

Littérature maghrébine francophone :
quelle identité et quel genre pour une écriture délocalisée ?
Les personnages emblématiques de la femme, de l'émigré, de la mère,
mais aussi du texte, et leur étrangeté.

Charles BONN, Université Lyon 2.

Le libellé « littérature maghrébine de langue française » indique un double espace de fonctionnement littéraire. Il installe d'emblée une spatialisation, et signale le désir de l'Autre, à travers sa lecture, comme l'un des fondements de la tension dynamique autour de laquelle se constitue l'écriture. Abdelkébir Khatibi ne disait-il pas, dans *La Mémoire Tatouée*, « Quand je danse devant toi, Occident, sache que cette danse est de désir mortel » ?

Pourtant cette tension, qui installe l'érotique du texte, n'est pas propre au roman maghrébin. Toute littérature s'écrit nécessairement en dialogue désirant avec son lecteur, et avec tous les textes diffus ou précis qui composent à l'écriture une sorte d'écran, de scène, où elle les convoque tour à tour. Mais en ce qui concerne le champ littéraire maghrébin, du fait de son Histoire, il faudra nécessairement tenir compte à la fois d'un double espace géographique référentiel, d'une lecture doublement localisée, facteur d'une attente également double, et d'une inscription de ce double espace dans le texte. On se trouvera donc devant des textes à l'identité littéraire et culturelle problématique, à supposer cependant que l'on puisse parler de l'identité d'un texte littéraire. La question de l'identité du texte écrit doit être en effet relativisée, si l'on considère qu'un tel texte, principalement lorsqu'il s'agit d'un roman, s'écrit toujours par rapport à une ubiquité de sa lecture comme de ses référents littéraires, à la différence par exemple de la tradition orale, qui ne rencontre la totalité de ses significations possibles que dans le groupe localisé par rapport auquel elle se produit.

On est donc amené à se demander quels sont les indicateurs, dans le texte littéraire et particulièrement au niveau des personnages, de cette érotique de la différence qu'on vient de voir comme fondatrice de l'écriture. La femme et l'émigré seront de ce fait, si l'on part d'une logique sociologique, des indicateurs privilégiés, en quelque sorte, *a priori*. Mais la description de ces indicateurs et de leur inscription dans les textes nous amènera aussi à nous interroger sur le bien-fondé du concept de *différence*, dans l'acceptation de double clôture qui lui est donnée le plus souvent. Les deux pôles de l'érotique spatiale du fonctionnement littéraire maghrébin doivent-ils être opposés de façon aussi catégorique que ne le font les lectures sociologiques les plus courantes ? N'y a-t-il pas, pour chacun de ces indicateurs, une situation par rapport à leur espace culturel emblématique, que l'on pourrait qualifier d'intériorité et d'extériorité à la fois ? Intériorité-extériorité qui récusera donc les clivages trop tranchés que suppose une perception réductrice de la différence, pour installer au contraire une productivité de l'ambigu, du mixte, de l'interfécondation en laquelle on pourra voir une des conditions du surgissement du texte, et peut-être plus généralement de toute créativité sociale ou culturelle. On proposera donc comme concept provisoire, pour désigner cette bi-spatialité ambiguë hors de la catégorisation rigide généralement liée encore au concept de différence, celui d'*étrangeté* qui, certes, ne vaut guère mieux, mais signale du moins, parce qu'inhabituel, que la perception de ce qu'il désigne est problématique. À y bien réfléchir pourtant, il s'agit peut-être moins de produire un nouveau concept, ou de nouvelles certitudes, que de déstabiliser un champ conceptuel dont la logique semblerait plus cumulative que critique.

L'absence de l'émigré

La société maghrébine fournit un personnage qui pourrait incarner cet « intérieur-extérieur » que représente aussi le genre romanesque par rapport au champ emblématique « Maghreb » : l'émigré. Car s'il vit en dehors de l'espace géographique « Maghreb », l'émigré fait partie intégrante du vécu social maghrébin : quel est le village, quelle est la famille qui n'en compte pas ? Et de plus on a coutume de définir l'émigration-immigration à partir de critères identitaires qui renvoient le plus souvent à la « Société d'origine », ou à la « Culture d'origine ». Mais force est de constater la quasi-absence de l'émigré comme objet principal de la narration romanesque maghrébine de langue française. Si, en 1955, *Les Boucs* de Driss Chraïbi y est en partie consacré, il faudra attendre *Topographie idéale pour une agression caractérisée* de Boudjedra, en 1975, pour en retrouver le thème. Mais dans l'intervalle l'écriture romanesque maghrébine de langue française aura abandonné le projet descriptif de ses débuts, pour s'interroger davantage sur son signifiant que sur son signifié. La marge sociale de l'émigration peut donc lui fournir un cadre-prétexte à une écriture de la marge, ou dans la marge. Espace aphasique en littérature, l'émigration-immigration sera dès lors une sorte de creuset, de laboratoire d'écriture. Mais elle ne sera pas, à proprement parler, décrite. Elle reste ce que j'ai appelé ailleurs un indicible de la littérature et de l'idéologie maghrébines. Aussi les textes d'écrivains maghrébines consacrés qui situent leur parole au plus profond du vécu intime de l'émigré, *La Réclusion solitaire* de Tahar Ben Jelloun et *Habel* de Mohammed Dib (1976 et 1977), sont-ils également ceux qui semblent le plus s'en éloigner, dans une recherche métaphysique sur la parole et ses prolongements qu'une perception sociologique de l'émigration n'irait pas y chercher. Quant aux romans que commence à produire depuis quelques années ce qu'on appelle la « deuxième génération », ou encore « les beurs », leur retour à l'autobiographie non-distanciée, leur narration descriptive « plate » et leur fréquente mise en cause d'une définition identitaire à partir de « cultures d'origine » dans lesquelles leurs auteurs ne se reconnaissent plus, met en cause, plus profondément, la notion même de littérature. L'« interiorité-exteriorité », l'un par rapport à l'autre, du champ du roman maghrébin et de celui de l'émigration est donc peut-être bien en pleine crise : celle-là même que devait inévitablement produire une trop longue assimilation de la production littéraire à des définitions identitaires idéologiques figées ? À force d'ignorer un référent inclassable selon les catégories descriptives consacrées, le roman maghrébin comme l'idéologie maghrébine, comme plus généralement une perception de l'interculturel à base de « différence » se sont peut-être bien laissés définitivement distancier par un référent têtue, créateur depuis peu d'une expression qui leur échappe.

Personnages féminins

Rien de tel pour le personnage féminin, qui semble bien au contraire participer dès ses débuts à l'élaboration même du texte romanesque maghrébin. On n'en sera cependant pas surpris si l'on considère, d'une part, que c'est là une constante de toute tradition romanesque, par rapport à laquelle le roman maghrébin montre relativement moins de personnages féminins. Et d'autre part, à la différence de l'émigré, le personnage féminin ne représente pas *a priori* de rupture de l'espace géographique emblématique « Maghreb ». Sauf, pourtant, s'il s'agit d'une femme étrangère, une amante française par exemple, auquel cas la différence culturelle surajoutée risquerait bien, par sa surcharge précodée, de camoufler l'étrangeté sexuelle plus difficilement dicible ?

Dans la plupart des romans « traditionnels », quel que soit leur référent culturel, la protagoniste féminine est bien souvent celle qui permet l'intrigue romanesque, fréquemment amoureuse. Dans le roman maghrébin, ce type d'intrigue se trouve surtout dans des textes à facture « classique », comme certains romans « ethnographiques » des années cinquante, ou

encore des romans dits de l'« acculturation » dans les années qui suivent. Or, non seulement ces romans ne sont pas les plus nombreux dans l'ensemble de cette production, mais de plus on va progressivement voir le protagoniste féminin quitter, avec l'intrigue amoureuse qui lui est liée, le noyau de l'action narrée, pour devenir, à l'extérieur de cette action proprement dite, l'auditrice privilégiée à laquelle l'histoire est racontée. Le personnage féminin, dans des écritures un peu plus maîtrisées que celles des débuts du roman maghrébin, deviendra aussi destinataire supposé de la narration romanesque, laquelle deviendra à son tour parole problématique. Récit suspendu, comme celui de Schéhérazade, à la relation du narrateur et du destinataire de cette narration. À moins que ce ne soit le contraire, ou à moins encore que la relation amoureuse ne soit le récit même, que l'étrangeté et le dire se confondent.

Le roman le plus connu pour illustrer ce schéma est bien sûr *La Répudiation* de Rachid Boudjedra (1969). Le récit plus ou moins autobiographique du narrateur y est en effet explicitement présenté comme narré à l'amante étrangère. De plus, la progression chaotique de ce récit comme son existence même sont inséparables de l'évolution de la relation sexuelle du narrateur, Rachid, avec Céline. L'érotique du texte, de la narration, que soulignaient à la même époque bien des essais universitaires français ou américains, est ainsi - et avec quelque lourdeur, ce qui n'empêcha pas le succès de scandale du livre - directement montrée, débarrassée de tout mystère... Or cette différence sexuelle du narrateur et de l'allocutaire de son récit est aussi différence culturelle, que souligne le roman en commençant la narration autobiographique par le récit de ce qui manifeste la plus grande différence culturelle entre ces protagonistes : le Ramadhan. Cette différence culturelle exhibée souligne donc encore plus la tension, déjà lourde dans le roman, de l'érotique textuelle qui le fonde. Elle souligne également la rupture de l'écriture romanesque en tant que telle avec la clôture de la culture traditionnelle : dans quelle mesure le surgissement du moi autobiographique en rupture avec cette clôture n'a-t-il pas besoin de l'étai de la double différence introduite par Céline ? Mais ce dédoublement de la différence sexuelle de l'allocutaire peut apparaître aussi comme une surcharge inutile, une redondance qui souligne peut-être surtout, y compris par sa lourdeur « pédagogique », la dépendance de fait de *La Répudiation* par rapport à une lecture française de l'écriture maghrébine.

C'est pourquoi il est intéressant que dans le roman suivant du même auteur, *L'Insolation* (1972), le destinataire du récit soit une femme algérienne, Nadia, l'infirmière-chef aux seins dissymétriques. La différence qui fonde l'érotique de la narration est ainsi débarrassée de toute redondance culturelle. Elle est sexuelle uniquement, et politique peut-être, mais de toute manière elle provient exclusivement de l'intérieur du champ culturel national. Or ce passage de la différence sexuelle dans l'intérieur du champ culturel s'accompagne sur le plan des références littéraires de tout un jeu intertextuel avec des textes essentiellement algériens, parmi lesquels ceux de Kateb Yacine tiennent la première place. Mais s'agit-il encore de différence, au sens où la décrit traditionnellement l'idéologie, c'est-à-dire de différence entre des entités culturelles cohérentes dans leur propre définition d'elles-mêmes comme dans celle de leur irréductibilité l'une à l'autre ? Certes non ! On est passé au contraire dans ce texte d'une convocation de la différence comme prétexte de la narration, qui était le propre de *La Répudiation*, à une distanciation du semblable, de l'identique supposés par le discours idéologique univoque, en étrangeté à l'intérieur même du champ. Seule subsiste la différence sexuelle, transformée en incongruité selon une redondance malgré tout présente, dans les seins dissymétriques de Nadia. Mais cette incongruité apparente fait partie en fait de tout un jeu ménippéen avec le corps théâtralisé des différents discours par rapport auxquels le roman s'écrit en les mettant en scène. Discours idéologiques ou discours littéraires, mais explicitement nationaux. Ainsi, l'érotique textuelle de ce roman est-elle doublement fondatrice. En se passant de la redondance culturelle de Céline allocutaire

étrangère, elle rompt avec le postulat unitaire de l'idéologie qui situe toute différence à l'extérieur du champ culturel national.

Le texte de *L'Insolation* installe donc dans le champ traditionnellement perçu comme celui de l'Identique les différenciations qui sont la condition de l'érotique du texte comme d'un fonctionnement littéraire autonomisé. Il est ainsi fondateur, non seulement de sa propre autorité de roman à part entière, mais d'une perception plus globale de la littérature maghrébine de langue française comme faisceau de références intertextuelles possibles, c'est-à-dire comme TEXTE incontournable. Mais ces différenciations à l'intérieur du champ consacré de l'Identique heurtent les définitions idéologiques trop habituelles de l'Identité et de la Différence. Profondément, il me semble que ce sont ces concepts qu'il convient de réviser : l'identité culturelle est-elle autre chose, en fait, qu'un conglomérat de différences à l'intérieur même du champ culturel qu'elle proclame plus comme une finalité d'action politique que comme une réalité objective ? Mais provisoirement, je propose de déstabiliser l'assurance factice de cette opposition rhétorique de deux concepts plus que de deux réalités, en introduisant le concept d'*étrangeté*. Ce concept, qui n'est pas obscurci par l'histoire théorique de celui de différence, permet de suppléer à la défaillance du terme de différence pour désigner une altérité qui n'en est pas une, une rupture interne de l'identique par laquelle cet identique peut devenir productif. Car seule cette altérité interne, en quelque sorte, rendra possible cette érotique du texte en laquelle on a vu plus haut une condition de sa production, de sa fécondité. L'étrangeté, appliquée à l'écriture romanesque, désignera donc un intérieur-extérieur, d'abord, de cet allocutaire intra ou extra diégétique implicite à toute narration. Un récit s'adresse toujours à un lecteur, ou à un auditeur, que cet allocutaire soit ou non désigné explicitement par le texte. Or, pour le lecteur non-nommé comme pour Céline ou Nadia, l'une des questions qu'on pourra se poser, et qui hypothèque en partie la signification comme la portée du texte, est celle de son intériorité ou de son extériorité par rapport au champ culturel référentiel de ce texte. Le même texte sera lu différemment par un lecteur maghrébin ou par un lecteur français, et l'on pourra se demander auquel ce texte s'adresse. Mais on s'apercevra vite que ce texte ne s'adresse jamais uniquement à l'un, ou uniquement à l'autre. Le lecteur-allocutaire est le plus souvent, selon une variation infinie de situations possibles, à la fois intérieur et extérieur par rapport au champ de significations du texte, que d'ailleurs son intériorité-extériorité, son étrangeté au sens où on vient de la définir, informe et modèle à son tour. C'est l'une des raisons pour lesquelles les meilleurs textes, comme le montrait déjà Barthes qui cependant ne parlait pas pour le fonctionnement littéraire particulier qui nous occupe ici, se prêtent toujours à plusieurs lectures, ce qui fait leur richesse et justifie davantage encore la notion d'érotique du fonctionnement littéraire.

L'étrangeté intertextuelle

Cette étrangeté, cet intérieur-extérieur, enfin, ne sont pas seulement la caractéristique d'allocutaires-personnes, comme Céline, Nadia, ou plus généralement le lecteur. Ils sont aussi la caractéristique de ces autres allocutaires que sont les références littéraires ou idéologiques convoquées-exhibées dans le texte, et par rapport auxquelles également il s'écrit. Dans son dialogue avec son lecteur, le texte s'adresse en fait à sa culture littéraire et idéologique. C'est dans l'écart que le texte institue par rapport à cet horizon d'attente qu'il est productif, on le sait, chez Jauss. Mais cet écart ne nous ramène-t-il pas à ce qu'on pourrait appeler de façon synthétique à présent une érotique de l'étrangeté intertextuelle ? Les notions devenues canoniques dans la critique moderne, mais dans des optiques différentes, de ménippée d'une part, d'écart d'autre part, d'érotique de l'écriture enfin, se rejoignent donc dans ce concept, qui n'est à tout prendre pas tellement nouveau, mais permet d'en finir avec une critique qui ne

s'implique pas dans son objet, et s'abrite derrière une opposition entre l'Identité et la Différence depuis longtemps surannée. En ce qui concerne ce qu'il est convenu d'appeler la « littérature maghrébine de langue française », ce concept permet à la fois de mettre en question cette définition d'un champ littéraire depuis l'extérieur, par clivages culturels surannés, et de donner vie aux textes que recouvre cette définition ainsi mise à mal. D'ailleurs cette « intériorité-extériorité » ou « étrangeté », n'est-elle pas également celle de cette littérature problématique par rapport à son espace référentiel, le Maghreb ? Mais ce n'est que grâce à cette étrangeté, précisément, que cette littérature devient effectivement féconde, dans un dialogue avec ce référent qui serait impossible depuis l'intérieur d'une clôture sur l'identique. Véhicule majeur de définition de l'Identité, la littérature ne vit que dans un vacillement des identités et de leurs marges. Toute délimitation rigoureuse des frontières signifierait la mort des champs culturels ainsi artificiellement délimités et enclos.

Dans une certaine mesure l'abandon de la différence culturelle redondante de Céline pour la seule étrangeté sexuelle de Nadia comme fondement de l'érotique narrative, peut donc être lu comme l'affirmation d'une maîtrise littéraire grandissante de l'auteur de *La Répudiation* et de *L'Insolation*, à une époque où par ailleurs la littérature maghrébine de langue française en général n'a plus à quêter une reconnaissance qu'elle a depuis longtemps acquise dans l'opinion. On peut donc se demander si ce mécanisme s'annonçait déjà, vingt ans plus tôt, lors des débuts de cette même littérature, dans un contexte de dépendance culturelle non encore dépassée. On sait, ainsi, que l'écriture de Feraoun est souvent présentée par les lectures idéologiques comme aliénée, parce qu'elle recourrait ingénument aux modèles d'une écriture française apprise. Mais si l'on revient à cette écriture en dépassant le système de valeurs civilisationnelles et scripturales explicites de l'auteur, pour étudier plus profondément la fonction des personnages dans la narration, tant dans l'histoire racontée que dans la production de celle-ci, que trouve-t-on ?

Rencontres d'étrangetés

L'exemple de *La Terre et le Sang* (1954) me semble particulièrement bien illustrer mon point de vue, dans la mesure où ce roman nous présente à la fois un ancien émigré, Amer, comme héros masculin, et deux héroïnes féminines dont l'une, française d'origine, peut être lue dans un statut de différence comparable à celui de Céline chez Boudjedra quinze ans plus tard, et dont l'autre, Chabha, rejoint par sa différence sexuelle et le scandale de sa liaison non-licite avec Amer une étrangeté féminine qui n'est certes pas celle de Nadia, car le récit ne s'adresse pas à elle, mais est cependant comparable.

Ces trois personnages sont, de trois façons différentes, à la fois intérieurs et extérieurs par rapport au champ identitaire du village. Amer l'est en tant qu'ancien émigré, même si dès son retour ce passé est apparemment gommé, n'est plus « qu'une parenthèse impuissante à changer le sens général d'une phrase »¹. Pourquoi en effet, avoir signalé ce passé dans le portrait du personnage ? Est-ce uniquement pour expliquer qu'il revienne avec Marie, la Française ? N'est-ce pas plutôt pour le mettre dans cette situation de différence qui n'en est pas une, d'« intérieur-extérieur », ou encore d'étrangeté, qui lui permettra de devenir personnage romanesque ? De la même façon, Dehbia, dans *Les chemins qui montent* (1957) est en quelque sorte prédestinée à devenir héroïne de roman par sa semi-marginalisation comme chrétienne : son éducation par les Sœurs équivaut ainsi à l'émigration d'Amer. Elle est une marque qui lui permet de jouer ensuite dans le village un rôle romanesque. D'ailleurs chez Mammeri (*La Colline oubliée*, 1952) le schéma est comparable puisque Mokrane devient

¹ *La Terre et le Sang*, p. 13.

héros romanesque grâce à son séjour passé en France, qui lui fait tenir dans le village un rôle non prévu par les codes du lieu : aussi peu prévu que l'écriture romanesque à laquelle peut faire penser la situation d'étrangeté du personnage, qui fait pourtant partie intégrante d'un village redevenu son seul univers. On pourrait généraliser l'observation : c'est bien leur étrangeté qui permet aux héros des romans de facture traditionnelle d'avant 1962 de faire vivre ces romans, dans une étrangeté qui est aussi celle de l'écriture romanesque maghrébine de langue française.

Et ceci n'est pas lié au seul courant « ethnographique » des années cinquante : l'observation vaut tout aussi bien pour les romans de Malek Haddad ou d'Assia Djebar, et même pour *Le Passé simple* (1954) de Driss Chraïbi au Maroc. La perspective de Kateb Yacine, dans *Nedjma* (1956), n'est plus la même : mais c'est grâce à un bouleversement radical de l'écriture. Plus que ce miroir de l'« acculturation » des intellectuels maghrébins, à laquelle une lecture paresseusement dénotative réduit la semi-marginalité de ces héros, cette dernière est donc une nécessité romanesque, ou encore ce qu'on pourrait appeler une matrice narrative. Si la description sociologique avait été la seule motivation des écrivains, ils auraient utilisé des personnages moins marginalisés, et donc plus « représentatifs » ; et surtout, ils auraient écrit des essais, et non des romans.

Le personnage de Marie, dans *La Terre et le Sang*, est en quelque sorte un « produit » narratif idéologiquement cohérent avec l'étrangeté d'ancien émigré d'Amer. Sa différence culturelle de Française peut ainsi apparaître, dans sa cohérence avec le passé d'Amer, comme une sorte de parcours narratif obligé comparable à la présence de Céline chez Boudjedra, dans une redondance idéologique du même ordre, même si Marie n'est pas allocutaire du récit. Mais ne peut-on établir un parallèle entre l'entrée de Marie dans l'univers du village, alors qu'elle vient d'un extérieur radical, et celle du « touriste » dont le regard sur ce village, depuis le même extérieur radical, est convoqué dans la description initiale, comme il l'était déjà dans celle qui ouvrait *Le Fils du pauvre* ? Seulement, les nécessités d'une narration qui se justifie comme dire du lieu, et non de ses extérieurs, vont très vite résorber cette double différence parasitaire par rapport à l'objet local véritable du roman. Le touriste supposé et la différence de Marie disparaissent comme d'inutiles préalables oratoires, et s'il ne reste rien du touriste, Marie deviendra plus kabyle que les Kabyles. Sa différence, comme le passé d'Amer, va être subvertie par la logique d'un récit qui dit avant tout le lieu. La question sera donc de savoir pourquoi Feraoun a ressenti la nécessité de cette différence, avant de la subvertir. On tentera d'y répondre après avoir parlé de Chabha.

Chabha en effet n'est pas différente du groupe, du village, au départ. Mais sa liaison amoureuse avec Amer la marginalisera. Son parcours est donc rigoureusement inverse de celui de Marie. Là où Marie en s'assimilant perd sa différence, mais aussi son statut d'héroïne centrale, Chabha en se marginalisant par une liaison amoureuse non licite se place dans une situation d'intériorité et d'extériorité à la fois qui lui permet de devenir héroïne romanesque. Là où Marie perd sa différence, Chabha gagne son étrangeté, laquelle lui permet de devenir héroïne. Etrangeté double, donc : celle d'une femme se plaçant en rupture des normes de son groupe par son aventure amoureuse, mais celle d'une femme se plaçant également dans une rupture tout aussi importante par rapport à ce même groupe en devenant personnage de roman.

L'étrangeté du texte romanesque

Or on oublie trop souvent que c'est la seconde rupture qui produit la première, et non l'inverse. La différence initiale de Marie lui aurait permis de devenir personnage romanesque sans que la clôture identitaire du village n'en souffre : simplement, elle n'aurait pas été intégrée. Mais le roman n'aurait pas été le roman de ce village, dans la mesure où le village

n'y aurait pas été perçu à travers la crise de valeurs qu'entraîne l'effraction de Chabha, et qui seule permet au village aussi de devenir protagoniste romanesque, signifié privilégié. L'entrée du village dans l'écriture romanesque ne peut se faire que par l'intermédiaire d'une rupture dans le système clos de ses valeurs, par l'intermédiaire d'une crise introduite par la césure que Chabha seule peut provoquer au plus intime du « noyau de l'être » collectif dont elle est issue à la différence de Marie, et qu'elle représente plus que les protagonistes masculins en tant que femme. Seule la fêlure introduite par Chabha-femme dans ce noyau de l'être que son silence, comme son devoir traditionnel de ne pas être objet de paroles, ont pour rôle de préserver, permettant l'entrée du village comme objet (et donc comme perte de son être profond) dans l'écriture romanesque. L'écriture romanesque est une parole indéceusement adressée à l'extérieur, et dont le dire réaliste impudique dévoile, par la nature même de cette écriture romanesque, ce que le dire clos de l'identique commande de passer sous silence : l'être le plus intime et le plus vrai. Chabha est donc la condition même d'un récit romanesque véridique du lieu. Mais elle l'est grâce à la perte du silence constitutif, en quelque sorte, de l'identité close. Le roman est effraction que seule la rupture de Chabha rend possible, grâce à son étrangeté féminine *dans* l'identique le plus profond. La différence redondante de Marie n'aurait pas permis ce récit, si Marie en avait été héroïne. C'est peut-être une des raisons pour lesquelles quinze ans plus tard Céline, encombrée d'une même différence redondante, sera allocutaire du récit de Boudjedra, et non protagoniste à l'intérieur de ce récit.

Pourquoi, alors, Feraoun a-t-il conservé ce personnage de Marie ? La comparaison esquissée plus haut avec le « touriste » fictif du point de vue duquel se fait la description peut ici nous aider. Selon une approche idéologique, ce « touriste » est un indice du point de vue « aliéné » de Feraoun sur sa Société, et cette « aliénation » se confirme lorsqu'on examine les références culturelles auxquelles Feraoun fait appel, et les modèles littéraires utilisés par son écriture. Mais cette lecture idéologique ne s'interroge pas sur le statut du langage romanesque en tant que tel, et plus précisément celui de la description réaliste, par rapport à cette Société. L'extranéité en effet qu'il convient d'examiner ici n'est peut-être pas tant celle des valeurs culturelles auxquelles Feraoun fait référence, ni celle de la langue française et de son humanisme sous-jacent qu'il est aisé de localiser, que celle du genre romanesque et de l'attitude descriptive en tant que telle, qui suppose nécessairement un allocutaire extérieur au champ décrit, dont on épousera donc naturellement le point de vue si l'on vise à la lisibilité, sauf à brouiller ce point de vue par une écriture éclatée, ce qui n'est pas, certes, le propos de Feraoun.

Dans quelle mesure donc ne peut-on lire le personnage de Marie comme une manifestation indirecte de cette extranéité inévitable d'une écriture romanesque et de ses allocutaires « naturels », par rapport à l'espace du village dans lequel le roman, non seulement ne répond à aucune tradition culturelle, mais apparaît de plus comme une effraction mortelle pour la clôture sur l'Identique des valeurs constitutives d'une cohérence de cet espace ? Marie vient de l'extérieur, comme la parole romanesque, mais depuis sa différence, elle se fonde finalement au plus profond de l'Identique, jusqu'à devenir, on l'a vu, plus kabyle que les Kabyles, mais disparaître du même coup comme héroïne de roman. C'est cependant la différence de l'écriture romanesque, parallèle à la sienne, tout comme l'étrangeté d'Amer, qui permettront à Chabha de devenir cette héroïne que Marie ne peut plus être lorsqu'elle résorbe ainsi sa différence. Et de la même façon c'est la différence de l'écriture romanesque qui permettra à ce noyau de l'être que révèle son effraction, parallèle à celle de Chabha, d'être dit, et perdu à la fois. Chabha devient héroïne romanesque, le récit romanesque révèle le village au plus intime, parce que Marie comme le genre romanesque sont venus depuis leur différence radicale introduire dans la conscience des villageois ce recul, cette étrangeté par rapport à leur quotidien qui seuls permettent à ce quotidien d'être dit, même si c'est au prix de sa perte.

L'étrangeté féminine, qu'elle soit doublée d'une différence culturelle comme celle de Céline ou de Marie avant son assimilation à la Kabylie, ou qu'elle soit comme celle de Nadia ou de Chabha inhérente au champ de l'Identique, rejoint donc l'étrangeté du roman maghrébin de langue française comme écriture. Comme elle, elle permet le dire d'une identité jusqu'ici close par son évidence interne, et le silence qui la scellait. Mais dire l'identité est peut-être, ainsi, médiatiser sa perte. Et c'est peut-être aussi pourquoi cette écriture s'est constituée avec l'entrée de son référent dans la crise, et la modernité.

L'émigré et la mère, ou la productivité de l'extra-ordinaire

Si nous revenons de la femme à l'émigré pour lire deux des rares romans d'auteurs maghrébins consacrés dont il est le héros, à savoir *La Réclusion solitaire* (1976) de Tahar Ben Jelloun, et *Habel* (1977) de Mohammed Dib, nous constatons, pour le premier surtout, une productivité sémantique de l'étrange assez comparable à ce qui vient d'être dit des personnages féminins chez Feraoun. L'étrangeté productrice est ici celle d'une action extraordinaire assumée comme telle pour dire plus sûrement l'ordinaire le plus intime du déracinement et de la solitude. Car même si l'histoire racontée par *La Réclusion solitaire* est issue peut-être d'un des cas bien réels que l'auteur a rencontrés dans sa pratique de psychiatrie sociale, et relatés en partie dans *La Plus haute des solitudes* (1977), elle n'en est pas moins fort éloignée de ce à quoi s'attacherait une sociologie généralisable : l'histoire d'un immigré « meurtrier » d'une image en papier n'est certes pas quotidienne, et ne « fait pas sérieux » pour certains. Mais précisément ce cas limite, en ce qu'il n'est pas encombré par la description sociologique « réaliste », et en ce qu'il échappe de ce fait aux clichés idéologiques préconstruits ou redondants, permet par le biais d'une écriture plus poétique que descriptive d'atteindre le vécu intime le plus rebelle aux descriptions toutes faites. Non pas en le décrivant, mais en le suggérant, en l'induisant à travers un parti-pris poétique non-réaliste et affiché. L'extériorité, ou l'étrangeté exhibée d'une histoire extraordinaire et d'une écriture non-réaliste s'avèrent ainsi bien plus efficaces qu'un dire descriptif qui n'arrive jamais à camoufler totalement l'extériorité de son langage par rapport à l'espace qu'il prend pour objet. La surprise de cet extraordinaire est donc, d'une certaine manière, comparable à celle de la présence de Marie dans le village kabyle de Feraoun. Elle utilise l'extériorité ostensible du dire poétique pour manifester ce qui ne peut l'être que depuis cette extériorité.

Selon un procédé d'écriture comparable, et malgré le « prière d'insérer » aberrant du livre, *Habel* n'a rien d'un « émigré de base », tel que le conçoit la sociologie. Il est au contraire le prétexte non-réaliste à une mise en scène de préoccupations métaphysiques de l'auteur, qui ne sont en rien spécifiques à l'émigration, mais auxquelles la ville de Paris telle que *Habel* peut la percevoir fournit un espace de représentation symbolique idéal, par la distorsion du réel, entre autres, qu'elle permet. Mais depuis cette description non-réaliste précisément, le roman suggérera la violence vécue d'une situation de façon bien plus drue qu'aucune description sociologique n'aurait pu le faire. Ces deux romans manifestent, ainsi, l'indicible, en se servant des mots pour dire ce qui dans une description échapperait toujours aux mots. En rompant sciemment l'illusion réaliste, en assumant et utilisant l'étrangeté de leur parole d'écrivains par rapport à son objet aphasique, ils donnent parole au plus profond qui jamais ne pourra se dire dans un langage qui prétendrait y « coller ».

D'ailleurs le procédé est depuis longtemps familier à ces deux écrivains comme à tous ceux qui, parmi les plus grands, cherchent à donner voix aux couches traditionnellement aphasiques de la société. Dès *L'Incendie* (1954), Mohammed Dib donnait voix à des paysans algériens dont l'écriture romanesque de toute manière n'aurait jamais pu approcher le langage, en leur prêtant un langage poétique qui exhibait déjà son non-réalisme. Il suggérait ainsi la

naissance d'une parole paysanne avant le développement des maquis dans les campagnes de son pays, bien mieux que n'aurait pu le faire une description réaliste teintée de l'idéologie qui était pourtant celle de l'auteur. Quant à Tahar Ben Jelloun, ne prêtait-il pas dans *Harrouda* (1973), sa propre voix à une parole supposée de la mère, qui de toute façon, narrant ce qu'elle y narre, aurait été scandale impensable si l'on avait pu croire un seul instant qu'il s'agissait bien de la parole réelle de la mère du narrateur ? L'efficacité idéologique de cet « Entretien avec ma mère » aurait été dans ce cas inverse de celle escomptée, par le scandale de la prise de parole publique la plus illicite. Car le roman, en langue française de surcroît, est un espace public où la parole de la mère, parole la plus intime et la plus inviolable, est nécessairement une parole suppliciée. C'est le point commun entre *Harrouda* et *La Répudiation*. Mais là où dans le roman de Boudjedra la mère est personnage-objet pour la parole-profane d'un fils-narrateur qui la sacrifie en la racontant, dans celui de Ben Jelloun elle est au contraire glorifiée par la rupture qu'introduit une parole qui lui est prêtée par le narrateur, mais dont l'auteur montre que c'est lui, en fait, qui parle.

Dès lors la poésie qui signe le non-réalisme signale aussi la tendresse, et la glorification implicite loin de tout scandale trop facile. Et cette parole ainsi irréalisée de la mère n'en signale que plus le scandale de l'interdit qui la frappe, mais sans le dire, et sans se mettre elle-même dans une situation qui lui enlèverait toute crédibilité. Pour une glorification-effraction comparable, Chraïbi dans *La Civilisation, ma mère* (1972) utilise, quant à lui, le registre tout aussi tendre d'une fantaisie burlesque à l'irréalisme encore plus affiché, qu'il réutilisera systématiquement pour donner voix aux personnages mythiques de ses derniers romans, et particulièrement dans *Naissance à l'aube* (1986). Le scandale de la parole de la mère dans l'espace public du roman, au lieu de cette non-crédibilité que lui conférerait l'illusion réaliste crue, devient ainsi signifiant. Il installe une rupture littéraire, et non référentielle, du champ de l'Identique, comparable par le scandale et sa productivité sémantique, à celle de la liaison non licite d'Amer et Chabha chez Feraoun. Dans tous les cas la surprise de l'étrangeté ouvre la clôture de l'Identique pour en permettre le dire.

Dans tous ces exemples, et à travers des traitements littéraires différents, la mère est donc dans une situation d'étrangeté qui souligne la question de la possibilité même de sa parole, et acquiert de ce fait une efficacité idéologique, non par l'énoncé discursif, mais grâce à la suggestion par l'étrangeté. Or cette étrangeté était déjà celle de la parole paysanne dans *L'Incendie* de Dib, ou de toutes les « Paroles voilées » auxquelles Harrouda se propose de donner voix, non pas telles qu'en elles-mêmes, mais grâce à un dire poétique d'autant plus efficace qu'il montre qu'il n'est pas le leur, et indique l'exclusion mieux qu'un réquisitoire. Or, en plus de l'efficacité idéologique, cette exhibition de l'étrangeté d'un dire prêté crée aussi une tension entre la parole romanesque et son objet qui sera un élément essentiel de l'érotique du texte. La tension romanesque qui fait exister le récit vit aussi de cet écart entre la parole et son objet, comme de cette exhibition implicite de l'inefficacité d'un dire idéologique « réaliste ».

REFERENCES DES TEXTES CITES

- BEN JELLOUN Tahar, *Harrouda*, Paris, Denoël, 1973.
- BEN JELLOUN Tahar, *La Réclusion solitaire*, Paris, Denoël, 1976.
- BEN JELLOUN Tahar, *La plus haute des Solitudes*, Paris, Le Seuil, 1977.
- BOUDJEDRA Rachid, *La Répudiation*, Paris, Denoël, 1969.
- BOUDJEDRA Rachid, *L'Insolation*, Paris, Denoël, 1972.

- BOUDJEDRA Rachid, *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, Paris, Denoël, 1975.
- CHRAIBI Driss, *Le Passé simple*, Paris, Denoël, 1954.
- CHRAIBI Driss, *Les Boucs*, Paris, Denoël, 1955.
- CHRAIBI Driss, *La Civilisation, ma mère*, Paris, Denoël, 1972.
- CHRAIBI Driss, *Naissance à l'aube*, Paris, Le Seuil, 1986.
- DIB Mohammed, *L'Incendie*, Paris, Le Seuil, 1954.
- DIB Mohammed, *Habel*, Paris, Le Seuil, 1977.
- FERAOUN Mouloud, *Le Fils du pauvre*, Paris, Le Seuil, 1954 (1^{ère} édition, à compte d'auteur : 1950).
- FERAOUN Mouloud, *La Terre et le Sang*, Paris, Le Seuil, 1953.
- FERAOUN Mouloud, *Les Chemins qui montent*, Paris, Le Seuil, 1957.
- KATEB, Yacine, *Nedjma*, Paris, Le Seuil, 1956.
- KHATIBI Abdelkebir, *La Mémoire tatouée*, Paris Denoël, 1971.
- MAMMERI Mouloud, *La Colline oubliée*, Paris, Plon, 1952.