

LITTÉRATURES MAGHRÉBINES : THÉMATIQUES
RÉCURRENTES. RÉFLEXIONS SUR LE TEXTE-MÉMOIRE ET LE
TEXTE-CORPS

LINDA MAYER
Leonberg, Allemagne

La littérature du Maghreb de langue française révèle un discours arbitraire oscillant entre l'enculturation arabo-berbère et l'acculturation française.

Ce discours littéraire d'une «zone de confluence, à la mêlée des eaux» (Rachid Mimouni) reflète un discours de la rupture avec un contexte spécifique historique: le contexte de la domination coloniale française.

Cette littérature se définit ainsi par une position double: cette position implique à la fois le procès de distanciation par rapport à l'Autre et le procès de recherche d'un Moi identitaire. Une position paradoxale qui se situe entre les tendances de l'assimilation et la décolonisation, la déterritorialisation et la reterritorialisation.

Pour ainsi dire, ce positionnement de la littérature franco-maghrébine focalise sur un bon nombre de noeuds thématiques récurrents, à voir celui du combat, de la subversion, de la quête d'une mémoire (textuelle) aussi bien individuelle que collective et les rapports au corps et à la sexualité.

L'idée principale de cette étude sera de retracer tout d'abord la corrélation complexe entre le travail de l'anamnèse littéraire et culturelle et la ou (plutôt) les stratégie/s d'écriture d'auteurs maghrébins de langue française de la dite «première heure».

La problématique que nous avons intitulée *le texte-mémoire et le corps-texte* renvoie à son tour à tout un corpus des thématiques et des questionnements interreliés et par conséquent à un contexte plus global de l'histoire, de la culture et de la langue.

Bref: nous essaierons de bien délimiter ces éléments répétitifs dans le fonctionnement et l'organisation du texte francophone littéraire.

Vu l'interdépendance de ces facteurs multiples, l'investigation proposée devrait être basée sur trois axes:

1. l'axe spatio-temporel (phase de la décolonisation et avant/après 1966),
2. l'axe de l'écriture de la quête (à savoir la quête de l'identité, la quête de la nation, de la mémoire, etc.),

3. les stratégies d'écriture et en premier lieu les techniques de la subversion textuelle reprise dans les rapports au corps (textuel, féminin, islamique) et les rapports à la sexualité et la violence.

LE CONTEXTE

Le premier axe indique le contexte socio-historique qui définit la *phase de la décolonisation* dans les pays maghrébins, et plus précisément les années '60, qui est marquée par un discours littéraire critique et combatif rompant avec le passé colonial et en même temps avec les «vestiges» de la tradition littéraire arabe et la tradition littéraire française de cette époque.

Et nous allons faire une parenthèse ici pour montrer que notamment la fondation de certaines revues littéraires et culturelles comme celle de « Souffles » au Maroc en 1966 était le point de départ pour une nouvelle orientation combative et engagée dans la littérature maghrébine de langue française (et plus tard également de langue arabe). Les auteurs maghrébins d'écriture française ont été fortement influencés par le mouvement de « Souffles » qui avait pour but «la prise de la parole»¹ au sein d'une société dite «sclérosée» et «assimilée». Les anciens collaborateurs de « Souffles » constituent jusqu'à nos jours un peu le *Who is who* des auteurs réputés maghrébins contemporains: Abdelkebir Khatibi, Abdellatif Laâbi, Tahar Ben Jelloun, Mohammed Khaïr-Eddine, etc. Les revendications de ce mouvement avant-gardiste « Souffles », avant tout celle de Laâbi qui réclamait «une littérature terroriste»² et celle de Khaïr-Eddine revendiquant une «guérilla linguistique»³, visaient la déconstruction au niveau des stratégies d'écriture.

- 1 Abdellatif Laâbi définit rétrospectivement les trois principes de « la prise de la parole » :
1. Donner voix à un nouveau courant littéraire (essentiellement poétique) qui se situait en rupture par rapport aux courants dominants dans la littérature maghrébine d'expression française de cette époque. 2. Rassembler le maximum de création désireux de 'lâcher l'Occident' comme disait Fanon, c'est-à-dire briser le cercle des aliénations culturelles subies.. 3. Le projet de « Souffles » était donc au cœur de la problématique de l'aliénation culturelle et du problème de l'identité culturelle ». Interview avec Abdellatif Laâbi, in « CELFAN Revue », vol. II, n. 3, mai 1983, p. 8.
- 1 Abdellatif Laâbi révendique «une littérature brisant à tous les niveaux (syntaxe, phonétique, morphologique, graphie, symbolique etc.) la logique originelle de la langue française», dans « Souffles » N° 18, mars-avril 1970, p. 36.
- 3 Mohammed Khaïr-Eddine la définit ainsi: «Mais un jour, je crachai un vrai filon d'or: j'éjaculai un texte différent de tout ce que j'avais écrit jusque-là: un crépitement de balles et une montée d'hurllements étouffés. C'est par ce texte que j'avais compris que je devais m'engager dans la voie de la guérilla linguistique», dans: *Moi, l'aigre*, Paris, Seuil, 1970, pp. 27-28.

Et, de plus, cette stratégie de déconstruction cherchait à mener un travail de «décolonisation effective» (en termes de Khatibi) de la pensée maghrébine au niveau littéraire, culturelle et épistémologique. Donc, on peut constater que ce mouvement à la fois littéraire, culturelle et idéologique ne sera pas sans influence sur les autres productions littéraires au Maghreb – non seulement sur la production textuelle des années '60, mais aussi sur le renouvellement des formes d'écriture entre les années '70 et '80.

Concrètement, on parle à l'époque de la phase des «enfants terribles» de la littérature franco-maghrébine, à savoir de Rachid Boudjedra, Mohammed Khaïr-Eddine, Abdellatif Laâbi ainsi que de Driss Chraïbi. Mais l'esprit-rebelle ou combatif se retrouve également chez des auteurs comme Kateb Yacine avec son oeuvre centrale *Nedjma*, Abdelkebir Khatibi dans *L'amour bilingue* et *La blessure du nom propre*, Tahar Ben Jelloun dans *Harrouda* et Abdelwahab Meddeb dans *Talismano*.

2. LA RECHERCHE D'UN IMAGINAIRE MAGHRÉBIN

Si l'on traite l'idée de la quête identitaire entamée par un grand nombre d'auteurs maghrébins que l'on juge d'être parmi ceux «de la première heure», comme par exemple Mohammed Dib, Kateb Yacine, Driss Chraïbi et Albert Memmi, il s'impose d'entreprendre une lecture thématique exemplaire de leurs oeuvres.

En fait, leurs sujets individuels principaux renvoient aux grands axes thématiques de l'époque: le sujet de la guerre d'Algérie, le sujet de la confrontation de l'auteur avec l'Autre ainsi que celle avec sa propre société. *Donc: La relation du Moi à l'Autre, de la tradition à l'innovation ... tout vise à une reconquête de l'identité.*

La contestation: révolte du fils au père

Un des auteurs-fondateurs de l'écriture du combat et de la contestation fut Driss Chraïbi en 1954 avec son oeuvre *Le passé simple*, une «véritable bombe» lors de sa parution en France. Cette oeuvre reflète de manière exemplaire la lutte du Maroc pour son indépendance, la lutte du fils Driss Ferdi contre son père, le Seigneur-patriarche. L'écriture de Chraïbi projette par excellence une violence rare et oriente le roman maghrébin de langue française vers les thèmes essentiels, à savoir le poids de l'Islam, la condition féminine au sein de la société arabe, l'identité culturelle et, last but not least, le conflit entre les différentes civilisations. L'écrivain pratique la révolte dans

l'écriture-même, soutenue par un style de grande violence et un humour cinglant qui montre les blessures telles qu'elles existent dans les deux sphères culturelles – l'Orient et l'Occident. La fission de l'axe chronologique littéraire en accentue l'effet.

A la fin du roman, le protagoniste Driss Ferdi s'exclame dans son dernier cri contre une société pétrifiée et assimilée:

Je m'étais révolté, pauvre, révolte de pauvre, et l'on *ne se révolte pas, pauvre* (...) Je me révolterai demain (...) je me révolterai. Proprement, à coup sûr. (*Le passé simple*, 272)⁴

Incontestablement, les thèmes abordés par Chraïbi n'ont pas perdu leur actualité: ils démontrent la quête désespérée un Moi (maghrébin), qui dans le contexte s'avère comme être déchiré et ils exercent une influence importante sur toute une génération d'auteurs et oeuvres: Rachid Boudjedra (*La répudiation*, 1973), Tahar Ben Jelloun (*Moha le fou, Moha le sage*, 1978), Rachid Mimouni (*Tombéza*, 1984) et Abdelhak Serhane (*Messaouda*, 1983).

Le mythe: la quête d'une terre-patrie

Tout selon la formule «réintégrer la terre par le mythe» de Jean Sénac, la recherche d'un mythe fondateur des ancêtres a stimulé la recherche identitaire chez beaucoup d'écrivains maghrébins de langue française.

Le roman *Nedjma* (1956) de l'algérien Kateb Yacine devient une oeuvre-clé qui cherchait à l'aide d'une écriture déconcertante à créer d'un mythe de mémoire autour le personnage principal de Nedjma, une femme entourée d'un mystère en ce qui concerne ses origines et sa filiation. Kateb Yacine y détaille l'histoire même de l'Algérie depuis la colonisation française en 1830. Sous forme d'un roman d'éducation il raconte le voyage de quatre hommes entre Constantine et Bône et simultanément les événements lors les insurrections en mai 1945 et leur suppression sanglante. Ces quatre hommes (Rachid, Lakhtar, Mourad et Mustapha) ont le même objet du désir: Nedjma, la personnification par excellence de la mère-patrie et également l'objet de la quête identitaire.

4 On retrouve la même constellation thématique dans *Agar* (1955) d'Albert Memmi, auteur de descendance judéo-tunisienne, où la chute du père se résume sur ces mots du fils: «Depuis l'époque où il a cessé d'ordonner, mon père n'a plus jamais su me parler.»

L'œuvre katebienne, bien que profondément enracinée dans les traditions algériennes, est représentée par une écriture circulant entre la poésie et la prose, la réalité et le mysticisme: une écriture délinéarisée et fragmentée:

mâle et femelle prêts à s'unir jusqu'au point du jour, mais c'est la débandade au lever de l'aurore Mohammed Khaïr-Eddine: la grenouille dans la tiédeur de la vase, blessée dès la première saison et difforme les trois autres, fatidiquement saignée à chaque lune, et le physicien toujours vierge, toujours ignorant, dans le désespoir de la formule évanouie – l'homme et la femme mystifiée, privés de leur cruelle substance, tandis que mugit hors de leurs flancs la horde hermaphrodite piétinant dans son ombre et procréant sa propre adversité, ses mâles, ses femelles, ses couples d'une nuit, depuis la tragique rencontre sur la même planète, peuplade contradictoire qui n'a cessé d'émigrer par crainte d'autres mondes trop vastes (...) (*Nedjma*, 186)

Nedjma devient l'*autobiographie plurielle* (au sens de Jacqueline Arnaud) de l'âme algérienne qu'incorpore le personnage de Nedjma. Le personnage symbolise cet effort de la reconquête de l'identité (algérienne), comme le souligne de manière métaphorique le retour de Nedjma à ses origines, à sa tribu Kéblout:

Et le sang de Kéblout retrouvera sa chaude, son intime épaisseur. Et toutes nos défaîtes, dans le secret tribal – comme dans une serre – porteront leurs fruits hors de saison. (*Nedjma*, 129)

Le mythe khatibien: autobiographie d'un décolonisé

Cette idée de l'autobiographie plurielle nous amène à une écriture dite autobiographique bien différente de celle de Kateb Yacine: le mythe fondateur d'une nation ou d'une terre-patrie devient mythe (apparemment) personnel dans le roman *La mémoire tatouée* (1971) de l'auteur marocain Abdelkebir Khatibi. Il y rend hommage à l'oeuvre *Nedjma* de Kateb Yacine:

Je fus reconnaissant à Kateb – notre meilleur écrivain – de susciter en moi un encerclement mythique, ce contre quoi toute histoire s'effiloche. Nedjma, merveilleuse incandescence! Avec ce poète errant, j'ai réappris ma rue d'enfance et son enfance, l'égarément des souvenirs quand me harcelait la guerre. Il y a une parole qui ne se donne que conjurée, je me liais à Nedjma, je marchais un peu ivre, le regard lointain, puisque le chant de Kateb, par un parfait contrepoint, me menait entre le chaos retenu et l'aventure blanche. (*La mémoire tatouée*, 127-128)

Khatibi précise de quel «genre littéraire» il s'agit par le sous-titre programmatique de *La mémoire tatouée: L'autobiographie d'un décolonisé*. Même si le corpus des textes traités auparavant montre comme genre littéraire une préférence autobiographique ou un pacte autobiographique, il serait erroné de considérer la production maghrébine de cette phase «rebelle/de combat» dans la perspective seule d'un genre littéraire se démarquant par le genre de l'autobiographie. Il faut plutôt procéder par les critères fondant le projet littéraire spécifique de chaque auteur. Dans le cas de Khatibi, cette question se pose donc à l'égard de la démarche scripturale personnelle de l'écrivain.

En tant qu'auteur-narrateur, l'écrivain tire une sorte de bilan positif :

Je n'ai rien perdu; et en apparence, j'ai tout gaspillé: mes origines, mes généalogies, les puissances de mon passé (...) Le futur? De l'amour, rien que de l'amour. Le corps présent? Un plaisir inouï. (*La mémoire tatouée*, 128)

Ce bilan récapitule les acquis et par cela tire une sorte de conclusion sur les éléments de débat que l'auteur a constitué autour les problèmes de la diglossie, de la bi-langue et le genre d'écriture qui s'y impose.

Les repères autobiographiques sont confirmés par la structure même de l'oeuvre. Son écriture est toujours marquée par une dualité inhérente: la dualité culturelle réclamée, au fur et à mesure assumée, voir revendiquée et une dialectique de l'identité et de la différence. Cette dualité s'exprime par deux pôles, autour duquel apparaissent la ville (El Jadida et Essaouira), les personnes (mère/tante), la culture (arabo-musulmane et française), la langue d'expression (arabe et français), le milieu (la famille et l'école coloniale), les pays (la France et le Maroc). A chaque tour un débouchement sur une double identité, c'est-à-dire une identité qui porte également en elle l'aspect de la différence (la culture occidentale) que Khatibi définit de manière suivante:

mon insurrection (contre l'autre), qui, dans un premier temps n'était qu'une histoire imposée, se perpétue en une ressemblance acceptée, parce que l'Occident est une partie de moi que je ne peux nier que dans la mesure que je lutte contre tous les occidents et les orients qui m'oppriment et me désenchantent. (*La mémoire tatouée*, 118)

Khatibi cherche à dépasser cette dualité par une double identité. Voilà une réponse à une interrogation soumise par un bon nombre d'intellectuels et d'auteurs maghrébins qui considéraient la langue et la culture françaises comme des aspects du néo-colonialisme: il s'agit de Malek Haddad et de

Kateb Yacine qui au lendemain des indépendances abandonnaient l'écriture en langue française. Abdellatif Laâbi et Rachid Boudjedra par contre continuaient à écrire dans la langue française.

Bref: pour récapituler cette écriture hétérogène khatibienne où se sont amalgamées autobiographie et fiction, on constate que la matière autobiographique est organisée dans une continuité spatio-temporelle, tandis que les procédés d'écriture suivent une stratégie de délinéarisation, voire de déréalisation du récit-même. Les aspects formant l'histoire du «je» (en tant qu'agent de la narration) fusionnent avec celle d'un *nous* et donc ils ne peuvent plus être investis pour établir un mythe personnel ou pour fonder les critères de l'identité et de la véracité. Le projet littéraire de Khatibi retrace une expérience collective et devient ainsi véritable projet culturel pour toute une génération d'intellectuels maghrébins: il y a incontestablement un «AVANT» et un «APRÈS» Khatibi⁵.

3. LES STRATÉGIES D'ÉCRITURE: FORMES DE SUBVERSION TEXTUELLE

Le rapport à la mémoire: «déterrer» pour reconstruire

Dans le texte *Agadir* (1967) du marocain Mohammed Khaïr-Eddine la situation après l'indépendance politique s'investit dans le discours littéraire reprenant comme sujets récurrents l'indécision des jeunes partagés entre le désir de vivre une nouvelle vie et la quête de leurs origines. Les stratégies d'écriture traduisent ce mouvement de l'éclatement de structures traditionnelles. Le roman décrit les dégâts causés par la guerre de l'indépendance et les effets sur la société marquée par un changement radical: les thèmes littéraires traitent la confrontation de l'innovation avec la tradition et les identités devenues instables.

Il faut bâtir sur du vide voilà. Ne rien garder du passé ... passé ... mauvais; sinon un souvenir si possible mais réinventé passé couleurs d'une nouvelle vision, et partant sang neuf ... Je partirai avec un poème dans ma poche ... (*Agadir*, 143)

La littérature se trouve devant un questionnement cardinal et crucial: comment réunir deux pôles – le retour aux sources et l'orientation

5 Linda Mayer, *Positionen zur französischsprachigen Literatur des Maghreb: Untersuchungen zu den Texten L'enfant de sable (1985), La nuit sacrée (1987) und Les yeux baissés (1991) von Tahar Ben Jelloun*, Berlin, dissertation.de, 2001, pp. 53 - 71.

révolutionnaire à l'avenir? Le vécu devient générateur et transformateur du texte. La structure romanesque éclate, l'écriture se voue à des stratégies d'excès, le réel cède à l'irréel. Pour répondre à ces changements du vécu réel, les écrivains sont servent des formes de subversion textuelle.

Mohammed Khaïr-Eddine a donné une notion-programme à cette stratégie: il l'appelle «la guérilla linguistique». Ce procédé d'écriture cherche à redéfinir son contexte historique et ainsi à reconstituer de manière obsessionnelle sa propre mémoire:

ici les mots n'ont de sens que séparés dans une phrase à trois répliques.
CORPS NÉGATIF. Je vais tenter de m'en sortir ... Décrire ça à la manière
des reportages journalistiques? Ce serait trahir le séisme et le plus infime
éboulis de la ville. Et puis, il y a des métamorphoses. (*Agadir*, 66)

Et le texte *Agadir* qui investit le thème du séisme de cette ville en 1960 dans le discours littéraire, le reprenant comme symbole de l'écartèlement de l'identité maghrébine: sa démarche d'écriture vise à détruire la linéarité, se voue à l'excès scriptuaire et crée des dialogues d'une force poétique rare: chez Khaïr-Eddine l'écriture devient séisme:

SON PÈRE

Mon fils nous allons bientôt partir chez nous

MOI

Je n'aurai pas un souvenir dans ma mémoire

une faille

une pente

d'où ne jamais monter

une nuit résonnant par mille pores

un puits d'où envolent mes yeux de rhacophore

une vie à moi vécue mutilée écorchée

malade

et qui ne coulera plus de l'enfance comme l'eau de ma langue

je suis à recommencer point par point qu'on me dévisse je suis à refaire

Ce dialogue illustre très distinctement la démarche de destruction de formes préétablies littéraires et leur mise en relation avec une langue éruptive et poétique: cette écriture de dé-lire si proche à l'écriture de surréalistes sert à expulser la violence:

La ville choit goutte d'huile veinée rouge blanc sur les plis du sol embué routes saccadées vers le creux de la plage où la même vague et le perpétuel assaut de l'écume hissent la nuit des poteaux télégraphiques (...) (*Agadir*, 121)

Le texte aux voix plurielles (autobiographiques?) devient de plus en plus obsessionnelle et sans repères. Le récit se dissout, se perd au fur et à mesure dans le délire et la folie:

Une ruine voilà ce que je suis devenu C'est même ce que j'ai toujours été Je fuirai mon assassin présumé futur le militaire je sais ... Je leur raconterai des choses belles et fausses à propos de la vie que j'ai menée ici. M'imposer par des faussetés quoi. Je serai considéré grâce à mes mensonges. Je partirai un point c'est tout. Je suis déjà parti (...) Je vais dans un pays de joie jeune et rutilante, loin de ces cadavres. (*Agadir*, 142-143)

Les rapports: lecture multiple du texte-mémoire

Face à la situation de la crise de l'identité, l'écrivain Tahar Ben Jelloun s'adonne à un questionnement complexe ouvert, interminable, sans réponse. Son texte-itinéraire *Harrouda* (1973) traduit cette situation fondamentale de manière séismographique:

Quel statut donner à cette parole?

Interminée. Renouvelée, elle émane d'une durée singulière et en même temps plurielle, car elle est devenue écoute, écoute répartie sur plusieurs années. (*Harrouda*, 176)

Et c'est précisément le statut de la parole qui caractérise le projet d'écriture de Ben Jelloun: il confère un statut littéraire au réseau des rues de la ville de Fès ou Fass:

La lecture de Fass devient perte de mots et de pierres.

La phrase est une rue tracée au hasard de l'histoire. On traverse la ville en utilisant quelques petits chemins, empruntant au langage quelques périphrases. Le texte s'absente. La ville se retire. Rien ne s'accumule (...) Les quartiers se superposent sur écran du soleil. Ils disparaissent dans un magma de textes vagues. (*Harrouda*, 85)

L'univers littéraire de Ben Jelloun est peuplé de signes, des signes du mystère, des signes à déchiffrer:

J'ai planté une orange dans un nuage et j'ai cru possibles la mer et le rêve. J'ai eu à lire le texte éphémère du désert. J'ai attendu. Le vent est passé sur les dernières syllabes. (*Harrouda*, 52)

Ce passage cité loin de fournir des explications, se prête aux interprétations les plus lucides – et sans réponses préétablies. L'écriture se perd dans une structure fantasmatique suivant de près tout un labyrinthe tissé par les souvenirs et par l'imaginaire:

Fass abandonnée, capitale déchuë, elle est oubliée par des notables indignes.
C'est un manuscrit auquel ils n'ont rien compris.
Plus tard les enfants diront ...
Voilà pourquoi toute lecture de cette ville ne peut être en ce moment que pure fantaisie d'un imaginaire solitaire.
Il faut survoler la ville et laisser la mémoire fabuler.
J'ai fabulé.

Le roman-itinéraire *Harrouda* ne comporte pas donc une possibilité d'interprétation ou une seule lecture possible. Ce que Tahar Ben Jelloun définit comme «Lecture de l'autre étendue» devient chez lui un texte-programme:

La mémoire totale (haute dans les profondeurs) est hors du langage. Seule est possible une lecture déviée. Elle est visionnaire et se situe par-delà le réel. Cependant le parallèle textuel n'est pas imaginaire; il s'inscrit (s'écrit) dans le même corps. Ce corps est peut-être morcelé (multiplié ou divisé), mais il a gardé intactes ses cicatrices (tatouages), son étendue et son regard. Il a cessé de (se) citer, il trace. (*Harrouda*, 47)

L'irruption de la sexualité dans le discours de Ben Jelloun opère une sorte de violation textuelle afin de subvertir le texte:

Voir un sexe fut la préoccupation de notre enfance. Pas n'importe quel sexe. Pas un sexe innocent et imberbe. Mais celui d'une femme. Celui qui a vécu et enduré, celui qui s'est fatigué. Celui qui hante nos premiers rêves et nos premières audaces. Le sexe qu'on nomme dans une rue déserte et qu'on dessine dans la paume d'une main ... Sur l'effigie de ce sexe nous éjaculons des mots. (*Harrouda*, 13)

L'écriture est structurée par jeu de discontinuités et de paradoxes, de sorte que la lecture est constamment «déviiée» et le lecteur perd son orientation dues aux structures récurrentes et contradictoires. L'auteur vise à débrouiller la lecture habituelle par la structure non chronologique du texte et par la force violatrice de l'indicible textuel. L'irréel devient le réel visible par le fait de ne pas pouvoir «traduire» la réalité. L'auteur célèbre en quelque sorte l'irréalisme de l'écriture. La lecture renvoie à ce qui ne peut pas être exprimé, au non-dit:

Le sens de cette prise de la parole:

il est l'énoncé même. Il est l'écoute.

Il n'est pas dans ce qui apparaît sur l'écran/le livre/le réel.

Il est d'ailleurs, dans l'économie d'une violence (l'économie d'un drame).

(*Harrouda*, 177)

Pour revenir au thème de la mémoire, le texte de Ben Jelloun nous renvoie à une multitude de lectures possibles: à la lecture plurielle d'un réseau-matrice de la mémoire. L'illisibilité du texte ou le jeu de paradoxes, les rapports à la mémoire, le corps et la sexualité forment les noeuds thématiques répétitifs qui font ressortir la singularité et la spécificité du discours de Ben Jelloun.

Le corps-texte: l'écriture de l'hétérogène

Dans son oeuvre *Talismano* (1987) que le tunisien Abdelwahab Meddeb qualifie de «roman» et dans lequel il déploie tout un réseau de thèmes «qui ne supportent pas mots: corps, jouissance, mort, désert» (*Talismano*, *Epilogue*, 244), l'auteur forme un projet d'écriture bien exceptionnelle.

Ce projet collectif – le «nous» impliqué dans le «je» autobiographique se retrouve également chez Meddeb, mais avec une particularité: l'effacement de l'expérience strictement autobiographique se fonde sur le corps comme siège de l'écriture. Le corps s'investit directement comme agent dans l'histoire. Il est profondément influencé par la tradition soufie de l'extinction du moi. Dans ce contexte, le corps textuel devient corps mystique. Dans une interview l'écrivain affirme:

ce qui caractérise ce genre, ce n'est pas le fait de parler simplement de sa propre vie; il s'agit plutôt de raconter son enfance comme espace mythique, permettant de constituer ce qui fonde l'inconscient chez l'être. Dire l'enfance pour permettre l'analyse. De ce point de vue *Talismano* décrit certaines

scènes, certains fantasmes, certains rêves de mon enfance. (*L'opinion culturelle*, 11.6.1979)

Meddeb fournit l'explication théorique sur le projet de son écriture dans deux passages essentiels du roman *Talismano*⁶ qui constituent en même temps des passages fondateurs de son écriture individuelle, sans oublier l'impacte qu'elle a exercé sur toute une génération d'écrivains maghrébins. L'argument sur lequel l'auteur se focalise est d'insister sur la réalité du corps dans l'écriture autobiographique. Donc, il ne fait aucune séparation entre l'événement et l'expression, ou – pour parler en d'autres termes – il y a un décalage entre action et narration. Dans *Talismano* ils ne suivent pas un ordre successif comme par exemple dans l'écriture classique, mais ils sont pour ainsi dire concomittantes, c'est-à-dire, ils ont une influence réciproque. L'écriture meddebien – loin d'un ordre de continuum spatio-temporel – suit un système de transit et de génération. L'écriture privilège le discontinu. Le matériau thématique n'est pas pré-établi, mais plutôt suscité par l'écriture elle-même. On peut la nommer une écriture de «traces»: l'écriture ne révèle pas une certitude ou une reproduction du passé, elle ouvre cependant sur l'inconscient. Elle dispose d'une force verbale libératrice au niveau des souvenirs authentiques ou transfigurés, des fantasmes et des rêves. Une écriture se livrant à la hallucination.

Bref, l'exigence de l'écriture meddebien réside non dans la vérité du relaté, mais bien dans celle du corps, ce que les exemples cités soulignent nettement:

L'engagement du corps hors l'espace et par-delà l'acte de la décharge, le bordel est pension qui réconcilie à l'instant du séjour les races (...) (*Talismano*, 48)

Vision autre du corps à vendre, Moyen-Atlas, franges du désert, moussem, prostitution sacrée (...) (*Talismano*, 50-51)

Hamam fassi, frottements du corps (...) (*Talismano*, 51)

Et Meddeb élabore et théorise son projet d'écriture immanent au texte *Talismano*:

Ni journal à fouiner, ni mémoires à justifier, ni restitution ou reconstitution du passé: à rêve et fantasma, le réel n'inscrit pas frontière; ces trois genèses

6 Voir dans le texte *Talismano*, pages 48-51 et 61-65

constituent un espace n'écrasant pas son sujet par la broyante analyse; seule l'énergie de l'écriture en contrôle le dosage: à garder cependant le texte ouvert aux indices subconscientes, signes insidieux qui s'en prennent à un détail pour l'enfler jusqu'à l'innocence, pour l'abandonner sans implication de calcul. (*Talismano*, 56)

Ici, le projet meddebien vise la question d'écriture et le genre narré ce qui est démontré par le passage cité dans lequel l'écrivain fournit l'explication de sa propre démarche d'écriture:

Ici commence la digression du je, un je initiale du texte, à se mesurer d'envahissement méfiant, se permutant parfois tu, se neutralisant infinitif, un je, noyau affirmé ou caché, emphase de ce dire qui se déploie à la lisière du langage, de la mémoire, un je autre scripteur amnésique dans ses retombées de travail avec la langue, liberté d'infra-mémoire, à se confondre de proche poussière! (*Talismano*, 51)

Le «je» subit un effacement. La citation renvoie de cette façon au principe scriptuaire de Meddeb, l'agent-narrateur est absent, donc on a plus affaire à un «je» déterminé autobiographique qui démarque particulièrement les romans autobiographiques écrits par d'autres auteurs maghrébins, dont par exemple *La boîte à merveilles* d'Ahmed Sefrioui, *Le passé simple* de Driss Chraïbi, *Harrouda* de Tahar Ben Jelloun, *L'oeil de la nuit* d'Abdellatif Laâbi.

RÉSUMÉ

Les thèmes récurrents de la littérature maghrébine de langue française – subversion, combat et les rapports à la mémoire, le corps et la sexualité – ont orienté la lecture des textes, qui, certes ne peut être exhaustive. Et c'est certain que bien des auteurs n'y figurent pas, bien qu'ils aient contribué de façon importante⁷ à une écriture de mémoire, une écriture-réécriture: une *mémoire future* selon la formule de Tahar Ben Jelloun. Nos réflexions sur les

7 Comme par exemple les oeuvres *Un passager de l'Occident* (1971) et *L'Etat perdu* précédé du *Discours pratique de l'immigré* (1982) de Nabile Farès.

questions centrales *le texte-mémoire* et *le texte-corps* ne peuvent que servir de point départ pour d'autres réflexions à entamer ...

Car le questionnement nous ramène toujours à la question fondamentale de l'écriture même telle qu'elle est posée par Roland Barthes:

Aussi l'écriture est-elle une réalité ambiguë: d'une part, elle naît incontestablement d'une confrontation de l'écrivain et de sa société; d'autre part, elle renvoie l'écrivain, par une sorte de transfert tragique, aux sources instrumentales de sa création⁸.

8 Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1953, coll. Points, 1972, p. 16.

BIBLIOGRAPHIE

- Barthes, R., *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1953, coll. Points, 1972.
- Ben Jelloun, T., *Harrouda*, Paris, Denoël, 1973.
- Ben Jelloun, T., *Moha le fou, Moha le sage*, Paris, Seuil, 1978.
- Boudjedra, R., *La répudiation*, Paris, Denoël, 1969.
- Chraïbi, D., *Le passé simple*, Paris, Denoël, 1954.
- Farès, N., *Un passager de l'Occident*, Paris, Seuil, 1971.
- Farès, N., *L'État perdu précédé du Discours pratique de l'immigré*, Le Paradou, Actes Sud, 1982.
- Haddad, M., *Les Zéros tournent en rond*, Paris, Maspéro, 1961.
- Kateb, Y., *Nedjma*, Paris, Seuil, 1956.
- Khair-Eddine, M., *Agadir*, Paris, Seuil, 1967.
- Khair-Eddine, M., *Moi, l'aigre*, Paris, Seuil, 1970.
- Khatibi, A., *La mémoire tatouée*, Paris, Denoël, 1971.
- Khatibi, A., *Amour bilingue*, Montpellier, Fata Morgana, 1983.
- Khatibi, A., *La blessure du nom propre*, Paris, Denoël, 1983.
- « Itinéraires et Contacts de Cultures », Vol. 14, *Poétiques Croisées du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1991.
- Laâbi, A., *L'oeil de la nuit*, Paris, Ed. Atlantes, 1969, Rééd. Barbare, 1977.
- Mayer, L., *Positionen zur französischsprachigen Literatur des Maghreb: Untersuchungen zu den Texten 'L'enfant de sable' (1985), 'La nuit sacrée' (1987) und 'Les yeux baissés' (1991) von Tahar Ben Jelloun*, Berlin, dissertation.de, 2001.
- Meddeb, A., *Talismano*, Paris, Sindbad, 1987.
- Memmi, A., *Agar*, Paris, Corrèa, Buchet/Chastel, 1955.
- Mimouni, R., *Tombéza*, Paris, Robert Laffont, 1984.
- Sefrioui, A., *La boîte aux merveilles*, Paris, Seuil, 1954.
- Serhane, A., *Messaouda*, Paris, Seuil, 1983.