et de mémoire. En essayant toujours de préciser l'exact volume des sons ou le timbre de chaque voix, El Maleh procède à une véritable orchestration : les voix se déclinent en bruits sonores, signature d'une époque révolue, où la cordialité généreuse passait par les effusions :

⁵²⁰ *PI*, p. 250.

⁵²¹ *PI*, p. 63.

⁵²² *Mille ans un jour*, p. 10. Les deux termes sont présentés ainsi comme réversibles.

⁵²³ *PI*, p. 25.

*[...] voix suraiguë de Aïcha [...]*⁵²⁴

*[...] embrassades sonores, secret de l'époque, recette d'affection à jamais perdue pas question de mollir dans la force du baiser [...]*⁵²⁵

*Les corps étaient cassés, pliés, [...] sanglots litanies de plaintes : « Yaouili ! Yaouili ! » scandés par un balancement du corps [...]*⁵²⁶

La voix est la mémoire du corps, or « la mémoire du corps est sans oubli⁵²⁷ ». Mais si ces voix du corps « naturel » s'opposent à la nouvelle culture du corps aseptisé, discret, toutes larmes séchées et baisers tus, leur amenuisement signe l'entrée dans une modernité « sans contamination grégaire voilée dans le silence⁵²⁸ ».

La mémoire auditive opère, comme toute mémoire, par association : c'est ainsi que le narrateur évoquant la mort du père raconte comment, selon la tradition, l'un des hommes de la « Hébra⁵²⁹ » déchire son vêtement en signe de deuil, et ce bruit aussitôt évoque le marchand de tissu dont « les deux mains fendaient la toile “Elkettane” dans ce geste large s'élargissant les bras s'ouvraient immense cataclysme⁵³⁰ ».

Cette appréhension du monde par l'ouïe culmine dans une sorte de double hypallage le « silence dans la voix répétée des vagues⁵³¹ » répond au « déferlement [des voix qui] venaient mourir étales⁵³² ».

⁵²⁴ *Id.*, p. 35.

⁵²⁵ *Ibid.*

⁵²⁶ *Id.*, p. 28.

⁵²⁷ *Id.*, p. 131.

⁵²⁸ *Id.*, p. 29.

⁵²⁹ Institution communautaire chargée des funérailles.

⁵³⁰ *Id.*, p. 173.

⁵³¹ *Id.*, p. 32.

⁵³² *Id.*, p. 194.

Si les voix constituent un paradigme symbolique essentiel de l'écriture maléhiennne, elles semblent s'accorder à la polyphonie constitutive de ce récit qu'elles transforment en scène théâtrale où les multiples occurrences du champ lexical de la voix constituent autant d'indications didascaliques. « Plus je lisais [les textes d'El Maleh], plus je découvrais leur lien avec le théâtre, plus j'avais envie de les jouer⁵³³ », témoigne Simon El Baz qui a adapté au théâtre et interprété une partie de l'œuvre d'Edmond Amran El Maleh⁵³⁴.

Par ailleurs, si l'auteur semble affectionner tout particulièrement les voix chuchotées, assourdies, c'est pour en signaler le caractère intime, celui de la confiance ou du secret. Le murmure n'est pas un dire de l'exhibition, et la « voix étouffée, brisée par l'émotion⁵³⁵ » de Aïssa installe le récit dans la confiance.

En même temps, ces murmures sont une façon de faire sourdre le parler judéo-arabe qui est condamné à disparaître. Et c'est ce drame aussi qui y est joué. La mémoire, avant toute chose, se nourrit de mots. Le judéo-arabe est forclos, inscrit dans les coupures de l'autre langue (le français). La langue judéo-arabe est menacée d'extinction tout comme la communauté qui la parle et qui a émigré. À cette désertion semble correspondre la crainte de voir disparaître la race des conteurs, appréhension exprimée par Walter Benjamin, dont E. A. El Maleh est un fervent lecteur :

Ainsi se perd le don de prêter l'oreille, et de ceux qui prêtent l'oreille la communauté disparaît. L'art de raconter les histoires est toujours l'art de

⁵³³ Simon El Baz, « Voix multiples », in Mohammed Habib Samrakandi et Mohamed Saad Eddine El Yamani (dir.), *Le Droit à la mémoire. Présences d'Edmond Amran El Maleh, Horizons Maghrébins*, n° 27, 1994, p. 164.

⁵³⁴ Il s'agit de *Parcours immobile, Aïlen ou la nuit du récit, Mille ans, un jour* et *Le Retour d'Abou El Haki*.

⁵³⁵ *PI*, p. 161.

*reprendre celles qu'on a entendues, et celui-ci se perd, dès lors que les histoires ne sont plus conservées en mémoire*⁵³⁶.

C'est donc ce drame qui a donné lieu à cette écriture vocale où « le dictant⁵³⁷ » inscrit les mots de la communauté, et inscrit sa propre voix de « Récitant » à travers la scansion imprimée au texte par la phrase et sa ponctuation (dans le cas d'El Maleh, plutôt l'absence de cette dernière), à travers la distribution des pleins et des vides, des mots et des silences.

Le roman, on le sait depuis Bakhtine⁵³⁸, se caractérise par une circulation polyphonique considérée comme sa marque essentielle, si toutefois on entend, comme ce critique, le mot de polyphonie au sens extensif de simple pluralité de voix⁵³⁹. Si, en revanche, on retient, à la manière de Ducrot, un sens de polyphonie restreint au dialogisme à l'intérieur d'un même énoncé, alors il faut prendre en considération l'intentionnalité auctoriale qui orchestre les voix comme une pluralité signifiante⁵⁴⁰.

C'est à la lumière de ces deux visions que l'on s'efforcera à présent d'appréhender les manifestations de la polyphonie subversive dans le corpus retenu, en accordant un

⁵³⁶ Walter Benjamin, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », [*Orient und Okcident*, nouvelle série, n° 3, oct. 1936], traduction française de Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch, in Walter Benjamin, *Œuvres*, tome III, Paris, Gallimard, Folio / Essais, 2000, p. 126.

⁵³⁷ Selon l'expression de Khatibi in *Maghreb pluriel*, *op. cit.*, p. 181.

⁵³⁸ Cf. la note de Claire Stolz, « Polyphonie : le concept bakhtinien », 2002, disponible sur Internet, [http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie : le concept bakhtinien](http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie%3A%20le%20concept%20bakhtinien), page consultée le 28 octobre 2005.

⁵³⁹ Cf. la note de Claire Stolz, « Polyphonie en pragmatique linguistique de Ducrot et en analyse du discours », 2002, disponible sur Internet à l'adresse suivante : [http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie en pragmatique linguistique de Ducrot et en analyse du discours](http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie%20en%20pragmatique%20linguistique%20de%20Ducrot%20et%20en%20analyse%20du%20discours), page consultée le 28 octobre 2005.

⁵⁴⁰ *Ibid.*

intérêt particulier à l'examen de l'ironie, énonciation polyphonique par excellence, dans la mesure où elle laisse entendre simultanément deux voix.

3. Voix de la dissonance / voix de la dissidence

L'intérêt des manifestations polyphoniques comme traits subversifs de la parole ne signifie pas que la subversion est une valeur intrinsèque de la polyphonie. Celle-ci ne revêt un aspect subversif que lorsqu'elle s'accompagne d'une intention elle-même subversive. C'est pourquoi l'ironie peut être considérée comme la manifestation la plus saillante – du moins dans les textes du corpus – de cette polyphonie subversive. En revanche, l'ironie s'articule à d'autres manifestations subversives comme l'humour et le rire.

Précaution de base : rappeler la complexité définitoire de l'ironie, « communication fragile, à hauts risques⁵⁴¹ », qui pose sans cesse le problème de sa réception, versant tantôt dans l'opacité la plus totale, tantôt dans la pure convention⁵⁴².

Par ailleurs, si l'on peut définir l'ironie polyphonique comme celle qui relève de la citation rapportée avec distance⁵⁴³, dans quelle mesure l'humour et le rire s'articulent-ils à cette parole biaisée ?

⁵⁴¹ Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes littéraires de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Supérieur, 1996, p. 36.

⁵⁴² *Ibid.*

⁵⁴³ Voir Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, chapitre VIII, « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », p. 211. Selon Ducrot, les deux sources d'un procès d'énonciation sont le locuteur L (celui qui assume explicitement les énoncés, qui en est responsable) et l'énonciateur E (l'origine du point de vue énoncé dans l'énonciation) ; le locuteur donne existence au moyen de l'énoncé à des énonciateurs dont il organise les points de vue et les attitudes. Ducrot propose de définir le recours à l'ironie comme consistant à faire entendre une voix qui n'est pas celle du locuteur et qui soutient l'insoutenable. On a donc bien à faire à un discours polyphonique.

3.1. Voix « hashashines »⁵⁴⁴

Chez Cossery, cela a été relevé plus haut, c'est dans le discours direct prêté aux personnages de la fiction que la présence de l'autre langue se manifeste le plus explicitement. Alors que cette forme de discours rapporté est réputée mimétique, on est en droit de se poser la question du degré de mimétisme des dialogues cossériens en raison de la proportion de traduction littérale qu'ils contiennent et qui y instaurent une polyphonie de l'ordre du pastiche⁵⁴⁵. Dominique Combe explique dans un chapitre intitulé « Stylistique de l'interaction » comment « le lecteur français se sent [...] dépaycé par les romans francophones » tout en y reconnaissant la langue française, « même si ce n'est pas tout à fait la sienne⁵⁴⁶ ».

On peut dire qu'il en va exactement de même pour le lecteur arabophone, qui reconnaît, ou plutôt devine, la langue qui est la sienne sous les mots français. Le sentiment ici est celui d'une certaine familiarité, celle de la langue maternelle, derrière l'étrangeté de la langue de transposition, le français. Cette étrangeté de la traduction littérale⁵⁴⁷ se signale donc différemment selon l'origine du lecteur.

On ne reviendra pas ici sur l'intrusion de ces voix étrangères par le biais de la langue autre, puisque les différents modes d'apparition de cette polyphonie linguistique ont été déclinés dans la première partie de ce travail. On s'efforcera plutôt d'en analyser le

⁵⁴⁴ Jeu de mots certes facile, mais qui s'autorise de la philologie : [ħaššāšīn], pluriel de [ħaššāš] (« consommateur de hashish »), est un des étymons présumés d'« assassin ».

⁵⁴⁵ Ce que Dominique Combe appelle « une langue analogique », *Poétiques francophones, op. cit.*, p. 138.

⁵⁴⁶ *Id.*, p. 137.

⁵⁴⁷ À ce propos D. Combe précise : « La traduction [de Cossery] peut être considérée comme une forme de polyphonie, dans la mesure où elle tente de faire entrer le signifié et, autant que faire se peut, le signifiant étrangers, dans le moule de la langue française. Le caractère littéral de la traduction est censé connoter l'«étrangeté» des personnages, et fournir au lecteur une image des structures de la langue natale » (*id.*, p. 145).

fonctionnement en rapport avec d'autres procédés polyphoniques et, en particulier, avec l'ironie, l'humour et le rire.

Si l'on en croit Linda Hutcheon dans sa synthèse⁵⁴⁸, pour que l'ironie soit efficace, il vaut mieux qu'elle soit discrète : c'est l'ironie *in absentia*, avec peu ou pas d'indices. Or dans les textes cossériens, ces indices se multiplient jusqu'à l'hypertrophie ; les paroles ironiques sont souvent narrativisées et la circulation de la parole oblique est médiatisée par un narrateur attentif à la moindre manifestation d'une telle oblicité. En voici quelques exemples :

- *Des révolutionnaires narquois et pleins d'humour [...]*⁵⁴⁹
- *[...] la gigantesque entreprise loufoque qui se préparait*⁵⁵⁰.
- *[...] cette joyeuse conspiration*⁵⁵¹.
- *[...] son rire bruyant et prolongé. Ce rire fut contagieux, car plusieurs clients de la terrasse le reprirent à leur compte et l'amplifièrent au-delà de toute mesure [...] son hilarité [...] ce délire joyeux*⁵⁵².
- *Son rire paraissait comme un défi immense et moqueur lancé à la face des puissants*⁵⁵³.
- *[...] cette hilarité tapageuse [...]*⁵⁵⁴
- *[...] d'un grotesque sublime*⁵⁵⁵.
- *[...] cette joyeuse mascarade [...]*⁵⁵⁶
- *[...] cette énorme mystification [...]*⁵⁵⁷

⁵⁴⁸ Linda Hutcheon, « Ironie, satire, parodie », *Poétique*, n° 46, 1981, p. 140-155.

⁵⁴⁹ *VD*, p. 16.

⁵⁵⁰ *Id.*, p. 17.

⁵⁵¹ *Ibid.*

⁵⁵² *Id.*, p. 52.

⁵⁵³ *Id.*, p. 53.

⁵⁵⁴ *Id.*, p. 72.

⁵⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁵⁶ *Id.*, p. 75.

• [...] le rire tonitruant de Khaled Omar [...] ⁵⁵⁸

• [...] la mise tapageuse et le rire bruyant de Khaled Omar [...] ⁵⁵⁹

En usant de cet arsenal « médiatique » l'ironie cossérienne manquerait-elle de la subtilité recommandée pour que se réalise son efficace ? Il semble que non. En effet, la narrativisation organise cette circulation de la parole ironique en scène jubilatoire.

Dans *La Violence et la dérision*, le rire cossérien se décline en un éventail de nuances allant de l'ironie ou de l'humour les plus subtils, ceux des « aristocrates » comme les nomme Cossery lui-même, au rire le plus gras, généralement affecté à des personnages du peuple, sans instruction ni culture, sans « naissance ⁵⁶⁰ » non plus. L'univers cossérien est en effet hiérarchisé en fonction de la « scène ironique ⁵⁶¹ ». Pour Cossery, il y a ceux qui ont accès à cet espace double de l'ironie, et ceux qui n'y ont pas accès. De même, le rire construit un espace sonore, d'où les sérieux sont exclus. Cependant, il apparaît que cette hiérarchie correspond moins à une position sociale qu'à une perception un peu romantique de l'élection du personnage. Ainsi, l'ironie de Heykal est « muette », elle se manifeste par un « sourire sarcastique ⁵⁶² », alors que, concernant Khalid Omar, son pendant actanciel, il

⁵⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁵⁸ *Id.*, p. 85.

⁵⁵⁹ *Id.*, p. 86.

⁵⁶⁰ Pour mieux situer la distinction opérée sous ces termes par Cossery, on peut rappeler un passage de *La Violence et la dérision* qui établit un parallèle entre deux personnages positifs :

[...] si le jeune Karim essayait de jouer au grand seigneur avec les putains de rencontre, Heykal, lui, en était indubitablement un ; non par la fortune ou le rang social, mais parce qu'il était doué d'une nature véritablement aristocratique. La façon admirable qu'il avait de s'habiller, de marcher, de parler n'était pas le résultat d'un entraînement laborieux, il la possédait de naissance (VD, p. 37-38).

⁵⁶¹ Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire, op. cit.*, p. 110-116. Comme le précise ce critique, il s'agit bien entendu d'un emploi métaphorique de la notion d'espace.

⁵⁶² VD, p. 39.

est plutôt question d'un « rire tonitruant⁵⁶³ » et autres notations analogues. Par ailleurs, si le « sens de l'humour⁵⁶⁴ » de Heykal lui permet de s'amuser de tout, y compris du tyran qui gouverne la ville, le rire de Soad, sa jeune maîtresse, est, lui, mû par un sentiment plus sombre :

Soad fut secouée tout à coup d'un rire grinçant, empreint de méchanceté, le rire d'une femme irritée préparant sa vengeance⁵⁶⁵.

L'opposition entre les deux postures est clairement soulignée :

Il avait décelé dans le rire de la jeune fille une haine si vive qu'il entrevit une fois de plus l'abîme qui le séparait d'elle⁵⁶⁶.

Une autre opposition se manifeste dans le face-à-face entre Karim et l'inspecteur Hatim, qui avait connu le premier auparavant en raison de son passé de révolutionnaire ; Karim balance entre ironie et dissimulation, révélant le caractère peu recommandable de l'*eirôn* grec, qui valut probablement à Socrate sa condamnation⁵⁶⁷. L'inspecteur en est dérouté, si bien qu'il n'entend pas l'ironie de Karim ou qu'en tout cas, il ne peut le confondre à cause de son double langage :

– [...] Es-tu un révolutionnaire, oui non ? Peux-tu m'expliquer en quoi le nouveau régime te plaît plus que les autres ?

– C'est difficile à expliquer, avoua Karim d'un ton piteux. Mais ça se sent, il n'y a pas de doute. Un bon régime, ça change même l'atmosphère. Par

⁵⁶³ *Id.*, p. 85.

⁵⁶⁴ *Id.*, p. 40.

⁵⁶⁵ *Id.*, p. 93.

⁵⁶⁶ *Id.*, p. 94.

⁵⁶⁷ Voir Pierre Schoentjes, *Poétiques de l'ironie*, Paris, Seuil, Points essais, 2001, p. 31-32.

exemple, tout à l'heure, il me semblait qu'il faisait moins chaud que dans le temps.

– Ah ! il fait moins chaud ! C'est tous les bienfaits que tu trouves au nouveau régime ?

– Le nouveau régime a sans doute promulgué d'autres bienfaits, mais peut-être n'en suis-je pas digne, Excellence⁵⁶⁸.

La portée ironique de la dernière réplique de Karim ne fait pas de doute : le locuteur, Karim, n'est pas la source d'une telle énonciation, qu'on pourrait attribuer à un partisan convaincu du nouveau régime, comme le soulignent les modalisateurs épistémiques qui l'encadrent. Bien d'autres indices pragmatiques appuient cette distance énonciative : l'argument météorologique censé convaincre l'inspecteur que Karim est acquis à la cause du nouveau régime n'est pas consistant. L'usage d'un argument défaillant perturbe le sens en empruntant un moule rhétorique qu'il vide de son contenu sémantique. En effet, les opérations logiques qui devraient normalement signaler une argumentation fonctionnent à vide :

- préterition : « c'est difficile à expliquer » ;
- concession : « mais » ;
- affirmation : « un bon régime, ça change même l'atmosphère » ;
- illustration par l'exemple : « par exemple, tout à l'heure ».

Ce type d'argumentation ironique n'est pas sans nous rappeler le fameux passage de *L'Esprit des lois* où Montesquieu se fait l'apologiste de l'esclavage.

Le narrateur n'est pas en reste et adopte fréquemment la posture ironique de ses personnages. Son empathie avec eux se manifeste à travers les descriptions et emprunte les voies de la comparaison comme dans l'exemple suivant :

⁵⁶⁸ *VD*, p. 119.

La sueur qui baignait sa figure maussade et le [un gendarme en faction à un carrefour] faisait ressembler à une pleureuse en pleine activité funèbre était certainement la cause de son trouble visuel. [...] Il sortit alors de sa poche un mouchoir à carreaux rouges et blancs, fait d'une étoffe grossière et aussi sale qu'un torchon, et s'épongea le visage avec énergie⁵⁶⁹.

Ici l'instance narrative vise un personnage « négatif », représentant de l'ordre et du gouvernement, qu'elle accable en le ridiculisant. Le ton est donné d'emblée par cette entrée en matière qui travestit le gendarme en clown (mouchoir à carreaux évoquant un torchon, gestes démesurés). C'est par l'hyperbolisation et le grossissement que l'intention ironique se manifeste, mais l'ironie polyphonique apparaît aussitôt que le ton est donné et que la scène ironique est installée :

Pour comble, cet immeuble abritait une banque et une joaillerie, c'est-à-dire deux aspects d'une métaphysique universelle qui exigeaient qu'on les protégeât sans délai de la canaille⁵⁷⁰.

Le narrateur mêle sa voix à celle du gendarme, ou de tout représentant de l'ordre qui veut que les biens des riches soient protégés de « la canaille ». Ce terme, axiologiquement marqué, ne peut être mis au compte du narrateur qui, dès le départ, a pris une distance moqueuse vis-à-vis du gendarme. L'empathie qui peut s'exprimer par le discours indirect libre ne signifie pas toujours l'adhésion, puisque le procédé peut aussi bien servir une intention ironique où la fusion de voix souligne d'autant mieux la distance du locuteur vis-à-vis de l'énoncé, comme l'atteste l'exemple ci-dessus.

⁵⁶⁹ *Id.*, p. 5.

⁵⁷⁰ *Ibid.*

Toutefois, si le narrateur cossérien souligne sa complicité avec les « ironistes⁵⁷¹ » et montre sans cesse son adhésion aux valeurs du peuple, il n'en marque pas moins une certaine distance vis-à-vis de la crédulité de ce dernier.

Un maître d'école chauve et affligé de myopie, c'était plus qu'il n'en fallait pour forcer la confiance d'une population illettrée, imbue de cet axiome suivant lequel un aveugle ne peut faire du mal⁵⁷².

L'ironie du narrateur ne peut se comprendre qu'en contexte, puisque la naïveté du peuple se fonde sur une approximation et un raisonnement syllogistique : un aveugle est infirme, donc il ne peut faire de mal ; or Urfy, l'instituteur, est myope, presque aveugle, donc il est inoffensif. Mais la fausseté de ce raisonnement a été établie auparavant par le narrateur qui a dénoncé le fait qu'Urfy n'apprenne rien aux élèves dont il a l'éducation en charge.

Cela n'empêche pas le narrateur de partager l'intention ironique de son personnage, Urfy, quand il rédige un pseudo-panégyrique en faveur du gouverneur :

Il était en train de rédiger le texte de l'affiche vantant les mérites du gouverneur [...] l'apologie de cet important personnage [...]. Ce chef-d'œuvre, à mesure qu'il l'écrivait, prenait l'allure d'un discours nécrologique destiné à être lu sur la tombe d'un héros illustre⁵⁷³.

L'amplification et le segment anti-phrastique « héros illustre » pointent naturellement une lecture naïve de ce chef-d'œuvre, qui n'en serait pas un s'il était à prendre au sens littéral. L'ironie n'épargne d'ailleurs aucune forme de naïveté :

⁵⁷¹ Cf. Touriya Fili-Tullon, « L'ironie de Cossery, ou le paradoxe de l'arabesque », art. cité.

⁵⁷² *VD.*, p. 65.

⁵⁷³ *Id.*, p. 63.

*Un couple d'amoureux, se tenant par un doigt comme pour ne pas se perdre, passa devant lui, l'air guindé et extatique*⁵⁷⁴.

S'il s'agit là plutôt d'une ironie teintée d'humour qui souligne par le trait grotesque le ridicule d'une situation, on sera sensible aux procédés linguistiques qui sont au service de l'esprit cossérien. En effet, l'auteur semble marquer une préférence pour les tournures analogiques, notamment la comparaison qui permet de rapprocher deux termes appartenant à des domaines éloignés, hétéroclites, le comparant servant souvent à souligner l'incongruité du comparé : « deux amoureux se tenant par le petit doigt » vs « comme pour ne pas se perdre » ; « le texte de l'affiche vantant les mérites du gouverneur » vs « discours nécrologique ». Cette association d'éléments hétéroclites, qui frappe l'esprit par son caractère paradoxal, peut, de manière plus directe, se mettre au service de la satire socio-politique comme l'illustre *Une ambition dans le désert*, lorsqu'elle obéit à une sorte de double tropisme⁵⁷⁵.

L'ironie se mue donc imperceptiblement en humour lorsqu'elle s'attache à grossir le trait par la caricature ; l'hyperbole accompagne alors la comparaison pour créer le décalage plaisant.

*Le coiffeur, l'échine courbée devant un client, et avec les gestes méticuleux d'un embaumeur manipulant un cadavre, lui passait sur les joues un rasoir à la lame si ébréchée qu'elle rendait un bruit de scie mécanique*⁵⁷⁶.

Ou encore :

⁵⁷⁴ *Id.*, p. 128.

⁵⁷⁵ Cf. Touriya Fili-Tullon, « L'ironie de Cossery, ou le paradoxe de l'arabesque », art. cité, et, particulièrement (p. 59), l'analyse de la fameuse comparaison du derrick à la danseuse (*AD*, p. 15).

⁵⁷⁶ *VD*, p. 111. Notre soulignement.

Le charretier tapota le dos de l'âne, le berça de paroles suaves comme s'il dorlotait sa maîtresse, lui faisant miroiter de monstrueux festins de luzerne. L'âne se calma peu à peu et se mit à mastiquer à vide toutes ces promesses fallacieuses⁵⁷⁷.

Il faut ici rappeler la distinction proposée par Jankélévitch entre ironie et humour et qui semble, en tout état de cause, correspondre à l'état d'esprit cossérien : « L'ironie est quelquefois fielleuse, méprisante et agressive. L'humour, au contraire, n'est pas sans la sympathie. C'est vraiment le sourire de la raison⁵⁷⁸ ».

De fait, si l'humour de Cossery n'épargne pas toujours le peuple, il n'a pas la férocité des traits lancés contre la tyrannie des gouverneurs, des « sérieux », des ambitieux exposés à une ironie sans concession.

D'ailleurs, la préférence accordée à la comparaison paradoxale comme procédé humoristique permet un rapprochement, nécessairement sur le mode *in praesentia*, qui met en valeur l'écart entre les éléments comparés⁵⁷⁹.

Ainsi, ironie et humour semblent être les deux faces de l'esprit cossérien. Cet esprit est figuré lui-même par des héros cossériens, tous construits autour des mêmes valeurs « aristocratiques » ; tous, et le narrateur avec eux, partagent le même ethos subversif dont la réalisation est conditionnée par le dynamisme d'une oralité créative. Cossery n'a de cesse de répéter que sa verve est celle de son peuple ; aussi cette oralité – faite de quolibets, de proverbes, de tournures typiques dont la traduction littérale souligne l'altérité – est-elle au cœur de l'entreprise ironique cossérienne. En outre, les valeurs

⁵⁷⁷ *Id.*, p. 112-113. Notre soulignement.

⁵⁷⁸ Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, Champ philosophique, 1964, p. 172.

⁵⁷⁹ Alors que la métaphore, dans sa variante *in absentia* du moins, estompe les éventuels paradoxes de l'association de signifiés disjoints, même s'ils se recourent partiellement.

cossériennes liées à l'humour et à l'ironie se cristallisent autour d'un motif esthétique partagé aussi bien par les aristocrates de l'ironie et de l'humour que par le peuple de la [nukta] et du rire sonore : il s'agit de l'arabesque. Cette figure traverse le texte cossérien de manière plus ou moins explicite, indiquant obliquement le mode d'emploi de l'œuvre elle-même.

Le motif de l'arabesque est à lire en rapport avec l'oblicité ironique et humoristique, plus humoristique qu'ironique d'ailleurs, ou alors c'est une ironie chantée ! Dans *Une ambition dans le désert*, l'arabesque est celle tracée par la fumée du haschisch :

La fumée du haschisch traçait dans l'air de mouvantes arabesques ; elle embaumait la pièce d'une odeur céleste. Samantar était sous le charme ; il écoutait avec ravissement la voix de Hicham, une voix sans artifice et que l'euphorie de la drogue revêtait d'un pouvoir presque aphrodisiaque. La mélodie improvisée se développait sans accroc, comme coulant d'une source intarissable. À travers la douce simplicité des mots perçait une joie corrosive faite d'ironie et de dérision pour toutes les formes répressives qui déshonorent la vie⁵⁸⁰.

Les volutes du haschisch rejoignent les arabesques tracées par les cerfs-volants de Karim dans *La Violence et la dérision*, réalisant ainsi une « fantaisie de l'inutile », selon l'expression d'André Miquel⁵⁸¹, propre à contrecarrer la « folie du monde ». Pour mieux présenter le motif du haschisch comme valeur subversive et poétique, on pointera quelques occurrences où il apparaît clairement comme tel, toujours lié à une certaine innocence. C'est ainsi que dans *Une ambition dans le désert*, c'est une fillette, la fille du chanteur

⁵⁸⁰ AD, p. 34-35. Notre soulignement.

⁵⁸¹ Cf. André Miquel, « La Fontaine et la version arabe des fables de Bidaï. Réflexions sur la structure de la fable », in *Propos de littérature arabe*, Alençon, Le Calligraphe, coll. Essais, 1983, non paginé.

haschasch, qui est chargée de rouler les cigarettes pour son père et l'invité de ce dernier, Samantar :

De ses minces doigts de fillette, elle émietta la boule de résine en minuscules fragments qu'elle mélangea au tabac ; ensuite elle tassa l'amalgame dans une feuille de cigarette avec son index. Le visage souriant tourné vers Samantar, elle sortit sa langue pour humecter le bord gommé de la feuille qu'elle roula avec la dextérité d'un prestidigitateur. Puis elle se leva d'un bond et vint présenter au jeune homme la cigarette impeccablement roulée, blottie au creux de sa paume comme dans un écrin⁵⁸².

L'esprit du haschisch, qui participe d'une certaine innocence mêlée de séduction un peu perverse, ouvre toutefois sur une vision d'autant plus lucide qu'elle est détachée de tout, y compris de la morale :

L'esprit clarifié par l'influence incomparable du haschisch, il observait autour de lui cette assemblée insouciante de victimes expiatoires et cette observation au lieu de l'anéantir par ce qu'elle avait de décevant lui procurait une satisfaction intellectuelle intense⁵⁸³.

Les enfants chez Cossery, filles et garçons, sont des représentants de cette impertinence et de cette espièglerie qui dérange ; ils rejoignent en cela les personnages de « fous » partagés par la littérature universelle⁵⁸⁴, les seuls qui, parce que « simples d'esprit », ont une parole libre. Ainsi en est-il de Tareq, jeune « simple d'esprit » aux

⁵⁸² AD, p. 34.

⁵⁸³ Id., p. 45.

⁵⁸⁴ Dans le Monde arabe, le personnage de Joha et ses avatars sont assez assez représentatifs de cette sagesse du fou (cf. Jean-Jacques Schmidt, *Le Livre de l'humour arabe*, Arles, Actes Sud / Sindbad, La Bibliothèque arabe, 2005, p. 151-165). Pour les Égyptiens, on rappellera aussi [šāṭir ḥasan]. La troisième partie de ce travail reviendra sur cette filiation.

« manières aristocratiques », aimant à « vitupérer à haute voix les institutions et les ministres du gouvernement, sans se soucier des conséquences⁵⁸⁵ ». Jouissant de l'impunité des fous, Tareq est néanmoins un personnage ambigu : on ne sait s'il est réellement fou ou s'il simule la folie :

Samantar s'était souvent demandé s'il était vraiment simple d'esprit ou bien si son attitude n'était qu'un génial simulacre destiné à le soustraire aux contraintes du pouvoir⁵⁸⁶.

Cossery reproduit sans doute aussi le topos littéraire traditionnel de la sagesse du fou. Cette ambiguïté est soulignée par un discours indirect libre derrière lequel on peut reconnaître le point de vue des autorités : « [...] les autorités ne pouvant se formaliser des sarcasmes d'un idiot, reconnu comme tel par toute une population⁵⁸⁷ ».

La voix du fou rejoint donc celle de l'ironiste : libre, impertinente et impunie parce qu'elle se couvre de sa prétendue « innocence ».

Le motif du haschisch sert de lien entre une communauté de bonne entente où l'esprit circule par volutes et arabesques. La voix du narrateur fait elle-même le lien en servant d'intermédiaire entre cette « société secrète de haschischins » et les non-initiés, les narrataires auxquels s'adresse le récit. D'où une dimension didactique, atténuée cependant par l'humour du narrateur. Cette dimension même du narrateur médiateur et la qualité particulière des voix subversives chez Cossery nous installe dans l'oralité populaire égyptienne. L'ironie dont il a été question jusqu'à présent est sans cesse liée à l'art de la [nukta] égyptien, à la phraséologie du dialecte que nous pouvons identifier au-delà de la

⁵⁸⁵ AD, p. 31.

⁵⁸⁶ Id., p. 32.

⁵⁸⁷ Id., p. 31.

fiction de la langue. Les frontières entre les ironistes « aristocratiques » à l'humour subtil et les gens du peuple au gros rire mêlé de grivoiseries et d'une certaine misogynie ne sont pas étanches. Une circulation de l'esprit subversif englobe rire, humour et ironie dans une même veine, à la fois satirique et plaisante. Surtout plaisante.

Si l'ironie de Cossery colore les situations et se nourrit d'oralité, chez Boudjedra, elle mine la structure narrative elle-même.

3.2. Ironie digressive

Les voix ironiques chez Boudjedra peuvent être qualifiées de voix déplacées ; elles le sont soit par le contenu du discours, au service de la satire, soit par le surgissement même de ces voix à des moments inopportuns. L'ironie boudjedrienne est multiple et elle prend diverses formes selon les romans, mais, avec *Le Démantèlement*, il s'agit en quelque sorte d'un cas limite, où l'ironie narrative neutralise l'ironie des personnages, joue contre leurs voix, les étouffe ou les mime jusqu'à se confondre avec elles, bousculant ainsi les balises habituelles qui distinguent les voix les unes des autres. En réalité, cette manifestation particulière de l'ironie, liée à la narration et à la distribution des voix, est assez fréquente et concerne la plupart des œuvres de Boudjedra, d'où l'intérêt de l'étudier plus particulièrement.

Le problème de la distribution des voix dans *Le Démantèlement* a déjà été évoqué et l'on a vu comment leur télescopage empêchait parfois d'identifier qui parle. Mais au-delà de ce brouillage, la configuration même des discours est des plus originales. D'un côté, on peut observer l'avènement d'une voix féminine, voire féministe, dont la violence vise particulièrement toutes les formes de la mainmise masculine sur les femmes, ainsi que toutes les mythifications de l'histoire qu'elle interroge au fil des échanges avec Tahar El

Ghomri ⁵⁸⁸. D'un autre côté, ces discussions sont surtout des monologues et la communication est sans cesse biaisée par le silence de l'un et les digressions de l'autre.

L'une des instances énonciatives qui se laisse le moins aisément appréhender par les outils habituels de l'analyse est celle du narrateur. Son ambiguïté ne peut pas être évacuée sans tenter d'en saisir la signification.

Ainsi le narrateur ne manque pas d'inscrire sa distance vis-à-vis du mode de la narration, comme s'il lui avait été imposé par les voix de ses protagonistes. Une allusion à ce mode de narration enchevêtré et décousu est faite au milieu du récit :

*Au fond, on aurait pu commencer à raconter toute cette histoire par le début, au lieu de la prendre en son milieu et de la dérouler comme un écheveau de laine qui s'entortille inextricablement [...]*⁵⁸⁹.

Cette remarque autoréflexive ne manque pas d'ironie, d'autodérision, et pointe de manière transparente une scission de l'instance narrative elle-même, ce qui serait, selon Ahmed Mahfoudh, la marque « [...] d'une dégradation de l'autorité de l'énonciateur qui se contente de rapporter le paysage humain dans toute son épaisseur et sa diversité⁵⁹⁰ ».

⁵⁸⁸ À propos de ces discussions, cf. l'article déjà cité de Claude Gonfond-Talahite, « Altérité et pouvoir dire dans *Le Démantèlement* de Rachid Boudjedra », in Hafid Gafāiti (dir.), *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion, II. Lectures critiques, op. cit.*, p. 59-71. Cet article fait le point sur le rapport de forces entre les deux protagonistes et la manière dont, selon l'auteure, Selma rééquilibre ce rapport (p. 63-64) ; la critique analyse également les stratégies de communication des deux personnages, mais ne s'attarde pas sur la fonction du narrateur, appelé « énonciateur externe », et auquel elle n'attribue que la fonction classique de camper les lieux et les personnages et de mettre en place les éléments référentiels. Rien n'est dit sur la fonction subversive de ce narrateur, sur le métamorphisme de sa voix.

⁵⁸⁹ *Le Démantèlement*, p. 143.

⁵⁹⁰ Ahmed Mahfoudh, *La Crise du sujet dans le roman maghrébin de langue française*, Tunis, Centre de publication universitaire, 2003, p. 257.

Cette perte d'autorité narrative doit néanmoins être relativisée, car l'exhibition des procédés narratifs comme pure technique, potentialité parmi d'autres, peut être lue également comme une prise de distance du narrateur vis-à-vis de ses propres procédés narratifs, si « révolutionnaires » soient-ils en apparence. Le narrateur boudjedrien semble ne pas prendre au sérieux sa fonction de narrateur, de même qu'il rappelle fréquemment au narrataire, en multipliant les manifestations de réflexivité, le caractère factice, convenu de la composition narrative, dût-elle transgresser les normes confortables de la linéarité.

Parallèlement se dégage ici, peut-être ironiquement aussi, une vision à la fois métamorphique et métempsychnique⁵⁹¹ du récit : comme si l'histoire était une et que le masque narratif emprunté pour l'incarner pût être multiple, ou comme si le mode de narration pouvait changer, petit à petit, au fil de l'histoire. Mais l'on peut voir également dans cette position distante, celle de l'auteur en tant que projection fictionnelle d'une conscience surplombant toutes les autres.

D'autres marques de cette ironie narrative apparaissent à travers la fréquence des digressions – digressions parenthétiques, incises entre tirets. En éloignant la phrase de son terme, la digression acquiert une fonction dilatoire : fragment en surplus, elle peut être retranchée sans que cela affecte « le sens ni la construction de la phrase », selon les grammairiens⁵⁹². Mais associée dans ce récit à d'autres procédés discursifs, elle dessert la narration au lieu de la servir. En effet, tantôt on a affaire à de longues listes dont la nécessité pragmatique n'apparaît pas toujours, sinon comme un jeu avec les potentialités

⁵⁹¹ À propos de la notion de métempsychose opposée à celle de métamorphose en poétologie, cf. l'article de Monika Schmitz-Emans « La métamorphose comme concept poétologique : I. Calvino, C. Nooteboom, C. Ransmayr, Y. Tawada », in Fridrun Rinner (dir.), *Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine*, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, coll. Textuelles / littérature, 2006, p. 33-44.

⁵⁹² Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses universitaires de France, Linguistique nouvelle, 1994, p. 95-97.

du dictionnaire, tantôt on observe des ruptures abruptes et inexplicables. De telles marques apparaissent aussi bien dans la version arabe que dans la française des textes de Boudjedra.

Dans [ʿat-tafakkuk], le narrateur décrit ainsi le cadre dans lequel vit le personnage principal, Tahar El Ghomri :

الناموس و القمل و الذباب و البق و النمل و الصئبان الخ ... (و الخزعبلات) إنها لا
تحصى الخ...⁵⁹³

Ce passage reçoit cet écho dans *Le Démantèlement* :

*Il essayait alors de s'imposer une cohabitation pacifique avec les choses (la mansarde minable, le basilic exubérant, [...]), les insectes (moustiques, poux, mouches, punaises, morpions) et les éléments et autres phénomènes (impossible de les inventorier tous), etc.*⁵⁹⁴

Le redoublement métadiscursif de la parenthèse finale par « etc. » peut être considéré soit comme la trace de l'échec de la recherche maniaque de précision, soit comme celle d'une ironie associée à la mauvaise foi ; la réception ironique s'autorise ici de la multiplication même de ce genre de parenthèses dont la fonction apparente est de spécifier le contenu d'une désignation générique (« les choses », « les insectes », « les éléments et autres phénomènes »).

Au reste, une autre ambiguïté plane sur l'origine énonciative même de ces énoncés, puisque deux mots au moins dans le texte arabe (mots soulignés) appartiennent au dialecte algérien et qu'on peut donc postuler une polyphonie de type citationnel : le narrateur

⁵⁹³ [ʿat-tafakkuk], p. 12. Notre soulignement.

⁵⁹⁴ *Le Démantèlement*, p. 18.

reprend des mots du vocabulaire du personnage, de Tahar, dont il est en train de décrire le mode de vie.

Si « etc. » est fréquemment employé après de telles séries, l'énumération elle-même semble souvent peu justifiée dans l'économie générale du texte. Du moins, elle ne le semble pas par une relation de causalité à la manière des récits classiques. Cependant le narrateur les utilise pour tisser des liens souterrains, indirects, entre les séquences narratives, et c'est ainsi que, dans la liste des insectes cités plus haut, on retrouve avec les « punaises » une sorte de facteur commun à El Ghomri et au frère de Selma, – lequel est même réputé en faire l'élevage. L'inventaire, dont le narrateur fait mine de vouloir se défendre (« impossible de les inventorier tous »), jalonne un parcours narratif démantelé.

Par ailleurs, la locution *et cetera*, représentée par l'abréviation usuelle « etc. », est parfois insérée à l'intérieur d'une liste et non pas à sa fin comme le montre l'exemple suivant :

*et [El Ghomri] n'oubliait jamais, chaque fois qu'il rendait visite au tombeau de Sidi Abderrahmane, d'en revenir muni de quelques impressions fulgurantes (courbe de hanche, maturité d'une gorge portée à son paroxysme, etc.) et d'un gros cierge [...]*⁵⁹⁵.

Ici, la parenthèse en tant que sous-énonciation a pour effet pragmatique de déconstruire le zeugma de la locution « muni de quelques impressions fulgurantes [...] et d'un gros cierge », en en dissociant les termes hétérogènes. Parallèlement, le « etc. », « ce geste qui élimine l'infini inutile » comme le qualifiait Paul Valéry⁵⁹⁶, abrège une énumération, début de blason féminin (« hanche », « gorge ») que le narrateur-auteur

⁵⁹⁵ *Id.*, p. 11.

⁵⁹⁶ Paul Valéry (*Tel Quel I*, 1941, p. 162.), cité dans le *TLFI* à l'article « *et cetera* ».

disqualifie comme un topos rebattu et ne requérant pas d'être développé, même si ce blason motive la scène de masturbation qui suit.

La locution « etc. », parfois répétée à quelques lignes d'intervalle⁵⁹⁷, matérialise une tension entre la tentation de l'excès de précision enclenchée par les énumérations et le refus impatient de cette précision qu'elle signale, entre la tentation de la logorrhée et celle de la réticence, comme si la figure du narrateur concentrait en elle les tendances des deux protagonistes, Selma et El Ghomri.

Sur le plan purement formel, les signes typographiques qui encadrent les contenus parenthésisés à l'écrit impliquent, à l'oral, un changement d'intonation d'ordre digressif. Les parenthèses hiérarchisent le propos rythmiquement et graphiquement⁵⁹⁸ et assument une fonction autonymique en attirant l'attention sur les signifiants qu'elles affectent.

Toutefois, si l'excès d'explicitation est ruiné par la locution « etc. », il l'est également par d'autres paroles intercalaires qui, à force de jouer la clarté de l'énoncé, jettent la suspicion sur l'énonciation. Ainsi, peu après – et ce n'est pas anodin – le dernier passage cité :

*[...] il est pris brusquement d'un mouvement désarticulé et anarchique qu'il ne sait pas comment faire cesser jusqu'à ce qu'il – le mouvement – gêne sa propre marche [...]*⁵⁹⁹.

Ou encore :

*[...] et lui – l'aveugle – se rendant bien compte en fait qu'il a chuté [...]*⁶⁰⁰.

⁵⁹⁷ Par exemple, *Le Démantèlement*, p. 95. Il n'est pas utile de multiplier les exemples : nous nous astreindrons à l'effet général généré par l'utilisation fréquente de cette locution.

⁵⁹⁸ Mélodie dite « plate » des parenthèses, cf. Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, loc. cit.

⁵⁹⁹ *Le Démantèlement*, p. 12-13.

Puis :

[...] il – Tahar El Ghomri – avait, par ailleurs, compris [...] ⁶⁰¹.

Ce zèle correctif n'hésite pas à prendre des libertés avec la syntaxe, dissociant éventuellement le sujet clitique du verbe qui le régit. Dans le premier cas, aucune rupture thématique ne justifie l'explication entre tirets. Dans le deuxième, elle promeut un comparant (« tel un aveugle », *ibid.*) au statut de thème. Dans le troisième, enfin, il semble s'agir d'un pur jeu formel, car nulle précision n'est requise par le sens.

En fait toutes ces parenthèses relèvent d'une hypercorrectivité narrative très ambiguë, dans la mesure où elle peut être interprétée soit comme le symptôme d'une pensée méandreuse, qui se perd dans les détails au lieu d'aller à l'essentiel, soit comme une marque d'ironie de la part du narrateur-auteur, qui déploie une figure de narrateur atypique, une figure d'anti-narrateur en quelque sorte, comme on parle d'anti-héros. En effet, le dédoublement de l'anaphorique par le substantif qu'il est censé représenter (son antécédent ?) apporte une redondance et contrevient à l'ordre canonique de la phrase, au lieu de l'alléger en évitant la répétition. D'un point de vue pragmatique, l'hypercorrectivité au lieu de rendre l'énoncé plus clair, ne fait que l'alourdir, surtout quand – comme c'est souvent le cas – la précision apportée par la parenthèse est inutile à la constitution du sens.

Ainsi, l'ironie de l'instance narrative installe une indécision et un mouvement de sape infini qui fragmente le récit, l'enchevêtre et le « démantèle ». Cette ironie narrative / auctoriale s'exerce contre les attentes d'un narrataire / lecteur de récit traditionnel. Si les paroles intercalaires des parenthèses sont forcément le symptôme d'une

⁶⁰⁰ *Id.*, p. 13.

⁶⁰¹ *Ibid.*

énonciation digressive, elles pointent par la même occasion le travail de production comme un art de la diversion.

Cette ironie, bien qu'elle rejoigne clairement la modernité littéraire héritée de l'Occident, s'inscrit néanmoins profondément dans la stratégie du détour et de l'opacification dont fait preuve tout discours dans un contexte de censure. El Maleh procède de manière comparable, encore que dans un contexte radicalement différent.

3.3. La « parole discordante⁶⁰² »

El Maleh fait résonner différentes voix dans son texte. Selon Juan Goytisolo, « la pluralité des voix » permet à l'auteur « de jouer avec tous les registres de la parole : parole du discours officiel, sarcasme, humour, poésie⁶⁰³ ». Cette énumération retient la pluralité, mais il conviendrait de préciser que le jeu avec les registres de la parole est essentiellement ironique. Dans *Parcours immobile*, l'ironie est d'abord distance historique, regard qui interroge et remet en « question », comme l'étymologie le veut.

Ironie satirique contre le culte de la personnalité, – Staline : « Chacun se souvient comme on marmonne une prière : “Notre petit père des peuples qui êtes...”⁶⁰⁴ ». Jeu parodique avec la prière chrétienne, mais dont l'intertexte n'est pas moins prévertien.

Cette distance ironique, qui est présentée comme étant le fruit de la maturité et du temps, marque aussi l'écart entre le narrateur et le protagoniste, ce qui justifie la scission du « je ». Le personnage principal est présenté, dans son jeune âge, comme un fervent militant communiste. Mais l'aire du désenchantement lui a ouvert les yeux sur les travers

⁶⁰² *PI*, p. 90.

⁶⁰³ Juan Goytisolo, « Espoirs trahis, mémoires enfouies », *Le Monde diplomatique*, Paris, août 2000, p. 30.

⁶⁰⁴ *PI*, p. 77.

d'une révolution devenue totalitaire. Et c'est ainsi que le narrateur, double du personnage principal, se rappelle comment lui est venu le dessillement :

Ce jour-là, dans cette communion fantastique maintenant refermée à tout jamais, une parole discordante à distance comme seul le recul le permet, un regard qui aurait pris à revers le rideau, inscrit le Mythe dans le poids de la réalité, étaient impensables⁶⁰⁵.

L'ironie est le fruit de cette distance, qui est aussi distanciation, chronologique et psychologique, entre le moi de « ce jour-là », devenu objet de l'énoncé, et celui de « maintenant », qui est le sujet de l'énonciation. L'ironie objective le Moi passé et le soumet à la critique tout en reconnaissant qu'une telle critique était impensable dans le contexte de « cette communion fantastique⁶⁰⁶ ».

En tant que parole discordante, l'ironie fait des « trous⁶⁰⁷ dans le tissu de la rhétorique communiste⁶⁰⁸ » et oppose à « sa fantasmagorie primaire élémentaire » « [une] parole vivante sauvagement libre [qui] vien[t] perturber la courbe aveugle de cet astre mort⁶⁰⁹ ».

En s'attaquant à la langue de bois, en la reprenant par l'antiphrase, l'ironie pointe l'arrogance et l'ambiguïté de certains de ces « propos qui semblaient cohérents légitimes d'une belle venue comme cela sied à des personnes imprégnées de mission civilisatrice[...]»⁶¹⁰.

⁶⁰⁵ *Id.*, p. 90.

⁶⁰⁶ *Ibid.*

⁶⁰⁷ Antiphrastiques, cela va de soi.

⁶⁰⁸ *Id.*, p. 99.

⁶⁰⁹ *Ibid.*

⁶¹⁰ *Id.*, p. 100.

Outre l'antiphrase, l'ironie du narrateur recourt à d'autres figures pour se signifier comme désenchantement. Ainsi en est-il du premier voyage de Aïssa à Moscou, voyage décrit selon le même va-et-vient entre deux focalisations : celle de l'enthousiasme du jeune Aïssa qui vivait ce voyage comme une sorte de pèlerinage, et le début du désenchantement qui est suggéré par cette adresse fictive :

« Christophe Colomb, cher Christophe Colomb, si au moins votre surprise chercher la route des Indes et découvrir l'Amérique... »⁶¹¹

En effet, si l'on peut attribuer la déception relayant l'enthousiasme au jeune protagoniste, le parallèle implicite avec Christophe Colomb est dû à un narrateur plus averti : si, malgré les doutes qui commençaient à germer dans l'esprit de Aïssa, il « s'était arrêté sur le seuil, impuissant à franchir la limite [...], sardonique le biographe riait comme s'il savait ce qui [le] retenait [...] »⁶¹².

Cette distance ironique sait se colorer d'humour et tourner en dérision les vieux préjugés sur l'image du Juif. C'est ainsi que le protagoniste se voit apporter une *skhina*, plat typiquement judéo-marocain, alors qu'il est détenu politique : « Une *skhina* pour lui faire plaisir, puisque rien ne pouvait davantage reconforter un Juif : dérision, ironie ! lui qui avait de toute sa vie détesté ça⁶¹³ ! » L'ironie doublée de dérision est signalée ici non plus comme le fait du seul narrateur, mais aussi à travers le discours indirect libre (« lui qui avait toute sa vie détesté ça ! ») comme partagée par le personnage, même si, à l'évidence, l'un double l'autre. L'ironie n'est donc pas seulement le fruit de la distance historique, mais aussi celle qui s'amuse de l'image faussée que l'autre a de soi :

⁶¹¹ *Id.*, p. 192.

⁶¹² *Id.*, p. 186.

⁶¹³ *Id.*, p. 39.

Haroun s'était habillé avec soin il n'avait pas dormi de la nuit il avait fallu amidonner repasser sa chemise blanche son col cassé brosser à n'en plus finir son complet bleu marine cette poussière pas moyen de s'en débarrasser il avait fallu veiller au moindre détail s'il allait être ridicule rien de plus courant que de se moquer des Juifs⁶¹⁴.

Le complexe identitaire semble être au centre de l'humour juif, distance salvatrice pour une minorité qui se voit étiqueter et figer dans des aphorismes et des préjugés.

Le même humour empreint de sérénité présente les traditions juives. Ainsi en est-il à propos du circonciseur dont la littérature francophone maghrébine a fait un personnage plutôt menaçant, parfois traité de manière burlesque⁶¹⁵. El Maleh, quant à lui, reprend ce topos avec beaucoup d'humour :

Il était « mouhil » chargé donc de la dignité de circonciseur [...]. D'une myopie un peu inquiétante son modernisme penchait surtout vers le whisky mais, disait-il, si le grand jour venu on voulait le contraindre à une sobriété de prudence et l'en priver il pouvait faire des catastrophes⁶¹⁶.

Le ton est tout à fait différent quand il s'agit de dénoncer les préjugés, et l'humour fait place à l'ironie : « C'est entendu les Juifs marocains ne font pas de politique⁶¹⁷ ». Cette antiphrase dissone dans un récit qui relate précisément le contraire, – le parcours d'un militant juif marocain. Nul énonciateur explicite de cette assertion, moyennant quoi on est tenté de l'attribuer à la *vox populi*, – l'opinion, disons, du Protectorat. Le texte la réitérera

⁶¹⁴ *Id.*, p. 43.

⁶¹⁵ Cf. [ar-raʿn], p. 34-83 ; mais aussi Abdelkébir Khatibi, *La Mémoire tatouée*, Paris, Denoël, 1971, p. 27 ; Driss Chraïbi, *Le Passé simple*, Paris, Gallimard, [1954], Folio, 1986, p. 83-84 ; Azouz Begag, *Béni ou le paradis privé*, Paris, Seuil, 1993, Chapitre premier.

⁶¹⁶ *PI*, p. 211.

⁶¹⁷ *Id.*, p. 70.

en ne faisant que modifier l'ordre des termes : « Les Juifs marocains c'est entendu ne font pas de politique⁶¹⁸ ». Boucle dont la fermeture et le caractère tranché signalent les limites.

Cette veine se retrouve dans un autre passage où le discours, clairement attribuable à des membres de la communauté coloniale, véhicule des préjugés sur les autochtones :

Les mâles don Juan coloniaux se vantent de leurs conquêtes on échange les femmes, l'Automobile Club organise des rallyes, qui vous a dit qu'on ne pouvait circuler dans le pays en toute sécurité ? Au marché central, les petits porteurs ne parlent pas d'indépendance ni le cuisinier de madame, reconnaissant à la France, ni la fatma non plus⁶¹⁹.

D'ailleurs, c'est en s'attaquant au colonialisme et à ses avatars que l'ironie se fait le plus acerbe, devient voix de la dérision qui mine, en les raillant, les fondements de la supériorité présumée du colonisateur :

Le Moulin de la Gaieté ! Comment décrire cette salle de music-hall qui se voulait évocatrice des folies parisiennes. [...] Il y avait une scène , bien sûr, c'est très important, des loges, des fauteuils d'orchestre, un balcon pour marquer les différences de fortunes, un rideau rouge cramoisi mais sans aucune intention révolutionnaire [...] ce bastringue au temps héroïque où les seigneurs de la guerre les conquérants chevaliers de la civilisation venaient rafraîchir leur sueur noble dans la canaille criarde et bariolée de soie fanée de fards craquelés des pauvres filles danseuses chanteuses victimes sacrificielles sur l'Autel du grand Foutre colonial [...]⁶²⁰.

⁶¹⁸ *Id.*, p. 72.

⁶¹⁹ *Id.*, p. 130. Les traces de polyphonie ironique se manifestent par les clichés du « cuisinier de madame » et de « la fatma », antonomase généralisant le prénom Fat(i)ma à toute employée de maison.

⁶²⁰ *Id.*, p. 89-90.

Cette description du Moulin de la Gaieté est un exemple significatif de la polyphonie maléhiennne, où la voix discordante sert de révélateur par la pointe qui souligne le caractère factice des idées faussement chevaleresques sur lesquelles se construit le colonialisme : tout dans ce passage tend à démonter le spectacle du colonialisme comme une grande supercherie, une décadence des valeurs héroïques dont il se prévaut pourtant.

L'argumentaire anti-colonial se construit comme suit :

1. une prétention : « comment décrire... » ;
2. une concession, « bien sûr... », suivie d'une pointe qui démasque l'envers du décor « des loges, des fauteuils d'orchestre, un balcon pour marquer les différences de fortunes » et souligner ainsi la division à l'intérieur même de la communauté coloniale ;
3. un trait d'humour « rideau rouge sans intention révolutionnaire » ;
4. une parodie du style épique qui reprend les lieux communs des idéaux héroïques (« temps héroïque [...] seigneurs de la guerre [...] conquérants chevaliers de la civilisation [...] noble [...] victimes sacrificielles »), le tout se terminant sur une pointe assassine (« l'Autel du grand Foutre colonial »).

On peut faire les mêmes remarques à propos de la parodie mise au service de l'ironie narrative dans le passage suivant qui s'apparente un chant de glorification :

« [...] Gloire immortelle aux merdonnutes qui de leur pays lointain sont venus dans nos contrées nettoyer les écuries Hercule aussi mais il s'est arrêté à Tanger. Gloire à ces vaillants merdonnutes qui ont aseptisé les cœurs les esprits fait lever sur cette terre des moissons nouvelles fauché à la mitraille hommes femmes et enfants »... pardon mon esprit s'égare...⁶²¹

⁶²¹ *Id.*, p. 250.

Dans ce passage, la voix discordante s'imisce au milieu du discours parodié pour le déconstruire : c'est le cas de la séquence « Hercule aussi mais il s'est arrêté à Tanger », commentaire qui souligne le caractère exagéré du parallèle entre l'entreprise coloniale et les travaux d'Hercule et pointe le glissement d'une mythologie à l'autre.

En outre, l'ironie peut aussi utiliser le paradoxe pour démonter la machine assimilatrice du colonialisme : « “nos ancêtres les Gaulois” Mohamed et Isaac récitaient leur leçon d'histoire⁶²² ». En effet, l'onomastique à elle seule se fait le révélateur de l'aberration qui consiste à effacer une histoire par une autre en faisant « réciter [une] leçon ». Le narrateur emprunte la voie de la polyphonie pour déconstruire le discours colonialiste :

Généreuse cette fière héritière de l'altière Gaule [...] entreprit de défendre le peuple du Couchant contre sa folie, de civiliser sa barbarie ignorée de lui-même de dompter ses fleuves ses torrents sa passion, purifier sa voix mettre sur ses lèvres les paroles de la soumission raisonnable [...]»⁶²³

Même en relatant un épisode de torture policière sous le Protectorat, le narrateur ne se déprend pas de son ironie :

« gloire hommage à l'inspecteur Flikissime Farcette qui le premier en ce pays arriéré inculte introduisit les méthodes modernes scientifiques propres humaines de la torture » cris interruption « il a eu la main trop lourde ». À Paris on s'est ému à Paris on s'émeut toujours⁶²⁴.

⁶²² *Id.*, p. 245.

⁶²³ *Id.*, p. 244-245.

⁶²⁴ *Id.*, p. 246.

L'ironie narratoriale dénonce par la même voix à la fois le zèle tortionnaire et l'hypocrisie administrative. Empruntant les voies de la rhétorique (antiphrase, paradoxe, métaphore, parallèle), elle demeure assez classique dans ses procédés. En revanche, il est une autre forme d'ironie plus moderne qui traverse le texte et sur laquelle reviendra la troisième partie de ce travail. Il s'agit d'une forme d'ironie réflexive qui transforme l'écriture du récit en récit d'une écriture, et met en scène un protagoniste qui n'apparaît, en tant que personnage, qu'en fin de récit, même si son rôle traverse en filigrane tout le texte : le biographe qui, « sardonique », se moque d'Aïssa et de son aspiration à donner une transparence arachnéenne au récit de sa vie⁶²⁵, en lui rappelant cette vérité aux allures de paradoxe : « Jonas dans le ventre de la baleine ne pouvait pas voir la baleine⁶²⁶ ».

En effet, cette apparition allégorique du biographe figure la tension (tentation ?) qui traverse la narration entre récit et méta-récit. Si le biographe représente la tentation chronologique, le narrateur, son double, mélange les temporalités, cassant toute linéarité⁶²⁷, laissant libre cours à un « vagabondage⁶²⁸ » très canettien, annoncé dès l'incipit. Ce vagabondage est une forme d'ironie structurelle du récit, elle déjoue les attentes d'une linéarité reposante et exige un lecteur capable de se laisser égarer dans ce parcours vertigineux. L'absence de ponctuation, ou sa rareté, participent du même esprit.

En ouvrant une brèche dans toute clausule potentielle, l'absence de ponctuation contredit la fermeture prosodique imposée par la diction de toute affirmation et la

⁶²⁵ « Inexplicablement Aïssa s'était arrêté sur le seuil, impuissant à franchir la limite, retenu par une force invisible, sardonique le biographe riait comme s'il savait ce qui retenait Aïssa, lui qui se situait en avant d'une certaine histoire : "Pauvre Aïssa, toi qui travaillais allégrement à tisser cette toile d'araignée, prisonnier de la transparence" » (*PI*, p. 186).

⁶²⁶ *Id.*, p. 187.

⁶²⁷ Ce constat est fait par Saïd Salim dans sa thèse, *Étude générique, thématique et fonctionnelle de quelques autobiographies marocaines comparées à des autobiographies africaines sub-sahariennes*, thèse soutenue à l'Université de Paris XIII, en 1995.

⁶²⁸ *PI*, p. 25

« contredit » ironiquement. Elle figure un refus de l'ordre bien établi du récit et informe une parole libre, riche de différentes potentialités, mais sans cesse tournée vers elle-même. Ainsi apprend-on seulement à la page 209, lorsque le texte est sur le point de s'achever que le récit est en train de naître.

Cette forme d'ironie est à rapprocher de celle de Boudjedra. Les deux auteurs, en effet, cultivent en permanence une parole qui se libère des codes de réception traditionnels, l'un en mélangeant les niveaux et en multipliant les digressions, l'autre en abolissant la ponctuation ou, du moins en la traitant avec désinvolture, et en jouant sur les figures de l'instance narrative. Les deux se rejoignent dans une narration qui ne cesse de se commenter. Par contre, l'ironie habibienne, conjuguant références populaires (Joha, etc.) et savantes (*Candide*), confronte le traducteur à la difficulté de restituer les connotations liées à ces hypotextes multiples.

3.4. La voix d'achoppement

L'œuvre de Habibi a suscité – et continue à le faire – une réception des plus polémiques. Ce n'est jamais sa qualité littéraire qui est l'objet du litige, mais plutôt la posture politique de l'auteur et « le message » que véhicule l'œuvre. L'un des aspects les plus controversés de cette œuvre, en dehors de la posture de l'auteur lui-même sur laquelle la troisième partie de ce travail reviendra, est le personnage éponyme de Sa'îd Abû Nahs. La complexité de ce personnage et la difficulté à le saisir relèvent de deux facteurs essentiels : la composition et le discours.

Pour ce qui est de la composition, le personnage (Sa'îd) est présenté comme étant l'expéditeur de lettres adressées à un destinataire qui est aussi le narrateur

hétérodiégétique ; en même temps, il occupe, bien entendu, la position de narrateur homodiégétique dans l'espace des lettres.

Au reste, le narrateur homodiégétique adopte une posture auctoriale quand il se livre, au chapitre II du Livre II, à un discours métatextuel où il commente ses ressemblances et différences avec le *Candide* de Voltaire, se présentant ainsi comme une figure d'auteur. Cependant, si le parallèle avec *Candide* est transparent, celui avec Joha, ou Jha, le personnage de la littérature populaire arabe n'en est pas moins évident.

Cette ambivalence renvoie à une autre encore plus difficile à cerner : celle du discours du personnage narrateur. « Peptimiste » transgénérationnel, ce dernier est marqué simultanément par la candeur et par la ruse ; ses positions relèvent à la fois de la lâcheté et de l'humour noir, sans que l'on puisse décider de la limite entre les deux.

Le titre même d'Émile Habibi, [*al-waqā'i'u l-ġarība / l-'aġība...*]⁶²⁹, traduit par *Les Aventures extraordinaires...*, inscrit tout le programme sur lequel se base la voix décalée dans ce texte. Le narrateur se présente comme quelqu'un qui a rencontré des extraterrestres qui l'ont sauvé. Et tout le texte se construit sur une hésitation entre la qualification de cette voix du narrateur : est-elle celle d'un fou, d'un simple d'esprit qui croit réellement à ce qu'il raconte ? ou bien est-ce un message codé adressé à l'interlocuteur, le destinataire des lettres, et donc au lecteur ? à moins que l'auteur ne se serve de cette figure de *Candide* pour tendre un miroir oblique ? qui est le fou et qui est le sage ?

L'ambivalence confine au double langage, autrement dit à un langage codé qui nécessite un récepteur averti, capable de décrypter les allusions diverses (historiques, intertextuelles, jeux de mots, jeux sur l'apparent et le caché, jeux sur les identités). Tous

⁶²⁹ Le roman de Habibi se trouve avec ces deux titres, au gré des éditions, la première épithète le situant plus du côté de l'étrange, la seconde de celui du merveilleux. Est-ce une simple confusion de la part d'un éditeur ? ou une hésitation de l'auteur ? On y reviendra dans la troisième partie de ce travail.

ces attributs apparentent la posture du narrateur homodiégétique à celle de l'ironiste dissimulateur.

Travailler sur cette œuvre à partir de sa traduction, c'est aussi tenter de déterminer dans quelle mesure l'ironie peut être rendue, ou non, par la traduction. D'après Katrien Lievois, « très peu de travaux s'intéressent concrètement à la problématique de la traduction de l'ironie⁶³⁰ ». Autant dire que pour ce qui est de la traduction de l'ironie dans la littérature arabe, il n'y pratiquement aucun travail de fond. Et, bien que l'ambition de ce travail ne soit pas de théoriser la traduction de l'ironie, aborder l'œuvre habibienne par ce biais permettra d'en dévoiler quelques mécanismes. Les pertes et les réussites en traduction sont d'un égal enseignement.

Considérons pour commencer les cas d'ironie liée aux jeux transtextuels ; ce type d'ironie est en effet réputé difficile⁶³¹, voire impossible, à traduire :

Il nous semble, que la question qui concerne la réception de l'ironie dans le texte cible se pose de façon particulière par rapport à deux problématiques : celle de l'utilisation même de l'ironie et celle de l'intertextualité et de la parodie⁶³².

Mais ce qui semble encore compliquer la réception de l'ironie traduite, c'est la (mé)connaissance de l'hypotexte appartenant à la culture étrangère.

⁶³⁰ Katrien Lievois, « Traduire l'ironie : entre production et réception », in Mustapha Trabelsi (dir.), *L'Ironie aujourd'hui...*, op. cit., p. 83. L'auteure de l'article note toutefois un intérêt accru pour la question et fait un état des lieux de la recherche sur ce point.

⁶³¹ Katrien Lievois le souligne elle-même en citant particulièrement les travaux de Dirk Delabastia, *ibid.*.

⁶³² Katrien Lievois, art. cité, p. 89.

Soient quelques-unes de ces pertes et les explications qu'on peut en donner, en fonction des choix et des stratégies traductives. Dès le chapitre initial de [ʿal-mutašāʿil], on peut lire :

و لكن العالم لن يعلم. و صاحبك لن يصدقك, فليس كل ما يهبط من السماء وحيا⁶³³

Cette phrase fait partie d'un discours direct attribué aux extraterrestres ; la traduction de Jean-Patrick Guillaume donne ceci :

« [...] mais le monde n'apprendra rien du tout. Ton ami ne te croira pas : tout ce qui tombe du ciel n'est pas nécessairement une révélation. [...]»⁶³⁴

L'ironie ici consiste à comparer implicitement le protagoniste Saïd au prophète de l'Islam. L'allusion, transparente pour tout arabisant connaisseur de l'hypotexte de la Tradition, passe complètement inaperçue en français. Le problème qui se pose est à la fois d'ordre culturel, – connaissance de la biographie de Mohammed –, mais aussi d'ordre lexical : en effet, le forme verbale [yušaddiq] (« croira »), vient de la racine [šadaqa] (« dire vrai »), d'où [šaddaqa] (« croire, avoir foi en »), d'où encore [ʿaš-šiddīq], surnom de Abou Bakr, ami intime du prophète de l'Islam et connu pour avoir le premier cru en sa mission. Dans le texte cible, on retrouve bien le contexte religieux avec « révélation », mais la séquence « ton ami ne te croira pas » sera perçue sans l'allusion précise à Abou Bakr, et donc le parallèle avec Mohammed, où réside l'ironie, échappera au lecteur francophone. En effet, il s'agit d'une ironie construite sur l'écart entre Saïd, simple profane, et un prophète.

⁶³³ [ʿal-mutašāʿil], p. 35. Notre soulignement.

⁶³⁴ *Le Peptimiste*, p. 14.

En revanche, un autre cas permet de voir que l'intention ironique n'est pas nécessairement intraduisible, même si elle joue sur la transtextualité :

*Et chaque fois que vous verrez un jeune homme tendre ses filets pour capter les bulletins d'information à la radio, sans faire quartier à une seule station, tel le pêcheur qui lance toutes ses lignes dans l'espoir que le petit poisson d'or viendra s'y prendre, ce sera certainement un cousin à moi, du côté paternel ou maternel*⁶³⁵.

« Le pêcheur » et « le petit poisson d'or » réfèrent à un conte des *Mille et une nuits*. L'allusion au récit merveilleux est doublement sensible : parce que les substantifs « pêcheur » « poisson » se trouvent précédés d'un article défini « le » qui ne peut s'interpréter en contexte que comme déterminant de notoriété, et parce que le syntagme « petit poisson d'or » connote un univers merveilleux. N'importe quel lecteur peut donc en déduire le rapport, sinon précisément avec les *Mille et une nuits*, du moins avec ce genre de contes. En outre, le chapitre X du Livre II, qui s'intitule lui-même « Histoire du petit poisson d'or », fera explicitement référence à ce conte⁶³⁶.

Les allusions répétées à ce conte merveilleux font de lui, à titre de possible narratif, une sorte de blason du récit cadre, celui de Saïd et de sa rencontre avec les extraterrestres. Par ailleurs, il comporte une dimension d'autodérision raillant les comportements attentistes, l'espoir d'une solution miraculeuse des problèmes, politiques notamment. Cette analyse se confirme lorsque l'extraterrestre laisse le choix au narrateur de lui donner le nom qu'il veut, à prélever dans la tradition musulmane ou chrétienne :

⁶³⁵ *Id.*, p. 41.

⁶³⁶ *Id.*, p. 121-124 ; voir particulièrement la page 123.

*Appelle-moi le Mahdî, c'est le nom qu'il a plu à tes aïeux de me donner, ou bien l'Imâm, ou le Sauveur*⁶³⁷.

Le micro-récit du pêcheur et du poisson d'or suggère donc une lecture ironique de l'œuvre dans son ensemble. Cette lecture n'est pas du tout oblitérée par la traduction française, qui malgré quelques pertes, comme celles analysées plus haut, est aisée, en relation avec l'intertexte voltairien ou avec le contexte dès lors que l'ironie ou l'humour ne dépendent pas de jeux sur les signifiants (jeu de mots ou allusion culturelle liée à une homonymie, une paronymie, etc.).

Cependant, une complexité supplémentaire de l'ironie habibienne découle de ce qu'elle est souvent à double détente. En effet, si l'on relève des indices d'autodérision, on peut également lire une appréciation inverse qui exalte l'imagination des Orientaux. Tout le chapitre XI du Livre II (celui qui succède à « L'histoire du poisson d'or ») est construit comme une défense et illustration de l'imagination orientale, symbolisée par la créativité des *Mille et une nuits*, – imagination qui apparaît comme l'unique échappatoire à la condition faite aux Arabes d'Israël. Tout ce chapitre relate des exemples de cette imagination orientale : les Arabes n'ayant pas fui et qui font preuve d'excès de zèle pendant les fêtes nationales en Israël, brandissant haut les drapeaux alors que leurs concitoyens juifs « se contente[nt] d'être juif[s] »⁶³⁸ ; l'Arabe qui, dans une situation délicate, se tire d'affaire en traitant en hébreu son adversaire – juif – d'Arabe, pour attirer la vindicte de la foule contre lui et y échapper lui-même ; ou encore, les habitants de ce village qui préfèrent le désert, en attendant leur départ, plutôt que livrer les communistes aux autorités. Tous ces exemples sont traités avec un humour qui ne pose aucun problème

⁶³⁷ *Id.*, p. 55. Voir aussi la note infrapaginale du traducteur à la même page.

⁶³⁸ *Id.*, p. 126 et suivantes, pour cet exemple et les deux autres.

d'identification puisqu'il est basé sur la caractérisation de situations délicates, sur la neutralité apparente du narrateur protagoniste et la manière dont il relate les solutions trouvées par ses concitoyens pour se tirer d'affaire. Excès de zèle, duplicité, fausse identité, voilà comment le narrateur fait l'éloge de l'imagination orientale. Ce chapitre présente en fait une ironie relative non seulement à une vision philosophique de l'engagement et de l'héroïsme, mais aussi constitue un travail métatextuel par rapport à bien des œuvres « militantes ».

L'ironie habibienne propose des visions antinomiques de chaque élément dont elle fait son objet et installe le lecteur dans une indécidabilité interprétative. Cette perspective dialectique de l'ironie est redoublée sur le plan macro-pragmatique par l'opposition de deux voix et, partant, de deux récits : celui du narrateur homodiégétique (soit « les aventures de Saïd ») auquel s'oppose celui du narrateur hétérodiégétique (soit « les aventures de l'avocat et du fou »). Ce dernier récit, miniature, vient remettre en question la crédibilité du premier.

Au demeurant, la folie du narrateur est ambiguë. Le chapitre final autorise à relire tout le récit à rebours avec une certaine distance :

Si vous le prenez au sérieux lorsqu'il dit qu'il s'est réfugié avec ses frères extraterrestres dans les anciennes catacombes d'Acre, il pourrait bien vous arriver la même mésaventure qu'à un certain avocat, qui avait pris au sérieux ce que lui avait raconté un fou : il se mit à chercher le trésor que ce dernier avait, disait-il, enterré au pied d'un gros caroubier. À force de creuser, à l'est et au nord et à l'ouest et au sud, il finit par déraciner l'arbre sans trouver le moindre trésor. Le fou, pendant ce temps, s'amusait à repeindre les murs de l'asile au moyen d'une fourchette qu'il trempait dans un seau sans fond. Finalement, lorsque l'avocat revint, suant à grosses gouttes, le fou lui demanda :

« Hé bien, tu as déraciné l'arbre ?

– *Je l’ai déraciné de fond en comble, répondit l’autre.*

– *Alors, va chercher une fourchette et un seau sans fond, viens t’asseoir près de moi, et peins ! »*

Comment donc, mesdames et messieurs, espérez-vous le trouver, à moins de marcher dessus⁶³⁹ ?

Cet apologue semble servir de mise en garde *a posteriori*, en suggérant de ne pas prendre l’histoire de Saïd au sérieux sous peine de sombrer dans la folie. En revanche, la clausule suscite une autre lecture. L’interrogation oratoire comporte un jeu de mots qui n’est pas rendu par la traduction :

فكيف ستعثرون عليه دون أن تتعثرون به؟⁶⁴⁰

Les deux formes verbales paronymiques [sata‘turūn] et [tata‘attarūn] sont dérivées sur la même racine, [‘aṭara], qui s’interprète, comme le français « tomber (sur) », dans un sens factuel (« buter (sur un obstacle) ») ou, par métonymie de la cause pour l’effet, « trouver, découvrir par hasard ») ; la paronymie de l’original est susceptible de trouver un écho dans la traduction française pour peu que cette dernière s’appuie sur « trébucher » et « trouver » ; néanmoins, la racine arabe a, en outre, l’acception de « fourcher (en parlant de la langue) » : or, si le français « trébucher » est susceptible de recevoir une acception proche, ce ne peut être que dans des contextes parfaitement explicites (« il a trébuché *sur un mot* »), alors que la racine arabe la mobilise y compris dans des emplois absolus. Cette polysémie, que la traduction française laisse inévitablement dans l’ombre, est d’autant plus

⁶³⁹ *Id.*, p. 198.

⁶⁴⁰ [‘al-mutašā’il], p. 181. Jean-Patrick Guillaume traduit ainsi : « Comment donc espérez-vous le trouver, à moins de marcher dessus ? » (*Le Peptimiste*, p. 198).

intéressante qu'elle renvoie en abyme à un mécanisme de l'écriture habibienne signalé par l'auteur lui-même : le lapsus, dont Habibi disait qu'il était garant de [ʿaṣ-ṣidqu l-munfalitj]⁶⁴¹, « la sincérité incontrôlée ».

Jouant avec les mots à l'instar du lapsus, cet excipit rhétorique donne à relire le texte sans négliger sa part « incontrôlée », inconsciente en somme ; la quête du sens s'avère une entreprise délicate, semée d'embûches ; « trouver » le sens, c'est « trébucher » sur lui. Cette rhétoricité finale pointe celle de tout le récit, où l'ironie s'avère le seul mode pour dire sans dire, tout en disant.

La première partie de ce travail s'est attachée à montrer comment l'auteur s'entendait à jouer avec les mots, mais la gravité des sujets abordés autorise à faire l'hypothèse d'une intention dépassant le pur ludisme. En effet, le rapprochement de séquences appartenant aux deux langues concurrentes (l'arabe et l'hébreu) permet de pointer le paradoxe qui consiste à assigner des signifiants identiques à des signifiés différents ou bien des signifiants différents à des signifiés identiques. Ces jeux de mots étaient une espèce de jeu de miroirs que le texte tend aux deux communautés en présence en pointant une vérité inconsciente : l'altérité est intimement liée à la mêmété.

C'est dans le même esprit, semble-t-il, que le jeu sur les mots comme l'onomastique sont utilisés avec une intention ironique, mais cette ironie est à double tranchant, tournée à la fois contre l'autre et le même. Il s'agit bien d'une polyphonie satirique portant sur les codes idéologiques dont le personnage de Sa'îd parle de manière naïve, servant de masque à l'*eiron* (l'auteur), qui fait entendre une seconde voix par sa bouche.

⁶⁴¹ Émile Habibi, in *La Palestine de la révolution*, n° 16, cité par Yasin Ahmad Faour, [ʿas-suḥriyyatu fi ʿadab ʿimīl ḥabībī] (« L'ironie dans l'œuvre d'Émile Habibi »), Tunis, [dār ʿal-maʿārif li-ṭ-ṭibāʿa wa-n-našr], 1993, p. 323.

Ce jeu de masques et de double langage est également exploité par Paul Smaïl, autre représentant d'une tout autre minorité.

3.5. La stéréotypie à l'épreuve de l'ironie

Dans *Vivre me tue*, l'ironie du narrateur vise essentiellement les discours stéréotypés et le « prêt à penser » qu'elle démonte par la reprise parodique. C'est le discours indirect libre (DIL) qui permet au narrateur d'emboîter le pas au personnage tout en ironisant, par exemple, sur la patronne de la librairie :

Elle m'a tendu un signet de sa librairie [...] : que je l'appelle demain à l'heure du déjeuner, pour elle l'affaire était conclue. Et puisqu'elle m'offrait du boulot, elle se sentait dispensée de m'offrir en plus un pourboire malgré le coup de main que je lui avais donné pour son lave-vaisselle : elle avait l'appoint, 98 francs – juste –, pas 100.

D'ailleurs, elle était contre les pourboires, elle était de gauche. Le pourboire est une pratique avilissante, qui perpétue la division de la société en classes et fausse les relations sociales. C'était pourquoi elle ne remplissait pas non plus dans les règles les feuilles de paie, ni ne respectait la loi qui oblige l'employeur à payer double les heures le dimanche. Nous ne devons pas la considérer comme une patronne mais comme une amie. Après tout, si nous n'étions pas chrétiens, le dimanche était pour nous un jour comme un autre, non ? Payer double lui aurait paru à elle qui n'était pas croyante, et si peu conformiste, céder à une superstition ridicule. Travailler dans une librairie n'était-ce pas suffisamment gratifiant⁶⁴² ?

Le discours indirect libre reconstitue l'argumentation supposée du personnage (« elle se sentait dispensée... ») ; ce faisant, en tant que locuteur citant, le narrateur,

⁶⁴² *Vivre me tue*, p. 82.

requalifie ironiquement un discours présumé. De même, la phrase « d'ailleurs, elle était contre les pourboires, elle était de gauche » est un stéréotype social⁶⁴³ que la patronne de la librairie serait susceptible de soutenir pour justifier son comportement. L'ironie du narrateur consiste à enfermer le personnage dans une ladrerie ourlée de belles raisons et d'humanisme.

Ces gens ne se croyaient pas obligés de parler comme à peu près tout le monde des origines de chacun, de nos différences culturelles, des difficultés auxquelles sont confrontés les jeunes qui souhaitent s'insérer dans notre société – n'est-ce pas ? – Et qu'il suffirait d'un peu de bonne volonté – n'est-ce pas ? et gnagnagna⁶⁴⁴.

L'ironie du narrateur, au service de la satire, se plait non seulement à reprendre en écho les propos ironisés, mais s'emploie à singer le discours démagogique en en pointant les tics, comme les « n'est-ce pas ? » de recherche de l'assentiment de l'interlocuteur. L'expression quasi-onomatopéique « gnagnagna » est censée retranscrire l'effet sonore d'un discours inconsistant et ennuyeux. L'hypocrisie du ton conciliant en regard du contenu proféré est mise à l'index et l'ironie échoïque la fait résonner en tant que parole creuse.

Si dans *Le Peptimiste* l'ironie était basée essentiellement sur l'implicite, dans les deux cas d'ironie cités ici, il s'agit d'une ironie citationnelle qui se signale par des indices linguistiques, généralement négatifs, qui laissent deviner le jugement du locuteur sur

⁶⁴³ Le stéréotype concerne toujours le niveau social alors que le cliché est à étudier sur le plan littéraire ; on verra dans la troisième partie de ce travail comment ces deux niveaux s'articulent dans les romans de Paul Smaïl. L'essai de Ruth Amossy et Anne Herschberg, *Stéréotypes et clichés, op. cit.*, permet de saisir cette articulation. Cf. particulièrement le chapitre 3, « Clichés, stéréotypes et littérature », p. 53-85.

⁶⁴⁴ *Id.*, p. 129.

l'énoncé cité. Le « principe de coopération⁶⁴⁵ » est plus expressément sollicité chez Paul Smaïl : l'imitation qui ridiculise les propos ironisés en les déformant cherche à provoquer le sourire du lecteur complice de la caricature. La même ironie se retrouve dans *Ali le Magnifique* où les discours parodiés d'une manière outrée donnent lieu à la fois à une prise de distance satirique, mais aussi à un ludisme hâbleur. C'est le cas particulièrement avec le langage des jeunes qui paraît inspirer le narrateur de ce roman :

Je remercie Léon Tolstoï, le mec, là, qu'a écrit WAP, le livre que je te parle que la Warner a tiré le remake, un Russe, paraît-il. Depuis la chute du Mur – c'était quand déjà, le Mur ? avant ou après Batman II⁶⁴⁶ ?

Dans *Ali le Magnifique*, en plus de ce genre d'ironie échoïque ou parodique, apparaît une forme d'ironie qui confond les niveaux et, à travers la figure du narrateur, fait intervenir l'auteur. Cette figure se manifeste à plusieurs endroits du texte, quand le narrateur apostrophe de manière plus ou moins directe le narrataire extradiégétique⁶⁴⁷ désigné d'ailleurs par le terme de « lecteur » :

Ici, une note à l'intention du lecteur ne parlant pas l'arabe [...]⁶⁴⁸.

Suit une explication-traduction d'un certain nombre de noms propres arabes. En plus de l'effet d'interruption de la fiction qui en résulte, et donc de la distance affichée vis-à-vis de l'illusion réaliste, cette intrusion du narrateur diégétique, endossant ici le rôle de l'auteur et s'adressant au lecteur, sert à préparer ce dernier à la compréhension des jeux néologiques auxquels s'adonne le narrateur à partir de la racine [‘abd] (« serviteur »), qui

⁶⁴⁵ Cf. Paul Grice, « Logique et conversation », *Communications*, n° 30, 1979, p. 57-72.

⁶⁴⁶ *Ali le Magnifique*, p. 278.

⁶⁴⁷ Gérard Genette, *Figure III*, *op. cit.*, p. 265.

⁶⁴⁸ *Ali le Magnifique*, p. 121.

servira à former des sortes de surnoms parodiques comme « Abdelmicheton ! Abdelfiote ! Abdelhalouf ! [...] Abdelpipemicheton [...] Abdelzob [...] Abdelzek⁶⁴⁹ », et derrière lesquels on peut lire une intention blasphématoire toute boudjedrienne.

À d'autres endroits, l'adresse au narrataire se fait par le biais d'une parenthèse digressive :

(et tu es patient, toi aussi, lecteur, si parvenu ici tu n'as pas tourné la page ou laissé tomber le bouquin... Tiens ! je vais voir si ce ne serait pas plus captivant, le dernier Pennacouly ! – Mais non, attends, lecteur, pitié ! j'ai encore tout plein d'histoires fascinantes à te raconter sur moi myself Sid Ali)⁶⁵⁰

L'intrusion métalepse⁶⁵¹ imite les stratégies de séduction par lesquelles le narrateur / auteur interpelle le narrataire / lecteur pour le persuader de continuer la lecture sauf qu'elle est embrayée grâce à une antanaclase sur le mot « patient », qui compare implicitement la patience du narrataire à la maladie du protagoniste. Ces apostrophes aux narrataire ne sont certes pas nouvelles (Balzac et, avant lui, Rabelais, par exemple), mais elles sont toutefois détournées par l'intention ironique qui transparaît à travers le ton exagéré de la supplique au lecteur. En outre, le discours direct attribué au lecteur est empreint d'une certaine ironie puisqu'il postule un lecteur capable d'arrêter la lecture du roman pour une lecture plus distractive. Le jeu de mots « Pennacouly », contraction et déformation orthographique de « penne à coulis », renvoie en effet à une littérature facile. Naturellement le lecteur « modèle » projeté en négatif par la stratégie ironique ne peut se reconnaître dans cette littérature-là et tombera dans le piège tendu par le narrateur. C'est

⁶⁴⁹ *Id.*, p. 122-123.

⁶⁵⁰ *Id.*, p. 274.

⁶⁵¹ Gérard Genette définit la métalepse comme « une transgression délibérée du seuil d'enclassement », in *Métalepse*, *op. cit.*, 2004, p. 14.

donc par ce procédé paradoxal que le narrateur relance la *captatio benevolentiae* et fait miroiter un horizon d'attente d'« histoires fascinantes ».

Ce genre d'intrusion ou de confusion de niveaux (narration / histoire) et de figures (narrateur / auteur) est très fréquent dans *Ali le Magnifique*, où le narrateur multiplie les interpellations du narrataire / « lecteur », le prenant à partie, le provoquant, le plaignant, l'insultant et en faisant, en définitive, un personnage de cette fiction.

Toutes ces intrusions se font à des endroits stratégiques du roman : sa longueur (618 pages) risque en effet d'être décourageante. Mais c'est seulement à la page 274 que le lecteur mérite le qualificatif de « patient », appellation réitérée et gratifiée de « cher » deux pages plus loin, où le narrateur justifie ses choix esthétiques en faisant appel au principe de coopération :

*Et puis, quoi, cher et patient lecteur : comme moi, vous avez été nourri au raccourci depuis votre plus petite enfance, ou, du moins depuis plus de trente ans, si vous êtes un peu ou beaucoup plus âgé que moi*⁶⁵².

Suit un portrait des plus affligeants du narrataire qui se voit traîné dans la boue :

*Et c'est pourquoi, mes chéris, vous êtes devenus si petite nature, boudeurs d'assiette, capricieux grignoteurs de grignotis et autres minifriandises, chipoteurs blasés de junk food instantanée, addicts à la barquette jetable et au réchauffé micro-ondes, effrénés zappeurs à toute heure (et, soit dit entre parenthèses, du coup, justice immanente : d'obèses patapoufs pas baisables, ni par devant – la bedaine –, ni par derrière [...])*⁶⁵³.

⁶⁵² *Id.*, p. 276.

⁶⁵³ *Ibid.*

Au terme de ce portrait aux résonances rabelaisiennes, peu flatteur pour le narrataire / lecteur, dont « la littérature sans estomac⁶⁵⁴ » menace le sex-appeal, le narrateur arrive à sa conclusion : « C'est pourquoi vous êtes désormais incapables d'apprécier les longueurs [...]»⁶⁵⁵ ».

L'ironie métalectique est la marque d'une « littérature consciente d'elle-même⁶⁵⁶ ». Si le narrataire semble pris au piège d'une narration manipulatrice qui prévoit ses réactions, le dresse contre lui-même, le lecteur réel, quant à lui, ne peut qu'apprécier ces marques d'ironie qui s'adressent à lui obliquement en le prenant à partie.

Qu'elle s'attaque à la bienséance hypocrite du politiquement correct, ou au prêt à consommer de la littérature de gare, peu importe l'objet, l'ironie de Smaïl possède une force jubilatoire qui semble être sa première justification. Elle provient d'une lucidité à la fois grave et enjouée sur la société contemporaine ; elle érode les clichés en les grossissant et se teinte d'humour provocateur pour narguer le narrataire, s'assurant ainsi l'acquiescement d'un lecteur qui joue le jeu de la manipulation consentie. Sur ce mode mi-fugue mi raison, la voix du narrateur se double de celle d'un pamphlétaire.

4. Conclusion de la deuxième partie

Quelles que soient les formes que prennent ces voix subversives, elles peuvent être regroupées soit sous le signe de l'éparpillement, soit sous celui de l'ambivalence. Les voix éparpillées se télescopent, se doublent, se réfractent comme autant de masques / *personae* ; les voix de l'ambivalence taisent ce qu'elles cherchent à dire et disent ce qu'elles ne sont

⁶⁵⁴ Pour reprendre le titre de Pierre Jourde, *La Littérature sans estomac*, Paris, Pocket, L'esprit des péninsules, 2002.

⁶⁵⁵ *Ali le Magnifique*, p. 278.

⁶⁵⁶ Linda Hutcheon, « Ironie et parodie : stratégie et structure », *Poétique*, n° 36, novembre, 1978, p. 467.

pas, elles sont allusives, secrètes, biaisées. Les unes sont bruit et fureur, les autres sont étouffement sourd ou ricanement voilé ; toutes appellent un lecteur attentif pour se faire entendre. Les textes du corpus, chacun à sa manière, mettent en scène une parole plurielle, travaillée par des échos multiples, y puisant leur force et s’y épuisant. Voix politiques certes, mais seulement dans la manière dont elle travaillent le poétique et lui donnent forme et consistance et dans la mesure où, poétiquement, elles cherchent à influencer sur le lecteur.

Troisième partie :

**De la fable subversive
à la fable perversie**

Peut-on parler d'une rhétorique⁶⁵⁷ subversive de la fiction ? Tous les faits de langues étudiés dans la première partie de ce travail, comme les procédés de narration et le déploiement des différentes voix dans le récit visés dans la deuxième partie, concourent-ils à la mise en œuvre d'une stratégie de la subversion ?

La troisième partie de ce travail se propose de répondre à cette question en reconduisant le terme de rhétorique non plus pour faire le simple inventaire taxinomique des procédés dont use la fiction dans les textes du corpus, mais plutôt pour envisager la manière dont ces moyens sont mis en œuvre pour « suader » le « lecteur implicite⁶⁵⁸ » afin que la forme de cette fiction recueille son approbation. On pourrait appeler cela l'efficace (formelle) de la fiction. Cependant, au-delà des moyens mis en œuvre dans la construction de la fiction, celle-ci véhicule de manière plus ou moins explicite un contenu idéologique, où la subversion est non plus formelle mais thématique, et, de là à prêter une portée didactique à ces œuvres, il n'y a qu'un pas souvent franchi par une réception et des postures auctoriales ambiguës.

Seymour Chatman⁶⁵⁹ propose au reste de distinguer, pour la fiction, une « rhétorique à but idéologique » d'une « rhétorique à but esthétique⁶⁶⁰ ». Il explique ainsi la différence entre ces deux fonctions de la rhétorique de la fiction :

⁶⁵⁷ Terme à prendre au sens général de « “mise en œuvre de moyens de communication à des fins de suasion” », suivant les mots de Seymour Chatman, qui justifie ainsi son propos : « Je préfère “suader” à “persuader”, car c'est un mot qui permet de souligner, comme le fait Aristote, que la rhétorique concerne les exhortations du texte, les “moyens disponibles” plus que le succès ou l'échec auprès d'un public physiquement présent » (Seymour Chatman, « La rhétorique de la fiction », in *Mesure*, n° 3, *La Rhétorique aujourd'hui*, Paris, Corti, 1990, p. 131).

⁶⁵⁸ Corollaire de l'« auteur implicite » de Wayne Booth, cf. Chatman, art. cité, p. 132.

⁶⁵⁹ *Id.*, p. 134.

⁶⁶⁰ Seymour Chatman définit cette « rhétorique à but esthétique » par le fait qu'elle cherche à « convaincre le lecteur que la forme choisie pour le récit est la plus appropriée à son contenu » (*ibid.*).

La fable se sert du récit de fiction pour véhiculer des thèses, qui peuvent être formulées de façon explicite, sur le monde réel ; ces thèses, ou propositions pourraient tout aussi bien être véhiculées par d'autres types de discours, tels que l'exposé, la description ou l'argumentation. Dans la fable, la rhétorique esthétique est au service de la rhétorique idéologique. Les œuvres de fiction non-didactiques, au contraire, contiennent parfois, mais pas toujours, des thèses implicites, ou bien encore ces propositions atténuées, traditionnellement connues sous le nom de « thèmes »⁶⁶¹.

On verra ainsi comment les textes du corpus acquiescent ou tentent, au contraire, d'échapper à ce mode de récupération idéologique. La subversion dont il sera question est aussi celle des détournements de la réalité qu'autorise l'énonciation littéraire et fictionnelle en particulier. De plus, ces textes s'intègrent dans une circulation de discours où les autres textes littéraires viennent prendre une place primordiale, allant de la simple autorité reconnue, à la reproduction variationnelle du même, au canon dont la transgression devient un principe vital pour celui qui s'y inscrit. Dans cette circulation des textes que l'on range généralement sous le terme génétique d'intertextualité, la part du politique et de l'idéologique n'est pas absente non plus. Si ces dimensions peuvent constituer la dimension subversive de la fiction littéraire, il est une autre « fiction » celle de l'auteur qui, elle, peut pervertir la première quand la posture frôle l'imposture.

1. Fiction ou l'ironie réversible

La fiction romanesque est un dispositif en mouvement, une littérature en actes et, en dépit des prescriptions de lecture qui invitent à la prendre au pied de la lettre, elle invite aux jeux de l'imagination.

⁶⁶¹ *Ibid.*

1.1. L'art de la fable

Dans les textes cossériens, la fable est tentée par l'ostentation, aussi bien celle de la satire idéologique que celle de la fable plaisante. Pourtant les deux œuvres du corpus comportent également une part de référentialité plus ou moins transparente, même si elle est régulièrement mise en défaut.

Hormis le paratexte qui prépare une réception du texte cossérien comme fiction avec la mention « roman », aussi bien pour *La Violence et la dérision* que pour *Une ambition dans le désert*, la narration dans ces deux textes se fait selon les lois du genre. L'accès à l'intériorité du personnage (la focalisation interne, le discours indirect libre, le monologue intérieur, etc.)⁶⁶² signalent un pacte de fiction⁶⁶³.

D'autre part, en dehors de l'onomastique localement marquée, rien ne permet de situer l'action de *La Violence et la dérision* du point de vue spatio-temporel. Quant aux événements d'*Une ambition dans le désert*, ils ont lieu dans une ville imaginaire nommée Dofa, même si, là encore, la consonance du toponyme et l'évocation des « émirats limitrophes⁶⁶⁴ » sont éloquents.

Sur le plan thématique, et malgré la différence de facture entre les deux textes, les mêmes idées-forces reviennent, comme à travers tous les textes de Cossery. L'univers cossérien s'organise, en effet, autour d'une binarité singulière : le sérieux vs le rire. Les différentes tonalités du rire cossérien et sa relation intime avec une oralité populaire ont déjà été analysées. Le sérieux, quant à lui, revêt les apparences de toutes les formes de tyrannie décriées dans les textes cossériens : qu'il s'agisse de la tyrannie du gouvernement

⁶⁶² Cf. Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure*, *op. cit.*, *passim*.

⁶⁶³ Dorrit Cohn précise ces indices de fictionalité dans *Le Propre de la fiction*, *op. cit.*, quand elle explique que « cette radioscopie fait appel à des procédés – entre autres le discours indirect libre – auxquels des narrateurs se proposant de construire des représentations référentielles (non fictionnelles) ne peuvent avoir accès » (p. 33).

⁶⁶⁴ *AD.*, p. 17.

via l'appareil policier, de celle des révolutionnaires qui prétendent changer l'ordre des choses en employant la force, ou encore de celle des propriétaires harcelant de pauvres locataires miséreux, sans omettre le travail lui-même, considéré comme une tyrannie dans l'optique cossérienne. Face à toutes ces formes de tyrannie, la satire cossérienne aiguisé les armes de la dérision et ne recule pas devant les aphorismes réducteurs pour rejeter d'un revers de formule toutes les institutions sérieuses et l'ordre auquel elles tentent de soumettre les populations.

1.1.1. La fable satirique

Dans tous les textes cossériens la désignation d'une imposture universelle revient comme un leitmotiv revêtant à chaque fois une figure différente. Ainsi dans *Mendiants et orgueilleux*, Gohar, le personnage principal, comprend dans un moment de lucidité que tout ce à quoi il avait cru n'était que supercherie et mensonges :

Est-ce qu'il ne comprenait pas ce qu'il lisait ? Est-ce que ses discours ne lui avaient jamais paru chargés d'une impudente hypocrisie ? Inconcevable faiblesse. Pourtant, tout aurait dû le mettre en garde. Le moindre texte de l'histoire ancienne ou moderne qu'il avait commenté pour la compréhension de ses élèves regorgeait de mille mensonges. L'histoire ! Qu'on pût travestir l'histoire, passe encore. Mais la géographie ! Comment pouvait-on mentir au sujet de la géographie ? Eh bien, ils étaient parvenus à dénaturer l'harmonie du globe terrestre en y traçant des frontières tellement fantastiques et arbitraires qu'elles changeaient d'une année à l'autre⁶⁶⁵.

⁶⁶⁵ Albert Cossery, *Mendiants et orgueilleux*, Paris, [Julliard, 1955], Joëlle Losfeld, [1993], 1999, p.137.

Dans ce passage, dont la première publication remonte à 1955, à l'heure des engagements politiques et sociaux dans le monde arabe⁶⁶⁶, l'idée illustrée ou en tout cas répétée dans toute l'œuvre cossérienne est déjà présente : celle de l'imposture généralisée, avec une allusion évidente aux enjeux géopolitiques du moment. L'Occident, et particulièrement les États-Unis, qui se laissent deviner derrière la périphrase de « la grande puissance impérialiste⁶⁶⁷ », seront bientôt gratifiés d'un jugement définitif : « [...] immondes chacals qui convoitaient cyniquement ce miraculeux désert, ouvert à toutes les rapines⁶⁶⁸ ».

Cependant, l'impérialisme n'est pas seul à être mis en cause. Dans tous les textes de Cossery, romans ou nouvelles, la description de la misère du peuple pointe non seulement la classe qui gouverne et les riches propriétaires, mais aussi un système socio-économique qui abrutit les individus en les exploitant. *La Violence et la dérision* établit clairement une opposition entre ceux qui se soumettent à ce système (fonctionnaires, travailleurs quels qu'ils soient, et bien sûr riches propriétaires, industriels, banquiers, etc.), d'un côté, et ceux, de l'autre, qui refusent cet ordre : mendiants, saltimbanques, oisifs de tout poil et, au premier rang, les ironistes. Cette dénonciation est reprise en écho par *Une ambition dans le désert* ; elle vise à la fois ces « émirats corrompus et leurs chiens de garde les militaires de la grande puissance impérialiste⁶⁶⁹ ».

En outre, le népotisme est dénoncé comme une injustice sociale qui mine l'administration et désorganise la société :

⁶⁶⁶ Cf. dans Heidi Toelle et Katia Zakharia, *À la découverte de la littérature arabe, du VI^e siècle à nos jours*, op. cit., le chapitre intitulé « Une littérature de combat (milieu du XX^e siècle-début des années soixante-dix), p. 247-306.

⁶⁶⁷ *AD*, p. 108.

⁶⁶⁸ *Id.*, p. 129.

⁶⁶⁹ *Id.*, p. 207.

*[...] la ronde journalière des quémandeurs d'emplois ou de privilèges que Ben Kadem était dans l'obligation de recevoir, car tous ces candidats à la promotion sociale se targuaient de recommandations provenant de l'émir lui-même si ce n'est de sa nombreuse famille. Ces abusifs mendiants sans vergogne en quête de sinécures grassement rétribuées lui dévoraient un temps précieux [...]*⁶⁷⁰.

En revanche, ce n'est pas tant contre la misère que se révoltent les héros cossériens que contre le travail perçu comme une forme de l'avilissement de l'homme par l'homme.

*La misère contre laquelle s'insurgeait Hicham, nul plus que lui ne la ressentait comme une offense à la divine création ; cependant elle était un état paradisiaque comparée au dur labeur accompli quotidiennement par la multitude des travailleurs dans les froids pays de la furie industrielle*⁶⁷¹.

Toutefois, contre l'« ordre satanique » de la « grande puissance impérialiste⁶⁷² » et de ses acolytes, ce n'est pas la lutte révolutionnaire qui est recommandée. La révolution est présentée de manière négative : c'est une idée naïve « qui aurait, en fait, introduit la rapacité et l'égoïsme de la jungle capitaliste dans une communauté pauvre mais fraternelle⁶⁷³ ». À moins qu'elle ne soit instrumentalisée au profit de l'ambition personnelle d'un individu épris de pouvoir, comme c'est le cas de Ben Kadem, qui « avait fini par admettre que seule une révolution populaire, par l'impact qu'elle aurait dans les autres États du golfe, parviendrait à remuer ces masses amorphes et ferait éclater cet ordre granitique qui s'opposait à son ambition⁶⁷⁴ ».

⁶⁷⁰ *Id.*, p. 130.

⁶⁷¹ *Id.*, p. 190.

⁶⁷² *Id.*, p. 193.

⁶⁷³ *Id.*, p. 191.

⁶⁷⁴ *Id.*, p. 123.

Si dans *La Violence et la dérision*, la révolution armée s'oppose à la dérision selon un schéma binaire qui simplifie au maximum la figure du révolutionnaire représenté par Taher⁶⁷⁵, dans *Une ambition dans le désert*, ce schéma est plus nuancé, et la révolution a donc ses « agitateurs ambitieux⁶⁷⁶ », ses « homme[s] révolté[s]⁶⁷⁷ », ou ses « prophète[s] incompris, malmené[s] par une foule ignorante⁶⁷⁸ » comme Hicham le chanteur ; elle a aussi son « ange exterminateur⁶⁷⁹ » porteur d'une « soif inextinguible de justice qui [...] pousse au sommet de la violence, jusqu'à en mourir⁶⁸⁰ ».

Aux yeux de Samantar, toutefois, l'acte sacrificiel qui peut accompagner la lutte révolutionnaire n'a rien d'héroïque en soi, car « personne ne fait don de sa vie à une cause, fût-elle juste ou injuste, mais seulement pour obéir à une pulsion intérieure plus forte que l'attachement à la vie⁶⁸¹. » ; la révolution ne saurait être selon ce personnage qu'un « acte solitaire et purement aristocratique⁶⁸² », au rebours de la fantaisie sous toutes ses formes (dérision, ironie, etc.), seule attitude sensée et salutaire dans un univers saisi de folie. On est loin de la veine du recueil de nouvelles *Les Hommes oubliés de Dieu* où, quarante ans plus tôt, la fantaisie était présentée de manière plutôt négative et où la nouvelle intitulée « Danger de la fantaisie » se termine sur ces notes menaçantes :

Abou Chawali reste tout seul au milieu de la route. Il regarde le ciel sombre, puis regarde aussi devant lui. Mais devant lui il y a la ville vorace et

⁶⁷⁵ C'est-à-dire le « pur ». On observe que le révolutionnaire du *Démantèlement* de Rachid Boudjedra, Tahar El Ghomri, porte le même prénom.

⁶⁷⁶ *Id.*, p. 183.

⁶⁷⁷ *Id.*, p. 185.

⁶⁷⁸ *Id.*, p. 190.

⁶⁷⁹ *Id.*, p. 210.

⁶⁸⁰ *Id.*, p. 211.

⁶⁸¹ *Id.*, p. 186.

⁶⁸² *Ibid.*

*criminelle. Et il voit l'avenir inscrit en taches sanglantes au centre de cette ville*⁶⁸³.

Cette opposition entre deux visions du monde au sein de l'univers cossérien, est soutenue par une autre opposition, celle des générations, de la révolte des enfants contre les pères (et mères). Dès *Mendiants et orgueilleux*, Samir voue une haine tenace à son père et à la classe qu'il représente⁶⁸⁴. Ce personnage semble trouver un frère jumeau dans *Une ambition dans le désert* en Mohi qui voue la même haine à son géniteur, Ben Kadem. Pour les filles, le combat est analogue : Soad, dans *La Violence et la dérision*, aide son amant Heykal essentiellement pour se venger de son père. Et la « petite fille » amoureuse de Samantar est également dans une perspective de transgression. En fait, la jeunesse selon la vision cossérienne est un état de grâce menacé par l'âge adulte. Heykal, aussi bien que Samantar, est sensible au charme, innocent et impertinent à la fois, d'une petite fille à qui ils n'adressent même pas la parole, mais en qui l'un et l'autre savourent la « divine compréhension de l'innocence⁶⁸⁵ ».

Devant le pervertissement de tout acte révolutionnaire et le risque encouru de voir le révolutionnaire lui-même devenir à son tour un dictateur, les personnages cossériens prônent une philosophie hédoniste empreinte de sagesse orientale et d'effluves de hachich. Certains d'entre eux vont jusqu'à faire l'éloge paradoxal de la paresse et du sommeil :

Shaat montrait les signes d'un penchant irrésistible pour le sommeil, ce sommeil dont Samantar l'avait privé sans vergogne au milieu de la nuit. Il

⁶⁸³ *Les Hommes oubliés de Dieu, op. cit.*, « Danger de la fantaisie » p. 86.

⁶⁸⁴ *Mendiants et orgueilleux, op. cit.*, p. 121-123.

⁶⁸⁵ *VD*, p. 151. Cette scène fait pendant à une autre, qui lui succède immédiatement dans le roman, celle où Heykal découvre que Soad, sa (pourtant jeune) maîtresse, est déjà corrompue par tous les artifices chers aux femmes (bijoux, maquillage, argent) et que lui méprise profondément (p. 151-156).

*s'étendit sur son lit, ferma les yeux et sombra sans effort dans une totale inconscience*⁶⁸⁶.

Mais cette « philosophie » ne saurait se comprendre en dehors de ce que l'on a appelé l'art de la *noukta* égyptienne, qui lui sert à la fois de cadre et de contrepoint antididactique.

1.1.2. La *noukta*

Cette simplification thématique organise la lecture de la fiction comme une fable en ses sens premiers, à la fois récit et discours. La place des dialogues, de la conversation dans le tissu romanesque, avec ses marques de socialité et son côté plaisant ou impertinent, où la circulation du rire et de l'ironie sont les caractéristiques dominantes, a déjà été soulignée. Mais l'art de Cossery rejoint celui de la *noukta* dans ses différentes dimensions : à la fois bon mot ou trait d'esprit, mais aussi sentence ou dicton. Le texte cossérien reproduit en effet « les sarcasmes d'une populace avide de festivités, fussent-elles meurtrières⁶⁸⁷ ».

Sur le plan thématique, l'une des marques de cette *noukta* populaire est le machisme, somme toute bon enfant, que l'on serait tenté de qualifier d'« oriental ». Ainsi est-il souvent reproché aux femmes d'être insensibles à l'humour et d'être incapables d'ironie :

Partager avec une femme des jouissances aussi délicates lui paraissait inconcevable. Ces femelles étaient absolument imperméables à cette sorte d'humour à l'échelle mondiale ; elles ne pourraient jamais apprécier à sa juste valeur toute la sottise congénitale contenue, par exemple, dans le discours

⁶⁸⁶ *AD*, p. 202.

⁶⁸⁷ *Id.*, p. 9. L'emploi du terme péjoratif de « populace » rappelle que le peuple est une entité ambivalente dans l'univers aristocratique de Cossery.

*d'un ministre. Elles prenaient au sérieux toutes les actions bouffonnes des tyrans au pouvoir*⁶⁸⁸.

Cependant cette sentence est un peu adoucie dans *Une ambition dans le désert* où l'on concède aux femmes une certaine aptitude au complot, ce qui les sauve du moins aux yeux d'un des protagonistes, Shaat :

*[...] Qui sait mieux comploter que les filles ? Depuis des millénaires elles ne font que comploter contre nous les hommes. Chacune de leurs paroles est une offense à la vérité. Ce n'est pas que je m'en plaigne ; j'adore les voir déployer leurs artifices. C'est ce qui me plaît le plus en elles*⁶⁸⁹.

La simplicité de la fable s'arrange de cette division assez tranchée des personnages en clans opposés : celui des sérieux, travailleurs ou tyrans, et celui des hédonistes, celui des hommes et celui des femmes, etc. À ce titre, l'habit est un code, uniforme ou, à la rigueur, déguisement. On se souvient de la manière dont Samantar est surpris par le déguisement de son ami Shaat⁶⁹⁰ ou de la déception de Heykal devant les bijoux ostentatoires de Soad⁶⁹¹.

En revanche, le recours à des comparaisons inattendues, dans le cadre d'une esthétique du grotesque, fait vaciller les lignes de la perspective et l'équilibre. Inspirées de la réalité familière, ces comparaisons font dériver le récit « vers l'onirisme et la fantaisie en déstabilisant ainsi les perceptions habituelles du réel⁶⁹² ». Un seul exemple de ce genre de comparaison hyperbolique dans *La Violence et la dérision*, où cette technique se déploie avec le plus de vigueur, mais c'est un exemple typique, s'appuyant conjointement sur une manière de zoomorphisme et sur une réification pour déprécier un dignitaire :

⁶⁸⁸ *VD*, p. 10.

⁶⁸⁹ *AD*, p. 151.

⁶⁹⁰ *Id.*, p. 45-46.

⁶⁹¹ *VD*, p. 151 : « Soudain Soad fut devant lui. Heykal ne la reconnut pas tout de suite ».

⁶⁹² Sophie Duval et Marc Martinez, *La Satire*, Paris, Armand Colin, Lettres U, 2000, p. 196.

Le gouverneur appartenait à cette catégorie de personnages publics qui laissent parfois les caricaturistes les plus chevronnés. Ceux-ci n'avaient plus rien à faire ; leur imagination se trouvait débordée par le travail déjà accompli par la nature. De courte taille, bedonnant, les jambes torses, il avait un nez épaté et de gros yeux ronds perpétuellement écarquillés qui semblaient vouloir se projeter hors de leurs orbites. Quand il regardait un interlocuteur, ce dernier avait l'impression d'être agrandi un millier de fois par ces monstrueux objets globuleux, braqués sur lui comme s'il était un microbe malfaisant⁶⁹³.

Malgré l'espèce de prétérition initiale, l'art du caricaturiste déploie toute une rhétorique de l'inversion et souligne les antagonismes idéologiques.

Sur le plan structurel, l'art de la *noukta* vient nourrir la fable cossérienne. Dès l'incipit de *La Violence et la dérision*, il est donné à entendre que la farce liminaire n'est qu'une mise en bouche :

Bien que le faux mendiant fût une farce qui ne manquât pas de drôlerie, ce n'était toutefois qu'une bagatelle comparée à la gigantesque entreprise loufoque qui se préparait⁶⁹⁴.

Cette phrase peut se lire comme un pacte de lecture, une entreprise de séduction narrative à l'intention du lecteur. Le roman y est annoncé comme une « gigantesque entreprise loufoque », – horizon d'attente dont il faut analyser l'aboutissement. Au reste, comme dans la plupart des textes cossériens, à l'intérieur du récit-cadre, apparaissent des récits enchâssés qui semblent avoir une double fonction : plaire et instruire.

Dans *La Violence et la dérision*, un groupe de plaisantins organise une « campagne de propagande subversive d'un genre original⁶⁹⁵ ». Mais autour de ce récit viennent s'en

⁶⁹³ *VD*, p. 99.

⁶⁹⁴ *Id.*, p. 17. Notre soulignement.

greffer d'autres, telle la farce du faux mendiant (un simple mannequin fabriqué par le groupe de Karim et de Heykal) et destiné à narguer les gendarmes⁶⁹⁶, l'histoire de Urfy avec ses élèves⁶⁹⁷, l'histoire de Karim et du coiffeur⁶⁹⁸. Toutes ces anecdotes constituent des unités autonomes sur le plan diégétique, et soulignent, par leur côté plaisant, la satire. Cette économie du fragment renforce l'aspect de divertissement au sens théâtral du terme.

En revanche, un ultime récit, projet d'une autre farce – celle de statufier le gouverneur pour lui faire atteindre le comble du ridicule et l'y pétrifier à tout jamais⁶⁹⁹ –, sera contrarié par l'attentat du révolutionnaire Taher contre le gouverneur. Cette farce, si elle avait été menée à terme, aurait confirmé l'échec de la violence contre la dérision, mais son échec signale un doute sur la plausibilité d'un tel programme. L'ironie cossérienne montre bien les limites politiques de la dérision, son incapacité à lutter contre la violence.

Toutefois cet échec est aussi à mettre en rapport avec le récit allégorique du rêve fait par la mère de Urfy, – rêve dans lequel elle voyait Heykal s'acharner à tuer un dragon qui ressuscitait indéfiniment, puis Heykal en rire⁷⁰⁰. Ce récit de rêve, sorte de mise en abyme du récit central, allégorise la morale de la fable qui consiste à affirmer le caractère paradoxal du rire ironique qui semble se nourrir de ce qu'il combat. On peut d'ailleurs se demander légitimement si cette allégorie ne figure pas l'œuvre de fiction elle-même, qui n'a d'autre prétention que sa propre précellence. Comme l'ironie qui ne saurait exister sans l'objet de dérision qu'elle prend pour cible, l'œuvre de fiction se réjouit du spectacle du monde auquel elle ne peut, certes, rien changer, mais dont elle se moque en l'objectivant.

⁶⁹⁵ *Id.*, p. 57.

⁶⁹⁶ *Id.*, p. 5-8.

⁶⁹⁷ *Id.*, p. 63-79.

⁶⁹⁸ *Id.*, p. 112-114.

⁶⁹⁹ *Id.*, p. 129.

⁷⁰⁰ *Id.*, p. 163.

D'autre part, tous ces récits en forme d'anecdotes alimentent la circulation d'une parole plaisante qui doit beaucoup à l'art de conter arabe, mais relève aussi simultanément de la farcissure satirique. La notion de [ʿadab] ne recouvre-t-elle pas, à la fois, l'art de « mêler le sérieux au plaisant, sans ordre rigide, et permettre d'amuser et d'instruire, tout à la fois⁷⁰¹ » ? Bien qu'il soit peu probable que Cossery ait eu accès à la littérature savante du [ʿadab] dans le texte, il est tout à fait évident qu'il a dû baigner dans cette culture qui passe également (essentiellement ?) par la transmission orale.

Dans *Une ambition dans le désert*, la satire n'est pas aussi plaisante. Ce roman emprunte certains traits au roman noir⁷⁰² tel que le définit Todorov dans *Poétique de la prose*⁷⁰³ : « Ce n'est plus un crime antérieur au moment du récit qu'on nous relate, le récit coïncide [...] avec l'action. [...] La prospection se substitue à la rétrospection », ce qui explique la posture de Samantar, enquêteur dépassé par les événements.

Si les éléments de la satire cossérienne sont repris, c'est sur un ton autre que celui des hâbleurs de *La Violence et la dérision*. La figure de l'autorité – qui est purement et simplement tournée en dérision dans ce dernier roman – est maintenant présentée de manière plus nuancée et atteint même une certaine complexité psychologique avec le personnage de Ben Kadem. Bien que premier ministre, il ne trouve pas dans sa position de satisfaction à la mesure de ses ambitions, puisque son pays est pauvre, – réalité d'autant plus éprouvée que tous les émirats limitrophes recèlent du pétrole. Ben Kadem n'est pas montré sous les dehors d'un vulgaire ambitieux cherchant à assouvir une passion toute

⁷⁰¹ Jean-Jacques Schmidt, *Le Livre de l'humour arabe*, op. cit., p. 11.

⁷⁰² Sarra Cherif-Gaillard, dans sa thèse déjà citée, s'efforce de montrer que Cossery « parodie » le genre policier, cf. le chapitre intitulé « *Une ambition dans le désert* ou la parodie du genre policier » dans *Le Retour du récit dans les années 1980. Oralité, jeux hypertextuels et expression de l'identité chez T. Ben Jelloun, R. Mimouni, F. Mellah, V. Houry-Ghata et A. Cossery*, op. cit., p. 229-243.

⁷⁰³ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, [1971], choix suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, Points essais, 1978, p. 14.

personnelle : son désir de pouvoir s'accompagne d'une vision idéaliste qui voudrait, dans un même élan révolutionnaire, débarrasser la région de la tyrannie de ceux qui la gouvernent et de la cupidité étrangère.

*Éliminer la domination étrangère de cette terre arabe et passer au fil de l'épée les potentats traîtres à la solde de l'impérialisme, c'était là l'idée fondamentale qui l'avait toujours soutenu et qui lui faisait accepter avec résignation la présente médiocrité de sa fonction de Premier ministre*⁷⁰⁴.

Toutefois, bien que le mépris des potentats régnant sur les Émirats arabes et de leurs suppôts soit commun à Samantar et à Ben Kadem, ce dernier est seul présenté comme « un personnage dangereux⁷⁰⁵ » : son aveuglement l'empêche de voir le danger qu'il fait courir à sa propre région, celui de perdre ce calme un peu sauvage préservé miraculeusement grâce à l'absence de pétrole.

L'allusion aux pays du Golfe, dont la nature aurait été altérée par la présence des industries pétrolières, est omniprésente. Ces revendications idéologiques s'accommodent très bien du genre du roman noir car, comme l'affirme Todorov :

*Le roman noir moderne s'est constitué non autour d'un procédé de présentation, mais autour d'un milieu représenté, autour de personnages et de mœurs particuliers ; autrement dit, sa caractéristique constitutionnelle est thématique*⁷⁰⁶.

Parmi ces éléments thématiques du roman noir, on relèvera, en effet, la scène d'amour sur laquelle s'ouvre le roman, avec, toutefois, cette impertinence cossérienne qui consiste à choisir toujours des personnages féminins à peine sortis de l'enfance.

⁷⁰⁴ AD, p. 68.

⁷⁰⁵ Ibid..

⁷⁰⁶ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, choix suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, op. cit., p. 15.

Par ailleurs, Ben Kadem réside dans un « petit palais de style colonial⁷⁰⁷ » où l'on en vient à ne plus entendre que « le bourdonnement du ventilateur suspendu au plafond et dont les pales tourno[ya]ient à plein régime⁷⁰⁸ ». Ce type de décor renvoie également au roman noir, accentuant à la fois le pittoresque⁷⁰⁹ (qui n'est pas exotique, mais topos romanesque) et participant à une fictionnalisation très discrètement réflexive⁷¹⁰.

En outre, l'utilisation des ingrédients du roman noir est au service d'une dramatisation qui se fonde sur une menace annoncée et non pas, comme c'est le cas dans le roman policier, sur la découverte de l'identité du criminel. En effet, dès le début, la responsabilité de Ben Kadem est laissée à entendre au titre de « son rêve de devenir le maître de toute la péninsule [...] même au prix d'une forfaiture⁷¹¹ » ; elle est ensuite explicitement confirmée :

C'était lui qui avait imaginé ces attentats fictifs qui depuis quelques semaines faisaient résonner dans l'air limpide de Dofa le signal d'une ère nouvelle⁷¹².

Comme l'affirment Sophie Duval et Marc Martinez :

De façon générale, la référentialité satirique relève d'un réalisme artificieux. Ce qu'on pourrait appeler le réalisme comique, ou pseudo-réalisme, s'attache certes à des réalités familières mais distordues par l'esthétique satirique⁷¹³.

⁷⁰⁷ AD, p. 129.

⁷⁰⁸ Id., p. 130.

⁷⁰⁹ Ce pittoresque est d'ailleurs souligné par le narrateur comme porteur de menace pour la paix de la région :

L'impression de calme et un certain pittoresque qui subsistaient encore en ce lieu, malgré une promiscuité menaçante, attirait ces déchets nostalgiques de l'impérialisme, consternés par la laideur des villes futuristes surgies dans le désert [...] (AD, p. 43).

⁷¹⁰ Cf notre chapitre consacré à l'« interfictionnalité ».

⁷¹¹ AD, p. 61.

⁷¹² Id., p. 123.

⁷¹³ Sophie Duval et Marc Martinez, *La Satire*, op. cit., p. 193.

Mais si la satire cossérienne s'arrange du moule du roman noir comme elle s'arrange de la simplicité de la fable, elle se laisse encore tenter par l'utopie.

1.1.3. La tentation de l'utopie

Selon une dichotomie qui peut sembler artificielle, les romans de Cossery s'organisent autour d'une idée duelle de l'espace-temps. D'un côté, il y a le temps des industriels et des industrieux, le temps linéaire de la course à l'argent et de l'ambition et, de l'autre, il y a celui des « fainéants », le temps suspendu du hachich et du sommeil ou de la méditation. Les éléments de cette temporalité extraordinaire se retrouvent dans tous les textes de Cossery, dès les premiers⁷¹⁴ où la description de la misère du peuple du Caire laisse peu de place à l'utopie. Cependant, déjà les ingrédients de cette utopie cossérienne sont présents, sauf à être développés : le sommeil et le hachich.

C'est dans *Une ambition dans le désert* que l'utopie s'installe comme un mythe structurant. Mais ici, l'espace utopique n'est pas une île à la végétation luxuriante. Espace paradoxal, le désert de Dofa est présenté comme un havre de paix, préservé par l'ingratitude même de son sol. L'absence de pétrole en a détourné définitivement le regard concupiscent des industriels de tous bords. Seul le vieux derrick rouillé témoigne encore, « comme une statue de la dérision⁷¹⁵ », des anciennes explorations déçues par l'ironie du hasard. En tant qu'espace utopique, le désert est représenté à l'aide d'un traitement spécial de la stéréotypie.

L'espace de l'utopie trouve sa figure la plus parfaite dans la maison de Samantar qui a tout d'une retraite de sage (au sens où elle est en retrait de la vie mondaine et

⁷¹⁴ *Les Hommes oubliés de Dieu*, op. cit., et *La Maison de la mort certaine*, [Le Caire, Éd. Masses, 1944 ; Paris, Charlot, 1947], Paris, Joëlle Losfeld, [1994], 1999.

⁷¹⁵ *AD*, p. 15.

publique), où Samantar abrite ses amours avec une jeune fille de quinze ans. Cette dernière est d'ailleurs à son tour décrite comme ayant le « comportement détaché du philosophe [...] »⁷¹⁶, ressemblant ainsi à son amant qui a dédaigné les propositions d'occuper une position de notable dans la cité pour s'adonner à la méditation et aux plaisirs simples. Ce qui le gêne le plus dans les attentats à la bombe qui ont commencé à troubler la paix de Dofa, c'est que, désormais :

*[...] il lui faudrait dilapider une énergie destinée au seul plaisir, briser le rythme délectable d'une réflexion pacifique et soumettre sa clairvoyance à une rude épreuve, s'il voulait épargner à cette parcelle immaculée du désert les multiples dévastations dont souffraient d'immenses continents*⁷¹⁷.

Si Dofa représente l'espace où l'utopie est encore possible, c'est la maison de Samantar qui en est le centre :

*C'était une petite maison à étage – construction vétuste aux pierres apparentes – située sur une colline aux confins de la ville et flanquée d'un vieux dattier dont les longues palmes projetaient l'unique ombre visible sur toute l'étendue environnante*⁷¹⁸.

Au point que même Ben Kadem, tout premier ministre qu'il est, ne restera pas insensible au charme des lieux, une fois repenti de son ambition. D'ailleurs c'est l'un des rares moments où le texte sacrifie à un certain lyrisme que l'on pourrait expliquer par la focalisation interne privilégiant le point de vue de Ben Kadem :

Ils s'acheminèrent vers la voiture qui stationnait au bas de la pente rocailleuse. La nuit étalait sa splendeur orientale avec ses milliers d'étoiles qui brillaient dans l'infini semblables à des paillettes d'or cousues sur la robe noire du ciel. L'éternelle rumeur de la mer, comme une incantation venue des

⁷¹⁶ *Id.*, p. 22.

⁷¹⁷ *Id.*, p. 13.

⁷¹⁸ *Id.*, p. 14.

*profondeurs de l'onde, apportait à ce paysage de sable, de palmiers et de maisons silencieuses dans le lointain l'assurance d'une continuité indestructible*⁷¹⁹.

Cette petite maison, îlot dans un îlot, porte les valeurs positives défendues par le protagoniste : le naturel et l'ancien vs l'artificiel et le nouveau. Elle est « le dernier endroit au monde » encore préservé du « brigandage international⁷²⁰ » :

*Cette tranquillité apparemment inviolable [...] dispensait un précieux enseignement et portait en elle le gage d'une sagesse millénaire*⁷²¹.

Pourtant, comme toute utopie, cette cité est appelée à disparaître ou à être altérée ; il y a déjà eu, naguère, à l'heure de la prospection pétrolière, le danger écologique qui risquait de « sali[r] et de dégrad[er] jusqu'au dernier grain de sable⁷²² ». Mais la vraie menace, c'est l'utopie elle-même, non pas la variante de Samantar et de ses amis qui prônent un pacifisme détaché des contingences matérielles, mais la « nocive utopie⁷²³ » des révolutionnaires qui, en prétendant libérer le peuple, risquent de lui apporter l'asservissement du monde moderne.

Ainsi observe-t-on la réactualisation du mythe archétypal de l'utopie, Cossery en adaptant les valeurs à la géographie d'un Orient imaginaire, tiraillé entre l'attrait d'une modernité menaçante et l'aspiration à une authenticité inconfortable, voire invivable. À cette utopie correspond une uchronie orientale qui n'est pas le temps linéaire et comptable des « âmes mercantiles⁷²⁴ », mais un temps suspendu des amours cachées, celles de

⁷¹⁹ *Id.*, p. 212-213.

⁷²⁰ *Id.*, p. 168.

⁷²¹ *Id.*, p. 18.

⁷²² *Ibid.*

⁷²³ *Id.*, p. 166.

⁷²⁴ *Id.*, p. 12.

Samantar et de sa jeune maîtresse ou celles de Ben Kadem et d'une jeune bédouine, à cette différence près que le second a fait le choix de tourner le dos à son idylle :

*[...] et même si parfois il se souvenait d'elle, c'était comme d'une aventure merveilleuse mais purement anecdotique et située dans un temps et une ambiance irréels [...]*⁷²⁵.

Cette uchronie est aussi en rapport avec le temps arrêté par la grâce de la voix de Hicham, par l'effet du hachich ou par la contemplation de ce « paysage primitif aussi intact qu'au premier jour de la création⁷²⁶ ».

Ainsi la tentation de l'utopie paraît s'ancrer dans l'espace / temps oriental et correspondre à l'idée que Cossery se fait des valeurs et de l'identité orientales, et égyptiennes en particulier. Les stéréotypes sur la paresse ou la nonchalance orientales sont inversés en valeurs positives et deviennent sagesse, passivité volontaire et oppositive à l'ordre d'un Occident tout aussi figuratif, puisqu'il est réduit à sa simple expression industrielle et impérialiste.

La dénonciation chez Cossery saura se modaliser en adoptant l'humour et l'ironie et en soulignant sans cesse son authenticité égyptienne afin d'éviter, sans doute, toute accusation d'acculturation au prétexte de l'utilisation du français, dans un pays où l'idéologie arabisante sera de plus en plus forte. Cette relation politique de la langue et de l'identité est aussi déterminante dans le cas de l'écrivain palestinien d'Israël, Émile Habibi. Si le choix par l'auteur de l'arabe en tant que langue d'expression paraît peu subversif en soi, en tant que cet auteur est objectivement membre d'une minorité arabophone, il ne va

⁷²⁵ *Id.*, p. 126.

⁷²⁶ *Id.*, p. 168.

pas de soi d'écrire dans une langue qui n'est pas (/ plus) la langue officielle ; mais ce sont plutôt les choix philosophiques et idéologiques de son personnage du Peptimiste.

1.2. [ʿaṣ-ṣidqu l-munfalit] ou la vérité incontrôlée

La réception du *Peptimiste*, a surtout retenu la dimension ironique et satirique au détriment d'autres dimensions qui font à la fois la richesse de ce texte et son universalité, ainsi en est-il de la question du genre qui, tout autant que celle de la langue, constitue une des préoccupations majeures d'Émile Habibi.

1.2.1. Le merveilleux ou l'extraordinaire, [ʿal-ʿağāʾibī ʿawi l-ğarāʾibī] ?

L'hésitation des éditions arabes entre deux épithètes très proches, [ğarība] et [ʿağība], pour qualifier la geste du Peptimiste, respectivement « étrange » et « extraordinaire », est intéressante⁷²⁷. Cette hésitation signe deux lectures génériques possibles : l'une merveilleuse, l'autre réaliste.

Si [ʿağība] programme le merveilleux, le terme [waqāʾiʿu]⁷²⁸ – traduit par Jean-Patrick Guillaume en « aventures » – introduit le romanesque, voire le picaresque. La

⁷²⁷ L'édition de référence de ce travail porte : [ʿal waqāʾiʿu l-ğarība...], alors que la traduction de J.-P. Guillaume s'intitule *Les Aventures extraordinaires...* et se réfère explicitement à [ʿal-waqāʾiʿu l-ʿağība...].

⁷²⁸ La polysémie de ce terme mérite également d'être signalée : dérivé du verbe [waqaʿa], « tomber, arriver [se dit pour un évènement ou un accident] », il signifie « accident, évènement » ; mais, au pluriel, outre « évènements, faits », il peut également signifier « action, engagement, combat » (cf. [waqāʾa], « choc, conflit,

conjonction de ces deux termes semble promettre un horizon d'attente spécifique au genre merveilleux avec le suspens et / ou l'action qui caractérisent les aventures, le sème de la disparition, porté par [iḥtifā], ayant été gommé de cette traduction⁷²⁹.

Cependant, une fois la fiction conventionnelle activée, une fois les merveilles promises, la vraisemblance refait surface : le récit puise ses éléments dans le « réel », le vécu des Palestiniens de 48 ; les villes sont nommées, les institutions aussi, la référentialité du récit est très marquée et, donc, le contrat initial affiché par le titre est déçu. Cette tension constitutive du texte habibien est encore accentuée dans *Soraya fille de l'ogre*, dont l'auteur dit qu'elle est une [ḥurāfiyya], ce que l'on peut traduire par « conte », lequel est également impliqué par la présence du merveilleux à travers le terme d'« ogre » dans le titre ; mais l'auteur développe dans le « discours liminaire⁷³⁰ » une réflexion très riche sur les significations de la racine trilittère Ḥ-R-F qui ouvre sur une pluralité de lectures génériques. L'allusion à la polémique suscitée par la parution du *Peptimiste* semble avoir inspiré ce détour générique qui affiche une fiction de facture « merveilleuse » tout en la démentant et en exposant les conditions. Tout se passe comme si la fonction de l'avertissement auctorial était non pas de rejeter la référentialité du récit, mais simplement d'échapper à la censure en affichant ostentatoirement la généricité fictionnelle. En effet, comme le pose Aragon :

[...] Il est certain que le merveilleux naît du refus d'une réalité, mais aussi du développement d'un nouveau rapport, d'une réalité nouvelle que ce refus a libéré. [...] Le rapport qui naît de la négation du réel par le merveilleux est

engagement, rencontre »). La traduction par « aventures » actualise évidemment le sème de hasard, d'aspect accidentel, mais pas celui d'engagement, de conflit ou de rencontre.

⁷²⁹ L'autre traduction française, déjà évoquée, propose au niveau du titre des choix assez exactement complémentaires : *Les Circonstances étranges de la disparition de Saïd Abou An-Nahs l'Optimiste*, *op. cit.*

⁷³⁰ Émile Habibi, *Soraya fille de l'ogre*, *op. cit.*, p. 10-14.

*essentiellement de caractère éthique et le merveilleux est toujours la matérialisation d'un symbole moral en opposition violente avec la morale du monde au milieu duquel il surgit*⁷³¹.

Pour analyser cette tension entre le genre affiché et l'interprétation inférée, on tentera d'insérer l'ambiguïté générique dans le contexte littéraire de l'aire arabe et dans le cadre de la littérature palestinienne en particulier qui, moins qu'aucune autre, ne peut prétendre à l'intransitivité. En effet, Salma Khadra Jayyusi nous le rappelle :

*Alors que l'on peut dire que toute la littérature arabe participe aujourd'hui de la lutte sociale et politique du peuple, la politique impose une contrainte beaucoup plus grande à l'écrivain palestinien. Elle détermine habituellement le lieu, la façon dont il vit et sa lutte personnelle, plus importante que celle des autres écrivains arabes – bien qu'eux-mêmes soient également souvent des dissidents. Les écrivains palestiniens doivent passer leur vie en exil, ou, s'ils sont restés dans leur pays d'origine, sont destinés à être des citoyens de seconde classe en Israël ou n'avoir aucune nationalité en Cisjordanie ou à Gaza*⁷³².

En effet, le lieu des romans habibien est bien la Palestine et Israël : les nombreux toponymes réfèrent clairement à cet espace inscrit dans la temporalité du conflit du Proche-Orient : l'hébraïsation des noms de lieux arabes en témoigne. La situation de la minorité arabe en Israël ne constitue pas seulement la toile de fond des romans habibiens, mais sa trame essentielle. L'auteur s'attache à exprimer l'extrême complexité de l'existence nationale, culturelle et linguistique des Palestiniens en Israël après 1948.

⁷³¹ Louis Aragon, *L'Œuvre poétique*, t. 2, Paris, Messidor, 1990, p. 428.

⁷³² Salma Khadra Jayyusi, « La littérature palestinienne après 1948 », *Revue d'études palestiniennes*, n° 76, 2000, p. 64-103 ; article repris en 2003 sur le site Internet de *Contre-feux*, à l'adresse suivante : http://www.lekti-ecriture.com/contrefeux/article.php3?id_article=63, page consultée le 21 avril 2005.

Ainsi le Sa'îd Abû Nahs du *Peptimiste* est un Arabe d'Israël qui accepte plus ou moins de collaborer⁷³³ avec les autorités afin de tirer son épingle du jeu, tandis que sa femme et son fils, eux, sont des Résistants⁷³⁴.

Cependant, le traitement de ces situations difficiles est fait avec humour et ironie. L'auteur ne tombe jamais dans le pathétique. L'excès d'absurde transcende le tragique vers le tragi-comique. La construction du *Peptimiste*, souligne ce renversement : en effet, au début la brièveté de la formule liminaire qui introduit le récit épistolaire permet de ménager le suspens et d'activer une lecture générique de l'ordre du merveilleux. Sa'îd Abou Nahs présente l'avènement des extraterrestres comme un fait avéré⁷³⁵ ; de même la disparition du fils et de sa mère dans la grotte est présentée comme un miracle :

*Alors il me raconta un récit dont je ne sais trop s'il faut le croire ou non. Il me dit qu'ils avaient pu s'échapper, et qu'on n'avait pas retrouvé leur trace [...]*⁷³⁶.

Au reste, l'attribution de la parole du locuteur (narrateur extradiégétique) à un énonciateur qui est le narrateur intradiégétique relève d'un mode de transmission du savoir traditionnel chez les Arabes et qui est censé garantir la véracité du propos par l'explicitation de sa chaîne de transmission. Cependant, ce mode de transmission anachronique est à saisir comme une parodie et non pas comme une ratification ; comme toute parodie, il s'adresse en premier lieu à des lecteurs en connivence culturelle. En effet, les propos du narrateur intradiégétique seront contredits par le narrateur extradiégétique

⁷³³ Son recours au « Khawâja Sifsârashk », un « officier de police en retraite », par exemple, pourrait être interprété ainsi (*Le Peptimiste*, p. 18-21). Cette collaboration remonte au père du narrateur : « Ton père nous a bien servis », lui dira l'« Adôn Sifsârashk » (*id.*, p. 60).

⁷³⁴ Voir particulièrement, à la fin du livre II, le chapitre XII (« Un évènement plus difficile à croire que ne l'est la mort pour les vivants », p. 131-134) et le chapitre XIII, le seul où l'ironie est absente et où le narrateur donne la parole à Walâ', le fils résistant et à sa mère (surtout p. 134-136).

⁷³⁵ *Le Peptimiste*, livre premier, chapitre IX, « Première manifestation des extraterrestres », p. 35-39.

⁷³⁶ *Id.*, p. 140-141.

dans le dernier chapitre intitulé « Pour la vérité et pour l'histoire⁷³⁷ » qui présente les événements relatés comme une énigme défiant la raison. Mais, derrière ce narrateur extradiégétique plane l'ombre d'un auteur qui, lui, emploierait le langage codé de l'ironie et de l'allégorie. La polysémie habibienne, qui neutralise les lectures et propose entre autres une écriture de la contrebande, ouvre le texte et installe une oblicité particulière. L'apologue du *Peptimiste*, analysé précédemment, permet de lire à rebours (ou plutôt de souligner) l'ironie de la situation vécue par Sa'ïd et, par conséquent, par tous les Arabes d'Israël.

L'organisation sémantique du discours se fait en rapport avec le sens des mots qui peut être double, voire pluriel. La question du jeu sur la polysémie ou sur la paronymie (particulièrement celle qui est générée par la proximité des langues) a déjà été évoquée⁷³⁸.

Par conséquent, Sa'ïd serait un faux fou, un fou sage, qui simule la naïveté pour assurer sa survie et celle des siens, dans une certaine mesure. La manipulation sémantique liée au co-texte ou au contexte est sans cesse affichée neutralisant jusqu'à la frontière entre sens littéral et sens figuré. Ainsi l'intervention des extraterrestres peut être une métaphore de l'intervention divine espérée par certains, ou tout simplement celle de l'espoir insensé en une résolution du conflit débuté en 1948. En outre, l'ambivalence du personnage éponyme sert l'art d'une satire à double cible.

⁷³⁷ *Id.*, p. 196-198.

⁷³⁸ Cf. la Première partie de ce travail. Par ailleurs, Émile Habibi, *Soraya fille de l'ogre*, *op. cit.*, « Discours liminaire », p. 9-14. Habibi joue sur l'appellation [ħurāfiyya], que Jean-Patrick Guillaume traduit par « féerie », pour désigner le genre du texte. Cette traduction ne rend, bien entendu, qu'un seul des nombreux sens potentiels de ce terme sur lequel l'auteur s'explique dans son long prologue.

1.2.2. L'optique satirique, malgré tout...

L'écriture de Habibi exploite toutes les ressources du genre satirique, c'est-à-dire « tous les degrés de fictionalité, de l'observation réaliste jusqu'à la fantaisie la plus débridée⁷³⁹ ».

Comme Cossery, mais de manière moins schématique, Habibi procède à une transformation du personnage en type et ce, particulièrement en exploitant le sémantisme des anthroponymes arabes. L'onomastique devient un système de repérage de la fonction du personnage dans le roman. Tout un chapitre⁷⁴⁰ développe le sémantisme oxymorique du nom du Peptimiste, [sa'īd abū n-naḥs], « bienheureux malheureux » ; tragiquement optimiste, comiquement pessimiste, l'onomastique dessine à la fois les contours du personnage et celle du genre romanesque.

Le personnage épitomé est prévisible et unidimensionnel, enclin à la répétition et à l'idée fixe. Sa'īd Abū Nahs agit et réagit toujours selon le principe du fatalisme dans lequel il se reconnaît :

Le matin, quand je me réveille, je remercie Dieu de ne pas m'avoir fait périr pendant la nuit. Si, dans la journée, il m'arrive quelque chose de désagréable, je le remercie qu'il ne me soit rien arrivé de pire. Que suis-je donc, optimiste ou pessimiste⁷⁴¹ ?

Fatalisme ou peptimisme, il s'agit d'une attitude de totale résignation devant les événements les plus durs, résignation caractérisée comme « une profonde sagesse⁷⁴² ».

⁷³⁹ Sophie Duval et Marc Martinez, *La Satire, op. cit.*, p. 191.

⁷⁴⁰ Le chapitre V du livre premier du *Peptimiste*, intitulé « Recherche sur les origines du peptimisme », p. 22-24.

⁷⁴¹ *Le Peptimiste*, p. 23.

⁷⁴² *Ibid.*

Cette attitude amplifiée par la voix de la satire est naturellement un clin d'œil aux multiples [nakbāt], « catastrophes » subies par les Palestiniens depuis 1948, sans doute aussi à la condition difficile de l'Arabe en Israël.

Il en est de même des autres prénoms, tous porteurs d'un programme diégétique et d'une connotation politique. « Bâqiyyeh », qui donne son nom au Livre II, est « celle qui est restée », par opposition à « Yu'âd⁷⁴³ », qui donne son nom au Livre premier, « celle qui retournera ou qui reviendra [à Haïfa] ») ; « Yu'âd » est également ce qui se répète, comme l'Histoire. Tous ces prénoms de personnages sont des allusions à des situations politiques consécutives aux événements de 1948.

Si le personnage du Peptimiste est celui dont le point de vue est adopté, ce n'est pas un hasard. Ce personnage porte en lui le paradoxe du naïf *alazon*. Celui-ci « sert de masque au satiriste, le naïf est fondamentalement différent du l'*eiron*, qui feint la naïveté, il compte parmi les *personae* satiriques⁷⁴⁴ ». En effet, Sa'îd Abû Nahs est porteur d'un regard oblique dans la mesure où il écorne des codes culturels et idéologiques par le seul fait qu'il n'en maîtrise pas les enjeux. Sa généalogie par exemple est une parodie des généalogies des romans de chevalerie, les [siyar], telles celles de Antar, de Saïf du Yazen, ou de Baïbars. Dès le départ, et malgré le titre du *Peptimiste* qui promet des « aventures extraordinaires », on a affaire à une généalogie fantaisiste construite autour de la figure du paradoxe. Ainsi lit-on : « La famille Mutashâ'il⁷⁴⁵ est fort ancienne et respectée dans nos

⁷⁴³ Clin d'œil intertextuel à la nouvelle de Ghassan Kanafânî, « [‘ā'idun 'ilā ḥayfā] » (« Retour à Haïfa »), 1969, trad. française de Jocelyne et Abdellatif Laâbi dans *Retour à Haïfa et autres nouvelles*, Arles, Actes Sud / Sindbad, Les littératures contemporaines, 1997, p. 85-127.

⁷⁴⁴ Sophie Duval et Marc Martinez, *La Satire*, op. cit., p. 218.

⁷⁴⁵ Jean-Patrick Guillaume choisit ici de ne pas traduire le patronyme Mutashâ'il, qu'il rend ailleurs par « Peptimiste ».

régions. Son origine remonte à une esclave chypriote d'Alep [...] ⁷⁴⁶ ». Derrière la naïveté du propos de Sa'îd qui présente sa famille comme « ancienne et respectée », deux valeurs sociales positives de l'aristocratie arabe, on devine le clin d'œil irrévérencieux à ce principe de filiation à travers le second segment qui ravale l'aïeule au rang d'esclave, qui plus est non arabe. Plus loin, cette extraction trouble sera résumée par la formule d'« origines chypriotes et répudiatoires ⁷⁴⁷ ».

Ainsi, tout concourt à donner du narrateur intradiégétique l'image d'un héros « très peu héros ». Son rôle est plutôt celui d'un réactif que d'un actif. De nombreuses séquences présentent Sa'îd dans des postures peu valorisantes : tantôt il a la vie sauve grâce à son âne ⁷⁴⁸, tantôt il se fait maltraiter par les représentants des autorités israéliennes, et cette réactivité passive apparaît à travers la structure phrastique même :

قال انكتم, فانكتمت ⁷⁴⁹.

Ainsi quand le gouverneur militaire lui intime l'ordre de descendre de son âne, voici la réaction de Sa'îd :

« [...] »

– *Je suis Untel fils d'Untel et je ne descendrai que devant la porte du Khawâja Sifsârashk !* »

Alors, il m'injuria et je hurlai derechef :

« *Je ne bougerai pas d'ici avant d'avoir vu le Khawâja Sifsârashk !* »

Sur quoi il envoya le Khawâja Sifsârashk à tous les diables et je descendis de l'âne ⁷⁵⁰.

⁷⁴⁶ *Le Peptimiste*, p. 17.

⁷⁴⁷ *Id.*, p. 22.

⁷⁴⁸ C'est d'ailleurs le titre du chapitre II du Livre premier : « Comme quoi c'est grâce à un âne que Sa'îd put vivre en Israël » (*id.*, p. 15).

⁷⁴⁹ [al-mutašā'il], p. 43. En français cela donne « Il me dit : – Tais-toi ! Je me tus », traduit dans *Le Peptimiste* par : « – Cache-toi, répondit-il. Je me recachai » (p. 27).

⁷⁵⁰ *Le Peptimiste*, p. 21.

Têtu sans être téméraire, le protagoniste est le contre exemple même du héros traditionnel, qui brave les dangers, prend des décisions, galvanise les foules, attaque et défait les ennemis, etc. ; Saïd, au contraire, ne pense qu'à sauver sa peau, et n'hésite pas à le dire et à s'estimer très heureux d'être en vie :

Étant donc complètement rasséréiné sur mon sort, assuré que le pire ne saurait m'arriver, je dégringolai les degrés du portail nord⁷⁵¹.

En fait, les ingrédients de l'écriture de la geste héroïque sont bien présents dans cette histoire, mais le narrateur protagoniste n'est pas le preux chevalier traditionnel de l'épopée d'Antar ou de celle de Dû Yazen : d'ailleurs, l'attribut majeur du chevalier, son cheval, est travesti en âne. Où l'épique est subverti par le burlesque.

Par ailleurs, si le merveilleux accompagne et soutient l'épique dans les épopées traditionnelles, chez Habibi, ce dernier est carrément supplanté par l'autre jusqu'à tomber dans le grotesque. C'est ainsi que l'on peut du moins interpréter le chapitre XI du Livre III : « Le cachet de musc, ou l'empalé volontaire⁷⁵² ». Le narrateur y raconte comment il s'accroche désespérément à son pal, résistant à l'invitation de tous les siens de descendre pour les rejoindre, jusqu'à ce que le Chef des extraterrestres vienne le sauver de cette posture intenable :

*« Monsieur le Chef des extraterrestres, je n'ai plus que vous ! lui criai-je.
– Je le sais bien !
– Vous êtes venu à point nommé !
– J'arrive toujours à point nommé.
– Sauvez-moi, vénérable !
– J'aurais envie de te dire : “C'est votre affaire à vous ; lorsque vous ne pouvez plus supporter votre réalité misérable et lorsque vous ne voulez pas*

⁷⁵¹ *Id.*, p. 46.

⁷⁵² *Id.*, p. 192.

payer le prix qu'il faut pour la changer, c'est moi que vous venez supplier !"
Mais je vois que tout cela, c'est ton affaire à toi seul. Eh bien, dis "Si Dieu
*veut !", monte sur mon dos, et partons !*⁷⁵³ »

Ce passage, comme tout le reste du chapitre est écrit sur un mode allégorique. L'allusion à la position inconfortable des minorités arabes en Israël est transparente. D'autre part, le Chef des extraterrestres qui se substitue au génie de la lampe ou de la bague magique dans les contes orientaux et les chansons de geste arabes peut indexer tout recours à l'irrationnel : la métaphysique, l'utopie, l'espoir ?

Le grotesque et la dérision sont la seule manière de contrer la supercherie de l'histoire. Dans le dialogue de Sa'ïd avec celui qu'il appelle son « maître⁷⁵⁴ », l'accent est mis de manière apparemment légère sur les vicissitudes de l'Histoire et les multiples conquêtes accompagnées de tueries qu'a connues cette région du Proche-Orient. Et le « maître » de rappeler ceci :

Il est vrai, reprit-il, qu'ils ont détruit les villages et en ont chassé les habitants.
Mais, mon enfant, il est certes dans leur cœur une certaine compassion qui
*faisait défaut aux conquérants qui les ont précédés*⁷⁵⁵.

Ainsi, sur le plan thématique, l'œuvre de Habibi est fortement marquée par les événements ayant affecté la Palestine depuis 1948 ; mais, sur le plan esthétique, le choix d'un personnage ambivalent permet de transcender l'univocité des visions et de transformer la situation des Arabes d'Israël en une illustration de l'absurdité de la condition humaine. Aussi l'auteur déploie-t-il toute une stratégie de mise à distance et

⁷⁵³ *Id.*, p. 195.

⁷⁵⁴ Chapitre IX du Livre premier du *Peptimiste*, « Première manifestation des extraterrestres », p. 35-39. Noter l'inversion de la hiérarchie typique du conte traditionnel, où c'est l'humain qui commande au surnaturel (Aladin au génie de la lampe, etc.).

⁷⁵⁵ *Id.*, p. 37. Le pronom « ils » désigne les Juifs.

d'emboîtement de niveaux qui transforme l'affirmation de soi en questionnement de l'Autre, la démonstration en expérimentation, et qui ouvre l'œuvre réalisée vers ses virtualités. Le recours au « merveilleux » est un détour générique qui permet cet humour à double détente.

En effet, sur le plan symbolique, l'intrusion du merveilleux dans le récit permet une mise à distance des aléas historiques subis par l'individu et leur intégration dans une vision plus globale d'un monde absurde, insensé. Tout le premier chapitre du roman présente un argumentaire en faveur de la croyance aux miracles :

*Rien ne nous étonne plus, ni de voir détrôner les rois, ni même de les voir rester en place*⁷⁵⁶.

Le grotesque et la dérision sont la seule manière de résister aux supercheries de l'histoire qui « aux yeux des conquérants, [...] n'est acceptable que falsifiée⁷⁵⁷ », suivant le mot du « maître » de Sa'îd, – propos que ne renierait certainement pas un Cossery.

Sur le plan, générique, le recours au moule désuet du roman par lettres, auquel l'auteur imprime de surcroît un cachet de littérature arabe classique, est non pas un retour vers un canon dépassé, mais une utilisation critique et rénovante de cette rhétorique ancienne. Les multiples clins d'œil réflexifs prouvent que nous avons affaire à une littérature hautement consciente de ses procédés. Deux chapitre au moins portent des titres directement réflexifs : le chapitre II du Livre II, « L'unique point de ressemblance entre Sa'îd et Candide », et le chapitre XIV du livre premier, « Où Sa'îd a recours, pour la

⁷⁵⁶ *Id.*, p. 13.

⁷⁵⁷ *Id.*, p. 37.

première fois, à la digression », titre en quelque sorte redoublé par la première phrase du chapitre : « Ceci est une digression⁷⁵⁸ ».

Pour la rhétorique arabe comme pour la latine, la digression doit s'intégrer au propos et avoir un lien avec le co-texte. L'espace qu'elle occupe doit être limité et sa fonction (expliquer, clarifier, etc.) dépourvue d'ambiguïté. Or le satiriste inverse ce processus de « domestication des excursus⁷⁵⁹ » et la digression va apparaître comme une excroissance, affichée en tant que telle dans le texte habibien. Cette digression se présente comme un commentaire qui interrompt le récit pour expliquer ce qui est appelé ironiquement les « progrès⁷⁶⁰ » de l'histoire et consiste brièvement à montrer l'inconfort de la situation des Arabes restés en Israël après 1948. Cette digression vient juste après le chapitre où le narrateur rencontre enfin son protecteur, l'« Adôn Sifsârashk », qui le récompense symboliquement pour les services rendus à l'État par son père. Une digression qui est bel et bien une plaidoierie, mais insérée comme toujours sur un mode distant. Ceci rend compte de la manière dont Habibi se sert de la rhétorique classique pour la détourner en en surexposant les procédés tout en en utilisant les effets pragmatiques.

La rhétorique de la subversion chez Habibi s'organise autour d'un régime antithétique de l'imaginaire. Si Cossery déploie ce régime surtout à travers la construction des personnages et dans une moindre mesure à travers une rhétorique de l'antithèse, chez Habibi ce régime investit non seulement le système des personnages (en les opposant les uns aux autres comme chez Cossery), mais introduit l'antithèse au sein d'un même sujet, que ce soit le narrateur protagoniste ou les autres personnages. À ne retenir que les titres de quelques chapitres, on peut noter une évolution du personnage principal :

⁷⁵⁸ *Id.*, p. 60.

⁷⁵⁹ Sophie Duval et Marc Martinez, *La Satire*, *op. cit.*, p. 235.

⁷⁶⁰ *Le Peptimiste*, p. 62.

Livre premier

Chapitre XVI : Comment Sa'îd cessa d'être un imbécile

Livre II

Chapitre VII : Comment Sa'îd devint l'Homme aux Deux Secrets

Chapitre VIII : Comment Sa'îd devint un agent de propagande

Si dans tous ces titres Sa'îd est le sujet d'un devenir, pour autant il n'en est guère l'agent. D'autres titres soulignent surtout sa passivité :

Livre II

Chapitre I : Comment Sa'îd fut contraint de cesser sa correspondance pour des raisons de sécurité

Chapitre III : Comment Sa'îd se vit transformé en chat miaulant

Le sujet est présenté comme le lieu d'une métamorphose parfois consentie, souvent infligée, qui cristallise la « réactivité » du personnage. D'ailleurs cette métamorphose n'est-elle pas celle de l'identité des Arabes « de l'intérieur », comme on surnomme les Palestiniens restés sur place après 1948 ? Du jour au lendemain, les voilà Israéliens ; les lieux où ils sont nés et où ils ont passé une partie de leur vie reçoivent de nouveaux noms dans une autre langue ; eux-mêmes deviennent minoritaires sur leur propre terre...

En même temps, le merveilleux n'est pas univoque, son utilisation, comme le fait remarquer A. Moudhdhen, sert également à souligner « les ressources extraordinaires de ce

peuple [palestinien] à faire face à l'occupant⁷⁶¹ ». Tout un chapitre est ainsi consacré aux vertus de l'imagination orientale⁷⁶².

De même pour les autres protagonistes, ils peuvent se transformer d'opposants en adjuvants, pour employer une terminologie structuraliste, au gré des événements et souvent avec une rapidité déconcertante, source d'un comique que vient souligner le tempo de la narration : ainsi le rival de Sa'îd devient-il son meilleur ami⁷⁶³ et le directeur d'école qui a contrarié ses amours avec Yu'âd⁷⁶⁴ son « maître ». Sa'îd, lui-même, tout collaborateur qu'il est, se mue en héros-malgré lui, lorsqu'il partage le cachot d'un « fedāï » fait prisonnier après avoir été blessé⁷⁶⁵.

En revanche, à l'inverse de l'univers cossérien où l'indolence des personnages et leur passivité prennent les allures d'une résistance passive, chez Habibi, l'imagination orientale, quand elle ne va pas avec l'action, est dévalorisée :

Les Arabes, quand ils pens<ai>ent, disait notre répréhensible professeur, travaill<ai>ent d'abord et rêv<ai>ent ensuite ; ce n'est pas comme maintenant, où ils commencent par rêver et ensuite continuent à rêver⁷⁶⁶.

⁷⁶¹ Abderrahim Moudhdhen, « [iḥṭiyā : 'imīl ḥabībī, ta'amulātun fī sardiyyāti t-turāḥi l-'arabī] » (« *Péchés oubliés* d'Émile Habibi : Réflexions sur la narration dans le patrimoine arabe »), in *Nizwa*, n° 29, 2002, p. 90-95 ; article disponible sur Internet à l'adresse suivante : http://www.nizwa.com/volume29/p90_95.html, page consultée le 6 mars 2007.

⁷⁶² C'est le chapitre XI du livre II, « Réflexions inédites sur l'imagination orientale et ses nombreux avantages », *Le Peptimiste*, p. 125-130.

⁷⁶³ *Id.*, p. 29-30.

⁷⁶⁴ *Id.*, p. 30 : « Quant à Yu'âd, elle cessa de prendre le train du jour où le directeur écrivit à ses parents, et je perdis complètement sa trace ».

⁷⁶⁵ *Id.*, p. 163-166.

⁷⁶⁶ *Id.*, p. 45. Nous corrigeons la traduction : l'imparfait s'impose pour les trois verbes du premier membre de cette antithèse, sauf à faire perdre toute consistance au propos du professeur.

Ainsi la dimension satirique occupe une place prépondérante dans la fiction habibienne, mais la présence de l'humour et de l'ironie, le caractère fluctuant des personnages, l'ambivalence des signes, tout cela fait que la satire pointe sans condamner de manière définitive. La « sincérité incontrôlée » est celle du texte, d'autant plus qu'il fixe la mémoire menacée, comme l'a bien vu Boutros Hallaq :

Hanté par un monde qui disparaît, [Habibi] en reconstitue tous les détails géographiques et sociologiques avec une tendresse qui n'a d'équivalent que son humour féroce. Humour qui le protège contre la mort, qui cerne de toute part, et la nostalgie, alors même qu'il s'attaque sans concession à la structure sociale traditionnelle ainsi qu'à l'idéologie triomphante qui se construit non sans culpabilité sur les décombres de la mémoire de l'Autre⁷⁶⁷.

Par ailleurs, la plasticité du roman épistolaire, qui emprunte ses éléments aussi bien à la tradition littéraire arabe qu'universelle, permet à l'auteur une plus grande liberté d'expérimentation, typiquement contemporaine, sans compromettre toutefois une authenticité bien ancrée dans le patrimoine culturel. En effet, ce qui fait l'originalité de Habibi c'est son inscription dans une véritable modernité sans asservissement mimétique aux normes d'écriture occidentales. S'il arrive que l'écriture se penche sur elle-même, ce n'est pas par consentement à une expérimentation formelle creuse, ni par un retour sur soi nombriliste, mais pour fonder une généricité subversive consciente d'elle-même.

Réalité et fiction s'entrelacent continuellement, se subvertissant l'une l'autre, exigeant du lecteur de se plier à des codes génériques variés. Leur diversité érudite fait des différentes strates intertextuelles l'une des entrées les plus fertiles de l'œuvre. La

⁷⁶⁷ Boutros Hallaq, « Présent-absent en Palestine – Émile Habibi contre la mort », *Le Monde diplomatique*, juillet 1996, p 30 ; article disponible sur Internet à l'adresse suivante : <http://www.monde-diplomatique.fr/1996/07/HALLAQ/5107>, page consultée le 12 janvier 2007.

dimension satirique chez Boudjedra, tout aussi affûtée que chez Habibi, emploie cependant des stratégies très différentes, notamment sur le plan générique.

1.3. Délirature

Si la portée subversive de l'écriture de Boudjedra n'est plus à démontrer, elle reste liée essentiellement aux tabous auxquels l'auteur s'attaque ouvertement, qu'ils soient politiques, religieux ou sexuels. Une trinité qui continue de peser, plus que jamais, dans le monde arabo-musulman⁷⁶⁸.

Sur le plan générique, la subversion boudjedrienne s'attaque précisément aux soubassements de l'autobiographie et de l'histoire. Les études rassemblées par Hafid Gafaïti accordent une grande place à ces deux aspects de l'œuvre, soit conjointement, soit de manière dissociée⁷⁶⁹. Comme le fait remarquer ce critique, l'une des particularités de cette production est qu'elle s'élabore en « système d'autodésignation [...] en décrivant son propre processus d'élaboration⁷⁷⁰ ». Au reste, cette particularité n'en est peut-être pas vraiment une, à considérer le champ littéraire des années 1970, où la tendance à la réflexivité, initiée en grande partie par les Nouveaux Romanciers dont Boudjedra reconnaît l'influence sur son œuvre⁷⁷¹, a connu une extension considérable. Dans les textes de

⁷⁶⁸ Cf. Fatima Mernissi, *Sexe, idéologie et islam*, [éd. en anglais, 1975], Paris, Tierce, 1983.

⁷⁶⁹ Cf. Hafid Gafaïti (dir.), *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion, I. Autobiographie et Histoire*, *op. cit.*

⁷⁷⁰ Hafid Gafaïti, « Autobiographie et histoire : introduction à quelques lectures de Boudjedra », in Hafid Gafaïti (dir.), *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion, I. Autobiographie et Histoire*, *op. cit.*, p. 12.

⁷⁷¹ Rachid Boudjedra reconnaît particulièrement l'influence de Claude Simon ; cf., par exemple, sa chronique intitulée « La fascination de la forme » dans *Le Matin* (Alger) du 24 juin 2003, article accessible sur Internet à l'adresse suivante : www.ziane-online.com/rachid_boudjedra/textes/fascination_forme.htm, page consultée le 13 mai 2007. Voir aussi la thèse de Sonia Zlitni-Fitouri, qui porte précisément sur cet aspect de l'œuvre boudjedrienne : *Les Métamorphoses du récit dans les œuvres de Rachid Boudjedra et de Claude Simon*, thèse

Boudjedra retenus pour le présent corpus, le paradigme historique est intégré dans une démarche fondamentalement esthétique et, en tant que telle, totalement politique.

1.3.1. Le poids du référent

Histoire ancienne et histoire contemporaine sont souvent évoquées et liées dans une même démarche de démythification. Dans *Le Démantèlement*, c'est le personnage féminin qui remet l'histoire en question. Les questionnements lancinants de Selma à Tahar El Ghomri sont une accusation à peine déguisée qui balaie dans le même geste la nostalgie fétichiste⁷⁷² et le culte des ancêtres.

Quant à la photographie ! Tu voudrais éliminer l'espace et figer le temps... Tu ne possèdes ni calendrier, ni emploi du temps, ni almanach [...] tu es toi-même une photocopie de ce putain de destin collectif... Tu crains les ancêtres encombrés dans leur lourd passé et en même temps, tu es fasciné par eux, au point que tu en es fier⁷⁷³ ...

Deux visions opposées peuvent se dégager de l'antagonisme Selma / Tahar El Ghomri : pour la jeune femme, la génération précédente n'a pas été « à la hauteur de l'histoire⁷⁷⁴ » ; pour El Ghomri, le discours sur l'histoire a été falsifié : « On ne t'a parlé que d'une partie de la vérité... Une autre façon de travestir la réalité⁷⁷⁵ ». Malgré les nombreuses confrontations entre les deux protagonistes, la lumière ne se fera pas totalement sur l'énigme de Tahar El Ghomri, comme si le roman cherchait à signifier par

soutenue à la Faculté des lettres de Manouba, sous la direction du Pr Charles Bonn, 1997, publiée à Tunis, Faculté des sciences humaines et sociales, 2007.

⁷⁷² Cette nostalgie est représentée par la photographie dont Tahar El Ghomri ne se sépare jamais.

⁷⁷³ *Le Démantèlement*, p. 34-35.

⁷⁷⁴ *Id.*, p. 64.

⁷⁷⁵ *Ibid.*

là, l'impossibilité de toute substitution romanesque au réel, ou du moins le refus d'en donner une version unilatérale et dogmatique. Toutes les informations sur l'action militante de Tahar et de ses camarades seront distillées au compte-gouttes, par bribes ; ainsi ces allusions aux règlements de comptes entre partis ou au sein d'un même parti : « Mais on a essayé de liquider un grand nombre d'entre nous...⁷⁷⁶ » ; « ils ont égorgé des gens de leur propre clan !⁷⁷⁷ », ou encore cette allusion fine (prophétique ou bien avisée⁷⁷⁸) à la pression islamiste qui commençait déjà à se faire sentir :

L'étape est particulièrement cruciale, délicate. Les gens se sont réfugiés dans les mosquées parce qu'ils ont trop fait la queue devant les boutiques à double fond, à double tiroir et à double tour. [...] et les minarets se multiplient sous forme de fusée à qui il manque l'énergie de la tendresse et de la fraternité pour décoller vers les étoiles et les lunes artificielles⁷⁷⁹.

Si chez Cossery, les enfants jugent les pères et leur demandent des comptes, Boudjedra opère un face-à-face entre générations où chacune des deux parties présente ses griefs sans reculer devant l'autocritique. Tahar El Ghomri par exemple juge que la jeune génération manque de maturité, mais ne tient pas quitte la sienne :

Vous êtes la génération de l'impatience et du bruit parce que l'histoire n'est pas un chapelet qui s'égrène par unité mais un chronogramme qui s'énumère en siècles. [...] Alors nous ! Nous manquons d'audace, d'astuce, d'imagination et de sincérité. [...]. Chacun, parmi nous, est une véritable guerre civile en soi, un rideau de fil barbelé, un hérisson épineux⁷⁸⁰.

⁷⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁷⁸ Au moment où le livre est paru (1981 pour la version arabe ; 1984 pour la traduction française). Plus tard, la dénonciation de l'islamisme par Boudjedra deviendra plus directe, moins nuancée.

⁷⁷⁹ *Le Démantèlement*, p. 228.

⁷⁸⁰ *Id.*, p. 229.

Les postures idéologiques qui se dégagent à travers ce texte restent relativement modérées, même si l'image de l'intégriste y est déjà négativement représentée. Dans [ʿar-raʿn], les dévots, les barbus, les superstitieux sont tous unis dans la même carnalisation loufoque qui les rabaisse. On a, par exemple, ce passage parodique où l'auteur souligne la distance vis-à-vis du modèle de la narration arabe classique en multipliant jusqu'à l'outrance le connecteur de conjonction [fa]. Il s'agit dans ce passage d'une description d'une scène d'exorcisme :

فجئى بالمريضة , فالبست ثوبا كتانا, فدهن شعرها بزيت الزيتون, فطليت اطرافها بشحم
 القديد, فاسندت الى الحائط بوسادتين, فاوقدت الكوانين, فقرقع الجاوي و الملح و الشب
 و الوشق و الداد و اللبان الخ...⁷⁸¹

Le passage correspondant dans *L'Insolation* donne ceci :

*Il avait fallu faire venir la malade, l'habiller d'une chemise de lin, lui enduire la tête d'huile d'olive, oindre ses membres de graisse, la caler contre deux oreillers, la réveiller de sa somnolence, dire que Dieu est grand, allumer des braseros (harmel, alun, gomme arabique, etc.) [...]*⁷⁸².

La version arabe est assez libre par rapport à l'original français : ainsi les segments soulignés ont été supprimés en arabe, d'autres ont été rajoutés (par exemple, de la graisse dont on a oint la malade, il est précisé que c'est de la graisse de viande séchée, [ʿal-qaḍīd]), d'autres encore ont été transformés : la liste des ingrédients jetés dans les braseros pour les fumigations n'est pas la même en arabe et en français. Boudjedra est familier de ce genre

⁷⁸¹ [ʿar-raʿn], p. 165.

⁷⁸² *L'Insolation*, p. 151.

de libertés prises dans la réécriture⁷⁸³ ; l'intérêt d'une entreprise comparative est de voir comment l'hypotexte parodié est rendu dans l'une et l'autre versions. Si en arabe, l'hypertrophie conjonctive avec la répétition du [fa] signale une imitation outrée et distanciée d'une certaine rhétorique ancienne⁷⁸⁴, en français, le clin d'œil parodique est explicité par le segment « dire que Dieu est grand » pour signifier le caractère mi-religieux mi-superstitieux de cette cérémonie et du discours qui l'accompagne.

La réitération ostentatoire du connecteur de conjonction [fa] crée l'écart stylistique qui pointe une parodie et empêche de lire ce passage comme simple acquiescement à la tradition ethnographique. D'autre part, la dénonciation de l'intégrisme passe encore ici par l'intertextualité coranique convoquée pour illustrer la ségrégation sexuelle imputée à ce Texte. Mais ici encore, c'est le personnage féminin qui endosse la posture irrévérencieuse, tandis que Tahar El Ghomri passe pour avoir enseigné le *Coran*.

La lourdeur du référent est inévitable quand on est écrivain arabe. Boudjedra réussira pourtant dans une large mesure à intégrer cet inévitable référent dans une démarche poétique⁷⁸⁵ en refusant le discours monolithique et en intégrant la subjectivité du sujet comme donnée fondamentale pour contrer le pseudo-objectivisme de l'Histoire. Dès lors, toute démarche dénonciatrice est à déduire certes de la thématique de la dénonciation, mais surtout des stratégies énonciatives elles-mêmes.

⁷⁸³ Cf. Touriya Fili-Tullon, « Entre-langues et réécritures spéculaires : la tentation pré-babélique de Boudjedra ? », art. cité, et « Boudjedra, écrivain de langue arabe ? », art. cité.

⁷⁸⁴ On trouvera un exemple de l'itération de [fa] dans le *Coran*, sourate 55, versets 13-78. Cf. également la [risāla] / *Épître sur les éléments du dogme et de la loi de l'Islam selon le rite malikite* de Ibn Abi Zayd Al-Qayrawani, Beyrouth, Dar El Fiker, 1993 ; voir particulièrement le passage sur la purification par lavage, [al-ğusl], p. 36. Boudjedra a fait une partie de ses études à la Zaïtuna, la célèbre Université tunisoise de théologie, où il a nécessairement été en contact avec ce type de textes.

⁷⁸⁵ Cf. notamment Mohammed Salah Zeliche, *L'Écriture de Rachid Boudjedra. Poét(h)ique des deux rives*, Paris, Karthala, 2005.

On a déjà eu l'occasion de montrer⁷⁸⁶ comment le télescopage des voix pouvait miner toute univocité. On a également vu comment la structure digressive faisait éclater la linéarité narrative et en ralentissait le tempo. Ces procédés servent une stratégie discursive qui se situe à l'opposé de la rhétorique ordonnée de l'histoire. Tahar El Ghomri, qui a participé à faire l'histoire, essaye de l'écrire :

Puis, à nouveau, il revenait à l'écriture de l'histoire, telle qu'il l'avait vécue à travers ses luttes politiques, son engagement actif dans la guerre, ses règlements de compte internes ; et, en enregistrant les faits, en les structurant et en les organisant méthodiquement, il se rendait compte que tout cela n'était qu'une sécrétion délirante, inhérente à chaque vie et dont ne serait capable qu'un pauvre vieux fou, phtisique de surcroît⁷⁸⁷.

La subjectivité paraît donc le seul mode possible pour approcher l'histoire. Le personnage de Tahar El Ghomri détient cette légitimité de ré-écrire l'histoire qu'il a déjà écrite une première fois, avec ses compagnons. Cette ré-écriture est sans doute aussi une lecture mais une lecture subjective.

1.3.2. L'histoire à l'épreuve de la subjectivité

Le Démantèlement ne lésine pas sur les passages réflexifs pour rappeler cette dimension du romanesque qui consiste en « brouillage des données du réel pour mieux lui restituer son humus et son argile⁷⁸⁸ ». Si le brouillage, paradoxalement s'avère nécessaire pour rendre l'histoire à elle-même, c'est-à-dire à ceux qui la font (« argile » et « humus »), un autre préalable essentiel est rappelé par le personnage féminin :

⁷⁸⁶ Cf. ci-dessus, Deuxième partie, 2.2. Boudjedra : la voix qui transite ou le ruban de Möbius.

⁷⁸⁷ *Le Démantèlement*, p. 201.

⁷⁸⁸ *Id.*, p. 148.

*L'écriture de l'histoire exige de déplacer les meubles et d'aller voir derrière, de débusquer les êtres et d'aller voir à l'intérieur de leur vision*⁷⁸⁹.

Fouille archéologique et in(tro)spection salutaire sont les préalables de cette écriture. Selma elle-même met en pratique ce programme en tentant de « débusquer » l'ancien militant que fut Tahar El Ghomri derrière le vieillard phtisique et solitaire. Elle veut tout connaître de lui et de ses amis, jusqu'à la couleur des yeux de Sid Ahmed, par exemple⁷⁹⁰. Cette façon de donner un visage humain à l'histoire complète l'approche de Tahar qui ne choisit d'écrire que pour mieux comprendre les événements.

*En réalité, il [...]ne s'était mis à écrire l'histoire telle qu'il l'avait vécue que pour essayer de répondre scrupuleusement à cette question. C'était ça son journal. Il voulait, à travers son propre itinéraire, reconstituer les faits et résoudre les énigmes*⁷⁹¹.

Deux approches différentes qui visent le même résultat : comprendre le présent en interrogeant le passé.

Cette entreprise ne semble pas aisée : en effet, comment peut-on être à la fois acteur et commentateur des événements ? Le journal de Tahar El Ghomri demeure inaccessible au lecteur malgré les nombreuses allusions à cette écriture autobiographique et à ses difficultés.

Tout ce que l'on apprend sur ce journal est médiatisé par Selma à qui revient en héritage cet écrit testimonial. C'est en tant que dépositaire du secret de cette écriture que Selma se fera commentatrice. Le passage suivant concerne cette entreprise scripturale, ses motivations et ses implications existentielles :

⁷⁸⁹ *Ibid.*

⁷⁹⁰ *Ibid.*

⁷⁹¹ *Ibid.*

Au fond, on aurait pu commencer à raconter cette histoire par le début, au lieu de la prendre en son milieu et de la dérouler comme un écheveau de laine qui s'entortille inextricablement, mais tous les chemins aboutissent de la même façon et toutes les écritures, y compris la tienne (déployée emphatiquement et gravant d'une façon indélébile le papier grâce à cette encre de ta composition, obtenue en faisant macérer des plantes marécageuses) qui se fait selon le principe des vases communicants, c'est-à-dire que chaque partie se déverse dans l'autre, jusqu'à remplir le monde de son propre remous. L'écriture permet d'ouvrir plusieurs portes fermées et c'est pourquoi tu ne cesses de gratter du papier, non seulement parce que tu veux laisser un témoignage sur le destin de tes camarades mais aussi pour essayer de voir plus clair en toi, défoncer tes propres portes rouillées par l'immobilisme et la peur⁷⁹².

Le texte, se faisant son propre miroir, pose la question des commencements autour desquels se construisent les conceptualisations historiques qui aboutissent à des périodisations ; ainsi parle-t-on du postcolonial, de la postmodernité, de l'anté- et du postislamique, etc. : le choix de l'« écheveau », figure spiralée⁷⁹³, bien que « tous les chemins aboutissent de la même façon », imprime une vision différente de l'histoire. Il inscrit en creux la présence du sujet à l'intérieur de sa narration à tel point que sujet et objet (du discours) se trouvent intimement liés, imbriqués. Dérouler l'écheveau de l'un, aboutit à défaire les fils de l'autre. La narration du *Démantèlement* semble venir de plus d'un foyer – ou bien d'aucun – parce que le sujet, incarné par des altérités analogues⁷⁹⁴, est à la fois en dedans et en dehors : il est, simultanément, le centre du vortex et ce qui s'y trouve entraîné.

⁷⁹² *Id.*, p. 143.

⁷⁹³ Habib Salha pointe cette figure de la spirale dans l'écriture boudjedrienne à propos de *L'Escargot entêté*, bien évidemment, cf. *Poétique maghrébine et intertextualité*, Tunis, Publications de la Faculté des lettres de la Manouba, 1992, p. 108-110.

⁷⁹⁴ La deuxième partie de ce travail a détaillé comment les voix finissaient par se ressembler, se confondre les unes dans les autres et comment même les tics de langage de Selma étaient repris par le narrateur.

Dans *Le Démantèlement*, Tahar organise l'évolution historique autour de grands repères. À l'inverse, Selma décortique l'Histoire en détails minutieux :

*Selma restait sur sa faim, insistait pour qu'il lui parlât des petits détails accessoires qui font de la vie d'un homme, un véritable destin... Elle les voulait... Pour elle, l'histoire n'était pas une mécanique montée sur des principes tout faits, définitifs, figés, sclérosés [...] elle restait convaincue que l'histoire n'était pas seulement une matière enseignée, une machine infernale, des évènements stéréotypés, des batailles stratégiques, des complots, des règlements de comptes, des luttes, etc. Les éléments de l'histoire ne formaient que les grands axes grossiers et évènementiels, parce que, répétait-elle, ils cachent l'essentiel fait de fluctuations, de déviations, de mesquineries, de trouilles, de sentiments, de motivations obscures, à la fois, et confuses, mais derrière lesquelles il y a l'autre côté transparent des choses, leur noyau dur et insécable, leur raison d'être. Elle aurait voulu connaître l'au-delà de cet être exceptionnel, son cristal, la trame de son tissu humain, au lieu de cette biographie semi-officielle [...]*⁷⁹⁵.

Selma introduit sans doute une part de subjectivité (féminine ?) en s'attachant aux petits détails qui rendent aux individus leur humanité gommée dans les mouvements de groupe que l'écriture de l'histoire a tendance à rendre impersonnels. C'est pourquoi, Selma comme Tahar, l'un comme l'autre, sont conscients qu'une grande partie de l'Histoire officielle est faussée, justement parce qu'elle est incomplète, qu'elle est « un piège et une passoire, à la fois, une sorte de plaie qui ne se referm[e] jamais⁷⁹⁶ ». Pour pallier ces manques, la jeune femme s'intéresse aux petits faits biographiques, mais dans une perspective plus générale, dans le but de les relier à l'Histoire afin de « rattacher les grands axes de l'histoire aux petits fils ténus et soyeux qui grouillent sous l'écorce du monde⁷⁹⁷ ».

⁷⁹⁵ *Le Démantèlement*, p. 121.

⁷⁹⁶ *Id.*, p. 224.

⁷⁹⁷ *Id.*, p. 126.

L'Histoire serait alors un axe principal auquel s'accrochent des détails tout aussi importants. Tahar calque ses écrits sur ce schéma historique. Selma extériorise cette forme d'écriture dans une manière de discourir :

*[...] mes discours circulaires et répétitifs, ou digressifs et spiralés, parce que tout le monde agit de la même façon, et il n'y a qu'à lire ton journal pour se rendre compte que tu ne fais que tisser une toile d'araignée autour du noyau dur et coupant de l'histoire [...]*⁷⁹⁸.

Pourtant c'est de cette manière oblique et circonlocutoire que Selma prétend rendre à l'histoire son objectivité. L'excès de subjectivité ou une subjectivité plurielle semble bien être la seule forme possible d'objectivité, la seule réalité possible dans l'univers boudjedrien, comme l'atteste ce passage de *La Vie à l'endroit* :

*« Je t'en fous moi de l'objectivité ! répétait-il à Flo. Ça n'existe pas l'objectivité, même en physique ! L'homme est au centre de tout : de lui-même, du monde, de l'autre... Je t'en fous de l'objectivité... Une invention d'historiens, de sociologues et de politiciens ou débiles ou hypocrites ou intéressés ou carrément véreux... seule la subjectivité fait fonctionner le monde... le reste : de la fantaisie, Flo ! [...] »*⁷⁹⁹

Dès lors, l'écriture elle-même sera informée par le subjectif et ne cessera de se penser en tant que telle. On a déjà recensé les nombreuses marques de cette écriture subjective (suspensions, digressions, répétitions qui n'en finissent pas...), voisine d'une écriture du délire, de la confusion et conforme à la thématique même des romans de Boudjedra.

⁷⁹⁸ *Id.*, p. 146. La métaphore deleuzienne de l'araignée se retrouve ici comme chez El Maleh pour figurer un tissage textuel complexe et fragile.

⁷⁹⁹ Rachid Boudjedra, *La Vie à l'endroit*, Paris, [Grasset et Fasquelle, 1997], Livre de Poche, 1999, p. 153-154.

Sur le plan esthétique, cette « digressivité » symptomatique d'une écriture délirante à fortes résonances psychanalytiques⁸⁰⁰ n'est cependant qu'une feinte de la perte du contrôle de l'écriture. La digression, forme de narration ironique, sert aussi le mode satirique, comme cela a été vu à propos de l'écriture d'Émile Habibi. La deuxième partie de ce travail a souligné combien les nombreuses pauses parenthétiques pouvaient rompre le flux du discours et souvent de manière ostentatoirement arbitraire, coupant une phrase en son milieu, séparant un sujet de son verbe, etc. Cette pratique insouciante de la digression s'inscrit bien naturellement en faux contre la rhétorique ordonnancée de l'historiographie et de tous les discours officiels, qui mettent le passé en récit comme on le mettrait en cage, et qui n'apportent en réalité qu'une vision certes ordonnée, mais tendancieuse et partielle. La digression est une manière de rétablir *Le Désordre des choses*⁸⁰¹, de perturber une certaine conception esthétique.

Cependant, au lieu d'avoir ce seul rôle secondaire de souligner l'aspect satirique de l'œuvre, la digression ironique devient ici le principal moteur du récit⁸⁰². La génération textuelle chez Boudjedra est en effet liée au délire : plusieurs exemples de cette productivité textuelle « délirante » peuvent être cités. Outre, les passages ajoutés dans les versions française ou arabe (pour ce qui est de *L'Insolation* que l'auteur a traduit lui-même en arabe), on peut citer les multiples exemples d'autofiction et la mythomanie productive. *L'Insolation* est un texte qui obéit à ce mécanisme productif dans la mesure où l'espace de

⁸⁰⁰ Plusieurs études ont approché l'œuvre de Boudjedra sous cet angle. Cf. par exemple l'ouvrage d'Armelle Crouzières-Ingenthron, *Le Double pluriel dans les romans de Rachid Boudjedra*, Paris, L'Harmattan, 2001, particulièrement son troisième chapitre, « Le labyrinthe des symboles », p. 187-203. Cf. également, le chapitre « Littérature, psychanalyse et histoire » in Hafid Gafaïti (dir.), *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion, II. Lectures critiques, op. cit.*, p. 177-280. On ne s'arrêtera pas à ce type d'analyses, considérant que la subversion réside dans le dépassement du symptomatique vers le concerté, le pré-médité.

⁸⁰¹ Rachid Boudjedra, *Le Désordre des choses*, Paris, Denoël, 1991, traduction française par Antoine Moussali de [fawḍā l-'ašiyā], Alger, Dar Bouchane, 1990.

⁸⁰² Sophie Duval et Marc Martinez, *La Satire, loc. cit.*

la diégèse, hôpital psychiatrique, semble tout à fait désigné pour donner cours à une parole délirante. À de nombreuses reprises, Nadia, l'infirmière en chef, exprime ses doutes quand à la véracité des faits relatés par le narrateur :

Je n'osais entretenir personne de cette filiation gênante⁸⁰³ car, encore une fois, médecins et infirmières auraient mis cela sur le compte de la mythomanie⁸⁰⁴.

En outre, comme le montre Charles Bonn dans son analyse de l'auto-parodie dans *L'Insolation*, on est fondé à parler de « [...] la reduplication de *La Répudiation* dans *L'Insolation*, car les termes de reproduction, ou de répétition, ou de dédoublement, [...] semblent trop précis, trop limitatifs pour nommer ce procédé d'écho dans lequel une altération minimale de la reproduction du premier roman par le deuxième vient à la fois la masquer, et la désigner plus encore à notre attention⁸⁰⁵ ». Cette reduplication, ajoute le critique, possède une « fonction mythologisante » que l'on trouve déjà chez Kateb Yacine. C'est précisément cette fonction qui est une des sources principales de la productivité textuelle chez Boudjedra⁸⁰⁶. Les deux principaux ressorts en sont la répétition et la variation qui constituent l'une des principales caractéristiques de l'écriture boudjedrienne.

Cette répétition obsessionnelle du même altéré semble liée à l'écriture autobiographique, clairement autofictionnelle dans le cas de Boudjedra. En effet, avec cet auteur, on est plus près de la réinvention de soi-même que du pacte autobiographique proprement dit, au sens de Philippe Lejeune. Les mêmes motifs jalonnent les textes et

⁸⁰³ Le narrateur serait né d'un viol commis sur sa mère par son oncle, Si Omar.

⁸⁰⁴ *L'Insolation*, p. 64.

⁸⁰⁵ Charles Bonn, *Le Roman algérien contemporain de langue française. Espaces de l'énonciation et productivité des récits*, op. cit., chapitre intitulé « L'ambiguïté d'un carnaval fondateur et auto-parodique dans *L'Insolation* ».

⁸⁰⁶ La mythomanie dont Nadia accuse le narrateur n'en est que la métaphore ou la désignation clinique.

servent de matrice productive au romanesque boudjedrien : les figures féminines⁸⁰⁷ (la mère, l'amante), les motifs obsessionnels (le sang, le mûrier⁸⁰⁸, le chat, etc.) tissent une intratextualité féconde.

Le rabâchage, le ressassement, l'usure inscrivent le sujet dans un discours qui l'épuise. Au-delà des similitudes thématiques et structurelles, c'est le changement de la modalité énonciative qui fait sens : la narration en tant qu'énonciation première est mise à mal, tantôt par le parasitage des voix les unes par les autres (*Le Démantèlement*), tantôt par l'insolation / folie qui la perturbe et en fait un discours halluciné et douteux (*L'Insolation*). Cette manière de souligner une subjectivité radicale, vécue comme une altérité problématique inscrit Boudjedra dans le courant postmoderne, ou du moins postmoderniste. En définissant l'entropie dans le récit postmoderne, Frédéric Regard rappelle que :

*L'entropie dans le récit de fiction correspond à une mise en crise du fantasme d'ordre et du désir de complétude [...]. Il n'y a pas de fiction postmoderne qui ne procède à une mise au travail du mythe et de l'histoire, [...] qui ne fonde sa structure sur un espace-temps effondré sur lui-même, qui ne place en son cœur cette transition sans fin, cette apocalypse sempiternelle [...]*⁸⁰⁹.

C'est à travers cette parole travaillée par la faille, tournée sur elle-même, que Boudjedra joue à déjouer le réel, et choisit la résistance au récit linéaire comme forme de rupture ou le désordre du roman contre l'ordre monolithique de l'histoire. Si une vision idéologique se dégage des écrits de cet auteur, elle n'est pas à lire dans le dit mais dans le

⁸⁰⁷ Cf. Charles Bonn, *loc. cit.* Consulter également l'article de Margarita García-Casado, « Images, métaphores et production textuelles dans l'écriture de Rachid Boudjedra », in Hafid Gafaïti (dir.), *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion, II. Lectures critiques, op. cit.*, p. 95-141.

⁸⁰⁸ Cf. Armelle Crouzières-Ingenthron, *Le Double pluriel dans les romans de Rachid Boudjedra, op. cit.*

⁸⁰⁹ Frédéric Regard, « Bowing down before the Great God Entropy : postmodernisme, désir et mysticisme », in Max Duperray (dir.), *Fiction et entropie, une autre fin de siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1996, cit. p. 36.

dire et dans le faire. Cette « investigation des rapports entre l'écriture et l'histoire et l'opération de mise en intrigue », pointées par Paul Ricœur⁸¹⁰, trouvent une illustration similaire à bien des égards chez El Maleh, à la réserve que le motif du délire est, chez ce dernier, remplacé par celui de la souvenance.

1.4. Le récit impossible

Un premier contact avec le texte maléhien confronte le lecteur à un objet d'un abord difficile, où le sens ne se livre que pour mieux se retirer. Cette difficulté impose un rythme de lecture qui devient quête et « parcours immobile », relecture et glanage. Le texte maléhien essaime. Cependant, des axes fondateurs traversent cette écriture comme des eaux souterraines, charriant avec elles tout ce que l'imaginaire laisse entraîner par ce flot⁸¹¹.

1.4.1. Sous le signe de la rupture : la mémoire et l'oubli

Guy Dugas a parlé d'écriture « mémorieuse » à propos d'El Maleh, à l'instar d'autres écrivains de la diaspora⁸¹². En effet, d'un côté la mention paratextuelle de « récit » pour désigner aussi bien *Parcours immobile* que *Mille ans, un jour*⁸¹³ laisse planer le doute

⁸¹⁰ Cf. Paul Ricœur, *Temps et récit*, tome 1 : *L'Intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, L'Ordre philosophique, 1983, p. 317.

⁸¹¹ La métaphore aquatique est inspirée elle-même de l'écriture maléhienne.

⁸¹² Cf. Guy Dugas, *La Littérature judéo-maghrébine d'expression française. Entre Djéha et Cagayous*, op. cit., p. 131 : « Exil et mémoire, retour au pays et sur un monde perdu : démarches conjointes auxquelles le Juif est, par sa condition et son éducation, depuis longtemps rompu ».

⁸¹³ Du moins dans les éditions de référence de ce travail, et dernières à avoir été publiées (Marseille, André Dimanche, respectivement 2000 et 2002). Au rebours, *Le Retour d'Abou El Haki* (Grenoble, La Pensée sauvage, 1990) porte, lui, l'indication de « roman », appliquée au passage (sur la page de garde, sous la mention « du même auteur ») à *Parcours immobile* et à *Mille ans, un jour*. Mais il s'agit probablement là d'un choix de l'éditeur.

sur la nature fictionnelle des œuvres, tout en inscrivant le texte *a priori* dans la temporalité mémorielle. Les références historiques et spatiales foisonnent, les coïncidences avec des traits autobiographiques sont évidentes (appartenance à la communauté juive marocaine, enfance et adolescence à Safi et à Essaouira, militantisme au Parti communiste, etc.) : tout cela est attesté comme véridique⁸¹⁴. En outre, à l'origine de *Parcours immobile*, il y eut bien l'idée de présenter un témoignage sur l'expérience politique, mais cette idée fut vite abandonnée :

Au cours des années qui ont suivi la date de 1965, date à laquelle nous sommes venus, Marie Cécile, mon épouse, et moi, nous installer à Paris, la question s'est posée de savoir si je n'allais pas aborder une analyse critique et historique du Parti communiste marocain. De 1945 à 1959, date à laquelle je démissionnai et cessai toute activité politique, j'assumai des responsabilités à la direction du PCM en qualité de membre du bureau politique et du secrétariat, ayant en charge le plus souvent les questions relevant de la presse.[...] sur cette toile de fond, le parcours d'un jeune Juif marocain, issu d'une famille de négociants [...]. J'abandonnai assez vite ce projet d'un livre traitant de cette période et de cette expérience d'une activité militante au sein du PCM⁸¹⁵.

Au départ donc, cette idée de témoignage ou d'analyse, projet vite abandonné pour ne pas sombrer dans « la sempiternelle autocritique de triste mémoire. J'ai voulu rompre catégoriquement avec cet héritage »⁸¹⁶.

À cette rupture en correspond une autre, une date inscrite dans la mémoire et devenue ontologique : celle du départ massif des Juifs marocains pour Israël. Cette rupture-là est la toile de fond sur laquelle se tisse la trame de *Mille ans, un jour*. Entre l'un et l'autre livre, des lignes de convergences où l'on retrouve la même interrogation sur la

⁸¹⁴ Cf. Annexe A ci-dessous, entretien avec l'auteur.

⁸¹⁵ *PI*, « Préface » de l'auteur à l'occasion de la réédition en 2000, p. 9-10.

⁸¹⁶ *Id.*, « Préface », p. 11.

rupture, la fracture, [inʃiqāq], la mémoire commune, les lieux de l'enfance, les pays visités, l'histoire avec « sa grande hache » et les bouleversements qu'elle a occasionnés : « La "mémoire poreuse" se doit de "descendre au fond de ce gouffre" obscurci des disparitions et des dispersions, afin d' y "creuser les galeries" du ressouvenir⁸¹⁷ ».

Selon Abdallah Mdarhri-Alaoui, El Maleh « [...] vise à reconstruire une histoire refoulée (celle de l'homme et de la société marocaine d'origine juive). En même temps, il veut réactiver un imaginaire longtemps bloqué⁸¹⁸ ». Toutefois, l'histoire n'est pas convoquée pour elle-même, mais pour ce qu'elle permet de lire du présent comme le laisse entendre, dans *Mille ans, un jour*, cette syllepse temporelle qui juxtapose différents espaces / temps :

Une formidable explosion venait de se produire dans le noyau de la parole Auschwitz, Tel-Aviv, Beyrouth ! le gauchiste sionisé pouvait continuer à soliloquer, raconter comment les naufragés de soixante-huit, maoïstes, trotskistes, marxistes-léninistes, gauchistes de label certifié, avaient pour beaucoup pris le chemin de la yeshiva, du Talmud, de la Kabbale, [...] adoré ce qu'il avaient brûlé jusqu'alors, magnifié dans le délire, la confusion, le nouvel État, sa gloire déployée dans les hauts faits de guerre sainte⁸¹⁹.

⁸¹⁷ Albert Bensoussan (*La Brehaigne*, Paris, Denoël, 1973), cité par Guy Dugas, « Une expression minoritaire : la littérature judéo-maghrébine d'expression française », in revue *Itinéraires et contacts de cultures*, n° 10, 1^{er} semestre 1990, p. 135-144 ; article également disponible sur Internet à l'adresse suivante : <http://www.limag.refer.org/Textes/Iti10/Guy%20DUGAS.htm>, page consultée le 21 mars 2006.

⁸¹⁸ Abdallah Mdarhri-Alaoui, « Tendances de la littérature marocaine actuelle : l'exemple de E. A. El Maleh et A. Serhane », in Charles Bonn, Naget Khadda et Abdallah Mdarhri-Alaoui (dir.), *Littératures maghrébines d'expression française*, Paris, Edicef-AUPELF, 1996 ; article également disponible sur Internet à l'adresse suivante : <http://www.limag.refer.org/Textes/Manuref/MdarhriMalehSerhane.htm>, page consultée le 21 décembre 2004.

⁸¹⁹ *Mille ans, un jour* p. 175. il s'agit ici d'un monologue intérieur du personnage principal, Nessim, commentant le discours de celui qu'il appelle « le gauchiste sionisé » ; c'est à travers ce discours-là qu'il voit le lien apparaître entre les trois espaces / temps : « Auschwitz, Tel-Aviv, Beyrouth ». Ce qui est indexé, naturellement, à travers cette syllepse, c'est la logique guerrière qui se reproduit sans cesse.

Ces réserves à l'endroit du sionisme⁸²⁰ se muent en perplexité devant le départ massif des Juifs marocains vers Israël. Outre *Mille ans, un jour*, ce départ est évoqué dans *Parcours immobile* dès le seuil du texte, par le biais de l'image du cimetière marin d'Asilah. Au Maroc, les cimetières dans lesquels on n'enterre plus de morts sont appelés « cimetières oubliés » ; El Maleh connaît cette appellation et c'est sans doute contre cet oubli, double mort pour les morts, que s'inscrit ce commencement de texte :

*Le dernier Juif d'Asilah. Plus aucun Juif ne mourra dans cette blancheur. Plus aucun ne naîtra dans la gloire de cette lumière. Nahon ! En lui s'est accompli un destin. D'autres peut-être sont morts en cette ville après lui, mais leur mort a été dérobée à cette terre de leur naissance. Enterrés ailleurs pour ne pas dire qu'ils avaient vécu là*⁸²¹.

La mort renvoie à l'effacement de ces « mille ans » de présence juive au Maroc, et l'allusion finale du passage à un autre effacement, celui d'une identité reniée⁸²² là où les sépharades sont regardés de haut. L'écriture vient donc en réponse à cette autre rupture, et tous les textes d'El Maleh affirment cette identité⁸²³ :

Brutalement, objectivement, après le départ des Juifs, on peut parler de phénomène du passé. Et comme aujourd'hui, nous ne sommes pas beaucoup à écrire tout en restant Juifs marocains, en affirmant notre marocanité avec conséquence, on peut penser que c'est un phénomène du passé. Mais il y a des

⁸²⁰ Qui sont également celles de l'auteur, cf. Marie Redonnet, *Entretiens avec Edmond Amran El Maleh*, Rabat / Grenoble, Publications de la Fondation Edmond Amran El Maleh / La Pensée sauvage, 2005, particulièrement le chapitre intitulé « Du sionisme », p. 77-83.

⁸²¹ *PI*, p. 21.

⁸²² La dernière phrase de la citation y fait allusion : « enterrés ailleurs pour ne pas dire qu'ils avaient vécu là ».

⁸²³ On a vu comment la convocation de la langue maternelle participait elle-même de cette activité « mémorieuse » en créant une résonance entre les mots de l'oralité et ceux de l'écriture, entre l'arabe et le français pour les inscrire l'un dans l'autre.

*exceptions. Des écrivains juifs marocains écrivent. Nous ne sommes pas nombreux, mais il y en a*⁸²⁴.

Cette affirmation passe d'abord par la fixation des lieux mémoriels transmués en lieux d'écriture et d'invention. En effet, si les noms des villes évoquent directement le Maroc (Safi, Essaouira, Casablanca, Asilah, etc.), il ne fait pas de doute que ces lieux ont subi des transformations par l'écriture qui en a fait des lieux imaginaires : « [...] une petite ville Essaouira, Safi ou Azaïla nul ne savait exactement⁸²⁵ ». Car comme le rappelle l'auteur dans *Parcours immobile* : « [...] l'écriture retient, fixe le temps. Elle est l'inscription de la mort trace de ce qui est tombé dans le néant elle est le noir le deuil de la vie absente⁸²⁶ ». Un des procédés mnémoniques utilisés est celui de la déambulation guidée à travers l'espace imaginaire qui devient le lieu d'un excursus où le narrateur dessine sa propre cartographie.

*Quand vous sortez de Bab Sbaa, vous laissez à gauche Taghart cette plage superbe avec au large l'île d'Essaouira, vous continuez droit vers le bastion carré, vous franchissez la porte cintrée [...]*⁸²⁷.

La fonction de guidage dans l'espace de la diégèse demeure toutefois tributaire de l'actualisation de la valeur injonctive du présent de l'indicatif (« vous sortez, vous laissez, vous continuez », etc.). Sur le plan pragmatique, ce tiroir verbal a une valeur « prototypante⁸²⁸ », mais le propos intégral possède une valeur descriptive sur le mode de

⁸²⁴ R. Benjelloun, « Entretien avec El Maleh », *Jeune Afrique*, n° 1724, du 20 au 26 Janvier 1994, p. 57, cité par Bouazza Benachir, *Edmond Amran El Maleh, cheminements d'une écriture*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 23.

⁸²⁵ *PI*, p. 113.

⁸²⁶ *Id.*, p. 56.

⁸²⁷ *Id.*, p. 31-32. Notre soulignement.

⁸²⁸ Rose-Marie Gerbe, « L'appareil formel des didascalies et ses effets prototypants », in Frédéric Calas, Romdhane Elouri, Saïda Hamzaoui et Tijani Salaaoui (dir.), *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture*

l'hypotypose et contribue à créer une illusion de réel. Le narrataire se sent proche de l'univers dans lequel il se trouve soudain projeté, comme s'il l'avait sous les yeux. Cette technique, proche de l'écriture didascalique, sollicite la participation active du narrataire qui se trouve lui-même projeté dans l'espace fictionnel et déambulant derrière le narrateur guide. Dans la littérature judéo-maghrébine, ce travail sur la représentation de l'espace donne souvent naissance à des iconotextes⁸²⁹ ; chez El Maleh, cet intérêt pour l'image s'est exprimé dans sa vocation de critique d'art pictural et dans ses textes sur des lieux et des villes comme Essaouira⁸³⁰.

Parallèlement, le traitement de la temporalité obéit au même principe de l'errance et l'on passe, presque sans transition, dans *Parcours immobile*, de 1966, année de la mort du « dernier Juif d'Asilah⁸³¹ », au moment où le protagoniste / narrateur, militant du Parti communiste, se choisit comme nom de guerre Josua Cramp⁸³², du temps mythique de l'enfance⁸³³ à l'année (1965) de l'arrestation de Josua et des manifestations de Casablanca⁸³⁴.

Le récit oscille d'une pérégrination entre villes marocaines à un périple en Europe et dans ses grandes capitales, sans que soient justifiés narrativement les motifs de ces déplacements ; ou encore, on passe sans transition d'une époque historique à une réflexion

et de la représentation, Tunis / Bordeaux, Sud Éditions/ Presses universitaires de Bordeaux, 2007, p. 465-478.

⁸²⁹ Cf. Guy Dugas, « L'iconophilie des écrivains judéo-maghrébins d'expression française », in Guy Dugas (dir.), *Littératures maghrébines : de l'écrit à l'image*, Meknès, Publications de la Faculté des lettres et des sciences humaines, 1987, p. 75-87.

⁸³⁰ El Maleh a publié plusieurs ouvrages où son commentaire accompagne des photos d'art ou des reproductions de peintures, par exemple : *L'Œil et la main : Khalil El-Ghrib*, Grenoble, La Pensée sauvage, 1993. D'autres références dans la « Bibliographie sélective », à la fin de ce travail (1.2. Autour du corpus).

⁸³¹ *PI*, p. 21.

⁸³² *Id.*, p. 53.

⁸³³ *Id.*, p. 63.

⁸³⁴ *Id.*, p. 68

sur le présent. Dans *Mille ans, un jour*, par exemple, le roman commence avec l'évocation de la récente guerre du Liban, passe à 1880⁸³⁵, période où vécut le grand-père de Nessim, le personnage principal, puis remonte à 1712⁸³⁶ où vécut Yehuda Ben Youssef, pour revenir enfin au présent du protagoniste. Comme pour mieux souligner ce télescopage temporel, Nessim et son grand-père portent le même prénom et sont présentés tous les deux comme deux grands voyageurs. La logique n'est donc pas une logique du récit, mais bien une logique de l'errance. Il s'agit davantage d'une déambulation aléatoire dans l'enfance, l'adolescence, la vie adulte, oscillant entre le passé et le présent. Le *Parcours immobile* est une sorte de dérive analytique où les souvenirs remontent à la mémoire, une parole pleine, ponctuée des réflexions du narrateur qui ont pour fonction de ramener le récit au présent de l'écriture et de le soumettre sans cesse au commentaire.

Par ailleurs, la dimension autobiographique est elle-même travestie : loin de répondre aux règles du genre qui prône une unicité du sujet de l'énonciation, l'identité entre l'auteur et le narrateur, et une linéarité chronologique constituée, ce récit surmonte ou court-circuite les interprétations génériques limitées en multipliant les pronoms⁸³⁷ et les noms d'emprunt. Ce refus de l'autobiographique est une autre rupture, non seulement avec un genre d'écriture de soi, mais avec toute forme d'écriture qui enferme l'identité dans un ordre précis et une unité meurtrière :

Certitude logique policière, ordre de la mutilation et de la parole-nécropole, la biographie est cadavrophage, souvenez-vous ! au nom du ciel ! souvenez-vous le dossier hier, la carte perforée aujourd'hui règlent votre destin. La marge est abolie la vie perforée trouée par les balles comme le cœur de ces jeunes gens qui manifestaient à Casablanca ce mois de mars soixante-cinq le jour où Josua venait d'être arrêté jeté contre lui-même⁸³⁸.

⁸³⁵ *Mille ans, un jour*, p. 11.

⁸³⁶ *Id.*, p. 16.

⁸³⁷ Cf. la deuxième partie de ce travail.

⁸³⁸ *PI*, p. 68.

Ce rejet de l'autobiographie explique la particularité de cette parole qui se tisse de silences, refusant de se soumettre à l'injonction traumatique, déclinée sous différents équivalents, injonction policière qui intimait l'ordre de parler au jeune militant Josua / Edmond :

*Parle ! Parle ! Tkelem, qol, hdar, le mots répété de nuit de jour, le mot ponctué de battements réguliers comme une pulsation, battements sourds des coups sur les corps, accrochés par les pieds[...]*⁸³⁹

Refus de l'injonction tortionnaire, mais aussi refus de nommer par modestie, car comment « nommer sans tarir la sève qui nourrit [l'arbre]⁸⁴⁰ » ?

À la sagesse prosaïque de l'histoire, représentée par le personnage du biographe dans *Parcours immobile*, Aïssa, le protégée, préfère la folie poétique et mobile :

*“Aïssa, Aïssa”, se lamentait le biographe courant d'un pas prosaïque essoufflé poursuivant haletant l'objectivité historique. Sourd à toute sagesse Aïssa s'enchantaient de sa mobilité [...]*⁸⁴¹.

Cette liberté est sans cesse invoquée, comme le principe fondateur d'une parole indomptée et enchanteresse, « [...] le désordre d'une parole sauvage absurde amoureuse d'elle-même s'ensorcelant et ensorcelante par des incantations inattendues⁸⁴² ». Dans *Parcours immobile*, premier écrit de l'auteur d'une certaine ampleur, le récit s'achève symboliquement dans l'espace de Jamaâ El Fna⁸⁴³ et renoue ainsi avec ses sources incantatoires et magiques, l'écriture rappelant sans cesse son rapport à l'oralité :

⁸³⁹ *Id.*, p. 40.

⁸⁴⁰ *Id.*, p. 91.

⁸⁴¹ *Id.*, p. 244.

⁸⁴² *Ibid.*

⁸⁴³ Place de Marrakech où survivent des manifestations de l'oralité traditionnelle.

Sur ce bout de papier que tu porteras sur ta poitrine nous allons écrire la formule les mots de la délivrance. [...] Des voix d'hommes de ceux qui écrivent pour conjurer le sort de ceux qui attendent le hasard le Récitant les reprenait les répétait comme une litanie perdu égaré dans le dédale d'une vie d'un récit⁸⁴⁴.

En choisissant de clore le récit dans cet espace, El Maleh rend hommage à cette parole primitive qui se maintient dans l'oralité originelle. Le texte signe sa propre volatilité en emboîtant le pas à ces hommes appelés « Hadaoua⁸⁴⁵ » qui « de leur pas sans empreinte [...] goment les plis de l'évènement : il ne s'est donc rien passé⁸⁴⁶ ? »

Cette allégorie finale donne à lire le texte comme un parcours erratique bien qu'immobile, une errance intérieure à l'image de celle des mystérieux « Hadaoua ».

Le texte malézien évolue ainsi avec ce paradoxe qui consiste à ne point nommer, sinon le silence, et à ne suggérer que la présence des choses dans la doublure du texte qui s'écrit. Récits impossibles⁸⁴⁷ entrepris par une écriture qui en rappelle sans cesse la fuite ou l'éparpillement, aussi bien *Parcours immobile* que *Mille ans, un jour*, se présentent comme des textes travaillés par la fragmentation et le double.

1.4.2. Tissage arachnéen d'une doublure étoilée

Bien qu'El Maleh choisisse le geste autobiographique comme cadre de son écriture romanesque, il demeure toutefois encore plus sensible à ce qui se passe au moment de l'écriture, et en cela il est très voisin de Claude Simon dont Dominique Combe l'a

⁸⁴⁴ *PI*, p. 251

⁸⁴⁵ Ce nom est donné à une confrérie de mystiques ayant fait vœu de pauvreté et d'errance.

⁸⁴⁶ *PI*, p. 251.

⁸⁴⁷ Et non pas « écriture impossible » comme le suggère Bouazza Benachir, *Edmond Amran El Maleh, cheminements d'une écriture, op. cit.*, « Cinquième partie : l'écriture impossible », particulièrement, p. 179-197. Au mieux, récit de cette impossibilité même.

rapproché⁸⁴⁸. Comme le Prix Nobel, il a su traduire, jusqu'à rendre le conflit palpable, cette tension qui naît de l'impossibilité de reconstituer quoi que ce soit :

*Tout ça [les contingences historiques] n'a d'intérêt et de réalité que parce que ça prend corps dans l'écriture, dans la création littéraire. Il ne s'agit pas d'égrener des souvenirs d'enfance*⁸⁴⁹.

De cela, la première expérience de création littéraire témoignait déjà quand l'auteur écrit :

*L'alchimie du souvenir ne peut jamais recomposer une vie, l'artefact littéraire vaut par lui-même : il ne se mesure à aucune référence ni naturelle ni vécue. [...] un faisceau de possibles imaginaires, la sécrétion d'un désir souterrain la seule certitude où peut-être l'on peut mordre, un texte coalescent truqué, les ombres renvoyées enfantées pour égarer le regard, un labyrinthe patiemment élaboré, une parole commune éclatée dont l'écho épars résonne en un point vite dévié rebondissant renvoyé en mille éclats, astronomie soyeuse superbe froissement de l'infini des millions d'années des étoiles mortes des millions d'années quand enfin leur rayonnement nous atteint, les trous noirs : quasar ! quasar ! faire d'un nom savant une incantation*⁸⁵⁰.

Ce passage résume assez bien l'esthétique maléhiennne et la manière dont la mémoire secrète une fiction qui déjoue tous les pièges de l'enfermement référentiel ou même herméneutique. Dans sa préface à la réédition de *Parcours immobile* chez André Dimanche (2002), El Maleh souligne le refus de l'autobiographie et montre que « [...] dans le corps du texte il y a cette volonté de la refuser, à la faveur d'une démarche ludique de subversion, une volonté de briser la fermeture de l'identité, de la faire éclater en

⁸⁴⁸ Dominique Combe, *Poétiques francophones*, op. cit., p. 167.

⁸⁴⁹ Edmond Amran El Maleh dans Marie Redonnet, *Entretiens avec Edmond Amran El Maleh*, op. cit., p. 75.

⁸⁵⁰ *PI*, p. 61.

fragments⁸⁵¹». Les stratégies de subversion mises en œuvre dans l'écriture maléhiennne sont la fragmentation, explicitement revendiquée dans la citation, et l'opacification qui procède par un véritable tissage de la doublure. Ce terme, très cher à l'auteur, est souvent convoqué pour dire, en quelque manière, l'« autre livre, son jumeau⁸⁵² », celui qui n'a jamais été écrit et non pas, précise l'auteur, un quelconque manuscrit abandonné et qu'une critique génétique « pruri[gineuse] » fouillerait avec ses « armes sophistiquées et redoutables⁸⁵³ ».

Pour ce qui est de la fragmentation, elle est saisissable dès le seuil des textes maléhiens, pour ce qu'elle multiplie les temps, les lieux⁸⁵⁴, les personnes et les masques, indiquant la même identité fragmentée, comme un miroir éclaté et qui brillerait de ses éclats, le sujet devenant ainsi l'incarnation d'altérités successives.

Quant à de la doublure, elle est sans cesse signalée par l'écriture qui s'abîme dans une specularité infinie, la narration cédant le pas rapidement à la méta-narration, le passé se trouvant donc enrobé, encerclé par le présent. Le présent de l'écriture, à son tour, semble inscrit dans le passé, mais avec une certaine distance humoristique ou amusée :

[...] quand il a fallu comme on dit sensibiliser l'opinion internationale après son expulsion [celle du « secrétaire d'un parti très modeste pratiquement insignifiant dans le monde communiste »] c'est Aïssa qui s'était chargé d'écrire une sorte de brochure biographique où passait beaucoup d'émotion et de lyrisme fraternel « tu as un vrai talent d'écrivain » lui disait Abdessamad un des secrétaires [du parti]⁸⁵⁵.

⁸⁵¹ *Id.*, « Préface », p. 9.

⁸⁵² *Id.*, « Préface », p. 7.

⁸⁵³ *Id.*, « Préface », p. 8.

⁸⁵⁴ On a déjà évoqué l'éclatement des lieux, mais le narrateur de *Parcours immobile* lui-même s'en explique à la page 99, dans un court paragraphe mimant la fragmentation :

Lieux dispersés éclatés vivants de leur autonomie, Aïssa circulait allait de son pas étagé parcourant des espaces différents dans l'indifférence d'un mouvement qui le portait en avant : la logique d'une vie !

Cf. également, *id.*, p. 116 : « [...] superposition de lieux [...] ».

⁸⁵⁵ *Id.*, p. 160.

Tout renvoie à son envers, donc, y compris la langue qui se reporte sans cesse à l'autre langue.

Ce ne sont d'ailleurs pas les mots de l'autre langue, des autres langues, qui posent problème à la compréhension puisque la « politesse » auctoriale y remédie par une traduction interne, mais ce sont des doubles sens conférés aux propos ou aux énoncés, des allusions multiples et qui font qu'à la limite, le texte fonctionne en un système clos et schizoïde, élaboré dans une langue codée que, seul, connaît son utilisateur, à moins d'y être initié et de s'arrêter à chaque mot pour en mesurer tout le poids. L'auteur n'est-il pas un « éleveur de mots » ?

Le métadiscours qui accompagne les nombreuses intrusions idiolectales chez El Maleh subvertit le récit, l'empêchant de progresser. De l'aveu de cet auteur lui-même, il faut lire ce va-et-vient entre les langues comme la manifestation d'un conflit, le texte devenant une zone de turbulences où l'on avance difficilement.

La traduction interne rappelle sans cesse la difficulté du dire, autre figure de l'indicible, tout comme la structure elliptique du récit lui-même, qui déborde les balisages de la linéarité, se fragmente et s'étoile, d'un lieu à un autre, d'une thématique à une autre, sans lien apparent, sans transition.

Sur le plan pragmatique, cette confusion qui mêle les niveaux mélange aussi les genres et les modes et déçoit l'attente d'un récit pur, – ce récit glissant sans cesse vers le discours. La répartition en discours et récit dans les vingt-huit chapitres de *Parcours immobile*, outre le prologue « en forme de prélude⁸⁵⁶ », – terme qui évoque, derrière le jeu, la musique – a été examinée en détail. Il serait fastidieux de reproduire cette analyse. On peut toutefois en retenir la nette hypertrophie du discours pour ce qui est annoncé comme un « récit ». Ce dernier se présente sous forme de fragments d'histoires

⁸⁵⁶ *Id.*, p. 19.

éclatées prenant place dans des temporalités diverses, grossièrement entre 1915⁸⁵⁷, année de naissance du personnage principal, et son avènement à l'âge adulte. Ces fragments épars sont comparés à un « jeu de cartes⁸⁵⁸ », au rebours des procédures chronologiques, qualifiées de « policières » et de « [...] biographie [...] cadavrophage [...] »⁸⁵⁹.

Partout, le récit semble être au service du discours et non l'inverse : chaque fois qu'un élément du récit est présenté, il est encadré par des éléments du discours qui portent le plus souvent sur le récit lui-même : « récit en retrait dans le creux [...] »⁸⁶⁰, et sa genèse :

*Maintenant devant moi ce jeu de cartes postales : tenter de recomposer une vie pas à pas à partir de ces images muettes des feuilles mortes dérisoires souvenirs de carton*⁸⁶¹.

Bientôt, le métarécit se meut en métafiction, commentant ses propres procédés de production :

*Le corps d'un texte : faire d'un personnage invention commode le lieu le dépôt d'un discours décalé en rupture branché sur d'autres sources de vie, tension au point où l'abstraction ne rencontre plus qu'elle-même, l'idée quelconque celle-là ou une autre : Aïssa crève le personnage entêté, ses pas ont marqué un passage, jeu de plusieurs possibles que rien ne peut abolir*⁸⁶².

Cette réflexion, située au cœur du livre et concrétisant sa mise en abyme, réfléchit sur le personnage et son double (ici Aïssa) et sur l'autonomie essentielle de la fiction,

⁸⁵⁷ *Id.*, p. 209.

⁸⁵⁸ *Id.*, p. 33 ; variation sur l'épigraphe, qui évoque un « jeu de cartes postales », p. 23.

⁸⁵⁹ *Id.*, p. 68.

⁸⁶⁰ *Id.*, p. 27.

⁸⁶¹ *Id.*, p. 33.

⁸⁶² *Id.*, p. 97.

« coup de dés », comme aime à répéter El Maleh. La part de l'aléatoire est inscrite dans le mouvement même de cette écriture qui en fait son principe de liberté ; l'incipit de *Mille ans, un jour* en fait d'ailleurs le pacte de lecture initial :

*Un homme a tenu un journal dont on ne sait rien, rien que quelques fragments, comme si une main, la sienne sans doute, par un geste incompréhensible en avait déchiré, éparpillé les pages. Lecture aléatoire, déchiffrement de l'absence : cri, angoisse retentissant dans cet espace de retrait, impuissance devant l'irréparable, vanité du dire, triomphe de la haine, de l'inexorable fermeture*⁸⁶³.

L'aléatoire est ce qui approfondit la part de mystère autour de l'origine du texte, son inachèvement et son caractère fragmentaire. L'élaboration du mystère autour de l'œuvre va justifier diégétiquement la nécessité de la quête menée par le personnage principal, Nessim.

En même temps, la lecture elle-même est présentée comme une entreprise erratique qui tente de combler un manque, de faire signifier l'absence. L'écriture du récit se fait elle-même déchiffrement métadiscursif.

La fonction métadiscursive revêt de multiples aspects et mériterait qu'on lui consacre, à elle seule, un travail approfondi : métanarration, métafiction, métalangage. Cette écriture ne cesse de tracer des lignes de fuite diverses, et cependant c'est une circonvolution arachnéenne qui transforme le parcours en dédale. Si le récit du *Démantèlement* de Boudjedra semble prendre une certaine consistance au fur et à mesure que l'on avance et que les voix se répondent l'une à l'autre, *Parcours immobile*, au

⁸⁶³ *Mille ans un jour*, p. 9.

contraire, semble se déconstruire à mesure qu'on avance dans la lecture. Car, nous rappelle l'auteur :

Peu importe ! Peu importe la lisibilité d'une expérience dont ni l'homme ni son temps ne constituent le centre sûr aisément repérable. Au centre d'une toile d'araignée Aïssa tissait la trame de l'indéchiffrable : pris dévoré, pourtant il sécrétait nourrissait les fils inlassablement⁸⁶⁴.

Le refus de la tentation du sens, dans ce cas, est plus que le simple signe d'une contestation de l'ordre institué par la tradition littéraire et par la langue elle-même. En devenant bigarré, impur, monstrueux, en faisant droit en son sein à d'autres registres de langues et d'autres modalités énonciatives (à la narration comme à la notation immédiate), le texte affiche ostensiblement ses mécanismes et affirme son caractère inachevé. Le récit d'apprentissage est déçu ; déconstruit, il devient récit-poème, se donne la possibilité d'échapper à la bipartition entre le lisible et l'illisile.

L'image de l'araignée, chère à Deleuze revient inlassablement pour rappeler le tragique lié à cette écriture qui, tout en disant la mort du récit, continue son inlassable tissage, transformant ainsi l'écriture du récit en récit d'une écriture. En ancrant sa parole à sa source vive, El Maleh reconquiert, en faisant place à la générosité, la possibilité d'une diction non émoussée du monde.

Le personnage comme invention, fruit du hasard et réceptacle d'un discours décalé, se retrouve également dans les textes de Paul Smaïl bien qu'en matière de « construction », les procédés soient très différents.

⁸⁶⁴ *PI*, p. 98.

1.5. Roman beur : prétexte au pamphlet

Là où l'absence d'intrigue chez El Maleh écartait toute perspective de pouvoir cerner les grandes étapes d'une évolution des personnages, chez Smaïl, intrigue il y a, mais elle se réduit à l'anodin d'une vie de jeune fils d'immigrés, l'un peinant à parfaire son intégration, l'autre cultivant la révolte jusqu'à défrayer la chronique en faisant les gros titres de la rubrique des faits divers⁸⁶⁵. On est en droit de s'interroger : une vie de fils d'immigré, « est-ce que ça fait un roman que les gens vont lire⁸⁶⁶ » ? Du témoignage sociologique à la réécriture du fait divers, comment Paul Smaïl arrive-t-il à user du topos en abusant une réception crédule ? En quoi la figure du « beur⁸⁶⁷ » va-t-elle constituer une image séduisante d'un héroïsme subversif ?

1.5.1. Le roman d'apprentissage : le bon beur et la *racaille*

Dans son article « De l'échec à la réussite dans le *Bildungsroman* beur⁸⁶⁸ », Laura Reeck analyse le roman beur comme un « déplacement » du roman d'apprentissage, tout en précisant que ce n'est pas le seul type de roman qui déplace ainsi le récit et qu'il partage ce trait avec beaucoup de textes de la littérature postcoloniale. Elle ajoute que le motif de l'intégration constituerait la réconciliation qui est l'aboutissement de l'apprentissage, par

⁸⁶⁵ Respectivement, le héros de *Vivre me tue* et celui de *Ali le Magifique*.

⁸⁶⁶ Pour pasticher le titre du livre attribué à un certain Ahmed et intitulé *Une vie d'Algérien, est-ce que ça fait un livre que les gens vont lire ?* (Paris, Seuil, 1973).

⁸⁶⁷ Pour faire court, on s'autorise l'emploi de ce terme, contesté chacun le sait, en lieu et place de la périphrase non moins équivoque de « français de la seconde génération » ou d'autres similaires.

⁸⁶⁸ Laura Reeck, « De l'échec à la réussite dans le *Bildungsroman* beur », in Charles Bonn, *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*, op. cit., p. 78, y compris la note infrapaginale n. 4.

opposition à l'errance qui en serait l'échec. Toutefois, ajoute encore la critique, d'une part, le roman beur ajoute ses propres spécificités linguistiques et culturelles au roman d'apprentissage ; d'autre part, l'errance ne revêtirait pas une connotation négative, mais au contraire serait « le mouvement par lequel il [le protagoniste] se crée en sujet à part entière ainsi que l'élan qui le pousse dans certains cas à créer à son tour⁸⁶⁹ ».

Parler de déplacement du genre romanesque suppose que le genre soit intégré dans la culture de référence de l'écrivain qui va chercher à le dépasser et que ce dépassement soit inscrit dans le roman même par des allusions et des procédés de détournement (retournement, subversion, etc.) prouvant cette rencontre entre le genre de référence et le modèle déplacé. Dans le cas de Paul Smaïl, *Vivre me tue* et *Ali le Magnifique* semblent bien obéir à ce schéma : de part et d'autre, une réconciliation-intégration contrariée en raison des différences liées à l'origine. Sinon que, pour le narrateur de *Vivre me tue*, l'errance aboutira néanmoins à l'écriture et à la reconnaissance⁸⁷⁰, alors que l'errance du protagoniste de *Ali le Magnifique* l'a mené en prison⁸⁷¹. L'un écrit un roman avec sa vie, l'autre relate depuis l'espace carcéral comment il a inscrit sa vie à la rubrique des « faits divers ».

Cependant, si l'un comme l'autre, les deux protagonistes constituent les instruments d'une interrogation fondamentale portée par l'auteur sur la société française et ses minorités, cette dimension satirique est toutefois rendue ambiguë, déstabilisée par la pseudonymie. Le caractère « factice » de cette voix, ne peut être éludé, ni le soupçon d'insincérité qui pèse sur quiconque ose détourner le privilège du dire postcolonial. C'est en ces termes en effet, que souvent la question est posée : « [...] il faut dire que, depuis

⁸⁶⁹ Laura Reeck, art cité, p. 79.

⁸⁷⁰ Le second roman de Paul Smaïl, *Casa, la casa*, *op. cit.*, est largement bâti sur cette donnée.

⁸⁷¹ Bien que le narrateur de ce roman lui aussi arrive à l'écriture, mais de manière plus ambiguë, son récit oscillant entre journal intime et plaidoyer destiné à ses juges.

l'époque des luttes anti-coloniales, les choses ne paraissent pas si simples et la voix est devenue un des enjeux problématiques de la théorie postcoloniale⁸⁷² », affirme Margaret A. Majumdar. Il est vrai qu'il est difficile de séparer la voix de la représentation, concept aussi bien littéraire que politique, rappelle la même critique. Toutefois, on peut tenter, dans un premier temps, de faire fi de cette duplicité pseudonymique, d'éviter surtout de prêter des intentions politiques à un texte sur le simple soupçon que son auteur n'est pas réellement un « postcolonisé⁸⁷³ », sans entrer dans le débat de la représentation et de sa conformité avec un réel quelconque, ni dans celui de savoir qui a le droit, ou non, de représenter le décolonisé⁸⁷⁴. Si une littérature se veut subversive, c'est parce que justement elle n'obéit ni à une censure conventionnelle ni à des limitations normatives.

Ce qui paraît évident, c'est que les livres signés Paul Smaïl reconduisent tous les topos du roman beur : scolarité plutôt réussie⁸⁷⁵, qui explique l'avènement à l'écriture, présence d'une figure de mentor⁸⁷⁶. Bien que *Ali le Magnifique* ne présente pas un modèle de réussite accomplie, il s'inscrit néanmoins dans le genre, tout en le détournant.

Dans la deuxième partie de ce travail, on a vu que la voix narrative chez Smaïl se caractérisait surtout par son oblicité. Que ce soit celle de Paul, le narrateur de *Vivre me tue* ou celle de Sid Ali dans *Ali le Magnifique*, l'ironie récurrente n'épargne ni les

⁸⁷² Margaret A. Majumdar, « Hybridité et voix dans la théorie postcoloniale : le cas de Paul Smaïl », art. cité, in Charles Bonn *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*, op. cit., p. 110.

⁸⁷³ Albert Memmi parle, lui, de « décolonisé » dans *Portrait du décolonisé arabo-musulman et de quelques autres*, Paris, Gallimard, 2004.

⁸⁷⁴ M. A. Majumdar pose même la question : « Léger [alias Paul Smaïl] peut-il se permettre de jouer ce jeu ? » (« Hybridité et voix dans la théorie postcoloniale : le cas de Paul Smaïl », art. cité, p. 113).

⁸⁷⁵ Sur le modèle du protagoniste du *Gône du Chaâba*, op. cit., ou de Béni dans *Béni ou le paradis privé*, op. cit. de Azouz Begag.

⁸⁷⁶ Figure présente aussi bien dans les romans d'apprentissage que dans beaucoup de romans maghrébins et beurs. Ceci s'explique par le fait que la langue française est au cœur de cette écriture et que la séduction de cette langue passe dans la plupart des cas par le biais d'un enseignant.

représentants de la société française, ni ceux de la société magrébine (du Maroc et d'Algérie) ou de la communauté issue de ces deux pays et vivant en France. En outre, les deux personnages se situent dans une marginalité lucide et sans concession, particulièrement sur la société du spectacle. Ainsi, comme le note Philippe Lançon à propos de Léger / Smaïl, l'auteur « agresse le monde de la représentation, politiciens, auteurs, critiques, télé-troncs, démagogues de tous acabits⁸⁷⁷ ».

Si, dans *Casa, la casa*, le narrateur refuse de se plier au rituel des émissions télévisées, le protagoniste de *Ali le Magnifique*, quant à lui, pousse la mise en spectacle de soi jusqu'à l'absurde, jouant sans cesse, simulant des personnages qu'il n'est pas et dénonçant par là-même l'histrionisme de la société contemporaine. Dès l'incipit, le récit du narrateur s'inscrit en contrepoint de ce qui se diffuse sur son compte à travers la presse et il se terminera sur un appel au lecteur à rompre avec cette société du spectacle :

Éteignez vos écrans, tous vos écrans ! Lisez, sortez, aimez, écoutez de la musique, dansez, faites l'amour, buvez du vin et de l'eau de vie, fumez de l'herbe ou des nuits graves, si ça vous chante, chantez, chantez, chantez dans le noir, tout espoir n'est pas perdu, nous vaincrons ! nous briserons les glaces sans tain du Spectacle, nous disperserons sous nos rires les mirages du Marché⁸⁷⁸ !

Ce passage de l'« Envoi » semble servir de moralité donnant à lire à rebours un roman inspiré d'un simple fait divers.

La création de Smaïl émane, en effet, plus du langage que du réel dont il s'est inspiré et le fait divers ne lui aura servi qu'à pourvoir l'écriture, au besoin, d'une couleur anecdotique. La page du fait divers, représentée en début de roman sous la forme de titres

⁸⁷⁷ Philippe Lançon, « Il en fait des tomes », *Libération*, 6 février 2003, cité par M. A. Majumdar, « Hybridité et voix dans la théorie postcoloniale : le cas de Paul Smaïl », art. cité, p. 113.

⁸⁷⁸ *Ali le Magnifique*, p. 617.

de presse est totalement déconstruite puisque ses stéréotypes ne sont repris que sur le mode distant de l'ironie : «“Le criminel le plus recherché de l'espace Schengen.” Mais mon avocat a rappelé que j'étais présumé innocent⁸⁷⁹ ».

C'est toute la stéréotypie circulant autour de l'image du beur qui est épinglée à travers les deux romans :

C'est que, pour les gens, tous les beurs se ressemblent, ont l'air suspect. Ou que tous les beurs sont des robots. Ou que ce sont tous des monstres. Des tueurs en puissance. [...] Et qu'ils font peur. Oui⁸⁸⁰.

Dans *Vivre me tue*, le narrateur s'insurge contre la patronne de la librairie qui lui conseille des « bouquins de ratons » : Driss Chraïbi, Mohamed Choukri, Rachid Mimouni⁸⁸¹. Aussi bien, Paul Smaïl convoque des références qui vont de Proust à Chikha Rmiti, du groupe Zebda à Rimbaud, de Baschung à Omar El Khayyam.

Autre motif du roman beur repris : le voyage vers le pays des origines. Dans les deux romans de Smaïl le voyage, exil pour Paul⁸⁸², fugue pour Sid Ali, se solde par une découverte qui fait tomber en pièces le mythe des origines comme carte postale à l'usage des touristes. Ici encore, l'oblicité du regard des deux narrateurs est sans concession sur la corruption, les nouveaux riches, le poids de la religion et celui du pouvoir politique, etc. En fait, tout est prétexte pour Paul Smaïl à exercer son art du pamphlet, de la formule

⁸⁷⁹ *Id.*, p. 17.

⁸⁸⁰ *Ibid.* Cette stéréotypie est cultivée par les médias, c'est ce que dénoncent les pages où une chaîne télévisée organise une fausse émission en direct dans les cités, avec l'accord de quelques jeunes à qui on a proposé de l'argent pour jouer les durs (p. 20-23).

⁸⁸¹ *Vivre me tue*, p. 92-93 :

Les ratons ne devraient lire que des bouquins de ratons, selon vous ? Proust, c'est seulement pour les pédés, alors ? [...] Et les Bretons, alors, il faut qu'ils lisent Chateaubriand ? Les Russes, Tolstoï ? [...] Qu'est-ce que j'en ai à foutre de la littérature arabe ? Pour moi, il y a les bons livres et les mauvais – point.

⁸⁸² Pour le narrateur de *Vivre me tue*, c'est dans le roman suivant, *Casa, la casa*, que ce voyage sera relaté. Il est juste annoncé dans le premier roman.

assassine qui ne va jamais sans une grande jubilation linguistique. En comparant Smaïl / Léger à un boxeur, Philippe Lançon résume heureusement le rapport de cet auteur à la langue : « tout lui fait phrase⁸⁸³ ».

1.5.2. Exercice de style et distorsion parodique

Ce « tout lui fait phrase » indique l'hybridité affichée de l'écriture de Paul Smaïl. C'est une hybridité assumée, non pas comme symptôme (même si au niveau de la fiction elle est sensée signaler la biculturalité des protagonistes), mais plutôt comme une esthétique du mélange et de la transformation. On a déjà évoqué la pluralité des registres de langue, des langues elles-mêmes : français, arabe, anglais, espagnol... Mais il y a également toute la créativité lexicale, les détournements discursifs comme le vocabulaire de la publicité intégré dans une tendance à l'écholalie jubilatoire⁸⁸⁴. Le détournement des listes fait penser à une entreprise de collage et de bric-à-brac où le sens s'é mouss e à l'avantage du son : liste alphabétique des prénoms arabes : « Ali, Asad, Aziz, Fouad, Gamal, Hamza, Karim, Nabil, Naguib, Mourad, Mouloud, [...] Zinedine⁸⁸⁵ ! » ; liste des marques de vêtements dans les magasins transfigurés en un espace labyrinthique qui donne le vertige : cette liste est déclinée, déclamée, scandée de points d'exclamation dans un délire de la marque : « Je vais déambuler pendant des heures dans le dédale de la plus belle des kissarias, me défonce r aux marques ! Nike [...] Caterpillar ! Harrington ! Hanes ! [...] Cargo ! [...] ⁸⁸⁶ ». Pour le personnage, le recours à la liste est une manière de se constituer

⁸⁸³ Philippe Lançon, « Il en fait des tomes », art. cité, repris par Margaret A. Majumdar, « Hybridité et voix dans la théorie postcoloniale : le cas de Paul Smaïl », art. cité, p. 113.

⁸⁸⁴ Exemple entre dix, la liste des options de la BMW est déclinée de manière quasi-exhaustive dans *Ali le Magnifique*, p. 62-63.

⁸⁸⁵ *Id.*, p. 129. Cette liste de prénoms est mise en relation avec le comportement de la police à l'endroit des Maghrébins ou des Français d'origine maghrébine.

⁸⁸⁶ *Id.*, p. 39.

une identité de recours. Les marques et le modèle sous-jacent d'identité *in* (et non pas *out*) lui fournissent les références, la légitimation et la visibilité dont il a besoin. Les tournures stéréotypées auxquelles il se réfère sont la formulation obligée qui l'intègre dans une communauté dite « d'origine » : « On n'est pas des pédés », « Hchouma !⁸⁸⁷ », « si je pouvais pleurer – mais un homme ne pleure pas⁸⁸⁸ », etc. En outre, la tendance à la fabulation donne lieu à des microrécits par lesquels le narrateur se constitue une identité usurpée : les scènes avec le psychanalyste en sont un exemple et cela malgré la lucidité du sujet à propos de sa tendance à fabuler. En effet, sa lucidité ne l'empêche pas de se constituer en usurpateur d'un discours qui n'est pas le sien.

Pour l'auteur, le recours à la liste est une manière de dénoncer dans un premier temps le terrorisme des marques sur les jeunes, mais sur le plan esthétique le recours ostensible et répétitif à la liste permet de remplacer l'acte créatif littéraire par la récitation répétitive des bruits du monde moderne, comme si ces bruits avaient contaminé le texte, l'avaient miné de l'intérieur, contrariant toute créativité, la transformant en simple entreprise de recyclage.

Cette circulation de fragments recyclés est parfois traitée sur le mode parodique, ce qui accentue encore plus cette conception « négative » de la littérature. Si *Vivre me tue* peut de manière générale se lire comme un pastiche, voire comme une parodie, cela se vérifie surtout en rapport avec l'identité auctoriale liée à l'état civil. Dans *Ali le Magnifique*, la parodie s'érige en morceaux de bravoure ; ainsi de celle du roman à l'eau de rose :

Dire ce que furent – passé simple – les jours, les semaines miraculeuses qui suivirent ? Dire ce que fut notre amour ? Dire ce que fut, du moins, mon amour... [...] Qui a jamais pu dire avec certitude : il, ou elle, m'aimait autant

⁸⁸⁷ *Id.*, p. 200.

⁸⁸⁸ *Id.*, p. 60.

*que je l'aimais [...] –putain ! tu es bon, là, Sid Ali. Tu es bon. Tu es convaincant. Tu en pleurerai de bonheur. C'est le bonheur*⁸⁸⁹.

Le narrateur se dédouble ainsi en son propre lecteur, commentant ce fragment de roman à l'eau de rose, vite avorté par le métadiscours qui en fait clairement un exercice de style. Une usurpation de plus. D'autres exercices comme celui-ci parsèment le roman : l'imitation du scénario cinématographique⁸⁹⁰, celle du style du *Monde*⁸⁹¹, etc. Le narrateur va jusqu'à se pasticher lui-même, s'imaginant interviewé par un journaliste et se citant lui-même en italique, comme un autre. Le dédoublement de l'instance narrative est sans cesse accompagnée d'un métadiscours enté à la matérialité même du texte, ramenant le lecteur à la pure présence de son acte de lecture, le mettant devant sa responsabilité de lecteur :

*Je ne vous connais pas encore assez pour connaître vos goûts. Mais puisque vous êtes parvenus à la page 301 de ce bouquin que vous lisez, là, et que ma si poétique prose ne vous rebute pas trop, apparemment, vous devriez apprécier ce qui suit : du grand bon beau cinéma comme vous aimez. Z'y va ? Z'y va*⁸⁹².

L'intrusion du narrateur agit comme métalepse, et la métaphore cinématographique comme commentaire métafictionnel reproduisant le topos du *theatrum mundi* : les hommes sont des fantoches mus par une puissance supérieure. Le personnage, à la fois narrateur et auteur (dans la fiction), est conçu selon une vision totalitaire qui se déplace sans cesse entre le fictif et le réflexif. Cette totalisation au lieu de donner une idée sûre et homogène du sujet, en fait une entité flottante que creuse le vertige de miroirs sans fin.

⁸⁸⁹ *Id.*, p. 86.

⁸⁹⁰ *Id.*, p. 301 : « Et maintenant place au grand bon beau cinéma comme on aime. Enfin ! on ; moi, du moins » ; ainsi est amorcée la parodie du scénario cinématographique.

⁸⁹¹ *Id.*, p. 237-241.

⁸⁹² *Id.*, p. 301, évidemment.

Ainsi, les deux romans de Smail partent d'une affirmation identitaire pour mieux en souligner le caractère hybride, incertain, se projetant sans cesse dans l'image renvoyée à l'autre. Cette construction d'une hybridité plus ou moins confortable se nourrit textuellement des lectures et des goûts culturels des deux narrateurs.

Si le caractère fictif des faits relatés dans les romans du corpus ne prête pas à discussion, la généricité de ces derniers est plus problématique, car elle emprunte à des codes multiples, les détournant, les pastichant ou les parodiant : autobiographie, histoire, fait divers sont des pré-textes que la fiction vient subvertir, ou éclairer différemment par une parole romanesque qui assume sa part de subjectivité et d'ambiguïté.

Cette hybridité constitutive se nourrit également d'une autre mémoire, celle des livres lus, qu'elle convoque dans une intertextualité affichée comme un complément d'identité. Cerner l'artifice d'une telle entreprise et son ambivalence, selon que l'on se situe par rapport aux représentations qui émanent de la fiction ou par rapport à la dimension esthétique de cette dernière, permet de mettre en perspective littéraire la subversion affichée par les textes du corpus ou qui leur est reconnue.

2. Mémoire de textes

C'est dans les années soixante-dix que des théoriciens du texte littéraire entreprennent de conceptualiser une notion désormais devenue incontournable, celle d'intertextualité. La fécondité de cette notion explique d'ailleurs son instabilité définitionnelle, des plus extensives (Julia Kristeva⁸⁹³ ou Roland Barthes⁸⁹⁴) à la plus

⁸⁹³ L'intertexte considéré comme une dynamique textuelle, cf. Julia Kristeva, Σημειωτική, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, [1969], Points essais, 1978.

⁸⁹⁴ L'intertexte devient fondement même de tout texte : « Tout texte est un intertexte » (Roland Barthes, « Texte (théorie du) », in *Encyclopaedia universalis*, 1^{re} édition, Paris, Encyclopaedia universalis, 1968-75).

restrictive (Michaël Riffaterre⁸⁹⁵) ou à la plus taxinomique (Gérard Genette⁸⁹⁶). Renouant avec la réflexion des formalistes russes en soulignant l'autonomie du texte⁸⁹⁷, l'intertextualité rompt avec la critique de la filiation dite aussi « critique des sources⁸⁹⁸ », sans arriver cependant à la supplanter entièrement⁸⁹⁹, particulièrement dans le Monde arabe. Si la critique des sources suppose au texte une origine première et souvent statique, que l'on peut identifier et délimiter, l'approche intertextuelle, quant à elle, « compromet définitivement le caractère monolithique de la signification du texte littéraire⁹⁰⁰ ».

Dans l'aire littéraire arabe, ce concept d'intertextualité, rendu par [tanāṣṣ]⁹⁰¹ dérivé lui-même de [naṣṣ], « texte », a partie liée avec le mouvement appelant à s'inspirer de la modernité ([ḥadāṭa]) littéraire occidentale, et il a fait l'objet de nombreux écrits et discussions. Cependant, malgré l'abondante littérature parue à ce sujet sous forme d'articles ou d'essais – dont beaucoup ont été présentés lors de conférences ou de colloques universitaires –, ce concept reste encore aujourd'hui quelque chose d'abstrait en arabe.

⁸⁹⁵ Michaël Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

⁸⁹⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

⁸⁹⁷ Cf. Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 22-24.

⁸⁹⁸ *Id.*, p. 32- 35.

⁸⁹⁹ Cf., à ce propos, le compte rendu par Patrick Sultan de Harold Bloom, *Ruiner les vérités sacrées*, (1988), trad. fr. par Robert Davreu, Paris, Circé, Bibliothèque critique, 1999. Ce compte rendu, intitulé « Guerres de succession », in *Acta fabula*, vol. 2, n° 1, 2001, est disponible sur Internet à l'adresse suivante : <http://www.fabula.org/revue/cr/103.php>, page consultée le 9 juin 2007.

⁹⁰⁰ Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, *op. cit.*, p. 74.

⁹⁰¹ Ou bien [naṣṣiyya], la terminologie reste hésitante. Cf. l'article de synthèse de Naïma Fartas,

« نظرية التناسبية والنقد الجديد (جوليا كريستيفا أنموذجاً) » (« La théorie de l'intertextualité et la nouvelle critique [le cas de J. Kristeva] »), document disponible sur Internet à l'adresse suivante : <http://azouzlahcen.jeeran.com/%D8%A7%D9%84%Dz8%AA%D9%86%D8%A7%D8%B5%D9%8A%D8%A9%20....doc>, page consultée le 24 avril 2007.

Les frontières de l'intertexte se dessinent non seulement en fonction de la nature de l'emprunt, mais aussi de l'aire culturelle et de la période historique considérée. Ainsi la notion occidentale et déjà très fluctuante de plagiat, qui est une forme d'intertextualité extrême et perversie⁹⁰² et son équivalent arabe, [sariqa 'adabiyya], littéralement « larcin littéraire », attendent encore d'être étudiées sous un jour comparatif et d'être mieux délimitées⁹⁰³. Gardons à l'esprit que la littérature arabe classique, à l'instar de ses homologues européennes, était loin de déconsidérer le plagiat : « Pour les poéticiens arabes, le plagiat [sariqāt]⁹⁰⁴ n'est pas une notion nécessairement dépréciative⁹⁰⁵ », rappelle A. Kilito. De fait, la notion même de propriété littéraire n'avait pas encore acquis des contours qui ne s'élaboreront qu'à partir du XVIII^e siècle. Ainsi la poétique arabe dispose-t-elle de tout un registre de notions pour rendre compte des phénomènes du type visé ici :

- [iqtibās] : citation d'un fragment coranique ou appartenant à la tradition prophétique ;

⁹⁰² Cf. Hélène Maurel-Indart, *Du plagiat*, Paris, Presses universitaires de France, Perspectives critiques, 1999.

⁹⁰³ La critique des sources continue à connaître un grand intérêt de la part des chercheurs dans le monde arabe. Il semble même qu'en plus d'une réelle présence du paradigme patrimonial dans la production littéraire arabe, il y a de la part de la critique comme une volonté de légitimation de cette littérature, et ce particulièrement en ce qui concerne le genre romanesque, considéré comme « plus » intrus que d'autres. Cf., à titre d'exemple, l'important travail de Mohammed Ryadh Wattar, « [tawzīfu t-turāṭi fi r-rīwāya l-'arabiyya l-mu'āšira] » (« L'utilisation du patrimoine dans le roman arabe contemporain »), 2002, disponible sur Internet à l'adresse suivante : <http://www.awu-dam.org/book/02/study02/361-M-W/ind-book02-sd001.htm>, page consultée le 28 novembre 2005. Ce critique propose dans ce travail une importante bibliographie qui illustre amplement cette quête des sources. Pour le Maghreb, on se reportera, par exemple, aux *Racines du texte maghrébin*, Tunis, Cérès, 1997.

⁹⁰⁴ A. Kilito omet de souligner la nuance introduite par la catégorie du nombre grammatical : [sariqāt] est utilisé au pluriel dans le contexte classique, ce qui lui confère un statut de désignateur d'entités concrètes et nombrables, au lieu que le singulier [sariqa] de l'emploi moderne est clairement générique et plus abstrait. Cette nuance est de taille, et renvoie à la différence entre « emprunt(s) partiel(s) » et « emprunt total » ; cf. Hélène Maurel-Indart, *Du plagiat*, *op. cit.*, pour un examen détaillé de ces notions.

⁹⁰⁵ Abdelfattah Kilito, *L'Auteur et ses doubles. Essai sur la culture arabe classique*, Paris, Seuil, 1985, p. 24.

- [taḍmīn] : citation d'un vers de poésie ou d'un ensemble de vers ;
- [talmīh] : allusion à un évènement, à un personnage ou à une histoire célèbres ;
- [mu'āraḍa] : écriture oblique, manière de s'opposer (en écrivant), d'entrer en concurrence.

Mais toutes ces notions ne peuvent recouvrir celle d'intertextualité, traduite par [tanāṣṣ].

Au reste, si l'approche intertextuelle connaît un succès moindre que la critique des sources, on peut également y voir une conséquence de l'histoire récente du Monde arabe. Mohammed Ryadh Wattar note, à juste titre, que le recours à l'hypotexte patrimonial⁹⁰⁶ s'est intensifié depuis la [naksa]⁹⁰⁷, en réaction à un sentiment d'échec et de dépossession ayant alors affecté l'intellectuel arabe. Trois attitudes ont découlé de cette conjoncture ou se sont, en tout cas, affirmées après cette date. Le salafisme, qui remonte au XIX^e siècle, s'est illustré par le rejet de la modernité et de l'Occident dans une idéalisation totale de la tradition, [at-turāṭ]⁹⁰⁸. A l'opposé, des intellectuels modernistes, souvent sévèrement jugés comme « pro-occidentaux », vouent un culte inconditionnel à la modernité et considèrent tout ce qui vient du passé comme une entrave au développement. Entre ces deux courants vient s'inscrire une dynamique qui tente, bien difficilement, de concilier passé et présent,

⁹⁰⁶ Mohammed Ryadh Wattar, « [tawzīfu t-turāṭi fi r-riwāyati l-'arabiyyati l-mu'āṣira] », (« L'Utilisation du patrimoine dans le roman arabe contemporain »), *op. cit.*, chap. 1, § 2.

⁹⁰⁷ C'est la grande débâcle, en 1967, du panarabisme contre l'armée israélienne, dont la supériorité technologique et organisationnelle s'est cruellement avérée.

⁹⁰⁸ Cf. Jacques Berque, *Les Arabes d'hier à demain*, Paris, Seuil / Esprit, 3^e édition augmentée, 1969, en particulier le chapitre 1, « Rupture de l'homme traditionnel », p. 31-50.

en empruntant des valeurs anciennes, mais en les soumettant au regard critique, historiciste, du présent⁹⁰⁹.

Dès lors toute manifestation intertextuelle mérite de faire l'objet d'une lecture qui prenne en considération cette dynamique de rapports entre les textes.

C'est ainsi qu'entre le flou définitionnel qui entoure certaines approches intertextuelles ou, à l'inverse, l'extrême restriction taxinomique, on optera non pas pour un équilibre improbable entre ces deux attitudes théoriques, mais pour une poétique de l'intertextualité telle qu'elle se dégage des textes, laissant à chacun d'entre eux son originalité. En ce sens, la terminologie genettienne semble encore indépassable, même si l'usage qui en sera fait répondra au seul souci de clarté. Cette poétique ne sera sollicitée, naturellement, que dans la mesure où elle semble relever d'un acte subversif. Mais en quoi l'axe intertextuel peut-il intéresser une lecture qui tente de débusquer le subversif dans les textes du corpus ?

Subversive, l'intertextualité l'est à plus d'un titre et, d'abord, parce qu'elle correspond, à prendre le sens étymologique du mot clé de ce travail, à la version d'endessous. Cette façon d'aborder la mémoire des textes oblige naturellement à un geste herméneutique parallèle à l'élucidation des modalités intertextuelles. Il s'agira bien évidemment d'inscrire ce geste herméneutique dans l'esquisse de poétiques intertextuelles et non pas dans de simples inventaires qui ne sauraient en aucun cas prétendre à une quelconque exhaustivité.

L'une des premières évidences à poser pour établir un usage subversif de l'intertextualité est de rappeler que celle-ci ruine toute idée de monolithisme textuel, toute utopie de source statique :

⁹⁰⁹ Au Maroc, l'un des défenseurs de ce rapport distancié à la tradition est le philosophe Mohamed Abed Al-Jabri. Cf., par exemple, son *Introduction à la critique de la raison arabe*, Casablanca / Paris, Le Fennec / La Découverte, 1995.

*L'intertextualité compromet définitivement le caractère monolithique de la signification du texte littéraire [...] en introduisant un élément hétérogène, en faisant référence à un lien de sens déjà constitué, elle brise toute univocité*⁹¹⁰.

Il faut néanmoins se souvenir que la théorisation de l'intertextualité n'a vu le jour que depuis les années soixante-dix et que si, *a priori*, rien n'interdit d'étudier cette dimension de manière rétrospective, dans des textes qui ont précédé la littérature théorique, il faut cependant tenir compte de la conscience intertextuelle chez un écrivain et qui, toute récente, particulièrement dans le Monde arabe, relève d'une nouvelle relation aux textes. D'où la nécessité d'une mise en jeu des modalités de signification du texte littéraire, des conditions de sa lecture, de la conception du texte et de sa nature profonde.

2.1. Bonnes et mauvaises lectures

La lecture est au cœur de toute entreprise scripturale : de même que le conteur est un ra(/e)conteur des histoires des autres, l'écrivain est un « récrivain⁹¹¹ ». La plupart des personnages du corpus de référence sont des lecteurs, bons ou mauvais, des livres des autres, qu'ils commentent, critiquent ou encensent avec plus ou moins de pertinence.

C'est chez Boudjedra et El Maleh que la lecture est le plus ouvertement présentée comme au cœur de l'entreprise scripturale, la configurant même en faisant d'elle un parcours erratique qui impose ses détours, ou la pervertissant jusqu'à transformer l'œuvre en éclats de miroirs d'autres œuvres.

⁹¹⁰ Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, *op. cit.*, p. 74

⁹¹¹ Selon le mot forgé par Marc Escola dans son article « Écriture seconde. Le commentaire est-il une écriture seconde ? Sur une proposition de G. Steiner », 2004, article disponible sur Internet à l'adresse suivante : http://www.fabula.org/atelier.php?%26Eacute%3BCriture_seconde, page consultée le 15 juin 2006.

Dans *Le Démantèlement*, le personnage principal, Selma, est présentée comme une lectrice, une liseuse assidue, à l'instar de nombreux personnages de Boudjedra, d'ailleurs :

*Selma préférait alors rentrer dans sa chambre pour veiller, à la lumière d'une bougie, et s'engouffrer dans des lectures interminables sans donner ainsi l'occasion à son père de se plaindre auprès d'elle de la consommation d'électricité, qui lui donnaient – les lectures – l'impression de ne plus avoir de limites d'aucune sorte ni de bords ni de rebords*⁹¹².

De fait, le métier de Selma est celui de bibliothécaire, et son travail relève d'une véritable enquête historique. Par elle, le stéréotype de la femme gardienne de la tradition est renversé, puisque la jeune femme ne se contente pas de transmettre, mais soumet l'héritage historique et patrimonial à son inquiète interrogation, non sans être dépositaire de deux testaments, celui du frère et celui du père spirituel, Tahar El Ghomri. Réceptacle des écrits et de la parole d'autrui, elle figure à la fois le livre et le lecteur qui l'interroge. Si le narrateur de *L'Escargot entêté* semble ne voir le monde qu'à travers le prisme de ses livres qui se renvoient les uns aux autres⁹¹³ et qui, au lieu de l'ouvrir au monde, semblent l'enfermer dans un encyclopédisme « entêté », Selma a, pour sa part, une démarche herméneutique, fût-elle parfois un peu biaisée, dans ses lectures.

Les personnages d'El Maleh eux aussi s'affirment à travers un savoir séculaire reçu en héritage. La figure du [qārī tāğir]⁹¹⁴, « lettré (ou : érudit) et négociant », est centrale dans

⁹¹² *Le Démantèlement*, p. 37

⁹¹³ Cf. Habib Salha, *Poétique maghrébine et intertextualité*, *op. cit.*, chapitre 2 : « Poétique boudjedrienne », p. 105-128.

⁹¹⁴ Figure du monde juif et musulman médiéval qui a joué un rôle majeur dans la culture andalouse et maghrébine. Le personnage éponyme de *Léon l'Africain* d'Amin Maalouf (Paris, [J.-C. Lattès, 1986], Livre de poche, 1987) en constitue une illustration. Cette figure de sage a joué un rôle important au Moyen Âge, à une époque où la circulation de l'information et de la science était souvent liée à celles des hommes et des biens. Cf. Haïm Zafrani, « Lieux de rencontre et de dialogue », dans Mohammed Habib Samrakandi et Mohamed Saad Eddine El Yamani (dir.), *Le Droit à la mémoire. Présences d'Edmond Amran El Maleh*,

son œuvre : Moulay Aboubaker Lasri dans *Le Retour d'Abou El Haki* s'inscrit dans cette filiation⁹¹⁵, ainsi que Amine al-Andaloussi qui le vénère comme un grand maître. Ce genre de personnages s'inscrit dans une chaîne où le savoir n'est pas un aboutissement, mais une quête spirituelle jamais achevée. Aboubaker est un cheikh soufi dont la poésie possède encore une force d'enchantement originelle. Les pages consacrées à ce personnage sont un hommage à la force de ravissement et de subversion contenue dans la poésie soufie :

[...] sa poésie tenait sous l'empire de son charme et de ses pouvoirs de ravissement de vastes auditoires qu'elle subjuguait et mettait en mouvement, lancés désormais dans des quêtes, des expériences uniques. Il était au plus caché de lui-même cheikh soufi et beaucoup redoutaient le feu ardent de cette poésie, de cette passion proche de la folie et du sacrilège que les autorités orthodoxes s'efforçaient de maintenir à distance pour en conjurer le péril. Ce qui n'a pas manqué de frapper les esprits les moins avertis, c'est que cette langue qu'on croyait faite pour l'éternité et dont tout l'être paraissait investi totalement dans l'écriture sacrée, touchait terre, surgissait avec une jeunesse soudaine, fulgurante dans l'annonce augurale de constellations nouvelles⁹¹⁶.

Le maître soufi se distingue particulièrement par sa fréquentation des grands textes sacrés et des classiques, s'amusant « des pièges dans lesquels tombaient les plus versés des orientalistes, dont certains parmi les plus illustres étaient ses amis⁹¹⁷ ». Par son éthique et son érudition, Aboubaker est l'incarnation de l'humaniste musulman. Cette figure du

Horizons Maghrébins, n° 27, *op. cit.*, p. 13-25, et, du même auteur, *Juifs d'Andalousie et du Maghreb*, *op. cit.*

⁹¹⁵ Edmond Amran El Maleh, *Le Retour d'Abou El Haki*, *op. cit.*, p. 54 : « Moulay Aboubaker tenait sa science et son savoir d'un héritage ancestral ».

⁹¹⁶ *Id.*, p. 55.

⁹¹⁷ *Id.*, p. 57-58.

soufisme savant a comme pendant une autre figure du soufisme, populaire cette fois-ci⁹¹⁸, celle du Majdoub, évoquée brièvement à travers un intertexte signalé en note infrapaginale comme un inédit de Abdelhak Serhane⁹¹⁹. La figure du Majdoub, « fou inspiré », – figure historique devenue légende au Maroc –, ouvre sur une intertextualité d’un autre ordre, celle d’une oralité ancrée dans le terroir ; elle installe le texte dans l’« intervocalité ». Dans la deuxième partie de ce travail, l’importance des voix et leur valeur fondatrice dans l’élaboration même du texte maléhien ont été soulignées ; parallèlement aux figures de lecteurs érudits, il y a celles des conteurs, ce dont témoigne le titre même du *Retour d’Abou El Haki*, soit le retour du « père du récit », du Récitant donc, étant donné le sens largement métaphorique de la paternité ici évoquée⁹²⁰.

Néanmoins et malgré la centralité de ce patrimoine oral, pour Edmond Amran El Maleh, c’est la lecture qui est essentiellement « consubstantielle⁹²¹ » de l’écriture ; la seconde ne saurait être menée sans l’autre :

C’est l’expérience de l’écriture qui est, à mon sens, décisive et pour l’exercice de la critique [...]. C’est elle et elle seule qui peut offrir des chances de surmonter cette sorte d’antinomie, de contradiction fondamentale qui surgit quand on pose comme préalable au travail de création littéraire, le choix entre

⁹¹⁸ Ahmed Toufiq a développé une figure analogue dans son roman [ǧārātu ’abī mūsā], Marrakech, Al Qobba Zarqa, 1997 ; traduction française de Philippe Vigreux : *Les Voisines d’Abou Moussa*, Paris, Michel de Maule, 2007.

⁹¹⁹ *Mille ans, un jour*, p. 17-18. La figure du Majdoub, « l’inspiré » pour reprendre la traduction de Serhane, introduit la parole poétique comme parole prophétique. Cette citation est un hommage en cascade à l’écrivain Serhane et au mystique Majdoub.

⁹²⁰ Cf. les remarques de Mohamed Maouhoub, « Le pli de l’écriture », dans Mohammed Habib Samrakandi et Mohamed Saad Eddine El Yamani (dir.), *Le Droit à la mémoire. Présences d’Edmond Amran El Maleh, Horizons Maghrébins*, n° 27, *op. cit.*, p. 134-135.

⁹²¹ Edmond Amran El Maleh, « Langue et littérature. Pour une seule littérature et une critique nouvelle », in *Le Café bleu*, Zrirek, *op. cit.*, p. 67.

*deux les deux langues, l'arabe et le français, comme si l'être de ces deux langues et leur rapport avec notre culture étaient transparents*⁹²².

Les personnages de Paul Smaïl sont également des lecteurs. Dans *Vivre me tue*, l'espace de la bibliothèque est présent dans la diégèse, à travers la librairie dans laquelle Paul travaille un moment. Et la recommandation de sa patronne, qui lui conseille de lire Rachid Mimouni, se méprenant ainsi sur le système d'identification du jeune Smaïl, mais en même temps le stigmatisant maladroitement par ses origines et cherchant sans doute à l'y enfermer, comme si rien ne pouvait l'interpeller plus que la littérature maghrébine.

Cette attitude de la libraire, femme de gauche pétrie de bons sentiments et de « politiquement correct », dénote un défaut : c'est une mauvaise lectrice, car elle ne juge la littérature qu'à travers le contenu thématique, référentiel, et le nom de l'auteur. Pour une spécialiste du monde des livres, c'est un défaut impardonnable. Cette réception restrictive mise à l'index par Smaïl, sera minée par le jeu pseudonymique.

En revanche, Smaïl se sert de l'intertextualité comme modalité structurale pour caractériser ses personnages. On observe ainsi une véritable mise en scène des lectures de ses personnages : leurs obsessions, leur savoir, leur culture, leur appartenance socio-culturelle sont reflétées par les citations qui émaillent le texte et qui sont censées être des *leitmotive*, des refrains scandés intérieurement. Rimbaud figure à la première place dans la bibliothèque intérieure de Sid Ali, cité comme autorité susceptible de légitimer les actes du jeune homme et de leur donner l'épaisseur et la noblesse du poète maudit. Chaque fois que l'adolescent tombe plus bas, Rimbaud vient à son secours : « Moi, je suis intact, et ça m'est égal ». Cette citation est accolée à la première évocation du meurtre de Madame Rénal, la professeure de français qui enseignait elle-même *La Saison en enfer*⁹²³. Rimbaud, appelé

⁹²² *Ibid.*

⁹²³ *Ali le Magnifique*, p. 16.

familièrement « l'ami Arthur », est lu et relu⁹²⁴. Un autre poète, le chanteur Alain Bashung, est invoqué pour excuser les errances, qui n'ont rien de poétique, du personnage lorsqu'il s'adonne à la prostitution :

*Plus rien ne s'oppose à la nuit,
Rien ne justifie...*⁹²⁵

Les références aux poètes et chanteurs se multiplient et se diversifient selon les présupposés d'une double culture bilingue : Omar Al Khayyam est également convoqué et le narrateur ose une intrusion métaleptique pour inviter le lecteur à savourer deux vers des quatrains rendus célèbres par Oum Kalthoum, étant entendu que le lecteur moderne est devenu selon le narrateur incapable d'apprécier les longueurs :

[...] le format vous va, là, les petites natures ? c'est beaucoup plus court que le plus court des clips, plus léger léger que le plus bref des spots pour un produit allégé, un quatrain ! plus minimini encore, à part la minidose de MiniMir, je ne vois que le haïku ! [...] :

Sois heureux un instant,
cet instant c'est ta vie⁹²⁶.

La métalepse donne lieu à une petite scène de leçon de lecture, paraphée par l'auteur, avec l'insistance de la répétition, de son nom en littérature, Léger, comme pour mettre en valeur la virtuosité humoristique du passage lui-même. Les références de lectures du personnage-narrateur sont nombreuses et il n'est pas très utile d'en faire ici un inventaire ; toujours est-il que cette pluralité référentielle dans *Ali le Magnifique* fait penser à un bricolage mondain destiné à assurer une certaine « autorité » à ce personnage. Ce

⁹²⁴ *Id.*, p. 209.

⁹²⁵ *Id.*, p. 235. Citation reprise p. 350. Il s'agit d'un extrait de « Osez Joséphine » d'Alain Bashung et Jean Fauque, Paris, Polygram éditions, 1991, texte accessible à l'adresse Internet suivante : <http://www.paroles.net/chansons/19454.htm>, page consultée le 18 janvier 2006.

⁹²⁶ *Id.*, p. 279.

dernier fraternise avec le personnage stendhalien de Julien Sorel, dont le rapprochement ses penchants affectifs et ses ambitions sociales. Jusqu'au nom de la femme aimée, à qui ne manque que la particule (« madame (de) Rénal »). Sid Ali, lecteur de Stendhal, ne manque pas de corroborer cette ressemblance sur un ton menaçant dans le chapitre qui précède le meurtre :

– *Je vous aime beaucoup, moi aussi, madame de Rénal.*
« *De* ». *Ouououoh*⁹²⁷ !

D'autre part, si le personnage de l'hypotexte s'habille toujours en noir, son correspondant chez Smaïl est toujours en blanc, mais l'un et l'autre excellent dans l'art de la simulation et tombent finalement dans le piège de leur « mauvaise » lecture d'une littérature prise à la lettre.

Le personnage éponyme du *Peptimiste* s'avère également d'une très grande culture. Ses références vont des poètes arabes anciens aux plus contemporains : « 'Imru' al-Qays⁹²⁸ », « ibn al-'Arabi⁹²⁹ », « Mahmûd Darwîsh⁹³⁰ », « Tawfiq Ziyâd⁹³¹ ». Cette culture enrichie par une connaissance évidente de la géographie et de l'histoire proche et ancienne n'ont pourtant pas protégé le narrateur de sa candeur. En revanche la figure de l'auteur telle qu'elle paraît se dégager du paratexte (titre et notes infrapaginales) reflète, en plus d'une évidente érudition, une distance ironique avec les enjeux idéologiques et esthétiques de l'œuvre. Ce métadiscours est le signe d'une culture plurielle, aussi bien arabe qu'occidentale : d'un côté, l'allusion aux *Mille et une nuits* avec le titre du chapitre intitulé

⁹²⁷ *Id.*, p. 317.

⁹²⁸ *Le Peptimiste*, p. 50.

⁹²⁹ *Id.*, p. 45.

⁹³⁰ *Id.*, p. 26-27.

⁹³¹ *Id.*, p. 34-35.

« Histoire du petit poisson d'or » (Livre II, chapitre X), de l'autre, le chapitre intitulé « L'unique ressemblance entre Sa'ïd et Candide » (Livre II, chapitre II), qui renvoie, fût-ce de manière restrictive, à l'œuvre de Voltaire. La convocation directe de poètes ou indirecte de références littéraires, religieuses, historiques dénote une culture ouverte.

Contrairement aux personnages des auteurs précédents, ceux de Cossery ne s'affichent pas directement en tant que lecteurs. Même des personnages présentés comme instruits voire cultivés, comme Samantar et Ben Kadem, n'affichent jamais leurs lectures ; pourtant, l'un comme l'autre font preuve d'une certaine conscience politique et Samantar est présenté comme le conseiller favori de son ambitieux parent⁹³². Tous deux ont été formés en Occident, puis sont revenus dans leur pays, l'un pour réaliser son rêve de pouvoir, l'autre pour y mener une vie simple et hédoniste.

En fait, les références des personnages cossériens sont d'ordre essentiellement oral. Ils apprécient les bons mots, l'humour et la dérision, mais dans le cadre d'une immédiateté de l'échange. Et en ce sens, l'auteur ne concède rien – à moins qu'il l'ignore – à la mode de l'intertextualité affichée. Cette discrétion au niveau de la diégèse disparaît dès que Cossery est sollicité de témoigner des influences littéraires qui ont compté pour lui. Il n'hésite pas à évoquer ses lectures, qui ne s'arrêtent d'ailleurs pas aux grands auteurs français. Cossery a lu Gogol dont il a été le préfacier⁹³³ ; il cite également Dostoïevski, Nietzsche, Thomas Mann... Et parmi les écrivains français, Stendhal, et Baudelaire qu'il a admiré au point de le pasticher⁹³⁴. Par contre, aucune référence à la littérature arabe classique que l'auteur, bien que pratiquant le dialecte égyptien, ne maîtrise peut-être pas.

⁹³² AD, p. 63.

⁹³³ Nicolas Gogol, *Les Âmes mortes*, [1843], traduction française d'Henri Mongault, préface d'Albert Cossery, Paris, Livre de Poche, 1962.

⁹³⁴ Cf. Michel Mitrani, *Conversation avec Albert Cossery, op. cit.*, p. 113.

Sa connaissance des *Mille et une nuits* ou d'autres récits populaires est sans doute tributaire d'une transmission orale, comme c'est le cas de la plupart des personnes vivant ou ayant vécu dans le Monde arabe. L'absence d'une thématization directe des livres des autres dans l'œuvre de Cossery paraît tout à fait en harmonie avec sa conception d'un humour et d'une sagesse populaires, héritage égyptien non entaché par la modernité, clôture correspondant à la spontanéité naïve des origines et à l'idée de l'utopie cossérienne.

Cette brève présentation de l'inscription diégétique (ou de son absence) dans les textes du corpus, montre, qu'à une exception près et qui se justifie poétiquement, la lecture semble relever d'une « surconscience intertextuelle » comme l'on a parlé auparavant d'une surconscience linguistique. Au-delà de l'inscription thématique, cette surconscience va jusqu'à imprimer sa marque au texte qui devient un tissu (parfois aux coutures apparentes) d'autres textes. C'est par l'usage qu'il fait des textes d'autrui que l'auteur s'impose ou s'oppose dans la cité de ses pairs.

2.2. Détours et détournements

La citation, habituellement subordonnée au texte auctorial, lui servant d'appui esthétique ou moral, est généralement marquée par des guillemets ou des italiques, ou bien par une formule introductive qui en signale l'origine ; elle ne peut être modifiée ni changer de statut⁹³⁵. Elle ne peut, non plus, devenir plus importante que le texte auquel elle est censée être subordonnée. Cependant si certains de nos auteurs respectent ce code, il n'en est pas ainsi pour tous, puisque ce principe esthétique et éthique peut être transgressé jusqu'à faire planer le soupçon de plagiat sur l'écrivain, créant une « instabilité

⁹³⁵ Hélène Maurel-Indart, *Du plagiat, op. cit.*, p. 182.

grandissante sur la notion d'original / originel⁹³⁶ ». Ce détournement de la citation obéit à un mouvement initié par Flaubert et porté à son summum par Joyce⁹³⁷. Il peut revêtir différentes formes, du pastiche à la parodie, avec, parfois, des difficultés insurmontables pour identifier ce qui relève de l'un ou de l'autre, bien que, communément, on les distingue de la manière suivante :

[...] la parodie reprend un texte en en transformant le sens pour s'en moquer, tandis que le pastiche s'en tient à une imitation à la fois formelle et sémantique dans une intention au plus humoristique⁹³⁸.

Dans le monde arabo-musulman, la parodie est une pratique très ancienne : le *Coran* sera parodié du vivant même du prophète par un Musaylima Al-Kadhhab ou un Tulayha Al-Asadi⁹³⁹. Au reste, la poésie anté-islamique avait, de longue date, développé une culture des « lieux » poétiques⁹⁴⁰ : il fallait s'inscrire dans une tradition qui, seule,

⁹³⁶ André Topia, « Contrepoint joyciens », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 351-371, cité par Hélène Maurel-Indart, *Du plagiat*, *op. cit.*, p. 185.

⁹³⁷ Hélène Maurel-Indart, *Du plagiat*, *op. cit.*, p. 185.

⁹³⁸ *Id.*, p. 189.

⁹³⁹ Le premier de ces « faux » prophètes (dont le surnom, Al-Kadhhab, ne signifie pas autre chose que « le menteur ») est, notamment, resté célèbre pour sa parodie de la sourate 105 (« L'Eléphant ») qu'il vide de son contenu sémantique en mimant uniquement la syntaxe et le rythme des phrases, cf. Ali Al-Amari, « [mu'āraḍātu l-qur'ān] », (« Les parodies du *Coran* »), s. d., document disponible sur Internet à l'adresse suivante : <http://www.taghrib.org/arabic/nashat/esdarat/kotob/arabic/books/resalatalislam/11/43/13.htm>, page consultée le 21 octobre 2006. Abû l-'Alâ al-Ma'arrî (973-1058) a, de son côté, écrit un texte en prose rimée, *Al-fuṣūl wa-l-ghāyāt*, qui passe pour une imitation du *Coran*, ainsi que le rappelle Abdelfattah Kilito dans l'article qu'il consacre à cet écrivain, in Jamel Eddine Bencheikh (dir.), *Dictionnaire de littératures de langue arabe et maghrébine francophone*, *op. cit.*, p. 229-231.

⁹⁴⁰ Comme, par exemple, la déploration des ruines, [ʿal bukā' ʿalā l-'aṭlāl], au début d'un poème d'amour. Cf. Abdelfattah Kilito, *L'Auteur et ses doubles*, *op. cit.*, p. 24-30.

apportait l'autorité. La parole du poète s'autorise ainsi de la parole des autres et la complète, manière de mettre ses pas dans ceux des prédécesseurs⁹⁴¹.

2.2.1. Pastiche ou parodies ?

Si la taxinomie délimite bien la facture subversive de la parodie et la distingue de l'imitation approbatrice du pastiche⁹⁴², dans les faits, les limites ne sont pas aussi tranchées et la part de subjectivité peut dans une large mesure prêter une intention parodique là où il n'y avait que pastiche ou imitation plus ou moins consciente.

Ainsi en est-il avec *Une ambition dans le désert* d'Albert Cossery, où Sarra Cherif-Gaillard décèle une contestation du genre policier : « Dans [cet ouvrage], l'auteur s'en prend au roman policier traditionnel et se plaît à le décortiquer et à le railler⁹⁴³ ». Thématiquement, il est vrai, on l'a déjà souligné, les ingrédients du roman noir sont présents. Mais rien n'indique chez l'auteur une volonté critique à l'égard du genre. Aucune allusion à un texte précis, ni aucun travestissement d'un motif particulier qui puisse faire croire à un détournement quelconque. Tout au plus peut-on parler d'une acclimatation de l'enquête dans un environnement diégétique particulier. C'est dire combien il est difficile de tracer les frontières entre les effets de mémoire de lectures qui sont souvent inconscients et les intentions poétiques de l'auteur qui relèvent d'un travail concerté sur le texte.

C'est Habibi qui pose au sein même de la fiction la question de ces frontières intertextuelles dans le chapitre intitulé « L'unique point de ressemblance entre Sa'îd et

⁹⁴¹ Cf. Jamel Eddine Bencheikh, *Poétique arabe, essai sur les voies d'une création*, Paris, Anthropos, 1975, en particulier le chapitre III, III, intitulé « Mémoire poétique et création », p. 53-56.

⁹⁴² Deux types de relations permettent de décrire le rapport entre deux textes : l'imitation et la transformation. Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 8-10.

⁹⁴³ Sarra Cherif-Gaillard, *Le Retour du récit dans les années 1980...*, *op. cit.*, p. 229.

Candide⁹⁴⁴ ». La traduction française ne restitue malheureusement pas le rythme binaire de ce titre, souligné par la rime qui relie les deux anthroponymes, Sa'îd et Candide, au mot [farîd], traduit par « unique ». En effet, le titre ainsi composé fait penser inmanquablement à la titrologie arabe classique ou à la prose rimée des [maqāmāt], « séances », comme pour désigner un autre hypotexte, qui ne dit pas son nom, mais qui est suggéré par la forme.

Le chapitre en question relate une conversation entre le narrateur et l'extraterrestre. Ce dernier aborde la question de la réception des lettres envoyées par Sa'îd au narrateur extradiégétique et de la rumeur qui a couru, faisant de ces lettres un simple plagiat de *Candide*. Loin de s'en défendre, le narrateur développe au contraire un parallèle entre la situation des Arabes d'Israël et celle des personnages de Voltaire, validant en quelque sorte le conte voltairien à deux siècles d'écart. Le rapprochement donne lieu à une description sur le mode ironique de l'absurdité de la situation des « Arabes de l'intérieur » depuis l'établissement de l'Etat d'Israël. Voici, à titre d'exemple, un passage qui illustre cette veine ironique :

[...] si Pangloss consolait les femmes de sa nation de s'être fait éventrer en leur disant que leur armée en avait fait autant aux femmes de leurs ennemis, les Arabes d'Israël, en revanche, sont la victime des deux nations à la fois, la Bulgare et l'Abare⁹⁴⁵.

Le chiasme « Arabes d'Israël » vs « la Bulgare et l'Abare » est renforcé par la paronymie des deux termes périphériques (« Arabes » / « Abare »). En apparence, le texte habibien organise sa réception en anticipant les réactions de ses lecteurs et se dédouane préventivement de toute accusation de plagiat. En réalité, cette précaution oratoire n'est

⁹⁴⁴ *Le Peptimiste*, p. 93-98.

⁹⁴⁵ *Id.*, p. 96.

qu'une feinte destinée à permettre le déploiement d'un propos extrêmement ironique et la mise en perspective oblique de la situation de l'Arabe israélien, pris entre deux feux.

Sur le plan purement poétique, l'argumentation en faveur des ressemblances entre Sa'ïd et Candide se limite au plan du contenu, alors même que la stratégie ironique employée dans ce chapitre est très inspirée par celle de Voltaire.

Parallèlement, la référence à la tradition littéraire arabe à travers le titre du chapitre signale une autre source intertextuelle. L'ancrage du roman de Habibi dans cette tradition est évident et son auteur passe d'ailleurs pour être celui des écrivains arabes contemporains qui a su le mieux exploiter toute la richesse de ce patrimoine⁹⁴⁶. L'intertexte avec les *Mille et une nuits* demeure le plus prégnant : en plus de la référence directe à cette œuvre au début du chapitre XI du Livre II⁹⁴⁷, il y a également une exploitation de certains topoï comme celui de la Ville de Bronze, [madīnatu n-nuḥās]⁹⁴⁸, ou encore l'évocation du trésor, poncif des contes merveilleux par excellence, et des *Mille et une nuits* en particulier, dans le chapitre intitulé « Histoire de Thurayya⁹⁴⁹ ». Si les histoires évoquées ici appartiennent originellement au genre merveilleux, leur réécriture par Habibi donne lieu à une adaptation au genre romanesque qui en fait une lecture symbolique. La quête du trésor n'est plus à prendre au sens littéral du merveilleux, mais au sens figuré de la patrie perdue : Thurayya est un personnage tragique puisque, malgré tout le mal qu'elle s'est donné pour récupérer ses bijoux cachés dans sa maison, elle en est dépossédée par « l'homme intègre résidant en Israël » en échange du « procès-verbal de la découverte⁹⁵⁰ ». Sous couvert du merveilleux,

⁹⁴⁶ Selon le témoignage de Gamal Ghitany, tenté par des recherches analogues, cf. son « Entretien avec Sisa Qacem » (3 avril 2006), disponible sur Internet à l'adresse suivante :

<http://www.shorouk.com/alghitany/DialogueDetails.aspx?dialogueId=6>, page consultée le 18 janvier 2007.

⁹⁴⁷ *Le Peptimiste*, p. 125.

⁹⁴⁸ *Id.*, p. 129. Une note d'auteur y renvoie d'ailleurs explicitement aux *Mille et une nuits*.

⁹⁴⁹ Ce chapitre se trouve également au Livre II, p. 117-121.

⁹⁵⁰ *Id.*, p. 119.

l'histoire de Thurayya porte l'expression d'une critique politique visant les conséquences humainement désastreuses de l'expulsion et de la spoliation qui a frappé les Palestiniens au lendemain de la création de l'État d'Israël ; d'un autre côté, cette histoire indexe l'échec de l'ancienne génération d'exilés à faire valoir ses droits.

L'influence de la littérature arabe classique ne s'arrête cependant pas à ces emprunts ponctuels et subtilement détournés ; elle se manifeste également au niveau de la structure du roman épistolaire, et emprunte au genre de la [risāla]⁹⁵¹ et à sa rhétorique bien codifiée des attributions énonciatives et de la fragmentation en séquences narratives portant toutes un titre programmatique.

Le décalage entre la rhétorique bien codifiée de la littérature arabe classique et l'actualité historique à laquelle réfère *Le Peptimiste* relève non pas de la parodie comme c'est le cas chez Boudjedra dans [ar-ra'ḥ]⁹⁵², mais d'une réécriture à portée symbolique. La dimension poétique dans l'œuvre de Habibi est intimement liée au politique et avec une cohérence que très peu d'auteurs arabes ont su atteindre.

Chez Boudjedra, le traitement du patrimoine culturel est très différent. Séduit par les auteurs anciens, préislamiques ou classiques⁹⁵³, cet auteur ne manque pas de les citer ou de les évoquer, surtout les plus subversifs d'entre eux comme « Bachar Ibn Bourd⁹⁵⁴ » et

⁹⁵¹ À l'origine, épître didactique adressée à un destinataire réel ou fictif, mais dont le genre va connaître des développements variés et imprévus, cf. l'article « risāla » dans Jamel Eddine Bencheikh (dir.), *Dictionnaire de littératures de langue arabe et maghrébine francophone*, op. cit., p. 321-322.

⁹⁵² À propos du traitement parodique de la rhétorique arabe classique chez Boudjedra, cf. Touriya Fili, « Entre-langues et réécritures spéculaires : la tentation pré-babélique de Boudjedra ? », art. cité.

⁹⁵³ Cf. Habib Salha, *Poétique maghrébine et intertextualité*, op. cit., p. 106 : le critique relève des allusions à Ibn Arabi, Al Jahiz, Abou El Alaa El Maarri, Abou Nawas, Bachar Ibn Burd, Omar El Khayyam, Ghazali, Ibn Rochd (Averroès).

⁹⁵⁴ *Le Démantèlement*, p. 211.

« Abou Nawass⁹⁵⁵ ». Cependant, c'est le *Coran* qui jouit d'un statut particulier dans *Le Démantèlement*, Boudjedra le soumettant à un traitement spécifique.

Communément, rien n'interdit, en effet, d'inclure une citation coranique sur le mode du [*iq̣tibās*], – manière de se « réchauffer » au feu sacré de la parole divine, comme le donne à entendre le sens étymologique du terme arabe. Le *Coran* n'étant ni la propriété des Arabes ni celle des musulmans, il est l'objet d'une circulation universelle. Toutefois, si la citation d'adhésion, qui y recourt comme autorité, est acceptable aux yeux des musulmans orthodoxes, tout détournement du texte sacré est considéré comme un acte blasphématoire, dont l'auteur est dès lors considéré comme un apostat s'il est musulman, ou comme un mécréant s'il est d'une autre obédience religieuse.

En ce qui concerne Boudjedra, *L'Insolation* offrait déjà plusieurs exemples d'une hérésiographie fondée sur des jeux de mots faciles associant l'obscène et le sacré⁹⁵⁶, mais ce roman ne touchait pas directement au *Coran*, puisque seule la rhétorique des prières pieuses était visée par la parodie. C'est dans *Le Démantèlement*, que le texte sacré sera directement convoqué et soumis à l'épreuve du profane. Ainsi, par exemple, de la citation coranique relative au châtiment d'Abi Lahab et de sa femme, que se renvoient les deux protagonistes du roman⁹⁵⁷, et qui prouverait, au moins selon Selma, le phallogentrisme véhiculé par le texte coranique.

Cette saisie irrévérencieuse du texte coranique est partagée par Tahar El Ghomri :

*[...] ils n'avaient qu'à ouvrir un Coran... Toutes les contradictions y étaient.
Ils se moquaient de moi disant :*

عسى أن تكرر هوا شيئا وهو خير لكم

⁹⁵⁵ *Id.*, p. 228.

⁹⁵⁶ Cf. Touriya Fili-Tullon, « Boudjedra, écrivain de langue arabe ? », art.cité.

⁹⁵⁷ *Le Démantèlement*, p. 149, puis p. 252.

Ne haïssez pas trop ce qui pourrait vous être un bienfait. *Je les haïssais, mais j'essayais de trouver une porte de sortie*⁹⁵⁸.

L'aspect lacunaire des citations coraniques renvoie à la lecture instrumentaliste des intégristes ou des détenteurs du pouvoir, qui se servent de fragments décontextualisés pour justifier leurs fins. Les protagonistes feignent de respecter ce découpage comme pour mieux souligner à l'intention du lecteur que le texte sacré n'est à l'abri d'aucune manipulation de mauvaise foi.

Mais *Le Démantèlement* n'offre pas, à proprement parler, de parodie du *Coran* ; on observe seulement un éclatement, un éparpillement de citations, littéralement démantelées⁹⁵⁹. Cet éparpillement de versets dans l'espace du roman est un acte de profanation au sens étymologique, autrement dit une manière de casser la barrière qui sépare le sacré du profane. Dans la version arabe de *L'Insolation*, [ar-ra'īn], la parodie procède, par exemple, par déformation de la prononciation : l'invocation divine « [yā rabb yā rubāb] » y vire à l'obscénité, « [yā zabb yā zubāb]⁹⁶⁰ », en subvertissant le لَحْن ([lahn], « bonne prononciation ») par le لِحْن ([lahan], « mauvaise prononciation »)⁹⁶¹, alors que, dans *Le Démantèlement*, le [iqtibās] est détourné non pour illustrer un propos, mais pour commenter et mettre en relation une situation sociale, celle de la femme, avec les préceptes de l'islam. En revanche, sur le plan, purement poétique, l'intégration de ces

⁹⁵⁸ *Id.*, p. 90.

⁹⁵⁹ Habib Salha l'a noté, in *Poétique maghrébine et intertextualité*, *op. cit.*, p. 301.

⁹⁶⁰ [ar-ra'īn], p. 59.

⁹⁶¹ Jacques Berques avait relevé l'ambiguïté sémantique de la racine en question : « [...] lah'ana, ce peut être à la fois la réussite dans la psalmodie ou bien au contraire l'erreur de prononciation » (*Les Arabes d'hier à demain*, *op. cit.*, p. 231).

fragments d'une autre langue pose un problème de réception au non-arabophone et fait courir le risque d'être interprétée, comme cela est effectivement arrivé, en tant que pure ornementation exotique⁹⁶².

À ce propos, Abdallah Memmes affirme :

*[...] les éléments graphiques (portant notamment sur la mystique des lettres arabes, le Coran et la poésie érotique) non seulement bénéficient d'une réelle intégration à la fiction du roman, mais opèrent souvent comme générateurs textuels sur le plan de l'écriture*⁹⁶³.

Le critique semble faire allusion au mode de génération digressif des textes, même s'il ne le mentionne pas explicitement⁹⁶⁴. Mais si cela peut éclairer l'engendrement thématique de l'œuvre, cela n'explique toujours pas l'usage de la graphie arabe, là où une simple traduction eût suffi. À moins qu'on ne postule la volonté de l'auteur de s'adresser, comme dans un aparté linguistique, ici graphique, à un lecteur privilégié, le lecteur bilingue⁹⁶⁵.

D'autre part, ce recours à une graphie étrangère à la langue d'écriture pourrait aussi s'interpréter comme une manière d'imposer symboliquement sa différence, une façon d'effacer le travail d'acculturation inhérent à l'acte d'écrire (de s'écrire) en français. En ce sens, cette « litté-rature », ainsi que certains critiques l'ont appelée, ne cesse pas de se dés-

⁹⁶² Cf. Ogbia Bachir-Lombardo, *Le Bilinguisme dans les œuvres de Rachid Boudjedra...*, *op. cit.*, p. 73.

⁹⁶³ Abdallah Memmes, *Signifiance et interculturalité. Littérature maghrébine de langue française*, Rabat, Okad, 2^e édition, 1992, p. 208.

⁹⁶⁴ Boudjedra n'est évoqué par Memmes que par comparaison avec Tahar Ben Jelloun, chez qui est contesté tout caractère fonctionnel des fragments intrus.

⁹⁶⁵ C'est ce qu'affirme Amina Azza-Bekkat, « La littérature en fragments, le cas Rachid Boudjedra », in Ricard Ripoll (dir.), *L'Écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Presses Universitaires de Perpignan, coll. Études, 2002. Article également disponible dans *L'Écriture fragmentaire : théories et pratiques – II^e séminaire du Groupe de recherches sur les littératures de la subversion*, in *Calliope, journal de littérature et linguistique*, vol. 5, n° 1, janvier-février 2002, et accessible sur Internet à l'adresse suivante : <http://www.extrudex.ca/cgi-bin/extrudex/articles.cgi/royal>, page consultée le 20 février 2006.

écrire, de se subvertir. Dans cette langue neutre, laïque, qui permet certes de dépasser le tabou, de le transgresser, comment dire cette part obscure de soi, sinon par la métaphore de la langue arabe, devenue dans ce cas pure arabesque⁹⁶⁶ ? Oralité transcrite, le fragment coranique est une réminiscence qui affleure à travers la textualité, la troublant, l'interrogeant comme il est interrogé par elle. Il en est l'objet, mais c'est un objet qui semble échapper à toute saisie. Car même pour le lecteur bilingue demeure le mystère de cette traduction redondante.

Paul Smaïl se laisse également tenter par l'hypotexte coranique dans *Ali le Magnifique*. Le jeune Sid Ali ponctue ses confidences de versets coraniques qu'il compare malicieusement à Rimbaud, en écho à la condamnation portée contre les poètes dans la sourate explicitant les différences entre parole poétique, erratique et fabulatrice, et parole prophétique, porteuse de vérité et de lumière⁹⁶⁷ :

Je retenais [...] des sourates entières du saint Coran... Enfin ! les dernières du Livre, les sourates les plus courtes. Et dans une traduction en français – j'avais du mal avec l'arabe.

Et tu es, certes, d'une moralité imminente.
Tu verras et ils verront
qui d'entre vous a perdu la raison.

*Le Livre, en français, on croirait quelquefois lire du Rimbaud – Une saison en enfer*⁹⁶⁸.

⁹⁶⁶ À la fois au sens étymologique, mais aussi au sens extensif popularisé à l'époque romantique.

⁹⁶⁷ Cf. *Coran*, sourate 26, « Les poètes », particulièrement les versets, 224-226.

⁹⁶⁸ *Ali le Magnifique*, p. 81. La citation coranique provient de la sourate 68, « Le calame », versets 4-6, dont la tonalité rimbaldienne est fortement accusée par la traduction (l'adaptation) proposée ; voici, à titre de comparaison, la traduction des mêmes versets proposée par Mohammad Hamidullah ([al-qur'ān] / *Le Coran*, édition bilingue avec traduction française intégrale et notes de Muhammad Hamidullah, [1959], Qum, Ansariyan Publications, s. d.) :

*Et tu es, certes oui, d'un caractère éminent.
Tu vas donc observer, et eux observeront
qui de vous est le tenté.*

La disposition des versets à la manière de vers oriente vers une lecture poétique du « Livre » et constitue les prémisses de la parodie. Outre la décontextualisation des versets et leur mise en page, le gauchissement du texte par la traduction confirme cette impression que souligne la proximité du titre rimbaldien, qui les apparente à des versets sataniques.

Derrière cette petite impertinence comparative, il y en a une autre moins évidente, mais non moins réelle : c'est le régime parodique de tout le roman *Ali le Magnifique*. Michel Laronde a analysé la mise en perspective du canon littéraire français à travers les textes de Paul Smaïl et a montré la place du cliché littéraire dans l'optique de ce qu'il appelle « le roman de la post-colonialité⁹⁶⁹ ». Les incipits de *Vivre me tue* et de *Casa, la casa* reprennent, chacun à sa manière, des citations on ne peut plus connues de Melville ou de Proust, autorités reconnues et références revendiquées, qui suggèrent une réflexion sur la place de l'écrivain postcolonial dans la littérature française. Au-delà de cette problématique socio-critique sur laquelle on reviendra, *Ali le Magnifique* est un tissu de pastiches et de parodies. Quelques exemples en ont été relevés précédemment à propos du discours publicitaire, de l'imitation du scénario cinématographique, etc.⁹⁷⁰. Mais tout le roman est régi par une esthétique de la démesure qui confine à la parodie. De ce fait, *Ali le Magnifique* peut être lu comme une parodie du roman beur. Les poncifs du genre sont tous repris (le brillant élève d'origine immigrée, les parents quasi-analphabètes, la cité, la délinquance, le racisme, etc.), on l'a déjà signalé. Mais la parodie accompagne la satire et

⁹⁶⁹ Michel Laronde, « Prise de parole du roman de la post-colonialité en France : vers une socio-critique du canon littéraire », in Freeman G. Henry (dir.) *Beginnings in French Literature*, French Literature Series, vol. XXIX, Amsterdam / New York, Rodopi, 2002, p. 169-180 ; disponible sur Internet à l'adresse suivante : <http://docserver.ingentaconnect.com/deliver/connect/rodopi/02716607/v29n1/s14.pdf?expires=1208505918&id=43696735&titleid=6490&acname=Guest+User&checksum=4BEF1B389308D5FC7CB9CCA5C3ED0A30>, page consultée le 25 janvier 2006.

⁹⁷⁰ Cf. Touriya Fili-Tullon, « Paroles déplacées et stratégies discursives : Paul Smaïl », art. cité, p. 131-133.

en est constamment le prélude, et dans ce roman, c'est l'institution littéraire qui est désignée du doigt.

En effet, le personnage-narrateur, Sid Ali, s'en prend à Azouz Begag, Rachid O. et Rachid Djaïdani dans un court pamphlet incendiaire⁹⁷¹ qui indexe les poncifs repris parodiquement par Smaïl (le bon élève, le mal de la cité, l'homosexuel beur) ; en revanche, le roman *Vivre me tue* et son auteur sont encensés⁹⁷². Le jeu intratextuel introduit le premier roman de Smaïl dans la fiction et en fait un éloge hyperbolique :

*Vivre me tue. Putain, ce bouquin ! Il était paru à l'automne. Au bahut, tous les beurs qui lisaient le lisaient. La folie, c'était. Un bouquin, enfin, où l'un de nous parlait de nous, de nos vies, de nos galères, de nos colères*⁹⁷³ !

Pourtant, malgré l'apparente naïveté de cette réception où le lecteur est invité à s'identifier au personnage, une petite distinction entre le statut d'écrivain et celui d'auteur est discrètement soulignée lorsque le narrateur note que, malgré tout, le roman *Vivre me tue* de Paul Smaïl est écrit « en beur littéral⁹⁷⁴ » : la comparaison avec la différence entre l'arabe littéral et l'arabe dialectal laisse entendre qu'il ne s'agit pas, ici, exactement de la langue des beurs de la cité mais d'une version écrite, travaillée et recrée. D'ailleurs, et bien que l'auteur prouve qu'il sait parler aux jeunes des cités de leur vie, l'écrivain Paul Smaïl – en tant que personnage – est issu du « dessus du couscoussier de l'immigration⁹⁷⁵ ». Cette distinction écrivain vs auteur est à mettre naturellement en

⁹⁷¹ *Ali le Magnifique*, p. 501.

⁹⁷² Tout un chapitre de *Ali le Magnifique* (p. 158-164) fait, en quelque sorte, la promotion à contretemps de *Vivre me tue* !

⁹⁷³ *Id.*, p. 158. Noter au passage le double clin d'œil paratextuel à Tahar Ben Jelloun, *Les Raisins de la galère* (Paris Fayard, 1996) et à John Steinbeck, *Les Raisins de la colère* (1939).

⁹⁷⁴ *Id.*, p. 158.

⁹⁷⁵ *Id.*, p. 159.

rapport avec la pseudonymie qui l'approfondit, ainsi qu'avec le prétendu refus de Paul Smaïl de se laisser médiatiser.

Le brouillage des frontières textuelles et identitaires ne sert pas uniquement la parodie satirique, il intervient également sur le mode ludique en esquisant les contours d'une scène d'écriture et en organisant sa réception⁹⁷⁶.

Chez tous les écrivains du corpus, le pastiche voisine avec la parodie, brouillant parfois les distinctions.

La tentation intertextuelle dépasse parfois la simple fonctionnalité illustrative ou même poétique pour devenir une finalité en soi. De ce fait, le texte se trouve perverti par des fragments d'autres textes mettant en jeu des notions éthiques telles que celles d'authenticité et de propriété.

2.2.2. L'auctorialité menacée ?

L'auteur peut-il pécher par excès en recourant à l'intertextualité ? Et comment interpréter cet excès ? Ce dernier ne peut-il remettre en question la notion d'auctorialité jusqu'à faire planer la menace d'accusation de plagiat ?

Si un plaisir consiste, pour le lecteur, à retrouver des traces de ses propres lectures dans un texte et à se sentir de ce fait partie prenante d'une communauté d'intelligence et de sensibilité, s'il est vrai qu'il y a une joie, presque enfantine, à découvrir une référence cachée et qui se trouve comme encodée dans le plis d'une phrase, est-il certain qu'on apprécie autant la répétition et la redite lorsqu'elles frisent la compulsion ?

⁹⁷⁶ Ainsi, l'intervention du narrateur en tant que figure auctoriale (métalepse) bouleverse les niveaux et brouille non seulement les limites entre le narrateur et l'auteur, mais aussi les frontières textuelles en incluant la note (normalement infrapaginale) d'auteur à l'intérieur du propos (en l'occurrence le narré) :

Ici, une note à l'intention du lecteur ne parlant pas l'arabe [...] (Ali le Magnifique, p. 121).

Ce qui fait bien la différence, à ce niveau-là, entre l'écriture de facture traditionnelle de Cossery et celle plus moderne des autres auteurs du corpus, c'est bien l'exploitation affichée des lectures.

Aucune citation directe ni même d'épigraphe ne viennent émailler les écrits cossériens. L'auteur ne s'autorise que de la parole populaire qu'il met dans la bouche de ses personnages ; quant à ses références livresques, elles ne sont jamais explicites bien que l'on puisse en deviner quelques-unes.

Encore sont-elles soumises à un regard critique, qui y décèle une source de corruption plutôt qu'un enrichissement quelconque. Déjà dans *Les Fainéants dans la vallée fertile*, l'homosexualité de Mimi est donnée comme le résultat de ses lectures occidentales, ou du moins de son interprétation de ces lectures :

D'après ses lectures occidentales, il s'était forgé une conception un peu nuageuse de l'esthétique moderne. Ses mœurs douteuses avaient aussi la même origine. Mimi croyait fermement qu'un véritable artiste devait être pédéraste par nature. À un camarade qui lui demandait ce qu'il pensait de la philosophie d'un célèbre écrivain contemporain, Mimi avait répondu : « Qu'est-ce que tu veux que j'en pense ! C'est un homme marié ! »⁹⁷⁷

Cette « conception nuageuse » qui confine au stéréotype est-elle la raison pour laquelle Cossery préfère rester discret sur ses lectures ?

Dans *Un complot de saltimbanques*, Rezk est présenté comme un amateur de lecture, demandant même à Teymour qui a fait des études à l'étranger de lui prêter des livres qu'il aurait rapportés avec lui⁹⁷⁸. Toutefois, Rezk préfère lire en cachette, car « il éprouvait, il ne savait pourquoi, une certaine gêne à être vu s'instruisant dans une langue

⁹⁷⁷ Albert Cossery, *Les Fainéants dans la vallée fertile*, op. cit., p. 83-84.

⁹⁷⁸ Albert Cossery, *Un complot de saltimbanques*, Paris, [Robert Laffont, 1975], Joëlle Losfeld, [1993], 1999, p. 42.

étrangère⁹⁷⁹ ». Pourtant, la lecture constitue pour ce personnage, passablement dépressif, l'une des rares joies susceptible de le distraire de sa morne existence.

[... Rezk] se laissa sombrer, le regard accroché à la bibliothèque et s'y maintenant dans un effort avide comme au dernier refuge de sa pensée vacillante. Les longues rangées de livres, avec leurs reliures colorées, scintillaient sous les rayons du soleil pénétrant à travers la verrière de la véranda, comme des fragments de joie éparse, lui apportant l'enivrement et la certitude qu'il existait d'autres secrets, d'autres mystères à élucider, plus importants que ces intrigues ennuyeuses et puériles où se complaisaient les hommes⁹⁸⁰.

La bibliothèque est décrite comme un espace pittoresque qui permet d'échapper à une vie trop médiocre. Mais aucune œuvre n'est citée. On imagine mal en effet, le narrateur cossérien, consignait des citations compilées studieusement sur de petits bouts de papier à l'instar du personnage de *L'Escargot entêté* de Boudjedra, alors que le protagoniste de toutes les œuvres de Cossery demeure le sommeil, comme le remarque Edmond Charlot⁹⁸¹. Or, la lecture est une activité de veille. C'est donc dans la logique de la « philosophie » hédoniste de ses personnages et de leur appartenance à une culture de l'oralité que Cossery a sans doute gommé les traces de ses lectures.

En revanche, l'auteur ne résiste pas, dans *La Violence et la dérision* comme dans *Une ambition dans le désert*, à l'idée d'user de la figure du fou, dont le modèle pourrait bien être le personnage de Joha⁹⁸², comme déjà noté ; de même, ses marginaux (mendiants, prostituées, amateurs de hachich, etc.) sont des figures qui transcendent les frontières de la littérature arabe classique et de la culture orale ([*maqāmāt*], légendes, contes et, en

⁹⁷⁹ *Id.*, p. 72.

⁹⁸⁰ *Id.*, p. 79-80.

⁹⁸¹ « Préface » d'Edmond Charlot aux *Hommes oubliés de Dieu* (Paris, Joëlle Losfeld, 2000), p. IV.

⁹⁸² Cf. Albert Adès et Albert Josipovici, *Le Livre de Goha le simple*, Paris, [Calmann-Lévy, 1919], Livre de poche, 1969.

particulier, *Les Mille et une nuits*). L'impression de déjà lu n'est soutenue par aucune indication textuelle désignant une intertextualité consciente. Cossery reste très cohérent avec la logique de récits qui se veulent inspirés d'une sagesse populaire.

Si l'emprunt direct ou indirect brille par son absence chez Cossery, il est bien présent au contraire chez les autres auteurs, et particulièrement chez El Maleh et Boudjedra, au point de donner l'impression parfois de relever d'un ravaudage savant ou d'un étalage de culture.

Chez Edmond Amran El Maleh, cette tentation de la référence semble servir de contrepoint à la structure erratique des récits. Des intertitres précédant chaque séquence de *Parcours immobile* jalonnent ce texte au tissage arachnéen, servant de méta-récit et rappelant, dans leur sobriété aphoristique, l'écriture d'Elias Canetti dont deux citations introduisent en épigraphe *Aïlen ou la nuit du récit* : l'une extraite du *Territoire de l'homme* et l'autre du *Petit livre de la subversion hors de soupçon*⁹⁸³. Les deux citations se rapportent à la conception de l'écriture dans son rapport à l'histoire⁹⁸⁴, la grande comme la petite. La première pourrait même être lue comme une précaution rhétorique explicitant un certain art poétique, une vision partagée de l'art, et pourrait servir, rétrospectivement, de pacte de lecture pour le premier ouvrage de l'auteur, *Parcours immobile*. *Aïlen*, qui constitue la suite chronologique de *Parcours* et qui reprend les thèmes majeurs de ce premier texte, établit ainsi une filiation éthique et poétique. El Maleh qui n'en était qu'à son second livre publié se sentait peut-être obligé de recourir à l'autorité de Canetti pour

⁹⁸³ Edmond Amran El Maleh, *Aïlen ou la nuit du récit*, [Paris, Maspero, 1983], Marseille, André Dimanche, 2000, p. 9.

⁹⁸⁴ El Maleh partage avec Canetti une certaine conception catastrophique de l'Histoire, qu'il ne saurait être question d'approfondir dans le cadre de ce travail, mais qui apparaît clairement dans l'inscription mémorielle de ses textes.

expliquer sa démarche scripturale. Si les intertitres de *Parcours immobile* peuvent être lus comme des condensés du contenu des chapitres qu'ils introduisent, ils peuvent également l'être pour eux-mêmes, comme des fragments offerts à la lecture méditative. Voici ceux qui inaugurent les trois premiers chapitres du livre et que nous juxtaposons pour rendre évidente cette autre lecture possible :

Jeu de cartes postales.

Jeu de hasard et de la fascination d'un monde nouveau surgi à l'horizon.

*Dans son cœur dans sa manière d'aimer le dépaysement s'insinuait*⁹⁸⁵.

Ce samedi-là les mots venus d'ailleurs envahissent un pays vierge et détruisent le temps.

Méandres de la mémoire sous un ciel inaugural : la rencontre d'un jeune Juif marocain et d'un officier français à l'aube coloniale.

*« Ne raconte à personne. »*⁹⁸⁶

Un commencement de roman comme un début de bronchite : naissance d'un jeune homme sage qui rêvait de devenir éleveur de mots.

*Dévoré par ses mots. Dérives vers de glorieux royaumes*⁹⁸⁷.

Ces péri-textes tissent également des liens avec les textes qu'ils introduisent puisqu'ils en reprennent thématiquement ou littéralement des segments. L'écriture s'enroule ainsi sur elle-même tout en multipliant ses miroirs.

D'autres auteurs sont convoqués en ce lieu d'élection que constituent les épigraphes : Kafka⁹⁸⁸, Adonis⁹⁸⁹, Maurice Blanchot⁹⁹⁰, Nahmanide⁹⁹¹, Walter Benjamin,

⁹⁸⁵ *PI*, p. 23.

⁹⁸⁶ *Id.*, p. 37.

⁹⁸⁷ *Id.*, p. 49.

⁹⁸⁸ Edmond Amran El Maleh, *Aïlen ou la nuit du récit*, *op. cit.*, p. 101.

⁹⁸⁹ *Id.*, p. 145.

⁹⁹⁰ *Mille ans, un jour*, p. 7.

bien sûr⁹⁹². Au reste, le corps des textes lui-même abonde en évocations d'écrits et (ou) de leurs auteurs : « Cantique des cantiques »⁹⁹³, lieux bibliques détournés⁹⁹⁴, Mallarmé ou Malraux⁹⁹⁵, Joyce⁹⁹⁶... En outre, les « jeux de cartes » maléhiens ne peuvent que rappeler le fonctionnement de la narration simonienne⁹⁹⁷. De multiples autres références sont convoquées, qu'il serait fastidieux de répertorier en un simple inventaire⁹⁹⁸.

Si les voix sont si centrales dans l'œuvre d'El Maleh et l'ancrent dans une identité spécifique, les échos textuels tissent des affinités avec des textes universels et ouvrent l'horizon de lecture à l'infini des croisements : le lecteur lisant El Maleh lisant Blanchot lisant Celan, etc.

Comme El Maleh, Boudjedra ne renie pas ce qu'il doit à ses pairs. La lecture pour lui est le point de départ de l'activité scripturale. Plusieurs thèses comparatistes ont rapproché la poétique de Boudjedra d'auteurs occidentaux tels que Milan Kundera⁹⁹⁹,

⁹⁹¹ *Id.*, p. 137.

⁹⁹² *Id.*, p. 45. Marie-Cécile Dufour-El Maleh, l'épouse de l'auteur, avait travaillé en tant que philosophe sur Benjamin, cf. en dernier lieu, son petit essai intitulé *L'Écriture allégorique*, précédé de *Lettre à Monsieur Descartes*, Grenoble, La Pensée sauvage, 1999. El Maleh lui-même a toujours manifesté beaucoup de curiosité intellectuelle pour l'œuvre de ce philosophe.

⁹⁹³ *Id.*, p. 130.

⁹⁹⁴ *PI*, p. 115 : « Au commencement était le symbole » ; *Mille ans, un jour*, p. 86 : « Dieu reconnaissant difficilement les siens ».

⁹⁹⁵ *PI*, p. 55.

⁹⁹⁶ *Id.*, p. 80.

⁹⁹⁷ Cf. Abdelhaq Regam, « L'écriture du souvenir », in Mohammed Habib Samrakandi et Mohamed Saad Eddine El Yamani (dir.), *Le Droit à la mémoire. Présences d'Edmond Amran El Maleh, Horizons Maghrébins*, n° 27, 1994, p. 96-97.

⁹⁹⁸ Cf. Abdelfattah Makoudi, « Écrire Edmond Amran El Maleh », in Mohammed Habib Samrakandi et Mohamed Saad Eddine El Yamani (dir.), *Le Droit à la mémoire. Présences d'Edmond Amran El Maleh, Horizons Maghrébins*, n° 27, 1994, p. 136-139.

⁹⁹⁹ Cf. Rym Kheriji, *Boudjedra et Kundera : lectures à corps ouvert*, thèse soutenue à l'Université de Lyon II, sous la direction du Pr Charles Bonn, 2000. Accessible sur le site www.limag.com.

Claude Simon¹⁰⁰⁰ ou Louis-Ferdinand Céline¹⁰⁰¹. Sonia Zlitni-Fitouri¹⁰⁰² ainsi que Nadine le Duff¹⁰⁰³ ont montré comment Boudjedra a utilisé la citation simonienne non marquée en tant que telle. En effet, Boudjedra reprend sans démarcation linguistique ni typographique tout un passage de *La Bataille de Pharsale*¹⁰⁰⁴ de C. Simon, qu'il insère dans sa propre *Prise de Gibraltar*. Il s'agit plus précisément de la fameuse description de la miniature de Wasity. Si la première critique conclut à une utilisation parodique de l'emprunt, la seconde apporte un éclairage qui creuse une intertextualité triangulaire non seulement avec le roman simonien, mais aussi avec *La Prise de Constantinople* de Jean Ricardou¹⁰⁰⁵. On n'interrogera pas plus avant ce cas d'emprunt trop évident pour être équivoque et suffisamment souligné, à l'intérieur même du texte, par de nombreuses reprises et versions pour que le lecteur ne manque pas d'y décoder un travail formel conscient. En revanche, d'autres emprunts semblent plus problématiques et sujet à questionnement.

Ainsi, toujours dans *La Bataille de Pharsale*, dès les premières pages, on lit : « Jaune et puis noir temps d'un battement de paupières et puis jaune de nouveau : ailes déployées¹⁰⁰⁶ » ; ces motifs de couleurs réitérés sont repris de la manière suivante dans le texte boudjedrien : « Jaune puis jaunâtre puis jaune à nouveau¹⁰⁰⁷ » ; « la flèche ailée¹⁰⁰⁸ »

¹⁰⁰⁰ Cf. Sonia Zlitni-Fitouri, *Les Métamorphoses du récit dans les œuvres de Rachid Boudjedra et de Claude Simon*, op. cit.

¹⁰⁰¹ Cf. Hila Hager, *L'Écriture de la révolte dans les textes de Céline et Boudjedra*, thèse en cours à l'Université de Manouba (Tunisie), sous la direction de Habib Salha.

¹⁰⁰² Sonia Zlitni-Fitouri, « De l'image à l'imaginaire dans *La Prise de Gibraltar* de Rachid Boudjedra », art. cité.

¹⁰⁰³ Nadine Le Duff, « Rachid Boudjedra auteur de *La Bataille de Pharsale* de Claude Simon », art. cité.

¹⁰⁰⁴ Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, Paris, Minuit, 1985.

¹⁰⁰⁵ Jean Ricardou, *La Prise de Constantinople*, Paris, Minuit, 1965.

¹⁰⁰⁶ Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, op. cit., p. 9.

¹⁰⁰⁷ Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar*, op. cit., p. 11.

¹⁰⁰⁸ Citation de Paul Valéry donné en épigraphe par Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, op. cit., p. 7.

du premier texte devient, en écho, une « sorte de chose entre l’oiseau et la flèche¹⁰⁰⁹ ». Dans *Le Démantèlement*, « la photographie [...] de couleur bistre¹⁰¹⁰ » répond, encore, à la « photo jaunie aux ombres pâles¹⁰¹¹ » chez Claude Simon.

Néanmoins, ces variations lexicales sur l’hypotexte simonien légitiment-elles le calque stylistique : phrases interrompues, multiplication des parataxes, utilisation ostensible du participe présent, nombreuses incises faussement explicatives, jeu sur la typographie (italiques, capitales), ponctuation libre, dessins (avec le doigt pointé de Simon qui devient un sexe stylisé chez Boudjedra), etc. ? Où s’arrête la parodie et où commence le mimétisme, voire le plagiat¹⁰¹² ?

La parodie consiste bien à obtenir « le maximum d’écart sémantique » par une transformation minimale de la forme. Le pastiche préserve, au contraire, l’esprit du texte dans un nouveau texte qui lui reprend non la lettre, mais le style¹⁰¹³.

Ainsi le pastiche étant plus facile à confondre avec le plagiat que la parodie, il a besoin d’une contextualisation ou d’une présentation métatextuelle pour l’introduire et lui éviter le risque d’être pris pour ce qu’il n’est pas. Habib Salha a repéré, quant à lui, le même travail imitatif dans *L’Escargot entêté* dont il rapproche le style sobre et les phrases courtes de celles de *L’Étranger* de Camus¹⁰¹⁴. Le critique ne tranche pas clairement :

¹⁰⁰⁹ Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰¹⁰ *Le Démantèlement*, p. 9.

¹⁰¹¹ Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁰¹² Cette accusation a été portée contre Boudjedra et il s’en est défendu dans « La fascination de la forme », art. cité, où il reconnaît ses emprunts comme conscients, mais n’apporte nulle réponse à la question de l’omission de leur signalement, surtout lorsqu’ils deviennent récurrents comme les faits de style que nous avons relevés.

¹⁰¹³ Hélène Maurel-Indart, *Du plagiat*, *op. cit.*, p. 189. Notre soulignement.

¹⁰¹⁴ Habib Salha, *Poétique maghrébine et intertextualité*, *op. cit.*, p. 120-123.

*Boudjedra aurait-il pastiché Camus ? Le pasticheur, précise Genette, se saisit d'un style et ce style lui dicte son texte. Mais le parodiste a essentiellement affaire à un texte, et accessoirement à un style. Il semble que le style de Camus dans L'Étranger a inspiré Boudjedra. Tout se passe comme si Boudjedra avait réglé son métronome intérieur au rythme de Camus. L'imitation n'est pas une simple reproduction, mais une production nouvelle : celle de L'Escargot entêté dans le style de L'Étranger*¹⁰¹⁵.

Or les justifications de Boudjedra ne disent rien du style¹⁰¹⁶ :

Des traces dissimulées à l'intérieur du texte, comme des clins d'œil, non pas vraiment pour le lecteur d'ailleurs, mais pour l'écrivain lui-même, mort ou vivant, quelle importance ! C'était mon hommage à moi, ma façon de rendre hommage, au lieu de mettre sur la première page d'un roman « à Proust » ou « à Céline », « à Faulkner » ou « à Simon », comme font certains. Je mettais carrément à l'intérieur de mes textes quelques balises, quelques repères, que j'appelle des traces.

Dans cet article, l'insistance sur la « façon » sonne comme un aveu de « contre-façon », à prendre cependant dans les deux sens du mot : une façon de faire comme, mais aussi de contrer.

Hélène Maurel-Indart propose une analyse prenant en considération à la fois la dimension esthétique et psychologique dans un cas de figure comme celui-ci :

*Le plagiaire veut et ne veut pas voler l'autre ; il veut être lui-même, c'est-à-dire, peut-être, tout autre chose qu'un écrivain. Le pastiche est l'épreuve de vérité qui conduit à la révélation d'un style authentique ou à une saine résignation*¹⁰¹⁷.

¹⁰¹⁵ *Id.*, p. 121-122.

¹⁰¹⁶ Rachid Boudjedra, « La fascination de la forme », art. cité. Notre soulignement.

¹⁰¹⁷ Hélène Maurel-Indart, *Du plagiat*, op. cit., p. 190.

Puis la critique ajoute :

*La forme d'emprunt la plus répréhensible au regard de la loi, et la moins créative sur le plan littéraire, est l'emprunt total direct, volontaire et caché. C'est de la pure reproduction illicite*¹⁰¹⁸.

Rien de tel chez Boudejra, bien sûr, qui avoue même avoir pratiqué l'intertextualité sans le savoir depuis *La Répudiation*¹⁰¹⁹ ! Toutefois, dans cette chronique il y a comme un aveu naïf d'une fascination pour la forme... complexe :

*Fasciné par la technique, par le formalisme que j'ai trouvé très bien structuré chez les Français du Nouveau Roman, je voulais un peu de cette technicité, ce formalisme, chez moi. [...] La société algérienne, musulmane, maghrébine n'est pas une société condamnée au folklore, à la mythologie stupide (parce qu'il y a une mythologie très forte et féconde, génératrice d'autres mythes, génératrice d'autres idées modernes). Ce n'est pas parce que nous avons deux siècles de retard que nous sommes condamnés à ne pas avoir des personnages qui ont une tête moderne*¹⁰²⁰.

Cette tentation de la forme importée est sans doute en relation avec ce que Rachida Saïgh-Bousta appelle la « mémoire tentaculaire¹⁰²¹ ». L'écriture de Boudjedra établit une relation profonde et manifeste, voire ostentatoire, avec la lecture : ses textes sont un tissu « baroque » de citations de toutes origines et de tous genres (littérature, documents journalistiques, dictionnaires, guides touristiques, etc.). Ainsi *Fascination* adopte une

¹⁰¹⁸ *Id.*, p. 183.

¹⁰¹⁹ Rachid Boudjedra appelle cela de l'« intertextualité inconsciente » (cf. « La fascination de la forme », art. cité).

¹⁰²⁰ *Ibid.*

¹⁰²¹ Rachida Saïgh-Bousta, « Tentacularité de l'écriture et de l'imaginaire boudjedrien », in Hafid Gafaïti (dir.), *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion, II. Lectures critiques, op. cit.*, p. 47-58.

technique proche du collage intertextuel, autre inspiration simonienne¹⁰²², mise en exergue par les titres, les références ou la typographie¹⁰²³ : articles de dictionnaires encyclopédiques (« hypotexte privilégié de l'activité hypertextuelle boudjérienne¹⁰²⁴ »), slogans publicitaires, citations plus ou moins référencées, etc.¹⁰²⁵.

Si comme le veut Hélène Maurel-Indart, le collage « se sert de textes antérieurs comme d'instruments, au même titre qu'une figure de style pour l'écrivain ou qu'une couleur pour le peintre¹⁰²⁶ », Boudjedra semble y recourir prioritairement pour se défendre contre l'accusation de plagiat, en exhibant ostentatoirement ses sources¹⁰²⁷. Certes, « les protubérances digressives qui foisonnent [...] permettent [...] d'intégrer des pans d'érudition tout en les tournant en dérision¹⁰²⁸ », nous rappellent S. Duval et M. Martinez. Cependant, dans le cas de Boudjedra, ce n'est pas tant le contenu de cette érudition qui est soumis à la dérision que son mode d'intégration dans le texte, et il ne fait guère de doute qu'à travers cette exhibition des traces, c'est aussi le lecteur qui est visé : tout donne à entendre que la référence affichée n'a aucune importance aux yeux de l'auteur, du moment qu'elle est déplacée dans la fiction. D'ailleurs, ces références manquent parfois d'exactitude, quand elles ne sont pas tout simplement inventées. Ainsi le même vers arabe

¹⁰²² Cf. l'article de Petra Krikankova, « Leçon de géométrie fragmentaire : Paysage urbain dans le collage littéraire des années soixante », disponible sur Internet à l'adresse suivante : http://www.paris4.sorbonne.fr/fr/IMG/pdf/Communication_de_Mme_KRIKANKOVA.pdf, page consultée le 14 juin 2007.

¹⁰²³ Rachid Boudjedra, *Fascination*, Paris, [Grasset, 2000], Livre de Poche, 2002, p. 14, 16, 30-31, etc.

¹⁰²⁴ Habib Salha, *Poétique maghrébine et intertextualité*, *op. cit.*, p. 114.

¹⁰²⁵ Cf., par exemple, les pages 145-149 de *Fascination* qui entremêlent une publicité pour un papier hygiénique, une autre pour des séjours touristiques à Djerba, une citation d'Homère et une allusion à Marco Polo.

¹⁰²⁶ Hélène Maurel-Indart, *Du plagiat*, *op. cit.*, p. 188.

¹⁰²⁷ Cf. Amina Azza-Bekkat, « La littérature en fragments, le cas Rachid Boudjedra », art. cité.

¹⁰²⁸ Sophie Duval et Marc Martinez, *La Satire*, *op. cit.*, p. 238.

parodié se trouve attribué, tantôt et à juste titre à « Kaab Ibn Zoheïr¹⁰²⁹ », tantôt de manière erronée à « Ibn Hiliza¹⁰³⁰ », alors même que la version arabe de *La Pluie* esquivait toute attribution¹⁰³¹.

Le traitement de la référence et de la citation se trouve ainsi perverti, déplacé, devenant le lieu d'une interrogation désinvolte sur le rapport du texte fictionnel à l'autorité et à la mémoire. En effet, si certaines références sont traitées avec désinvolture, elles font néanmoins l'objet d'ajustements successifs par la répétition intratextuelle. Des pans entiers de romans boudjedriens reviennent émailler ses textes postérieurs, comme les marques d'un rabâchage obsessionnel. H. Salha y voit une forme d'auto-pastiche¹⁰³², et il est vrai que les passages repris sont souvent insérés dans des romans qui renouent, sur le mode de la variation¹⁰³³, avec des thématiques déjà explorées antérieurement.

Excès d'érudition qui verse dans le ressassement ? « Littérature de l'épuisement¹⁰³⁴ » pour reprendre l'expression de Dominique Rabaté ? Il est difficile de trancher. Ce qui paraît toutefois évident, c'est que le phasme finit par perdre ses couleurs à trop vouloir revêtir celles des autres et que cette érudition affichée devient par moments éclectisme superficiel et compilation aléatoire.

Ainsi, à l'instar de Claude Simon, Boudjedra montre son intérêt pour la peinture¹⁰³⁵ et a même publié un petit fascicule sur le sujet¹⁰³⁶. Mais hormis la banalité de ce petit texte,

¹⁰²⁹ *Le Démantèlement*, p. 256.

¹⁰³⁰ Rachid Boudjedra, *La Pluie*, Paris, Denoël, 1987, p. 76.

¹⁰³¹ Rachid Boudjedra, [layliyātu 'imra'atin 'āriq], Alger, ENAL, 1985, p. 60.

¹⁰³² Cf. Habib Salha, *Poétique maghrébine et intertextualité*, op. cit., p. 120-121

¹⁰³³ H. Salha, *ibid.*, identifie notamment ce procédé en comparant *L'Escargot entêté* et *La Pluie*.

¹⁰³⁴ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, op. cit.

¹⁰³⁵ Sur l'intérêt de Claude Simon pour la peinture et le rapport de cet intérêt à son écriture, cf. Brigitte Ferrato-Combe, *Écrire en peinture, Claude Simon et la peinture*, Grenoble, Ellug, 1998.

¹⁰³⁶ Rachid Boudjedra, *Peindre l'Orient*, Cadeilhan, Zulma, coll. Grain d'orage, [1996], 2003. Cet ouvrage est dédié à Mohamed Khadda, le peintre algérien, ami de l'auteur. Le livret est bâti sur un chiasme on ne peut

on a du mal à intégrer ce travail dans une poétique globale de Boudjedra, entre bricolage fasciné par une modernité venue d'ailleurs et épuisement postmoderniste désabusé. Ainsi se situe cet usage de la pièce importée : elle s'intègre, ou pas, dans un tissu effiloché, que le lecteur entreprend de rapiécer ; la lecture, aussi, est une soudure du monde des livres ! Boudjedra dépayse le fragment simonien en l'intégrant dans son roman maghrébin, mais ce dépaysement suffit-il pour parler de parodie ?

À la technique du palimpseste, Boudjedra joint celle du collage, qui s'apparente à un bricolage, faute d'un métadiscours suffisamment conscient des effets qui accompagnent ce travail.

Cet empilement de données diverses rejoint toutefois la tentation du divers chez l'auteur qui, dans un excès presque totalitaire, a touché à beaucoup de genres (outre le roman, la poésie, le pamphlet, le théâtre, la chronique journalistique, l'auto-traduction, etc.).

Toute écriture est certes réécriture ; Boudjedra a littéralement saisi cette idée de la répétition de la littérature et en a fait un principe fondateur de son écriture.

Au fil de cette analyse de la mémoire textuelle, on a vu les différentes formes de relations qu'un texte peut tisser avec d'autres textes dans un rapport d'adhésion ou de distance : si certaines références sont convoquées pour mieux fonder un éthos subversif (celui du personnage ou du narrateur), le traitement même des hypotextes signale de manière ostentatoire l'éclatement d'une unité qui n'a, par ailleurs, jamais existé. La notion même d'intertextualité subvertit toute clôture textuelle et transforme la lecture en entreprise itinérante, même lorsque le texte est discret sur ses sources d'engendrement. En

plus sommaire : première partie : « Orient-Occident » / deuxième partie : « Occident-Orient ». Mais la logique de la structure s'arrête là. Bien que les noms de peintres renommés (Matisse, Delacroix, Picasso, etc., d'un côté, Khadda, Cherkaoui, etc., de l'autre) soient convoqués, les impressions demeurent assez générales, les notations plutôt convenues ; le style même de cet ouvrage, peu soigné, évoque plus un premier jet qu'une authentique réflexion sur l'art. La médiocrité du travail éditorial plombe, de plus, l'ensemble.

outre, le choix du modèle ou de la référence, l'imaginaire de l'érudition affichée renseignent sur les affinités poétiques et idéologiques. En revanche, si la menace de la page blanche est conjurée grâce à une poétique qui table sur les acquis mémoriels, le risque est tout de même, de se retrouver devant des textes qui transforment l'acte créatif en un exercice de style dont le ressort s'apparente au collage-bricolage si ce n'est au plagiat. Il n'est peut-être pas anodin de voir le même fantasme de castration symbolique figuré par la main coupée d'Ibn Muqla chez El Maleh¹⁰³⁷ et, chez Boudjedra, par la référence aux « deux mains d'Abi Lahab [...] démantelées¹⁰³⁸ ». Cependant, le risque de la main coupée à la fois figure de castration (censure et auto-censure) et d'impuissance, ce risque est contourné différemment chez l'un et chez l'autre des deux écrivains.

Mais une transgression devenue prévisible possède-t-elle encore sa force de subversion ?

3. L'aventure ambiguë d'une réception

L'ambiguïté ontologique des œuvres du corpus de la présente étude ne tient pas seulement au fait qu'elles opèrent un transfert de contenu d'une langue à l'autre ou de ce qu'elles se situent dans l'entre-deux des cultures. Leur ambiguïté leur vient essentiellement du rapport inversé et pervers qu'elles entretiennent avec leur propre réception. On tentera de saisir ce paradoxe en se penchant sur deux aspects de cette réception : en premier lieu, la traduction et l'auto-traduction en tant que médiation hypertextuelle permettront d'appréhender la manière dont l'imaginaire du traducteur-lecteur intervient comme aide ou

¹⁰³⁷ Ibn Muqla (886-940), « le prince des calligraphes », est évoqué par El Maleh dans *Parcours immobile* : « La main coupée d'Ibn Muqla, les roses coupées de Staline », p. 171.

¹⁰³⁸ *Le Démantèlement*, p. 53.

handicap. Et en second lieu, on s'attachera à analyser la posture auctoriale¹⁰³⁹ à travers la dimension discursive, l'ethos discursif¹⁰⁴⁰, y compris celui qui traverse l'œuvre, abolissant la frontière entre fiction et commentaire. Jérôme Meizoz montre comment cette notion de posture éclaire les relations entre l'ethos discursif d'un locuteur et sa position dans un champ littéraire et (ou) idéologique, sans pour autant que cette posture soit un pur reflet. En tant que mise en scène de soi, la posture dépasse l'identité civile au profit d'une identité construite, ce qui fait dire à Meizoz que cette posture peut avoir une action rétroactive sur la conduite de l'auteur :

*L'option d'une posture littéraire interne à l'énonciation romanesque précède et commande alors, en quelque sorte, le comportement social de l'auteur en public*¹⁰⁴¹.

On ajoutera seulement que cette posture lui est parfois dictée à l'avance, par une certaine réception que Charles Bonn appelle « pré-lecture¹⁰⁴² ».

¹⁰³⁹ Cf. Jérôme Meizoz, « "Postures" d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) », article publié le 4 septembre 2004 par *Vox poetica*, disponible sur Internet à l'adresse suivante : <http://www.vox-poetica.org/t/meizoz.html>, page consultée le 21 janvier 2006 : « Cette notion permet une complexe mise en relation du champ littéraire, de l'auteur et de la singularité formelle des textes ». Cf. aussi l'article du même auteur intitulé « Ethos et posture d'auteur », in Jean-Michel Adam et Ute Heidmann (dir.), *Sciences du texte et analyse de discours : enjeux d'une interdisciplinarité, Études de lettres*, n° 1-2, p. 181-195, Lausanne, 2005.

¹⁰⁴⁰ Jérôme Meizoz définit deux paramètres pour aborder la posture auctoriale : une dimension discursive ou ethos discursif et une dimension non-discursive (allure, vêtements, etc.).

¹⁰⁴¹ Jérôme Meizoz, « Ethos et posture d'auteur », art. cité, p. 193.

¹⁰⁴² Charles Bonn, *Le Roman algérien contemporain de langue française. Espaces de l'énonciation et productivité des récits, op. cit.*, particulièrement le chapitre intitulé « L'ambiguïté d'un carnaval fondateur et auto-parodique dans *L'Insolation* ».

3.1. La trahison obligée

La traduction a joué, dans le passé, un rôle extrêmement important dans l'évolution de la littérature du monde arabe et son ouverture sur des genres nouveaux. Le roman lui-même, genre importé, est entré dans les mœurs à travers la traduction. Dès le temps de la Nahda, des romans occidentaux ont été traduits en arabe¹⁰⁴³. Les modes de traduction, sans compter le choix même des œuvres, peuvent faire l'objet de critiques, tant il sont travaillés par des orientations idéologiques bien déterminées et à tel point que l'on vit se multiplier, en particulier au théâtre, genre le plus populaire, bien plus d'adaptations que de traductions proprement dites¹⁰⁴⁴. Malgré une évolution de cette situation dans le Monde arabe, de nombreux problèmes subsistent encore, comme en témoigne Amar Bellahcène pour ce qui est de l'Algérie, – mais dont le propos est généralisable à bien d'autres pays arabes :

[...] la traduction est restée prisonnière de son caractère spontané, sélectif et exclusif, et sujette à des normes où s'entremêlent l'idéologique, le commercial et le cognitif. Qu'elle soit interlangue ou intersémiotique, la traduction du français à l'arabe pose le problème de l'élargissement de l'univers de la langue et de la transformation de ses structures profondes et formelles. La tâche se complique davantage quand il s'agit de la littérature comme forme poétique par excellence¹⁰⁴⁵.

¹⁰⁴³ Cf. Heidi Toelle et Katia Zakharia, *À la découverte de la littérature arabe...*, *op. cit.*, notamment le chapitre intitulé « Les deux faces de la Nahḍa : 'iḥyâ' et iqtibâs », et en particulier la section « Acclimater la littérature européenne », p. 205-206.

¹⁰⁴⁴ *Id.*, « La naissance du théâtre arabe », p. 207-214.

¹⁰⁴⁵ Amar Bellahcène, « Le retour du texte. À propos de la traduction de la littérature algérienne d'expression française en langue arabe », in revue *Itinéraires et contacts de cultures*, n° 10, 1^{er} semestre 1990, p. 173-180 ; article également disponible sur Internet à l'adresse suivante :

<http://www.limag.com/Textes/Iti10/Amar%20BELLAHCENE.htm>, page consultée le 17 juin 2007.

Il n'est pas question ici d'analyser ce qui a été traduit et pourquoi. Toujours est-il que c'est à travers le prisme de ces traductions que le lecteur arabe a eu une certaine image de l'Occident et, par conséquent, de la modernité.

À rebours, les œuvres arabes traduites dans les langues occidentales sont longtemps restées relativement rares. Les orientalistes ont été des passeurs importants, mais souvent confidentiels, leur sélection obéissant à des intérêts plus sociologiques et anthropologiques que proprement poétiques. Le Prix Nobel attribué à Naguib Mahfouz (1988) a, sans aucun doute, constitué un signal fort et favorisé une dynamique profitable à la traduction de la littérature arabe moderne et contemporaine. Des œuvres marquantes ont ainsi été traduites et publiées en France par des maisons d'édition reconnues comme Gallimard (collection Du monde entier) ou Actes Sud / Sindbad. Mais d'autres éditeurs originaires des pays mêmes où les œuvres ont vu le jour commencent à s'intéresser à la traduction dans les deux sens. Au Maghreb, des revues spécialisées de traductologie ou de littératures comparées – discipline à laquelle on lie désormais la traduction – offrent des lieux d'échanges et de réflexion¹⁰⁴⁶.

Par ailleurs, les auteurs francophones de formation bilingue ont contribué eux-mêmes à dynamiser cette entreprise, jouant un véritable rôle de passeurs entre les deux cultures française et arabe¹⁰⁴⁷. De même, en Israël, les Arabes et les juifs originaires de

¹⁰⁴⁶ On peut citer, à titre d'exemple, la revue bilingue *Traductologie* / [tarğamiyyāt], trimestrielle, publiée par les éditions Racines, à Rabat, depuis 2006 ; pour la littérature comparée, c'est une autre revue qui rend compte des recherches et échanges internationaux entre chercheurs en la matière, *Littérature maghrébine et comparée*, semestrielle, publiée par les éditions Zaouia / Art et Culture, à Rabat, depuis 2005. En Tunisie, Sud-Éditions fait un travail considérable de traduction et de réédition ; de son côté, l'institution de Beit El Hikma, à Carthage, a entrepris de faire revivre la tradition d'échange illustrée par son homonyme baghdadie de l'époque médiévale.

¹⁰⁴⁷ Voir en annexe une liste, non exhaustive, de ces écrivains traducteurs.

pays arabes commencent à jouer également ce rôle essentiel¹⁰⁴⁸. *Le Peptimiste* a ainsi été traduit en hébreu par l'écrivain arabe israélien Anton Shammas qui, lui-même, écrit dans les deux langues.

3.1.1. L'épreuve de l'étranger

La traduction française de l'œuvre de Habibi, effectuée par Jean-Patrick Guillaume a permis de souligner le passionnant travail de passeur de culture du traducteur. Devant la richesse et la complexité d'une telle œuvre, il était inévitable de recourir à la note infrapaginale de traducteur pour expliciter certains faits de culture. J.-P. Guillaume n'en a pas abusé bien que les licences prises par l'auteur lui-même investissant cet espace marginal du texte eussent pu favoriser l'exploitation de ce périphrase.

Dans *Le Peptimiste*, les notes du traducteur peuvent expliciter des faits de langue et de culture ponctuels comme, par exemple, celles sur le sens inhérent à de nombreux anthroponymes arabes, – notamment les « trois éléments » constituant le « nom propre » du personnage éponyme, Sa'îd Abû Nahs Mutashâ'il¹⁰⁴⁹ ; ou encore celle qui éclaire le titre de l'épigraphe du roman¹⁰⁵⁰. Mais des indications culturelles plus générales sont également fournies par cette traduction, dans une démarche qu'on pourrait qualifier de vulgarisation. Ainsi les trois notes de la page 13, concernant les tribus de 'Âd et Thamûd qui appartiennent à la préhistoire de l'Islam, ou des personnages turcs ou arabes mi-historiques, mi-légendaires (Baybars, Qutuzz, Abû Zayd al-Hilâli), s'adressent clairement à un lecteur non spécialiste de la culture arabo-musulmane. En bonne logique, aucune note

¹⁰⁴⁸ Cf. l'article de Ma'hמוד Khayal, « Hebrew-Arabic Translations in the Modern Era : A General Survey », *Meta*, n° 43-1, 1998 ; article également disponible sur Internet à l'adresse suivante : <http://www.erudit.org/revue/meta/1998/v43/n1/003311ar.pdf>, page consultée le 16 juin 2006.

¹⁰⁴⁹ *Le Peptimiste*, p. 1, n. 1 ; p. 18, n. 3 ; etc.

¹⁰⁵⁰ *Le Peptimiste*, p. 7, n. 1 : cette note éclaire l'allusion coranique contenue dans le titre de l'extrait de poème cité.

de traducteur ne vient par contre éclairer la référence à Brutus qui se trouve à la même page. Cette fonction de vulgarisation va de pair avec le soin que prend l'auteur lui-même de préciser certaines des allusions de son texte, qu'elles soient historiques (p. 11, n. 2), culturelles (p. 26, n. 1) ou ancrées dans une expérience idiosyncrasique (p. 14, n. 1), – soin qui montre bien qu'il ne vise pas seulement un public lettré, mais une audience plus large.

Au reste, un certain nombre d'allusions au texte coranique restent insaisissables pour un lecteur non averti, sans que, toutefois, le traducteur les signale. Ainsi dans le passage suivant :

*[...] un certain professeur, homme fort répréhensible et fort entiché d'astronomie. [...] proclamait le Répréhensible [...] disait le Répréhensible, [...].
Le Répréhensible nous gardait en classe [...] le Répréhensible baissait la voix [...] disait notre répréhensible professeur [...]
Notre répréhensible professeur [...] ¹⁰⁵¹.*

« Répréhensible » est employé, en moins d'une page, sept fois de suite, alternativement comme épithète s'appliquant à un même individu et, substantivé, comme sobriquet pour le désigner. Ce terme traduit le syntagme arabe [mağḍūb 'alayhi]¹⁰⁵², littéralement : « qui a attiré le courroux sur lui », clairement emprunté à la première sourate du *Coran*, [al-fātiḥa], où selon les exégèses reçues il désigne les juifs en tant que « ceux qui ont attiré le courroux [de Dieu] sur eux¹⁰⁵³ ». Le fait que le mot dans la traduction (le syntagme dans l'original) soit répété sept fois est un indice supplémentaire de cet

¹⁰⁵¹ *Le Peptimiste*, p. 44-45. Notre soulignement.

¹⁰⁵² [al-mutašā'il], p. 57-58.

¹⁰⁵³ Cf. *Coran*, sourate 1, verset 7. À propos de l'interprétation du terme en question dans ce verset, se reporter à Ibn Kathir (1301-1373), *L'Exégèse du Coran*, traduction française de Harkat Abdou, Beyrouth, Dar al-kotob al-ilmiyah, 2001 ; document en partie accessible sur Internet à l'adresse suivante :

<http://www.islaam.com/Article.aspx?id=155>, page consultée le 3 mars 2006.

intertexte : ils se trouvent effectivement dans le septième et dernier verset de cette sourate, encore appelée « les Sept [versets] répétés » du fait qu'elle est régulièrement reprise dans de multiples occasions. Or le terme s'applique ici à un Arabe d'Israël. Où se manifeste, une fois de plus, l'ironie à double détente de Habibi, laquelle vise les injonctions paradoxales qui s'imposent à lui et à ses semblables : tantôt la condamnation sans recours des juifs par la religion musulmane, tantôt la suspicion développée par l'État juif à l'endroit de la culture arabe qui ne peut se développer qu'en « un murmure séditieux¹⁰⁵⁴ ».

De nombreux autres intertextes coraniques sont ainsi décelables sans être éclairés dans la traduction ; par exemple, quand le héros comprend que les femmes sont désormais hors de son atteinte à l'exception des réfugiées : « les réfugiées aux réfugiés¹⁰⁵⁵ ». Le texte original porte :

[fa-l-lāğī'ātu li-l-lāğī'īna]¹⁰⁵⁶

La structure dichotomique de cette phrase non verbale d'allure gnomique, la mise en relation du substantif féminin pluriel avec son correspondant masculin pluriel *via* la préposition [li-], « pour », et même les sonorités des finales [-ātu / -īna] évoquent inmanquablement le verset coranique réservant « les [femmes] impudiques aux [hommes] impudiques [...] et les vertueuses aux vertueux¹⁰⁵⁷ » :

[al-ḥabī'ātu li-l-ḥabī'īna (...) wa-ṭ-ṭayyibātu li-ṭ-ṭayyibīna]

Devant l'impossible correspondance totale entre le texte source et le texte cible, le traducteur est bien obligé d'opérer des choix afin de ne pas alourdir le paratexte traductif

¹⁰⁵⁴ *Le Peptimiste*, p. 45.

¹⁰⁵⁵ *Id.*, p. 49.

¹⁰⁵⁶ [al-mutašā'il], p. 61.

¹⁰⁵⁷ *Coran*, sourate 24, « La Lumière », verset 26. Notre traduction.

plus qu'il n'est nécessaire. Ce choix est naturellement dicté par la perspective d'une certaine réception ; en l'occurrence, s'esquisse l'image d'un francophone curieux de la culture arabe et du problème palestino-israélien, sans être nécessairement versé dans les langues orientales ou dans leur culture, ni avide d'en pénétrer tous les arcanes. Par ailleurs, cette traduction arrive à atteindre le faire poétique de l'œuvre littéraire par sa signifiante et son rythme, déplaçant ainsi les lois de transparence et de fidélité de la traduction traditionnelle.

Les notes auctoriales sont, elles aussi, relativement nombreuses pour une œuvre de fiction ; on en trouve aux pages 11, 14, 26, 28, 34, 56, **61**, **62**, **94**, **95**, **97**, 99, 100, 104, **105**, **106**, 129 et **130**. Celles dont la pagination est rappelée en gras explicitent des événements de l'actualité politique ou générale. Elles ont certes un caractère didactique, mais surtout une portée mémorielle, fixant des dates ou des toponymes disparus depuis l'établissement de l'Etat d'Israël. Ces notes confirment le devoir de témoignage assigné à l'écrivain dans la cité menacée de disparition, et l'auteur n'hésite pas à impliquer son autorité pour confirmer l'aspect factuel et véridique de certains événements relatés dans la fiction : ainsi en est-il de la note de la page 95, où il est précisé que « [le] procès [évoqué] s'est effectivement déroulé en mai 1952 ».

Par ailleurs, grâce à ces notes, l'œuvre garantit sa lisibilité pour un public non averti. La présentation des auteurs arabes, quant à elle, montre la volonté de l'auteur de s'adresser également à un public non arabe et, par la même occasion, de rendre un hommage direct aux écrivains cités. La référence infrapaginale, surtout quand elle est aussi marquée, crée un mouvement de va-et-vient entre le texte et le hors-texte, la fiction et le métadiscours, minant ainsi l'illusion réaliste. Cette dynamique est sans doute en rapport avec la posture fondatrice de l'auteur engagé qu'est Emile Habibi, mais nulle intention polémique ne se dégage de ces marges textuelles qui se limitent à livrer des informations

en attestant tout au plus leur caractère factuel. On peut dire, à la suite d'Andréas Pfersmann commentant l'usage des notes chez Goethe, que « [...] la documentation proposée fait autorité sans faire violence au lecteur¹⁰⁵⁸ ».

Quant au problème épineux que posent les jeux de mot en traductologie, il semble difficile de lui trouver des solutions autres que compensatoires. En effet, le jeu de mot le plus délicat à traduire est celui qui est basé sur une manipulation du linguistique impliquant le signifiant (exemple : polysémie, paronymie). Or, ce sont justement ceux qui sont utilisés massivement par Habibi, non pas dans un ludisme gratuit ou pour faire de l'esprit, mais pour indexer une situation d'incommunicabilité issue de différences dérisoires ou de malentendus insignifiants qui peuvent prendre des proportions inattendues.

C'est en prenant comme point de départ ces jeux de mots souvent intraduisibles que les écrivains arabes qui écrivent en français ont manifesté une conscience linguistique aiguë à l'égard du transfert d'un contenu culturel donné dans une langue qui n'est pas la leur. En cela, leur écriture devient un véritable laboratoire d'expérimentation traduisante où les échecs et les pertes sont récupérés poétiquement comme des gains. D'où les nombreuses traductions littérales, le défigement de séquences lexicalisées ou d'expressions idiomatiques, les jeux de mots cocasses nés d'interférences linguistiques, etc. Une mine de richesses qui n'a pas fini d'être explorée et qui sert à cette écriture sinon de littéarité, du moins de marque d'originalité. C'est pour cela que, lorsqu'on parle de traduire la littérature

¹⁰⁵⁸ Andréas Pfersmann, « Les gloses de Martinus Scribblers ou du bon usage de l'autorité dans le discours », in Alckmar Luiz dos Santos (dir.), *Lugares Textuais do Romance, Curso de Pós-Graduação em Literatura*, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina / Centre d'études du roman et du romanesque (Université de Picardie - Jules Verne), 2001, p. 232.

de langue (ou d'expression française), beaucoup de personnes crient au paradoxe¹⁰⁵⁹ : comment traduire, vers l'arabe ou une langue tierce, ce qui est déjà une traduction en soi ?

L'un des problèmes qui semble se poser à cette entreprise se situe sur le plan stylistique. Car dans la mesure où cette littérature est fondée sur une « stylistique de l'interaction¹⁰⁶⁰ », comment lui garder, au moment de sa re-territorialisation, cette facture de *bilangue* ? Comment traduire une littérature conçue dès le départ comme « traduction en marche¹⁰⁶¹ » ?

On a vu, en effet, comment les œuvres du corpus, à l'instar de toutes les œuvres d'auteurs francophones de l'aire arabe, étaient, plus ou moins, travaillées par la traduction, – ce sont des traductions internes, qui relèvent de ce qu'El Maleh appelle une « politesse¹⁰⁶² » due au lecteur –, et comment une telle entreprise traductive relevait d'une structure énonciative « bifide », – le narrateur qui traduit agissant sur deux lignes parallèles ou simultanées.

El Maleh insiste néanmoins sur le rôle de passerelle entre les deux littératures produites au Maroc – celle de langue arabe et celle de langue française – que devraient jouer les traductions :

¹⁰⁵⁹ Cf. Amar Bellahcène, « Le retour du texte. À propos de la traduction de la littérature algérienne d'expression française en langue arabe », art. cité, et, en particulier, la section intitulée « La L[ittrature] A[lgérienne] [d']E[xpression] F[rançaise] et sa réception en langue arabe ». Voir aussi Zineb Douiri, « Littérature comparée, traduction et intertextualité. Le devoir de mémoire chez A. Laabi et M. Khaïr Eddine », *Littérature comparée et traduction*, n° 3-4, 2^e semestre 2006, p. 119-125. Enfin, cf. Regina Keil-Sagawe, « Troumaboul(e) – ou le *Châtiment du traducteur* : Traduire la littérature maghrébine d'expression française en allemand. Quelques remarques et observations », *Littérature comparée et traduction*, n° 3-4, 2^e semestre 2006, p. 139-144.

¹⁰⁶⁰ Dominique Combe, *Poétiques francophones*, *op. cit.*, p. 137.

¹⁰⁶¹ Abdelkébir Khatibi, « Incipits », in Abdelkébir Khatibi (dir.), *Du bilinguisme*, Paris, Denoël, 1985, p. 190.

¹⁰⁶² Cf. ci-dessous, Annexe A, entretien avec Edmond Amran El Maleh.

Les œuvres littéraires devraient circuler dans les deux langues, la tâche de la traduction doit être prioritaire [...] ¹⁰⁶³.

En parlant cependant de son dernier roman, *Le Retour d'Abou El Haki*, El Maleh reconnaît que c'est un livre complexe et que son traducteur, Hassan Bourkia, a eu « beaucoup de mérite de s'[y] être attaqué ¹⁰⁶⁴ ».

L'auteur ne va pas plus loin dans le commentaire de cette traduction, mais sans entrer dans un débat sur la qualité d'une traduction particulière, on peut soulever un problème lié à la réception en langue arabe de la littérature de langue française : une traduction qui réadapte le texte, le rapatrie en quelque sorte, ne trahit-elle pas doublement l'esprit même de cette littérature ?

On ne saurait répondre de manière tranchée à cette question, mais elle méritait d'être posée puisqu'elle engage une réflexion sur ce qui fait couler l'encre francophone. À observer ne serait-ce que quelques titres d'œuvres maghrébines ¹⁰⁶⁵ d'expression française, ne constate-t-on pas que beaucoup d'entre eux thématisent la problématique de la langue perdue, de la langue double, etc. ?

Ainsi, depuis *Amour bilingue* ¹⁰⁶⁶ de A. Khatibi jusqu'à *Je ne parle pas la langue de mon père* de Leila Sebbar ¹⁰⁶⁷, ces titres constituent une identité scripturale construite sur la perte et la duplicité. Comment traduire en arabe, langue du père, ce deuil de la langue qui origine l'écriture et donne sa raison d'être au titre ?

¹⁰⁶³ Edmond Amran El Maleh, « Langue et littérature. Pour une seule littérature et une critique nouvelle », in *Le Café bleu*, Zrirek, *op. cit.*, p. 63.

¹⁰⁶⁴ Marie Redonnet, *Entretiens avec Edmond Amran El Maleh*, *op. cit.*, p. 133.

¹⁰⁶⁵ Le cas de la littérature proche-orientale de langue française est différent, ainsi que nous l'avons expliqué en abordant l'œuvre de Cossery.

¹⁰⁶⁶ Abdelkébir Khatibi, *Amour bilingue*, [Saint-Clément, Fata Morgana, 1983], Casablanca, Eddif, 1992.

¹⁰⁶⁷ Leila Sebbar, *Je ne parle pas la langue la langue de mon père*, Paris, Julliard, 2003.

L'amour des deux langues peut cependant s'exercer à travers la traduction qui lui devient comme une nécessité. On a noté que la plupart des écrivains de langue française exercent également en tant que traducteurs. Mais sans doute l'auto-traduction, phénomène assez exceptionnel en lui-même, mérite-t-elle qu'on s'y arrête. L'auteur est-il mieux placé pour être son propre traducteur, connaissant de l'intérieur le secret de son faire scriptural ?

3.1.2. L'auto-traduction processus génésique de l'œuvre

Dans le Monde arabe, très peu d'auteurs se sont confrontés à l'exercice périlleux de se faire les traducteurs d'eux-mêmes. Cette traduction pose d'emblée des problèmes de classification et d'évaluation de sa littéralité : doit-on considérer comme l'on fait habituellement, la seconde version comme inférieure à la première sous prétexte qu'elle n'en est que la traduction ? O. Bachir-Lombardo s'étonnait de « la qualité¹⁰⁶⁸ » de la version¹⁰⁶⁹ française des œuvres de Boudjedra d'abord publiées en arabe, se fondant implicitement sur une conception de la traduction qui voudrait que, nécessairement, elle appauvrisse la source, alors même que tous les travaux sur la transtextualité aboutissent à une neutralisation de ces évaluation génériques essentialistes.

Le travail d'auto-traduction de Boudjedra, en plus des implications idéologiques qui en sont sans doute le facteur déclenchant immédiat, s'intègre dans une démarche plus globale en rapport avec la variation.

¹⁰⁶⁸ Ogbia Bachir-Lombardo, *Le Bilinguisme dans les œuvres de Rachid Boudjedra...*, *op. cit.*, p. 33. Pour tous ces problèmes, cf. également Touriya Fili-Tullon, « Entre-langues et réécritures spéculaires : la tentation pré-babélique de Boudjedra ? », art. cité.

¹⁰⁶⁹ Le terme de version se justifie par le travail de réécriture qu'atteste chacune des « traductions » de cet auteur, cf. Touriya Fili-Tullon, « Rachid Boudjedra, écrivain de langue arabe ? », art. cité.

Si *La Pluie* n'est que la réécriture parodique, ou version au féminin, de *L'Escargot entêté*¹⁰⁷⁰, lequel ne serait déjà que le pastiche de *L'Étranger* de Camus ; si *L'Insolation* n'est que la répétition des obsessions de *La Répudiation*¹⁰⁷¹ ; si toute l'œuvre de Boudjedra n'est que la réécriture d'elle-même, du même trauma ou du même fantasme pour employer des termes psychanalytiques dont la clé est trop facilement offerte par l'auteur lui-même ; alors, son auto-translation n'est qu'un autre miroir où l'œuvre s'abîme dans une spécularité vertigineuse.

Boudjedra n'est jamais autant lui-même que lorsqu'il se joue d'une réception attendue : ceux qui voulaient retrouver une simple traduction, retrouvent une version augmentée à certains endroits, allégée à d'autres, une langue parodiant les vieux livres de littérature arabe classique ou imitant le logiciel du traducteur automatique offrant des traductions littérales et exaspérant les puristes de la sacro-sainte langue du *Coran*. Belle subversion à laquelle s'est attelé l'auteur dans ce défi improbable d'écrire dans ses deux langues. Il est d'autant plus regrettable que des fautes d'impression déparent quelques pages de la version arabe, mettant en cause le sérieux des maisons d'édition¹⁰⁷² auxquelles l'auteur a confié son travail. Ceci est d'autant plus surprenant que l'auteur nous semble être l'un des plus traduits en Algérie. Toutes ses œuvres ont leur équivalent arabe... ou français¹⁰⁷³.

¹⁰⁷⁰ Voir à ce propos, Habib Salha, *Poétique maghrébine et intertextualité*, op. cit., particulièrement les développements concernant « l'auto-parodie », p. 120-121.

¹⁰⁷¹ Charles Bonn, *Le Roman algérien contemporain de langue française. Espaces de l'énonciation et productivité des récits*, op. cit., chapitre intitulé « L'ambiguïté d'un carnaval fondateur et auto-parodique dans *L'Insolation* ».

¹⁰⁷² Ces remarques valent particulièrement pour les éditions de référence de [ar-ra'n] et de [at-tafakkuk] pour le présent travail.

¹⁰⁷³ Certains livres en français de Boudjedra sont publiés ou réédités en Algérie. La banque de données du site Internet www.limag.com en atteste.

L'un des intérêts majeurs de ce jeu de L'auto-traduction est qu'il se révèle comme procédé métatextuel : *Le Démantèlement* et [at-tafakkuk] proposent une pratique libre de la version. En plus de nombreux passages tronqués ou ajoutés¹⁰⁷⁴, l'auto-traduction boudjedrienne use de transformations. Concernant les passages ajoutés, il est possible de les expliquer par une inclination à la génération textuelle chez Boudjedra. Mais on pourrait, aussi bien, taxer cette pratique de tentation de subversion traductologique, – tentation contre laquelle l'auteur aurait, selon ses propres dires, essayé de se prémunir en recourant à l'aide d'un traducteur en titre, traducteur dont le degré exact de participation n'a jamais été clairement établi. Peu prolixe, ce traducteur glose de manière minimaliste sa contribution au passage de Boudjedra à l'arabe comme langue d'écriture :

Je l'ai suivi dans ce gigantesque projet [le fait d'écrire en arabe], car il n'est pas aisé de changer de langue, dans cet accouchement solitaire¹⁰⁷⁵.

Les métaphores employées tirent du côté de la médecine et de l'obstétrique : l'auteur est « suivi » comme un patient ; à l'instar d'une parturiente, il est engagé dans un « accouchement », « pas aisé » et « solitaire ». Ce témoignage reste le seul, autant que l'on sache, où le traducteur ait parlé, avec quelle économie ! de sa part dans cette pratique bilingue. En revanche on lui connaît un article faisant acte de sa réception très

¹⁰⁷⁴ Cf., à ce propos, Ogbia Bachir Lombardo, *Le Bilinguisme dans les œuvres de Rachid Boudjedra...*, *op. cit.*, p. 189-190.

¹⁰⁷⁵ Antoine Moussali, « L'être et l'autre », *Algérie Actualité*, n° 1229, mai 1989, p. 30, cité par O. Bachir-Lombardo, *Le Bilinguisme dans les œuvres de Rachid Boudjedra du Démantèlement (1981) au Désordre des choses (1990)*, *op. cit.*, p. 37.

empathique¹⁰⁷⁶ de *La Pluie*, mais qui ne contient pas la moindre allusion à la teneur de sa collaboration directe avec l'auteur en tant que co-traducteur.

Malgré cette collaboration supposée, donc, la traduction n'obéit pas aux normes traditionnelles. Des ajouts, des transformations en font une réécriture avérée, mais qui pose à son tour la question de propriété auctoriale, tout comme le plagiat. Si on observe les passages ajoutés, on remarque qu'il s'agit, la plupart du temps, de développements de thèmes annoncés ; ainsi si dans [at-tafakkuk], il est fait allusion à la condition de la femme arabe par cette phrase attribuée dans le texte à Tahar El Ghomri au fil de son monologue intérieur :

مسكينة المرأة العربية¹⁰⁷⁷

Littéralement cette phrase signifie « pauvre femme arabe » et vient en réponse à la question de Selma sur la relation entre la religion et la sexualité. Le laconisme de la version arabe est amplement développé dans la version française :

La relation entre le Coran et la sexualité, la voilà ! Il y a de quoi remplir des livres et des pages : Sa propre femme portant le bois du bûcher dans lequel Abi Lahab allait être brûlé. C'est ça la situation de la femme ! Elle fuse, intraitable. C'est ton Coran qui est la cause de notre asservissement et de notre malheur, tu ne peux pas le nier... Cette sourate est édifiante... Elle se passe de commentaire¹⁰⁷⁸ !

En effet, la version arabe fait l'économie du commentaire qui explicite la relation entre l'asservissement de la femme et le *Coran*. Bien entendu, d'un point de vue purement

¹⁰⁷⁶ Antoine Moussali, « *La Pluie* ou le flamboyant mythique », in Hafid Gafaïti (dir.), *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion, II. Lectures critiques, op. cit.*, p. 73-84.

¹⁰⁷⁷ [at-tafakkuk], p. 115.

¹⁰⁷⁸ *Le Démantèlement*, p. 149.

idéologique, le laconisme du texte arabe et l'explicitation de la version française peuvent se lire comme une adaptation aux conditions de production : autocensure dans un cas, libération dans l'autre ; à moins qu'on ne lise le discours explicite de la version française comme acquiescement à un horizon d'attente convenu : n'est-il pas de bon ton de tenir un discours critique sur l'Islam, particulièrement sur la condition de la femme, quand on veut se faire publier en Occident ? C'est cela du moins que semble suggérer l'interprétation que donne O. Bachir-Lombardo de cette version française avec ajout¹⁰⁷⁹. Censure ou autocensure ? Il faut reconnaître néanmoins que le ton allusif de la version arabe est, pour sa part, suffisamment explicite et que pour le lecteur arabe, point n'est besoin de longs développements pour montrer le lien entre religion et condition de la femme. L'ajout nous semble plutôt une adaptation stratégique, à destination d'un lectorat français supposé méconnaître cette réalité culturelle.

Au reste, le traitement subversif du texte coranique, y compris dans la version arabe des textes, ne fait pas de doute, de nombreux exemples peuvent être cités à ce propos, ainsi le verset :

خلق الإنسان من علق¹⁰⁸⁰

est transformée par un jeu paronymique, et du coup parodique, de la manière suivante :

خلق الإنسان من قلق و من كلك¹⁰⁸¹

[‘alaq], « caillot de sang », se voit substituer [qalaq], « angoisse », tandis qu'un autre paronyme [kalak] est rajouté à la séquence. Ce dernier mot désigne littéralement une

¹⁰⁷⁹ Ogbia Bachir-Lombardo, *Le Bilinguisme dans les œuvres de Rachid Boudjedra...*, op. cit., p. 99-100.

¹⁰⁸⁰ *Coran*, sourate 96, [‘al ‘alaq], « Le caillot de sang », verset 2 : « Il a créé l'homme d'un caillot de sang ».

¹⁰⁸¹ [at-tafakkuk], p. 68. Littéralement : « Il a créé l'homme de l'angoisse et d'un radeau ».

embarcation d'origine irakienne, sorte de radeau fait d'outres remplies d'air sur lesquelles on fixe des planches. Il est probable que l'auteur emploie ce terme au sens métaphorique pour désigner à la fois la fatuité humaine et sa fragilité. Dans *Le Démantèlement*, en raison même de l'impossibilité de rendre ces jeux paronymiques, la formule coranique reprend une partie de ces modifications, assortie d'un commentaire narratorial : « [...] répétant en le déformant quelque verset coranique : "Dieu a créé l'homme de sa propre angoisse"¹⁰⁸² ».

Les allusions impertinentes au texte coranique sont suffisamment nombreuses pour qu'on exclue toute autocensure de la part de l'auteur. Avec le passage d'une langue à l'autre, on est en présence d'un authentique travail de réécriture, qui prend des libertés avec le texte source et introduit des variantes dans la version seconde, – la version française étant donnée comme seconde sans qu'il soit possible d'en acquérir la certitude.

Par ailleurs, on observe un autre type de changement qui n'a pas été pointé jusque-là, c'est le changement de type de discours. Ainsi, dans [at-tafakkuk], là où dans le texte arabe nous avons affaire à un monologue intérieur, le texte français emploie un discours narrativisé :

يا أنتى يا سيدي عبد الرحمان يا تعاسة البؤساء هلموا فشمعتي مغروسة قربانا لمن
يموتون في البحر¹⁰⁸³

Ce passage peut se traduire ainsi :

*O femme ô Sidi Abderrahmane ô misère des déshérités venez car mon cierge
est planté en offrande pour ceux qui meurent en mer [...]*

Et, dans *Le Démantèlement*, il est rendu de la façon suivante :

¹⁰⁸² *Le Démantèlement*, p. 96.

¹⁰⁸³ [at-tafakkuk], p. 8.

[...] et sa voix entonnant comme une supplique où se confondaient le nom de l'amante imaginaire, de Sidi Abderrahmane et de tous les suppliciés de la terre à qui il offrait son unique cierge planté dans le pot de basilic comme un don pour ceux-là mêmes qui meurent dans la mer [...] ¹⁰⁸⁴

La version française substitue à la « misère des deshérités » les « suppliciés de la terre », dans une probable allusion au recueil de Taha Husein ¹⁰⁸⁵, mais qui risque fort de rester opaque au lecteur uniquement francophone, alors que la formule employée en arabe ne convoque absolument pas cet intertexte probable, qui eût pourtant été transparent pour l'arabophone un peu cultivé ; quant au changement de type de discours, il relève du travail sur le télescopage des voix étudié dans la deuxième partie de ce travail ; au reste, la narrativisation du monologue intérieur dans la version française permet d'indexer de manière moins implicite, grâce à l'épithète « imaginaire », la posture onaniste qui est, à ce moment-là, celle du personnage. L'intratextualité boudjedrienne revêt décidément une apparence toute particulière, celle de la variation ¹⁰⁸⁶.

Boudjedra n'est pas le seul auteur maghrébin à s'être livré à ce jeu sur l'auto-traduction. En Tunisie, Salah Guermadi ¹⁰⁸⁷ a pratiqué également ce type de production que l'on ne saurait enfermer dans un simple jeu variationnel. La dimension idéologique est

¹⁰⁸⁴ *Le Démantèlement*, p. 11.

¹⁰⁸⁵ Taha Hussein, [al-mu'addabūna fi l-'ard], (« *Les Suppliciés de la terre* »), [1949], Le Caire, Al-mujamma' ath-thaqâfi, 1998. Cette allusion à l'écrivain égyptien n'est bien sûr pas innocente, puisqu'il était connu par les relations houleuses qu'il entretenait avec les cheikhs d'Al Azhar, la plus haute autorité de l'islam sunnite, et pour la lutte qu'il menait contre toutes les formes d'obscurantisme.

¹⁰⁸⁶ Cf. aussi, Touriya Fili-Tullon, « Entre-langues et réécritures spéculaires : la tentation pré-babélique de Boudjedra ? », art. cité.

¹⁰⁸⁷ Cf. la mise au point de Salah Mejri, « L'écriture littéraire bilingue : traduction ou réécriture ? Le cas de Salah Guermadi », in Salah Mejri et Taïeb Baccouche (dir.), *La Traduction dans le Monde arabe, Meta*, n° 45-3, 2000, p. 450-457.

éminemment présente dans cette écriture : comment faire pardonner la première trahison faite à la langue d'origine, sinon en la réitérant à rebours ?

D'autres auteurs, réticents à donner le même statut aux deux langues ou conscients du paradoxe inhérent à pareille option, ont penché vers une écriture bilingue, réservant – généralement, mais pas exclusivement – le français à l'écriture littéraire¹⁰⁸⁸.

Cette métadiscursivité demeure le point le mieux partagé entre les auteurs du corpus de cette étude, qu'elle soit intégrée au texte de fiction ou qu'elle l'accompagne comme genre à part entière. Ce « bavardage¹⁰⁸⁹ » est lié selon nous au statut de la littérature francophone d'un côté, mais aussi à l'avènement de nouveaux genres dont les modalités de fonctionnement semblent avoir été acclimatées à des attentes qui dépassent le littéraire vers le positionnement idéologique.

C'est en questionnant le triangle genre / auteur / société que l'on pourra espérer éclairer le statut particulier de l'œuvre et de l'auteur, ainsi que, par ce biais, les significations qu'une certaine réception attache à la notion de subversion et les malentendus qu'elle génère.

3.2. Figures d'auteurs, postures et impostures

En abordant la notion de « posture » auctoriale, Jérôme Meizoz¹⁰⁹⁰ souligne l'importance de la part sociale dans la production littéraire. La valeur marchande d'une œuvre dépend désormais d'un ensemble de facteurs, plus ou moins légitimes, mais souvent fort éloignés de la pure littérarité. Les conditions de réception de la littérature échappent le

¹⁰⁸⁸ Abdelfattah Kilito constitue une figure de ce type de bilinguisme d'écriture ; pour d'autres cas de figure, voir ci-dessous, Annexe B.

¹⁰⁸⁹ Au sens du *Bavard* de René-Louis des Forêts, bien entendu. Cf. aussi Dominique Combe, « Récit et bavardage », in *La Pensée et le style*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, p. 135.

¹⁰⁹⁰ Jérôme Meizoz, « Ethos et posture d'auteur », art. cité, p. 181-182.

plus souvent à l'écrivain qui n'a plus que deux attitudes possibles : se conformer à un certain horizon d'attente ou le combattre. En tout cas, il ne peut plus l'ignorer. L'œuvre ne peut plus se frayer son propre sillon dans le réseau des lecteurs sans une médiation qui la promeut et la contrôle simultanément.

Habib Salha dans sa préface à l'ouvrage qui porte justement sur *La Réception du texte maghrébin de langue française* met le doigt sur la circulation d'une certaine stéréotypie qui menace de figer les textes :

Une certaine critique souvent répétitive semble ignorer l'originalité d'une littérature en mouvement, appelée plus que jamais à se libérer de toutes les dualités suicidaires : moi contre l'autre, le sol nourricier opposé au sol de l'aliénation, la langue maternelle contre la langue étrangère, la littérature maghrébine de langue arabe contre sa sœur rebelle, de langue française... Que faire pour dépasser l'éternel retour des mêmes thèmes : la femme soumise, l'enfance saccagée, le Maghrébin déchiré, le Maghreb dogmatique ? Cette disparité entre l'intention et l'attention va-t-elle disparaître ? L'écrivain n'est pas le secrétaire de l'urgence¹⁰⁹¹.

Cette dénonciation légitime qui semble cibler la réception ne souligne pas assez l'ambiguïté posturale du statut d'auteur / écrivain et la confusion de plus en plus grande des deux instances.

3.2.1. L'ambiguïté posturale

Comment les écrivains se positionnent-ils eux-mêmes par rapport à leurs œuvres et à la réception qui leur est réservée ?

¹⁰⁹¹ Habib Salha, « Préface », in Sonia Zlitni-Fitouri et Habib Salha (dir.), *La Réception du texte maghrébin de langue française*, Tunis, Cérès, 2004, p. 9.

L'un des auteurs les plus discrets du corpus de cette étude demeure Cossery. Le Grand prix de la Francophonie qui lui a été attribué en 1990 a contribué à mieux le faire connaître¹⁰⁹², mais cet écrivain ne s'est jamais départi de sa posture de dandy baudelairien hors d'âge. Cultivant l'oisiveté dans sa propre existence et faisant de ses personnages les porte-paroles de cet art de vivre, Cossery n'a publié, en plus de soixante ans, que huit livres. N'est-il pas cité dans un dossier du *Magazine Littéraire* intitulé « Éloge de la paresse » aux côtés d'Épicure, de Baudelaire, de Paul Lafargue, tandis que ses personnages sont assimilés aux « rois fainéants »¹⁰⁹³ ? En accord avec ces prémisses, à Michel Mitrani lui demandant ce qu'il attend de son lecteur, l'auteur répond :

*Je ne souhaite rien de mon lecteur. Si un livre a un impact sur quelqu'un, c'est qu'il répond à une attente*¹⁰⁹⁴.

Pourtant Albert Cossery ne se fait pas faute d'affirmer que la paresse prônée par ses personnages¹⁰⁹⁵ est une arme de subversion et que son seul souhait est de voir les jeunes gagnés à sa cause :

J'écris pour les jeunes générations parce qu'elles ont le temps de changer. Je souhaite sauver de jeunes âmes. Après avoir lu mes livres, le lecteur ne devrait

¹⁰⁹² Depuis, son œuvre intégrale a été rééditée par Joëlle Losfeld et, lui qui n'avait été distingué que pour *La Violence et la dérision* par la Société des gens de lettres en 1965, va l'être, successivement, par le Grand prix Jacques-Audiberti pour l'ensemble de son œuvre en 1995, l'année même où il est fait officier des Arts et Lettres, par le Prix Méditerranée pour *Les Couleurs de l'infamie* (2000), par le Grand prix Poncetton de la Société des gens de lettres pour ses *Œuvres complètes* (2005).

¹⁰⁹³ Olivier Cariguel, « Les rois fainéants d'Albert Cossery », *Le Magazine littéraire*, n° 433, juillet-août 2004, p. 39.

¹⁰⁹⁴ Michel Mirani, *Conversation avec Albert Cossery*, *op. cit.*, p. 111.

¹⁰⁹⁵ Cf. Marc Kober, « Albert Cossery : l'inaction et le cri au miroir », in Irène Fenoglio, Marc Kober et Daniel Lançon (dir.), *Entre Nil et sable. Écrivains d'Égypte d'expression française (1920-1960)*, *op. cit.*, p. 114-120.

*plus aller au bureau travailler, ni accepter l'ennui d'un parcours déjà tracé comme une ligne droite*¹⁰⁹⁶.

Dans la ligne de ce genre de déclaration, Cossery a pu se présenter comme « un terroriste de la pensée¹⁰⁹⁷ » ; à vrai dire, un « terroriste à Saint-Germain-des-Prés », comme le note ironiquement le journaliste ayant recueilli son propos. En d'autres temps, on eût peut-être parlé d'un anarchiste de salon...

À tout le moins, la posture de Cossery a des résonances politiques. Cependant, si séduisante soit-elle, le principe de réalité risque de lui imposer rapidement ses limites : quelles sont les marges de l'inaction contre un monde qui s'acharne ?

Si la vision cossérienne offre une allégorie de la subversion radicale, son intérêt ne dépasse cependant pas le cadre littéraire de la fable. D'ailleurs, on ne sache pas qu'Albert Cossery ait fait école, ni que son œuvre soit devenue un manifeste mobilisant les foules.

À l'inverse de Cossery, Boudjedra a produit une œuvre prolifique¹⁰⁹⁸ et un métadiscours qui l'est encore plus. Cependant, comme Cossery, l'écrivain algérien jouit d'une étiquette d'« auteur subversif », mais avec une nuance politique plus affirmée et que très peu de lecteurs, spécialistes ou non, sont prêts à lui disputer. Un article de H. Gafaïti vient d'ailleurs de faire le point sur cet engagement politique¹⁰⁹⁹. Le critique y explicite le soubassement idéologique de l'avènement à l'écriture en arabe comme une tentative en vue

¹⁰⁹⁶ Cf. Olivier Cariguel, « Les rois fainéants d'Albert Cossery », art. cité, p. 39. On relèvera cependant que le propos attribué à Cossery n'est pas référencé dans cette publication.

¹⁰⁹⁷ Christophe Ono-dit-Biot, « Albert Cossery, terroriste à Saint-Germain-des-Prés », 1^{er} novembre 2000, *Chronicart.com*, article accessible sur Internet à l'adresse suivante : <http://www.chronicart.com/webmag/article.php?page=1&id=844>, page consultée le 20 juin 2007.

¹⁰⁹⁸ Un colloque tenu récemment à Oran (9 et 10 avril 2005) avait précisément pour thème *Rachid Boudjedra et la productivité du texte* ; les actes en ont été publiés sous ce titre par Mohamed Daoud, *op. cit.*.

¹⁰⁹⁹ Hafid Gafaïti, « Le nouvel “engagement” ? Rachid Boudjedra entre histoire et écriture », art. cité.

de « résister à l'hégémonie culturelle du néocolonialisme français¹¹⁰⁰ ». Cependant, rien n'est dit sur le paradoxe qui consiste à continuer à se faire publier en France, bien que ce soit sous couvert de traduction – assistée ou pas, selon les cas, par Antoine Moussali ; le fait est relevé sans commentaire par l'auteur dans l'espace significatif d'une parenthèse :

(il faut noter qu'il commença alors à traduire ou faire traduire par Antoine Moussali ses textes de l'arabe au français, ce qui a eu pour effet de maintenir son lectorat francophone. Cependant, en 1994, il revient à l'écriture en français avec la publication de Timimoun.¹¹⁰¹)

Le positionnement uniquement idéologique du critique éclate quand il prend la défense d'une œuvre et de son auteur au nom d'obscures menaces, dont il est légitime de se demander si elles ne sont pas plus fantasmées que réelles. En effet si l'on en croit Gafaïti l'écriture en arabe de Boudjedra aurait eu pour « résultat paradoxal de rendre son œuvre disponible pour les chefs religieux et les leaders intégristes, ainsi que pour des jeunes totalement désespérés et endoctrinés qui allaient faire le gros des troupes du mouvement intégriste et de ses organisations armées¹¹⁰² » : nul ne se doutait que les intégristes, chevronnés ou débutants, eussent jamais de telles lectures, même dans leurs plus grands moments d'égarement... De là à faire de Boudjedra le héros de la lutte contre toutes les oppressions, il n'y a qu'un pas, vite franchi :

Étant donné que, d'un côté, son œuvre dérangeait déjà considérablement un lectorat et une presse francophone frileux en face du caractère subversif, non seulement de son écriture, mais aussi de sa thématique et que, d'un autre côté, ses prises de position ouvertement anti-intégristes et sa revendication de l'athéisme et du communisme achevaient de lui aliéner les arabophones autant que les francophones et certaines factions du pouvoir autant que les islamistes,

¹¹⁰⁰ *Id.*, p. 15.

¹¹⁰¹ *Ibid.*

¹¹⁰² *Ibid.*

*Rachid Boudjedra se trouvait être certainement un des premiers hommes à abattre par des organisations occultes alliées ouvertement ou indirectement, de manière objective, à certaines franges du pouvoir politique*¹¹⁰³.

Ce que dit cette analyse, mais surtout ce qu'elle tait, c'est la manière dont non seulement une œuvre, mais aussi le discours critique qui l'accompagne peuvent s'égarer dans les débats de l'heure, et comment le critique devient mythographe d'un auteur sans doute fort éloigné de l'écrivain en chair et en os.

Clairement, Rachid Boudjedra est engagé dans les conflits de la société algérienne. Mais la vision de son positionnement que donnent ses adversaires est nettement moins irénique que celle que suggère Hafid Gafaïti, et esquisse l'image d'un écrivain au service – pas nécessairement désintéressé – du pouvoir ou, du moins, d'une faction du pouvoir en place¹¹⁰⁴. Ce n'est pas le lieu ici d'entrer dans cette polémique, mais c'est en raison de la médiatisation, consentie sinon recherchée par l'écrivain, de ses prises de position, que ces propos y trouvent leur place. De fait, Boudjedra a longtemps tenu chronique dans *Le Matin* d'Alger, intervenant aussi, à l'occasion, dans la presse française pour défendre l'armée algérienne et les méthodes qu'elle a cru devoir employer pour éliminer l'« intégrisme islamiste¹¹⁰⁵ ». Au reste, Boudjedra n'était pas le seul écrivain algérien à « tenir chronique » dans *Le Matin* jusqu'à l'interdiction de ce quotidien, puisqu'un autre écrivain,

¹¹⁰³ *Id.*, p. 15-16.

¹¹⁰⁴ Cf. par exemple l'article signé Kamel O., « Rachid Boudjedra, l'écrivain de la haine en mal d'inspiration », 26 mai 2001, dans les archives du Conseil de coordination du Front islamique du salut, disponible sur Internet à l'adresse suivante : <http://ccfis.fisweb.org/dispcol.asp?art=356&ccolumn=13>, page consultée le 20 juin 2007.

¹¹⁰⁵ Rachid Boudjedra, « L'honneur de l'armée algérienne », *Le Monde*, 6 juillet 2002. Cf. aussi la « Réponse » à cette intervention du cinéaste algérien Hassen Bouabdellah, en date du 17 juillet 2002 ; l'une et l'autre sont accessibles sur Internet, sur le site de Algeria Watch, association de défense des droits humains en Algérie, aux adresses suivantes : www.algeria-watch.org/farticle/nezzar_souaidia/boudjedra.htm, et www.algeria-watch.org/farticle/nezzar_souaidia/bouabdellah.htm, pages consultées le 20 juin 2007.

tout aussi médiatisé, Yasmina Khadra, y avait la sienne. Enfin, Boudjedra a publié, à différents moments de sa carrière, plusieurs volumes d'« essais » en prise sur l'actualité : *La Vie quotidienne en Algérie*¹¹⁰⁶, *Journal palestinien*¹¹⁰⁷, *FIS de la haine*¹¹⁰⁸, *Lettres algériennes*¹¹⁰⁹...

Pourtant Boudjedra ne manque pas, lui-même, de relativiser ses prises de position :

*Je ne me considère pas comme intellectuel mais comme un artiste qui fonctionne avec sa sensibilité pour dire ce que l'humain a de pathétique et de jubilatoire à la fois*¹¹¹⁰.

Cette précaution oratoire n'empêche malheureusement pas le détournement idéologique et la récupération par certains organes de pouvoir aussi bien des textes que des paratextes boudjedriens non fictionnels.

En dépit de ces manipulations, ces textes sont susceptibles d'apporter un éclairage intéressant sur l'œuvre de fiction. *Le Journal palestinien*, par exemple, sorte de carnet de voyage, informe utilement l'attrait exercé sur l'auteur par le panarabisme et la relation qui reste à établir entre cette expérience et sa venue à la langue arabe¹¹¹¹. D'autre part, ce journal est riche de notations sur le Proche- et le Moyen-Orient : l'Égypte, à propos de laquelle Boudjedra confirme l'humour et le sens de la dérision de ses habitants, dans des termes que ne renierait pas un Cossery¹¹¹² ; l'Irak qui offre l'occasion d'une petite

¹¹⁰⁶ Rachid Boudjedra, *La Vie quotidienne en Algérie*, Paris, Hachette, 1971.

¹¹⁰⁷ Rachid Boudjedra, *Journal palestinien*, Paris Hachette, 1972.

¹¹⁰⁸ Rachid Boudjedra, *FIS de la haine*, [Paris, Denoël, 1992], Alger, Anep, 1994.

¹¹⁰⁹ Rachid Boudjedra, *Lettres algériennes*, Paris, Grasset, 1995.

¹¹¹⁰ Rachid Boudjedra, « L'honneur de l'armée algérienne », art. cité.

¹¹¹¹ Hafid Gafaïti, dans « Le nouvel "engagement" ? Rachid Boudjedra entre histoire et écriture », parle de « discours panarabo(phone) ou [de] l'effet de boomerang » (art. cité, p. 13).

¹¹¹² R. Boudjedra, *Journal Palestinien*, op. cit., p. 163. Ce passage mérite d'être cité : « L'humour dont les Égyptiens sont très amateurs s'est complètement politisé, il est devenu féroce. Les plaisanteries sur les

promenade intertextuelle quand la « visite de la maison d'El Djahidh » lui rappelle à la fois sa « lecture du *Livre des Avars* et des poèmes d'Abou Nouass¹¹¹³ », sans omettre un extrait d'un poème du Palestinien Rachid Husseïn entendu à cette occasion et dont « l'ironie amère¹¹¹⁴ » l'a frappé.

La sympathie pour la cause palestinienne n'empêche pas une certaine lucidité et une recherche d'objectivité dans la relation des faits. C'est une lucidité que Boudjedra exerce aussi contre lui-même, puisqu'il apparaît déjà conscient des illusions de la lecture, des subterfuges de la mémoire dans son rapport à l'écriture :

*En quittant l'Égypte, je quitte le Moyen-Orient que je croyais connaître, mais que j'ai découvert différent de ce que je l'avais rêvé à travers mes lectures.
[...]*

Maintenant que je quitte cette partie du monde, toutes les réalités pathétiques ou attachantes que j'ai vécues, toutes les personnes accueillantes et ouvertes que j'ai connues, vont passer par le crible de la mémoire qui va tout désorganiser. Que restera-t-il dans ma tête des camps palestiniens, des tranchées creusées autour de Damas et d'Alep, de cette tension terrible que l'on ressent dès que l'on débarque en Jordanie [...] ? Tout va certainement se confondre [...]»¹¹¹⁵.

En désignant ainsi l'un des mécanismes élémentaires qui président à l'écriture mémorielle, Boudjedra exprime déjà cette inquiétude, approfondie une dizaine d'années plus tard par Jean Genet dans son *Captif amoureux*¹¹¹⁶, et qui, au principe de son écriture,

carences de l'armée égyptienne sont dites à haute voix, dans les cafés et les lieux publics. Un phénomène nouveau est apparu : le peuple se met à oser, et l'autorité est déconsidérée ».

¹¹¹³ *Id.*, p. 156.

¹¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹¹⁵ *Id.*, p. 173.

¹¹¹⁶ Jean Genet, *Un captif amoureux*, Paris, Gallimard, [1986], Folio, 1995.

la gouvernera au point de lui faire mêler ses souvenirs avec des textes d'autrui, plus ou moins consciemment convoqués.

Si être simultanément écrivain et militant est une équation aussi difficile, c'est parce que l'on ne peut à la fois être au cœur des événements et, en même temps, en retrait. Nul doute que la violence de l'actualité explique l'omniprésence du référent, de même que l'engagement des années euphoriques d'après les Indépendances a été suivi par un désenchantement qui a donné naissance, pour ce qui est de l'Algérie du moins, aux années de la terreur. La crise algérienne a fait couler beaucoup d'encre. C'est ce qui explique sans doute le phénomène dit de la « littérature de l'urgence », expression à entendre au sens d'« urgence à témoigner »¹¹¹⁷. Ali Chibani a analysé¹¹¹⁸ cinq titres (romans, essais et « fable politique ») emblématiques de la production algérienne des années 1990¹¹¹⁹. Sa conclusion sans appel pourrait être étendue à bien d'autres :

Les cinq ouvrages disent la même Histoire, les mêmes détails. On est frappé par une telle ressemblance entre les mêmes oeuvres d'un écrivain puis entre

¹¹¹⁷ Lors de l'année de l'Algérie en France-Djazair 2003, beaucoup de livres traduits, pour l'occasion, de l'arabe au français illustrent ce constat ; cf., par exemple, le recueil collectif intitulé *Nouvelles d'Algérie*, (choisies et présentées par Mohamed Saad Eddine El Yamani, traduites de l'arabe par A. Ghouirgate, J. Khadda, M. Maouhoub et A. Oulmane, Paris, IMA, 2003). Voir aussi, à ce propos, l'article très réservé de Ahmed Hanifi, « “La littérature de l'urgence” entre réalité et exigences littéraires », *La Tribune* (Alger), 15 décembre 2003 ; article accessible sur Internet à l'adresse suivante : <http://leblogdeahmedhanifi.blogspot.com/2005/12/la-littérature-de-lurgence.html>, page consultée le 2 juin 2006.

¹¹¹⁸ Ali Chibani, « La littérature algérienne face à l'émergence du terrorisme islamiste », *La Plume francophone*, 15 novembre 2006, dossier n° 1 : *La Littérature de l'urgence* ; article disponible sur Internet à l'adresse suivante : <http://la-plume-francophone.over-blog.com/categorie-918822.html>, page consultée le 2 mars 2007.

¹¹¹⁹ Rachid Boudjedra, *FIS de la haine*, op. cit., et *Timimoun*, texte français de l'auteur, Paris, [Denoël, 1994], Gallimard, Folio, 2001) ; Rachid Mimouni, *De la barbarie en général et de l'intégrisme en particulier*, Paris, [Le Pré aux Clercs, 1992 ; Alger, Rahma, 1993], Presses-Pocket, 1993, et *La Malédiction*, Paris, [Stock, 1993], Pocket, 1995 ; Tahar Djaout, *Le Dernier Été de la raison*, Paris, Seuil, 1999.

*les œuvres des trois écrivains. Comme tout a été dit dès le premier jet, le reste n'est que redites*¹¹²⁰.

Au Maroc, depuis une dizaine d'années, un autre type de « littérature de l'urgence » a connu une certaine extension, celle de l'expérience carcérale¹¹²¹, en relation avec la mort de Hassan II et la décision politique¹¹²² de tourner la page de ce qu'il est convenu d'appeler « les années de plomb ». Cependant, mis à part cette production qui donne clairement la priorité au témoignage sur la littérature, il est difficile de tracer les contours d'un mouvement littéraire bien affirmé à partir des années 1980. Charles Bonn résume bien cette situation, qui peut être observée dans tous les pays du Maghreb :

*On peut dire à présent dans ce contexte que le prix Goncourt attribué en 1987 à un roman aussi atypique que La Nuit sacrée du Marocain Tahar Ben Jelloun, en même temps que la fin d'un débat essentiellement idéologique, marque aussi la fin d'une dynamique collective des grands auteurs maghrébins iconoclastes, au profit d'un éclatement, d'une parcellarisation qui, certes, ne sont pas propres à cette littérature et relèvent peut-être, selon certains, d'un état plutôt que d'une dynamique « postmoderne ». Mais cet émiettement apparent, c'est ce qui nous occupe ici, signale une mutation dans la perception des écrivains maghrébins les plus connus : ils sont moins perçus dans une optique exclusivement anticolonialiste, tiers-mondiste ou « engagée ». La dynamique de groupe dont ces « monstres sacrés » étaient à la fois l'exception et l'alibi semble bien se perdre depuis la fin des années 80, au profit de ce qu'on pourrait appeler une sorte de dissémination, même si ce phénomène peut être observé dans d'autres espaces littéraires*¹¹²³.

¹¹²⁰ Ali Chibani, « La littérature algérienne face à l'émergence du terrorisme islamiste », art. cité.

¹¹²¹ Cf. Abdesselam El Ouazzani, *Le Récit carcéral marocain ou le paradigme de l'humain*, op. cit.. Cet essai se présente comme une tentative de dresser une typologie du genre.

¹¹²² Avec, notamment, en 2004, la création de l'instance Équité et réconciliation pour régler les dossier concernant les anciens prisonniers politiques ainsi que les disparitions de militants restées sans explication.

¹¹²³ Charles Bonn, « Le roman algérien au tournant du siècle : d'une dynamique de groupe émergent à une dissémination postmoderne », in Beate Burtscher-Bechter et Birgit Mertz-Baumgartner (dir.), *Subversion du*

En effet, si cette dissémination semble relever d'un phénomène contemporain, à moins que ce soit, plus simplement, la proximité des objets étudiés qui nous empêche de percevoir les contours de mouvements qui se dessinent, il n'en reste pas moins remarquable que ce retour vers le référent est assez bien partagé de part et d'autre de la Méditerranée, encore qu'on puisse faire état de multiples exceptions¹¹²⁴.

Ce bref panorama de l'évolution littéraire récente au Maghreb, et particulièrement en Algérie et au Maroc, montre que la récupération du littéraire par le politique et le social a mythifié l'idée de subversion pour en faire une valeur littéraire. Un malentendu persiste cependant autour de cette notion, qui tend à se réduire à des stéréotypes convenus sur la condition féminine, les formes non admises de la sexualité, le terrorisme... Car, et de plus en plus, le contenu des romans devient l'écho à peine travesti de la société et de son actualité.

Parallèlement, en France, les romans et les essais, plus ou moins polémiques, sur l'Islam, le voile, le terrorisme, les cités, se sont multipliés avec des titres aguichants : *Le Gône du Chaâba*¹¹²⁵, suivi, quelques années plus tard, de *Quartiers sensibles*¹¹²⁶ ; *Boumkœur*¹¹²⁷ ; *Ils disent que je suis une beurette*¹¹²⁸ ; *Allah superstar*¹¹²⁹ ; *Cités à comparaître*¹¹³⁰, précédé de *Discriminez-moi ! Enquête sur nos inégalités*¹¹³¹, etc. La présence du référentiel et en particulier du biographique ne signifie pas que toute qualité

réel : stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 254-255.

¹¹²⁴ Dans ce sens, cf. Fridrun Rinner (dir.), *Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine*, op. cit.

¹¹²⁵ Azouz Begag, *Le Gône du Chaâba*, op. cit.

¹¹²⁶ Azouz Begag et Christian Delorme, *Quartiers sensibles*, Paris, Seuil, Points virgule inédit, 1988.

¹¹²⁷ Rachid Djaïdani, *Boumkœur*, Paris, Seuil, [1999], Points virgule, 2001.

¹¹²⁸ Soraya Nini, *Ils disent que je suis une beurette*, Paris, Fixot, 1993.

¹¹²⁹ Y[assir] B[enmiloud], *Allah superstar*, Paris, [Grasset, 2003], Livre de poche, 2005.

¹¹³⁰ Karim Amellal, *Cités à comparaître*, Paris, Stock, 2006.

¹¹³¹ Karim Amellal, *Discriminez-moi ! Enquête sur nos inégalités*, Paris, Flammarion, Enquête, 2005.

formelle est mise de côté, mais la dimension fortement identitaire de cette écriture qui se décline en roman (d'apprentissage, de la marginalisation sociale ou de la réussite personnelle¹¹³²) ou en essai sociologique constitue une dominante. Il faut toutefois noter quelques tentatives d'échapper au moins au référent spatial, comme on peut l'observer chez Ahmed Kalouaz¹¹³³, à qui il arrive de situer ses fictions ailleurs qu'en France ou au Maghreb.

Devant la littérature du Monde arabe, et quelle que soit la langue d'écriture, la réception « profane » est en attente d'un contenu sociologique ou ethnologique qui lui permette de mieux assouvir une curiosité peut-être bien intentionnée, mais toujours teintée de voyeurisme.

Voici ce qu'on peut lire sur la quatrième de couverture de *Festin de mensonges*¹¹³⁴ d'Amine Zaoui :

J'aime faire l'amour avec les femmes mûres. Cela doit me venir de ma tante, la jumelle de ma mère, qui m'a dépucelé. Dans la grange où nous nous retrouvions, elle criait fort le nom d'Allah au moment de jouir. Ensuite j'ai connu d'autres femmes. Toutes m'ont apporté des choses. L'alcool, le tabac, les livres des roumis. En plus du sexe. Je crois que je les aimais autant qu'il est possible d'aimer Allah lui-même. Mais ce n'était pas du goût de tous.

En effet ! Surtout devant autant de lieux communs injectés d'un seul coup dans une page d'annonce. Il est certain que les temps de crise peuvent expliquer cette explosion d'écrits divers sur les mêmes thématiques attendues en guise de quête du sens. C. Bonn explique ainsi cette tendance :

¹¹³² Selon la répartition proposée par Alec G. Hargreaves, « Littérature "beur" », in *Littérature di frontiera / Littératures frontalières*, n° 24, 2002, p. 233-253.

¹¹³³ Ahmed Kalouaz, *Quel temps fait-il dehors ?* nouvelles, Venissieux, Paroles d'aube, 1997.

¹¹³⁴ Amin Zaoui, *Festin de mensonges*, Paris, Fayard, 2007.

[...] *l'actualité sanglante en Algérie est l'objet d'un nombre grandissant d'analyses journalistiques ou politiques qui sortent de notre perspective uniquement littéraire. Cette actualité algérienne est aussi une des raisons du net intérêt auquel on assiste depuis peu pour ce qui concerne le Maghreb dans les circuits d'édition européens ou américains. Mais l'attente de lecture qu'elle entraîne est beaucoup plus documentaire que littéraire*¹¹³⁵.

En effet, ces écrits posent sérieusement la question de leur littéarité. L'écrivain semble confondre sa position avec une posture auctoriale de messenger, en décalage avec sa société, pourchassé par des fanatiques, et adoptant le ton à la fois persifleur et accablé de l'éternel incompris¹¹³⁶.

Il n'est pas ici question de mettre en doute la véritable horreur vécue par certains intellectuels en Algérie ou ailleurs, ni la lourdeur des tabous de toutes sortes qui pèsent sur la société arabe, ni les conditions difficiles dans les cités en France ; cependant, il est tout de même déplaisant de voir certains s'emparer de telles expériences, sans aucune retenue, pour en faire la trame lancinante et banalement répétitive d'écrits censés être de la littérature.

Toutefois devant ce retour impérieux de l'horizon référentiel, on observe aujourd'hui « une remise en question de [cette] posture victimaire¹¹³⁷ » de la part de

¹¹³⁵ Charles Bonn, « Algérie », art. cité, in Charles Bonn, Xavier Garnier et Jacques Lecarme (dir.), *Littérature francophone. I. Le Roman*, op. cit. p. 209.

¹¹³⁶ Lors d'une rencontre à la Bibliothèque nationale de France, à l'occasion de l'année de l'Algérie en France-Djazaïr 2003, Amin Zaoui a affirmé, sans ciller, qu'il en était arrivé à écrire en français, lui qui avait débuté comme écrivain arabe – de notoriété limitée, cela doit être précisé –, parce que ses livres étaient brûlés dans son pays ! Quand on sait qu'il avait entre-temps accédé aux fonctions, pas entièrement anodines, de Directeur général de la Bibliothèque nationale d'Algérie, on ne laisse pas d'être surpris devant les violences dont il faisait état.

¹¹³⁷ Cf. l'article de Khalid Zekri, « Dynamique identitaire et modernité », in Fridrun Rinner (dir.), *Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine*, op. cit., p. 23.

certains écrivains qui ont su développer un art de la fiction qui, pour mieux figurer le réel, réinvente le masque.

3.2.2. Le salut par la fiction

Dans sa présentation de l'intellectuel égyptien des années 1950-1960, Boutros Hallaq résume ainsi ce qui semble encore aujourd'hui assez symptomatique dans le Monde arabe :

*L'intellectuel n'est que le porte-drapeau des aspirations de cette classe [moyenne] à prendre le pouvoir social et si possible politique, en intégrant ce qu'elle considère comme valable dans les valeurs modernes. [...] Il est dépositaire d'une mission, qu'il n'a pas eu la possibilité d'intégrer*¹¹³⁸.

Ce constat reste en effet encore valable pour beaucoup d'auteurs du Monde arabe. Cependant apparaît une autre tendance chez des écrivains de cette partie du monde un peu secouée par les vicissitudes de l'Histoire, qui tentent, en dépit de leur militantisme ou de leurs sympathies politiques, de soustraire l'œuvre au danger du tract, en adoptant diverses stratégies posturales, où la fiction, au sens large, est centrale et où même les commentaires qui accompagnent l'œuvre mettent en avant l'urgence de l'écriture sur celle du témoignage.

Si pour un Christian Soliman « la posture de "l'intellectuel engagé" [lui] a toujours paru plus que suspecte¹¹³⁹ », É. Habibi a su dans une large mesure sauver son art en lui garantissant justement sa dimension d'œuvre artistique qui transcende la temporalité

¹¹³⁸ Boutros Hallaq, « *Qindīl Umm Hāšim* : l'intellectuel sauvé par l'artiste », *Arabica*, vol. 46, n° 3-4, 1999, p. 491.

¹¹³⁹ Christian Salmon et Joseph Hanimann, *Devenir minoritaire. Pour une politique de la littérature*, Paris, Denoël, 2003, p. 17.

douloureuse dans laquelle elle est née pour aspirer non pas à un universel utopique, mais à un art ancré dans ses origines et dialoguant avec l'universel. Ainsi « “un interminable chemin de la Croix” est transfiguré par une créativité époustouflante », comme l'affirme B. Hallaq dans un article du *Monde diplomatique*¹¹⁴⁰.

Il est vrai que la posture de Habibi n'a pas toujours été exempte de contradictions idéologiques ; on lui a beaucoup reproché, par exemple, d'avoir accepté le grand prix littéraire national d'Israël en 1992, après que Yasser Arafat lui eut remis le prix Al-Qods deux ans plus tôt¹¹⁴¹.

Mais cette attitude semble tout à fait cohérente avec son choix de rester sur la terre qui l'a vu naître. Membre du Parti communiste israélien, député à la Knesset et directeur du plus grand journal de langue arabe en Israël, [ʿal-ʿittiḥād] (« *L'Union* »), de 1948 à 1990, il peut légitimement être considéré comme un militant « de l'intérieur ». L'auteur a au demeurant été amené à user d'un pseudonyme éloquent pour signer ses articles de journaliste, [ḡuhayna], – nom d'une tribu arabe à propos de laquelle on cite communément ce dicton :

عند جهينة الخبر اليقين.

C'est chez les gens de [ḡuhayna] qu'on trouve la vérité.

¹¹⁴⁰ Boutros Hallaq, « Présent-absent en Palestine – Émile Habibi contre la mort », art. cité.

¹¹⁴¹ Cf., cependant, Fatima Al-Mouhcine, « [ʿal-mutašāʿil fī dīkrāhi l-ʿāšira] ! », (« *Le Peptimiste*, dix ans après la disparition de son auteur ! »), in revue [ʿar-riyāḍ], 13 juin 2006, accessible sur Internet à l'adresse suivante : <http://www.alriyadh.com/2006/06/13/article162580.html>, page consultée le 21 juin 2007. Dans cet article, la critique dénonce l'incompréhension dont l'écrivain a souffert et montre que son œuvre s'est malgré tout imposée par sa qualité littéraire.

Au reste, un livre co-écrit avec Yoram Kaniuk, *La Terre des deux promesses*¹¹⁴², éclaire le projet politique et esthétique de Habibi, tel qu'il se devine à travers *Le Peptimiste*. Sur le plan politique, l'auteur affirme avoir voulu « défendre le droit de la “majorité silencieuse” au silence » :

*Je considérais que la faiblesse humaine qui pousse les gens à attendre leur salut d'un impossible miracle, était une caractéristique du peuple arabe palestinien, mon peuple abandonné des hommes et des djinns. Cependant, lorsque Le Peptimiste fut traduit en hébreu, puis dans quinze autres langues, rencontrant un succès dont je fus le premier étonné, je m'aperçus que cette caractéristique concernait l'ensemble de l'humanité*¹¹⁴³.

En soulignant cette dimension de l'œuvre qui échappe à l'écrivain – sa réception –, Habibi pointe de manière indirecte le processus de transfiguration d'une cause particulière en principe universel, et ce par la seule alchimie de l'art. De ce fait, il indique tout aussi indirectement que l'efficacité de son œuvre réside paradoxalement dans cette transcendance.

Par ailleurs, Habibi annonce clairement sa posture conciliatrice, mais inséparable d'une attitude critique :

Je n'ai d'autre souci, tout compte fait, que de promouvoir la compréhension et le respect mutuels entre nous, considérant que telle est la volonté de l'Histoire, que nous le voulions ou non. On ne demande pas à la victime, tout compte fait également, de sortir de sa peau. Aucun peuple ne peut accepter de renoncer à son passé, quel que soit ce passé ; les peuples vivants tirent de leur

¹¹⁴² Émile Habibi et Yoram Kaniuk, *La Terre des deux promesses*, traduit de l'arabe par Jean-Patrick Guillaume et de l'hébreu par Laurence Sendrowicz, Actes Sud / Solin, 1996. Chacun des deux auteurs a composé l'une des parties du livre, respectivement « N'éteignez pas cette chandelle » et « Étude comparative sur la pratique de la douleur », pour la circonstance ou en reprenant des textes déjà publiés antérieurement.

¹¹⁴³ *Id.*, p. 54.

*passé des leçons pour assurer leur avenir. C'est ce que je souhaite aux deux peuples de ce pays, le peuple arabe de Palestine et le peuple juif d'Israël*¹¹⁴⁴.

Le même humour et la même ironie parcourent ces écrits non fictionnels avec une complexité que certains peuvent taxer d'ambiguïté, mais qui est la complexité même du réel et de la position d'une minorité sommée de s'intégrer ou de disparaître.

Par ailleurs, si discutable soit la posture de Habibi, n'est-il pas vrai que c'est bien son art qui permet de fixer et de manière subtilement subversive une mémoire de lieux menacée de disparition ?

À ce propos dans *Devenir minoritaire*, les auteurs s'attachent à montrer qu'au-delà des guerres entre les hommes, il y a une « guerre transfictionnelle » :

*Le rôle des écrivains dans une telle situation, immense et limité à la fois, consiste à rompre le silence, à relancer le récit. À reconstruire un langage de paix. La paix, c'est toujours un nouveau langage, une autre logique, une autre syntaxe*¹¹⁴⁵.

En refusant la rhétorique des récits épiques, attendue et excessivement convenue, mais rassurante aussi, Habibi promeut une rhétorique de la « sincérité incontrôlée » pour le citer, à nouveau, propre à libérer les mots du contrôle doxal qui fige les identités alors qu'elles sont appelées, inéluctablement, à changer.

Dans un contexte sensiblement différent, le cas d'Edmond Amran El Maleh n'est pourtant pas sans rappeler celui de Habibi, dans la mesure où lui aussi refuse de se soumettre à l'impératif des allégeances prescrites. En tant qu'ancien militant du Parti

¹¹⁴⁴ *Id.*, p. 27.

¹¹⁴⁵ Christian Salmon et Joseph Hanimann, *Devenir minoritaire. Pour une politique de la littérature*, op. cit., p. 121.

communiste marocain et que membre d'une minorité en voie de disparition du territoire national, son œuvre aurait pu être davantage marquée par la référence à l'Histoire. Au contraire, on a vu comment son écriture contournait ce danger de la référence en se déréalisant à travers une scansion poétique et allégorique s'ouvrant sur l'universel. C'est justement cet universel qui est décliné et rejoué à travers les nombreux articles et entretiens qui présentent un intérêt tout particulier pour la peinture¹¹⁴⁶, les lieux¹¹⁴⁷, la lecture¹¹⁴⁸. Cependant, la multiplication du paratexte n'est pas une redondance reprenant les mêmes thématiques que dans les textes romanesques.

Ces nombreux fragments d'une pensée évolutive, presque inquiète, tant est perpétuel son dialogue avec celle des autres, dénotent une culture humaniste doublée d'une sensibilité d'esthète ; la centralité de la fiction est soulignée comme le salut de l'œuvre littéraire :

[...] J'ai pensé au texte de José Ángel Valente : le poète est un simulateur. C'est un thème intéressant à exploiter, ça permet de libérer l'acte littéraire et par conséquent ce qu'on est appelé à en dire ; redonner à la littérature cette liberté qu'elle risque de perdre, y compris dans ces entretiens¹¹⁴⁹.

¹¹⁴⁶ Cf. Edmond Amran El Maleh, Abdelkébir Khatibi et Toni Maraini, *La Peinture de Ahmed Cherkaoui*, Casablanca, Shoof Publications, 1976 ; Edmond Amran El Maleh, *L'Œil et la Main : Khalil El-Ghrib*, *op. cit.*, et *La Malle de Sidi Maâchou*, texte accompagné par Tibari Kantour, Casablanca, Al Manar, 1998.

¹¹⁴⁷ On songe notamment à la poétique du lieu qui se manifeste dans de « beaux » livres, albums illustrés d'aquarelles et (ou) de photographies comme *Citadelles du désert*, en collaboration avec Phippe Lafond (Paris, Nathan, 1991), et *Essaouira, ville heureuse*, en collaboration avec Yves Korbendau et Charles Kerivel (Courbevoie, ACR Édition, 2000).

¹¹⁴⁸ Hormis ses collaborations avec *Le Monde des livres*, El Maleh a écrit un certain nombre de textes sur Mohamed Kheir-Eddine, Jean Genet, Juan Goytisolo, José Ángel Valente, etc. Ces textes ont été réunis dans *Jean Genet : le captif amoureux, et autres essais*, *op. cit.*, puis dans *Le Café bleu*, Zrirk, *op. cit.*.

¹¹⁴⁹ Marie Redonnet, *Entretiens avec Edmond Amran El Maleh*, *op. cit.*, p. 93. « Ces entretiens » sont ceux-là mêmes qui font la matière du livre.

Est-ce à dire que la fiction altère même le métadiscours ? Tout tend à l'indiquer. Si le commentaire de l'œuvre n'est plus fiable, frappé qu'il est du sceau de la simulation, comment situer l'auteur ?

Il semble que dans cette rhétorique subtilement ironique qui consiste à affirmer comme mystification le discours qui est censé éclairer l'œuvre, El Maleh déstabilise une fois de plus les frontières génériques : non seulement la fiction folâtre, sans jamais succomber, avec l'autobiographie et l'histoire, mais le commentaire lui-même se désigne comme simulation. Cette extrême liberté prise avec les genres répond chez El Maleh tantôt à un rejet de « la biographie cadavrophage¹¹⁵⁰ », tantôt au refus de toute conceptualisation théorique¹¹⁵¹. Le vertige de la simulation généralisée auquel nous convie l'auteur, n'est-il pas en rapport avec le soupçon qui pèse sur le langage lui-même et la menace de mort que contient tout acte de nomination ? Le désir se nourrit de la fuite de son accomplissement et c'est sans doute là le lieu initial de la subversion maléhiennne. Le philosophe Miguel Abensour en parle dans ces termes :

[...] c'est dans l'élément de l'écriture qu'E. [A.] El Maleh a mené une expérience singulière de la subversion. Pour lui écrire c'est subvertir¹¹⁵².

Et d'ajouter :

Mais d'où vient cette force de subversion ? E. A. El Maleh n'ignore nullement cette question et sans aucunement « sociologiser », il nous oriente vers une voie, à première vue étonnante, mais qui nous rappelle que l'auteur lors de son Parcours immobile a rencontré Walter Benjamin et ses thèses sur le langage,

¹¹⁵⁰ *PI*, p. 68.

¹¹⁵¹ El Maleh souligne fréquemment son allergie aux « distinctions », au « jeu d'identifications classiquement instaurées », qu'il taxe de « rites identificatoires » et de « superstition des genres », cf. « Contre interrogation », in *Le Café bleu*, Zrirek, *op. cit.*, p. 32.

¹¹⁵² Marie Redonnet, *Entretiens avec Edmond Amran El Maleh*, *op. cit.*, « Hommage à Edmond Amran El Maleh » (textes prononcés à l'Institut du Monde arabe, le 23 novembre 2000), p. 214.

*Emmanuel Levinas et bien d'autres encore. De là une réponse sans équivoque : l'écriture a nécessairement à voir avec le Livre, à l'origine des trois grandes religions monothéistes*¹¹⁵³.

Mais comme le souligne M. Abensour lui-même, il ne faut pas donner de sens théologique à cette relation au *Livre*. On dira plutôt que l'écriture maléhiennne renoue avec l'absolu et l'indicible à la réserve du religieux, sauf à voir dans ce dernier une inclination au mystère du signe.

La même ambiguïté affecte la conception que l'auteur présente de son identité, qu'il définit de manière significative par l'expression de « juif oxymoron¹¹⁵⁴ ». La séduction de la figure de l'oxymore est très présente chez l'auteur, que ce soit à travers le titre même de *Parcours immobile*, qu'il commente en mettant en avant cette figure du contraste¹¹⁵⁵, ou à travers ses figures rhétoriques préférées¹¹⁵⁶. Arabe juif ou juif arabe, Marocain juif ou juif marocain, des appellations qui semblent anodines, mais qui portent en elles toutes les charges de conflits identitaires, tus ou avoués, et entre lesquels El Maleh n'a pas envie de choisir. À l'identité fixe et meurtrière, il préfère le lieu inquiet de l'oxymore, avec ses paradoxes, ses contradictions, ses ambiguïtés¹¹⁵⁷. Qu'elle soit de commentaire ou de fiction, toute page écrite interroge, s'adresse à chacun, indifféremment de manière « irresponsable », autrement dit « qui ne répond pas ». Là réside la liberté de celui qui écrit, mais aussi la liberté de celui qui lit.

¹¹⁵³ *Id.*, p. 217. El Maleh confirme cette analyse dans ses *Entretiens* avec Marie Redonnet, cf. la section p. 126-129 du chapitre intitulé « Le parcours de l'œuvre ».

¹¹⁵⁴ *Id.*, particulièrement le chapitre qui porte cette formule comme titre, p. 85-88.

¹¹⁵⁵ *PI*, « Préface » à la réédition en 2000, p. 8.

¹¹⁵⁶ Cf. Edmond Amran El Maleh, *Aïlen ou la nuit du récit*, *op. cit.*, où l'on peut lire, à la dernière page du roman : « Étrange étranger, c'était lui et pas lui [...] », p. 226.

¹¹⁵⁷ Son rejet de l'identité fermée et du tabou qui pèse sur tout ce qui concerne la Shoa, tel qu'« exploité » par « les dirigeants sionistes », fait partie de ces ambiguïtés ou de ces paradoxes. Cf. Marie Redonnet, *Entretiens avec Edmond Amran El Maleh*, *op. cit.*, p. 88.

Si El Maleh fait vaciller les limites qui séparent le fictionnel du factuel et le textuel du métatextuel, Paul Smaïl, quant à lui, fait reculer ces limites de la fiction au-delà du texte lui-même, endossant le masque de la pseudonymie qui lui permet de jouer avec les instances identitaires.

Le choix de la posture pseudonymique est pratiqué depuis longtemps en littérature, où le secret sur l'identité civile peut avoir diverses raisons, sociales, politiques, ou culturelles. Mais une certaine ambiguïté posturale pèse toujours sur celui qui emprunte un pseudonyme, derrière lequel se cacherait, semble-t-il, un usurpateur.

Dans le seul monde francophone, on peut citer Yasmina Khadra, *alias* Mohamed Moulessehoul, qui a endossé le nom de sa femme, au prétexte qu'il lui était difficile, en tant que militaire, de porter le poids de la célébrité de l'écrivain. Dans ce pseudonyme particulier, il y a un jeu de caché / montré qui dit à peine son nom : le choix d'une pseudonymie marquée par les consonances arabes et le flottement sur l'identité sexuelle (« de genre ») par l'emprunt d'un nom de femme ne sont sans doute pas innocents, surtout lorsqu'ils sont doublés du masque générique – le genre policier qui en cache un autre.

Paul Smaïl / Jack-Alain Léger, connu encore sous d'autres signatures, ne cesse d'explorer les possibilités infinies et créatives du pseudonyme.

Dans son histoire personnelle, celui qui endosse un faux nom expérimente le pouvoir énigmatique de la fiction et de l'imagination : les personnages qu'il rencontre dans la vie réelle en arrivent à se transformer en miroir, lui renvoyant son image et reflétant des aspects de lui-même, voire à « se fictionnaliser » et à se métamorphoser en véritables personnages de roman. De même les événements de la vie réelle deviennent-ils prétextes à des élaborations narratives. Ainsi les nombreux pseudonymes de l'auteur ne sont-ils pas simplement des noms, ils se placent dans un contexte narratif, prennent vie, et deviennent

des personnages dans une situation mi-fictive, mi-réelle. Avec « Paul Smaïl », le pseudonyme devient « pseudologue ». Et le personnage auctorial, de papier, s'invente un logos à sa dimension de « déplacé ». Faisons l'hypothèse que la littérature beur est « une entreprise postmoderne de décentrage du sujet eurocentrique, à savoir l'universalisme étroit des Lumières¹¹⁵⁸ ». L'écrivain au pseudonyme s'en sert en tout cas comme entreprise esthétique de mystification afin de mieux démystifier certaines institutions contemporaines, telles que la société du spectacle et de la consommation qui les a sécrétées.

En tant que « Paul Smaïl », l'écrivain n'a pas produit de commentaire extra-fictionnel. C'est toujours sous forme de mise en abyme qu'il se reflète. L'allusion à « Sid Ahmed Ben Engeli » / « Cid Hamet¹¹⁵⁹ » est un clin d'œil intertextuel pour signifier la supercherie littéraire qui se désigne comme artefact romanesque remontant à Cervantès, lequel dit expressément qu'un narrateur « maure » ne peut être qu'un menteur :

[...] pero desconsolóle pensar que su autor era moro, según aquel nombre de Cide, y de los moros no se podía esperar verdad alguna, porque todos son embelecadores, falsarios y quimeristas¹¹⁶⁰.

¹¹⁵⁸ Cf. Cécilia Wiktorowicz Francis, « Énonciation, discours et stratégies identitaires. Une phénoménologie de l'altérité dans l'œuvre de Leïla Sebbar », dans Pierre Ouellet, Simon Harel, Jocelyne Lupien et Alexis Nouss (dir.), *Identités narratives. Mémoire et perception*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. Intercultures, 2002, p. 129-151 ; article accessible sur Internet à l'adresse suivante : http://www.er.uqam.ca/nobel/soietaut/documentation/publications_ouvrages/wiktorowiczsebbar.pdf, page consultée le 21 juin 2007.

¹¹⁵⁹ *Ali le Magnifique*, p. 612. Cf. également, Paul Smaïl, *La Passion selon moi*, Paris, [Laffont, 1999], J'ai lu, 2003, p. 11-12.

¹¹⁶⁰ Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, II, 3 ; texte accessible sur Internet à l'adresse suivante :

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/cerv/02584060888025139754480/p0000060.htm#61>, page consultée le 21 juin 2006. En français, cela donne : « [...] puis il vint à s'attrister en pensant que l'auteur était More, d'après ce nom de Cid, et que d'aucun More on ne pouvait attendre aucune vérité, puisqu'il ils sont tous menteurs, trompeurs et faussaires » (Miguel de Cervantès Saavedra, *L'Ingénieux Hidalgo don Quichotte*

Dans le cas même de P. Smaïl, vie réelle et œuvre fictive semblent indissociables. Jack-Alain Léger ou quel que soit celui qui se dissimule sous d'autres noms d'emprunt, l'écrivain donc, semble coutumier de ce rite qui consiste à porter le masque régénérateur d'une nouvelle identité littéraire, faisant ainsi de sa vie sa plus grande œuvre et du statut du narrateur sa seule identité consistante. À défaut d'une substance identitaire, le sujet construit son identité provisoire en se racontant.

Mais pour ce qui est de la seule identité « smaïlienne », elle constitue de manière ponctuelle, c'est-à-dire sous cette signature-là, une problématisation du rapport entre le statut d'auteur, qui est une posture, et le statut d'écrivain, être humain de chair et de sang. Le but pratique de cette « supercherie » est de montrer que si la frontière entre fiction et réalité est parfois imprécise et peut être l'objet de manipulations, les limites entre identité littéraire et identité tout court ne devraient pas être confondues. En effet, comme l'explique Smaïl narrateur dans *Vivre me tue*, ce n'est pas parce qu'on est arabe qu'on est condamné à ne lire que de la littérature arabe. Parallèlement, il n'est pas besoin d'être fils d'immigré pour écrire un roman beur. C'est là ce que Paul Smaïl, « faux » fils d'immigré, a voulu démontrer. Il semble y être parvenu puisque la supercherie a pris pendant un certain temps, avant de devenir un « secret de polichinelle¹¹⁶¹ ». Mais, quelle que soit l'identité civile de l'écrivain, la récupération politique de son œuvre semble inéluctable. Ainsi peut-on lire ce commentaire du premier roman de Smaïl : « Une lecture saine et édifiante en ces temps

de la Manche, traduction française de Louis Viardot, [1836-1838], Paris, Hachette, 1869, t. II, p. 21-22 ; traduction accessible sur Internet à l'adresse suivante : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1032612.capture>, page consultée le 21 juin 2007).

¹¹⁶¹ Jean-Luc Douin, « La cabale contre Paul Smaïl », *Le Monde*, 1^{er} mars 2001 ; article accessible sur Internet à l'adresse suivante : <http://www.france-mail-forum.de/fmf22/lit/22douin.html>, page consultée le 13 janvier 2005.

post-paponistes et sarkoziens...¹¹⁶² ».

L'un des paradoxes, et non des moindres, de cette volonté de montrer que toute identité est une simple construction discursive, c'est que l'écrivain exploite néanmoins, économiquement et médiatiquement, l'autorité qu'elle lui confère. Éthiquement parlant, cette imposture permet de transférer la responsabilité morale liée à l'écriture en tant qu'acte illocutoire à une instance fictionnelle, donc « irresponsable ». Du coup, ce qui était identifié comme de la littérature beur, pourrait être relu à l'aune du masque comme une parodie à visée satirique. L'auteur masqué ne refuse-t-il pas d'assumer ses propos ? La série d'appellations racistes des Arabes censées être proférées par un Arabe a-t-elle la même signification quand on sait que celui qui les énonce n'est pas arabe ? Le masque ne permet-il pas d'échapper au soupçon de racisme et d'islamophobie ?

Pour sa défense l'écrivain Protée possède à son actif deux pamphlets sur l'islam signés du nom de Jack-Alain Léger : *Tartuffe fait ramadan*¹¹⁶³ et *À contre Coran*¹¹⁶⁴. Par ailleurs, dans *Hé bien ! la guerre*¹¹⁶⁵ l'auteur déplore ainsi la mort de Paul Smail, autrement dit la fin du secret sur le pseudonyme :

*Car la littérature aura été pour moi, ces dernières années, beaucoup plus que « de la littérature » : l'expérience d'un monde à trois dimensions, justement, d'un monde vivant ; une occasion de découvertes, d'engagements, de fraternités nouvelles ; non plus seulement mon métier mais la clef, mais la porte ouverte, mais la manière d'habiter poétiquement la terre comme le voulait de nous Hölderlin. Mes regrets de n'avoir pas pu poursuivre l'aventure n'en sont que plus vifs*¹¹⁶⁶.

¹¹⁶² Bruno Portesi, « Exsuder sa violence », *Parutions.com*, 25 juillet 2003, article disponible sur Internet à l'adresse suivante : <http://www.parutions.com/services/?pid=1&rid=1&srid=121&ida=3521&type=imprimer>, page consultée le 21 juin 2007.

¹¹⁶³ Jack-Alain Léger, *Tartuffe fait ramadan*, Paris, Denoël, 2003.

¹¹⁶⁴ Jack-Alain Léger, *À contre Coran*, Paris, éd. Hors Commerce, 2004.

¹¹⁶⁵ Jack-Alain Léger, *Hé bien ! la guerre*, Paris, Denoël, 2006.

¹¹⁶⁶ *Id.*, p. 14-15.

En effet, la fiction excédant le seuil du texte est-elle encore une fiction ? et si l'on postule que c'est le cas, cette généralisation de la fiction qui contamine le monde ne risque-t-elle pas d'apporter le discrédit sur la littérature ?

4. Conclusion de la troisième partie

Deux grandes tendances se distinguent dans les œuvres de corpus : l'une, représentée par Cossery, semble faire le pari de la fiction « pure », avec un narrateur discret, jouant jusqu'au bout son rôle de narrateur ; l'autre, illustrée par le reste du corpus, s'inscrit dans l'oscillation entre fiction et métafiction, avec un narrateur bien présent, voire narcissique, jusque dans le constat de sa propre désintégration. Si l'intentionnalité subversive est manifeste dans ce dernier cas, elle rejoint le cadre plus global du roman contemporain, alors que Cossery, en adoptant une forme résolument traditionnelle, reste en marge de cette tentation, faisant par là-même, paradoxalement, acte de subversion. En outre, les règles de la production contemporaine semblent imposer à l'écrivain de projeter de lui une figure auctoriale, prolongement ambigu de son œuvre textuelle, personnage non plus de papier mais masque virtuel.

Conclusion

1. De l'autre de la langue...

Commencer une analyse des lieux de la subversion à partir de ses manifestations linguistiques paraît être la voie normale et, pour ainsi dire, rassurante, une sorte de garde-fou de nature à éviter toute projection fantasmatique de la part du chercheur sur l'objet qu'il prétend soumettre à son investigation.

En effet, cette analyse sur des séquences limitées (lexique, segments phrastiques, syntaxe) a déterminé un premier constat : ce qui apparaît subversif à première vue, c'est l'intrusion d'une altérité de la langue dans le corps du code utilisé comme matériau d'écriture, en l'occurrence, le français. Les textes en arabe ont servi de pierre de touche pour vérifier la validité de certaines affirmations et de l'interaction entre les langues.

Cette première investigation a montré que, s'il existe une entreprise subversive à l'œuvre dans les textes du corpus, elle s'origine dans un mécanisme de traduction destiné à faire passer un autre dans la langue et que les traces de cette altérité sont fondatrices de cette écriture au point de lui servir d'identité. La traduction est toutefois bientôt débordée elle-même avec, en point de mire, une véritable interrogation sur le langage et la communication. Si la langue d'écriture prétend refléter le parler égyptien chez Cossery ou les sonorités évocatoires des langues de l'enfance chez El Maleh, pour Habibi, ces jeux de miroirs disent le malentendu. Quant à Boudjedra et à Smaïl, les manipulations auxquelles ils se livrent relèvent tantôt de la simple exploration formelle et, tantôt, de l'impertinence transgressive et éminemment iconoclaste.

Les nombreux déplacements linguistiques ne rendent pas seulement compte d'une sensibilité à la langue, mais aussi d'un imaginaire ludique : jeux de mots, traductions internes, idiotismes, graphies hétérogènes au code, littéralisme, créativité lexicale, défigement, etc., offrent une panoplie d'explorations joueuses et donnent une idée assez large de la dynamique que favorise le contact des langues. Cependant, la manière dont les

écrivains du corpus impriment l’empreinte de l’autre langue dans celle de l’écriture diffère sensiblement de l’un à l’autre. Si Albert Cossery s’en tenait au mimétisme de sa langue d’origine, – mimétisme qu’il ne pratique au demeurant que de manière ponctuelle et, presque, anecdotique –, sa créativité eût été bien restreinte. Son originalité réside en une contamination linguistique qui témoigne d’un contact de cultures : multiplicité d’adjectifs d’une expressivité réaliste, métaphores extravagantes, verdeur d’une langue truculente qui reproduit une oralité bien enracinée. Pour El Maleh, il s’agit de restituer une mémoire des mots, « incantations inattendues », dont tout l’intérêt réside dans la musicalité et la résonance échoïque entretenue avec les mots de l’autre langue et avec des réseaux sémantiques qu’ils semblent générer. Ce procédé invocatoire préside à une écriture poétique qui évolue par associations, certaines expressions idiomatiques pouvant servir de matrices à des micro-récits, procédé que l’on a observé également chez Cossery.

Dans son désir de renouer avec la langue arabe, langue de la communauté, Boudjedra, sous le masque d’une allégeance idéologique, applique la même approche subversive, déjà expérimentée en français, à ce qui est, à ses yeux, archaïque et sclérosé. Il dynamite les codes, multiplie les pieds de nez aux normes grammaticales, fécondant son écriture d’une oralité qui en trouble le rythme et la syntaxe, parodiant les formulations toutes faites par une démesure verbeuse qui souligne le caractère caduc des modèles reçus.

Pour sa part, Smaïl, exploite le dynamisme d’une langue créative où l’inventivité néologique s’ajoute à la verlanisation et aux emprunts divers. La langue des cités se mélange au français le plus recherché pour mieux se désigner comme un choix littéraire.

Si cette relation entre les langues aboutit à une certaine forme de subversion, elle n’oblitére aucunement la lisibilité du texte, bien qu’elle lui imprime un rythme particulier. Aussi bien le français que l’arabe sont subvertis de l’intérieur mais seulement dans la

mesure où leurs systèmes réciproques, en plus de la liberté inhérente au propos littéraire, permettent de telles intrusions ou altérations.

Les différentes manifestations de cette « étrangeté » linguistique entretiennent également des relations, à la fois métaphoriques et métonymique, avec l'identité des locuteurs, narrateurs ou personnages. C'est pour cela que la relation avec la notion de voix s'est imposée d'elle-même comme porteuse de cette subversion en acte.

2. ... à la voix de l'autre

En abordant la dimension discursive de la subversion par le biais de la question de la voix, on a cherché à exploiter la polysémie généreuse qui permet d'embrasser dans un même élan ce qui relève de la parole et du politique, ou de la prise de parole comme manifestation politique. Ce dernier aspect est saisi comme manifestation de l'identité énonciative dans ses relations avec les autres voix du texte, bien qu'une telle appellation puisse sembler paradoxale. Abordée sous cette forme métaphorique, la « voix » révèle une pluralité et une mobilité effectivement subversives et qui ne se laissent appréhender, parfois, qu'au prix d'un effort d'empathie créative et de recours à l'autorité conceptuelle permettant de saisir une pensée porteuse d'un héritage culturel et intellectuel à travers ses manifestations les moins évidentes. Au-delà des régimes habituels d'une vocalité plurielle et polyphonique, des cas plus complexes de confusion de voix, de télescopage ou de parasitage, de dédoublement sylleptique, de brouillage énonciatif délitent la notion de sujet et la rendent problématique, configurant ainsi les conditions de possibilité d'un espace politique où la valeur du partage supplante la violence de la monopolisation.

À ceci s'ajoute un usage de l'ironie relativement insolite, tant cette dernière est intimement liée à une oralité dont il faut traquer l'empreinte, démêler les « voies ». Pour Cossery, cette ironie obéit à une circulation discursive entre gens de bonne entente qui en

font un mode de vie. Bien qu'elle s'en distingue largement, elle côtoie le rire populaire et l'humour, flirte avec le burlesque et n'hésite pas à bousculer quelques normes sociales ou culturelles. Cette ironie s'inscrit dans le cadre de la *noukta* égyptienne dont Cossery réinvente cependant les modalités.

Smaïl use d'une ironie qui sert le pamphlet et qui se nourrit de la position entre deux cultures de ses personnages et de leur marginalité consécutive. Ce regard décentré et sans indulgence est cependant atténué par l'ironie métalectique qui, en confondant les niveaux narratifs et les statuts, souligne la liberté de la fiction et son caractère essentiellement littéraire.

Bien que Boudjedra et El Maleh, de leur côté, multiplient les interventions métatextuelles et réflexives, leur ironie garde la gravité toute moderne du doute. C'est un doute qui pèse sur un récit qui n'existe que par le dire de son impossibilité. Si Boudjedra, multiplie digressions et phrases incomplètes, ruinant ainsi la cohérence thématique et la linéarité structurelle, El Maleh use d'une syntaxe elliptique où la rareté de la ponctuation libère les possibles interprétatifs : l'information avance en s'interrogeant et le récit ne cesse de réfléchir sur sa propre naissance. Avec ces deux écrivains, on est à la limite d'une poétique de l'indicible qui renoue avec la parole extatique ou délirante.

L'ironie de Habibi est étagée sur deux plans : le premier est celui du narrateur intradiégétique, le second prend place à la césure du récit épistolaire et de sa propre réception, organisée comme une mise en perspective distante. Cette oblicité croisée indexe une perte de sens et l'absurdité inhérente à la situation de la minorité arabe israélienne.

La vocalité subversive qui sourd de ces textes est une prise de position poétique contre la monodie et ce qu'elle véhicule : pensée lisse, sourde, monocorde. C'est en cela que cette vocalité est aussi politique.

En distendant à l'extrême la plasticité de la forme narrative jusqu'à confondre les voix, ou en usant de l'ironie, – cette parole éloquemment silencieuse –, les auteurs du corpus s'attachent à mettre en évidence tout ce qui fait l'arbitraire du récit fictionnel et donc la fragilité de ses choix.

3. Dans l'épuisement du divers

Mélanger les genres, faire peser parfois le doute sur l'origine énonciative ou la mystifier, c'est ainsi que le domaine de compétence de la fiction et son aire d'accueil s'avèrent sans limites. Mais si certains auteurs jouent sur l'ambiguïté sémantique du terme même de fiction, voire sur son usage linguistique, « cahotique et pervers ¹¹⁶⁷ », c'est pour mieux souligner une liberté dont les termes sont toujours à renégocier socialement et culturellement.

En effet, diverses stratégies d'esquive ou de détour permettent d'établir une relation complexe entre le littéraire et le politique. La convocation de genres divers, appartenant aussi bien à la tradition arabe qu'occidentale, montre une volonté de s'inscrire dans l'universel, ne serait-ce qu'à travers la langue française pour les auteurs qui ont choisi cette langue d'écriture. Si la volonté d'user avec distance des canons littéraires est bien manifeste, la mémoire textuelle semble relever de mécanismes beaucoup plus équivoques, et le cheminement de l'écriture vers l'authenticité passe par une imitation des prédécesseurs, pas toujours affranchie d'une certaine fascination.

Par ailleurs, la posture auctoriale qui sert de cadrage au discours littéraire englobe une mise en scène de soi qui tente de donner une cohérence – sans toujours y parvenir – à

¹¹⁶⁷ Dorrit Cohn, citant le philosophe Hans Vaihinger, dans le chapitre de « mise au point » où elle définit clairement ce qu'il faut entendre par ce terme de fiction dans le domaine littéraire, in *Le Propre de la fiction*, *op. cit.*, p. 11.

une identité suspecte, située entre jonction et disjonction. Bien qu'il semble bénéficier de plus d'espace d'expression et d'une médiation multipliée, l'écrivain devient l'otage des conditions mêmes de la production et le potentiel subversif des œuvres se trouve récupéré, vulgarisé de la manière la plus péjorative, censuré de la manière la plus pernicieuse, non par l'interdiction, mais par la médiatisation, c'est-à-dire par une surproduction de points de vue et l'épuisement de toute perspective.

Cette investigation aboutit en définitive à un double constat. Le premier se situe sur le plan poétologique, où il s'avère que la notion de subversion dans les œuvres qui nous intéressent est régie par une logique de cumul et de transformation. Le second, concerne les conditions de production de l'œuvre et montre que l'œuvre la plus subversive ne peut faire l'économie de sa mise en spectacle.

La notion d'auteur se trouve doublement remise en question en tant que créateur et en tant qu'autorité. Associations, comme le Parlement international des écrivains créé en 1993 sous le coup de l'assassinat de Tahar Djaout, et manifestes, comme l'appel « Pour une littérature-monde en français¹¹⁶⁸ » montrent que, plus que jamais, l'écrivain semble en quête d'un autre entre-deux, entre visibilité et invisibilité. Si certains ont tenté de résoudre ce paradoxe en empruntant le masque pseudonymique, l'expérience a prouvé qu'il n'est plus possible de garder cet anonymat.

L'exploration des différents sémantismes liés à la notion de « figure » et à celle de subversion a mené à la conviction que le militantisme ou l'engagement d'un écrivain n'est pas une subversion en soi : un malentendu est à l'origine de cette confusion entre la subversion au sens de renversement d'un état politique par exemple, et la subversion

¹¹⁶⁸ *Le Monde*, 16 mars 2007.

littéraire qui, elle, si politique soit-elle, passe par la déstabilisation des schèmes littéraires. La subversion n'est pas tant affaire de thématique, que de traitement de cette dernière.

C'est un détournement des procédés et des significations reçus comme normatifs ; la subversion, donc, ne saurait se passer de la norme par rapport à laquelle elle se définit.

La subversion n'est jamais inhérente à l'objet ou au thème, quoiqu'il existe des thèmes qui peuvent être appréhendés *a priori* comme subversifs, comme les tabous, l'ordre, l'autorité et (ou) le pouvoir, le sacré, etc., et qui appellent bien entendu la transgression, mais elle est plutôt inhérente à l'ordre dans lequel on présente l'objet et au système de valeur auquel on se réfère.

Dans l'introduction de ce travail, l'opposition dictionnaire entre subversion et conformisme semblait aller de soi. La mise en perspective des différents textes du corpus aura permis de montrer, au moins, que la distance entre ces deux notions n'est pas si considérable et qu'une œuvre qui refuse de se prendre au sérieux et déroge à tous les effets de mode littéraire peut paradoxalement proposer une autre forme de subversion qui interroge en premier l'institution littéraire et la critique savante.

D'où la pertinence d'une approche poétologique complétée par une analyse de la posture auctoriale, qui permet d'inscrire le discours littéraire dans une circulation d'autres discours, qui informent le premier d'une manière ou d'une autre, et de circonscrire l'ambiguïté d'une subversion à la fois symptôme et artefact.

En effet, plus que jamais nous sommes confrontés, en tant que spécialistes du texte littéraire, à des régimes inédits de l'imaginaire, où le subversif s'articule à la figuralité comme actualisation d'une altérité ressemblante.

L'approche comparée, en tant qu'approche qui refuse toute hiérarchisation, et non pas en tant que simple section universitaire, se retrouve au coeur de toute réflexion critique, ce à quoi nous incitent, de toute façon, les textes dont nous avons tenté de saisir quelques facettes.

Bibliographie sélective

1. Littérature primaire

1.1. Corpus d'étude

BOUDJEDRA, Rachid, *L'Insolation*, Paris, [Denoël, 1972], Gallimard, Folio, 1987 (cité : *L'Insolation*) ; traduction arabe par l'auteur : [ʿar-raʿn], Alger, Société nationale du Livre, 1984 (cité : [ʿar-raʿn]).

BOUDJEDRA, Rachid, [ʿat-tafakkuk], [Beyrouth, Ibn Rochd, 1981], Alger, Société nationale du Livre, 1984 (cité : [ʿat-tafakkuk]) ; traduction française par l'auteur : *Le Démantèlement*, Paris, Denoël, 1982 (cité : *Le Démantèlement*).

COSSERY, Albert, *La Violence et la dérision*, Paris, [Julliard, 1964], Joëlle Losfeld, [1993], 2000 (cité : *VD*).

COSSERY, Albert, *Une ambition dans le désert*, Paris, [Gallimard, 1984], Joëlle Losfeld, 2000 (cité : *AD*).

EL MALEH, Edmond Amran, *Parcours immobile*, [Paris, François Maspero, 1980], Marseille, André Dimanche, 2000 (cité : *PI*).

EL MALEH, Edmond Amran, *Mille ans, un jour*, [Grenoble, La Pensée sauvage, 1986], Marseille, André Dimanche, 2002 (cité : *Mille ans, un jour*).

HABIBI, Émile, *Les Aventures extraordinaires de Sa'ïd le Peptimiste*, ([ʿal-waqā'i'u l-ġarība fī ḥtifā'i sa'īd 'abī n-naḥsi l-mutašā'il], [1974], cité : [ʿal-mutašā'il], d'après l'éd. donnée à Tunis, Sud Éditions, 1982) ; traduit de l'arabe par Jean-Patrick Guillaume, Paris, Gallimard, 1987 (cité : *Le Peptimiste*)¹¹⁶⁹.

HABIBI, Émile, *Péchés oubliés*, ([ḥṭayya], 1986), traduit de l'arabe par Jean-Patrick Guillaume, Paris, Gallimard, 1991 (cité : *Péchés oubliés*).

SMAÏL, Paul, *Vivre me tue*, Paris, [Balland, 1997], J'ai lu, 1998 (cité : *Vivre me tue*).

SMAÏL, Paul, *Ali le Magnifique*, Paris, Denoël, 2001 (cité : *Ali le Magnifique*).

¹¹⁶⁹ Une première traduction française du roman a été publiée sous le titre de *Les Circonstances étranges de la disparition de Saïd Abou An-Nahs l'Optissimiste*, traduction de T. H., Paris, Le Sycomore, 1980.

1.2. Autour du corpus

ADÈS, Albert, et JOSIPOVICI, Albert, *Le Livre de Goha le simple*, Paris, [Calmann-Lévy, 1919], Livre de poche, 1969.

AHMED, *Une vie d'Algérien, est-ce que ça fait un livre que les gens vont lire ?* Paris, Seuil, 1973.

AL-QAYRAWANI, Ibn Abi Zayd, [risāla] / *Épître sur les éléments du dogme et de la loi de l'Islam selon le rite malikite*, édition bilingue avec traduction française de Léon Bercher, Beyrouth, Dar El Fiker, 1993.

[al-qur'ān] / *Le Coran*, édition bilingue avec traduction française intégrale et notes de Muhammad Hamidullah, [1959], Qum, Ansariyan Publications, s. d.

AL-SOUYOUTI, Abd Al-Rahmane Ibn Abi-Bakr, *Nuits de noces ou comment humer le doux breuvage de la magie licite*, trad. René R. Khawam, Paris, Albin Michel, 1972.

AL-TIFACHI, Ahmad, *Les Délices des cœurs, ou ce que l'on ne trouve en aucun livre*, trad. René R. Khawam, Paris, [Phébus, 1981], Presses Pocket, 1993.

AMELLAL, Karim, *Cités à comparaître*, Paris, Stock, 2006.

ARAGON, Louis, *L'Œuvre poétique*, t. 2, Paris, Messidor, 1990.

BASHUNG, Alain, et FAUQUE, Jean, « Osez Joséphine », Paris, Polygram éditions, 1991, texte accessible à l'adresse Internet suivante : <http://www.paroles.net/chansons/19454.htm>, page consultée le 18 janvier 2006.

BEGAG, Azouz, *Le Gône du Chaâba*, Paris, Seuil, 1986.

BEGAG, Azouz, *Béni ou le paradis privé*, Paris, Seuil, 1993.

BEN JELLOUN, Tahar, *Les Raisins de la galère*, Paris Fayard, 1996.

BENJELLOUN, R., « Entretien avec E. A. El Maleh », *Jeune Afrique*, n° 1724, du 20 au 26 Janvier 1994, p. 57.

B[ENMILOUD], Y[assir], *Allah superstar*, Paris, [Grasset, 2003], Livre de poche, 2005.

BENSOUSSAN, Albert, *La Brehaigne*, Paris, Denoël, 1973.

BERNABE, Jean, CHAMOISEAU, Patrick, et CONFIANT, Rafaël, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, [1989], édition bilingue avec traduction anglaise par M. B. Taleb-Khyar, 1993.

BOUABDELLAH, Hassen, « Réponse à Boudjedra pour son article paru dans *Le Monde* et intitulé "L'honneur de l'armée algérienne" », 17 juillet 2002, accessible sur Internet à l'adresse suivante : www.algeria-watch.org/farticle/nezzar_souaidia/bouabdellah.htm, page consultée le 20 juin 2007.

- BOUDJEDRA, Rachid, *La Répudiation*, Paris, [Les Lettres nouvelles, 1969], Gallimard, Folio, 1987.
- BOUDJEDRA, Rachid, *La Vie quotidienne en Algérie*, Paris, Hachette, 1971.
- BOUDJEDRA, Rachid, *Journal palestinien*, Paris Hachette, 1972.
- BOUDJEDRA, Rachid, *L'Escargot entêté*, Paris, [Denoël, 1977], Gallimard, Folio, 1985.
- BOUDJEDRA, Rachid, [ʿal-marʿ], Alger, ENAL, 1984 ; traduction française par Antoine Moussali en collaboration avec l'auteur : *La Macération*, Paris, Denoël, 1984.
- BOUDJEDRA, Rachid, [layliyātu mra'atin 'āriq], Alger, ENAL, 1985 ; traduction française par Antoine Moussali en collaboration avec l'auteur : *La Pluie*, Paris, Denoël, 1987 ; réédité sous le titre : *Journal d'une femme insomniaque*, Alger, Dar El Idjtihad, 1990.
- BOUDJEDRA, Rachid, [ma'arakatu z-zuqāq], Alger, ENAL, 1986 ; traduction française par l'auteur et Antoine Moussali : *La Prise de Gibraltar*, Paris, Denoël, 1987.
- BOUDJEDRA, Rachid, *Le Désordre des choses*, Paris, Denoël, 1991, traduction française par Antoine Moussali de [fawḍā l-'ašiyā], Alger, Dar Bouchane, 1990.
- BOUDJEDRA, Rachid, *FIS de la haine*, [Paris, Denoël, 1992], Alger, Anep, 1994.
- BOUDJEDRA, Rachid, *Timimoun*, texte français de l'auteur, Paris, [Denoël, 1994], Gallimard, Folio, 2001 ; version arabe : [tīmīmūn], Alger, [1994], ANEP, 2002.
- BOUDJEDRA, Rachid, *Lettres algériennes*, Paris, Grasset, 1995.
- BOUDJEDRA, Rachid, *Peindre l'Orient*, Cadeilhan, Zulma, coll. Grain d'orage, [1996], 2003.
- BOUDJEDRA, Rachid, *La Vie à l'endroit*, Paris, [Grasset et Fasquelle, 1997], Livre de Poche, 1999.
- BOUDJEDRA, Rachid, *Fascination*, Paris, [Grasset, 2000], Livre de Poche, 2002.
- BOUDJEDRA, Rachid, « L'honneur de l'armée algérienne », *Le Monde*, 6 juillet 2002, article accessible sur Internet à l'adresse suivante : www.algeria-watch.org/farticle/nezzar_souaidia/boudjedra.htm, page consultée le 20 juin 2007.
- BOUDJEDRA, Rachid, « La fascination de la forme », *Le Matin* (Alger), 24 juin 2003, article accessible sur Internet à l'adresse suivante : www.ziane-online.com/rachid_boudjedra/textes/fascination_forme.htm, page consultée le 13 mai 2007.
- CAUBET, Dominique, « Entretien avec Mohamed Fellag », 1995, [*Les Cahiers de linguistique et d'anthropologie*, Université de Rouen, 1996], repris dans Monique Pontault (coord.), *Arabofrancophonie, Les Cahiers de la Francophonie*, n° 10, Paris, Haut Conseil de la Francophonie / L'Harmattan, 2001, p. 101-110.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605-1615 ; texte accessible sur Internet à l'adresse suivante :

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/cerv/02584060888025139754480/p0000060.htm#61>, page consultée le 21 juin 2006. Traduction française de Louis Viardot, *L'Ingénieux Hidalgo don Quichotte de la Manche*, [1836-1838], Paris, Hachette, 1869 ; traduction accessible sur Internet à l'adresse suivante :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1032612.capture>, page consultée le 21 juin 2006.

CHOUKRI, Mohamed, [ʾal-ḥubzu l-ḥāfi], [1971], Casablanca, imprimerie Najah, à compte d'auteur, 1982 ; adaptation anglaise par Paul Bowles : *For Bread Alone*, Londres, Peter Owen Editions, 1973 ; traduction française par Tahar Ben Jelloun : *Le Pain nu*, Paris, [Maspero, 1980], Seuil, Points, 1997.

CHRAÏBI, Driss, *Le Passé simple*, Paris, Gallimard, [1954], Folio, 1986.

COSSERY, Albert, *Les Hommes oubliés de Dieu*, [Le Caire, Éd. de la Semaine égyptienne, 1941], Paris, [Charlot, 1946], avec une préface d'Edmond Charlot, Joëlle Losfeld, [1994], 2000.

COSSERY, Albert, *La Maison de la mort certaine*, [Le Caire, Éd. Masses, 1944], Paris, [Charlot, 1947], Joëlle Losfeld, [1994], 1999.

COSSERY, Albert, *Mendiants et orgueilleux*, Paris, [Julliard, 1955], Joëlle Losfeld, [1993], 1999.

COSSERY, Albert, *Les Fainéants dans la vallée fertile*, Paris, [Robert Laffont, 1964], Joëlle Losfeld, 1999.

COSSERY, Albert, *Un complot de saltimbanques*, Paris, [Robert Laffont, 1975], Joëlle Losfeld, [1993], 1999.

COSSERY, Albert, *Les Fainéants dans la vallée fertile*, théâtre, Paris, Joëlle Losfeld 2004.

COSSERY, Albert, et GOLO, *Mendiants et orgueilleux*, bande dessinée, Bruxelles, Casterman, [1991], 2002.

COSSERY, Albert, et GOLO, *Les Couleurs de l'infamie*, bande dessinée, Paris, Dargaud 2003.

DJAÏDANI, Rachid, *Boumkæur*, Paris, Seuil, [1999], Points virgule, 2001.

DJAOUT, Tahar, *Le Dernier Été de la raison*, Paris, Seuil, 1999.

DJEBAR, Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999.

DJEBAR, Assia, « Préface » à Salah Guemriche, *Dictionnaire des mots français d'origine arabe. Accompagné d'une anthologie de 400 textes littéraires, de Rabelais à Houellebecq*, Paris, Seuil, 2007.

DUFOUR-EL MALEH, Marie-Cécile, *L'Écriture allégorique*, précédé de *Lettre à Monsieur Descartes*, Grenoble, La Pensée sauvage, 1999.

- EL MALEH, Edmond Amran, *Aïlen ou la nuit du récit*, [Paris, Maspero, 1983], Marseille, André Dimanche, 2000.
- EL MALEH, Edmond Amran, *Jean Genet : le captif amoureux, et autres essais*, Casablanca / Grenoble, Toubkal / La Pensée sauvage, 1988.
- EL MALEH, Edmond Amran, *Le Retour d'Abou El Haki*, Grenoble, La Pensée sauvage, 1990.
- EL MALEH, Edmond Amran, *L'Œil et la main : Khalil El-Ghrib*, Grenoble, La Pensée sauvage, 1993.
- EL MALEH, Edmond Amran, *Le Café bleu*, Ztirik, Grenoble / Casablanca, La Pensée sauvage / Le Fennec, 1998.
- EL MALEH, Edmond Amran, *La Malle de Sidi Maâchou*, texte accompagné par Tibari Kantour, Casablanca, Al Manar, 1998.
- EL MALEH, Edmond Amran, KHATIBI, Abdelkébir, et MARAINI, Toni, *La Peinture de Ahmed Cherkaoui*, Casablanca, Shoof Publications, 1976.
- EL MALEH, Edmond Amran, KORBENDAU, Yves, et KERIVEL, Charles, *Essaouira, ville heureuse*, Courbevoie, ACR Édition, 2000.
- EL MALEH, Edmond Amran, et LAFOND, Philippe, *Citadelles du désert*, Paris, Nathan, 1991.
- FELLAG, Mohamed, *Djurdjurassique bled*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1999.
- GENET, Jean, *Un captif amoureux*, Paris, Gallimard, [1986], Folio, 1995.
- GHITANY, Gamal, « Entretien avec Sisa Qacem » (3 avril 2006), disponible sur Internet à l'adresse suivante: <http://www.shorouk.com/alghitany/DialogueDetails.aspx?dialogueId=6>, page consultée le 18 janvier 2007.
- GOGOL, Nicolas, *Les Âmes mortes*, [1843], traduction française d'Henri Mongault, préface d'Albert Cossery, Paris, Livre de Poche, 1962.
- GOYTISOLO, Juan, « Espoirs trahis, mémoires enfouies », *Le Monde diplomatique*, Paris, août 2000, p. 30.
- HABIBI, Émile, *Soraya fille de l'ogre*, [1991], traduit de l'arabe par Jean-Patrick Guillaume, Paris, Gallimard, 1996.
- HABIBI, Émile, et KANIUK, Yoram, *La Terre des deux promesses*, trad. de l'arabe par Jean-Patrick Guillaume et de l'hébreu par Laurence Sendrowicz, Arles, Actes Sud / Solin, 1996.
- HUGO, Victor, *Les Contemplations*, [1856], éd. établie par Léon Cellier, Paris, Garnier, Classiques, 1985.

HUSSEIN, Taha, [ʿal-muʿaḏḏabūna fī l-ʿarḏ], (« *Les Suppliciés de la terre* »), [1949], Le Caire, Al-mujammaʿ ath-thaqāfī, 1998.

HUSTON, Nancy, *Nord perdu*, suivi de *Douze France*, Paris, Actes Sud, Babel, 1999.

IBN KATHIR, Ismaïl, *L'Exégèse du Coran*, traduction française de Harkat Abdou, Beyrouth, Dar al-kotob al-ilmiyah, 2001 ; document en partie accessible sur Internet à l'adresse suivante : <http://www.islaam.com/Article.aspx?id=155>, page consultée le 3 mars 2006.

JOUBERT, Jean-Louis, (dir.), *Littératures francophones du Monde arabe. Anthologie*, Paris, Nathan, 1994.

KALOUAZ, Ahmed, *Quel temps fait-il dehors ? nouvelles*, Vénissieux, Paroles d'aube, 1997.

KANAFANI, Ghassan, [ʿāʿidun ʿilā ḥayfā], (« Retour à Haïfa »), 1969, trad. française de Jocelyne et Abdellatif Laâbi dans *Retour à Haïfa et autres nouvelles*, Arles, Actes Sud / Sindbad, Les littératures contemporaines, 1997, p. 85-127.

KHATIBI, Abdelkébir, *La Mémoire tatouée*, Paris, Denoël, 1971.

KHATIBI, Abdelkébir, *Amour bilingue*, [Saint-Clément, Fata Morgana, 1983], Casablanca, Eddif, 1992.

KHOURY-GHATA, Vénus, *Le Fils empaillé*, Paris, Belfond, 1980.

KILITO, Abdelfattah, *La Querelle des images*, Casablanca, Eddif, 1996.

LAROUI, Fouad, *Le Maboul*, Paris, Julliard, 2001.

LEGER, Jack-Alain, *Tartuffe fait ramadan*, Paris, Denoël, 2003.

LEGER, Jack-Alain, *À contre Coran*, Paris, éd. Hors Commerce, 2004.

LEGER, Jack-Alain, *Hé bien ! la guerre*, Paris, Denoël, 2006.

MAALOUF, Amin, *Léon l'Africain*, Paris, [J.-C. Lattès, 1986], Livre de poche, 1987.

MARTIN, Patrice, et DREVET, Christophe, *La Langue française vue d'ailleurs, cent entretiens*, Casablanca, Éditions Tarik / Émina Soleil, 2001. L'enregistrement audio de ces entretiens avec des écrivains francophones (ainsi que de nombreux autres, réalisés jusqu'en 2003) sont accessibles sur <http://www.medi1.com/webradio/ecrivain.php>, page consultée le 25 janvier 2007.

MEMMI, Albert, *Portrait du colonisé*, suivi du *Portrait du colonisateur*, Paris, J.-J. Pauvert, 1957.

MEMMI, Albert, *La Statue de sel*, Paris, Gallimard, [1966], Folio, [1972], 2000.

MEMMI, Albert, *Portrait du décolonisé arabo-musulman et de quelques autres*, Paris, Gallimard, 2004.

- MIMOUNI, Rachid, *De la barbarie en général et de l'intégrisme en particulier*, Paris, [Le Pré aux Clercs, 1992 ; Alger, Rahma, 1993], Presses-Pocket, 1993.
- MIMOUNI, Rachid, *La Malédiction*, Paris, [Stock, 1993], Pocket, 1995.
- MITRANI, Michel, *Conversation avec Albert Cossery*, Paris, Joëlle Losfeld / INA, 1995.
- NINI, Soraya, *Ils disent que je suis une beurette*, Paris, Fixot, 1993.
- Nouvelles d'Algérie*, choisies et présentées par Mohamed Saad Eddine El Yamani, traduites de l'arabe par A. Ghouirgate, J. Khadda, M. Maouhoub et A. Oulmane, Paris, IMA, 2003.
- QUENEAU, Raymond, *Zazie dans le métro*, Paris, Gallimard, [1959], Folio, [1972], 2006.
- REDONNET, Marie, *Entretiens avec Edmond Amran El Maleh*, Rabat / Grenoble, Publications de la Fondation Edmond Amran El Maleh / La pensée sauvage, 2005.
- RICARDOU, Jean, *La Prise de Constantinople*, Paris, Minuit, 1985.
- RIMBAUD, Arthur, *Poésies complètes*, édition établie par Pascal Pia, préface de Paul Claudel, Paris, [Gallimard, 1960], Livre de poche, 1963.
- SEBBAR, Leïla, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Paris, Julliard, 2003.
- SEMPRUN, Jorge, *Adieu vive clarté*, Paris Gallimard, 1998.
- SIMON, Claude, *La Bataille de Pharsale*, Paris, Minuit, 1985.
- SMAÏL, Paul, *Casa, la casa*, Paris, Balland, 1998.
- SMAÏL, Paul, *La Passion selon moi*, Paris, [Laffont, 1999], J'ai lu, 2003.
- TOUFIQ, Ahmed, [ǧārātu 'abī mūsā], Marrakech, Al Qobba Zarqa, 1997 ; traduction française de Philippe Vigreux, *Les Voisines d'Abou Moussa*, Paris, Michel de Maule, 2007.
- VALÉRY, Paul, *Charmes*, [1922], in *Poésies*, Paris, Gallimard, [1929], coll. Poésie, [1966], 2004.
- ZAOUÏ, Amin, *Festin de mensonges*, Paris, Fayard, 2007.

2. Littérature secondaire

2.1. Références générales

ABDEL-NOUR, Jabbour, *Dictionnaire Abdel-Nour al-Mufaṣṣal arabe-français*, deux tomes, Beyrouth, Dar el-Ilm lil-Malayin, 1997.

ADAM, Jean-Michel, et HEIDMANN, Ute, (dir.), *Sciences du texte et analyse de discours : enjeux d'une interdisciplinarité*, *Études de lettres*, n° 1-2, Lausanne, 2005.

AMOSSY, Ruth, et HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Nathan université, 1997.

ARRIVE, Michel, GADET, Françoise, et GALMICHE, Michel, *La Grammaire d'aujourd'hui. Guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Flammarion, 1986.

AUERBACH, Erich, *Figura. La Loi juive et la Promesse chrétienne*, [Florence, *Archivum romanicum*, n° 22, oct.-déc. 1938], traduction française et préface de Diane Meur, postface de Marc de Launay, Paris, Macula, coll. Argô, 2003.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, [1940 ; Moscou, 1965], traduction française d'Andrée Robel, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1970.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, [Moscou, 1975], traduction française de Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1978.

BAKHTINE, Mikhaïl, « Du discours romanesque », in Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduction française, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1978, p. 85-233.

BARTHES, Roland, « Texte (théorie du) », in *Encyclopaedia universalis*, 1^{re} édition, Paris, Encyclopaedia universalis, 1973.

BENJAMIN, Walter, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », [*Orient und Okzident*, nouvelle série, n° 3, oct. 1936], traduction française de Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch, in Walter Benjamin, *Œuvres*, tome III, Paris, Gallimard, Folio / Essais, 2000, p. 114-151.

BERMAN, Antoine, *L'Épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, [1984], coll. Tel, 1995.

BLOOM, Harold, *Ruiner les vérités sacrées*, [1988], trad. fr. par Robert Davreu, Paris, Circé, Bibliothèque critique, 1999.

CAITUCOLI, Claude, « Présentation » de *Glottopol*, n° 3, janvier 2004 : http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol/numero_3.html, page consultée le 15 mars 2006.

CALAS, Frédéric, ELOURI, Romdhane, HAMZAOU, Saïda, et SALAAOUI, Tijani, (dir.), *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Tunis / Bordeaux, Sud Éditions / Presses universitaires de Bordeaux, 2007.

CALVET, Louis-Jean, « Les effets linguistiques de la mondialisation », *Cafés géographiques*, 21 décembre 2004 ; article disponible sur Internet à l'adresse suivante : http://www.cafe-geo.net/article.php3?id_article=488, page consultée le 15 janvier 2006.

CARTON, Fernand, *Introduction à la phonétique du français*, Paris, Bordas, 1974.

CASSIN, Barbara, (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil / Le Robert, 2004.

CHATMAN, Seymour, « La rhétorique de la fiction », traduction française d'Isabelle Bour, in *Mesure*, n° 3, *La Rhétorique aujourd'hui*, Paris, Corti, 1990, p.129-146.

CLAS, André, MEJRI, Salah, et BACCOUCHE, Taïeb, (dir.), *La Mémoire des mots*, Montréal / Tunis, AUPELF / Serviced, 1998.

COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, [Princeton (New-Jersey), Princeton University Press, 1978], traduction française par Alain Bony, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1981.

COHN, Dorrit, *Le Propre de la fiction*, [Baltimore (Maryland), Johns Hopkins University Press, 1999], traduction française par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2001.

COMBE, Dominique, *La Pensée et le style*, Paris, Presses universitaires de France, 1991.

COMBE, Dominique, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992.

COMBE, Dominique, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations d'Arthur Rimbaud*, Paris, Gallimard, Folio / Foliothèque, 2004.

DAROT, Mireille, « Verlanisation et figement lexical », dans Salah Mejri, Gaston Gross, André Clas et Taïeb Baccouche (dir.), *Le Figement lexical*, Tunis, CERES / RLM, 1998, p. 321-328.

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, [1968], 1972.

DESY, Caroline, BOYER, Sylvie, et HAREL, Simon, (dir.), *La Mémoire inventée*, Montréal, Cahiers du CELAT / UQAM, 2003.

Dictionnaire international des termes littéraires : <http://www.ditl.info> (cité : DITL).

DOS SANTOS, Alckmar Luiz, (dir.), *Lugares Textuais do Romance, Curso de Pós-Graduação em Literatura*, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina / Centre d'études du roman et du romanesque (Université de Picardie - Jules Verne), 2001.

DOUTRELEPONT, Charles, « Quelques nuances et une définition du mot "accent" », in André Clas, Salah Mejri, Taïeb Baccouche (dir.), *La Mémoire des mots*, Montréal / Tunis, AUPELF / Serviced, 1998, p. 563-574.

DUCROT, Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.

- DUCROT, Oswald, et TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, [1972], coll. Points essais, 1979.
- DUJARDIN, Édouard, *Les Lauriers sont coupés*, [1887, 1927], Paris, UGE, 10*18, 1968.
- DU MARSAIS, César CHESNEAU, *Des tropes, ou des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*, Paris, V^{ve} Brocas, 1730.
- DUPERRAY, Max, (dir.), *Fiction et entropie, une autre fin de siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1996.
- DUVAL, Sophie, et MARTINEZ, Marc, *La Satire*, Paris, Armand Colin, Lettres U, 2000.
- Encyclopaedia universalis*, Paris, Encyclopaedia universalis, 1^{re} éd., 20 volumes, 1968-1975.
- ESCOLA, Marc, « Écriture seconde. Le commentaire est-il une écriture seconde ? Sur une proposition de G. Steiner », 2004, article disponible sur Internet à l'adresse suivante : http://www.fabula.org/atelier.php?%26Eacute%3Bécriture_seconde, page consultée le 15 juin 2006.
- FERRATO-COMBE, Brigitte, *Écrire en peinture, Claude Simon et la peinture*, Grenoble, Ellug, 1998.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, [1830], Paris, Flammarion, 1968.
- FREUD, Sigmund, *Abrégé de psychanalyse*, traduction française par Anne Berman, [1949], Paris, Presses universitaires de France, coll. Bibliothèque de psychanalyse, 1978.
- GARNIER, Xavier, « À quoi reconnaît-on un récit initiatique ? », in *Poétique*, n° 140, 2004, p. 441-454.
- GAUVIN, Lise, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000.
- GAUVIN, Lise, *La Fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Seuil, coll. Points essais, 2004.
- GAUVIN, Lise, « L'écrivain dans la Cité », in *Le Devoir* (Montréal), 20 novembre 1993, p. D-6.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1982.
- GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1983.
- GENETTE, Gérard, *Métalepse*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2004.
- GERBE, Rose-Marie, « L'appareil formel des didascalies et ses effets prototypants », in Frédéric Calas, Romdhane Elouri, Saïda Hamzaoui et Tijani Salaaoui (dir.), *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Tunis / Bordeaux, Sud Éditions / Presses universitaires de Bordeaux, 2007, p. 465-478.

GOUDAILLER, Jean-Pierre, *Comment tu tchatches ! Dictionnaire du français contemporain des cités*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1997.

GRICE, Paul, « Logique et conversation », *Communications*, n° 30, 1979, p. 57-72.

GRUTMAN, Rainier, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XX^e siècle québécois*, Montréal, Fides-CETUQ, coll. Nouvelles études québécoises, 1997.

GUESPIN, Louis, et MARCELLESI, Jean-Baptiste, « Pour la glottopolitique », dans Jean-Baptiste Marcellesi (dir.), *Glottopolitique, Langages*, n° 83, 1986, p. 5-31.

GUILBERT, Louis, *La Créativité lexicale*, Paris, Larousse, 1975.

HAMON, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, Presses universitaires de France, [1984], coll. Quadrige, 1997.

HAMON, Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes littéraires de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Supérieur, 1996.

HAVRENNE, Marcel, *La Main heureuse*, Bruxelles, Cobra, 1950.

HENRY, Freeman G. (dir.) *Beginnings in French Literature*, French Literature Series, vol. XXIX, Amsterdam / New York, Rodopi, 2002 ; disponible sur Internet à l'adresse suivante : <http://www.ingentaconnect.com/content/rodopi/fls/2002/00000029/00000001>, page consultée le 25 janvier 2006.

HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 1993.

HUTCHEON, Linda, « Ironie et parodie : stratégie et structure », *Poétique*, n° 36, 1978, p. 467-477.

HUTCHEON, Linda, « Ironie, satire, parodie », *Poétique*, n° 46, 1981, p. 140-155.

JANKELEVITCH, Vladimir, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, Champ philosophique, 1964.

JENNY, Laurent, « La langue, le même et l'autre », dans « Théorie et histoire littéraire », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n° 0, 16 juin 2005 ; article disponible sur Internet à l'adresse suivante : <http://www.fabula.org/lht/0/Jenny.html>, page consultée le 13 juillet 2005.

JOURDE, Pierre, *La Littérature sans estomac*, Paris, Pocket, L'esprit des péninsules, 2002.

KANNAS, Claude, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 1994.

KAPOR, Vladimir, « La catachrèse interculturelle », *Poétique* n° 148, 2006, p. 497-505.

KAZIMIRSKI, A. de BIBERSTEIN, *Dictionnaire arabe-français*, [Paris, Maisonneuve et C^{ie}, 1860], 2 tomes, Beyrouth, Librairie du Liban, s. d.

KLEIBER, Georges, « Les proverbes : des dénominations d'un type "très très spécial" », in André Clas, Salah Mejri, Taïeb Baccouche (dir.), *La Mémoire des mots*, Montréal / Tunis, AUPELF / Serviced, 1998, p. 23-39.

KRIKANKOVA, Petra, « Leçon de géométrie fragmentaire : Paysage urbain dans le collage littéraire des années soixante », disponible sur Internet à l'adresse suivante : http://www.paris4.sorbonne.fr/fr/IMG/pdf/Communication_de_Mme_KRIKANKOVA.pdf page consultée le 14 juin 2007.

KRISTEVA, Julia, Σημειωτική, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, [1969], Points essais, 1978.

LAGORGETTE, Dominique, et LARRIVEE, Pierre, « Interprétation des insultes et relations de solidarité », *Langue française*, n° 144, *Les insultes, approches sémantiques et pragmatiques*, Paris, Larousse, 2004, p. 83-103.

LATIN, Danièle et POIRIER, Claude (dir.), *Contacts de langues et identités culturelles : perspectives lexicographiques*, Montréal, AUF / Québec, Presses de l'Université Laval, 2000.

LIEVOIS, Katrien, « Traduire l'ironie : entre production et réception », in Mustapha Trabelsi (dir.), *L'Ironie aujourd'hui : lectures d'un discours oblique*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise-Pascal, 2006, p. 83-94.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, contexte, situation*, Paris, Dunod, 1993.

MARCELLESI, Jean-Baptiste, (dir.), *Glottopolitique, Langages*, n° 83, 1986.

MAUREL-INDART, Hélène, *Du plagiat*, Paris, Presses universitaires de France, Perspectives critiques, 1999.

MEIZOZ, Jérôme, « “Postures” d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) », *Vox poetica*, 4 septembre 2004, article disponible sur Internet à l'adresse suivante : <http://www.vox-poetica.org/t/meizoz.html>, page consultée le 21 janvier 2006.

MEIZOZ, Jérôme, « Ethos et posture d'auteur », in Jean-Michel Adam et Ute Heidmann (dir.), *Sciences du texte et analyse de discours : enjeux d'une interdisciplinarité, Études de lettres*, n° 1-2, p. 181-195, Lausanne, 2005.

MEJRI, Salah, *Le Figement lexical. Descriptions linguistiques et structuration sémantique*, Tunis, Publications de la Faculté des lettres de Manouba, 1997.

MEJRI, Salah, « Figement lexical et renouvellement du lexique : quand le processus détermine la dynamique du système », *Le Français moderne*, n° 68 (1), 2000, p. 39-62 ; article également disponible sur Internet à l'adresse suivante : http://www-lli.univ-paris13.fr/membres/biblio/1290_renov_lexique.doc, page consultée le 28 mars 2008.

MEJRI, Salah, « Le Figement lexical », *Cahiers de lexicologie*, n° 82, 2003, p. 23-39 ; article également disponible sur Internet à l'adresse suivante : http://www-lli.univ-paris13.fr/membres/biblio/1354_fige_lex.doc, page consultée le 28 mars 2008.

MEJRI, Salah, « Traduire les jeux de mots : approche linguistique », in Tonia Nenopoulou (dir.), *Traduire au XXI^e siècle. Tendances et perspectives*, Thessalonique, University Studio Press, 2004 ; article également disponible sur Internet à l'adresse suivante : <http://www->

li.univ-paris13.fr/membres/biblio/1257_Traduire_jeux_mot_approch_ling.doc, page consultée le 28 mars 2008.

MEJRI, Salah, BACCOUCHE, Taïeb, CLAS, André, et GROSS, Gaston, (dir.), *La Traduction, entre équivalence et correspondance*, Tunis, Publication de l'Institut supérieur des langues, 2001.

MEJRI, Salah, GROSS, Gaston, CLAS, André, et BACCOUCHE, Taïeb, (dir.), *Le Figement lexical*, actes des 1^{res} Rencontres linguistiques méditerranéennes, 17, 18 et 19 septembre 1998, Tunis, CERES / RLM, 1998.

MEJRI, Salah, et THOIRON, Philippe, (dir.), *La Terminologie, entre traduction et bilinguisme*, Tunis, Agence universitaire de la Francophonie / Rencontres linguistiques méditerranéennes, 2005 ; document également disponible sur Internet à l'adresse suivante : www.ltt.auf.org/IMG/pdf/Actes_Hammamet.pdf, page consultée le 17 juin 2007.

MOUNIN, Georges, *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Presses universitaires de France, Quadrige, 1974.

NENOPOULOU, Tonia (dir.), *Traduire au XXI^e siècle. Tendances et perspectives*, Thessalonique, University Studio Press, 2004.

NIKLAS-SALMINEN, Aïno, *La Lexicologie*, Paris, Armand Colin, 1997.

OUELLET, Pierre, HAREL, Simon, LUPIEN, Jocelyne, et NOUSS, Alexis, (dir.), *Identités narratives. Mémoire et perception*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. Intercultures, 2002.

OUSTINOFF, Michaël, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, 2001.

PFERSMANN, Andréas, « Les gloses de Martinus Scribblers ou du bon usage de l'autorité dans le discours », in Alckmar Luiz dos Santos (dir.), *Lugares Textuais do Romance, Curso de Pós-Graduação em Literatura*, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina / Centre d'études du roman et du romanescque (Université de Picardie - Jules Verne), 2001, p. 213-248.

PIEGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.

QUEFFELEC, Ambroise, « Emprunt ou xénisme : les apories d'une dichotomie introuvable », in Danièle Latin et Claude Poirier (dir.), *Contacts de langues et identités culturelles : perspectives lexicographiques*, Montréal, AUF / Québec, Presses de l'Université Laval, 2000, p. 283-300.

RABATÉ, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.

RANCIERE, Jacques, *La Chair des mots : politique de l'écriture*, Paris, Galilée, Incises, 1998.

REGARD, Frédéric, « Bowing down before the Great God Entropy : postmodernisme, désir et mysticisme », in Max Duperray (dir.), *Fiction et entropie, une autre fin de siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1996, p. 25-49.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, tome 1 : *L'Intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, L'Ordre philosophique, 1983.

RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, et RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses universitaires de France, Linguistique nouvelle, 1994.

RIFFATERRE, Michaël, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

RINNER, Fridrun, (dir.), *Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine*, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, coll. Textuelles / littérature, 2006.

RIPOLL, Ricard, (dir.), *L'Écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Presses Universitaires de Perpignan, coll. Études, 2002.

Robert historique de la langue française, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2 volumes, 1995.

SAÏD, Mosbah, « La stéréotypie : un fait culturel ou linguistique ? », in Salah Mejri, Taïeb Baccouche, André Clas, Gaston Gross (dir.), *La Traduction, entre équivalence et correspondance*, Tunis, Publication de l'Institut supérieur des langues, 2001, p. 147-161.

SALMON, Christian, et HANIMANN, Joseph, *Devenir minoritaire. Pour une politique de la littérature*, Paris, Denoël, 2003.

SCHMITZ-EMANS, Monika, « La métamorphose comme concept poétologique : I. Calvino, C. Nooteboom, C. Ransmayr, Y. Tawada », in Fridrun Rinner (dir.), *Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine*, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, coll. Textuelles / littérature, 2006, p. 33-44.

SCHOENTJES, Pierre, *Poétiques de l'ironie*, Paris, Seuil, Points essais, 2001.

STOLZ, Claire, « Polyphonie : le concept bakhtinien », 2002, disponible sur Internet à l'adresse suivante : [http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie : le concept bakhtinien](http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie%20:%20le%20concept%20bakhtinien), page consultée le 28 octobre 2005.

STOLZ, Claire, « Polyphonie en pragmatique linguistique de Ducrot et en analyse du discours », 2002, disponible sur Internet à l'adresse suivante : [http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie en pragmatique linguistique de Ducrot et en analyse du discours](http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie%20en%20pragmatique%20linguistique%20de%20Ducrot%20et%20en%20analyse%20du%20discours), page consultée le 28 octobre 2005.

SULTAN, Patrick, « Guerres de succession », compte rendu de Harold Bloom, *Ruiner les vérités sacrées*, [1988], trad. fr. par Robert Davreu, Paris, Circé, Bibliothèque critique, 1999, in *Acta fabula*, vol. 2, n° 1, 2001 ; disponible sur Internet à l'adresse suivante : <http://www.fabula.org/revue/cr/103.php>, page consultée le 9 juin 2007.

TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, [1971], choix suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, Points essais, 1978.

TOPIA, André, « Contrepoints joyciens », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 351-371.

TRABELSI, Mustapha, (dir.), *L'Ironie aujourd'hui : lectures d'un discours oblique*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise-Pascal, 2006.

Trésor de la langue française informatisé, Paris, CNRS Éditions, 2002 (cité : *TLFI*).
Également disponible sur Internet à l'adresse suivante : <http://atilf.atilf.fr>.

WINTHER, André, (dir.), *Problèmes de glottopolitique*, *Cahiers de linguistique sociale*,
n° 7, Publications de l'Université de Rouen, 1985.

2.2. Références spécifiques aux œuvres du corpus ou à leur domaine

AL-AMARI, Ali, « [mu'āraḍātu l-qur'ān] », (« Les parodies du *Coran* »), s. d., document disponible sur Internet à l'adresse suivante :

<http://www.taghrib.org/arabic/nashat/esdarat/kotob/arabic/books/resalatalislam/11/43/13.htm>, page consultée le 21 octobre 2006.

AL-JABRI, Mohamed Abed, *Introduction à la critique de la raison arabe*, Casablanca / Paris, Le Fennec / La Découverte, 1995.

AL-MOUHCINE, Fatima, « [al-mutašā'il fī dīkrāhi l-'āšira] ! », (« *Le Peptimiste*, dix ans après la disparition de l'auteur »), in revue [ar-riyād], 13 juin 2006, accessible sur Internet à l'adresse suivante : <http://www.alriyadh.com/2006/06/13/article162580.html>, page consultée le 21 juin 2007.

AMELLAL, Karim, *Discriminez-moi ! Enquête sur nos inégalités*, Paris, Flammarion, Enquête, 2005.

AZZA-BEKKAT, Amina, « La littérature en fragments, le cas Rachid Boudjedra », in Ricard Ripoll (dir.), *L'Écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Presses Universitaires de Perpignan, coll. Études, 2002. Article également disponible dans *L'Écriture fragmentaire : théories et pratiques – II^e séminaire du Groupe de recherches sur les littératures de la subversion*, in *Calliope, journal de littérature et linguistique*, vol. 5, n° 1, janvier-février 2002, et accessible sur Internet à l'adresse suivante : <http://www.extrudex.ca/cgi-bin/extrudex/articles.cgi/royal>, page consultée le 20 février 2006.

BACHIR-LOMBARDO, Ogbia, *Le Bilinguisme dans les œuvres de Rachid Boudjedra du Démantèlement (1981) au Désordre des choses (1990)*, thèse soutenue à l'Université de Paris XIII, sous la direction du Pr Charles Bonn, 1995. Accessible sur le site www.limag.com.

BEGAG, Azouz, « Of Imposture and Incompetence : Paul Smaïl's *Vivre me tue* », *Research in African Literatures*, vol. 37, n° 1, printemps 2006, p. 55-71.

BEGAG, Azouz, et DELORME, Christian, *Quartiers sensibles*, Paris, Seuil, Points virgule inédit, 1988.

BELLAHCÈNE, Amar, « Le retour du texte. À propos de la traduction de la littérature algérienne d'expression française en langue arabe », in revue *Itinéraires et contacts de cultures*, n° 10, 1^{er} semestre 1990, p. 173-180 ; article également disponible sur Internet à l'adresse suivante : <http://www.limag.com/Textes/Iti10/Amar%20BELLAHCENE.htm>, page consultée le 17 juin 2007.

BENACHIR, Bouazza, *Edmond Amran El Maleh, cheminements d'une écriture*, Paris, L'Harmattan, 1997.

BENAÏSSA, Slimane, « L'arabofrancophonie : un avenir », dans M. Pontault (coord.), *Arabofrancophonie, Les Cahiers de la Francophonie*, n° 10, Paris, Haut Conseil de la Francophonie / L'Harmattan, 2001, p. 25-29.

BENCHEIKH, Jamel Eddine, *Poétique arabe, essai sur les voies d'une création*, Paris, Anthropos, 1975.

BENCHEIKH, Jamel Eddine, (dir.), *Dictionnaire de littératures de langue arabe et maghrébine francophone*, Paris, Presses universitaires de France, [1994], coll. Quadrige, 2000.

BERQUE, Jacques, *Les Arabes d'hier à demain*, Paris, Seuil / Esprit, 3^e édition augmentée, 1969.

BONN, Charles, *Le Roman algérien contemporain de langue française. Espaces de l'énonciation et productivité des récits*, thèse d'État soutenue à l'Université de Bordeaux III, sous la direction du Pr Simon Jeune, 1982. Accessible sur le site www.limag.com.

BONN, Charles, « Algérie », in Charles Bonn, Xavier Garnier et Jacques Lecarme (dir.), *Littérature francophone. I. Le Roman*, Paris, Hatier-Aupelf-Uref, 1997, p. 185-210.

BONN, Charles, « Le roman algérien au tournant du siècle : d'une dynamique de groupe émergent à une dissémination postmoderne », in Beate Burtscher-Bechter et Birgit Mertz-Baumgartner (dir.), *Subversion du réel : stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 251-258.

BONN, Charles, (dir.), *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*, Paris, L'Harmattan, Études transnationales, francophones et comparées, 2004.

BONN, Charles, (dir.), *Échanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, Paris, L'Harmattan, Études transnationales, francophones et comparées, 2004.

BONN, Charles, GARNIER, Xavier et LECARME, Jacques, (dir.), *Littérature francophone. I. Le Roman*, Paris, Hatier-Aupelf-Uref, 1997.

BONN, Charles, KHADDA, Naget, et MDARHRI-ALAOUI, Abdallah, (dir.), *Littératures maghrébines d'expression française*, Paris, Edicef-AUPELF, 1996.

BOUTET DE MONVEL, Marc, *Boudjedra l'insolé. L'Insolation, racines et greffes*, Paris, L'Harmattan, 1994.

BSAÏES OURARI, Wafa, BEN MILED, Ilhem, et SALHA, Habib, (dir.), *La Littérature maghrébine d'expression française entre cliché, lieu commun et originalité*, Tunis, Publications de l'Institut supérieur des langues, 2003.

BURTSCHER-BECHTER, Beate, et MERTZ-BAUMGARTNER, Birgit, (dir.), *Subversion du réel : stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2001.

CARIGUEL, Olivier, « Les rois fainéants d'Albert Cossery », *Le Magazine littéraire*, n° 433, juillet-août 2004, p. 39.

CAUBET, Dominique, « Humour et défigement des expressions figées au Maghreb chez les humoristes Mohamed Fellag et Gad Elmaleh », dans Salah Mejri, Gaston Gross, André

Clas, Taïeb Baccouche (dir.), *Le Figement lexical*, Tunis, CERES / RLM, 1998, p. p. 351-360.

CHEMLA, Yves, « Littératures et sciences humaines du Proche-Orient », dans Dominique Wolton (dir.), *Mondes francophones, auteurs et livres de langue française depuis 1990*, Paris, Adpf, 2006, p. 587-595 ; document également disponible sur Internet, à l'adresse suivante : http://adpf.deleg.oxymium.net/adpf-publi/folio/textes/mondes_francophones.pdf, page consultée le 12 janvier 2007.

CHERIF-GAILLARD, Sarra, *Le Retour du récit dans les années 1980. Oralité, jeux hypertextuels et expression de l'identité chez T. Ben Jelloun, R. Mimouni, F. Mellah, V. Khoury-Ghata et A. Cossery*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Paris XIII, sous la direction du Pr Charles Bonn, 1993. Accessible sur le site <http://www.limag.com>.

CHIBANI, Ali, « La littérature algérienne face à l'émergence du terrorisme islamiste », *La Plume francophone*, 15 novembre 2006, dossier n° 1 : *La Littérature de l'urgence* ; article disponible sur Internet à l'adresse suivante : <http://la-plume-francophone.over-blog.com/categorie-918822.html>, page consultée le 2 mars 2007.

COMBE, Dominique, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, coll. Contours littéraires, 1995.

COMBE, Dominique, « Orient francophones. Androgynie et métissage », *Orient détours d'écriture*, n° 8, Paris, Noël Blandin, 1991.

CROUZIERES-INGENTHRON, Armelle, *Le Double pluriel dans les romans de Rachid Boudjedra*, Paris, L'Harmattan, 2001.

DAOUD, Mohamed, (coord.), *Rachid Boudjedra et la productivité du texte*, Oran, Éditions du Centre de recherche en anthropologie sociale et culturelle, 2006.

DOUIN, Jean-Luc, « La cabale contre Paul Smaïl », *Le Monde*, 1^{er} mars 2001 ; article accessible sur Internet à l'adresse suivante : <http://www.france-mail-forum.de/fmf22/lit/22douin.html>, page consultée le 13 janvier 2005.

DOURI, Zineb, « Littérature comparée, traduction et intertextualité. Le devoir de mémoire chez A. Laabi et M. Khaïr-Eddine », *Littérature comparée et traduction*, n° 3-4, 2^e semestre 2006, p. 119-125.

DUGAS, Guy, *La Littérature judéo-maghrébine d'expression française. Entre Djéha et Cagayous*, Paris, L'Harmattan, 1990.

DUGAS, Guy, « L'iconophilie des écrivains judéo-maghrébins d'expression française », in Guy Dugas (dir.), *Littératures maghrébines : de l'écrit à l'image*, Meknès, Publications de la Faculté des lettres et des sciences humaines, 1987, p. 75-87.

DUGAS, Guy, « Une expression minoritaire : la littérature judéo-maghrébine d'expression française », in revue *Itinéraires et contacts de cultures*, n° 10, 1^{er} semestre 1990, p. 135-144 ; article également disponible sur Internet à l'adresse suivante : <http://www.limag.refer.org/Textes/Iti10/Guy%20DUGAS.htm>, page consultée le 21 mars 2006.

DUGAS, Guy, (dir.), *Littératures maghrébines : de l'écrit à l'image*, Meknès, Publications de la Faculté des lettres et des sciences humaines, 1987.

EL BAZ, Simon, « Voix multiples », in Mohammed Habib Samrakandi et Mohamed Saad Eddine El Yamani (dir.), *Le Droit à la mémoire. Présences d'Edmond Amran El Maleh, Horizons Maghrébins*, n° 27, 1994, p. 164-166.

EL HOUSSEI, Majid, *Désigner l'Autre. Rumi et son champ synonymique*, Paris, Geuthner, 2007.

EL OUAZZANI, Abdeslam, *Le Récit carcéral marocain ou le paradigme de l'humain*, Rabat, Imprimerie La Capitale, 2004.

FAOUR, Yasin Ahmad, [ʿas-suhriyyatu fī ʿadab ʿimīl ḥabībī] (« *L'Ironie dans l'œuvre d'Émile Habibi* »), Tunis, [dār ʿal-maʿārif li-ṭ-ṭibāʿa wa-n-našr], 1993.

FARTAS, Naïma, « نظرية التناسية والنقد الجديد (جوليا كريستيفا نموذجاً) » (« La théorie de l'intertextualité et la nouvelle critique [le cas de J. Kristeva] »), document disponible sur Internet à l'adresse suivante :

<http://azzouzlahcen.jeeran.com/%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%86%D8%A7%D8%B5%D9%8A%D8%A9%20....doc>, page consultée le 24 avril 2008.

FENOGLIO, Irène, « Égyptianité et langue française : un cosmopolitisme de bon aloi », in Irène Fenoglio, Marc Kober et Daniel Lançon (dir.), *Entre Nil et sable. Écrivains d'Égypte d'expression française (1920-1960)*, Paris, CNDP, 1999, p. 15-25.

FENOGLIO, Irène, KOBER, Marc, et LANÇON, Daniel, (dir.), *Entre Nil et sable. Écrivains d'Égypte d'expression française (1920-1960)*, Paris, CNDP, 1999.

FILI-TULLON, Touriya, « La littérature de l'immigration », *Letterature di frontiera / Littératures frontalières*, n° 24, 2002, p. 217-232.

FILI-TULLON, Touriya, « Paroles déplacées et stratégies discursives : Paul Smaïl », dans Charles Bonn (dir.), *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*, Paris, L'Harmattan, Études transnationales, francophones et comparées, 2004, p. 123-135.

FILI-TULLON, Touriya, « Le corps dansant au Maghreb : le cas de la danse contemporaine en Tunisie », in CELAAN, *Le Corps maghrébin dans tous ses états*, vol. 4, n° 1-2, 2005, p. 97-105.

FILI-TULLON, Touriya, « L'ironie de Cossery, ou le paradoxe de l'arabesque », dans Mustapha Trabelsi (dir.), *L'Ironie aujourd'hui : lectures d'un discours oblique*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise-Pascal, 2006, p. 55-68.

FILI-TULLON, Touriya, « Entre-langues et réécritures spéculaires : la tentation pré-babélienne de Boudjedra ? », dans Mohamed Daoud (coord.), *Rachid Boudjedra et la productivité du texte*, Oran, Éditions du Centre de recherche en anthropologie sociale et culturelle, 2006, p. 43-54.

FILI-TULLON, Touriya, « Boudjedra, écrivain de langue arabe ? », in *Présences francophones*, n° 68, *Actualité de Rachid Boudjedra*, 2007, p. 50-62.

FORTIER, Corinne, « Le lait, le sperme, le dos. Et le sang ? Représentations physiologiques de la filiation et de la parenté de lait en islam malékite et dans la société maure de Mauritanie », *Cahiers d'études africaines*, n° 161, 2001, p. 97-138 ; article également accessible sur Internet à l'adresse suivante : <http://etudesafricaines.revues.org/document68.html>, page consultée le 24 janvier 2007.

GAD EL HAK, Maha, « Absence du sacré dans *Les Hommes oubliés de Dieu* d'Albert Cossery ? », in Sonia Zlitni-Fitouri (dir.), *Le Sacré et le profane dans les littératures de langue française*, Tunis / Bordeaux, Sud Éditions / Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, p. 149-157.

GAFÄITI, Hafid, « Autobiographie et histoire : introduction à quelques lectures de Boudjedra », in Hafid Gafaïti (dir.), *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion. I. Autobiographie et Histoire*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 11-34.

GAFÄITI, Hafid, « Les romans de Boudjedra », in Hafid Gafaïti (dir.), *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion. I. Autobiographie et Histoire*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 35-77.

GAFÄITI, Hafid, « Le nouvel "engagement" ? : Rachid Boudjedra entre histoire et écriture », in *Présences francophones*, n° 68, *Actualité de Rachid Boudjedra*, 2007, p. 9-22.

GAFÄITI, Hafid, (dir.), *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion*, deux volumes :
I. *Autobiographie et Histoire*, Paris, L'Harmattan, 1999.
II. *Lectures critiques*, Paris, L'Harmattan, 2000.

GARCÍA-CASADO, Margarita, « Images, métaphores et production textuelles dans l'écriture de Rachid Boudjedra », in Hafid Gafaïti (dir.), *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion. II. Lectures critiques*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 95-141.

GONFOND-TALAHITE, Claude, « Altérité et pouvoir dire dans *Le Démantèlement* de Rachid Boudjedra », in Hafid Gafaïti (dir.), *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion. II. Lectures critiques*, Paris, l'Harmattan, 2000, p. 59-71.

GONTARD, Marc, *La Violence du texte, études sur la littérature marocaine de langue française*, avec une « Lettre préface » de Abdelkébir Khatibi, Paris, L'Harmattan, 1981.

GUERICHÉ, Salah, *Dictionnaire des mots français d'origine arabe. Accompagné d'une anthologie de 400 textes littéraires, de Rabelais à Houellebecq.* « Préface » de Assia Djebar, Paris, Seuil, 2007.

HAGER, Hila, *L'Écriture de la révolte dans les textes de Céline et Boudjedra*, thèse en cours à l'Université de Manouba (Tunisie), sous la direction de Habib Salha.

HALLAQ, Boutros, « Présent-absent en Palestine – Émile Habibi contre la mort », *Le Monde diplomatique*, juillet 1996, p. 30 ; article disponible sur Internet à l'adresse suivante : <http://www.monde-diplomatique.fr/1996/07/HALLAQ/5107>, page consultée le 12 janvier 2007.

HALLAQ, Boutros, « *Qindīl Umm Hāšim* : l'intellectuel sauvé par l'artiste », *Arabica*, vol. 46, n° 3-4, 1999, p. 482-509.

HAMZE, Hassan, « De la racine au mot ou du mot à la racine : problématique de la création d'une nouvelle mémoire de l'emprunt en arabe », in André Clas, Salah Mejri et Taïeb Baccouche, (dir.), *La Mémoire des mots*, Montréal / Tunis, AUPELF / Serviced, 1998, p. 61-74.

HANIFI, Ahmed, « “La littérature de l'urgence” entre réalité et exigences littéraires », *La Tribune* (Alger), 15 décembre 2003 ; article accessible sur Internet à l'adresse suivante : <http://leblogdeahmedhanifi.blogspot.com/2005/12/la-littérature-de-lurgence.html>, page consultée le 2 juin 2006.

HARGREAVES, Alec G., « Littérature “beur” », in *Letterature di frontiera / Littératures frontalières*, n° 24, 2002, p. 233-253.

JOSSELIN, Charles, « Préface » à Monique Pontault (coord.), *Arabofrancophonie, Les Cahiers de la Francophonie*, n° 10, Paris, Haut Conseil de la Francophonie / L'Harmattan, 2001, p. 7-12.

KEIL-SAGAWA, Regina, « *Troumaboul(e)* – ou le *Châtiment du traducteur* : Traduire la littérature maghrébine d'expression française en allemand. Quelques remarques et observations », *Littérature comparée et traduction*, n° 3-4, 2^e semestre 2006, p. 139-144.

KHADDA, Naget, « Selma ou l'émancipation par l'intelligence », in Hafid Gafaïti (dir.), *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion. II. Lectures critiques*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 157-173.

KHADRA JAYYUSI, Salma, « La littérature palestinienne après 1948 », *Revue d'études palestiniennes*, n° 76, 2000, p. 64-103 ; article repris en 2003 sur le site Internet de *Contrefeux* : http://www.lekti-écriture.com/contrefeux/article.php3?id_article=63, page consultée le 21 avril 2005.

KHATIBI, Abdelkébir, *La Blessure du nom propre*, Paris, Denoël, 1974.

KHATIBI, Abdelkébir, *Maghreb pluriel*, Paris, Denoël, 1983.

KHATIBI, Abdelkébir, « Lettre préface » à Marc Gontard, *La Violence du texte, études sur la littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1981.

KHATIBI, Abdelkébir, « Incipits », in Abdelkébir Khatibi (dir.), *Du bilinguisme*, Paris, Denoël, 1985, p. 171-195.

KHATIBI, Abdelkébir, (dir.), *Du bilinguisme*, Paris, Denoël, 1985.

KHAYAL, Ma'hמוד, « Hebrew-Arabic Translations in the Modern Era : A General Survey », *Meta*, n° 43-1, 1998 ; article également disponible sur Internet à l'adresse suivante : <http://www.erudit.org/revue/meta/1998/v43/n1/003311ar.pdf>, page consultée le 16 juin 2006.

KHERIJI, Rym, *Boudjedra et Kundera : lectures à corps ouvert*, thèse soutenue à l'Université de Lyon II, sous la direction du Pr Charles Bonn, 2000. Accessible sur le site www.limag.com.

KILITO, Abdelfattah, *L'Auteur et ses doubles. Essai sur la culture arabe classique*, Paris, Seuil, 1985.

KILITO, Abdelfattah, *La Langue d'Adam et autres essais*, Casablanca, Toubkal, 1995.

KOBER Marc, « Albert Cossery : l'inaction et le cri au miroir », in Irène Fenoglio, Marc Kober et Daniel Lançon (dir.), *Entre Nil et sable. Écrivains d'Égypte d'expression française (1920-1960)*, Paris, CNDP, 1999, p. 114-124.

LANÇON, Daniel, « Fortune et infortune du champ littéraire francophone au Caire », in Irène Fenoglio, Marc Kober et Daniel Lançon (dir.), *Entre Nil et sable. Écrivains d'Égypte d'expression française (1920-1960)*, Paris, CNDP, 1999, p. 27-50.

LANÇON, Philippe, « Il en fait des tomes », *Libération*, 6 février 2003.

LAQABI, Saïd, *Aspects de l'ironie dans la littérature maghrébine d'expression française des années quatre-vingts*, thèse soutenue à l'Université de Paris XIII, sous la direction du Pr Charles Bonn, 1996. Accessible sur le site www.limag.com.

LARONDE, Michel, « Prise de parole du roman de la post-colonialité en France : vers une socio-critique du canon littéraire », in Freeman G. Henry (dir.) *Beginnings in French Literature*, French Literature Series, vol. XXIX, Amsterdam / New York, Rodopi, 2002, p. 169-180 ; disponible sur Internet à l'adresse suivante : <http://docserver.ingentaconnect.com/deliver/connect/rodopi/02716607/v29n1/s14.pdf?expires=1208505918&id=43696735&titleid=6490&accname=Guest+User&checksum=4BEF1B389308D5FC7CB9CCA5C3ED0A30>, page consultée le 25 janvier 2006.

LARRIVÉE, Isabelle, *La Littérarité comme traduction : Abdelkébir Khatibi et le palimpseste des langues*, thèse soutenue à l'Université de Paris XIII, sous la direction du Pr Charles Bonn, 1994. Accessible sur le site www.limag.com.

LE DUFF, Nadine, « Rachid Boudjedra auteur de *La Bataille de Pharsale* de Claude Simon », in Charles Bonn (dir.), *Échanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, Paris, L'Harmattan, Études transnationales, francophones et comparées, 2004, p. 151-166.

Les Racines du texte maghrébin, Tunis, Cérés, 1997.

Limag : littératures du maghreb : www.limag.com.

MAHFOUDH, Ahmed, *La Crise du sujet dans le roman maghrébin de langue française*, Tunis, Centre de publication universitaire, 2003.

MAJUMDAR, Margaret A., « Hybridité et voix dans la théorie postcoloniale : le cas de Paul Smaïl », in Charles Bonn (dir.), *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*, Paris, L'Harmattan, Études transnationales, francophones et comparées, 2004, p. 107-122.

MAKOUDI, Abdelfattah, « Écrire Edmond Amran El Maleh », in Mohammed Habib Samrakandi et Mohamed Saad Eddine El Yamani (dir.), *Le Droit à la mémoire. Présences d'Edmond Amran El Maleh, Horizons Maghrébins*, n° 27, 1994, p. 136-139.

MAOUHOUB, Mohamed, « Le pli de l'écriture », dans Mohammed Habib Samrakandi et Mohamed Saad Eddine El Yamani (dir.), *Le Droit à la mémoire. Présences d'Edmond Amran El Maleh, Horizons Maghrébins*, n° 27, 1994, p. 125-135.

MASSOUDY, Hassan, *Calligraphie arabe vivante*, Paris, Flammarion, 1981.

MAUME, Jean-Louis, « L'apprentissage du français chez les arabophones maghrébins (diglossie et plurilinguisme en Tunisie) », *Langue française*, n° 19, 1973, p. 90-107.

MDARHRI-ALAOUI, Abdallah, « Tendances de la littérature marocaine actuelle : l'exemple de E. A. El Maleh et A. Serhane », in Charles Bonn, Naget Khadda et Abdallah Mdarhri-Alaoui (dir.), *Littératures maghrébines d'expression française*, Paris, Edicef-AUPELF, 1996 ; article également disponible sur Internet à l'adresse suivante : <http://www.limag.refer.org/Textes/Manuref/MdarhriMalehSerhane.htm>, page consultée 21 décembre 2004.

MEJRI, Salah, « L'écriture littéraire bilingue : traduction ou réécriture ? Le cas de Salah Guermadi », in Salah Mejri et Taïeb Baccouche (dir.), *La Traduction dans le Monde arabe, Meta*, n° 45-3, 2000, p. 450-457.

MEJRI, Salah, et BACCOUCHE, Taïeb, (dir.), *La Traduction dans le Monde arabe, Meta*, n° 45-3, 2000.

MEMMES, Abdallah, *Signifiante et interculturalité. Littérature maghrébine de langue française*, Rabat, Okad, 2^e édition, 1992.

MERNISSI, Fatima, *Sexe, idéologie et islam*, [éd. en anglais, 1975], Paris, Tierce, 1983.

MESSAADI-METHAMEM, Narjess, « Croisement linguistique et discours médiatique : le cas de la station radio Mosaïque », in Salah Mejri et Philippe Thoiron (dir.), *La Terminologie, entre traduction et bilinguisme*, Tunis, Agence universitaire de la Francophonie / Rencontres linguistiques méditerranéennes, 2005, p. 83-92 ; article également disponible sur Internet à l'adresse suivante : www.ltt.auf.org/IMG/pdf/Actes_Hammamet.pdf, page consultée le 17 juin 2007.

MILIANI, Hadj, « À la croisée des cultures : rap et raï dans l'immigration maghrébine en France », in M. Pontault (coord.), *Arabofrancophonie, Les Cahiers de la Francophonie*, n° 10, Paris, Haut Conseil de la Francophonie / L'Harmattan, 2001, p. 85-99.

MIQUEL, André, *Propos de littérature arabe*, Alençon, Le Calligraphe, coll. Essais, 1983, non paginé.

MOUDHDHEN, Abderrahim, « [iḥṭiya : 'imīl ḥabībī, ta'amulātun fī sardiyyāti t-turāṭi l-'arabī] », (« Péchés oubliés d'Émile Habibi : Réflexions sur la narration dans le patrimoine arabe »), in *Nizwa*, n° 29, 2002, p. 90-95 ; article accessible sur Internet à l'adresse suivante : http://www.nizwa.com/volume29/p90_95.html, page consultée le 6 mars 2007.

- MOUSSALI, Antoine, « L'être et l'autre », *Algérie Actualité*, n° 1229, mai 1989, p. 30.
- MOUSSALI, Antoine, « *La Pluie* ou le flamboyant mythique », in Hafid Gafaïti (dir.), *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion. II. Lectures critiques*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 73-84.
- NAEF, Sylvia, *Y a-t-il une « question de l'image » en Islam ?*, Paris, Tétraèdre, coll. L'Islam en débats, 2004.
- NAFFATI, Habiba, « Les mots français d'origine arabe. Tunisie-France : aller / retour », in André Clas, Salah Mejri et Taïeb Baccouche (dir.), *La Mémoire des mots*, Montréal / Tunis, AUPELF / Serviced, 1998, p. 75-91.
- NATIJ, Salah, « *Le Pain nu* de Mohamed Choukri et l'aventure de la traduction », s. d., article disponible sur Internet à l'adresse suivante : http://maduba.free.fr/pain_nu_traduction.htm, page consultée le 1^{er} mai 2008.
- O., Kamel, « Rachid Boudjedra, l'écrivain de la haine en mal d'inspiration », 26 mai 2001, disponible sur Internet à l'adresse suivante : <http://ccfis.fisweb.org/dispcol.asp?art=356&cccolumn=13>, page consultée le 20 juin 2007.
- ONO-DIT-BIOT, Christophe, « Albert Cossery, terroriste à Saint-Germain-des-Prés », 1^{er} novembre 2000, *Chronicart.com*, article accessible sur Internet à l'adresse suivante : <http://www.chronicart.com/webmag/article.php?page=1&id=844>, page consultée le 20 juin 2007.
- OUHIBI-GHASSOUL, Bahia Nadia, « L'écriture dans l'œuvre de Boudjedra », in Hafid Gafaïti (dir.), *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion. I. Autobiographie et Histoire*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 79-108.
- OWEISS, Ghada, « La mémoire "autre" : du discours au métadiscours dans l'œuvre romanesque d'Albert Cossery », in Caroline Désy, Sylvie Boyer et Simon Harel, (dir.), *La Mémoire inventée*, Montréal, Cahiers du CELAT / UQAM, 2003, p. 103-115. Article accessible sur Internet à l'adresse suivante : http://www.er.uqam.ca/nobel/soietaut/documentation/publications_ouvrages/oweissminvco_ssey.pdf, page consultée le 26 janvier 2007.
- PONTAULT, Monique, (coord.), *Arabofrancophonie, Les Cahiers de la Francophonie*, n° 10, Paris, Haut Conseil de la Francophonie / L'Harmattan, 2001.
- PORTESI, Bruno, « Exsuder sa violence », compte rendu de lecture de Paul Smaïl, *Vivre me tue*, *Parutions.com*, 25 juillet 2003, article disponible sur Internet à l'adresse suivante : <http://www.parutions.com/services/?pid=1&rid=1&srid=121&ida=3521&type=imprimer>, page consultée le 21 juin 2007.
- Postcolonialisme. Décentrement, déplacement, dissémination*, revue *Dédale*, n° 5-6, Paris, Maisonneuve et Larose, 1997.
- REDOUANE, Najib, « Le Maghreb littéraire et la francophonie : un divers singulier », <http://www.ulaval.ca/afi/colloques/colloque2001/actes/textes/redouane.htm>, page consultée le 14 janvier 2005.

REECK, Laura, « De l'échec à la réussite dans le *Bildungsroman* beur », in Charles Bonn (dir.), *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*, Paris, L'Harmattan, Études transnationales, francophones et comparées, 2004, p. 77-86.

REGAM, Abdelhaq, « L'écriture du souvenir », in Mohammed Habib Samrakandi et Mohamed Saad Eddine El Yamani (dir.), *Le Droit à la mémoire. Présences d'Edmond Amran El Maleh, Horizons Maghrébins*, n° 27, 1994, p. 94-98.

SACRE, James, « Les titres du récit », in Mohammed Habib Samrakandi et Mohamed Saad Eddine El Yamani (dir.), *Le Droit à la mémoire. Présences d'Edmond Amran El Maleh, Horizons Maghrébins*, n° 27, 1994, p. 99-111.

SAÏGH-BOUSTA, Rachida, « Tentacularité de l'écriture et de l'imaginaire boudjedrien », in Hafid Gafāiti (dir.), *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion, II. Lectures critiques*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 47-58.

SALHA, Habib, *Poétique maghrébine et intertextualité*, Tunis, Publications de la Faculté des lettres de Manouba, 1992.

SALHA, Habib, « Préface », in Sonia Zlitni-Fitouri et Habib Salha (dir.), *La Réception du texte maghrébin de langue française*, Tunis, Cérès, 2004, p. 3-9.

SALIM, Saïd, *Étude générique, thématique et fonctionnelle de quelques autobiographies marocaines comparées à des autobiographies africaines sub-sahariennes*, thèse soutenue à l'Université de Paris XIII, sous la direction du Pr Charles Bonn, 1995. Accessible sur le site www.limag.com.

SAMRAKANDI, Mohammed Habib, et EL YAMANI, Mohamed Saad Eddine, (dir.), *Le Droit à la mémoire. Présences d'Edmond Amran El Maleh, Horizons Maghrébins*, n° 27, 1994.

SCHMIDT, Jean-Jacques, *Le Livre de l'humour arabe*, Arles, Actes Sud / Sindbad, La Bibliothèque arabe, 2005.

SEPHIHA, Haïm Vidal, *Le Judéo-espagnol*, Paris, Éditions Entente, 1986.

STORA, Benjamin, « Jeunes, écrivains et Maghrébins », in *L'Express*, 4-10 août, 1987.

TOELLE, Heidi, et ZAKHARIA, Katia, *À la découverte de la littérature arabe, du VI^e siècle à nos jours*, Paris, Flammarion, 2003.

VERMÈS, Geneviève, et BOUTET, Josiane, *France, pays multilingue, tome 2 : Pratiques des langues en France*, Paris, L'Harmattan, 1987.

WATTAR, Mohammed Ryadh, « [tawzīfu t-turāṭi fī r-riwāyati l-'arabiyyati l-mu'āṣira] », (« L'Utilisation du patrimoine dans le roman arabe contemporain »), 2002, disponible sur Internet à l'adresse suivante : <http://www.awu-dam.org/book/02/study02/361-M-W/ind-book02-sd001.htm>, page consultée le 28 novembre 2005.

WIKTOROWICZ FRANCIS, Cécilia, « Énonciation, discours et stratégies identitaires. Une phénoménologie de l'altérité dans l'œuvre de Leïla Sebbar », in Pierre Ouellet, Simon

Harel, Jocelyne Lupien et Alexis Nouss (dir.), *Identités narratives. Mémoire et perception*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. Intercultures, 2002, p. 129-151 ; article accessible sur Internet à l'adresse suivante :

http://www.er.uqam.ca/nobel/soietaut/documentation/publications_ouvrages/wiktorowiczsebbbar.pdf, page consultée le 21 juin 2007.

WOLTON, Dominique, (dir.), *Mondes francophones, auteurs et livres de langue française depuis 1990*, Paris, Adpf, 2006 ; document également disponible sur Internet, à l'adresse suivante : http://adpf.deleg.oxymium.net/adpf-publi/folio/textes/mondes_francophones.pdf, page consultée le 12 janvier 2007.

ZAFRANI, Haïm, *Juifs d'Andalousie et du Maghreb*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002.

ZAFRANI, Haïm, « Lieux de rencontre et de dialogue », dans Mohammed Habib Samrakandi et Mohamed Saad Eddine El Yamani (dir.), *Le Droit à la mémoire. Présences d'Edmond Amran El Maleh, Horizons Maghrébins*, n° 27, 1994, p. 13-25.

ZEKRI, Khalid, « Dynamique identitaire et modernité », in Fridrun Rinner (dir.), *Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine*, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, coll. Textuelles / littérature, 2006, p. 21-31.

ZELICHE, Mohammed Salah, *L'Écriture de Rachid Boudjedra. Poét(h)ique des deux rives*, Paris, Karthala, 2005.

ZIFFER, Benny, « Polémique sur la présence d'Israël au Salon du livre [Paris, 2008] », entretien avec la revue en ligne *nonfiction.fr*, 18 mars 2008, disponible sur Internet : <http://www.mondialisation.ca/index.php?context=viewArticle&code=NON20080318&articleId=8378>, page consultée le 24 avril 2008.

ZLITNI-FITOURI, Sonia, *Les Métamorphoses du récit dans les œuvres de Rachid Boudjedra et de Claude Simon*, thèse soutenue à la Faculté des lettres de Manouba, sous la direction du Pr Charles Bonn, 1997, publiée à Tunis, Faculté des sciences humaines et sociales, 2007.

ZLITNI-FITOURI, Sonia, « Timimoun de Boudjedra : du cliché à la métaphore », in Wafa Bsaïes Ourari, Ilhem Ben Miled et Habib Salha (dir.), *La Littérature maghrébine d'expression française entre cliché, lieu commun et originalité*, Tunis, Publications de l'Institut supérieur des langues, 2003, p. 121-130.

ZLITNI-FITOURI, Sonia, « De l'image à l'imaginaire dans *La Prise de Gibraltar* de Rachid Boudjedra », in Mohamed Daoud (coord.), *Rachid Boudjedra et la productivité du texte*, Oran, Éditions du Centre de recherche en anthropologie sociale et culturelle, 2006, p. 55-65.

ZLITNI-FITOURI, Sonia, (dir.), *Le Sacré et le profane dans les littératures de langue française*, Tunis / Bordeaux, Sud Éditions / Presses Universitaires de Bordeaux, 2005.

ZLITNI-FITOURI, Sonia, et SALHA, Habib, (dir.), *La Réception du texte maghrébin de langue française*, Tunis, Cérès, 2004.

Annexes

Annexe A : Entretien avec E. A. El Maleh. Rabat, le 15 avril 2004¹¹⁷⁰.

[...]

– Quel rapport entretenez-vous avec les langues, le judéo-arabe, votre langue maternelle et le français, votre langue d'écriture ?

– C'est l'occasion de préciser que les juifs marocains, dont je suis, n'ont jamais parlé l'hébreu. C'est l'arabe qui est leur langue, moyennant quelques particularités sur lesquelles nous n'avons pas le temps de nous étendre..., ou bien le berbère... Il reste que très tôt le français s'est introduit dans les familles juives..., à la faveur de l'enseignement de l'Alliance israélite, et puis, il s'est introduit au détriment de l'enseignement de l'arabe. On a été élevés dans l'arabe dialectal, parlé dans la famille, mais dans la méconnaissance de l'arabe classique. Alors, la question que vous posez est au centre de toutes sortes de préoccupations personnelles, et de débats et autres... Il est clair que, maintenant, la situation de la littérature écrite en français connaît une hésitation sur la façon de la qualifier... ; *dire qu'elle est d'expression française, ça ne signifie rien*. Il n'y a plus cette espèce de rejet primaire, on accepte et on reconnaît l'existence de cette littérature qui, ici, au Maroc, a donné des écrivains remarquables comme Kheïr-Eddine... Mais il reste quand même le problème du statut de cette langue. Malheureusement, j'aurais aimé que vous vous procuriez... *Parcours Immobile*...

– Je l'ai...

– La dernière édition ?

– Oui, oui, absolument...

– Dans la préface, je pose le problème de la langue, je l'ai posé ailleurs, et si vous voulez, je ne vis pas la langue de manière conflictuelle... On est dans cette langue, en un sens on se l'est appropriée, sans oublier qu'elle reste quand même une langue étrangère, qu'il est difficile de dire qu'elle a le bénéfice de l'avenir, mais que de toute façon, elle s'inscrit dans une réalité plus riche, culturelle et marocaine, on ne peut pas comparer évidemment, il y a par exemple, l'arabe classique, le dialectal, le tamazight, etc. on ne peut pas mettre le français sur le même plan, mais on est devant cette, cette... Je crois qu'on en tire le meilleur parti possible ; mais on n'oublie jamais quand même qu'elle *repose sur une absence. Absence de la langue-mère qui la travaille de l'intérieur, de manière parfois visible quand les mots arabes surgissent* dans le texte. Elle débouche tout de même sur un problème, comment une langue véhicule-t-elle une réalité qui est autre à cette langue ?

– En revanche, lorsque vous utilisez des termes arabes ou judéo-arabes, vous expliquez très souvent ces termes en français ; il y aurait comme une volonté didactique ?

– [Rire] C'est une précaution plutôt qu'un souci didactique, un peu un souci de correction vis-à-vis du lecteur qui n'est pas marocain, ou vis-à-vis de l'éditeur... Ce n'est pas tellement... J'éprouve souvent le besoin de reprendre, de dire le mot en français, puis de le redire en arabe, ou le contraire...

¹¹⁷⁰ Nos soulignements.

– ... de le traduire ?

– Non ! pas de le traduire, mais de le retentir...

– Est-ce que vous avez à certains moments l'impression de vous auto-traduire ?

– Non, non... c'est difficile à dire. L'écriture est quelque chose de tellement complexe, on ne sait pas exactement ce qu'on fait... De toute façon, écrire en étant dans la proximité de cette réalité et de cette expérience, peut-être qu'on l'écoute en arabe et que l'on en fait part en français... Mais de cette expérience, on ne peut rien dire... *L'écriture n'est pas décomposable.*

[...]

– À propos de cette écoute, si l'on se rapporte, par exemple, à votre écriture des lieux, elle semble partir de et s'écrire contre ce qu'on appelle « des lieux communs ». Lorsque vous évoquez les villes, c'est à la fois avec beaucoup de lyrisme et, en même temps, vous semblez fuir le genre « carte postale » ; il y a les villes que vous aimez, les villes de cœur, comme Asilah ou Essaouira, et votre ville natale, Asfi, que vous nommez parfois, que vous ne nommez pas à d'autres moments, mais que l'on peut deviner à travers les quartiers...

– Je n'aime pas dévoiler les lieux... ça fait partie de ma stratégie d'écriture qui est une *écriture de fuite*...

– ... de masque ?

– Non ! de *fuite* plutôt que de masque, de *décentrement*, de dire « vous pensiez me trouver là où vous n'allez pas me trouver »... J'aime jouer avec l'utopie, ça veut dire l'absence de lieu... Alors, parfois, j'arrive à nommer les villes, parfois, la ville est porteuse d'une sorte de polysémie, donc on est dans cette ville et, en même temps, on n'y est pas.

[...] On avait fait une réunion, à Asilah, il y a vingt ans : c'est [ibda' 'al-makān], la création des lieux. Il n'y a pas, contrairement à l'image des « lieux communs », il n'y a pas une inspiration qui se rattache à des lieux... Au plus, on peut dire que c'est des lieux d'écriture, c'est très ambigu, ça n'établit pas un rapport de cause à effet, ça manifeste un rapport d'activité, qui fait germer une certaine écriture...

– Votre traitement des lieux est-il le même que celui de l'Histoire, un rapport de subversion et de travestissement, comme vous le suggérez dans votre préface de *Parcours Immobile* ? En même temps, la couverture de certains de vos textes publiés chez André Dimanche, porte la mention de « récit » et non pas celle de « roman »...

– Je me demande si c'est moi ou si c'est l'éditeur... De toute façon, comme il n'y a pas une trame classique de roman, je penche plutôt vers une appellation qui se rapprocherait de récit...

– Dans *Parcours immobile*, la ponctuation elle-même subit un travestissement...

– *Je ne voulais pas mettre de ponctuation*... parce que, dans le rythme qu'on vit, il n'y a pas de ponctuation ; ça introduit des coupures, etc., tandis que la respiration du texte suffit... Mais à l'époque où *Parcours* est paru, j'étais un jeune auteur, – pas par l'âge, mais en tant que romancier –, et je n'ai pas eu l'audace d'imposer mon absence de ponctuation...

– **Le lecteur est souvent tenté de rechercher la signification des noms propres de vos personnages, par exemple celui de Nessim, qui se prête à des interprétations multiples...**

– Nessim, c'est le prénom d'abord, plaisir sensuel du signe, ça entre dans le travail poétique...

– **Dans la préface de *Parcours*, vous évoquez avec insistance la figure du « livre » et de « son double »...**

Avant d'écrire *Parcours*, étant donné mon passé politique, avec mes amis et moi-même il a été question d'écrire sur mon expérience politique, puis je n'ai pas voulu retomber [*sic*] dans le travers littéraire de commencer à analyser mon expérience, analyser des démarches, etc. C'est ça le jumeau de *Parcours*. Donc, je l'ai laissé, pour aller vers quelque chose d'essentiel... je voulais *rompre absolument avec l'image du militant*, avec la fermeture de mon expérience.

[...]

Annexe B : Quelques écrivains du Monde arabe recourant au français comme langue de création en concurrence avec l'arabe et (ou) pour des (auto)traductions d'œuvres littéraires

ADONIS, Ali Ahmed Saïd Esber dit, né en 1930 : poète d'origine syrienne, installé au Liban dont il a acquis la nationalité dans les années 1960, puis « déterritorialisé » en France dans les années 1980 ; il a notamment traduit en arabe Saint-John Perse, Georges Schéhadé ou Yves Bonnefoy et, en français, Abû l'Alâ al-Ma'arrî (*Rets d'éternité*, Paris, Fayard, 1988).

AL-HAMDANI, Salah, né en 1951 : homme de théâtre et écrivain irakien qui vit en France depuis 1974 ; a publié de nombreux recueils de nouvelles et de poèmes, en arabe (« *Une vie entre parenthèses* », nouvelles, Damas, Al Mada, 2000 ; « *J'ai vu* », poèmes, Alep, Maouakf, 1997), comme en français (*Bagdad à ciel ouvert*, poèmes, Chaillé-sous-les-Ormeaux (France) / Trois-Rivières (Québec), L'Idée bleue / Écrits des forges, 2006) ; a traduit, ou contribué à la traduction, en français de nombre de ses propres textes écrits en arabe, comme *J'ai vu*, poèmes, Paris, L'Harmattan, 2001, ou *Le Cimetière des oiseaux*, récits, La Tour d'Aigues, L'Aube, 2003.

BENCHEIKH, Jamel Eddine, 1930-2005 : universitaire et écrivain algérien qui vécut en France de 1956 à 1962 au moment de ses études d'arabe, puis, dans un « exil volontaire », de 1969 à sa mort. Grand spécialiste de la littérature arabe médiévale, on lui doit, outre de nombreux essais, la première traduction intégrale en français des *Mille et une nuits*, en collaboration avec André Miquel (Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 3 vol., 2005-2006), ainsi que celle du *Voyage de Mahomet* (Paris, Imprimerie nationale, 2002). Également fervent défenseur de la littérature maghrébine d'expression française (*Jean Sénac, Clandestin des deux rives [1926-1973]*, en collaboration avec Christiane Chaulet-Achour, Paris, Séguier, 1999). En marge de ses travaux universitaires, a eu en français une production journalistique (articles rassemblés dans *Écrits politiques (1963-2000)*, Paris, Séguier, 2001) et poétique (recueils repris dans *Poésie I et II*, Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, 2002 et 2003), sans oublier un roman (*Rose noire sans parfum*, Paris, Stock, 1998).

BEN JELLOUN, Tahar, né en 1944 : écrivain marocain vivant en France depuis 1971 ; son œuvre prolifique en fait l'auteur francophone le plus lu et le plus traduit dans le monde : poésie (*Les Amandiers sont morts de leurs blessures*, Paris, Maspero, 1976), romans (*La Nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987, prix Goncourt), nouvelles (*Le Premier Amour est toujours le dernier*, Paris, Seuil, 1995), essais (*Le Racisme expliqué à ma fille*, Paris, Seuil, 1998), sans compter les collaborations avec de nombreux journaux, en France, en Italie et en Espagne. La plupart de ces ouvrages ont été publiés dans des versions arabes dont la traduction a été révisée par l'auteur.

On ne peut mettre à son actif qu'une seule traduction (de l'arabe vers le français), mais emblématique : c'est celle du *Pain nu* ([ʿal-ħubzu l-ħāfī]) de Mohamed Choukri (Paris, Seuil, 1980) ; en effet, dix ans après avoir été écrit et malgré l'adaptation anglaise proposée par Paul Bowles dès 1973 (*For Bread Alone*, Londres, Peter Owen Editions), cet ouvrage continuait d'être systématiquement refusé par les éditeurs arabes ; le succès considérable de la version française fera tenter une édition en arabe à compte d'auteur (Casablanca, imprimerie Najah, 1982) qui, en raison du scandale suscité par un texte très cru, sera presque aussitôt interdite (1983) et le restera jusqu'en 2000. On observe avec intérêt que

Tahar Ben Jelloun semble faire l'impasse sur cette traduction dans la bio-bibliographie officielle, « seule autorisée », qu'il donne sur son site Internet personnel (<http://www.taharbenjelloun.org/accueil.php>, page consultée le 1^{er} mai 2008). Salah Natija, par ailleurs, analysé dans « *Le Pain nu* de Mohamed Choukri et l'aventure de la traduction », s. d., l'influence supposée de la traduction française sur la version arabe finalement publiée en 1982 (article disponible sur Internet à l'adresse suivante : http://maduba.free.fr/pain_nu_traduction.htm, page consultée le 1^{er} mai 2008).

BOUMEDIÈNE, Anissa : avocate et écrivaine algérienne, veuve du président Houari Boumediène (1932-1978). Elle a publié un recueil de poèmes (*Le Jour et la nuit*, Paris, Saint-Germain-des-Prés, 1980) et un roman historique (*La Fin d'un monde*, Alger, Bouchène, 1991) en français. Elle a, par ailleurs, traduit l'œuvre la plus copieuse qui soit restée de la poésie antéislamique, celle de Khansâ', sous le titre de *Moi, poète et femme d'Arabie*, Arles, Sindbad / Actes Sud, 1987.

DINIA, Khalid, né en 1944 : universitaire marocain auteur d'une thèse sur Proust, a publié en outre un unique recueil de poèmes « sur un double corpus français et arabe auquel s'ajoute épisodiquement le berbère » : *Hybrides*, Paris, L'Harmattan, [1992], 2000.

DJEDIDI, Hafedh, né en 1954 : universitaire, homme de théâtre et écrivain tunisien ; sa production, outre les essais et les articles scientifiques, va de la poésie (*Rien que le fruit pour toute la bouche*, Paris, Silex, 1986) au théâtre (*Les Vents de la nostalgie*, Paris, L'Harmattan, 2003) en passant par le roman (*Fièvres dans Hach-Médine*, Paris, L'Harmattan, 2003) et privilégie le français. Mais il a également à son actif un roman en arabe (« *La cave et le marteau* », Tunis, Al-Atlassia, 1996), ainsi que la mise en scène de telle ou telle création théâtrale en dialectal (*Mouch-normal*, Sousse, atelier Les Plasticiens sur scène, 2006) ou en deux versions concurrentes (arabe et français) : *Rahbet en-nsa / Forum des femmes*, 1999 ; *L'Envers et l'endroit*, 2000 ; *Dans la tourmente*, 2000. Enfin, il a une activité de traducteur, que ce soit du français vers l'arabe (*L'Oiseau-roi*, contes d'Afrique subsaharienne recueillis par Guy Coissard, Sousse, Saïdane, 1994) ou, de manière plus significative, de l'arabe vers le français (*Anthologie de la nouvelle tunisienne*, et *Anthologie du roman tunisien*, textes traduits de l'arabe par Fredj Lahouar et Hafedh Djedidi, Tunis, Publications de l'Union des écrivains tunisiens, 2003 et 2004).

EL-JANABI, Abdelkader, né en 1944 : poète polyglotte d'origine irakienne, établi en France depuis 1977 après avoir vécu à Londres et à Vienne ; éditeur de plusieurs revues se plaçant explicitement dans le sillage du surréalisme, notamment *Le Désir libertaire*, *Al-nukta* et *Arapoetica*, – revues souvent interdites dans le Monde arabe à cause de leur approche critique des problèmes politiques, sociaux et religieux. A traduit en arabe nombre de poètes occidentaux contemporains, notamment Paul Celan, René Daumal, Max Jacob ; symétriquement, a publié en français plusieurs anthologies de la poésie arabe moderne : *Le Spleen du désert*, *Petite anthologie du poème arabe en prose* (Paris, Paris-Méditerranée, 2000), *Le Verbe dévoilé*, *Petite anthologie de la poésie arabe au féminin* (Paris, Paris-Méditerranée, 2000), *La Poésie arabe contemporaine* (Paris, Le Cherche midi, Poésie 1, 2001). Un de ses derniers recueils personnels de poèmes, *Ce qui fut et jamais plus ne sera* (Paris, Paris-Méditerranée, 2002) est lui-même bilingue arabe-français.

GUERMADI [ou : GARMADI], Salah, 1933-1982 : linguiste et écrivain tunisien, animateur de la scène intellectuelle tunisoise des années 1960 et 1970 par son rôle dans les revues *Al-Tajdid* et *Alif*, pour cette dernière de concert avec Jacqueline Daoud et Lorand Gaspar ; ses contributions scientifiques montrent un intérêt particulier pour les problèmes

liés au bi- / plurilinguisme ; son œuvre littéraire comporte des nouvelles (« *Saïd ou le grain de Halfaouine* », [en arabe], Tunis, *Al-Tajdid*, 1961-1962 ; *Le Frigidaire*, recueil de six nouvelles en français et trois en arabe, Tunis, Alif, 1986), une pièce de théâtre (*Poisson Halaoui*, in *Alif*, n° 6, p. 98-126, 1975, et n° 7, p. 50-79, 1976), ainsi que des recueils de poèmes (*Avec ou sans / « Chair vive »*, bilingue, Tunis, Cérès, [1970], 1982 ; *Nos ancêtres les Bédouins*, [en français], Paris, [Pierre-Jean Oswald, 1975], L'Harmattan, s.d.). Hormis ses propres œuvres, Salah Guermadi a traduit, du français vers l'arabe, aussi bien des ouvrages scientifiques (*Cours de linguistique générale* de Ferdinand de Saussure, *Éléments de linguistique générale* d'André Martinet, *Cours de phonétique arabe* de Jean Cantineau) que littéraires (*La Répudiation* de Rachid Boudjedra, *Moha le fou*, *Moha le sage* de Tahar Ben Jelloun, *Je t'offrirai une gazelle* de Malek Haddad), ainsi que, de l'arabe vers le français, telle nouvelle de Ali Douagi (*L'Observateur des étoiles*).

GUIGA, Tahar, né en 1922 : érudit, traducteur et nouvelliste tunisien ; a notamment traduit en français ses propres *Contes et nouvelles de Tunisie*, Paris, CILF, 1986.

HAYEK, Michel, 1928-2005 : théologien maronite libanais, islamologue et poète, auteur de nombreux essais en arabe et en français ; parmi ses recueils poétiques, *Le Livre de l'exode et du retour*, [1966], poèmes, traduction française par Jacqueline Frédéric-Frié et par l'auteur, Vitry-sur-Seine, Cariscript, 1989.

HUSSIN, Jabbar Yassin, né en 1954 : écrivain irakien ayant vécu en exil en France de 1976 à 2003, auteur de poèmes, de récits ainsi que de contes pour enfants, en arabe et en français ; a participé à la traduction en français de *Loin du premier ciel*, poèmes de Saadi Youssef, en collaboration avec Abdellatif Laâbi, Farouk Mardam-Bey et Habib Tengour, Arles, Sindbad / Actes Sud, 1999.

LAABI, Abdellatif, né en 1942 : écrivain marocain, fondateur de la revue *Souffles* (1966-1971), lieu par excellence de revendication culturelle et sociale à l'échelle du Maroc, du Maghreb et du Tiers-Monde ; emprisonné au lendemain de l'interdiction de la revue, A. Laâbi finira par s'exiler en France en 1985. Son œuvre comporte des recueils de poèmes (*Œuvre poétique I*, Paris, La Différence, 2006), des romans (*Le Fond de la jarre*, Paris, Gallimard, 2002), des pièces de théâtre (*Rimbaud et Shéhérazade*, volume réunissant *Le Baptême chacaliste*, *Exercices de tolérance* et *Le Juge et l'ombre*, Paris, La Différence, 2000), sans compter des volumes plus autobiographiques (*Chroniques de la citadelle d'exil*, lettres de prison [1972-1980], Paris, [Denoël, 1983], La Différence, 2000) ou dédiés à la jeunesse. L'essentiel est écrit en français. Quelques rares volumes de poèmes (ou d'autres dédiés à la jeunesse) ont été réédités en version bilingue (français-arabe) ou trilingue (français-arabe-espagnol) comme *Les Fruits du corps* (Rabat, Marsam, 2005) ; mais la plus grande partie de cette œuvre a été traduite en arabe par des tiers et publiée, d'abord à Beyrouth, puis au Maroc à partir des années 1990. Au reste, Abdellatif Laâbi a lui-même déployé une intense activité de traducteur de l'arabe vers le français, permettant à un nouveau lectorat de découvrir des poètes arabes contemporains essentiels, un Mahmoud Darwich (*Rien qu'une autre année*, Paris, UNESCO / Minuit, 1983 ; *Plus rares sont les roses*, Paris, Minuit, 1989) ou un Saadi Youssef (*Loin du premier ciel*, Arles, Sindbad / Actes Sud, 1999). Deux anthologies signent les préoccupations du traducteur : *La Poésie palestinienne contemporaine* ([Paris, Messidor, 1990], Pantin / Saint-Martin-d'Hères, Le Temps des cerises / Maison de la poésie Rhône-Alpes, 2002), et *La Poésie marocaine de l'Indépendance à nos jours* (Paris, La Différence, 2005), – première de son espèce et qui réunit des poètes écrivant pour la plupart en arabe, pour quelques-uns en français.

MARDAM-BEY, Farouk, né en 1944 : historien, écrivain et éditeur d'origine syrienne, établi en France depuis la fin des années 1960 ; dirige notamment la collection Sindbad chez Actes Sud, qui, par ses traductions, a fait connaître nombre d'œuvres du domaine arabo-musulman (arabes, turques, persanes), qu'elles soient classiques ou contemporaines. Outre diverses études sur l'histoire du conflit israélo-arabe et la question palestinienne, on lui doit, en éditions bilingues illustrées par Rachid Koraïchi, une *Anthologie de poésie arabe contemporaine* (Arles, Actes Sud, 2007) et *Poésie arabo-andalouse : petite anthologie* (Paris, Michalon, 2007).

MEDDEB, Abdelwahab, né en 1946 : universitaire et écrivain d'origine tunisienne établi en France ; a publié, toujours en français, romans (*Contre-prêches*, Paris, Seuil, 2006), recueils de poésie (*La Matière des oiseaux*, Saint-Clément, Fata Morgana, 2001), essais (*La Maladie de l'Islam*, Paris, Seuil 2002). Acteur très médiatique des débats de société sur les évolutions de l'Islam. A traduit de l'arabe vers le français deux ouvrages de soufis médiévaux (*Les Dits* de Bistami, Paris, Fayard, 1989 ; *Récit de l'exil occidental* de Suhrawardi, Saint-Clément, Fata Morgana, 1993), mais surtout, en collaboration avec Fady Noun, un roman du Soudanais Tayeb Salih, *Saison de la migration vers le Nord* (Arles, Actes Sud, [/ Sindbad, 1983], Babel, 1996), un des ouvrages clés de la fiction arabe contemporaine.

MOHSEN, Adnan, né en 1955 : poète et traducteur irakien ; la version française de son premier recueil, *La Mémoire du silence* (Paris L'Harmattan, 1994) est le fruit d'une collaboration entre l'auteur et Aude de Thiersant ; ultérieurement, publiera sous son seul nom des recueils bilingues arabe-français, comme *Du même acabit* (Paris, L'Harmattan, 2005). A aussi traduit de l'arabe *Au-delà des mots* de Mohammed Saïd Saggar (Paris, L'Harmattan, 1995), *Ascension de l'amant* de Amjad Nasser (Paris, L'Harmattan, 1998).

SANBAR, Élias, né en 1947 : originaire de Haïfa, réfugié avec sa famille au Liban ; en 1969, il vient poursuivre ses études d'histoire en France où il s'établit ; fondateur de la *Revue d'études palestiniennes* dont il assure toujours la rédaction en chef. Outre sa production scientifique et ses essais tournant autour de la question palestinienne, on lui doit, en français, un roman, *Le Bien des absents* (Arles, Actes Sud, 2001) et des traductions d'une grande partie de l'œuvre du poète palestinien Mahmoud Darwich (*La Terre nous est étroite et autres poèmes*, Paris, Gallimard, Poésie, 2000 ; *Le Lit de l'étrangère*, Arles, Actes Sud, 2000 ; *Ne t'excuse pas, id.*, 2006 ; etc.).

STÉTIÉ, Salah, né en 1929 : poète et diplomate libanais ; il écrit en français et ne sont publiés en arabe sous son nom que des « entretiens ». Traducteur à l'occasion, il a proposé, depuis l'anglais, une version du *Prophète* de Khalil Gibran (Paris, Renaissance du livre, 1999), ainsi que, de l'arabe, *Les Poèmes de Djaykoûr* de Badr Chaker Es-Sayyâb, poète irakien mort en 1964 à trente-sept ans, (Saint-Clément, Fata Morgana, 2003).