

ALAEDDINE BEN ABDALLAH

**« ÉNONCÉ DE L'ERRANCE ET ERRANCE DE L'ÉNONCIATION DANS LES
ROMANS DE TAHAR BEN JELLOUN, ABDELKÉBIR KHATIBI, AHMADOU
KOUROUMA ET PIUS NGANDU NKASHAMA »**

Thèse présentée
à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval
dans le cadre du programme de doctorat en Études littéraires
pour l'obtention du grade de philosophiæ doctor (Ph. D.)

DÉPARTEMENT DES LITTÉRATURES
FACULTÉ DES LETTRES
UNIVERSITÉ LAVAL
QUÉBEC

2009

Tables des matières

Tables des matières.....	ii
Résumé.....	iv
Remerciements.....	v
Introduction.....	6
Choix et intérêt du sujet.....	6
Problématique.....	7
État de la question.....	12
Considérations théoriques et méthodologiques.....	23
Grandes articulations de la recherche.....	28
PARTIE I : Trajectoires et éclatement des territorialités.....	30
Chapitre 1.1 État du champ littéraire francophone.....	31
1.1.1 Panorama des enjeux littéraires des écrivains maghrébins.....	31
1.1.2 Émergence et reconnaissance de la littérature africaine subsaharienne.....	36
Chapitre 1.2 Trajectoire de Tahar Ben Jelloun.....	41
1.2.1 Dispositions.....	41
1.2.2 Position.....	49
1.2.3 Prises de position.....	51
Chapitre 1.3 Trajectoire d'Abdelkébir Khatibi.....	56
1.3.1 Dispositions.....	56
1.3.2 Position.....	65
1.3.3 Prises de position.....	68
Chapitre 1.4 Trajectoire d'Ahmadou Kourouma.....	71
1.4.1 Dispositions.....	71
1.4.2 Position.....	74
1.4.3 Prises de position.....	75
Chapitre 1.5 Trajectoire de Pius Ngandu Nkashama.....	79
1.5.1 Dispositions.....	79
1.5.2 Position.....	85
1.5.3 Prises de position.....	88
Synhtèse.....	93
PARTIE II : Cinétique de l'errance.....	95
Chapitre 2.1 Cinétique et fonctionnalité des lieux.....	97
2.1.1 Mouvance et multiplicité de l'espace.....	97
2.1.1.1 Déclenchement de l'errance.....	97
2.1.1.2 Délimitation des lieux.....	101
<i>La prière de l'absent</i>	102
<i>Partir</i>	103
<i>Pèlerinage d'un artiste amoureux</i>	104
<i>Allah n'est pas obligé</i>	104
<i>Les étoiles écrasées</i>	105
2.1.1.3 Métaphores de l'ébranlement de l'espace.....	106
2.1.2 Isotopie du déplacement.....	109
<i>La prière de l'absent</i>	110

<i>Partir</i>	113
<i>Pèlerinage d'un artiste amoureux</i>	117
<i>Allah n'est pas obligé</i>	122
<i>Les étoiles écrasées</i>	124
Chapitre 2.2 Espace imaginaire et détours chronologiques.....	127
2.2.1 Introspection et décalages chronologiques dans <i>Un été à Stockholm</i>	128
2.2.2 Espace imaginaire et délire achronique dans <i>Les étoiles écrasées</i>	135
2.2.3 Fantasmagorie et psychotropés dans <i>Pèlerinage d'un artiste amoureux</i> et <i>La prière de l'absent</i>	143
Synthèse.....	150
PARTIE III : Errance de l'énonciation	151
Chapitre 3.1 Errance et prédispositions protagonistiques.....	152
3.1.1 <i>Hexis</i> et <i>ethos</i> comme éléments de prédisposition à l'errance.....	152
Sindibad.....	152
Azel.....	156
Raïssi.....	158
Birahima.....	161
Joachim Mboyo.....	166
3.1.2 Code onomastique et travestissement.....	168
<i>La prière de l'absent</i>	169
<i>Partir</i>	172
<i>Pèlerinage d'un artiste amoureux</i>	176
<i>Allah n'est pas obligé</i>	178
<i>Les étoiles écrasées</i>	179
Chapitre 3.2 Errance narrative et autoréflexivité.....	184
3.2.1 Micros-récits et digressions diégétiques.....	184
<i>La prière de l'absent</i>	184
<i>Allah n'est pas obligé</i>	189
3.2.2 Mise en abyme ou texte comme miroir de lui-même.....	195
<i>La prière de l'absent</i>	195
<i>Le conte des étoiles écrasées</i>	200
3.2.3 Réflexions autoriales et autoréflexion de l'énoncé.....	203
<i>La prière de l'absent</i>	204
<i>Harrouda</i>	207
<i>Pèlerinage d'un artiste amoureux</i> et <i>Un été à Stockholm</i> et <i>La mémoire tatouée</i>	209
3.2.4 Errance du signe comme réflexion sur l'écrit.....	215
3.2.4.1 Architecture du texte et corrélation entre topos, graphie et logos : <i>Harrouda</i>	216
3.2.4.2 Corps synesthésique, mots catalytiques chez Khatibi.....	219
Conclusion générale	227
Bibliographie générale	234
Annexes	259

Résumé

À la lecture de certains romans de l'Afrique francophone, nous avons observé une prédilection pour la notion de l'errance comme tension vers un ailleurs géographique et surtout imaginaire qui caractérise l'hexis et l'éthos des protagonistes. Dans ce sens, notre corpus, constitué de *La prière de l'absent* et *Partir* de Tahar Ben Jelloun, *Pèlerinage d'un artiste amoureux* d'Abdelkébir Khatibi, *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma, *Les étoiles écrasées* de Pius Ngandu Nkashama et un corpus secondaire des mêmes auteurs, nous paraît assez représentatif de cette errance. Le style d'écriture de ces romans semble se soumettre à la même esthétique, celle de l'éclatement diégétique et narratif. Tous ces romans illustrent pertinemment le déploiement discursif de l'errance.

À travers les pérégrinations géographiques et les divagations se profile un tiraillement, une tension qui tenaille les protagonistes errants. Entre parcours chaotique et aspiration à un ailleurs meilleur, les personnages n'ont devant eux qu'une solution, errer. L'errance, telle qu'elle se donne à lire dans ces romans, dénote clairement le parcours chaotique du protagoniste et reflète son état d'esprit qui, dans son vagabondage et son perpétuel déplacement, se laisse aller à une imagination débridée. Cette errance contamine l'énonciation et introduit une déconstruction textuelle sur les plans narratif et énonciatif.

Notre lecture du texte repose sur la sociologie institutionnelle, d'une part, et sur la théorie de l'énonciation, de l'autre. Cette démarche dévoile l'interaction entre le statut social des écrivains et les postures discursives investies dans l'énoncé de leurs textes. Il est ainsi facile de saisir les choix rhétoriques et les stratégies discursives de l'auteur où la notion de l'errance se décline sur les procédés poétiques, mais aussi sur un imaginaire éclaté.

Remerciements

Je tiens à remercier, tout d'abord, M. Justin Bisanswa, mon directeur de recherche qui, durant toutes les années du doctorat, s'est montré attentif et exigeant, patient et dévoué. Sans son soutien, ce projet n'aurait pas vu le jour. Je remercie, ensuite, les professeurs Fernando Lambert et Kasereka Kavwahirehi pour leurs observations et conseils. Je remercie, enfin, mon épouse qui a su être à mes côtés et me supporter dans cette charge. Je suis surtout reconnaissant à mes parents qui m'ont insufflé la soif de connaissance, sans oublier tous les membres de la Chaire de recherche du Canada en littératures africaines et Francophonie pour leur sens de l'équipe et du partage et pour toutes ces années passées ensemble.

INTRODUCTION

Choix et intérêt du sujet

Qu'il s'agisse d'Homère, de Joyce, de Faulkner, d'El Ma'arri, d'Ibn Battouta, de Rabelais, de Cervantès, etc. l'écrivain ou le poète n'a jamais cessé de revendiquer sa prédilection pour l'errance dans ses productions romanesques et poétiques. Inscrivant notre recherche dans le prisme littéraire de cette notion, notre choix s'est fixé sur un corpus contemporain de l'Afrique francophone. Le corpus est constitué de : *La prière de l'absent*¹ et *Partir*² de Tahar Ben Jelloun, *Pèlerinage d'un artiste amoureux* d'Abdelkébir Khatibi³, *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma⁴ et *Les étoiles écrasées* de Pius Ngandu Nkashama⁵. Selon les besoins de l'argumentation, nous nous référons sporadiquement à d'autres romans de ces auteurs, tels que *Harrouda*⁶ de Tahar Ben Jelloun, *La mémoire tatouée*⁷ et *Un été à Stockholm*⁸ d'Abdelkébir Khatibi, *Monnè outrages et défis*⁹ et *Quand on refuse on dit non*¹⁰ d'Ahmadou Kourouma, et *La mort faite homme*¹¹ et *La malédiction*¹² de Pius Ngandu Nkashama.

Le choix du corpus se trouve légitimé par la notion de l'errance même qui décloisonne les frontières géographiques pour faire du texte littéraire un bien symbolique et non pas seulement une production nationale. Le travail est également mû par la volonté de

¹ Tahar Ben Jelloun, *La prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981.

² Tahar Ben Jelloun, *Partir*, Paris, Gallimard, 2006.

³ Abdelkébir Khatibi, *Pèlerinage d'un artiste amoureux*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003.

⁴ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000.

⁵ Pius Ngandu Nkashama, *Les étoiles écrasées*, Paris, Publisud, 1988.

⁶ Tahar Ben Jelloun, *Harrouda*, Paris, Denoël, 1973.

⁷ Abdelkébir Khatibi, *La mémoire tatouée. Autobiographie d'un décolonisé*, Paris, Denoël, 1971.

⁸ Abdelkébir Khatibi, *Un été à Stockholm*, Paris, Flammarion, 1990.

⁹ Ahmadou Kourouma, *Monnè outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990.

¹⁰ Ahmadou Kourouma, *Quand on refuse on dit non*, Paris, Seuil, 2004.

¹¹ Pius Ngandu Nkashama, *La mort faite homme*, Paris, L'Harmattan, 1996.

¹² Pius Ngandu Nkashama, *La malédiction*, Paris, Silex, 1983.

redécouvrir et de mettre en relation deux imaginaires, celui qui configure la littérature de l'Afrique du nord, d'une part, et celui de l'Afrique subsaharienne, d'autre part. Les deux régions, bien que traditionnellement séparées par une zone tampon, un désert dressé tel un *no man's land*, présentent des imaginaires très proches. Il est donc absurde de continuer à ériger des frontières culturelles ou symboliques entre elles. Cette volonté s'est d'autant plus confirmée à la lecture de plusieurs romans qui ont l'Afrique francophone comme contexte social d'émergence et qui privilégient une thématique commune, l'errance. En effet, nous avons observé une tendance commune vers l'extrême mobilité des personnages et une errance qui caractérise leurs projets et leurs parcours. Dans ce sens, les romans de notre corpus nous paraissent assez représentatifs de cette errance et leur style d'écriture semble se soumettre à la même esthétique, celle de l'éclatement diégétique et narratif.

Problématique de la recherche

Devant la complexité du terme polysémique *errance*, nous proposons de le définir afin d'en délimiter les contours et de le replacer dans une problématique précise. Si l'étymologie du verbe *errer* (du latin *iterare* = voyager) souligne le mouvement d'aller ça et là, l'usage littéraire du substantif *errance* fait preuve d'une extraordinaire polysémie dont nous tiendrons compte dans notre analyse. L'errant est celui qui voyage sans cesse, se dit du chevalier errant, traditionnellement défenseur des pauvres et des opprimés. L'errant est celui qui erre, qui ne se fixe nulle part. C'est le nomade. Errer, c'est aller au hasard, à l'aventure. Au sens figuré, une imagination errante et vagabonde est une pensée qui se laisse aller librement. On dit aussi laisser errer ses pensées. Cette errance se traduit dans les textes du corpus sous différents angles et introduit une dynamique textuelle particulière. Elle met en évidence une tendance à faire mouvoir le texte, à le traverser, à le transgresser et à le travestir.

Pour aussi précises qu'elles s'efforcent d'être, ces définitions n'en sont pas moins insatisfaisantes. On commence à percevoir le caractère problématique et ambigu du mot *errance*, surtout que ce dernier recouvre des acceptions multiples. Une des premières exigences du travail sera de préciser le sens que nous donnerons à ce terme. Par ailleurs, le traitement que nous ferons de cette notion sera déterminé par la signifiante qui prend forme dans les textes littéraires de notre corpus. Aussi, ne nous arrêterons-nous pas au sens

premier de l'errance; celui de la mouvance géographique, mais bien au-delà, nous tenterons de saisir les différentes modalités de cette notion telles qu'elles apparaissent dans les romans étudiés.

Dans notre corpus, l'errance est une traversée des lieux et des cultures dans la mesure où le "retour" n'est plus envisageable ou, du moins, le voyage est constamment relancé. Dans ce sens, l'errance est différente de l'exil, même si ce dernier peut en constituer la base ou l'origine. L'errance démultiplie les lieux pour les dépasser et accéder à une dimension onirique éclatée. Dans les romans du corpus, le motif du voyage revient comme une métaphore obsédante. Au cours du voyage, le déplacement se transforme en errance et la destination change pour relancer encore plus loin les pérégrinations. Dans *La prière de l'absent* de Tahar Ben Jelloun, un professeur de philosophie ordinaire de Fès aspire à l'immatérialité et aimerait se libérer de son corps. L'esprit de Lalla Malika, la sage-femme qui l'a vu naître, l'incite à l'errance à travers un songe. Commence alors un récit d'errance, une sorte de mise en abyme où d'autres personnages jouent le rôle de protagonistes. Sindibad, un mendiant mythomane, vagabonde dans les rues et dans le cimetière de Fès en compagnie d'un jeune homme, Bobby, qui veut se transformer en un chien. Les personnages sont pris dans un tourbillon de visions et d'hallucinations à la vue de Yamna, une prostituée ressuscitée, accompagnée d'un enfant et d'une jument blanche. Yamna leur propose d'emmenner l'enfant jusqu'à la tombe du Cheïkh Ma-al-aynayn, dans le sud du Maroc. La longue errance est jalonnée d'aventures et d'hallucinations. Finalement, Bobby devient fou et se retrouve prisonnier comme un chien, Yamna retrouve de nouveau la mort, Sindibad finit par sombrer dans une sorte de folie extatique et son âme se détache et erre dans l'infini en toute liberté provoquant ainsi la « mort éblouissante¹³ » que recherchait le professeur de philosophie.

Dans *Partir* du même auteur, Azel, un jeune diplômé mais chômeur, rêve de quitter le Maroc pour gagner l'autre rive, l'Espagne. Il réalise son entreprise, après d'âpres tentatives et après s'être lié à un riche Espagnol homosexuel qui l'a parrainé et emmené avec lui à Madrid. Pourtant, croyant qu'il allait avoir une vie de rêve en Espagne, le jeune

¹³ Tahar Ben Jelloun, *La prière de l'absent*, *op. cit.*, p. 11. Désormais, la référence à ce livre se fera de la manière suivante : (LPDA-), suivie de la mention de la page.

Azel fait face à une dure réalité et à une situation ambiguë. Il est tiraillé entre son "mentor" espagnol et sa maîtresse marocaine. Après un aller-retour au Maroc où il est confronté à une partie de lui-même, il finit par fuguer et par errer dans les rues. Désenchanté par ses échecs, il fuit encore et mène une vie chaotique dans les rues et à travers les villes jusqu'à ce qu'il devienne informateur antiterroriste. Il meurt assassiné par un membre d'une organisation qu'il était chargé d'espionner. L'errance, elle, continue et, dans un cadre fantastique, une foule d'immigrants, désenchantés par l'Espagne, regagne la mer pour une destination inconnue.

Dans *Pèlerinage d'un artiste amoureux* d'Abdelkébir Khatibi, après la découverte d'une lettre-testament où son auteur, mort depuis belle lurette, demande de la faire parvenir à la tombe du prophète, Raïssi, jeune homme un peu détaché de son milieu social, part à La Mecque. Durant ce parcours non dénué d'embûches et d'aventures, de tempêtes et de naufrages, le religieux se greffe au surnaturel et donne une fresque mystique à un récit où le mot d'ordre est le voyage vers Dieu. Le retour de Raïssi à Fès, après quelques années, s'accompagne du drame de la colonisation privant ainsi ce dernier de son statut d'homme sage et instruit. Il déambule encore pour quelque temps dans les villages du Maroc, avant que les autorités coloniales ne lui confisquent son cheval Barq. Si l'errance de Raïssi s'arrête là, celle de son fils prend le relais dans la clandestinité de la résistance. Le récit de Khatibi est, par définition, un récit de l'errance. La structure se soumet aux pérégrinations spatiales, les péripéties et aventures sont liées aux déplacements du personnage et même l'écriture se confond aux traces que laisse le voyageur derrière lui. Cette correspondance est à la base de toutes les dualités : ici-bas/au-delà, jour/nuit, rêve/réalité, êtres/jinns. On est face à une absence totale de frontières.

Dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma, après la mort de sa mère, Birahima part à la recherche de sa tante. Cependant, vu la situation de guérilla que vivent le Libéria et la Sierra Leone, il erre avec Yacouba le féticheur à travers forêts et villages et se fait arrêter par la milice du colonel Papa le bon. Il devient, de ce fait, enfant-soldat. Participant aux combats et aux massacres, il en vient à banaliser ces conflits. Son errance le mène à comprendre les tensions des sociétés en guerre. Après avoir découvert la mort de sa

tante, il retourne à Abidjan. L'énonciateur intercale divers micro-récits dans la diégèse principale pour exposer la situation politique de la région.

Dans *Les étoiles écrasées* de Pius Ngandu Nkashama, Joachim Mboyo, footballeur d'une équipe belge à Ixelles, se retrouve, après deux bagarres au cours d'une soirée, dans les griffes d'opposants congolais qui l'obligent à collaborer et le transforment en maquisard. Il quitte, malgré lui, sa fille et son ex-femme pour une destination inconnue. Sadiki, l'opposant qui l'a enrôlé, lui octroie une nouvelle identité et l'envoie dans des camps d'entraînement en Europe avant de le débarquer en Angola où commence la véritable guerre. Son errance à travers la jungle prend place, et commence avec elle une véritable souffrance, une lutte de survie et un rêve qui périclète. Croyant participer à la révolution pour libérer ainsi son peuple de la dictature et venger son village natal incendié, l'"antihéros" se rend compte, à la fin du récit, de sa manipulation. Il sombre dans une sorte de folie et de délire et choisit d'errer après avoir perdu tous ses repères. Il finit par partir vers une destination inconnue et par oublier son rêve de retrouver son village natal brûlé et le conte des étoiles écrasées.

Il est aisé de constater, d'après ces résumés, que les diégèses des romans se réalisent à travers les pérégrinations géographiques des personnages. Ces pérégrinations reflètent le tiraillement du protagoniste entre parcours chaotique et aspiration à un ailleurs meilleur. La question revient à vérifier comment se manifeste cette errance et quelles en sont les implications sémiotiques, narratives et énonciatives dans les textes du corpus. La problématique dévoile que, au-delà d'un déplacement géographique, l'errance s'exprime à travers des modalités énonciatives et des stratégies discursives. Dans ce sens, si l'errance dans son acception géographique semble occuper une place primordiale dans l'espace du texte, elle n'en est pas plus importante sur le plan énonciatif que les autres modalités par lesquelles elle se manifeste.

En effet, les romans dévoilent que le point de départ de l'errance est par essence un retour sur soi-même. Ce retour se manifeste par un mal-être qui pousse aux pérégrinations géographiques, mais aussi aux divagations fantasmagoriques. Le protagoniste errant refuse les compromissions imposées par la société et tente de se libérer de ce qui le lie et l'immobilise dans un rôle prédéterminé. Cette tension entre la volonté de se libérer, l'appel

d'un ailleurs (géographique, mais surtout imaginaire), d'un côté, et le silence du monde, l'exclusion qu'il génère, de l'autre, crée le spleen baudelairien et dévoile l'absurdité de l'existence et la tension vers l'idéal. L'hypothèse que nous avançons est que cette errance qui fait déplacer le personnage et le pourvoit d'une imagination incontrôlée, contamine l'énonciation et introduit un éclatement sur les plans narratif et énonciatif. De cette correspondance, surgit l'activité scripturaire qui, par son caractère réflexif, donne à lire un espace du texte livré à l'errance.

D'une manière plus précise, le protagoniste, durant son errance, change de nom, de profession et d'identité. Ce malaise identitaire traduit les deux constantes de l'errance, à savoir les pérégrinations géographiques et les vagabondages de l'esprit à la recherche d'une Utopie. Quant au texte, il est à la recherche d'une « Utopie du langage¹⁴ », pour reprendre Roland Barthes, qui se manifeste à travers un éclatement de l'espace-temps. En effet, le cadre spatial subit le contrecoup de ce mouvement perpétuel. Les lieux se démultiplient et l'espace devient chaotique entraînant un changement de scènes, de personnages et de situations. Ainsi s'expliquent les métaphores relatives à l'ébranlement et à la destruction (les séismes dans *La prière de l'absent*, de Tahar Ben Jelloun, les tempêtes dans *Pèlerinage d'un artiste amoureux*, d'Abdelkébir Khatibi, etc). À cette errance géographique correspond une errance psychique. Le temps présent de la diégèse paraît même suspendu. À côté du temps réel, il existe un temps évanescent, psychique qui se manifeste à travers les souvenirs (souvenirs du village d'enfance de Joachim dans *Les étoiles écrasées*), les réminiscences, les rêves (les rêves de Sindibad dans *La prière de l'absent*), les songes (les songes de Raïssi dans *Pèlerinage d'un artiste amoureux*) et les visions et hallucinations (Joachim, Sindibad).

Puis, l'errance s'étend à l'énonciation et se manifeste à travers un récit fragmentaire et un langage éclaté. L'itinéraire de l'errant devient, de ce fait, le parcours même qui permet la réalisation textuelle. En effet, la narration est ponctuée par des digressions constantes et des micro-récits. Cette narration, tenue essentiellement par un narrateur omniscient, dans la quasi-totalité des romans, est, tour à tour, prise en charge par différents personnages, devenant, par le fait même, polyphonique et accentuant l'éclatement narratif.

¹⁴ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture. Suivi de Éléments de sémiologie*, Paris, Éditions Gonthier, 1953, p. 76.

Les textes qui constituent notre corpus témoignent, de ce fait, d'une singularisation de la parole et d'un éclatement du foyer discursif. De ce point de vue, « l'errance a des vertus [...] de totalité », comme le souligne Édouard Glissant¹⁵. L'écriture de l'errance traduirait une volonté de déconstruire¹⁶ toute sorte d'automatisme, tel que écrivains africains = écrivains militants, et de messianisme, tel que l'écriture comme mission libératrice d'un peuple ! À travers cette errance, les écrivains du corpus revendiquent le droit à la subjectivité et, surtout, aux investissements / travestissements artistiques, non sans détachement des problèmes de la société. Cette revendication, portée par une errance globalisée (errance du protagoniste, errance discursive et errance énonciative) serait le reflet d'un mal-être existentiel qu'éprouve l'écrivain déchiré qu'il est entre le Spleen et l'idéal.

Il faut examiner, à ce niveau, le discours critique qui s'est penché sur les auteurs du corpus afin d'en dégager les tendances et les lieux communs et de poser l'originalité de notre recherche.

État de la question

La reconnaissance des écrivains du corpus justifie l'abondance des travaux et études consacrés à leurs œuvres. Ces travaux varient et abordent les œuvres de diverses manières. Nous regrouperons ici les discours critiques par méthodes d'approche. Ces travaux empruntent généralement à des orientations thématique, sémiotique, sociologique et narrative.

Tahar Ben Jelloun

Très nombreuses sont les études consacrées à l'œuvre de Ben Jelloun, mais nous nous contentons d'évoquer celles qui examinent particulièrement le roman *La prière de l'absent*. Il faut souligner que le dernier roman de Ben Jelloun *Partir* est assez récent et il n'existe pas encore d'études à son sujet. La plupart des études critiques se penchent sur des

¹⁵ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p.130.

¹⁶ Nous utilisons le terme *déconstruction* dans son sens derridien, c'est-à-dire une lecture critique du contexte social et des codes littéraires. Dans ce sens, Jacques Derrida, dans *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 23, avance que « la déconstruction se distingue d'une analyse ou d'une critique en ce qu'elle touche à des structures, des institutions et pas seulement à des discours et des représentations. »

thématiques telles que le mysticisme, l'éclatement narratif, le contexte socio-politique et la quête de soi. Pour ce qui de la narrativité et de l'esthétique de l'éclatement dans *La prière de l'absent*, Habib Salha, dans « Le miroir étoilé. Une lecture de *La prière de l'absent*¹⁷ », met l'accent sur l'esthétique du miroir étoilé dans la structure narrative du récit. D'autres études appuient cette approche narrative, tels que la thèse de doctorat de Karima Settouti intitulée : « *Procédés narratifs dans "La prière de l'absent" et "L'écrivain public" de Tahar Ben Jelloun*¹⁸ ». L'auteure y parle des instances narratives dans les romans de Ben Jelloun. Elle fait également appel à une approche énonciative pour mettre en évidence l'hétérogénéité des voix narratives et la place de l'énonciateur dans cette structure éclatée.

Par ailleurs, la plupart du temps, les lectures thématiques et socio-historiques du texte sont privilégiées. Cette tendance est perceptible dans plusieurs thèses de doctorat portant sur *La prière de l'absent* entre autres, dont la thèse de Colette Valat¹⁹ qui traite de la question du rapport entre le sujet et son environnement socio-historique. Elle met en avant la dimension du sacré dans les écrits de Ben Jelloun. dans la même perspective sociologique, Denise Brahimi, dans son article « Yamna, d'après *La prière de l'absent* de Tahar Ben Jelloun²⁰ », insiste sur la dimension féministe incarnée par Yamna et fait le lien avec la condition des femmes dans la société maghrébine. La littérature critique porte également sur la fracture identitaire.

Mohamed Abouelouafa, dans « La Quête initiatique comme lieu d'écriture dans *Pélagie-la-Charrette* d'Antonine Maillet et *La prière de l'absent* de Tahar Ben Jelloun²¹ », présente, à travers une étude comparative, le contexte socio-historique et met en avant la quête des origines et l'exploitation d'un imaginaire populaire. L'auteur analyse, par la suite, la quête initiatique, et la quête de l'identité. Cette identité fragmentée est vue par Abdellatif

¹⁷ Habib Salha, « Le miroir étoilé. Une lecture de *La prière de l'absent* », Mansour Mhenni [dir.], *Actes du colloque de Kairouan. Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture*, Paris, L'Harmattan, 1993.

¹⁸ Karima Settouti, *Procédés narratifs dans "La prière de l'absent" de Tahar Ben Jelloun*, thèse de doctorat, Université Paris XIII, 1986.

¹⁹ Colette Valat, *Être, histoire et sacré dans "Une enquête au pays" de Driss Chraïbi et "La prière de l'absent" de Tahar Ben Jelloun*, thèse de doctorat, Toulouse-Le-Mirail, 1996.

²⁰ Denise Brahimi, « Yamna, d'après *La prière de l'absent* de Tahar Ben Jelloun », *Maghrébines. Portraits littéraires*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 64-74.

²¹ Mohamed Abouelouafa, « La Quête initiatique comme lieu d'écriture dans *Pélagie-la-Charrette* d'Antonine Maillet et *La prière de l'absent* de Tahar Ben Jelloun », *Francophonies d'Amérique*, vol. 8, 1998, p. 113-118.

Attafi, dans son article « L'identité fragmentée dans *La prière de l'absent*²² », comme une quête d'identité nationale, loin de l'euro-centrisme et de l'arabo-centrisme. L'auteur se penche sur la figure du Cheïkh Ma-al-Aynayn comme symbole de la lutte contre la colonisation, mais aussi comme point d'ancrage pour une identité fragmentée, d'où le voyage vers sa tombe que les protagonistes entreprennent et qui métaphorise le retour aux sources. Dans la même veine socio-historique, Mustapha Hamil interroge l'histoire du Maroc dans son article « History as Myth in Ben Jelloun's *La prière de l'absent* and Chraïbi's *Le passé simple*²³ ». Il examine le contexte politique colonial dans les deux romans. Il constate que Ben Jelloun, en organisant le pèlerinage à la tombe du Cheïkh, « targets the vision of history as a continuum and the illusion that the past can be reinstated in the present²⁴ ».

Pierrette Renard, dans « Traversée du désert et quête initiatique dans *Le désert* de Le Clézio et *La prière de l'absent* de Ben Jelloun²⁵ », compare les deux romans et dégage la métaphore filée qui les parcourt, à savoir la lutte du Cheïkh Ma-el-Aynayn. Elle conclut que *La prière de l'absent* a transcendé cette lutte par la traversée et la quête initiatique, alors que *Le désert* insiste sur l'échec de cette entreprise de lutte²⁶. Par ailleurs, la seule étude qui s'intéresse à l'errance dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun a été déposée au moment où nous avons commencé le doctorat. Il s'agit de la thèse de doctorat de Alia Ahmed Mohamed Abdel Wahab, *L'errance dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun*²⁷. L'étude est thématique et exclut les procédés sémiotiques et énonciatifs comme modalités de l'errance.

²² Abdellatif Attafi, « L'identité fragmentée dans *La prière de l'absent* », *Etudes Francophones*, vol. 12, n° 1, printemps 1997, p. 75-82.

²³ Mustapha Hamil, « History as Myth in Ben Jelloun's *La prière de l'absent* and Chraïbi's *Le passé simple* », *Expressions Maghrébines, Revue de la Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines*, vol. 2, n° 1, été 2003, p. 37-50.

²⁴ *Ibid.*, p. 40.

²⁵ Pierrette Renard, « Traversée du désert et quête initiatique dans *Le désert* de Le Clézio et *La prière de l'absent* de Ben Jelloun », *Recherches et Travaux, La littérature et le désert*, Université de Grenoble, UER de Lettres, n° 35, 1988, p. 100-109.

²⁶ Pierrette Renard, « Traversée du désert et quête initiatique dans *Le désert* de Le Clézio et *La prière de l'absent* de Ben Jelloun », *Recherches et Travaux, La littérature et le désert*, *op. cit.*, p. 103.

²⁷ Alia Ahmed Mohamed Abdel Wahab, *L'errance dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun*, thèse de doctorat, Université du Canal de Suez, 2004.

Il existe également des études sémiotiques qui soulignent l'itinéraire et le voyage initiatique comme mode de production textuel, entre autres le mémoire de DEA de Saddik Bakrim²⁸ consacré à *La prière de l'absent* et la thèse de doctorat de Rachida Blefkih²⁹. Ces études ont le mérite de dégager les lieux communs relatifs au voyage et au déplacement à travers le déroulement de l'action.

Abdelkébir Khatibi

L'œuvre de Khatibi est souvent appréhendée soit du point de vue de la langue, soit du point de vue de la problématique de l'identité. D'autres thèmes intéressent les études sur l'écrivain, tels que la dualité, la mémoire et la différence. L'œuvre de Khatibi suscite également l'intérêt des études interdisciplinaires, telles que la monographie de Fatima Ahnouch, *Abdelkébir Khatibi, La langue, la mémoire et le corps*³⁰ et le collectif *Imaginaires de l'Autre, Khatibi et la mémoire littéraire*³¹. Ces deux ouvrages combinent des approches intertextuelle, narrative, sémiotique, poétique et sociolinguistique. Fatima Ahnouch établit un rapport ontologique entre le bilinguisme du texte, la quête d'une origine perdue et les références intertextuelles tant à la tradition mystique soufie qu'aux penseurs occidentaux. L'analyse dégage les traits essentiels de l'écriture de Khatibi, certes, c'est-à-dire cette position de l'entre-deux perceptible dans les jeux entre l'arabe et le français, et relève la référence au mysticisme arabe et chinois³², l'influence de la poésie lyrique et de la tradition du désert³³, et les tabous reliés à la langue arabe, par opposition à la liberté que la langue française donne. Dans le deuxième ouvrage, les critiques soulignent l'aspect éclectique de l'œuvre de Khatibi et ouvrent le discours aux autres disciplines (philosophie, poésie, mysticisme, psychanalyse, etc.). Ils mettent en relation l'écriture khatibienne avec la

²⁸ Saddik Bakrim, *La notion de roman-itinéraire dans "La prière de l'absent" de Tahar Ben Jelloun*, mémoire de DEA, Paris IV, 1995.

²⁹ Rachida Blefkih, *Approche sémiotique du voyage entre le réel et l'imaginaire dans deux romans marocains : "La prière de l'absent" de Tahar Ben Jelloun et "Légende et vie d'Agoun'chich" de Mohammed Khair-Eddine*, thèse de doctorat, Toulouse-Le-Mirail, 1993.

³⁰ Fatima Ahnouch, *Abdelkébir Khatibi. La langue, la mémoire et le corps*, Paris, L'Harmattan, 2004.

³¹ Christine Buci-Glucksmann, Antoine Raybaud, Abdelhaï Diouri et al., *Imaginaires de l'Autre. Khatibi et la mémoire littéraire*, Paris, L'Harmattan, 1987.

³² Fatima Ahnouch, *Abdelkébir Khatibi. La langue, la mémoire et le corps*, op. cit., p. 65.

³³ *Ibid.*

pensée de Victor Segalen³⁴, la poésie de l'errance de Rimbaud³⁵ ou encore la déconstruction derridienne³⁶. Dans une autre étude interdisciplinaire intitulée « Géographie politique de la littérature : à propos de la notion de "voyageur professionnel" chez Abdelkébir Khatibi³⁷ », Réda Bensmaïa montre comment la position géopolitique de l'écrivain conditionne son discours sur l'histoire. Il s'agit de redéfinir les frontières traditionnelles et les appartenances nationales et d'insister sur l'émergence d'espaces « transnationaux » d'identité³⁸ à travers le concept de « voyageur professionnel » chez Khatibi. Prenant, entre autres, l'exemple de Gérard Namir dans *Un été à Stockholm*, Bensmaïa analyse le parcours de celui-ci et relève la « transnationalité » inscrite aussi bien dans le nom que dans le métier de traducteur pour donner enfin un sens au concept de « voyageur professionnel³⁹ ». Dans le même sens, nous comptons dégager la décomposition onomastique dans le corpus et la relier à cette errance qui fait tomber toutes les frontières et fait circuler les signes en toute liberté.

Cependant, la question de la dualité de la langue constitue la tendance critique la plus visible. Névine El-Nossery, dans son article « L'étrangeté rassurante de la 'bi-langue' chez Abdelkébir Khatibi et Nancy Huston⁴⁰ », traite de la bilangue comme motif de la traversée transculturelle chez les auteurs cités. Elle cherche, à travers l'examen du roman *Amour bilingue*, une langue tierce qui serait la conjugaison de deux langues, l'investissement esthétique et identitaire de l'écrivain. Il s'agit d'une langue qui traduit « la pensée biculturelle⁴¹ » et qui est conceptualisée par Khatibi lui-même par le terme *bilangue*. Approfondissant l'examen de la dualité, certaines études se penchent sur les différents aspects culturels qui traversent l'œuvre de Khatibi et qui relèvent d'une identité multiple. Jean-Frédéric Hennuy, dans « Examen d'identité: Voyageur professionnel et identification

³⁴ Christine Buci-Glucksmann, Antoine Raybaud, Abdelhaï Diouri et al., *Imaginaires de l'Autre. Khatibi et la mémoire littéraire*, op. cit., p. 65.

³⁵ *Ibid.*, p. 45.

³⁶ *Ibid.*, p. 33.

³⁷ Réda Bensmaïa, « Géographie politique de la littérature : à propos de la notion de "voyageur professionnel" chez Abdelkébir Khatibi », Hédi Bouraoui et N. Redouane [dir.], *Actes du colloque de Toronto, La traversée du français dans les signes littéraires marocains*, 1996, p. 113-124.

³⁸ *Ibid.*, p. 114.

³⁹ *Ibid.*, p. 122.

⁴⁰ Névine El-Nossery, « L'étrangeté rassurante de la 'bi-langue' chez Abdelkébir Khatibi et Nancy Huston », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 11, n° 3, août 2007, p. 389-397.

⁴¹ *Ibid.*, p. 390.

diasporique chez Jean-Philippe Toussaint et Abdelkébir Khatibi⁴² », compare les deux écrivains qu'il considère comme périphériques. Il examine le rapport à l'autre et à soi-même ainsi que l'identité déterritorialisée, notamment à travers le récit *Un été à Stockholm* et vérifie comment le voyage pousse à questionner la spécificité de l'identité individuelle et mène à un processus d'identification diasporique⁴³.

Abdallah Mdarhri-Alaoui, dans « Abdelkébir Khatibi: Writing a Dynamic Identity⁴⁴ », se penche sur la façon dont Khatibi pense l'identité tant dans la fiction que dans les essais. Si l'article évoque l'entrecroisement de la culture arabo-berbère et de l'occidentale, il dépasse cette approche sociologisante et aboutit, en fait, à l'analyse du texte, de l'écriture, comme foyer d'une identité dynamique⁴⁵. Dans la même perspective de l'écriture, la thèse de doctorat d'Abderrahim Blaoui, *Abdelkébir Khatibi: Poétique de l'écriture*⁴⁶, apporte un éclairage intéressant sur la conception de l'écriture chez Khatibi. Néanmoins, le roman *Pèlerinage d'un artiste amoureux*, pour des raisons chronologiques, ne figure pas dans le corpus de l'auteur. Hassan Wahbi se penche, dans sa thèse de doctorat : *Du paratexte au texte khatibiens : thèmes et écritures dans "Le livre du sang"*⁴⁷, sur les procédés d'écriture dans *Le livre du sang*. La singularité de l'écriture khatibienne est également abordée par Concettina Gallotti, dans sa thèse : *À la périphérie du texte : Essai sur l'évolution de l'écriture péritextuelle/textuelle à partir de trois romans d'Abdelkébir Khatibi, "La mémoire tatouée", "Le livre du sang", "Amour bilingue"*⁴⁸ qui examine l'évolution de la poétique de la périphérie du texte et son incidence sur le texte de fiction lui-même.

⁴² Jean-Frédéric Hennuy, « Examen d'identité: Voyageur professionnel et identification diasporique chez Jean-Philippe Toussaint et Abdelkébir Khatibi », *French Studies: A Quarterly Review*, vol. 60, n° 3, juillet 2006, p. 347-363.

⁴³ *Ibid.*, 349.

⁴⁴ Abdallah Mdarhri Alaoui, « Abdelkébir Khatibi: Writing a Dynamic Identity », *Research in African Literatures*, vol. 23, n° 2, été 1992, p. 167-76.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 167.

⁴⁶ Abderrahim Blaoui, *Abdelkébir Khatibi: poétique de l'écriture*, thèse de doctorat, Paris IV, 1999.

⁴⁷ Hassan Wahbi, *Du paratexte au texte khatibiens : thèmes et écritures dans "Le livre du sang"*, thèse de doctorat, Paris XIII, 1993.

⁴⁸ Concettina Gallotti, *À la périphérie du texte : Essai sur l'évolution de l'écriture péritextuelle/textuelle à partir de trois romans d'Abdelkébir Khatibi, "La mémoire tatouée", "Le livre du sang", "Amour bilingue"*, thèse de doctorat, Paris XIII, 1989.

Par ailleurs, certaines études portent sur la dimension autobiographique de l'œuvre : l'article de Guy Dugas, « Le traitement de l'autobiographie dans *La mémoire tatouée* d'Abdelkébir Khatibi⁴⁹ » ou encore la thèse de doctorat de Rabia Alaoui Lamrany intitulée *Structures textuelles et vision du monde (à travers deux autobiographies marocaines). "Harrouda" de Tahar Benjelloun, "La mémoire tatouée" d'Abdelkébir Khatibi*⁵⁰ dans laquelle elle examine l'enfance et l'acculturation chez les deux écrivains. Elle met également l'accent sur le contexte social marocain et vérifie l'incidence de ce contexte sur les structures des romans étudiés. L'auteure a le mérite de combiner deux approches éloignées, la sociologie et l'analyse structurale. Il en est de même de la monographie de Abdallah Memmes *L'écriture de la dualité*⁵¹ et de son article « Vers une problématique du projet autobiographique chez Khatibi et Meddeb⁵² ». L'auteur analyse la dimension autobiographique de l'œuvre de Khatibi et insiste sur les structures narratives comme expression de la dualité qui est au cœur de l'écriture et de la personnalité khatibiennes. Dans la même perspective autobiographique, Ahmed Zekki a écrit un mémoire de maîtrise sur *Le récit à la première personne ou le spectre du discours autobiographique dans "Un été à Stockholm" d'Abdelkébir Khatibi*⁵³.

Ahmadou Kourouma

La plupart des études consacrées à l'œuvre de Kourouma s'attachent au contexte socio-politique du texte. L'exemple type est *Ahmadou Kourouma. Le "guerrier" griot*⁵⁴ où Madeleine Borgomano examine la société dans les romans de Kourouma, son espace (village, valeurs, polygamie et voyage) et son temps (colonisation, temps cyclique et épopée). Dans la même tendance critique, Diandué Bi Kacou Parfait, dans sa thèse de

⁴⁹ Guy Dugas, « Le traitement de l'autobiographie dans *La mémoire tatouée* d'Abdelkébir Khatibi », *Revue Celfan/Celfan Review*, vol. 2, n° 3, mai 1983, p. 26-29.

⁵⁰ Rabia Alaoui Lamrany, *Structures textuelles et vision du monde (à travers deux autobiographies marocaines). "Harrouda" de Tahar Ben Jelloun, "La mémoire tatouée" d'Abdelkébir Khatibi*, thèse de doctorat, Université de Provence-Aix, UER Arts-Lettres-Expression, 1983.

⁵¹ Abdallah Memmes, *L'écriture de la dualité*, Paris, l'Harmattan, 1994.

⁵² Abdallah Memmes, « Vers une problématique du projet autobiographique chez Khatibi et Meddeb », *Al-Asas*, Salé, n° 83, février 1988, p. 46-50.

⁵³ Ahmed Zekki, *Le récit à la première personne ou le spectre du discours autobiographique dans "Un été à Stockholm" d'Abdelkébir Khatibi*, mémoire de maîtrise, Université Laval, 1998.

⁵⁴ Madeleine Borgomano, *Ahmadou Kourouma. Le "guerrier" griot*, Paris, L'Harmattan, 1998.

doctorat⁵⁵, insiste sur le contexte historique, mais introduit également la dimension fictive qui prend en charge ce contexte. Dans *Kourouma et le mythe*⁵⁶, Pius Ngandu Nkashama examine ce qui, dans *Les soleils des indépendances*, relève du mythe comme configuration des traditions, comme savoir investi dans le roman, ce qu'il appelle « une mémoire intemporelle⁵⁷ », d'une part, et ce qui, d'autre part, relève du mythe comme configuration spatiale du texte romanesque⁵⁸. Par ailleurs, dans un article, Adama Coulibaly⁵⁹ traite des noms dans *Allah n'est pas obligé* en relation avec l'énonciation et le contexte socio-historique du roman. Dans l'article « Les enfants de la guerre : adolescence et violence postcoloniale chez Badjoko, Dongala, Kourouma et Monénembo⁶⁰ », Koffi Anyinefa prend le contexte socio-politique du roman pour référent principal et le rattache aux romans d'autres auteurs africains qui traitent de la question de l'enrôlement des enfants dans les milices armées. Dans la même veine de l'analyse socio-politique, Étienne-Marie Lassie examine, dans « Ahmadou Kourouma et la genèse tragique, l'événement postcolonial dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* et *Allah n'est pas obligé*⁶¹ », les manifestations du tragique dans les romans d'Ahmadou Kourouma. Elle lie ce fait tragique au contexte postcolonial et au désenchantement des indépendances. Ainsi, la dimension tragique de l'existence traduit la condition socio-politique des personnages de Kourouma. Si les deux études sont pertinentes à maints égards, s'agissant de relever, d'une part, les causes qui poussent les enfants-soldats à participer aux guerres civiles et de greffer à ces causes la volonté de se révolter contre un ordre social établi, et, d'autre part, d'insister sur la condition sociale et son implication tragique sur l'existence des personnages, elles occultent, néanmoins, les procédés littéraires, le texte n'étant abordé que comme document socio-politique.

⁵⁵ Diandué Bi Kacou Parfait, *Histoire et fiction dans la production romanesque d'Ahmadou Kourouma*, thèse de doctorat, Université de Limoges, juin 2003.

⁵⁶ Pius Ngandu Nkashama, *Kourouma et le mythe. Une lecture "des Soleils des indépendances"*, Paris, Silex, 1985.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 73.

⁵⁹ Adama Coulibaly, « Onomastique et création romanesque chez Ahmadou Kourouma : le cas d'*Allah n'est pas obligé* », *Éthiopiennes*, n°73, 2^{ème} semestre 2004, p. 25-34.

⁶⁰ Koffi Anyinefa, « Les enfants de la guerre : adolescence et violence postcoloniale chez Badjoko, Dongala, Kourouma et Monénembo », Lydie Moudileno [dir.], *Présence francophone*, Sherbrooke, Centre d'études des littératures d'expression française, vol. 66, p. 81-110, 2006.

⁶¹ Étienne-Marie Lassie, « Ahmadou Kourouma et la genèse tragique. L'événement postcolonial dans : *En attendant le vote des bêtes sauvages* et *Allah n'est pas obligé* », *Présence francophone*, n° 65, 2005, p. 169-197.

L'approche linguistique a, elle aussi, suscité l'engouement des critiques. Il en est ainsi de la monographie de Makhily Gassama intitulée *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*⁶². L'auteur analyse la déconstruction linguistique dans l'œuvre de Kourouma et fait le lien avec le contexte socio-politique de l'Afrique. Cependant, de plus en plus d'études interdisciplinaires sont consacrées à l'œuvre de Kourouma dont les numéros spéciaux de *Notre Librairie*⁶³, *Research in african literatures*⁶⁴ et de *Présence francophone*⁶⁵. Le numéro de *Présence francophone* présente différentes analyses sous divers angles, tels que l'étude de la langue, de la réception, de l'institution littéraire, de l'espace, de l'esthétique, etc. L'ensemble des études de cet ouvrage offre une vue riche et variée de l'œuvre de Kourouma, d'où son utilité pour notre étude du texte *Allah n'est pas obligé*, notamment l'article de Justin Bisanswa⁶⁶ qui combine une approche dite externe, l'étude du contexte d'émergence de l'œuvre, d'une part, et une lecture interne d'autre part. Cette façon d'interroger l'œuvre offre l'avantage de mettre en valeur les pratiques littéraires de mise en abyme, de jeux de miroir comme autoréflexivité à la lumière des stratégies discursives et tactiques à l'intérieur du champ littéraire. Dans le même numéro, Jean Ouédraogo étudie « L'espace scriptural chez Kourouma ou la tragicomédie du roman⁶⁷ », où il relève l'innovation tant stylistique que générique dans l'écriture de Kourouma.

D'autres études s'intéressent aussi bien au contexte social qu'au texte et à ses procédés littéraires à l'instar de l'article d'Isaac Bazié⁶⁸ qui, malgré son approche sociologique, examine le procédé d'écriture et ses investissements discursifs qui traduisent la violence régnante. C'est en grande partie à cause de cette écriture que la réception

⁶² Makhily Gassama, *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, Paris, ACCT, Karthala, 1995.

⁶³ Tirthankar Chanda et Madeleine Borgomano [dir.], *Notre librairie, Cahier spécial Ahmadou Kourouma : L'héritage*, n° 155-156, 2004.

⁶⁴ Alexie Tcheuyap et Josias Semujanga [dir.], *Ahmadou Kourouma ou l'écriture comme mémoire du temps présent. Special issue of Études Françaises, Research in african literature*, vol. 43.2, 2006.

⁶⁵ Ambroise Kom [dir.], *Présence Francophone, Ahmadou Kourouma, écrivain polyvalent*, n 59, 2002.

⁶⁶ Justin Bisanswa, « Jeux de miroir : Kourouma l'interprète », *Présence francophone, Ahmadou Kourouma, écrivain polyvalent, op. cit.*, p. 8-27.

⁶⁷ Jean Ouédraogo, « L'espace scriptural chez Kourouma ou la tragicomédie du roman », *Présence francophone, Ahmadou Kourouma, écrivain polyvalent, op. cit.*, p. 69-91.

⁶⁸ Isaac Bazié, « Écritures de violence et contraintes de la réception, *Allah n'est pas obligé* dans les critiques française et québécoise », *Présence francophone, La réception des littératures francophones*, n° 61, 2003, p. 84-97.

journalistique, en France et au Québec, ne semble focaliser son discours que sur le contexte de la guerre. Les arguments de cet article sont probants, s'agissant de se pencher sur la réception afin d'expliquer le réductionnisme et le cloisonnement dans lesquels on condamne l'œuvre kouroumienne. Partant du même constat de l'implication politique dans *Allah n'est pas obligé*, Xavier Garnier, dans « Allah, fétiches et dictionnaires, une équation politique au second degré⁶⁹ », met en avant la situation chaotique dans laquelle baigne l'atmosphère du roman et la relie directement au contexte socio-politique qui marque la région du Libéria. Le mérite de cet article est qu'il relève la correspondance entre les mots de Birahima et les fétiches : « Les mots sont des fétiches d'une nature différente de ceux que fabrique Yacouba, ils ne servent pas à protéger mais à assumer⁷⁰ ».

Pius Ngandu Nkashama

S'agissant de l'œuvre de Nkashama, les études ne sont pas nombreuses, mais elles ont le mérite d'être pertinentes. Il en est ainsi des analyses d'Alexie Tcheuyap dans *Esthétique et folie dans l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama*⁷¹. En effet, Alexie Tcheuyap a su combiner une approche thématique avec une analyse formelle et sémiotique à travers la folie comme thème, mais aussi comme esthétique. La folie comme esthétique qui ferait éclater les structures narratives et discursives s'apparente à l'errance. Tcheuyap a également dirigé les *Mélanges*⁷² en l'honneur de Pius Ngandu Nkashama. La trajectoire de l'écrivain est mise en relation avec ses discours poétique et politique. Tcheuyap a publié « Le destin des littératures africaines. Entre théorie et pratique⁷³ », dans lequel il propose une lecture de la trajectoire de l'auteur, « De l'enfance à la nation : Corps, famille et violence des destinées⁷⁴ » et « Pius Ngandu Nkashama, le nègre et la folie⁷⁵ ». Ces travaux

⁶⁹ Xavier Garnier, « Allah, fétiches et dictionnaires, une équation politique au second degré », *Notre librairie*, n° 155-156, 2004, 27-31.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 31.

⁷¹ Alexie Tcheuyap, *Esthétique et folie dans l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama*, Paris, L'Harmattan, 1998.

⁷² Alexie Tcheuyap, *Pius Ngandu Nkashama, Trajectoires d'un discours*, Paris, L'Harmattan, 2007.

⁷³ Alexie Tcheuyap, « Le destin des littératures africaines. Entre théorie et pratique », Alexie Tcheuyap [dir.], *Pius Ngandu Nkashama. Trajectoires d'un discours*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 5-20.

⁷⁴ Alexie Tcheuyap, « De l'enfance à la nation : Corps, famille et violence des destinées », *ibid.*, p. 313-328.

⁷⁵ Alexie Tcheuyap, « Pius Ngandu Nkashama, le nègre et la folie », *Bulletin of Francophone Africa*, n° 11, 1997, p. 59-68.

dégagent bien la trajectoire de l'écrivain et mettent en évidence l'éclatement discursif comme principe fondateur des textes de fiction.

Dans une autre perspective, poético-politique, Kasereka Kavwahirehi interroge la pratique de l'écriture et sa théorisation dans « Théorie et pratique de l'écriture chez Pius Ngandu Nkashama⁷⁶ ». L'auteur y examine le lien entre l'œuvre critique et théorique de Nkashama et son œuvre fictionnelle, et relève une pratique similaire dans les deux volets, le critique et le poétique : une même implication politique les traverse. L'auteur souligne dans la pratique de l'écriture de Nkashama « une passion de l'existence » ainsi qu'une « foi en la victoire des forces de la vie sur celles de la mort⁷⁷ ».

Dans sa monographie *Une écriture de la passion chez Pius Ngandu Nkashama*⁷⁸, Kalonji Zezeze insiste sur le travail linguistique de Nkashama, en relation avec la dimension historique mais aussi avec les prises de positions politiques de ce dernier. D'autres études ponctuent cette orientation autobiographique, telles que l'article de Désiré Wakabwe, « Écritures aux dimensions autobiographiques : les cas de V.Y. Mudimbe et P. Ngandu Nkashama⁷⁹ ». En somme, il existe peu d'études qui traitent du roman *Les étoiles écrasées* et encore moins de l'errance comme notion qui structure le récit.

Comme on le remarque, si les romans du corpus ont été souvent analysés, il n'en demeure pas moins que la notion de l'errance n'a pas principalement retenu l'attention des chercheurs. Souvent, ceux-ci l'examinent en tant que composante de l'exil. Le traitement que nous réservons à l'errance est différent de celui de l'exil, c'est-à-dire écartèlement entre deux lieux ou deux états. L'errance serait une tension vers l'ailleurs, mais cet ailleurs, au-delà de son acception géographique, s'inscrit dans l'imaginaire.

De surcroît, les études portant sur l'errance prennent pour objet d'autres romans africains. On peut signaler la monographie de Momar Désiré Kane, *Marginalité et errance*

⁷⁶ Kasereka Kavwahirehi, « Théorie et pratique de l'écriture chez Pius Ngandu Nkashama », *Présence francophone, Actualité de Rachid Boudjedra*, n° 68, 2007, 135-155.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 139.

⁷⁸ Kalonji Zezeze, *Une écriture de la passion chez Pius Ngandu Nkashama*, Paris, L'Harmattan, 1992.

⁷⁹ Désiré Wakabwe, « Écritures aux dimensions autobiographiques : les cas de V.Y. Mudimbe et P. Ngandu Nkashama », *French studies in Southern Africa*, n° 34, 2005, p. 122-137.

dans la littérature et le cinéma africains francophones: les carrefours mobiles⁸⁰, dans laquelle l'auteur insiste sur la figure du marginal et son incidence sur la représentation de l'espace culturel. Jacques Madelain, dans *L'errance et l'itinéraire: lecture du roman maghrébin de langue française*, examine avec intérêt le lien entre écriture et errance⁸¹ dans la littérature maghrébine à travers les lieux communs, tels que l'exil, l'immigration, la valorisation du village natal (description du paysage), l'ébranlement identitaire, le tiraillement entre Occident et Orient, etc. Il en déduit une quête identitaire à partir de l'écartèlement et de l'instabilité des écrivains maghrébins.

Pour notre part, nous voudrions aborder l'errance, dans les textes étudiés, comme une modalité de la traversée des lieux, du temps psychique, mais aussi des composantes narratives et discursives qui forment la texture du récit. L'originalité de notre démarche, outre le fait de redéfinir le terme de l'errance à la lumière des textes étudiés et d'examiner sa manifestation au niveau de l'énonciation, consiste à montrer l'interaction entre la position qu'occupe l'écrivain dans les différents champs (champs littéraire, culturel, politique, etc.) et les choix rhétoriques et discursifs qui prennent forme dans les écrits de celui-ci. L'étude de l'errance, en tant que forme d'écriture, fera donc appel au contexte de production du texte et aux composantes internes de celui-ci. Notre « projet est d'analyser comment, par exemple, les conditions de production sont inscrites dans le texte et quel rôle ces conditions jouent dans son fonctionnement⁸² ».

Considérations théoriques et méthodologiques

Notre lecture du texte littéraire repose sur la sociologie institutionnelle (notamment la théorie des champs de Pierre Bourdieu), d'une part, et sur la théorie de l'énonciation, de l'autre. Ce que donne à lire cette démarche, c'est l'interaction entre le statut social des écrivains et les postures discursives investies dans l'énoncé de leurs textes. En nous fondant à la fois sur l'environnement verbal et sur l'environnement socio-historique du texte, nous comptons privilégier l'objet-discours en insistant sur le croisement et la translation entre

⁸⁰ Momar Désiré Kane, *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophone : les carrefours mobiles*, Paris, L'Harmattan, 2004.

⁸¹ Jacques Madelain, *L'errance et l'itinéraire : lecture du roman maghrébin de langue française*, Paris, Sindbad, 1983, p. 59.

⁸² Justin Bisanswa, « L'aventure du discours critique », *Présence Francophone, La réception des littératures francophones*, n° 61, 2003, p. 25.

texte et contexte. Nous nous efforcerons, de cette manière, de situer les textes à l'étude dans leur environnement socio-discursif. Cette approche permet de la sorte d'éclairer les choix rhétoriques et les stratégies discursives de l'auteur. Elle nous sera précieuse dans la mesure où la notion de l'errance se décline sur des procédés poétiques et sur l'imaginaire de l'auteur.

Une première tâche consistera à situer les textes dans leur(s) contexte(s) et de déterminer leurs conditions de production, en délimitant la configuration discursive dans laquelle ces textes apparaissent ainsi que les lignes de force du champ littéraire et du discours social dans lesquels ils émergent. Seront soulignés et analysés les origines sociales des producteurs (les auteurs), leur capital socio-culturel et la force qu'il exerce sur l'écriture. Cette façon permet de délimiter un champ des possibles à l'intérieur duquel l'écrivain va pouvoir organiser sa pratique. Il serait possible de saisir les faits énonciatifs par rapport à leur énonciateur et à leurs conditions de production. Il s'agira de montrer l'interaction entre la trajectoire des auteurs et les particularités de leurs écritures romanesques. Partant du concept de champ de Pierre Bourdieu, et essayant de remonter à ce qu'il appelle « l'objectivation de soi⁸³ », nous avons l'intention de mettre en lumière la production culturelle intégrée dans un circuit de production déterminé et comprenant l'émergence, la reconnaissance, la consécration et la conservation, en somme, tout ce qui forme ce que Jacques Dubois⁸⁴ nomme "le processus de légitimation".

Bourdieu propose d'étudier le champ littéraire dans lequel le roman prend place en suivant les trois notions de *dispositions*, *position*, et *prises de position*. Selon lui :

Toutes les positions dépendent, dans leur existence même, et dans les déterminations qu'elles imposent à leurs occupants, de leur situation actuelle et potentielle dans la structure du champ, c'est-à-dire dans la structure de la distribution des espèces de capital (ou de pouvoir) dont la possession commande l'obtention des profits spécifiques (comme le prestige littéraire) mis en jeu dans le champ. Aux différentes positions (qui, dans un univers aussi peu institutionnalisé que le champ littéraire ou artistique, ne se laissent appréhender qu'à travers les propriétés de leurs occupants) correspondent des prises de position homologues, œuvres littéraires ou artistiques évidemment, mais aussi actes et discours politiques, manifestes ou polémiques, etc. Ce

⁸³ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998, p. 57. Désormais, la référence à ce livre se fera de la manière suivante : (LRA-), suivi de la mention de la page.

⁸⁴ Jacques Dubois, *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Paris, Nathan, 1978, p. 51.

qui impose de récuser l'alternative entre la lecture interne de l'œuvre et l'explication par les conditions sociales de sa production ou de sa consommation (LRA-379).

En somme, Bourdieu établit une relation entre l'espace des positions et l'espace des prises de position en créant une interaction entre le champ de production et l'espace des œuvres. La notion de champ permet ainsi d'inscrire la littérature dans la structure sociale qui la motive et dont elle tire sa logique. Le champ étant un lieu spécifique de déploiement et d'exercice de l'activité littéraire, il donne à l'écrivain un statut particulier, celui d'agent qui obéit à une instance structurée et à des nomos déterminés. Pour retrouver cette interaction entre l'œuvre et son auteur, il nous faut remonter à ce qui donne aux agents du champ littéraire une position et un statut social spécifique. Nous examinerons, respectivement, l'état des champs littéraires francophones dans lesquels évoluent les écrivains du corpus, pour, ensuite, développer les dispositions, positions, et prises de positions des quatre écrivains du corpus. De cette manière, il sera plus aisé de suivre de près les déplacements et placements de l'agent. Dans ce sens, Bourdieu affirme que

on ne peut prendre le point de vue de l'auteur et le comprendre [...] qu'à condition de ressaisir la situation de l'auteur dans l'espace des positions constitutives du champ littéraire : c'est cette position qui, sur la base de l'homologie structurale entre les deux espaces, est au principe des choix que cet auteur opère dans un espace de prises de position artistiques (en matière de contenu et de forme) définies, elles aussi, par les différences qui les unissent et les séparent (LRA-97).

À cet effet, nous allons d'abord examiner la trajectoire des auteurs étudiés. Cette trajectoire, loin de constituer une simple compilation de données et d'informations pratiques, donne à voir un écrivain/agent intégré dans l'espace des possibles, comme dans l'espace social, ce qui permet d'examiner le travail d'écriture en tant que réappropriation et déchiffrement original et singulier de l'histoire.

L'analyse de la trajectoire apporte un éclairage sur les prises de position, notamment les choix rhétoriques et discursifs qui permettent de remonter ou de « déchiffrer le projet originel (la conscience explicite des déterminations impliquées dans une position sociale) » (LRA-309). Mais loin d'exercer un rapport de détermination mécaniste, l'interaction entre les positions et les prises de position s'effectue à travers l'"espace des possibles". Cette médiation, qui prend forme et acte dans le texte littéraire, traduit également le procédé d'objectivation de soi auquel recourt l'écrivain afin de se séparer de son personnage au

moment de l'écriture. Les écrivains du corpus, en mettant en scène des protagonistes errants, prendraient position pour un lieu interstitiel, afin d'inscrire les luttes (luttes internes et luttes dans le champ du pouvoir), les contraintes et les contradictions au sein du champ culturel. En somme, la notion de l'errance traduit cette médiation entre le texte et son contexte et légitime le recours à l'analyse du champ. Cependant, même si l'analyse du champ est pertinente dans l'étude du circuit de production (itinéraire, stratégie et position au sein du champ littéraire), elle demeure insuffisante pour une lecture des stratégies textuelles. Jacques Dubois avance, à ce propos, que le champ chez Bourdieu « permet sans doute d'insister sur le caractère interne et interactionnel des phénomènes de production et de reproduction propres à la sphère "restreinte", mais il l'incite à neutraliser la position du littéraire dans l'ensemble de la configuration sociale⁸⁵. »

Dans ce sens, le recours à l'étude de l'énonciation s'avère nécessaire. L'énonciation comme discipline emprunte à plusieurs strates linguistiques, telles que la sémiotique, la sémantique et la syntaxe pour l'analyse de l'énoncé, et la pragmatique qui est dans ce sens une extension de l'énonciation dans sa perspective linguistique et philosophique. Pour ce faire, il faut traiter de l'interaction entre l'énoncé et l'énonciation, entre les phrases et leur contexte et examiner la subjectivité dans le langage. La seconde tâche de l'analyse, après l'étude des trajectoires, est donc de saisir les mécanismes de production du texte tels qu'ils sont livrés par le texte lui-même. Nous avons, en effet, l'intention d'examiner comment la quête symbolique menée par les écrivains du corpus se traduit au niveau du discours à travers le choix discursif de l'errance. Faut-il souligner que ce discours devient le véritable objet à travers lequel s'ordonne la notion de l'errance ? Le langage devient alors la problématique centrale de l'analyse, comme le confirme Roland Barthes⁸⁶.

Une fois repéré le point d'articulation pragmatico-fictionnel, on peut saisir les mécanismes de l'énonciation énoncée. Il s'agira de repérer et d'analyser les marques subjectives, telles que définies par Catherine Kerbrat-Orecchioni⁸⁷, que le texte met en place,

⁸⁵ Jacques Dubois, *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, op. cit., p. 31.

⁸⁶ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture. Suivi de Éléments de sémiologie*, Éditions Gonthier, Paris, 1953, p. 10.

⁸⁷ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation : De la subjectivité dans le langage*, Paris : Armand Colin, 1997 (1980).

que nous appellerons "déictiques", par référence à la situation de parole (*deixis*), mais aussi aux *deixis* spatio-temporelles qui seront analysées de façon à ce que l'errance soit disséquée en deux entités motivantes : l'une géographique, l'autre psychique. Afin de saisir la relation entre temps et espace de l'errance, nous nous référons à la notion de chronotope que développe Mikhaïl Bakhtine, défini en ces termes :

Nous appellerons *chronotope*, ce qui se traduit, littéralement, par « temps-espace » : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature [...] Nous comptons l'introduire dans l'histoire littéraire presque (mais pas absolument) comme une métaphore. Ce qui compte pour nous, c'est qu'il exprime l'indissociabilité de l'espace et du temps (celui-ci comme quatrième dimension de l'espace). Nous entendrons *chronotope* comme une catégorie littéraire de la forme et du contenu, sans toucher à son rôle dans d'autres sphères de la culture⁸⁸.

Le chronotope n'a donc de valeur que dans l'action du roman. Toutefois, il convient d'adapter cette notion à la lumière des textes étudiés. Nous comptons traiter séparément les deux segments, espace et temps. Cette quatrième dimension de l'espace nous projette déjà dans la psyché et dans la notion de temps vécu qui semble donner sens à l'errance psychique, celle-ci allant de pair avec la géographique. Nous recourons aux catégories d'analyse de Paul Ricoeur⁸⁹ pour mettre en évidence la configuration du temps dans le récit, mais aussi aux travaux de Harald Weinrich⁹⁰ sur les temps verbaux. Une fois cette motivation relevée, à travers le chronotope, il est plus facile d'examiner comment l'énonciation dévoile sa structure et ses stratégies.

Sur le plan de l'énonciation, aidé par les travaux de Gérard Genette⁹¹ sur la narratologie et de Roland Barthes⁹² sur la sémiologie, entre autres, il sera question, pour

⁸⁸ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, Traduit du russe par Daria Olivier, 1978, p. 237.

⁸⁹ Paul Ricoeur, *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris : Seuil, 1984.

⁹⁰ Harald Weinrich, *Le temps. Le récit et le commentaire*, Paris, Seuil, 1973 (1964).

⁹¹ GENETTE, Gérard, *Fiction et diction, précédé de Introduction à l'architexte*, Paris : Seuil, 2004.

_____, *Figures III*, Paris : Seuil, 1972.

_____, « Frontières du récit », *Communication n° 8, Analyse structurale du récit*, Paris : Seuil, 1981, p. 152-163.

_____, *Le nouveau discours du récit*, Paris : Seuil, 1983.

_____, « Le statut pragmatique de la fiction narrative », *Poétique*, n° 78, 1989, p. 237-262.

⁹² Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris : Seuil, 1966.

_____, « Drame, poème, roman », *Tel Quel, Théorie d'ensemble*, Paris : Seuil, 1968, p. 25-40.

_____, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications n° 8, Œuvres complètes II*, Paris : Seuil, 1966.

_____, « La mort de l'auteur », *Œuvres complètes III*, Paris : Seuil, 1968.

nous, de mettre en relation les textes entre eux et d'établir un réseau de connexions entre les différentes paroles des personnages. L'instance énonciatrice sera alors mise en évidence. Des réseaux de sens traversent les textes du corpus et structurent l'errance en isotopies identifiables; *syntactico-formel*. Ces structurations parcourent les textes et leur confèrent une unité de parole – écriture; *métadiscursif ou autoréflexif* : il faut ajouter ce qui, dans les textes relève d'une activité autoréflexive. Les indices d'auréflexivité marquent la réflexion du sujet parlant sur son propre discours, « à la fois objet et sujet, constitué et constituant de son propre récit⁹³ ».

Parmi les stratégies discursives énoncées, on peut relever les digressions diégétiques, les mises en abyme et l'autoréflexivité. Le procédé de mise en abyme est l'équivalent d'un procédé linguistique, celui de la méta-énonciation. Autrement dit, la mise en abyme fait partie d'un procédé linguistique plus étendu, celui de la réflexion métatextuelle. Le texte littéraire valorise ainsi sa littéarité et endosse une pratique quelque peu logocentrique du fait de son autoréflexivité. Cependant, ce logocentrisme, loin de réduire le texte littéraire à un amas de mots qui se répondent en écho, constitue la quintessence de la fonction poétique définie par Roman Jakobson comme la fonction métalinguistique de la communication. Nous ajoutons que ce procédé relève également de la fonction poétique, c'est-à-dire que non seulement le code lui-même est objet du message, mais l'objet qui se reflète à travers le code est le message lui-même. Le texte se met en valeur exposant ainsi sa charpente, les hésitations de l'énonciation et l'errance de l'énoncé. De cette façon, notre approche nous amène à structurer la thèse en trois parties.

Grandes articulations de la recherche

La première partie sera consacrée à l'étude de la trajectoire des écrivains du corpus en termes de décentrement et d'éclatement des territorialités géographiques et intellectuelles. Nous examinerons l'état des champs littéraires francophones (contexte de production : émergence et conquête d'autonomie) et les trajectoires (itinéraire et position des écrivains du corpus à l'intérieur du champ littéraire). La deuxième partie, intitulée

Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, Paris : Seuil, 1985.

_____, *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Éléments de sémiologie*, Paris : Gonthier, 1965.

⁹³ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 60.

cinétique de l'errance, analysera les répercussions de l'errance sur le cadre spatio-temporel : ébranlement de l'espace, dissolution des points de repère et chronologie chaotique due à une errance psychique. La troisième partie interrogera le travestissement identitaire chez l'errant, les digressions diégétiques et l'éclatement du sujet narratif. Elle se penchera sur la mise en abyme et l'autoréflexivité comme modalités énonciatives de l'errance. Elle examinera, de même, le miroir éclaté et l'errance du signe comme perception du monde à travers "une Utopie du langage"⁹⁴.

⁹⁴ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 126.

PARTIE I

TRAJECTOIRES ET ÉCLATEMENT DES TERRITORIALITÉS

Dans cette partie, nous voudrions relever et étudier le contexte littéraire dans lequel s'inscrivent les romans en question et examiner le statut social ainsi que la trajectoire des écrivains. Il s'agira de démêler dans la trajectoire des écrivains du corpus, mais aussi dans leurs conceptions et leurs pratiques du roman, ce qui éclaire et motive leur choix rhétorique de l'errance. Nous pourrons, ainsi, saisir, avec un regard neuf, la problématique de l'errance telle qu'elle apparaît dans les romans et observer de quelle manière et jusqu'à quel point cette prise de position s'appuie sur le contexte de production.

À cet effet, il est question, d'abord, d'examiner l'état du champ dans lequel les agents concernés inscrivent leurs paroles et dans lequel le corpus prend naissance. Cet examen permet de mieux saisir les nomos du champ et d'observer *le principe de hiérarchisation interne*. Par la suite, il nous faut nous pencher sur la trajectoire des auteurs. Cette trajectoire, loin de constituer une simple compilation de données et d'informations pratiques, donne à voir un écrivain/agent intégré dans l'espace des possibles, comme dans l'espace social, ce qui permet de lire le travail d'écriture en tant que réappropriation et déchiffrement original et singulier de l'histoire. Nous tenterons d'analyser leur position au sein du champ littéraire et les stratégies discursives déployées dans leurs textes. Les notions de *dispositions*, *position*, et *prises de position* (« œuvres littéraires ou artistiques évidemment, mais aussi actes et discours politiques, manifestes ou polémiques, etc. » (LRA-379)) constitueront les trois composantes de la trajectoire.

CHAPITRE 1

ÉTAT DES CHAMPS LITTÉRAIRES FRANCOPHONES

Si les champs littéraires francophones se laissent facilement nommer, leur étude peut poser certains problèmes de définition. Pour ce qui est des littératures de l'Afrique francophone, il existe quelques anthologies mais aussi des études consacrées à l'étude du champ, telles que *Les champs littéraires africains*⁹⁵ ou encore le livre, qui concerne toute la littérature, de Pascale Casanova⁹⁶. Le deuxième livre cité reprend les rapports du centre (Paris) et des périphéries (les littératures émergentes), et évoque l'idée d'un espace supra-national⁹⁷ dans lequel un écrivain peut revendiquer son droit d'appartenir à la littérature mondiale, tout en conservant une assise sociale, culturelle et discursive. En revanche, le premier livre a le mérite d'aborder particulièrement les écritures africaines et antillaises francophones et de donner des pistes de lecture et des grilles d'analyse pertinentes. Il nous incombe, de fait, d'examiner comment se présentent ces productions et le cadre dans lequel elles évoluent.

1.1.1 Panorama et enjeux littéraires des écrivains maghrébins

La production romanesque des écrivains maghrébins traduit bien leur déchirement par rapport à leurs milieux sociaux d'origine. Entre écriture nostalgique de "pieds noirs" et écriture revendicative de colonisés ou de décolonisés se définit la production littéraire francophone au Maghreb. Le mouvement de la Négritude incarné par Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor coïncide avec la montée d'écrivains maghrébins d'expression française. Des écrivains comme Mahmoud Aslan⁹⁸, Jean Amrouche⁹⁹, Ryvel et Louis Benattar ont contribué à l'émergence de la production littéraire. Par ailleurs, l'espace culturel maghrébin était déjà actif grâce aux écrits des "pieds noirs", à l'instar d'Albert Camus et de Jean Pélegri qui formaient des cercles et des milieux littéraires à l'image de la

⁹⁵ Romuald Fonkoua, Pierre Halen et Katharina Städtler [dir.], *Les champs littéraires africains*, op. cit..

⁹⁶ Pascale Casanova, *La république des lettres*, Paris, Seuil, 1999.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 61.

⁹⁸ Mahmoud Aslan, *Scènes de la vie du bled*, Tunis, La Kahéna, 1932.

⁹⁹ Jean Amrouche, *Cendres*, Tunis, Mirages, 1934.

vie culturelle parisienne. Paradoxalement, c'est après l'indépendance que la production littéraire maghrébine d'expression française prend son envol avec des écrivains tels que, Albert Memmi, Kateb Yacine, Driss Chraïbi, Mouloud Mammeri, Mouloud Feraoun, Rachid Boudjedra, Tahar Ben Jelloun, Hélé Béji, Assia Djebar, etc.

Tournée vers Beyrouth et le Caire, la production littéraire arabophone du Maghreb, quant à elle, alimentée par le courant panarabe du leader socialiste Jamel Abdennasser, constitue la force majeure du paysage culturel des pays de l'Afrique du Nord. En Tunisie comme au Maroc, notamment, la littérature de langue française est moins importante en volumes et en prestige que son homologue de langue arabe. Elle est également plus récente que cette dernière qui remonte à la conquête arabe au VII^e siècle. Faut-il rappeler que la littérature d'expression française a suivi l'implantation française dans les trois pays ? Pour cette raison, les écrivains francophones étaient quelque peu marginalisés et perçus, avant l'indépendance, comme des collaborateurs. D'où le déchirement perceptible dans leurs écrits. L'écrivain francophone devait défendre son propre milieu social et écrire dans la langue du colonisateur.

Toutefois, la littérature francophone demeure doublement marginalisée, par rapport à la littérature française, dans la société où elle puise son discours et par rapport à la littérature arabe. En effet, malgré sa reconnaissance, grâce au prix Goncourt décerné à Tahar Ben Jelloun pour *La nuit sacrée* en 1987, cette littérature demeure peu étudiée dans les grands pôles universitaires francophones et, donc, peu diffusée. En Afrique du Nord, plus précisément au Maghreb, cette littérature est toujours vue d'un œil suspect, malgré quelques gratifications. On considère que certains veulent collaborer avec l'Autre, l'Occident, et étaler devant cet Autre les vices des sociétés maghrébines. Une certaine frange des critiques va jusqu'à taxer les écrivains francophones d'aliénés, de "récupérés" ou d'embrigadés¹⁰⁰. Le dernier livre de Boualem Sansal, *Le village de l'Allemand*¹⁰¹ qui, inspiré d'une histoire authentique, raconte l'histoire de deux frères nés d'une mère algérienne et d'un père allemand (au passé nazi) et dans lequel l'auteur compare l'islamisme au nazisme, a été fustigé par les critiques en Algérie. Un journaliste s'est même

¹⁰⁰ Jean Déjeux (dans *Maghreb. Littératures de langue française*, Paris, Arcantère, 1993, p. 6) évoque la réaction de la presse maghrébine dès qu'un prix français est attribué à un auteur maghrébin.

¹⁰¹ Boualem Sansal, *Le village de l'Allemand*, Paris, Gallimard, 2008.

demandé, dans un article publié dans le plus grand quotidien francophone algérien *El Watan*, si

les accusations de ce romancier relèvent de l'audace, tout simplement, d'un délire paranoïaque mortifère qui se confirme au travers de toutes les déclarations aussi outrageuses qu'insensées du romancier. À l'apogée de sa maturité, Boualem Sansal semble perdre pied avec le réel. Dans le climat général qui prévaut, marqué par des confusions bien entretenues entre l'Islam, l'extrémisme et le terrorisme notre romancier se relègue, volontairement ou non, dans un rôle peu glorieux de sous-traitants des théoriciens sur « le choc des civilisations » annonciateur d'une 3^{ème} Guerre mondiale¹⁰².

Le livre en question est, jusqu'à cette date, interdit en Algérie. Faut-il rappeler que cet écrivain a été destitué de son poste de haut fonctionnaire dans l'administration algérienne en 2003 pour avoir critiqué l'arabisation de l'enseignement et l'islamisation de l'Algérie?

Par ailleurs, et eu égard aux pôles culturels du monde arabe que sont Beyrouth et Le Caire, la position des intellectuels arabes du Moyen-Orient atteste que cette littérature n'a rien d'arabe et qu'elle est une manifestation singulière, puisqu'elle n'obéit pas au principe fondateur de la culture arabe, celui de la langue, comme ne cesse de le dire le célèbre poète et critique syrien Ali Ahmad Saïd Esber, connu sous le pseudonyme d'Adonis. Il existe même une opposition au sein du milieu littéraire francophone entre les agents détenteurs d'un capital spécifique. Le débat oppose écrivains "engagés" et écrivains "récupérés". Jean Déjeux écrit, à ce propos : « Il y avait donc les "bons" et les "mauvais", les "vrais" arabo-musulmans et les "autres" (aliénés, assimilés, du "parti" des "francisants", berbères, etc.)¹⁰³ ». Cette opposition pousse certains écrivains à refuser l'étiquette même d'écrivains maghrébins. Ainsi, Mustapha Tlili, Driss Chraïbi ou Nabil Farès, refusent tout cloisonnement national. Ils préfèrent multiplier les appartenances et faire éclater les frontières nationales, linguistiques, territoriales et même religieuses.

Paradoxalement, cette marginalisation, doublée d'une reconnaissance internationale, pourrait être considérée comme une richesse ou, mieux, comme un "affranchissement" de la communauté nationale qui tente de ramener la parole individuelle au groupe d'appartenance. Sous cet angle, les écrivains francophones seraient moins enclins à subir la

¹⁰² Rachid Lourdjane, « Boualem Sansal (écrivain) : audacieux ou délirant ? », *El Watan. Le quotidien indépendant*, Alger, 10 février 2008, p. 6.

¹⁰³ Jean Déjeux, *Maghreb. Littératures de langue française, op. cit.*, p. 15.

pression sociale et à rendre compte de leur imagination et de l'expression de leur soi dans toute sa splendide subjectivité.

Par ailleurs, malgré cette liberté dont jouissent les écrivains francophones, l'éclatement de l'espace discursif qui caractérise leurs écrits les amène à jouer un rôle plus ou moins dicté par l'édition. L'édition est, selon Bourdieu, le pôle de « la logique économique des industries littéraires et artistiques qui, faisant du commerce des biens culturels un commerce comme les autres, confèrent la priorité à la diffusion, au succès immédiat et temporaire, mesuré par exemple au tirage, et se contentent de s'ajuster à la demande préexistante de la clientèle [...] » (LRA-236).

Deux pôles éditoriaux existent pour la littérature francophone. Le premier pôle est situé principalement à Paris. Le deuxième pôle est dans les pays du Maghreb. Il est inutile de rappeler que ce dernier est moins important en diffusion et en distinction et qu'il n'octroie que peu de capital symbolique et économique aux agents. Le premier pôle rassemble des maisons d'édition connues et reconnues qui représentent un véritable "baptême" pour les nouveaux entrants. Ceux-ci doivent, néanmoins, se soumettre au système de "cooptation" pour pouvoir accéder aux cercles des grands écrivains. Il serait intéressant de comparer les deux pôles éditoriaux vu la différence de circuits : lectorat, prix, prestige littéraire, capital symbolique et économique, etc.

Les textes édités dans les deux pôles respectifs ne véhiculent pas les mêmes thématiques. En effet, les écrivains édités localement représentent un imaginaire différent de leurs homologues de la diaspora édités à l'étranger. Si ces derniers se préoccupent de certains lieux communs, tels que la quête d'origine, la quête d'identité, la nostalgie du pays d'origine, les problèmes reliés à l'exil et à l'immigration, c'est en recourant, la plupart du temps, à un fond discursif d'exotisme et parfois même caricatural, non sans hyperbolisation de notions fantasmagoriques ancrées dans l'inconscient collectif occidental, telles que la violence du père, du mari et de l'homme arabe en général, les rites de l'écoulement, tels que la circoncision, le sacrifice de mouton, le viol¹⁰⁴ et l'effusion de sang, d'un côté, et la sensualité débridée, généralement localisée dans des endroits folklorisés, tels que les

¹⁰⁴ Nina Bouraoui, *La Voyeuse interdite*, Paris, Gallimard, 1991.

hammams¹⁰⁵, le kottab¹⁰⁶, la chambre des cousines¹⁰⁷, etc., de l'autre. Par contre, chez les écrivains édités localement, la société est prise dans sa constante évolution. Les genres varient entre contes¹⁰⁸, poèmes¹⁰⁹, souvenirs d'enfance sous forme de romans autobiographiques¹¹⁰, etc. et les problématiques de l'identité et d'exil sont moins présentes.

En quête de reconnaissance symbolique et de pouvoir au sein du champ littéraire francophone, l'écrivain doit conquérir les maisons d'édition, situées, pour la plupart, à Paris. Citons, pour illustration, Seuil, Denoël, Maspero, Actes Sud, Julliard, La Pensée universelle, L'Harmattan, etc. Or, les éditeurs soumettent, la plupart du temps, les nouveaux entrants à des contraintes qui répondent au regard occidental sur les sociétés maghrébines. Acculé à se conformer à ces exigences, l'écrivain, le romancier en particulier, adapte son discours et fait en sorte que ses idées correspondent le plus possible au point de vue de l'éditeur. Le cas de Gilbert Naccache est bien connu¹¹¹.

Pour cette raison, les productions romanesques, au-delà de leurs qualités littéraires, se doublent, la plupart du temps, d'une dimension ethnographique conférant ainsi au texte le statut de document. Abdelkébir Khatibi, dans son ouvrage critique *Le roman maghrébin*, soulève ainsi la question de la perception et de la mission qu'on donne à cette littérature :

La critique de la littérature maghrébine faite par les intéressés eux-mêmes n'a pas dissipé tous les malentendus. Ecrivains, critiques autochtones, écrivains français de droite ou de gauche, tout le monde était d'accord sur le rôle et la portée de cette littérature qui devait être avant tout un témoignage sur la société nord-africaine. Là encore, on faisait appel à la notion de la littérature comprise comme « reflet » plus ou moins vrai d'une situation¹¹².

Le danger, en effet, ne vient pas de la production arabophone ou des politiques d'arabisation, comme l'affirme Jean Déjeux, mais plutôt du milieu de l'édition et d'une

¹⁰⁵ Assia Djebar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Des Femmes, 1980.

¹⁰⁶ Driss Chraïbi, *Le passé simple*, Paris, Denoël, 1954.

¹⁰⁷ Rachid Boudjedra, *La répudiation*, Paris, Denoël, 1969.

¹⁰⁸ Mahmoud Aslan, *Contes du vendredi*, Tunis, Mzali, 1954.

¹⁰⁹ Haj Touhami Sefrioui, *Faucons et colombes*, Casablanca, Maison d'Impression moderne, 1971.

¹¹⁰ Souad Guellouz, *Les jardins du nord*, Tunis, Salammbô, 1982.

¹¹¹ Durant ses douze ans d'emprisonnement, Gilbert Naccache a écrit tout un roman *Cristal*, Tunis, 1982, sur du papier de cigarettes de marque Cristal. Le Seuil a refusé le manuscrit parce que le contenu, dit l'éditeur, ne se conformait pas aux attentes du lectorat français.

¹¹² Abdelkébir Khatibi, *Le roman maghrébin*, Paris, Maspero, 1968, p. 11.

critique qui cloisonne cette littérature francophone. Qu'en est-il de la production littéraire subsaharienne ?

1.1.2 Émergence et reconnaissance de la littérature africaine subsaharienne

La production littéraire de l'Afrique subsaharienne est souvent considérée comme le reflet des sociétés où elle puise son discours. En effet, certains critiques¹¹³ prennent l'œuvre pour un "document" sur la société et ses traditions. Ainsi, le texte est prétexte à l'étude de la société, des traditions ou, encore, de la religion, de l'oralité, du rythme, de la musique, des griots, des problèmes politiques, de la misère, des maladies, etc. La production littéraire est vue comme un vecteur d'un patrimoine immatériel figé, relevant plus de l'atavisme culturel que de la singularité artistique. Aussi l'écrivain est-il encore considéré comme le porte-parole de sa communauté, celui qui possède les lettres et qui traduit aspirations, préoccupations, sentiments et réflexions d'un peuple à majorité analphabète. Ce réductionnisme s'inspire de l'ancienne ethnographie et ne considère pas le texte comme acte de langage, ni comme œuvre artistique.

Néanmoins, ces assertions critiques pouvaient être pertinentes dans le contexte de l'émergence d'une littérature. En effet, les premières productions littéraires de l'Afrique subsaharienne constituaient une prise de parole. Le sujet jadis observé, disséqué, analysé et figé qui préoccupait ethnologues, voyageurs et écrivains européens, s'empare de la langue de l'Autre et redevient sujet. Il transpose, sur un mode littéraire, sa condition ainsi que celle de ses semblables. Jean-Louis Joubert, à propos de l'émergence de cette littérature, constatait que

Les écrivains du Sud qui ont publié leurs premières œuvres dans les années 50, dans l'enthousiasme du grand mouvement de la décolonisation, ont d'abord pris le relais de la littérature qu'on appelait « exotique » ou « coloniale », même s'ils s'inscrivaient en faux contre ses stéréotypes et ses aveuglements. Ils voulaient témoigner, dire la réalité de leur pays, participer au combat contre l'illégitime colonisation. Ils ont tout

¹¹³ Jacques Chevrier qui a énormément contribué à la promotion de la littérature africaine classe, dans une anthologie (*Littérature nègre. Afrique, Antilles, Madagascar*, Paris, Armand Colin, 1974), les œuvres africaines en tenant compte de la période historique et du reflet de la société sur les formes littéraires.

naturellement choisi une esthétique réaliste et une forme d'écriture directe, tout heureux de voler la langue des maîtres qui bientôt ne le seraient plus¹¹⁴.

En 1921, *Batouala* du Martiniquais René Maran obtient le prix Goncourt. Cette consécration suscite une large polémique dans le milieu littéraire français. Avec la publication, en 1932, par des écrivains et poètes martiniquais, d'un manifeste intitulé *Légitime défense*¹¹⁵, une revendication se fait jour et perce dans les milieux intellectuels européens. La Négritude, un concept forgé par le poète martiniquais Aimé Césaire et repris par le poète sénégalais Léopold Sédar Senghor en 1932-1934¹¹⁶, et qui fait référence à « l'ensemble des valeurs de civilisation du monde noir¹¹⁷ », prend forme dans les années trente. Ce mouvement chantait et vantait l'être "Nègre", perçu jusque-là négativement. L'écho de cette revendication retentit des Antilles à l'Afrique qui se redécouvrent une identité "commune".

Le mouvement, appuyé par les études scientifiques de Cheikh Anta Diop, publiées dans *Nations nègres et Culture. De l'Antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique d'aujourd'hui*¹¹⁸, prend de l'ampleur et bénéficie du soutien des grands intellectuels français à l'instar de Jean-Paul Sartre (*Orphée Noir*¹¹⁹) et d'André Breton avec la préface de la deuxième édition de l'œuvre poétique d'Aimé Césaire *Cahier d'un retour au pays natal*¹²⁰. Des écrivains martiniquais, mais aussi africains, tels que Senghor, Birago Diop et Ousmane Socé Diop, publient le journal *L'étudiant noir* qui vise à revaloriser l'être noir et à remettre en question les fondements de la science occidentale sur l'Afrique. Il était question de chercher l'unité culturelle de l'Afrique et des Antilles et de contrer le monolithisme occidental. Plus tard, voyant que le concept de la Négritude se limitait à prouver l'existence de l'être noir, de l'identité nègre et clamait fort, comme le disait Senghor, que "l'émotion est nègre et la raison est hellène", la génération d'écrivains qui a

¹¹⁴ Jean-Louis Joubert, *Les voleurs de langue. Traversée de la francophonie littéraire*, Paris, Philippe Rey, 2006, p. 30-31.

¹¹⁵ René Ménénil et un groupe d'étudiants martiniquais fondent *Légitime défense*, Paris, J.-M. Place, 1932.

¹¹⁶ Léopold Sédar Senghor, *Négritude, arabisme et francité. Réflexions sur le problème de la culture*, Beyrouth, Dar Al-Kitab al-lubnani, 1967, p. 3.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 4.

¹¹⁸ Cheikh Anta Diop, *Nations nègres et Culture. De l'Antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique d'aujourd'hui*, Paris, Présence Africaine, 1954.

¹¹⁹ Jean-Paul Sartre, *Orphée noir, préface à l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, Paris, PUF, 1948.

¹²⁰ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Bordas, 1947 (1939).

précédé de peu la naissance des premières indépendances – à l’instar de Ferdinand Oyono avec *Une vie de boy*¹²¹, et *Le vieux nègre et la médaille*¹²², ou encore de Ousmane Sembène avec *Les bouts de bois de Dieu*¹²³, etc. – s’est écartée peu à peu de ce discours qui reproduit les mêmes clichés dont l’Occident l’affuble.

Plus tard, dans les années 1970, et allant dans le même sens qui remet en cause les idéaux de la négritude, le philosophe Marcien Towa¹²⁴ a reproché à Senghor les positions idéologiques qui écarteraient les Noirs du domaine de la raison. Cette ère de la Négritude, loin de s’achever, comme l’a prédit Sartre dans *Orphée noir*¹²⁵, laisse plutôt place à une véritable revendication d’un être total et autonome, doté d’autant de raison que de passion, comme n’importe quel être humain. V.Y. Mudimbe démontre bien cette orientation dans *Entre les eaux*¹²⁶ ou encore Sony Labou Tansi dans *La vie et demie*¹²⁷. Toutefois, l’influence de la Négritude, malgré cette rupture, demeure incommensurable sur toute l’intelligentsia africaine et antillaise. Faut-il rappeler que c’est grâce à ce mouvement littéraire que la voie de la reconnaissance mondiale s’est ouverte devant les écrivains africains et antillais ? Après la Négritude, le propos consistent moins à dénoncer l’entreprise coloniale qu’à désavouer les nouveaux régimes politiques qui succèdent à la colonisation.

La génération des "Soleils des indépendances" trouve un contexte plus propice à la production avec la création du Grand Prix littéraire de l’Afrique Noire créé en 1960 par l’Association des écrivains de langue française (ADELF). Des écrivains africains, à l’instar d’Ahmadou Kourouma¹²⁸ qui fut, selon Josias Semujanga, « une curiosité pour l’histoire et les architectures verbales¹²⁹ » ou encore Mongo Béti¹³⁰, renouvellent l’esthétique romanesque. Kourouma subvertit la langue française, Béti refuse la "senghorisation" des

¹²¹ Ferdinand Oyono, *Une vie de boy*, Paris, Julliard, 1956.

¹²² Ferdinand Oyono, *Le vieux nègre et la médaille*, Paris, Julliard, 1956.

¹²³ Ousmane Sembène, *Les bouts de bois de Dieu*, Paris, Presses Pocket, 1971.

¹²⁴ Marcien Towa, *Léopold Sédar Senghor : Négritude ou servitude ?* Yaoundé, CLE, 1971

¹²⁵ Jean-Paul Sartre, *Orphée noir, préface d’Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, op. cit.

¹²⁶ V.Y. Mudimbe, *Entre les eaux. Dieu, un prêtre, la révolution*, Paris, Présence africaine, 1973.

¹²⁷ Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, Paris, Seuil, 1979.

¹²⁸ Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, Montréal, PUM, 1968.

¹²⁹ Josias Semujanga, *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*, Paris, L’Harmattan, 1999, p. 82.

¹³⁰ Mongo Béti, *Le pauvre christ de Bomba*, Paris, Présence africaine, 1971.

élites africaines et taxe la plupart des écrivains africains d'aliénés. Le roman africain est plus que jamais engagé et la figure de proue de cet engagement socio-politique de la littérature est sans conteste l'écrivain et cinéaste Sembène Ousmane. À partir des années 1980, une nouvelle orientation fait son apparition, celle du récit mi-autobiographique mi-fictif. Les écrivains contemporains, tels que Mariama Bâ¹³¹, Calixthe Beyala^{132, 133} et Pius Ngandu Nkashama^{134, 135}, marquent cette nouvelle "sensibilité" littéraire.

Le début du XXI^e siècle marque encore un tournant dans l'esthétique du roman africain. L'écriture classique cède le pas à la déconstruction stylistique. En effet, avec des romans tels que *Allah n'est pas obligé*¹³⁶ d'Ahmadou Kourouma, *Transit*¹³⁷ d'Abdourahman Waberi, ou encore *Verre cassé*¹³⁸ d'Alain Mabanckou, le style est désormais à multiplier les lieux et les narrations. L'errance devient une des thématiques favorites, et l'ironie est de plus en plus sollicitée.

La nouvelle tendance qui consiste à faire des romans courts et faciles à lire, loufoques et en même temps décrivant l'horreur, la déchéance, la violence à travers des personnages sans repères, choisissant l'alcool pour *Verre cassé*, ou l'errance dans *Allah n'est pas obligé*, semble satisfaire éditeurs et lecteurs. Toutefois, cette nouvelle orientation ne traduit pas seulement un souci de gain et un désir de célébrité, mais fait aussi partie d'un tout, d'une nouvelle conception du roman qui traduirait un positionnement tactique certes, et idéologique de la part des agents du champ littéraire. Ce positionnement découle d'une position sociale quelque peu ébranlée, et d'une appartenance confuse. L'actuel positionnement des romanciers subsahariens, comme beaucoup d'autres auteurs francophones, semble être l'errance. Celle-ci influe sur leurs écrits et fait prévaloir le non-lieu, l'éclectisme discursif et la revendication d'une identité singulière. L'écrivain est un errant par essence, et l'acte d'écrire est une manifestation de cette errance. Écrivant pour un

¹³¹ Mariama Bâ, *Une si longue lettre*, Dakar, Nouvelles éditions africaines, 1987.

¹³² Calixthe Beyala, *Le petit prince de Belleville*, Paris, Albin Michel, 1992.

¹³³ Calixthe Beyala, *Maman a un amant*, Paris, Albin Michel, 1993.

¹³⁴ Pius Ngandu Nkashama, *La mort faite homme*, Paris, L'Harmattan, 1986.

¹³⁵ Pius Ngandu Nkashama, *Vie et mœurs d'un primitif en Essonne quatre-vingt-onze*, Paris, L'Harmattan, 1987.

¹³⁶ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000.

¹³⁷ Abdourahman Waberi, *Transit*, Paris, Gallimard, 2003.

¹³⁸ Alain Mabanckou, *Verre cassé*, Paris, Seuil, 2005.

lectorat de tous bords, européen pour la plupart, les écrivains africains contemporains s'adaptent à ce contexte socio-économique. Toutefois, loin de constituer une véritable parade ni une vitrine de commerce, leurs prises de position concernent avant tout la politique dans les pays africains, les problèmes des sociétés africaines, mais aussi des sociétés d'accueil. La condition des écrivains subsahariens n'est plus, contrairement à celle de la première génération, tiraillée entre le pays d'origine et le pays d'accueil, mais plutôt un affrontement entre la position d'écrivain-intellectuel et la société où ce dernier puise son discours. La société lui semble barrée par un pouvoir politique qui s'interpose pour contrôler et épier tout ce qui se dit et s'écrit. Pour ce faire, à l'instar des autres écrivains francophones, tels que Maryse Condé, Édouard Glissant, Tahar Ben Jelloun, etc, les écrivains subsahariens revendiquent une identité composite qui entraîne la dissolution du sujet social et le triomphe du sujet scripturaire.

Désormais, ces écrivains préfèrent briser toute frontière géographique ou culturelle pour se positionner dans une sorte d'éclatement spatial et temporel sans limites. Il s'agit de célébrer l'errance comme une identité propre à l'écrivain, une identité qui traduit, selon Boniface Mongo-Mboussa, « l'angoisse des écrivains¹³⁹ ».

Ce rapide panorama des deux champs littéraires francophones en Afrique a permis de saisir les enjeux qui motivent les agents dans un contexte d'éclatement territorial et identitaire. Toutefois, cet examen des champs n'est pertinent pour notre problématique que parce qu'il fait écho à la trajectoire de chaque écrivain du corpus comme elle se dessine au sein du champ en question. Bourdieu affirme que *l'espace des positions* tend à commander *l'espace des prises de position*, et ajoute que « c'est dans les intérêts spécifiques associés aux différentes positions dans le champ littéraire qu'il faut chercher le principe des prises de position littéraires, voire des prises de position politiques à l'extérieur du champ » (LRA-158). Pour retrouver cette interaction entre l'œuvre et son auteur, il conviendra de remonter à ce qui donne aux agents du champ littéraire une position et un statut social spécifique.

¹³⁹ Boniface Mongo-Mboussa *L'indocilité. Supplément au Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, 2005, p. 63.

CHAPITRE 2

TAHAR BEN JELLOUN

1.2.1 Dispositions

Nous avons pu reconstituer les éléments biographiques de Tahar Ben Jelloun grâce aux informations obtenues sur le site¹⁴⁰ officiel de l'écrivain, mais aussi à son premier récit *Harrouda*. L'écrivain est né à Fès, au Maroc, le 1^{er} décembre 1944. Il fréquente d'abord l'école coranique du quartier. À six ans, il entre à l'école primaire franco-marocaine bilingue dirigée par un Français. Le matin, l'enseignement est donné en français, l'après-midi, en arabe. En 1955, les parents du jeune Tahar déménagent à Tanger où ce dernier rejoint, avec son frère, l'école primaire du détroit de Gibraltar. Dans cet endroit où le rêve du voyage prend forme, l'enfant Ben Jelloun passe le certificat d'études primaires. En 1956, il entre au lycée Ibn Al Khatib où l'enseignement est à majorité en français. Après le brevet, Ben Jelloun obtient son baccalauréat en 1963 au lycée français Regnault à Tanger. Il y découvre la politique et l'histoire à travers tout le drame algérien, aussi bien que le marxisme.

Il poursuit des études de philosophie à Rabat. Lors des manifestations d'étudiants et de lycéens dans les grandes villes du Maroc, le 23 mars 1965, il subit la répression et il est arrêté, avec de nombreux autres étudiants militants. En juillet 1966, il est obligé d'interrompre ses études de philosophie et est envoyé, avec ses camarades, dans un camp disciplinaire de l'armée à El Hajeb, puis à Ahermemou dans l'Est du Maroc. Il est libéré en janvier 1968 et reprend ses études de philosophie. En octobre 1968, il occupe son premier poste de professeur de philosophie au lycée Charif Idrissi à Tétouan. Cette année marque l'entrée de Ben Jelloun sur la scène littéraire marocaine avec la publication de son premier poème « L'aube des dalles » dans la revue littéraire marocaine *Souffles*¹⁴¹ dirigée alors par le poète et ami de l'écrivain Abdellatif Laâbi. La revue réunit des artistes et poètes avant-gardistes et très engagés sur la scène politique de gauche. Le poème a d'ailleurs été écrit en cachette dans le camp disciplinaire. Sur un plan politique, les deux amis, Ben Jelloun et

¹⁴⁰ www.taharbenjelloun.org/accueil.php, [en ligne], site officiel de l'écrivain Tahar Ben Jelloun, consulté le 26 novembre 2005.

¹⁴¹ Tahar Ben Jelloun, « *L'aube des dalles* », *Souffles* n° 12, 4^{ème} trimestre, 1968, p. 38-43.

Laâbi, suivent le même parcours au Maroc, qui les mène à la dissidence et qui attire sur eux la sanction politico-policière.

En octobre 1970, Tahar Ben Jelloun est muté au lycée Mohamed V à Casablanca. Il a peu enseigné durant cette année à cause des grèves des lycéens. La maison d'édition Atlantes, rattachée à la revue littéraire *Souffles*¹⁴², publie son premier recueil de poèmes, *Hommes sous linceul de silence*, préfacé par Abraham Serfaty, une figure de proue de la lutte communiste. L'amitié avec Serfaty et Laâbi se poursuit. En juin 1971, un communiqué du ministère de l'Intérieur annonce qu'à partir de la rentrée de la même année, l'enseignement de la philosophie se fera en arabe. N'étant pas formé à cet enseignement, Ben Jelloun sollicite et obtient une mise en disponibilité et décide d'aller entreprendre, à Paris, une thèse de troisième cycle en psychologie, grâce à une bourse mensuelle de 500 Francs français que lui accorde une association caritative française. Il arrive à Paris le 11 septembre 1971 et habite la Cité universitaire internationale, au pavillon " Maison de Norvège ".

Il publie, dans *Le Monde* du 19 juin 1972, son premier article intitulé *Technique d'un viol*. La même année, il publie un recueil de poèmes, *Cicatrices du soleil*, chez Maspero, dans la collection " Voix", dirigée par Fanchita Maspero. À partir de 1973, il devient collaborateur-pigiste du journal *Le Monde*, rattaché au service des Livres. En septembre 1973, il publie chez Denoël (Lettres Nouvelles), grâce à l'aide de Maurice Nadeau, son premier roman, mi-fictif, mi-autobiographique, *Harrouda*. Par cette publication, Ben Jelloun fait une entrée fracassante dans le champ littéraire, bénéficiant du soutien de l'éditeur Maurice Nadeau et de quelques grands noms, tels que Samuel Beckett et Jean Genet et, plus tard, Roland Barthes qui ont lu et apprécié le livre. Son intronisation dans le champ littéraire se réalise. Dans ce roman, l'auteur dissémine quelques références autobiographiques, notamment le souvenir de l'école qui est relaté d'une manière assez surréaliste¹⁴³, mais le Français qui la dirigeait se transforme en une jolie française qui éveille la sexualité du jeune garçon. Les lieux qui ont marqué l'enfance de l'écrivain

¹⁴² Abdellatif Laâbi [dir.], *Souffles*, Maroc. La revue a été fondée par le poète Abdellatif Laâbi. Elle est publiée de 1966 à 1971, année de sa suspension par les autorités marocaines. Elle est née de la rencontre de plusieurs poètes marocains et ensuite des artistes peintres, des cinéastes et des hommes de théâtre. Elle s'est ensuite ouverte à tout le monde francophone.

¹⁴³ Tahar Ben Jelloun, *Harrouda*, *op. cit.*

figurent également dans ce récit. Le roc de Tarik est bien décrit¹⁴⁴ et il représente, pour l'enfant, la découverte d'un paysage marin et l'ouverture sur d'autres mondes.

En décembre 1974, le directeur du *Monde*, Jacques Fauvet, l'envoie réaliser un reportage sur le pèlerinage à La Mecque. Une série de trois articles sera publiée en janvier 1975. Il soutient, la même année, une thèse de doctorat en psychiatrie sociale à la faculté des sciences sociales de Jussieu, sur *Les problèmes affectifs et sexuels des travailleurs nord-africains en France*. Jean Genet que Tahar Ben Jelloun venait de connaître grâce au réseau de Maurice Nadeau assiste à la soutenance. S'ensuit une longue amitié entre les deux. Vu le contrat d'édition qui lie Ben Jelloun à Maurice Nadeau, ce dernier publie son deuxième roman, *La réclusion solitaire*¹⁴⁵, chez Denoël. Quand Maurice Nadeau est contraint de quitter, Ben Jelloun rompt, par solidarité pour son ami et mentor, avec Denoël, et participe au comité de soutien de Nadeau qui regroupe la plupart des écrivains que ce dernier a édités, comme Georges Pérec, Angelo Rinaldi et Hector Bianccioti. Ben Jelloun publie, en 1976, un recueil de poèmes, *Les amandiers sont morts de leurs blessures*¹⁴⁶ chez Maspero. La même année, il publie *La mémoire future*¹⁴⁷, chez le même éditeur, une anthologie de la nouvelle poésie du Maroc (arabophone et francophone), préparée avec Mohamed Berrada. Cette anthologie devait paraître aux éditions Sindbad, mais Ben Jelloun n'a jamais voulu rééditer cet ouvrage. Il tente de publier sa thèse, mais le manuscrit est refusé par la plupart des grandes maisons d'édition parisiennes ; Seuil accepte de le publier à condition que l'auteur s'engage à lui confier ses prochains romans. La thèse est publiée, en 1977, sous forme de livre¹⁴⁸, *La plus haute des solitudes*, qui connaît un succès retentissant.

L'année suivante, il publie, toujours au Seuil, le roman *Moha le fou, Moha le sage*¹⁴⁹. Dans ce roman qui s'apparente plus à un récit à mi-chemin entre l'écriture autobiographique et une vision fantastique, Ben Jelloun développe le lieu commun de la parole folle comme parole de sagesse. La critique salue son talent de conteur qui manie

¹⁴⁴ Tahar Ben Jelloun, *Harrouda*, op. cit., p. 63.

¹⁴⁵ _____, *La réclusion solitaire*, Paris, Denoël, 1976.

¹⁴⁶ _____, *les amandiers sont morts de leurs blessures*, Paris, Maspero, 1976.

¹⁴⁷ _____, *La mémoire future*, Paris, Maspero, 1976.

¹⁴⁸ _____, *La plus haute des solitudes. Misère affective et sexuelle d'émigrés nord-africains*, Paris, Seuil, 1977.

¹⁴⁹ _____, *Moha le fou, Moha le sage*, Paris, Seuil, 1978.

aussi bien l'anecdote que le style en faisant de la prose poétique. En 1980, *À l'insu du souvenir*¹⁵⁰, un recueil de poèmes, est publié chez Maspero. En 1981, il publie au Seuil *La prière de l'absent*¹⁵¹. Dans ce roman fantastique qui raconte l'errance de plusieurs personnages, il est curieux de déceler la dissémination¹⁵² de l'auteur derrière le profil du personnage de professeur de philosophie qui donne, grâce à son imagination errante, l'histoire du roman.

En 1983, Ben Jelloun publie un récit autobiographique, *L'écrivain public*¹⁵³, où, comme dans *Moha le fou Moha le sage*, il continue la satire de la société traditionnelle par l'intermédiaire de deux personnages emblématiques de la société marocaine et maghrébine : le fou, qui ressemble de par sa marginalité mais aussi de par sa candeur et sa sagesse à *L'idiot* de Dostoïevski, et l'écrivain public, porte-parole des sans-voix. Le jeu autobiographique y est manifeste, mais il passe par une objectivation qui installe une distanciation voulue entre la personne de l'écrivain et l'écrivain public.

L'année 1984 marque un tournant dans la trajectoire de l'écrivain et montre une prise de position forte et directe contre le racisme en France à travers son essai intitulé *Hospitalité française*¹⁵⁴. L'accueil du livre par la presse et par certains libraires sera plutôt mitigé; le titre est jugé provocateur et les deux premières pages du livre sont jugées sévères à l'endroit de la France. En effet, l'écrivain "public" y énumère les crimes racistes sur un an et demi. Une édition revue et corrigée, c'est-à-dire édulcorée, sera publiée en 1997.

En 1984, Ben Jelloun publie chez Actes Sud une pièce de théâtre intitulée *La Fiancée de l'eau* suivie de *Entretiens avec M. Saïd Hammadi, ouvrier algérien*. Les deux pièces de théâtre seront mises en scène, respectivement par G. Tordjman au théâtre de l'Est à Metz et par Antoine Vitez au théâtre Chaillot. Les années suivantes, Ben Jelloun publie, au Seuil, les romans *L'enfant de sable*¹⁵⁵, puis *La nuit sacrée*¹⁵⁶, suite du précédent, qui lui

¹⁵⁰ Tahar Ben Jelloun, *A l'insu du souvenir*, Paris, Maspero, 1980.

¹⁵¹ _____, *La prière de l'absent*, op. cit.

¹⁵² Nous empruntons ce terme à Jacques Derrida qui, parlant de l'espace textuel, estime que « tout commence alors – loi de la dissémination – par une doublure », *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p 14.

¹⁵³ _____, *L'écrivain public*, Paris, Seuil, 1983.

¹⁵⁴ _____, *Hospitalité française*, Paris, Seuil, 1984.

¹⁵⁵ _____, *L'enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985.

¹⁵⁶ _____, *La nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987.

vaut un Goncourt, faisant de lui le premier prix Goncourt du Maghreb. Ce prix marque un tournant dans la production littéraire maghrébine francophone, puisqu'il instaure une légitimité incontestée, surtout dans le monde occidental, grâce aux différentes traductions. L'écrivain acquiert également une position prestigieuse auprès des Nord-Africains, intelligentsia, universitaires, critiques, journalistes et lecteurs. Dans ces deux romans, Ben Jelloun aborde l'incontournable question de la condition féminine, omniprésente dans toute la littérature du Maghreb, mais sous forme de conte. Abdallah Bounfour écrit à ce propos :

C'est sans doute dans ces deux derniers romans que Ben Jelloun a pris la mesure du problème du style et de la construction romanesque. Écrire n'est plus énoncer des métaphores étranges, produites par la traduction de l'arabe marocain au français, mais construire une fiction avec des personnages différenciés et, par conséquent, aux traits et aux paroles irréductibles. Le roman n'est plus un poème déguisé, mais un conte où, comme dans *Les mille et une nuits*, la poésie vient ponctuer le récit. C'est certainement ce qui fait dire à l'auteur qu'il ne peut plus écrire n'importe quoi [...] cultiver une subjectivité totale¹⁵⁷.

Durant l'année de tournée de promotion du Goncourt, Ben Jelloun continue à écrire. En 1990, il publie *Jour de silence à Tanger*¹⁵⁸, récit consacré à la vieillesse de son père. Ironie du sort, ce dernier meurt une année après la parution du livre. En 1991, il publie *Les yeux baissés*¹⁵⁹ et obtient le Prix des Hémisphères décerné en Guadeloupe. La même année, Ben Jelloun publie un essai sur le célèbre sculpteur italien et qui porte son nom, *Alberto Giacometti*¹⁶⁰. Le livre sera republié par les mêmes éditions, Flohic, sous un autre titre, *La rue d'un seul*. Après le dépôt de bilan de cette maison d'édition avec laquelle Ben Jelloun était en procès pour récupérer ses droits, Seuil rééditera le même livre en 2003. En 1991, Ben Jelloun renoue avec la poésie en publiant *La remontée des cendres*¹⁶¹, dans une édition bilingue, français-arabe. Le texte parle des victimes anonymes de la guerre du Golfe.

Multipliant les genres et les styles, Ben Jelloun publie, en 1992, un recueil de nouvelles, *L'ange aveugle*¹⁶², qui avait déjà été publié par le quotidien de Naples *Il Mattino*. Ce quotidien avait invité l'écrivain en Sicile afin d'écrire des textes de fiction à partir des

¹⁵⁷ Abdallah Bounfour, « BEN JELLOUN Tahar », Jamel Eddine Ben Cheïkh [dir.], *Dictionnaire de littératures de langue arabe et maghrébine francophone*, Paris, PUF, 2000, p. 61.

¹⁵⁸ Tahar Ben Jelloun, *Jour de silence à Tanger*, Paris, Seuil, 1990.

¹⁵⁹ _____, *Les yeux baissés*, Paris, Seuil, 1991.

¹⁶⁰ _____, *Alberto Giacometti*, Paris, Flohic, 1991.

¹⁶¹ _____, *La remontée des cendres*, Paris, Seuil, 1991.

¹⁶² _____, *L'ange aveugle*, Paris, Seuil, 1992.

méfais de la Camorra et de la Mafia. En 1994, il publie au Seuil *L'homme rompu*¹⁶³, roman qui lui a été inspiré, dit-il, par la lecture de *Corruption* de l'écrivain indonésien Pram a qui il va verser une partie des bénéfices. En 1994, Ben Jelloun publie un récit sur l'amitié, *La soudure fraternelle*¹⁶⁴. En 1995, son éditeur, Seuil, rassemble l'ensemble des livres de poésie de Ben Jelloun en un seul volume, *Poésie complète*¹⁶⁵. La même année, l'écrivain publie un recueil de nouvelles intitulé *le premier amour est toujours le dernier*¹⁶⁶. En 1996, à la demande de son ami Eric Orsenna, il écrit un court texte pour les adolescents dans la collection " Libre ", *Les raisins de la galère*¹⁶⁷ qui rappelle tant par le titre que par le sujet (une famille expatriée pour des raisons économiques), le roman de l'Américain John Steinbeck *Les raisins de la colère*¹⁶⁸.

En 1997, Ben Jelloun raconte dans *La nuit de l'erreur*¹⁶⁹ l'histoire d'une jeune femme maudite qui se venge des hommes. En 1998, il publie l'essai *le racisme expliqué à ma fille*¹⁷⁰. Le livre est né, dit-il, « des questions que me posait ma fille Mérième. Je ne pensais pas le publier¹⁷¹ ». Finalement, ce livre, à la portée des jeunes lycéens, sera traduit en 25 langues. Depuis la publication de ce livre sur le racisme, l'écrivain est très souvent invité dans les écoles et lycées en France et dans de nombreux pays européens pour rencontrer des enfants. En 1999, il publie le roman *L'auberge des pauvres* où il parle des ravages de la passion. À la suite de la découverte du bâtiment l'Albergo di poveri à Naples, Ben Jelloun a imaginé une histoire dans ses sous-sols. Pironti, un ancien boxeur qui fait de l'édition, s'empare de l'édition française, la fait traduire et la publie sans contrat. Le livre paraît quelques mois plus tard chez l'éditeur de l'écrivain, Einaudi. Ben Jelloun poursuit Pironti en justice, mais ce dernier le poursuit à son tour pour diffamation pour l'avoir traité de " voleur et de pirate ". Ben Jelloun rompt avec son ami et traducteur Egi Voleterrani qui a joué un double jeu dans cette affaire.

¹⁶³ Tahar Ben Jelloun, *L'homme rompu roman*, Paris, Seuil, 1994.

¹⁶⁴ _____, *La soudure fraternelle*, Paris, Arléa, 1994.

¹⁶⁵ _____, *Poésie complète*, Paris, Seuil, 1995.

¹⁶⁶ _____, *Le premier amour est toujours le dernier*, Paris, Seuil, 1995.

¹⁶⁷ _____, *Les raisins de la galère*, Paris, Fayard, 1996.

¹⁶⁸ John Steinbeck, *Les raisins de la colère (The grapes of wrath)*, États-Unis d'Amérique, Viking Pinguin, 1939.

¹⁶⁹ _____, *La nuit de l'erreur*, Paris, Seuil, 1997.

¹⁷⁰ _____, *Le racisme expliqué à ma fille*, Paris, Seuil, 1998.

¹⁷¹ <http://www.taharbenjelloun.org/accueil.php>

En 2000, Ben Jelloun publie, au Seuil, *Cette aveuglante absence de lumière*¹⁷². Le livre suscite une vive polémique dans la presse française et marocaine. Il a été l'occasion pour un certain nombre d'adversaires politiques, d'ennemis cachés ou déclarés d'attaquer l'écrivain, selon ce dernier¹⁷³. Dans ce roman, l'écrivain transpose dans la fiction, le récit d'un ancien détenu de la fameuse prison Tazmamart. Or, l'un de ces ex-détenus, un des rares survivants, Ahmed Marzouki, publie, un an après, un authentique témoignage, *Tazmamart cellule 10*¹⁷⁴. Ben Jelloun passe pour un opportuniste et il est blâmé de ne pas avoir parlé de l'affaire bien avant la libération des détenus. En mars 2003, Tahar Ben Jelloun répond, d'une façon littéraire, à ses détracteurs et à certains amis, en publiant un recueil de nouvelles autour des thèmes de l'amour, de l'amitié et de la trahison sous le titre *Amours sorcières*¹⁷⁵. La même année, *L'éloge de l'amitié* (paru en 1995 chez Arléa sous le titre *La soudure fraternelle*), suivi de *L'ombre de la trahison* voit le jour. En 2002, Ben Jelloun publie *L'islam expliqué aux enfants*¹⁷⁶. En 2004, il publie respectivement *Le dernier ami*¹⁷⁷ et *La belle aux bois dormant*¹⁷⁸. À partir de l'année 2005, il publie, pour la première fois chez Gallimard, un roman, *Partir*¹⁷⁹.

Ce changement d'éditeur, après vingt-sept ans passés au Seuil qui détenait presque l'exclusivité de ses publications, suscite quelques interrogations. Pierre Assouline, ami de Ben Jelloun et écrivain lui-même, parle dans son blog littéraire rattaché au journal *Le monde*, *La république des livres*¹⁸⁰, d'une possible mésentente avec le nouveau président du Seuil, Hervé de La Martinière. Ce dernier n'aurait pas, selon Ben Jelloun, le souci des auteurs, trop occupé à faire des affaires. Il faudrait également noter que les livres souffrent de la crise économique qui a touché la maison d'édition. Le Seuil perd ainsi un écrivain de taille, non seulement sur le plan commercial – depuis son prix Goncourt en 1987, Ben Jelloun a vendu trois millions d'exemplaires – et il est l'un des auteurs de langue française les plus lus et les plus traduits dans le monde (44 langues), mais aussi sur le plan

¹⁷² Tahar Ben Jelloun, *Cette aveuglante absence de lumière*, Paris, Seuil, 2000.

¹⁷³ <http://www.taharbenjelloun.org/accueil.php>

¹⁷⁴ Ahmed Marzouki, *Tazmamart cellule 10*, Paris, Gallimard, 2001.

¹⁷⁵ Tahar Ben Jelloun, *Amours sorcières*, Paris, Seuil, 2003.

¹⁷⁶ _____, *L'islam expliqué aux enfants*, Paris, Seuil, 2002.

¹⁷⁷ _____, *Le dernier ami*, Paris, Seuil, 2004.

¹⁷⁸ _____, *La belle aux bois dormant*, Paris, Seuil, 2004.

¹⁷⁹ _____, *Partir*, Paris, Gallimard, 2005.

¹⁸⁰ Pierre Assouline, <http://passouline.blog.lemonde.fr>.

symbolique : Tahar Ben Jelloun était l'un des piliers historiques de la maison pour y avoir publié 22 livres en 17 ans. Ce transfert au sein des maisons d'édition révèle les coulisses du monde de la publication. Aussi la relation écrivain / éditeur est-elle révélatrice de tous les enjeux qui accompagnent le contexte de production d'une œuvre de fiction.

En 2006, Gallimard réédite *Giacometti* (collection blanche), augmenté d'un texte inédit (visite d'un atelier fantôme). En janvier 2007, la collection Poésie de Gallimard, dirigée par André Velter, publie un volume de 450 pages de poèmes, déjà parus dans *Poésie complète* (Seuil 1995), mais augmenté d'une centaine de pages de poèmes inédits. Les Éditions Einaudi publient en février 2006, dans une traduction italienne, un roman inédit de Tahar Ben Jelloun, *Mia madre, la mia bambina*. Ce récit paraît chez Gallimard en 2008 sous le titre *Sur ma mère*. Il est une sorte de biographie imaginaire de la mère de l'auteur qui, atteinte de la maladie d'Alzheimer, retourne à l'enfance, confond temps et personnes, convoque les disparus tout en évoquant la joie de rencontrer enfin le prophète.

Par ailleurs, Tahar Ben Jelloun poursuit sa collaboration avec les journaux, surtout à l'étranger. En Italie, après avoir écrit dans *Il corriere della sera*, puis dans *Panorama*, il est devenu collaborateur régulier à *La Repubblica*, puis à *L'Espresso*. Il possède un jugement d'autorité et exprime son avis, dans ses articles et chroniques, sur des questions relatives au monde arabo-musulman, à l'immigration et parfois à des sujets plus précis. Après avoir collaboré, durant plusieurs années, à *El Pais*, il est devenu chroniqueur dans le quotidien de Barcelone *Lavanguardia*. Il écrit de temps à autre dans le quotidien suédois *Aftonbladet*. Ben Jelloun tient également des chroniques de voyage dans les journaux et sur son site officiel. Il parle souvent de ses longs et brefs séjours dans différents pays (Italie, Espagne, Turquie, Libye, etc.) et donne une fresque sociale, économique et politique de la situation. Cet attrait du voyage est palpable dans ses ouvrages de fiction où le personnage principal est amené à se déplacer, où les péripéties suivent les pérégrinations spatiales. Le roman *La prière de l'absent* traduit bien cette corrélation entre déplacement, voyage et mouvement du récit.

1.2.2 Position

Tahar Ben Jelloun réussit à tisser des réseaux littéraires et à se positionner dans le milieu littéraire parisien des années 70. Il entre en contact avec François Bott, adjoint de Jacqueline Piattier, directrice du *Monde des Livres*, grâce à qui il publie, dans *Le Monde* du 19 juin 1972, son premier article intitulé *Technique d'un viol*. Dans cet article, il s'en prend au célèbre écrivain américain Paul Bowles et l'accuse de se servir, pour ses romans, des gens au Maroc qui lui racontent des histoires en échange de petites rétributions monétaires. Cette prise de position le fait connaître davantage dans le milieu culturel français. Puis, grâce à la cooptation de Maurice Nadeau qui l'a remarqué à travers son article, il fait son entrée dans le milieu littéraire.

Par ailleurs, Ben Jelloun reconnaît l'influence de l'écrivain Kateb Yacine. Grâce à cet écrivain algérien, Ben Jelloun découvre toute la dimension politique de l'Algérie colonisée et prend part symboliquement à la lutte pour l'indépendance en participant à plusieurs manifestations. Le roman majeur de Kateb Yacine, mais aussi de toute la littérature maghrébine francophone, *Nedjma*, métaphorise cette lutte. La femme éponyme Nedjma, en incarnant le rôle de la femme moitié française, moitié algérienne, désirée et aimée par plusieurs hommes qui se font la guerre pour l'avoir, incarne la nécessité vitale du peuple algérien de se libérer du joug colonial. La femme, symbole de désir, de fertilité, d'engouement, d'amour, devient un monument national, une référence territoriale et une aspiration à la continuité humaine, libre et indépendante. Cette figure a largement inspiré Ben Jelloun dans toute son œuvre.

D'autres forces attractives, aussi lointaines soient-elles, viennent s'échouer sur les rives de l'œuvre de Ben Jelloun, tels que la littérature populaire, celle des conteurs de rue et, surtout, celle de la figure de Shéhérazade dans *Les mille et une nuits*. En effet, dans les prologues de plusieurs romans, notamment de *Moha le fou*, *Moha le sage*, *L'enfant de sable*, *La nuit sacrée*, etc. l'incipit est pris en charge par un conteur de rue. Il s'agit généralement du personnage de conteur qui étale sa natte dans la célèbre place publique de Jemaâ el Fna à Marrakech. Les informations que ce conteur adresse aux lecteurs sont mesurées et ne se livrent que par petits bouts. Ainsi, ce dernier cultive l'art du suspense et aiguise l'attention du public. Ce procédé rappelle sans doute les techniques narratives

utilisées par Shéhérazade qui allonge à l'infini le conte jusqu'à ce que le Sultan s'endorme et lui épargne la mort. Le récit devient un moyen de survie ; le conteur de rue gagne quelques dirhams et Shéhérazade a la vie sauve.

Dans ce même ordre d'influences littéraires, Ben Jelloun avoue avoir une grande fascination pour l'écrivain James Joyce, en ces termes :

Je cite cette déclaration de James Joyce, l'auteur qui m'a le plus fasciné dans mon parcours : « je ne veux pas servir ce à quoi je ne crois plus, que cela s'appelle mon foyer, ma patrie ou mon église. Je veux essayer de m'exprimer, sous une forme quelconque d'existence ou d'art, aussi librement et aussi complètement que possible, en employant pour ma défense les seules armes que je m'autorise à employer : le silence, l'exil, la ruse...je ne crains pas d'être seul, ni d'être repoussé au profit d'un autre, ni de quitter quoi que ce soit qu'il faille quitter. Et je ne crains pas de commettre une erreur, même grave, une erreur pour toute la vie, pour toute l'éternité aussi peut-être »¹⁸¹.

Cette fascination pour James Joyce pourrait se traduire par le quasi détachement physique et idéologique de toute contrainte nationale ou autre, la subjectivisation du récit, mais aussi l'esthétique qui fait mouvoir le récit dans un espace éclaté comme le langage poétique. Ce même langage fait jaillir une vision errante sur les choses immuables.

Par ailleurs, Ben Jelloun multiplie les liens avec les agents du champ littéraire. Il se lie d'amitié à Jean Genet avec qui il s'entretient de tous les sujets sauf, curieusement, de littérature. Leur amitié dure dix ans pendant lesquels les deux écrivains se voient régulièrement. Leur lien est probablement l'attirance quasi-maternelle du Maroc. Genet y est enterré, et Ben Jelloun, à l'occasion du vingtième anniversaire de la mort de son ami, écrit un texte élogique dans lequel il rappelle l'attachement de Genet au Maroc. Dans *Harrouda*, l'auteur évoque Jean Genet et ses écrits sur le Maroc, avant même de le connaître personnellement. Il apostrophe Jean Genet dans le passage suivant : « Genet

Parleras-tu encore du prestige de cette ville qui n'est plus le repaire des traîtres que tu aimes ?

Plus personne n'ose trahir¹⁸². »

¹⁸¹ http://www.taharbenjelloun.org/chroniques.php?menuimg=3&type_texte=0&id_chronique=9

¹⁸² Tahar Ben Jelloun, *Harrouda*, *op. cit.*, p. 78.

Il est curieux de voir les ressemblances entre Jean Genet et le personnage du riche homosexuel espagnol du roman *Partir* où l'on découvre un personnage fin et élégant, esthète et aimant les plaisirs de la vie. Les amitiés littéraires laissent donc une trace tangible dans l'œuvre de fiction, mais aussi dans tout ce qui constitue les prises de position.

1.2.3 Prises de position

Composée d'une trentaine de livres, la production de Tahar Ben Jelloun est imposante. Nous n'avons nullement la prétention ni l'intention de tout analyser. Ce qui nous intéresse, ce sont les grands axes des prises de position, c'est-à-dire tout ce qui constitue la fiction, les essais, les articles, les chroniques et les entrevues. Comme l'énonce Bourdieu, « l'espace des œuvres se présente à chaque moment comme un champ de prises de position qui ne peuvent être comprises que relationnellement » (LRA-339). Il conviendrait donc de dégager les principales prises de position de l'écrivain, afin de saisir les mécanismes qui les sous-tendent.

Au premier chef, la question de l'appartenance et de l'identité préoccupe l'écrivain Tahar Ben Jelloun. Les médias en Occident parlent d'écrivain marocain de langue française, les médias maghrébins disent écrivain marocain francophone, les dictionnaires et les libraires le considèrent comme un écrivain français; lui-même se définit comme un écrivain tout court. Dans un article qu'il a écrit, l'écrivain se pose la question :

Suis-je un écrivain arabe ? Cette question, ce n'est pas moi qui me la pose. Ceux qui me demandent si je suis un écrivain arabe ne sont pas toujours mal intentionnés. Ils ont raison de vouloir savoir où me classer, où me ranger. En général, ceux qui vous posent des questions à propos de votre identité sont de la police ou de la gendarmerie. L'identité n'est pas simple à établir. Etablir une identité c'est établir une adéquation entre le nom, le prénom et celui qui les porte. Mais en littérature, l'identité peut être trompeuse surtout quand on définit un écrivain par la langue qu'il parle et dans laquelle il écrit, la langue de la mère et du pays natal. La littérature arabe n'est faite que par des Arabes. La littérature allemande n'est faite que par des Allemands. Alors Kafka, ce tchèque qui travaillait à Prague, était allemand, puisqu'il n'a écrit qu'en allemand ! Et que dire de Samuel Beckett qui écrivait aussi bien en anglais qu'en français, de Nabokov qui écrivait en russe, en anglais et s'exprimait dans plusieurs langues dont le français ? Et que dire du grand poète Georges Chéhadé, né au Liban, qui a écrit les plus beaux poèmes de la langue française ? Et de Kateb Yacine, immense écrivain qui, dès le massacre de Sétif en 1945 dont il a été témoin, avait décidé d'entrer dans la gueule du loup pour exprimer sa haine de la colonisation et ses injustices cruelles ? [...] Nous avons souffert de ces réactions souvent acerbes, injustes et qui traduisaient un malaise certain dans la culture marocaine, culture vouée au

multilinguisme. Il a fallu résister, continuer et surtout il a fallu lutter contre le doute, contre la fragilité qui minait notre être. Certains comme Khaïr Eddine ont émigré en France. D'autres comme Nissaboury ou Laâbi ont refusé l'exil. Malheureusement Laâbi passera 8 ans de sa vie en prison, pas parce qu'il écrivait en français, mais pour ce qu'il pensait et écrivait. 8 ans de prison pour délit d'opinion, c'est une barbarie qui ne se reproduira plus dans ce pays en voie de démocratisation¹⁸³.

À l'excommunication des écrivains arabes de langues européennes (français et anglais) lancée par le célèbre poète et critique littéraire syrien Ali Ahmed Saïd Esber, plus connu sous le pseudonyme d'Adonis, Tahar Ben Jelloun, dans *Voix maghrébines*, répond en confirmant à moitié les dires de ce poète : « Je ne pense pas qu'il ait tort. Et pourtant ce que j'écris, traduit ou non, je le sens profondément arabe, aussi profondément que vont mes racines¹⁸⁴ ». Bien qu'il écrive en français et vive en France, Ben Jelloun se sent et se définit à partir d'un imaginaire arabe, même s'il n'est pas reconnu comme tel par les instances légitimantes, telles que les maisons d'édition situées pour la plupart au Caire, à Beyrouth et jadis à Bagdad et les prix littéraires dans le champ littéraire arabe. La question de l'appartenance est donc une affaire personnelle certes, mais elle obéit également au champ du pouvoir. Cette double appartenance culturelle, arabe et occidentale, est perceptible dans la signature du nom qui se fait par la graphie arabe, et dans l'écriture en français dans ses livres. Ceci traduirait la position paradoxale de l'écrivain dans le monde social, comme le souligne Bourdieu (LRA-313). Le texte de Ben Jelloun puise ses sources, la plupart du temps, dans la société marocaine. L'univers littéraire de l'œuvre s'inscrit donc essentiellement dans le milieu socio-politique marocain et confirme que la culture arabe ne peut pas se définir par le seul critère linguistique, comme semble en conclure Abdallah Chariet, un intellectuel algérien de langue arabe¹⁸⁵.

Pourtant, la publication de sa thèse dont le sujet traite de la misère affective et sexuelle des travailleurs immigrants maghrébins en France, a fait de Ben Jelloun le porte-parole des immigrants ou des Maghrébins. L'ouvrage, *La plus haute des solitudes*¹⁸⁶, est

¹⁸³ http://www.taharbenjelloun.org/chroniques.php?menuimg=3&type_texte=0&id_chronique=9

¹⁸⁴ Tahar Ben Jelloun, « Dérives », Hédi Bouraoui [dir.], *Voix maghrébines*, n° 31-32, Montréal, 1982, p. 9.

¹⁸⁵ Après avoir participé à une réunion d'experts à l'UNESCO, tenue à Paris du 29 mai au 3 juin 1969 sur la culture arabe contemporaine, Abdallah Chariet revoit sa position envers les écrivains maghrébins francophones. Jean Déjeux, *Maghreb. Littératures de langue française*, op.cit, p. 20.

¹⁸⁶ Tahar Ben Jelloun, *La plus haute des solitudes. Misère affective et sexuelle d'émigrés nord-africains*, op.cit.

une sorte de témoignage dans un centre de médecine psychosomatique où l'auteur suivait des patients maghrébins atteints de troubles sexuels.

Même si certains journalistes et universitaires nord-africains lui contestent ce statut de porte-parole, à l'instar du critique marocain Mohammed Boughali¹⁸⁷ qui lui reproche de déformer la réalité marocaine, certaines de ses publications confirment, du moins dans la réception occidentale, ce rôle. Le roman *La réclusion solitaire* met l'accent sur l'exil vécu comme le mal-être de l'immigrant; *Les yeux baissés* raconte l'arrivée d'une famille de villageois marocains à Paris, et dernièrement, *Partir* expose la problématique de l'immigration clandestine et la perte des repères des voyageurs. Dans certains de ses articles, publiés au journal *Le Monde*, l'écrivain expose les problèmes de société au Maroc, tels que la crise d'identité nationale. Il traite également de l'actualité politique du monde arabe.

Le circuit littéraire dans lequel évolue l'œuvre n'empêche nullement celle-ci de puiser son discours dans le réel marocain en le transformant. Néanmoins, l'écrivain se sent investi d'une mission, comme il l'avoue dans les entrevues qu'il accorde aux journalistes. Pour lui, l'écriture demeure une mission :

Quelqu'un a demandé un jour à un écrivain issu d'un pays du Sud « pourquoi écrire dans un continent d'analphabètes ? ». L'écrivain a répondu : justement, c'est parce que nous sommes dans un continent d'analphabètes, que nous appartenons à ce peuple qui a été privé du droit élémentaire d'apprendre à lire et à écrire qu'il faut non seulement écrire, écrire et écrire, mais écrire dans une belle langue, écrire des textes exigeants, suprêmes, magnifiques, universels, car ce peuple mérite qu'on écrive pour lui ce que notre imaginaire porte de plus beau, de plus fort. Si le peuple ne sait pas lire, ses enfants et petits enfants liront et lui liront ce que nous écrivons, c'est pour cela que notre mission est importante, elle est même plus essentielle que celle des écrivains appartenant à des sociétés développées, des sociétés où tout le monde sait lire et écrire, où tout le monde ou presque s'adonne à l'écriture comme si c'était un sport à la portée du premier venu¹⁸⁸.

Pour Ben Jelloun, les écrivains du Sud sont des porte-voix des peuples analphabètes et auxquels les livres sont inaccessibles. En revanche, la portée de l'imaginaire serait l'arme

¹⁸⁷ Mohammed Boughali pense que Ben Jelloun est motivé par « la volonté manifeste d'amuser les Français et plus particulièrement les cercles intellectuels copieusement blasés de Paris ». *Espaces d'écriture au Maroc*, Casablanca, Afrique Orient, 1987, p. 13.

¹⁸⁸ Tahar Ben Jelloun, *Eloge de la fiction dans un paysage en crise*. Conférence prononcée à Lanzarote, à la Fondation César Manrique, Espagne, 2006 et publiée le 5 juin 2006 sur le site officiel de l'écrivain : http://www.taharbenjelloun.org/chroniques.php?menuimg=3&type_texte=0&id_chronique=63

de l'écrivain qui porterait la langue et les idées à travers les générations et les siècles. Dans ce sens, Ben Jelloun écrit : « Un livre, quel qu'il soit, ne changera pas la société ni ne bouleversera les mentalités. Il participe avec d'autres formes d'expression à sensibiliser une société, à lui raconter l'intimité inquiète de personnages de fiction, personnages auxquels le lecteur pourrait s'identifier¹⁸⁹ ». Conscient des limites de la littérature dans l'engagement socio-historique, il met l'accent sur l'impact de la fiction dans une société particulière.

Ben Jelloun soulève ainsi la question de l'utilité de la chose littéraire dans la société, constitutive de l'acte fondamental d'écrire. Cet acte ne peut être réduit à la logique de l'utilité sociale, car il est un acte symbolique, obéissant de fait à un ordre d'idées, à une autre praxis, celle de l'univers littéraire, à la fois rattaché au monde et détaché de celui-ci, à la fois utile et inutile à la société. Il faut voir, au-delà de la mission sociale de l'écrivain, une mission symbolique qui puise ses sources dans l'environnement socio-politique.

Parmi les sujets sociaux qui configurent cette mission, la condition de la femme constitue une figure centrale de son œuvre. La femme s'impose comme mère, amante, fille brimée, etc. Ce lieu commun dans l'œuvre de Ben Jelloun occupe une position capitale et confère à son texte un caractère féministe. Le roman qui a valu à son auteur le prix Goncourt, *La nuit sacrée*, traite du problème de l'identité féminine et des brimades qui lui sont inhérentes. Cependant, ce sujet fétiche de Ben Jelloun risque de faire écran à toutes les autres problématiques, mais surtout à la portée poétique de l'œuvre. Son choix pourrait expliquer l'engouement de la critique de tous bords. La mission de l'écrivain consiste alors à donner la parole à la femme, comme il est bien indiqué dans *Harrouda* avec le discours transcrit de la mère du narrateur. Cet entretien vise à restituer à la mère la parole pour qu'elle exprime sa condition de femme docile qui ne se voue qu'à son mari et à ses enfants. « Cette prise de la parole est peut-être illusoire puisqu'elle s'énonce dans le langage de l'Autre. Mais le plus important dans ce texte n'est pas *ce* que la mère dit, mais qu'elle ait *parlé*. La parole est déjà une prise de position dans une société qui la refuse à la femme¹⁹⁰. » Si *Harrouda* est l'éponyme d'une femme folle qui incarne la sagesse de la cité,

¹⁸⁹ Tahar Ben Jelloun, *Eloge de la fiction dans un paysage en crise*, op. cit.

¹⁹⁰ _____, *Harrouda*, op. cit, p. 92.

L'enfant de sable, raconte l'histoire d'Ahmed, une fille élevée en garçon et qui finit par découvrir sa féminité, mais aussi les frustrations engendrées par cette métamorphose.

Cette tendance de Ben Jelloun à défendre la condition de la femme traduit non pas seulement une volonté de défendre les femmes opprimées ou de profiter d'un sujet accrocheur et à la mode (jouer le jeu du lectorat et de l'édition), mais traduirait la condition même de l'auteur qui vit pleinement l'ambivalence tant sur le plan culturel que sur le plan social. Cette ambivalence relève de l'entre-deux, du tiraillement de l'intellectuel vis-à-vis de sa société d'origine qu'il voit comme une mère. La femme servirait de catalyseur, de moyen de régler des comptes avec cette société qui n'est pas toujours tendre avec son élite intellectuelle. De là proviendrait le désenchantement de Ben Jelloun envers sa société d'origine. Dans un article publié au journal *Le Monde*¹⁹¹, l'écrivain analyse le port du voile dans la société marocaine et tente de déconstruire les préjugés qui lui sont liés. Il constate que l'augmentation de ce phénomène chez les femmes marocaines relève d'une confirmation d'identité et le relie à la liberté même s'il n'exclut pas la dimension islamiste ni la domination masculine. Dans ce genre de prises de position, l'écrivain évite de pointer du doigt, de condamner, se contentant d'expliquer, à un public étranger, le phénomène et de ménager tout le monde dans un discours politiquement correct. On comprend que la fiction lui donne une plus grande marge de liberté qui permet de percer certains tabous et d'aller au bout de sa pensée, surtout en ce qui concerne la condition de la femme maghrébine. Cette fiction permet également à un écrivain comme Khatibi d'installer un univers fait de signes et de questionnement sur l'être social pris dans la tourmente des tiraillements existentiels.

¹⁹¹ http://www.taharbenjelloun.org/chroniques.php?menuimg=3&type_texte=0&id_chronique=73

CHAPITRE 3

ABDELKÉBIR KHATIBI

1.3.1 Dispositions

Abdelkébir Khatibi est né en 1938 à Mazagan, aujourd'hui El Jadida, petite ville portuaire de l'Atlantique. Le rite sacré l'a marqué dès la naissance. Il est né le jour de l'Aïd el Kébir, d'où son nom Abdelkébir lié à la cérémonie du sacrifice du fils d'Abraham¹⁹² (MT-9). Né dans le contexte de la Deuxième Guerre mondiale et donc dans une situation de misère, il mène une vie de semi-bohème.

Enfant, il fréquente l'école coranique pendant un certain temps. Il y apprend la calligraphie, qui confond lettres et dessins et qui marquera son style d'écriture. Il y éprouve la soumission au patriarche, le maître et le père. « Arbre de mon enfance, le coran dominait ma parole alors que l'école, c'était une bibliothèque sans le Livre. », écrit-il (MT-57). Le coran se fait concurrencer par le talisman, la magie des femmes et le tatouage qui le fascinent et traduisent tout un imaginaire qu'il met au service de l'écriture.

En parlant de son père, Khatibi ne retient pas grand-chose de cet homme qui a « passé sa vie entre Dieu et l'argent », « prêcheur grisâtre et commerçant doué » (MT-17). Toutefois, la trace du père est capitale sur le plan symbolique, étant donné que ce dernier lui a inculqué la valeur importante du Livre (le Coran). De ce livre sacré, Khatibi retient l'acte même d'écrire et de fonder un univers de mots. Le père, dans *La mémoire tatouée*, est confondu avec Dieu : « Dieu était parti pour la journée ». L'amalgame entre le père et Dieu relève moins d'une stratégie ironique que d'un procédé de transposition linguistique. En effet, la langue arabe attribue au père le nom de *Dieu de la famille*. À l'origine de cette transposition de locution ou d'expression arabe dans la langue française se cache toute une intention d'investir la langue d'écriture et de la modifier de l'intérieur jusqu'au travestissement en déployant tout le fond culturel arabe dans le texte.

¹⁹² Abdelkébir Khatibi, *La mémoire tatouée. Autobiographie d'un décolonisé*, op. cit., p. 9. Désormais, la référence à ce livre se fera de la manière suivante : (MT-), suivie de la mention de la page.

Son père l'envoie à l'école franco-marocaine en 1945 où l'enseignement y est laïc. Khatibi dit à ce propos avec beaucoup d'ironie : « je devins la conscience dégradée, donnée à la mécréance » (MT-18). Le double jeu culturel prend donc corps sur les bancs de l'école. Quoique élève médiocre, comme il le dit lui-même (MT-54), l'adolescent devient vite triglotte, parlant le français, l'arabe classique et l'arabe dialectal. Cette maîtrise des langues pourrait s'expliquer par l'obsession de la transcription qui le caractérisait depuis ses premières années d'école. Transcrire l'histoire, la mémoire, la mère, etc. tel semble être le projet auctorial qui motivera chez lui l'acte d'écrire.

Jeune, l'enfant est confronté à la mort, celle de son père, puis celle de son jeune frère. L'enfant Khatibi ne se cantonnant pas au seul cadre familial, la société et les éléments de la cité finissent par configurer et par forger sa personnalité. Séparé de sa famille dès son plus jeune âge, sa tante maternelle était plus proche de lui que sa vraie mère. Il se dit même fils de deux mères, ce qui renforce le jeu du "double" qui fonde son écriture. Lors d'un voyage à Essaouira, avec sa tante, il apprend le début du jeu érotique. Le fait de se retrouver entouré de sept filles a suscité en lui le fantasme du harem. Cette obsession de l'acte sexuel le poursuit et marque même son écriture. La sexualité est omniprésente dans ses écrits et s'interpénètre avec la graphie. Dans son récit autobiographique, il dit avoir eu une sexualité précoce avec la bonne et découvre ainsi douceur et jouissance (MT-25, 26).

Sa vie de jeunesse est fortement marquée par la présence de la mer. En effet, vivant dans une ville côtière, El Jadida, puis Rabat, l'enfant aspire à l'ouverture (géographique et culturelle) et au voyage. Cette aspiration se traduit dans l'œuvre par le désir quasi obsessionnel de faire voyager constamment ses personnages. L'explication se trouve dans le lieu commun de la mer qui, dès le plus jeune âge de l'auteur, a remplacé symboliquement la vraie mère. Khatibi insiste même sur le lapsus mer/mère et rajoute le mot mémoire pour dire la nostalgie. Il apparaît clairement que la mer comme espace géographique, mais aussi comme donnée poétique surchargée de symboles, marque profondément l'œuvre de l'écrivain. Il écrit : « la mer est motif de ma première mélodie » (MT-22), ou encore :

Je naquis dans le rythme de ma ville, portée par le vent doux et salé de l'Océan. Ouvrez le cœur de Thalassa, vous y verrez la racine croisée d'une branche et d'un regard. Ce regard appelle la renaissance d'un espace. Par le jeu de la dissimulation, le souvenir métamorphose la ville de notre passé en une nostalgie blanche ; les chemins

partent et aboutissent au même nœud, les quartiers se renvoient les uns aux autres dans un puzzle de formes, de surfaces et de couleurs ; deux images se détachent de ma mémoire nomade, images légères et mouvantes comme la géométrie de l'hirondelle ou l'appel feutré du désir. Fumée de Kif, la mer chante dans le blanc de mes yeux. Paix ! paix ! paix ! (MT-38).

Plusieurs autres facteurs ont contribué à cette passion pour le voyage et la traversée, notamment le cours de géographie que l'auteur présente ainsi :

Voici le professeur de géographie, trapu, sifflant et pointant la règle. Par un coup de baguette, jaillissent des montagnes, habitées de mots étranges, chantants. Montagnes interrogées, soumises à quoi ? Chef de gare sans casquette, planté au centre de l'univers, il surveillait les passages, extrêmement complexes, des fleuves et rivières, mesurait, vérifiait ; il y avait toujours, au fond, une litanie de la petite barbarie. On poussait les montagnes, par curiosité, pour affronter le silence atroce de l'univers. Nous assistions ainsi au spectacle grandiose des chutes de Niagara. Oui, arrière aux plaines, aux plateaux, arrière au désert où la mort même perdait la mémoire, place au royaume de la géographie. Celle-ci, décrochage poussiéreux, nous poussait, vers le vrai chaos, un espace détatoué. Au plus, le sens du monde se confondait, au lointain, avec le vol calculé d'une hirondelle.

Contrée étrange, la géographie éventrait avec le fer rouillé de la citation, alors que je rêvais de déséquilibrer tous les sites, par un seul parfum. (MT-75).

Deux faits méritent d'être relevés dans ce passage. Le premier concerne l'utilisation d'un néologisme : *détatoué* qui renvoie à la fois à la fascination du tatouage (l'absence de tatouage est un tatouage absent ou tatouage effacé) et l'idée de reprendre, d'effacer, contenue dans la récurrence du mot rature. Son obsession peut se résumer en une volonté de participer à cette architecture du monde : recomposer, reprendre, recréer l'histoire des cultures ou encore, « loger dans la splendeur de leur inconscient » (MT-74).

Khatibi poursuit, durant les années quarante, des études secondaires, puis universitaires de sociologie à Rabat où sa sensibilité politique s'aiguise. Il vit la colonisation française sur le ton de l'ambivalence. Partagé entre haine et passion de l'Occident, il ressent « une fraîcheur mythique avec l'Occident. » doublée d'une « contradiction d'agression et d'amour » (MT-15). Cette ambivalence à l'égard de l'Occident se traduit par toute une esthétique où l'entre-deux, l'interstice, l'androgynie et la dualité constitutive sont les mots d'ordre, les piliers de l'architecture textuelle. Sur un plan urbanistique, la dualité est fortement désignée par le marquage des territoires. La ville est divisée en deux : le terrain des Arabes et celui des colons (MT-45). L'Occident ou le

quartier occidental qui avoisine les quartiers de la population locale est un espace à prendre, à posséder, à déflorer, à défaut de toucher aux vierges de son propre quartier : « Que pouvions-nous faire, écrasés dans nos corps, sinon, Bel Occident, déflorer ta nature, sauter sur tes zones interdites et attraper les petits poissons rouges frétilant dans ta matrice ? » (MT-46).

L'avènement de l'écrivain à la littérature s'est fait dès les premières années de l'école primaire comme un enfant qui retrouve les chemins de l'initiation ou encore, comme un adolescent qui découvre le corps de la femme grâce aux correspondances épistolaires où la poésie sert à séduire :

Je devais mon salut à l'amitié des livres, et à cet adolescent à la chevelure nonchalante, qui jetait sur tout un coup d'œil ironique... Nous régnions sur la littérature. Ecrire, bien écrire, devenait notre technique terroriste, notre lien secret. Et nous traversions les années, portés par une fascination inexorable. Je devins écrivain public ; le dimanche, des internes me chargeaient de leur dicter des lettres d'amour qu'ils devaient envoyer à leurs amies. Pour exciter l'inspiration, on m'apportait des photos. Entouré de mes dictionnaires, j'étais exalté, multiple à travers ces passions épistolaires. Je gérais ainsi, jusqu'à midi, la sensibilité du monde. La poésie fit le reste. Je l'aimais d'abord bédouine, brûlée dans l'allégorie, celle des bardes préislamiques et surtout Imrou Al Qaïs et sa tendre incantation. Il a perdu sa bien-aimée quelque part dans le désert, traverse le temps en caressant un cheval, et disparaît dans l'envolée des rimes. Loin de moi le temps aigu, l'expulsion dans la rue ou le bordel, je jouais à disparaître dans les mots, grignotais les vers, les emmagasinai dans un petit cahier jauni, que je relisais avant le sommeil. De jour en jour, d'image en image, mille vies se croisaient, ça grouillait de partout, j'en sortais la tête heureuse et folle. (MT-79, 80).

Toutefois, le récit de Khatibi livre rarement son autoportrait. Quand il le fait, la phrase résume son auto-perception : « enfant dissocié de la famille, timide et timoré, qui s'amusait, pour assouvir ses rêves, à regarder le soleil en face » (MT-24). Malgré son penchant pour l'écriture, la solitude, la lecture, la flânerie et la rêverie, il avoue avoir voulu devenir chauffeur de car. Ce paradoxe s'expliquerait peut-être par la peur qu'il éprouve devant l'écriture, « peur d'être dévoré par elle » (MT-55). Son adolescence à Marrakech a façonné chez lui la figure du conteur. Fasciné par les troubadours et les conteurs populaires qui se tiennent tels des monuments sur les trottoirs et dans les places publiques de cette ville, le jeune Khatibi s'impregne de la culture de « la parabole, du proverbe et de la bonne nouvelle » qui « arrangeaient la tétralogie de notre culture », écrit-il (MT-67). Comme dans les contes populaires, Khatibi traite souvent dans ses écrits des histoires de voyage et de

personnages errants. Il dit à ce propos que « l'errance à l'enfance était un état d'être, plus qu'une déambulation spatiale » (MT-77). Cet état d'être est celui du poète, perdu dans la cité, qui se réfugie dans les lettres et crée son univers fait de mots et de fantasmés. Dans la même perspective du voyage imaginaire et de la tension vers l'ailleurs, Khatibi lit Victor Segalen, ce poète de l'exote, et commence à s'intéresser à la figure de l'Autre et à la problématique de l'ailleurs. Il découvre ensuite la philosophie grâce à un professeur libéral et « profondément chrétien », ayant vécu dans les camps de concentration (MT-106).

Il part en France, en 1958, poursuivre ses études de sociologie. Son arrivée à Paris coïncide avec la guerre d'Algérie. À la cité universitaire, il côtoie des camarades algériens qui militent pour la cause d'indépendance, ce qui lui vaut d'être arrêté par la police. Il passe une nuit au commissariat. Cet incident fait naître en lui le rêve du maquis (MT-127). De son aveu, cet événement marque son éveil politique et la lutte pour l'indépendance. L'engagement contre la colonisation est d'autant plus marqué par l'influence de Karl Marx sur sa pensée politique (MT-95).

De 1966 à 1970, il est directeur de l'Institut de sociologie à Rabat. Il publie son premier livre, *Le Bilan de la sociologie au Maroc*¹⁹³. Puis, Abdelkébir Khatibi entre dans le champ littéraire par la porte de la critique. Grâce à sa formation d'universitaire et à ses études de sociologie appliquées à la littérature, il devient l'un des premiers critiques spécialisés dans la littérature maghrébine, à l'instar de Jean Déjeux, Jacqueline Arnaud et Charles Bonn. Il commence par collaborer à la revue littéraire *Souffle*, dirigée par Abdellatif Laâbi. Khatibi y écrit, en 1968, des textes théoriques¹⁹⁴ sur la littérature, la culture marocaine et nationale.

Il soutient, en 1968, une thèse de doctorat à la Sorbonne sur *Le roman maghrébin*. Il s'agit bien de la première thèse faite sur le roman maghrébin. Il collabore à la maison d'édition Maspero dirigée par le sociologue et écrivain Albert Memmi et publie, grâce à ce réseau, son premier ouvrage critique intitulé *Le roman maghrébin*¹⁹⁵. L'écrivain lui-même dira, dans son roman autobiographique : « Les écrivains que j'ai décrits dans un mauvais

¹⁹³ Abdelkébir Khatibi, *Bilan de la sociologie au Maroc*, Rabat, Association des sciences de l'homme, 1967.

¹⁹⁴ _____, « Avant-propos », Abdellatif Laâbi [dir.], *Littérature maghrébine, Souffles*, Rabat, 3^e trimestre, 1968, p. 4-5.

¹⁹⁵ _____, *Le roman maghrébin*, Paris, Maspero, 1968.

livre¹⁹⁶ – mon premier enfant naturel avec l'Occident – écrivait comme des instituteurs, à qui, en plus, on devait octroyer une gloire passagère et maigre, pour la cause des opprimés » (MT-129).

Installé à Paris pour quelques années, Khatibi se frotte au milieu littéraire parisien et est vite coopté par l'éditeur Maurice Nadeau chez qui il publie, en 1971, son premier récit, *La mémoire tatouée*¹⁹⁷. Le récit porte le titre roman sur sa couverture et marque l'entrée remarquable de Khatibi dans le champ littéraire en tant qu'écrivain. Ce roman, considéré aujourd'hui comme une œuvre majeure de la littérature maghrébine, sera réédité en 1979 par Denoël, réédition postfacée par Roland Barthes. Le récit est la première véritable autobiographie dans la littérature nord-africaine. Khatibi y parle de son enfance et de son adolescence, de ses amitiés et des choses qui l'ont marqué.

À partir de 1973, il est affecté au Centre de recherches scientifiques. Abdelkébir Khatibi enseigne la littérature à l'Université Mohamed V à Rabat et dirige le *Bulletin économique et social du Maroc*. Bénéficiant du soutien de deux noms dans le milieu littéraire, Nadeau et Barthes avec qui il s'entretient régulièrement, Khatibi publie, en 1974, toujours chez le même éditeur, son troisième livre, *La blessure du nom propre*¹⁹⁸. Le livre ressemble à un essai ou à une série de récits qui traitent des écritures, des tatouages, de la calligraphie arabe, de l'alphabet touareg et des récits érotiques, notamment celui du célèbre érotologue arabe Cheïkh Nafzâwi. Le fil conducteur entre ces éléments disparates semble être la rhétorique et sa manifestation graphique. Pourtant, l'ouvrage pourrait passer pour un livre d'ethnologie. Les figures privilégiées renvoient à l'art comme expression suprême du mot. Khatibi contribue, la même année, à une anthologie des écrivains marocains arabophones et francophones, intitulée *Écrivains marocains : du protectorat à 1965*¹⁹⁹, et publie *Vomito bianco. Le sionisme et la conscience malheureuse*²⁰⁰, un essai pamphlétaire sur le problème politique entre Juifs et Arabes.

¹⁹⁶ Abdelkébir Khatibi, *Le roman maghrébin*, Paris, Maspero, 1968.

¹⁹⁷ _____, *La mémoire tatouée*, Paris, Denoël, 1971.

¹⁹⁸ _____, *La blessure du nom propre*, Paris, Denoël, 1974.

¹⁹⁹ _____, Mohammed Ben Jelloun Touimi et Mohammed Kably [dir.], *Écrivains marocains : du protectorat à 1965*, Paris, Sindbad, 1974.

²⁰⁰ _____, *Vomito bianco. Le sionisme et la conscience malheureuse*, Paris, Union Générale d'Éditions, n° 878, 1974.

Khatibi mène une vie entre le Maroc, Paris, Combloux et Stockholm, se marie entre temps à une Hollandaise et revient au Maroc avec, comme il dit, « une poussière de psychanalyse, une sociologie à la voix rauque et des souvenirs poétiques enfumés » (MT-145). Il rêve des pays du nord dont l'influence de la culture se retrouve dans son roman *Un été à Stockholm*. Il disait, à ce propos, que « c'était l'époque où nous tenions un sexe à la place d'un stylo²⁰¹ ».

En 1976, paraît, en collaboration avec Mohamed Sijelmessi, *L'art calligraphique arabe. Ou la célébration de l'invisible*²⁰² dans lequel il traite de l'art islamique et de la force figurative. Fasciné par l'écriture poétique, Khatibi publie un recueil de poèmes en prose, *Le lutteur de classe à la manière taoïste*²⁰³ et introduit la notion d'errance comme privilège pour la pensée dans son envolée poétique. Le personnage du lutteur de classe est donc condamné à une errance éternelle, thème très cher à l'écrivain et qui se retrouve en écho dans la suite de son œuvre. La même année, il rejoint l'Union des écrivains du Maroc en 1976. Parallèlement à sa production romanesque et à ses essais, Abdelkébir Khatibi publie plusieurs articles²⁰⁴ critiques sur la littérature et la politique. Après son recueil de poèmes, et pour des raisons que nous ignorons, Khatibi passe chez l'éditeur Gallimard où il publie son roman *Le livre du sang*²⁰⁵ en 1979. Le roman puise sa source dans les mythes de l'androgynie et d'Orphée, mais s'inspire également des Odes de Ibn ar-Rûmî. *Le prophète voilé*²⁰⁶ est publié la même année chez L'Harmattan. La pièce met en scène Hicham Bnu Hichâm, surnommé Al-Muqanna, faux prophète du VIII^e siècle. En 1983, Khatibi publie *Maghreb pluriel*²⁰⁷, un livre dans lequel il réunit des essais sur la sociologie littéraire, l'orientalisme, la sexualité et le bilinguisme. Il y soulève la problématique d'identité / différence dans la langue des auteurs maghrébins francophones. Ce dernier volet l'intéresse au plus haut point et il y consacre un roman allégorique où l'amour des langues est comparé

²⁰¹ Abdelkébir Khatibi, *Un été à Stockholm*, op. cit., p. 135.

²⁰² _____ et Mohamed Sijelmessi, *L'art calligraphique arabe. Ou la célébration de l'invisible*, Paris, Chêne, 1976.

²⁰³ _____, *Le lutteur de classe à la manière taoïste*, Paris, Sindbad, 1976.

²⁰⁴ _____, « Le Maghreb comme horizon de pensée », Claude Lanzmann [dir.], *Les temps modernes*, Paris, Julliard, octobre 1977, p. 7-20. Il a publié plusieurs autres articles, mais l'espace qui nous est imparti ne nous permet pas de les citer tous.

²⁰⁵ _____, *Le livre du sang*, Paris, Gallimard, 1979.

²⁰⁶ _____, *Le prophète voilé*, Paris, L'Harmattan, 1979.

²⁰⁷ _____, *Maghreb pluriel*, Paris, Denoël, 1983.

à l'amour charnel : *Amour bilingue*²⁰⁸, publié en 1983. Le personnage principal de ce roman est la langue. Il s'agit d'une langue ambivalente, formée de deux parts antithétiques. La question du choix de la langue, le français ou l'arabe, ne se pose plus, il est question d'assumer les deux, d'aimer cette langue autre, cette bi-langue.

L'échange épistolaire avec le psychanalyste Jacques Hassoun dans *Le même livre*²⁰⁹, publié en 1985, évoque les différents problèmes d'écriture et de cultures. L'année suivante, Khatibi publie un recueil de poèmes intitulé *Dédicace à l'année qui vient*²¹⁰. *Le roman maghrébin* est réédité, la même année, au Maroc chez SMER. En 1987, Khatibi publie un essai critique dans lequel il traite des *Figures de l'étranger dans la littérature française*²¹¹. Dans ce livre, l'auteur sélectionne quelques itinéraires tels que ceux de Genet, Segalen, Duras, etc. Il subdivise, ensuite, les figures de l'étranger en trois catégories, telles que traduites par des écrivains contemporains: le bon sauvage (Indien, Africain), la passion du barbare (Orient arabe et islamique) et l'art du mystérieux (Chine, Japon). Fasciné par la civilisation japonaise, Khatibi publie, en 1989, *Ombres japonaises. Précédé de Nuits blanches*²¹², une réflexion sur l'écriture à partir du conte oral arabe et le récit de voyage d'un Maghrébin au Japon. L'auteur s'impose, grâce à ce livre, comme le plus original des écrivains maghrébins. *Par-dessus l'épaule*²¹³ est publié en 1988 chez Aubier et réédité chez Flammarion en 1992. L'année suivante, Khatibi publie *Paradoxes du sionisme*²¹⁴ chez Al Kalam au Maroc. Dans cet essai, l'auteur revient sur le conflit au Proche-Orient et critique le fondement du sionisme comme idéologie politique qui passe par le truchement religieux. En 1990, Khatibi publie *Un été à Stockholm*²¹⁵ dans lequel il présente un interprète perdu dans son imaginaire dans le nord de l'Europe.

Parallèlement à sa production littéraire, il a contribué à de nombreux ouvrages portant sur la société marocaine et l'art islamique dont la réédition de *L'art calligraphique*

²⁰⁸ Abdelkébir Khatibi, *Amour bilingue*, Montpellier, Fata Morgana, 1983.

²⁰⁹ _____, Jacques Hassoun, *Le même livre*, Paris, L'Éclat, 1985.

²¹⁰ _____, *Dédicace à l'année qui vient*, Montpellier, Fata Morgana, 1986.

²¹¹ _____, *Figures de l'étranger dans la littérature française*, Paris, Denoël, 1987.

²¹² _____, *Ombres japonaises. Précédé de Nuits blanches*, Montpellier, Fata Morgana, 1989.

²¹³ _____, *Par-dessus l'épaule*, Paris, Aubier, 1988.

²¹⁴ _____, *Paradoxes du sionisme*, Rabat, Al Kalam, 1989.

²¹⁵ _____, *Un été à Stockholm*, op. cit.

arabe. *Ou la célébration de l'invisible*²¹⁶ chez Gallimard en 1994. Il reçoit, la même année, « le prix littéraire de la seconde édition du Festival de Lazio d'Europe et de la Méditerranée » ainsi que « le Grand prix de l'Académie française ». Avec la collaboration de Mohamed Sijelmessi et d'El-Houssein El-Moujahid, Khatibi dirige, en 1996, *Civilisation marocaine. Arts et cultures*²¹⁷, une encyclopédie du Maroc illustrée et réalisée par une quarantaine de spécialistes. L'ouvrage expose et aborde l'Histoire, les mythes, la vie religieuse, les langues et dialectes, les arts folkloriques, de l'antiquité à nos jours. Khatibi obtient le « Grand prix du Maroc » en 1998. Il publie, en 1999, un essai, *L'alternance et les partis politiques*²¹⁸. Il s'agit d'un bilan politique et idéologique des gouvernements « technocratiques » du Maroc. La même année, il publie *La langue de l'autre*²¹⁹, une réédition de plusieurs de ses articles et entretiens. *Vœu de silence*²²⁰, publié chez Al Manar en 2000, est une méditation sur le silence dans la poésie, en particulier celle de Rilke et de Rimbaud. Il a participé, en 2001, à l'ouvrage *Du signe à l'image. Le tapis marocain*²²¹ qui présente plusieurs photographies de tapis marocains parmi ceux du musée des Oudayas (Rabat) et du Batha (Fès). Pour chaque tapis, Ali Amahan fournit une fiche technique. Dans la deuxième partie du livre, Khatibi propose une analyse consacrée à la symbolique.

En 2003, Khatibi publie *Le corps oriental*²²² chez Hazan. *Pèlerinage d'un artiste amoureux*²²³ paraît chez Rocher la même année. Dans ce roman, l'auteur s'inspire à plusieurs égards de la vie de son grand-père, Raïssi, né en 1877 et mort en 1960. Raïssi entreprend un long voyage qui devient une traversée de l'histoire, puisqu'il assiste à la colonisation française et à la résistance qui s'ensuit. La même année, il reçoit « le prix de l'Afrique méditerranéenne/Maghreb ». L'année suivante, Khatibi publie chez Al Manar *Aimance*²²⁴ qui rassemble des poèmes déjà publiés. *Féerie d'un mutant*²²⁵, publié par Le

²¹⁶ Abdelkébir Khatibi, *L'art calligraphique arabe. Ou, la célébration de l'invisible*, Paris, Gallimard, 1994.

²¹⁷ _____, Mohamed Sijelmessi et El-Houssein El-Moujahid [dir.], *Civilisation marocaine. Arts et cultures*, Casablanca, éditions OUM, Arles, Actes Sud, 1996.

²¹⁸ _____, *L'alternance et les partis politiques*, Casablanca, Eddif, 1999.

²¹⁹ _____, *La langue de l'autre*, New York/Tunis, Les mains secrètes, 1999.

²²⁰ _____, *Vœu de silence*, Neuilly-sur-Seine (Hauts-de-Seine), Al Manar, 2000.

²²¹ _____, *Du signe à l'image. Le tapis marocain*, Aix-en-Provence, Edisud, 2001.

²²² _____, *Le corps oriental*, Paris, Hazan, 2003.

²²³ _____, *Pèlerinage d'un artiste amoureux*, op. cit., 2003.

²²⁴ _____, *Aimance*, Neuilly-sur-Seine (Hauts-de-Seine), Al Manar, 2004.

²²⁵ _____, *Féerie d'un mutant*, Paris, Serpent à Plumes, 2005.

Serpent à Plumes, marque une rupture dans l'œuvre de l'auteur. Il s'agit d'un roman de science fiction, le premier dans son genre que Khatibi entreprend. La même année, il publie, avec Ghita El-Khayat, *Correspondance ouverte*²²⁶, un livre qui retrace quatre années de leur correspondance épistolaire. Son dernier livre en date est un essai sur le *Quatuor poétique, Rilke, Goethe, Ekelof, Lundkvist*²²⁷, publié chez Al Manar en 2006. Son éditeur La différence vient de publier, en 2008, l'intégralité de son œuvre dans trois volumes comprenant aussi bien la fiction que les essais. Il reçoit, la même année, « le prix du Grand printemps » de l'Association française « Hommes de lettres » pour l'ensemble de son oeuvre poétique et devient ainsi le premier écrivain marocain et arabe à décrocher ce prix. L'auteur décède à Rabat des suites d'une crise cardiaque, en mars 2009. Il avait 71 ans.

1.3.2 Position

La position de Khatibi au sein du champ littéraire en particulier et culturel en général laisse voir ce qui façonne sa parole littéraire et ce qui exerce sur son œuvre une force d'attraction. L'auteur commence à publier à la même période que Tahar Ben Jelloun et est coopté par le même éditeur, Maurice Nadeau. Mais avant d'en arriver là, l'imaginaire du jeune écrivain a été formé par des lectures et des expériences diverses. Dès son jeune âge, Khatibi s'imprègne du pouvoir des mots. Conscient de cette puissance du verbe, l'auteur écrit dans *La mémoire tatouée*²²⁸ qu'à l'âge de l'adolescence il « choisit la solitude, les fraternités littéraires. [Ces] dieux étaient de préférence des poètes marginaux, exilés, fous, suicidés, morts jeunes ou tuberculeux, ceux-là mêmes qu'[il] savait perdus à tout jamais dans la souffrance pure ». Dans ce sens, Baudelaire était le poète préféré de Khatibi l'adolescent, d'où son attrait pour la figure de la bohème et de l'artiste errant à la recherche d'un sens à l'existence. Cette recherche passe nécessairement par l'inconnu, le non-accomplis. Pour atteindre l'énigme de l'existence, le voyage réel ou imaginé constitue une source intarissable de réponses ou, plus exactement, de perpétuel questionnement. Khatibi

²²⁶ Abdelkébir Khatibi et Ghita El-Khayat, *Correspondance ouverte*, Rabat, Marsam, 2005.

²²⁷ _____, *Quatuor poétique, Rilke, Goethe, Ekelof, Lundkvist*, Neuilly-sur-Seine (Hauts-de-Seine), Al Manar, 2006.

²²⁸ _____, *La mémoire tatouée, op, cit*, p. 84.

écrit : « J'aimais de préférence les mots étranges, qui m'ouvraient le cœur de quelque pays lointain » (MT-81).

Son départ pour Paris est qualifié de « tentation nomade » (MT-115, 116). Il étudie avec Régis Debray dans la classe du célèbre sociologue Gurvitch dont il écrit : « je dois à Gurvitch la lecture obstinée de Marx » (MT-120). Dans cette classe, il se lie d'amitié avec Jacques Derrida, avec qui il partage une passion pour l'ethnographie ésotérique et la musique jazz. Les deux penseurs se sont mutuellement influencés à la suite de leur longue amitié. Cette passion de la musique dont il écrit : « la musique est, incontestablement, la fascination qui délie mes doigts. Mon corps écoute, je suis écrivain ! » (MT-122) l'a également amené à découvrir d'autres écrivains. Sa préférence pour les poètes est marquée par son goût du dépassement et de la musique. Il dit préférer Boris Vian, puisqu'il

aimait le jazz, écrivait des livres réellement drôles, détruisait la bonne conscience au moment où la guerre poussait ses cadavres. Il paya le prix de sa souffrance, disparut comme un vagabond qu'on devait de toute manière retrouver au cours du voyage. C'était une fraîcheur de la violence qui me liait à son souvenir, il savait vivre, écrire et mourir tout à la fois, c'était un bonheur (MT-125).

La jonction entre musique, écriture et signes est au cœur de la problématique de la création de l'auteur.

Outre la poésie, l'œuvre de Khatibi tire son logos du marxisme comme pensée politique, mais aussi de l'existentialisme sartrien. Khatibi, à ses débuts à l'université de Marrakech, était un lecteur assidu de Sartre. À Paris, il s'efforce de faire son entrée dans le Paris littéraire et les cercles poétiques. Mais l'ambiance ne lui plaît pas. Il découvre quelques écrivains dont il ne mentionne pas les noms dans les cafés du quartier latin. Cette rencontre avec l'autre monde l'amène à jouer à l'« ethnographe démusclé de l'Occident » (MT-124). Il observe et essaie de comprendre le fonctionnement du champ littéraire dominé par l'engagement politique promu par Sartre. Paris lui fait découvrir le cinéma. Robbe-Grillet lui semble « un obsédé des murs, un maniaque méthodique » (MT-125), Godard un « collégien du dimanche, qui possède l'astuce de cliquer le hasard de son temps » (MT-125).

Par ailleurs, son rapport avec les écrivains maghrébins est motivé par la figure de proue, Kateb Yacine, envers qui il témoigne de la reconnaissance en ces termes : « 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 énigme, l'égarément des souvenirs quand me harcelait la guerre » (MT-129). Khatibi consacre un chapitre entier, dans son premier livre *Le roman maghrébin*, à la figure de l'écrivain errant²²⁹ (Kateb Yacine, entre autres). Il s'intéresse aussi bien aux écrits francophones qu'aux écrits arabes, tels que ceux de Ali ad-Dû âji qui brise l'académisme littéraire des productions arabes en insufflant dans l'écrit l'arabe dialectal ainsi qu'une approche sensuelle et distrayante de l'Occident dans les années 30. Le critique est aussi influencé par la peinture. Le peintre marocain Charkaoui l'a initié dans ce domaine où il découvre les grands peintres, tels que Chagall et Paul Klee qui s'intéressaient à l'Afrique du Nord.

Parallèlement à la peinture, il s'intéresse au théâtre. De sa rencontre avec le metteur en scène Lavelli naît une collaboration. Mais grâce à « son débordement magique » (MT-134), Khatibi préfère la distanciation de Brecht. Il collabore, pourtant, avec Lavelli qui lui monte une pièce de sa composition. Il dit à propos de cette expérience :

J'ai appris auprès de Lavelli la manière de « recréer » l'acteur, de le rendre transparent à toute fantaisie. Il travaillait la voix comme une partition musicale et réduisait toute résistance ; peu à peu, il émergeait, au-delà de la pièce et des personnages. Je découvris ainsi un dédoublement inattendu, c'était une fureur bien plus grande qui me revenait. Mis en question, je tramais, en silence, mon dépassement futur (MT-134).

Son expérience théâtrale, couronnée par un succès moyen, ne semble pas le satisfaire, puisqu'il décide de continuer son investigation loin de la scène. Khatibi fréquente les milieux artistiques où les tendances se mêlent. Il ne se laisse pas impressionner, mais cette fréquentation détermine son goût artistique où le théâtre et la poésie se mêlent à la calligraphie et à la peinture pour donner naissance à la littérature (MT-155).

Si la position au sein du champ littéraire francophone d'Abdelkébir Khatibi lui offre une grande assise grâce à ses travaux critiques, à sa fiction et aux nombreuses distinctions qu'il a accumulées, la diffusion de son œuvre reste quelque peu limitée, voire restreinte.

²²⁹ Abdelkébir Khatibi, *Le roman maghrébin*, op. cit., p. 101.

Élitiste pour le grand public, réservée aux chercheurs universitaires et aux critiques, l'œuvre de Khatibi, contrairement à celle de Ben Jelloun, ne semble pas susciter l'engouement des lecteurs. Autre fait intéressant à relever est le constant changement des maisons d'édition. D'habitude, logique marchande oblige, un écrivain fidélise sa production littéraire avec une ou deux maisons d'édition, afin de garantir une certaine rentabilité et un nom, voire un privilège d'acceptation de publication. Pourtant, Abdelkébir Khatibi qui jouit d'un capital symbolique élevé, ne cesse de changer d'éditeur quasiment à chaque publication. En passant par une vingtaine d'éditeurs, l'écrivain assoit son œuvre dans une sorte d'instabilité, voire d'errance. L'auteur se dirige de plus en plus vers les petits éditeurs qui privilégient l'œuvre avant toute autre considération mercantile. Les tirages très limités et les éditions de luxe telles que Fata Morgana ou Al Manar en font foi. Le dernier éditeur en date confirme cette règle de "vagabondage" éditorial. Les éditions Al Manar offrent un tirage très limité ne dépassant pas, généralement, le mille exemplaires, mais elles se spécialisent surtout dans l'édition de luxe, en tirant des livres à une quarantaine d'exemplaires sur lesquels figurent la signature originelle d'un artiste peintre ou sculpteur. Ces éditions, créées au Maroc par le cinéaste Souheil Ben Barka en 1985 et transférées à Paris, publient principalement de la poésie. Ceci dénote l'orientation de Khatibi : plus de capital symbolique, moins de profits. Le désintéret du succès libraire et du profit économique est à l'image de toute l'œuvre de Khatibi qui peut paraître parfois difficile d'accès. Son engagement est avant tout esthétique, voire mystique et dévoile des prises de position spécifiques.

1.3.3 Prises de position

L'œuvre de Khatibi, si elle est moins diffusée, moins traduite et moins primée que celle de Ben Jelloun, n'en est pas moins féconde ni moins intéressante du point de vue littéraire ou esthétique. L'écrivain et critique s'est toujours préoccupé, bien avant l'action du récit au sens mythologique, de la lettre du récit. Ses écrits de fiction, sous forme de roman ou de poésie, illustrent ses préoccupations d'ordre théorique. Khatibi, en tant que critique, entend mettre en action sa vision et son approche de l'écriture qu'il développe dans ses essais critiques et théoriques. L'écrit traduit non seulement une vision sociale ou une lutte politique, comme c'est le cas dans la plupart des écrits littéraires du Maghreb et de

l'Afrique subsaharienne, mais aussi et surtout un investissement tactique dans lequel l'auteur déploie une rhétorique particulière, celle de la trace. La trace s'entend dans tous les sens du terme, c'est-à-dire aussi bien la trace de l'encre sur du papier que la trace comme rature et donc comme ligne barrant et débarrant les signes et, par analogie, voilant et dévoilant une plastique du texte. L'écriture est « une géométrie de l'âme énoncée par le corps²³⁰. » L'imbrication se fait entre le corps et la lettre, elle se fait par greffe, mais aussi par inscription, c'est-à-dire tatouage, signature et symbolisation graphique (l'intérêt de l'auteur pour la calligraphie arabe en est une preuve).

Passionné par la recherche en sociologie littéraire, Khatibi est parmi les écrivains et penseurs marocains les plus actifs et multiplie ses prises de position dans le champ culturel en écrivant des essais critiques, des essais sur la calligraphie, sur l'art islamique, des romans et des poèmes. Le Khatibi critique littéraire est très virulent face aux écrivains arabes vivant à Paris qui s'octroient le droit de devenir porte-parole, comme il l'exprime :

« Arabe de service » qui disait : « Je suis un trait d'union entre l'Occident et l'Orient, le christianisme et l'islam, l'Afrique et l'Asie »... Pauvre Arabe, où étais-tu, réduit à une série de traits d'union ! j'en voyais qui mendiaient l'image de leur identité dans les kiosques à journaux, agglutinés à la moindre rature de reconnaissance. Allez, disait le pharisien, insultez-vous dans notre langue, on vous saura gré de la manier si bien. Les écrivains que j'ai décrits dans un mauvais livre²³¹ – mon premier enfant naturel avec l'Occident – écrivaient comme des instituteurs, à qui, en plus, on devait octroyer une gloire passagère et maigre, pour la cause des opprimés. Entouré de sa barbe, Sénac imitait le fakir en action, appelait tout le monde frère. D'autres se torturaient la plume : histoires folkloriques, c'était le minimum pour se cacher, plus loin hallucination du déchiré qui ne connaissait plus le sexe de ses parents » (MT-129).

Malgré sa position de critique, Khatibi garde de bons rapports avec les autres agents du champ, et engage même des correspondances avec certains d'entre eux, dont Ghita Al-Khayat, psychiatre-psychanalyste et écrivaine. Cette expérience, une correspondance entre un écrivain et une écrivaine est unique dans son genre dans le monde arabe et ouvre la voie à un dialogue et à une rencontre entre intellectuels et hommes de lettres ancrés dans l'environnement social de leurs œuvres. Ce n'est pas un hasard si les deux livres de correspondance que Khatibi publie se font avec deux psychanalystes, Ghita El-Khayat et Jacques Hassoun dans *Le même livre*. Même si sur le fond, les deux livres diffèrent – le

²³⁰ Abdelkébir Khatibi, *La blessure du nom propre*, op. cit., p. 192.

²³¹ _____, *Le roman maghrébin*, Paris, Maspero, 1968.

premier traite de l'amour et de la littérature, le deuxième de la question israélo-palestinienne – il n'en demeure pas moins que la tendance à psychanalyser le discours, à dévoiler l'inconscient du langage est très présente chez Khatibi. Cette influence de la psychanalyse se fait ressentir dans tous ses écrits. C'est dans ce sens que son rapport au langage est très particulier. L'écriture serait une sorte de philosophie du langage parce que, dit-il dans un entretien, « Le langage vit dans le corps et dans ce que j'appelle l'intelligence sensible du corps et il est traduit par les émotions, les perceptions, la manière de parler, le style, tout ça est filtré par l'intelligence sensible du corps et donc on le voit dans la manière de parler et d'écrire²³² ». Cette sensibilité expliquerait son penchant pour la poésie. Cet attrait se traduit par un style romanesque ciselé, par « un cristal du texte²³³ », mais aussi à travers une référence quasi constante à l'errance, à la vie bohémienne, d'où son détachement peut-être des mondanités littéraires. La poésie exerce une influence majeure sur son écriture comme le montre bien le passage suivant :

Toute la place était pour la poésie, ma contrée criminelle où s'inscrivait ma blessure. Je m'attaquais aux auteurs difficiles, Mallarmé, Valéry, sans oublier la douceur si proche d'Éluard. M'ouvrir ainsi à une existence voilée, et par les mots j'étais mon propre dieu, au-delà de Casablanca, ville quelque peu détestable qui m'a volé ma parole (MT-114).

Cet attachement à la poésie, à une esthétique bohémienne, inscrit son parcours dans une sorte de "nomadisme culturel" où ses principaux ports d'attache sont avant tout poétiques. Aussi l'œuvre de Khatibi traduit-elle ce positionnement dans l'ailleurs imaginaire et se laisse-t-elle influencer par les différents échos poétiques qui lui parviennent des horizons les plus lointains.

²³² *Le Matin*, « Entretien avec Abdelkébir Khatibi », *Le Matin*, Casablanca, 27 mars 2005.

²³³ Abdelkébir Khatibi, *La blessure du nom propre*, op. cit., p. 11.

CHAPITRE 4

AHMADOU KOUROUMA

1.4.1 Dispositions

Afin de bien mener l'examen de la trajectoire de l'auteur, nous nous sommes servi en partie de la biographie établie par Madeleine Borgomano²³⁴ et des jalons biographiques contenus dans l'entrevue que Kourouma a accordée à Bernard Magnier²³⁵. D'origine malinké, Ahmadou Kourouma est né à Boundiali en Côte d'Ivoire en 1927. Le nom Kourouma signifie "guerrier" et désigne une caste de nobles malinkés. Les ancêtres de l'écrivain étaient de grands résistants aux envahisseurs français. Comme le veut la coutume, ce dernier a été séparé de ses parents à l'âge de sept ans. Élevé selon la coutume musulmane des malinkés, il est pris en charge par son oncle qui l'envoie à l'école de Boundiali. Grâce à cet oncle, il fait des études primaires et secondaires en Côte d'Ivoire, puis des études supérieures de mathématiques à Bamako, au Mali. Il ne reverra sa mère qu'à l'âge de vingt-sept ans. Cet état de manque laisse des traces dans l'œuvre littéraire et contribue, selon Justin Bisanswa « à forger un imaginaire familial, si présent et déguisé dans les romans, nourri de la présence obsédante de la mère et de l'absence du père²³⁶ ». Impliqué dans une vague de protestations, Kourouma est expulsé de l'établissement universitaire de Bamako. Il devient tirailleur dans l'armée coloniale, avec le grade de caporal. Refusant de participer à une manœuvre de répression contre le R.D.A (Rassemblement Démocratique Africain), il perd son galon de caporal et est envoyé en Indochine. Cette prise de position politique se répercute sur son œuvre avec un discours véhément à l'égard des politiques occidentales et africaines.

À son retour, il est admis dans une école d'actuariat à Lyon. Il épouse une Française. Il travaille deux ans à Paris, dans une société d'assurance, puis rentre en Côte d'Ivoire où il fonde, en 1960, La caisse de Retraite des Salariés de Côte d'Ivoire. Il dirige

²³⁴ Madeleine Borgomano, *Ahmadou Kourouma. Le guerrier griot*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 5-10.

²³⁵ Bernard Magnier, « Entretien avec *Ahmadou Kourouma* », *Notre Librairie*, n° 103, 1990, p. 92-96.

²³⁶ Justin Bisanswa, « Jeux de miroir : Kourouma l'interprète », *Présence francophone, Ahmadou Kourouma, écrivain polyvalent, op. cit.*, p. 11.

une banque à Abidjan mais, en 1963, il est impliqué dans un faux complot contre Houphouët-Boigny. Il est emprisonné, perd son poste de fonctionnaire et reste sept mois au chômage à Abidjan. Il avoue que la prise de conscience de ce despotisme a déclenché plus tard l'écriture de son premier roman, *Les soleils des indépendances*, conçu d'abord comme une dénonciation des régimes postcoloniaux en place. En 1963, sans travail dans son pays, Kourouma s'expatrie, d'abord à Paris, puis en Algérie où il travaille comme actuaire dans une compagnie d'assurances.

Inconnu du milieu littéraire, Kourouma voit le manuscrit de son premier roman, *Les soleils des indépendances*, refusé par tous les éditeurs français. Apprenant, par hasard, l'existence d'un prix de la francophonie au Québec, il envoie son manuscrit, qui est accepté après corrections et réductions. *Les soleils des indépendances* reçoit à Montréal, en 1968, le Prix de la francité. Le roman connaît un succès immense, les éditions du Seuil en rachètent les droits et le publient en 1970. Kourouma obtient, pour ce roman, le Prix de l'Académie française. Le roman marque une "rupture" dans l'esthétique romanesque et, depuis, Kourouma est considéré comme l'un des écrivains les plus reconnus du continent africain et de la Francophonie.

En 1970, il revient de nouveau à Abidjan. Mais, en 1972, il met en scène une pièce de théâtre intitulée *Tougnantigui ou le diseur de vérité* qui dérange le pouvoir en place. À la suite de cette représentation, Ahmadou Kourouma connaît de nouveaux ennuis et doit une fois de plus s'exiler, cette fois au Cameroun, où il reste neuf ans, puis au Togo, à partir de 1983. Ces incessants déplacements créent une sorte d'instabilité géographique palpable surtout dans *Allah n'est pas obligé* où le protagoniste, victime des régimes en place et des milices, parcourt les contrées. En choisissant l'écriture littéraire, Kourouma, le mathématicien, se voit attribuer un reclassement symbolique, selon l'expression de Bourdieu²³⁷. On pourrait se demander pourquoi il choisit le roman comme prise de position pour dénoncer la situation politique ? Justin Bisanswa affirme que « ce dernier veut témoigner. Mais le choix des lettres est inexplicable, eu égard à sa formation intellectuelle, mais surtout au contexte politique qui est l'apogée des dictatures africaines. Il ne peut donc

²³⁷ Pierre Bourdieu, « Classement, déclasserment, reclassement », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°24, p. 9.

attendre de la littérature qu'une satisfaction morale pour un engagement social, c'est-à-dire un profit symbolique²³⁸ ».

En 1990, il publie, au Seuil, son deuxième roman, *Monné, outrages et défis*²³⁹. La publication de ce roman constitue un grand événement littéraire. Ahmadou Kourouma déclare qu'il a commencé à l'écrire dès 1973 et que son manuscrit lui ayant été volé, il a dû le réécrire²⁴⁰. L'auteur affirme, dans le même entretien, qu'il a beaucoup retravaillé le manuscrit, en particulier à la demande de son éditeur qui le trouvait trop long. Un extrait inédit de ce roman avait été publié en 1987 par la Revue *Notre librairie*, sous le titre *Monnew* (pluriel du mot monné, employé dans le titre définitif). Mettant en scène les débuts de la colonisation française en Afrique et les vicissitudes qui l'accompagnent dans la ville de Soba dirigée par le chef Djigui qui perd le pouvoir, le roman reçoit le grand prix de l'Afrique noire.

En 1994, Ahmadou Kourouma publie, chez le même éditeur, son troisième roman *En attendant le vote des bêtes sauvages*²⁴¹, qui retrace la vie d'un chasseur devenu dictateur. La pièce de théâtre *Tougnantigui ou le diseur de vérité* est éditée en 1998²⁴². Le roman *En attendant le vote des bêtes sauvages* obtient le Prix du Livre Inter, en 1999, et consolide de la sorte la position de Kourouma au sein du champ littéraire francophone. De 1998 à 2000, Kourouma publie cinq livres pour enfants chez l'éditeur Grandir. En 2000, et sur une commande du Seuil, Kourouma publie *Allah n'est pas obligé* qu'il dédie aux enfants de Djibouti. Ce roman, nettement différent des précédents, obtient le Prix Goncourt des lycéens et le Prix Renaudot²⁴³. Le grand prix Jean Giono est décerné à Kourouma, en 2000, pour l'ensemble de son œuvre. Il est l'un des écrivains francophones les plus primés, les plus lus et les plus traduits au monde.

Lorsqu'en septembre 2002, la guerre civile éclate dans son pays, il prend position contre l'ivoirité et pour le retour à la paix. Il sera accusé par les journaux partisans du

²³⁸ Justin Bisanswa, « Jeux de miroir : Kourouma l'interprète », *Présence francophone, Ahmadou Kourouma, écrivain polyvalent, op. cit.*, p. 12.

²³⁹ Ahmadou Kourouma, *Monné, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990.

²⁴⁰ Bernard Magnier, « Entretien avec Ahmadou Kourouma », *Notre Librairie*, n° 103, 1990, p. 93.

²⁴¹ Ahmadou Kourouma, *Le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, 1994.

²⁴² _____, *Tougnantigui ou le diseur de vérité*, Châtenay-Malabry, Acoria, 1998.

²⁴³ Après Yambo Ouologuem en 1968, Kourouma est le deuxième auteur africain à recevoir le prix Renaudot.

président Laurent Gbagbo de soutenir les rebelles du Nord de la Côte d'Ivoire. Il s'exile à nouveau à Lyon où il meurt, en 2003, à l'âge de 73 ans, des suites d'une maladie. Avant sa mort, il travaillait à la rédaction du roman *Quand on refuse on dit non*, une suite d'*Allah n'est pas obligé*. Dans ce livre, l'auteur attaque avec véhémence le président de la Côte d'Ivoire et les conflits qui déchirent les régions de son pays mais aussi les pays voisins.

1.4.2 Position

Ahmadou Kourouma entre dans le champ littéraire par "effraction". Détournant les principes de cooptation et de réseautage exigés par les milieux littéraires, ce dernier réussit à publier *Les soleils des indépendances* grâce à un concours littéraire (Prix des études françaises au Québec). Il intervient ainsi à un moment où les écrivains africains francophones, à l'instar de Yambo Ouologuem ou Cheikh Hamidou Kane, ont le souci de la langue française classique. Madeleine Borgomano avance que « son orientation scientifique a peut-être permis à Kourouma d'être moins fortement imprégné de ces exigences contraignantes, de se sentir plus libre à l'égard du français, de l'africaniser ou plutôt de le "malinkiser"²⁴⁴ ». Le manque d'assise littéraire ne l'a pas empêché d'investir le champ et de s'imposer comme écrivain iconoclaste en ce qu'il « transcende les limites traditionnelles du genre²⁴⁵ », pour reprendre Jean Ouédraogo. D'ailleurs, sa position est celle d'un pionnier dans la production littéraire de l'Afrique. Il a, en effet, ouvert la voie à d'autres écrivains, tels que Abdourahman Wabéri et Alain Mabanckou, pour la déconstruction de la langue d'écriture, mais aussi de la mythologie africaine, de l'« abatardissement » des traditions africaines, selon l'expression d'Amadou Koné²⁴⁶, et de l'ironie comme arme de l'écrivain.

Kourouma qui a marqué une génération d'autres écrivains lit, à son tour, des écrivains comme Beckett et Céline²⁴⁷, mais aussi des écrivains africains comme Bernard Dadié et Camara Laye. Il a eu des échanges intéressants lors des salons et colloques littéraires avec ses contemporains comme Sony Labou Tansi et Jean-Marie Adiaffi.

²⁴⁴ Madeleine Borgomano, *Ahmadou Kourouma. Le « guerrier » griot*, op. cit., p. 9.

²⁴⁵ Jean Ouédraogo, « L'espace scriptural chez Kourouma ou la tragicomédie du roman », *Présence francophone, Ahmadou Kourouma, écrivain polyvalent*, op. cit., p. 69.

²⁴⁶ Amadou Koné, « Entre hommage et abatardissement : la tradition subvertie », *Notre librairie, Cahier spécial, Ahmadou Kourouma, l'héritage*, n° 155-156, juillet-décembre 2004, p. 39-43.

²⁴⁷ Bernard Magnier, « Entretien avec Ahmadou Kourouma », *Notre librairie*, op. cit., p. 14.

Kourouma occupe une position dominante dans les champs littéraires francophones, qui lui permet d'exercer une influence dans les luttes internes du champ afin d'imposer son style, celui de la déconstruction de la langue mais aussi des imaginaires et de la mythologie africaine. De ce fait, il jouit d'un grand prestige littéraire aux quatre coins de la planète grâce à la traduction de son œuvre dans plusieurs langues. En somme, le déclassement social du départ (noyau familial éclaté, dissidence politique et exil) ne l'a pas empêché d'investir le champ littéraire et d'imposer sa parole et ses prises de position tant littéraires que politiques.

1.4.3 Prises de position

Dans ses prises de position politiques, Ahmadou Kourouma se définit avant tout comme Ivoirien. À partir de cette identité, il lance un regard critique sur le régime de son pays, puis sur celui des autres pays africains, mais aussi sur les implications des pays occidentaux depuis la colonisation jusqu'aux multinationales. Ceci est parfaitement représenté dans *Allah n'est pas obligé* et, plus tard, dans *Quand on refuse on dit non*. Pour ce qui est de l'identité littéraire, Kourouma se dit tout simplement écrivain ivoirien comme il est dit dans le passage suivant :

Je me définis comme un écrivain ivoirien. Sans hésitation ! Je me sens Ivoirien. La littérature ivoirienne existe. Même si nous ne parlons pas directement de la Côte-d'Ivoire, dans notre façon de vivre, dans notre manière d'aborder les problèmes, la Côte-d'Ivoire est présente et cela a des répercussions sur l'écriture.

Partant de cette assise qui donne à son œuvre un ancrage social, Kourouma revendique le droit à l'engagement socio-politique et confère à l'écrivain africain un rôle à jouer qui serait différent de celui de l'europpéen. En effet, agissant comme agent dans le champ du pouvoir,

l'écrivain en Afrique n'a pas la même fonction que l'écrivain français. En France, il y a une presse qui joue un rôle critique – je pense au *Canard enchaîné* par exemple – l'écrivain n'a donc plus ce rôle à tenir. En Afrique, nous devons cumuler. Comment écrire dans un pays où il n'existe pas de liberté sans faire allusion à cette situation ? On passe pour un lâche, un amuseur de foire quand on parle de tout sauf ce qui préoccupe nos lecteurs²⁴⁸.

²⁴⁸ Bernard Magnier, « Entretien avec Ahmadou Kourouma », *Notre librairie, op. cit.*, p. 13

Il apparaît clairement que Kourouma lie sciemment l'engagement politique à l'écriture littéraire dans le contexte des sociétés africaines. Ceci explique ses prises de position politiques qui lui ont valu d'être exilé pendant une bonne partie de sa vie.

Nonobstant le caractère politique de ses écrits, Kourouma se préoccupe particulièrement de l'esthétique littéraire dans ses romans. Il se livre à une pratique devenue de plus en plus courante dans les récits africains francophones et qui consiste à ouvrir le texte sur plusieurs discours, voire sur plusieurs langues. Les emprunts linguistiques et les variations discursives deviennent un jeu caractéristique de son œuvre. L'auteur, en décidant de faire penser ses personnages en malinké tout en écrivant en français, cherche à tout prix à imposer son style littéraire et un univers linguistique qui serait, non pas une simple "malinkisation du français", mais une invention singulière.

Les stratégies discursives dans l'œuvre kouroumienne passent par une interaction linguistique et une traduction des expressions figées. Leur déploiement incessant dans les romans relèverait des prises de position littéraires. Ces procédés s'expliquent par le contexte linguistique dans lequel Kourouma a vécu et qui est fortement marqué par un métissage interlinguistique en perpétuel renouvellement. Ainsi le polylinguisme qui est selon Bakhtine « une stylisation, habituellement parodique, du langage propre aux genres, aux professions et autres strates du langage », occupe, dans l'œuvre de Kourouma, une place capitale. Il expose lui-même le rapport à la langue d'écriture de la manière suivante :

[...] lorsque j'ai commencé à écrire *Les soleils des indépendances*, Fama m'est apparu fade et ce n'est que lorsque je l'ai fait parler en malinké qu'il a pu avoir tout son relief. Dans les parties dialoguées le français de France ne pouvait pas convenir. Toute langue, toute société, est d'abord constituée d'un certain nombre de mythes et de réalités. Traduire, c'est trouver les mythes et les réalités correspondants²⁴⁹.

Toutefois, loin d'être une simple influence ethnolinguistique, cette interaction entre le français du texte et la langue malinké, par exemple, renvoie essentiellement au désir auctorial de créer une langue qui lui soit propre, une langue à travers laquelle se déploie l'univers littéraire de Kourouma. Ce fait est indéniable, sachant que le travail sur la langue ne se contente pas de rapporter ou de recycler des expressions du malinké dans le texte français mais réinvente la langue. Ces « innovations lexicos-sémantiques dans l'œuvre

²⁴⁹ Bernard Magnier, « Entretien avec Ahmadou Kourouma », *Notre librairie*, op. cit., p. 12.

romanesque d'Ahmadou Kourouma reposent sur les néologismes de forme. Elles ont lieu par composition, dérivation, calque linguistique et emprunt²⁵⁰ », comme l'écrivent Gérard Marie Noumssi et Rodolphine Sylvie Wamba.

Étranger au monde de la littérature, Ahmadou Kourouma y fait son entrée en imposant son propre style d'écriture – une des caractéristiques de ce style est ce que Justin Bisanswa appelle la « défocalisation²⁵¹ », c'est-à-dire un éclatement du noyau narratif – et sa propre pratique détachée des exigences de l'institution littéraire. Écrire des romans, c'est pour lui une façon de résister aux politiques africaines et de mettre en œuvre son désenchantement social. Ce détachement par rapport aux codes littéraires pourrait s'expliquer par sa formation de mathématicien qui fait qu'il n'appréhende pas la langue mais la vit et l'écrit comme il la ressent. Son avènement à l'écriture s'est fait presque accidentellement, comme il le déclare dans un entretien :

L'écriture est pour moi quelque chose d'inattendu. J'ai une formation mathématique et scientifique. A la fin de mes études d'actuaire et avant de rentrer en Côte d'Ivoire, j'ai voulu faire de la sociologie, lire des mémoires sur l'ethnologie africaine. Ces mémoires m'ont paru mal écrits, difficiles à lire. J'ai donc décidé de faire « de la sociologie » d'apprendre à écrire. J'ai commencé à écrire à ce moment-là. Rentré en Côte-d'Ivoire quand j'ai perdu mon emploi, j'ai continué et cela a donné « Les Soleils des Indépendances »²⁵².

Sa position lui donne la liberté de décloisonner la langue et de la désacraliser dans ce qu'elle a de plus classique. Il déclare dans un autre entretien ce qui suit : « mathématicien, je n'avais pas le respect du français qu'ont ceux qui ont une formation classique²⁵³ ». La déconstruction de la langue classique est, de ce point de vue, une prise de position littéraire qui crée, de par sa subversion, une position de force au sein du champ littéraire.

Il apparaît, après ces jalons biographiques, que la trajectoire sociale et familiale d'Ahmadou Kourouma se caractérise, selon Justin Bisanswa :

²⁵⁰ Gérard Marie Noumssi et Rodolphine Sylvie Wamba, « Créativité esthétique et enrichissement du français », *Présence francophone, Ahmadou Kourouma, écrivain polyvalent, art. cit.*, p. 30.

²⁵¹ Justin Bisanswa, « Jeux de miroir : Kourouma l'interprète », *op. cit.*, p. 14. Le terme défocalisation utilisé par Justin Bisanswa renvoie à cette impression donnée à la lecture du texte de Kourouma qu'il s'agit d'un brouillon et d'un « éclatement de la focalisation par une pluralité de foyers » narratifs, peut-on lire à la page 16 du même article cité.

²⁵² Bernard Magnier, « Entretien avec Ahmadou Kourouma », *Notre librairie*, n° 87, avril-juin 1987, p. 10.

²⁵³ Yves Chemla, *Entretien avec Ahmadou Kourouma*, Paris, Le serpent à plumes, n° 8, 1993, p. 156.

par un manque d'assise sociale qui se traduit par un métissage et une diversité de cultures : perte d'identité et séparation d'avec ses parents. La mouvance géographique et la multiplicité des activités professionnelles sont la traduction de cette errance. Déclassé, kourouma n'a d'accroche nulle part. Il devra s'inventer un statut et une position de classe, fût-ce imaginativement, en nourrissant toute fantasmagorie du paria et de l'exilé qui parcourt son œuvre. La littérature lui fournit donc les moyens de cette reconquête; le déclassé social se voit ainsi compensé par le reclassement symbolique. L'image du prince déshérité retournée en celle du paria bohème, telle qu'elle figure l'auteur des *Soleils...*, participe donc de cette aristocratie de l'Esprit dont parle Baudelaire, inventé de toutes pièces par tous ceux qui refusent l'ordre bourgeois ou en sont les victimes²⁵⁴.

²⁵⁴ Justin Bisanswa, « Jeux de miroir : Kourouma l'interprète », *Présence francophone, Ahmadou Kourouma, écrivain polyvalent, op. cit.*, p. 13.

CHAPITRE 5

PIUS NGANDU NKASHAMA

1.5.1 Dispositions

Aidé des fiches de présentation du Department of french studies²⁵⁵ de l'Université de Louisiane où l'écrivain enseigne, du livre d'Alexie Tcheuyap, *Esthétique et folie dans l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama*²⁵⁶, de son principal éditeur²⁵⁷, L'Harmattan, mais aussi du livre *Vie et moeurs d'un primitif en Essonne quatre-vingt-onze* où Nkashama raconte une année passée en France et de quelques entrevues, nous avons reconstruit quelques jalons biographiques.

Né en 1946 à Mbujimayi en République démocratique du Congo, Pius Ngandu Nkashama a poursuivi des études de Lettres couronnées, en 1970, par l'obtention de l'agrégation de l'enseignement moyen du degré supérieur à l'Université Lovanium de Léopoldville (Kinshasa), avec la mention Grande Distinction. Il obtient, la même année, une Licence en Philosophie et lettres (philologie romane) de la même université. Un an auparavant, Mobutu fait réprimer une révolution étudiante, les cadavres sont empilés et jetés dans des fosses communes. L'université ferme pendant un an et ses 20.000 étudiants sont enrôlés dans l'armée pour apprendre à obéir. Cet épisode a marqué Nkashama et son écho se retrouvera plus tard dans plusieurs de ses livres. Il part, ensuite, en France où il termine, en 1975, un doctorat de troisième cycle à la Faculté de philosophie de l'Université de Strasbourg qui porte sur *La poésie africaine de langue française (1950-1970)*. Entre temps, comme la plupart des intellectuels africains, Pius Ngandu vit une situation insoutenable sous le régime de Mobutu. Les dissidents dont il faisait partie avaient le choix entre collaborer avec le régime et accéder, de la sorte, à des postes élevés en intégrant le parti-État (Mouvement populaire de la révolution), ou bien être chassés, éloignés ou, tout simplement, abattus. La position de Pius Ngandu Nkashama ne consistait pas seulement à

²⁵⁵ [http://app1003.lsu.edu/artsci/frenchweb.nsf/\\$Content/Ngandu+CV?OpenDocument](http://app1003.lsu.edu/artsci/frenchweb.nsf/$Content/Ngandu+CV?OpenDocument)

²⁵⁶ Alexie Tcheuyap, *Esthétique et folie dans l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama*, op. cit., 1998.

²⁵⁷ www.editions-harmattan.fr

refuser les offres du gouvernement, mais aussi à contester la légitimité du maréchal-président, sa mégalomanie et la corruption de la classe dirigeante. Après avoir vécu les affres de la dictature et les interrogatoires des services de sécurité, Nkashama a été déclaré fou par les médias de l'État.

Il publie, en 1977, aux Éditions Folange à Lubumbashi, un recueil de poèmes, *Crépuscule équinoxial*, réédité chez L'Harmattan en 1997 dans la Collection Poètes des Cinq Continents. La même année (1977) l'écrivain, en publiant la pièce de théâtre *La délivrance d'Illunga* chez Pierre Jean Oswald, inaugure le théâtre politique congolais. La pièce sera mise en scène par la Troupe de l'Université de Lubumbashi, en 1982 et 1984, et au campus de Kinshasa en 1988.

Parallèlement à sa carrière d'universitaire et à son parcours d'écrivain, Pius Ngandu remplit également plusieurs tâches administratives. Il est nommé Secrétaire général, en 1978, du Congrès International des études africaines à Kinshasa. En 1979, il publie un livre sur l'état de la critique des littératures africaines intitulé *Comprendre la littérature africaine écrite*²⁵⁸. De 1979 à 1982, il est directeur du Centre Zaïrois d'études africaines (CEZEA) à l'Université de Kinshasa. Durant la même période, de 1975 à 1982, il est nommé directeur du Centre d'Études des littératures africaines (CELA), à l'Université Nationale du Zaïre de Lubumbashi et assume les fonctions de directeur des publications au Centre de Linguistique théorique et appliquée (CELTA) de la même université.

En 1980, Pius Ngandu Nkashama publie la pièce *Nous aurions fait un rêve* paru à l'Institut National des Arts (INA), à Kinshasa. Il obtient, la même année, grâce à ses travaux de critique littéraire, le *Prix de critique littéraire* décerné par le Rectorat de l'Université nationale du Zaïre. En 1981, il soutient, à l'Université de Strasbourg, une thèse d'État intitulée : *Les images cosmiques dans la poésie africaine*. Grâce à ce diplôme, il redevient « normal²⁵⁹ », après avoir été traité de fou.

Pius Ngandu Nkashama commence sa carrière universitaire dans son pays à l'Université Nationale du Zaïre à Lubumbashi et à l'Institut National des Arts à Kinshasa. Il

²⁵⁸ Pius Ngandu Nkashama, *Comprendre la littérature africaine écrite*, Issy-Les-moulineaux, Éditions Saint-Paul, 1979.

²⁵⁹ Alexie Tcheuyap, *Esthétique et folie dans l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama*, op. cit., p. 26.

part, ensuite, en Algérie, de 1982 à 1990, enseigner à l'Université de Annaba et à celle de Constantine dans le cadre de la coopération française. En 1983, il produit une nouvelle pièce, *Bonjour monsieur le Ministre* aux Éditions Silex initialement publiée sous le pseudonyme de Bakel Elimane, afin d'éviter les représailles du pouvoir. La pièce a été mise en scène par la Troupe de l'Université de Lubumbashi, en 1986, et jouée à Bruxelles par la compagnie Baobab en 1988. En même temps, il adopte le roman, et publie, en 1983, *Le fils de la tribu*, suivi de *La mulâtresse Anna*, tous deux publiés en 1983, à Dakar aux Nouvelles Éditions africaines (N.E.A.). L'écrivain se lance dans un cycle de publications romanesques. Il publie, la même année, *La malédiction*, aux éditions Silex, réédité en 2001 aux Nouvelles du Sud, à Yaoundé.

Parallèlement à cette production romanesque et poétique, l'écrivain a publié des ouvrages à la fois théoriques et critiques. Parmi ces ouvrages, nous citons une anthologie consacrée aux littératures africaines : *Littératures africaines: 1930-1982 (Anthologie critique)*, aux éditions Silex, 1984. En 1984, il fait paraître *Le pacte de sang*, son roman le plus connu, chez L'Harmattan. Il publie, en 1985, une monographie critique sur le roman *Les soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma intitulée : *Kourouma et le mythe: une lecture des Soleils des Indépendances*, aux éditions Silex. En 1986, il publie *La mort faite homme*, toujours chez L'Harmattan. Il mélange à travers ses publications les genres, allant du récit autobiographique à la chronique – celle de la révolte des étudiants qui a réellement eu lieu – en passant par la fiction qui fait figure de catalyseur entre ces bribes du réel. Ses romans marquent un événement majeur dans sa vie. Les camarades de l'écrivain ont été massacrés par la police et ce dernier a vécu l'expérience carcérale. La répression a touché les étudiants dissidents sous le régime de Mobutu. Cette expérience traumatisante se pose et s'impose comme un trauma originel affectant d'une manière considérable le logos du texte littéraire. L'auteur insère dans ce roman des articles de presse, transcrit les jugements du tribunal sur l'emprisonnement des étudiants, de ses camarades. Il mêle ainsi histoire réelle et fiction. Le projet du narrateur, étudiant en médecine, consiste à aider un peuple, à lui « offrir la joie de se découvrir, de s'épanouir²⁶⁰ ».

²⁶⁰ Pius Ngandu Nkashama, *La mort faite homme*, Paris, L'Harmattan, 1983, p. 14.

Depuis 1986, il occupe le poste de directeur Littéraire aux Nouvelles du Sud, jusqu'à ce que celles-ci cessent récemment leurs activités. Pendant son séjour en Algérie, il est nommé conseiller technique en Arts et Cultures africaines auprès du Ministère français de la Culture, en 1987. Cette expérience est relatée dans *Vie et mœurs d'un primitif en Essonne Quatre-vingt-onze*, publié la même année, chez L'Harmattan. Dans ce récit autobiographique, l'auteur rapporte une expérience vécue, celle d'un conseiller technique coopérant en France. Il y raconte l'échec de cette expérience auprès des jeunes et l'impact de cet échec sur sa psyché. Pius Ngandu Nkashama est, probablement, le premier, voire le seul, à avoir été coopérant en France. Le rapprochement interculturel que visait le projet de coopération n'a pas atteint ses objectifs et le déroulement des séances a été ponctué par l'incompréhension, les préjugés, voire les sarcasmes des élèves confrontés à un sujet africain. Nkashama en prend un sérieux coup, il en sort dans un état dépressif. Seule l'écriture semble le consoler et lui donner des raisons d'exister. Il exprime sa colère, puis semble même se détacher de ses manuscrits, en les passant à son ami Kadima Nzuji Mukala, anciennement appelé Dieudonné, pourvu qu'ils soient publiés « n'importe où et n'importe quel prix, mais il faut qu'ils paraissent. Après je pourrais mourir en paix²⁶¹ », écrit-il. Comme le souligne Tcheuyap, « c'est à la suite de cette frustration, voire de ce traumatisme avoué, que l'auteur s'enfonce dans l'écriture avec toute l'énergie du désespoir²⁶² ». La même année, il publie *Pour les siècles des siècles*, aux Nouvelles Éditions Bayardères à Paris. Avec le roman *Les étoiles écrasées*, publié chez Publisud, en 1988, Pius Ngandu impose un style romanesque différent, celui d'une intrigue qui s'agence tel un récit policier. Il est directeur littéraire, depuis 1990, aux éditions L'Harmattan à Paris.

Durant son séjour en Algérie, l'écrivain s'inspire de la célèbre œuvre de poésie romantique arabe *Qays et Laylâ* de Majnûn Laylâ (le fou de Laylâ, ou Qays Ibn al-Muwallah qui vécut au VII^e siècle) pour écrire son poème d'amour *Des mangroves en terre haute*, paru chez L'Harmattan en 1991. Ce récit en prose poétique qui raconte l'amour d'Ayoub et d'Aneidia est un récit existentiel. La même année, il publie *Un jour de grand soleil sur les montagnes de l'Éthiopie* chez L'Harmattan, et *Un matin pour Loubène*. Sans

²⁶¹ Pius Ngandu Nkashama, *Vie et mœurs d'un primitif en Essonne Quatre-vingt-onze*, Paris, L'Harmattan, 1987, p. 179.

²⁶² Alexie Tcheuyap, *Esthétique et folie dans l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama, op. cit.*, p. 190-191.

changer d'éditeur, Pius Ngandu publie ce livre également chez Hurtubise au Québec, étendant ainsi le réseau de son lectorat. Cet éditeur lui demande d'écrire une nouvelle pour un collectif de trois écrivains intitulée *Enfance, enfance*. Ngandu Nkashama donne alors la nouvelle *Les enfants du Lac Tana*, dans laquelle il décrit la famine en Éthiopie avec les yeux de deux jeunes garçons.

Après un séjour de huit ans passés en Algérie, il se retrouve, en 1991, à Paris à enseigner la *Littérature générale et comparée* aux Universités de Paris III-Sorbonne Nouvelle et de Limoges. Il publie, la même année, la pièce *L'empire des ombres vivantes* aux éditions Lansman, Carnières (Mornanlewz). La pièce, inspirée du souvenir du massacre des étudiants par la garde présidentielle, à Lubumbashi au Zaïre, en mai 1990, est lue par le Magasin d'écriture théâtrale au Festival International des Francophonies à Limoges et à Bruxelles. En 1991, il publie *Écritures et discours littéraires: études du roman africain* chez L'Harmattan. À la même année, il donne *Littératures et écritures en langues africaines* chez le même éditeur. Il s'intéresse de près à l'œuvre de Léopold Sédar Senghor en publiant, en 1992, chez L'Harmattan *Négritude et poésie: une lecture de l'œuvre critique de Léopold Sédar Senghor*. Il est directeur du Groupe Interdisciplinaire de Recherches sur l'Afrique (GIRAF) à Paris en 1992. La pièce de théâtre *May Britt de Santa Cruz* est publiée en 1993 chez L'Harmattan. Elle est lue et mise en scène l'année suivante à Santa Fe en Argentine. La même année, il publie un ouvrage critique intitulé *Théâtre et scènes de spectacle. Étude sur les dramaturgies et les arts gestuels* chez L'Harmattan. L'auteur publie, en 1994, *Le fils du mercenaire*, chez Hurtubise, ensuite *Le doyen marri* chez L'Harmattan, roman politique centré sur un jeune étudiant congolais qui se transforme en héros, en combattant le despotisme et les démons intérieurs. *Yakouta* (Diamant en arabe), un roman qui raconte la résistance d'une jeune fille handicapée qui perd son père et qui erre pour mener un combat pour la libération de son peuple, est publié chez L'Harmattan, en 1994. Pius Ngandu Nkashama ponctue son œuvre par des récits de témoignage avec des révélations importantes sur les coulisses du pouvoir. C'est le cas du récit de confessions de Frère Dominique (Sakombi Inongo) *Les magiciens du repentir*, publié chez L'Harmattan en 1995. Il publie, la même année, *Citadelle d'espoir* (L'Harmattan) et *Le fils du mercenaire*, suivis de *Yolène au large des collines* aux EDICEF à Paris-Vanves.

En 1995, il publie *Dictionnaire des œuvres littéraires africaines en langue française* aux Nouvelles du Sud. *Ruptures et écritures de violence. Étude sur le roman et les littératures africaines contemporaines* est publié en 1997 à L'Harmattan. Après la publication, en 1998, d'un ouvrage de linguistique africaine consacré à la langue Cilubà et intitulé *Sémantique et morphologie du verbe en cilubà: étude de ku-twa et kw-ela en cilubà*, chez Giraf, Ngandu Nkashama produit une série d'écrits en Cilubà marquant ainsi un tournant dans sa position au sein du champ francophone. Il publie *Bidi ntwilu, bidi mpelelu* aux éditions Impala-Saint-Paul, Bruxelles-Lubumbashi, en 1998. *La pensée politique des Mouvements religieux en Afrique*, publié chez L'Harmattan, la même année, est un pamphlet contre les dérapages liés au rapprochement du politique et du religieux. Nkashama publie, l'année suivante, *Mayiléna* aux éditions Acoria à Châtenay-Malabry.

En 1999, il publie une monographie critique, *Mémoire, écriture de l'histoire dans "Les écailles du ciel" de Tierno Monénembo* chez L'Harmattan. L'année d'après, il publie un ouvrage didactique consacré à l'enseignement des littératures africaines, *Enseigner les littératures africaines. Tome I: Aux origines de la Négritude*. En 2000, la station des Comores de Radio France Internationale, dépendant du Ministère de la Culture, des Sports et de l'Information, lui attribue le trophée *POHORI, Prix du meilleur livre de l'année sur les langues africaines* pour son livre *Sémantique et morphologie du verbe en cilubà* (1998).

Depuis 2002, il enseigne à l'Université de Louisiane, à Bâton-Rouge, au *Department of French Studies* aux États-Unis d'Amérique. Sa carrière universitaire est dynamique. Il a été professeur invité dans plusieurs universités telles que Louisiana State University, Hamilton College, *Department of Romance Languages and Literature* à New York, Portland State University, *Department of French and Italian*, University of New Mexico (Albuquerque-Taos), The University of Montana (Missoula), *Fellowship*, Afrika-Studiecentrum, Université de Leiden aux Pays-Bas, Université de Bangui (Centrafrique), Université d'Aarhus (Danemark), Université de Limoges (France), Université du Bénin-Calavi, etc. Ngandu Nkashama mène également des recherches essentiellement linguistiques et littéraires, alliant la sémiotique, la stylistique, la sémantique, la grammaire et la syntaxe du français. Tous ses séjours dans plusieurs pays consolident la situation

d'exil, voire d'instabilité géographique dont l'écho se fait largement ressentir à travers toute l'œuvre de l'auteur.

D'autres projets linguistiques, mais surtout littéraires écrits en cilubà suivront, tels que *Tuntuntu, ntuntu*, (cilubà) publié aux éditions Difunda à Baton Rouge, en 2002, et réédité chez Giraf, en 2003, ainsi que *Mulongeshi wanyi*, publié à Paris aux éditions Giraf en 2003. La même année, il publie *Négritude et poésie*, chez L'Harmattan. En tant qu'universitaire, Pius Ngandu Nkashama a également participé à des colloques, des conférences, des séminaires, et publié des articles dans différentes revues spécialisées. L'édifiante œuvre littéraire de cet écrivain, ainsi que sa production scientifique lui ont valu la reconnaissance par l'attribution, en 2004, du Prix The Foncon-Nichols Award de l'African Literature Association (ALA) à l'Université du Wisconsin-Madison. Ce Prix récompense, lors des congrès de l'African Literature Association, la qualité de l'œuvre d'un auteur africain et met en avant l'engagement de celui-ci dans des causes politiques et sociales. La même année, il obtient le *Prix Tabalayi* de « l'Institut de Recherches et d'Information sur le Kasayi » pour son livre *Mulongeshi wanyi* (coédité au Canada et en Belgique).

Pius Ngandu Nkashama occupe la fonction de Director of International Relations and Exchange with French and Francophone Universities, Louisiana State University, Department of French Studies en 2004. En 2005, le roman *Mariana*, suivi de *La chanson de Mariana*, paraît chez L'Harmattan. Le roman allie, à travers une histoire d'amour entre deux jeunes, la dimension existentialiste et la poésie d'amour.

1.5.2 Position

L'entrée de Pius Ngandu Nkashama dans la littérature s'est faite, comme nous l'avons évoqué précédemment, grâce aux activités de critique et de théoricien. C'est donc en réfléchissant sur le fait littéraire que cet agent l'investit pour produire à son tour de la poésie, du théâtre et de la fiction romanesque. Il avoue lui-même, dans un entretien, que ce ne sont là que les aléas des éditeurs qui laissent traîner les livres, en oubliant quelques-uns, jusqu'à ce qu'il décide de changer d'éditeur et de voir publier deux livres en même temps alors qu'ils ont été écrits avec un intervalle de dix ans. Mais au sujet de cette cadence, quasi

frénétique, il répond que l'obsession de « ne jamais réussir à ne publier que des ouvrages posthumes²⁶³ » le pousse à écrire à ce rythme. Il dévoile également sa crainte qui a précédé ses publications : « J'avais tellement désespéré de ne plus jamais devenir « écrivain », avec une dizaine d'œuvres rédigées depuis 1971²⁶⁴ ». Faut-il rappeler qu'il n'a été publié que six ans plus tard ? Face à cette attente, l'auteur n'a d'autre choix que d'écrire continuellement pour faire taire ce désespoir et repousser cette angoisse de la mort.

Son œuvre aussi bien critique que littéraire est imposante dans le champ littéraire francophone et soulève la question, en raison de sa place centrale dans les productions littéraires africaines, du rapport de l'auteur avec les autres agents du champ littéraire. En tant que critique, l'auteur s'intéresse naturellement à ce qui façonne ces productions et focalise son attention sur les nouvelles écritures et sur les écrivains qui l'ont marqué. Sur ses modèles littéraires, Nkashama répond :

[...] Enseignant des littératures diverses (africaines, françaises et universelles) depuis des années, il m'est très difficile de me déterminer par rapport à telles ou telles tranches des œuvres majeures du patrimoine universel. Il est vrai que mes premiers textes se raccrochaient trop à la mystique de la découverte des écrivains noirs. Pas forcément les plus classiques. Mon mémoire de licence (1971) a porté sur Damas. Et mes deux thèses ont analysé la poésie africaine. Mais la circonstance précise a été une amitié insolite avec deux écrivains admirés, estimés, portés longtemps dans le cœur : Chirhalwirwa et Kadima-Nzujji. Le premier, ami des premiers moments, de mes études universitaires, m'a conduit par la main sur les voies initiatiques de l'écriture, patiemment, douloureusement. Immortellement. Un grand nom qui, j'espère aura le même bonheur de voir son œuvre vaste publiée et reconnue. Le deuxième, un modèle qui m'a toujours émerveillé. Non pas dans les thèmes, mais dans la conception de la réalité complexe du texte littéraire. Dans la manière de faire corps intégralement avec son propre imaginaire²⁶⁵.

Aux côtés de ces écrivains, il se réclame d'Aimé Césaire et de Mongo Béti, se dit aussi passionné de Balzac, Zola, Dostoïevsky, Faulkner, Richard Wright, etc. Il ne cache pas, par ailleurs, son attachement, comme beaucoup d'écrivains africains, à la littérature de l'Amérique latine avec des noms comme Aléjo Carpentier, Carlos Fuentes, Jorge Amado et Clinto qui véhiculent un imaginaire très proche de celui des écrivains africains. En ce qui

²⁶³ Bernard Magnier, « Entretien avec Pius Ngandu Nkashama », *Présence africaine*, vol. 133-134, 1985, p. 260.

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ *Ibid.* p. 262.

concerne ses liens avec les auteurs africains, Pius Ngandu Nkashama parle d'amitié et d'influence. Il dit à ce propos :

[...] Il existe des auteurs avec lesquels je partage l'univers onirique. Des amis comme Dakeyo, Maryse Condé, Matala Mukadi. D'autres rencontrés au hasard de mes errances, et qui m'ont fasciné : Monénémbô, Sassine, Mandé A. Diarra, Yodi Karone. Dire que Tchicaya a été un rêve trop longtemps insaisissable, que Kourouma a produit une rupture dans mon cheminement de création, serait peut-être tautologique. Mais je ne me suis attaché que de très loin aux grands monstres des littératures africaines. Ai-je eu tort? Et aurais-je honte d'avouer ma grande faiblesse devant *Ségou* et *L'isolé soleil*? Mes délices devant les romans de Jorge Amado? Et puis, l'avouerais-je? Les textes de Sony Labou Tansi que je reçois chaque fois avec beaucoup de frissons : mêmes hallucinations, mêmes spectres, mêmes masques mortuaires. Même ataraxie. J'ai souvent envie de hurler : Sony me vole mon monde²⁶⁶!

Jouant un rôle central dans le discours critique, Nkashama sait allier son œuvre poétique et sa carrière d'universitaire et critique, cela revient à combiner la théorie avec la pratique dans une même optique, celle d'une conscience investie dans les turpitudes de l'existence. Kasereka Kavwahirehi relève cette homologie entre l'œuvre critique et l'œuvre poétique²⁶⁷. Et c'est à travers ces deux volets que Nkashama influence le champ, qu'il impose les nomos²⁶⁸ de ce champ et qu'il se laisse à son tour influencer par les autres agents. Toutefois, malgré sa position privilégiée d'intellectuel africain dont le discours passe pour être un savoir renouvelé sur les cultures et les sociétés africaines, Nkashama reste quelque peu dans l'ombre. En effet, malgré cette reconnaissance africaine et surtout universitaire, Nkashama reste loin des "projecteurs" et des médias traditionnels, mais aussi par rapport à l'institution littéraire francophone dans ce qu'elle a de plus mercantile, c'est-à-dire les grandes maisons d'édition parisiennes et de fait tous les grands prix de prestige qui leur sont généralement rattachés. Il faudrait souligner que la plupart de ses publications se font chez L'Harmattan qui est une maison d'édition à compte d'auteur et qui fait des tirages limités. Ses livres sont « commercialement impubliables²⁶⁹ », selon l'aveu d'un éditeur. Pourtant, Nkashama avoue qu'il préfère écrire des livres dont la facture est

²⁶⁶ Bernard Magnier, « Entretien avec Pius Ngandu Nkashama », *Présence africaine*, vol. 133-134, 1985, p. 262.

²⁶⁷ Kasereka Kavwahirehi, « Théorie et pratique de l'écriture chez Pius Ngandu Nkashama²⁶⁷ », *Présence francophone, Actualité de Rachid Boudjedra*, n° 68, 2007, 135-155.

²⁶⁸ Le terme est emprunté à Bourdieu et signifie « le principe de vision et de division fondamental et qui est caractéristique de chaque champ ». Pierre Bourdieu, *Propos sur le champ politique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000, p. 63.

²⁶⁹ Bernard Magnier, « Entretien avec Pius Ngandu Nkashama », *Présence africaine*, op. cit., p. 265.

classique afin d'éviter les probables refus des éditeurs²⁷⁰. Bref, si le capital symbolique (universitaire et académique) de l'écrivain est très élevé, le capital économique, lui, n'est nullement tributaire de son statut d'écrivain, mais plutôt de sa position de professeur d'université. Afin de développer cette entité de marginalité/élitisme, nous proposons d'examiner les prises de position de l'auteur.

1.5.3 Prises de position

Chez cet homme de Lettres, le politique et le poétique vont de pair pour dire et crier la volonté de s'affranchir du despotisme politique et du cloisonnement psychique. Ces deux volets, politique et poétique, marquent l'œuvre de Pius Ngandu Nkashama et s'imposent comme des prises de position à l'intérieur du champ littéraire, mais aussi du champ politique. La situation de dissidence, essentiellement politique, de l'écrivain se répercute indirectement sur son œuvre. Loin d'être une simple transposition, au contraire, cette objectivation de soi et de la position de dissident face au pouvoir politique de l'époque, notamment celui de Mobutu, a largement marqué l'écriture de l'auteur congolais. Alexie Tcheuyap précise que

l'activisme et le radicalisme de l'écrivain l'ont placé parmi les Congolais à abattre. Il a été plusieurs fois arrêté et supplicié, placé en résidence surveillée et interdit d'activités à l'université. Si on analyse sa vie dans la perspective freudienne, on dira que c'est un personnage frustré. Et cette frustration le talonne dans son ambulation à travers le monde. Tant et si bien qu'en plus de son incapacité à ébranler physiquement le monstre de Kinshasa, ses multiples autres échecs lui imposent l'écriture comme mode de combat et de défolement²⁷¹.

La mort faite homme évoque l'événement traumatisant de l'arrestation et de la torture. Il apparaît clairement que l'écrivain dissémine dans son œuvre bien des références autobiographiques et historiques. Le narrateur des *Étoiles écrasées*²⁷² dévoile un mépris ouvert envers les universitaires qui s'agenouillent devant des politiciens ou des militaires illettrés en livrant leurs collègues pour quelques liards (EE-48). Ce mépris affiché s'expliquerait, peut-être, par le fait que Ngandu Nkashama aurait été livré aux services secrets par ses propres condisciples. La fiction serait alors une façon de régler ses comptes

²⁷⁰ Bernard Magnier, « Entretien avec Pius Ngandu Nkashama », *Présence africaine*, op. cit., p. 265.

²⁷¹ Alexie Tcheuyap, *Esthétique et folie dans l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama*, op. cit. p. 190.

²⁷² Pius Ngandu Nkashama, *Les étoiles écrasées*, op. cit. Désormais, la référence au roman se fera de la manière suivante : (EE-), suivie de la mention de la page.

avec ceux qui l'ont trahi. Il a même été jugé fou, surtout après avoir hébergé un collègue qui s'est échappé d'un asile, d'autant plus que lui-même se proclame écrivain paranoïaque, poète psychopathe²⁷³. Pourtant, l'auteur lui-même dit ceci dans un entretien : « La littérature n'est pas pour moi un exutoire, mais un exercice spirituel, par lequel je voudrais vraiment, de tout moi-même, faire en sorte que d'autres hommes, ceux de mon pays, ceux de ma génération, ne connaissent jamais les mêmes désespoirs²⁷⁴ ».

L'auteur affectionne particulièrement une autre question, non moins iraportante, et qui est à cheval entre la théorie et la pratique, celle du rapport à la langue maternelle. Dans *Les étoiles écrasées*, un chant en cilubà est enchâssé dans le récit à la page 170. Il s'agit d'un cantique du triomphe. L'auteur ne voit pas la nécessité de le traduire en français, laissant le lecteur non-cilubàphone sur sa faim. Serait-ce encore une stratégie d'exclusion ou alors de suspension du sens, d'hermétisme textuel ? Cette production en cilubà semble être moins une volonté de conquérir un lectorat bien déterminé qu'une prise de position linguistique, et donc, une façon, pour l'écrivain, de prendre ses distances par rapport à la langue d'usage, le français en l'occurrence, dans une institution centriste. À la prise de position linguistique, correspondrait donc une prise de position idéologique marquant ainsi une volonté de renouer avec la langue-mère, une langue qui hante le texte français comme un fantôme, mais qui s'impose comme langue principale et sort de la marge pour être à son tour une langue d'écriture, une langue écrite, et surtout, une langue de littérature et donc de culture. Ce projet pourrait être une façon de se démarquer de la conception qui attribue aux langues africaines le statut immuable de langues de l'oralité.

Le projet linguistique de Nkashama pourrait être totalement utopique. Mais loin de minimiser ce projet linguistique, il faudrait y voir une similitude avec l'ancien français qui était jadis langue du peuple, orale et triviale et qui, grâce aux poètes de la Pléiade (mais surtout à Du Bellay et son manifeste de *Défense et illustration de la langue française*) et à d'autres écrivains français, s'est haussé aux rangs du grec et du latin. De ce point de vue, il se pourrait que le projet linguistique de Nkashama soit totalement utopique, mais il a le

²⁷³ Alexie Tcheuyap, *Esthétique et folie dans l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama*, op. cit., p. 198.

²⁷⁴ Bernard Magnier, « Entretien avec Pius Ngandu Nkashama », *Présence africaine*, vol. 133-134, 1985, p. 267.

mérite de démarginaliser une langue étouffée par les stigmates de la colonisation et par les schèmes immuables de la fameuse oralité. Mais une chose est certaine, c'est que le geste que Nkashama accomplit en écrivant en cilubà, serait non seulement un hommage aux lubaphones, mais surtout une réflexion sur la langue, sur l'écriture détachée de tout monopole linguistique ou autre dictat culturel. À propos de l'emploi de cette langue dans ses écrits, Nkashama dit :

[...] le *ciluba* est une des quatre langues nationales de mon pays. Il est parlé par plus de sept millions de personnes. Il possède une littérature abondante, des revues, des locuteurs de cette langue comptent parmi les grands intellectuels de ce pays. Les noms majeurs de la littérature écrite sont ceux des ressortissants de cette région. Un marché potentiel du livre, et des possibilités immenses. Et pourtant, je traîne ce manuscrit (*Le pacte de sang* traduit en *ciluba*) de maison en maison, sans jamais trouver son « éditeur probable ». L'avenir appartient aux littératures en langues africaines, certes. Mais ce n'est pas un avenir immédiat, et il ne se fera pas sans une volonté politique agressive, sans des moyens considérables dont nous ne pouvons pas disposer actuellement²⁷⁵.

La dernière phrase de cette citation possède un caractère prophétique certes, mais elle renvoie surtout au critique littéraire qu'est Nkashama, habitué à réfléchir sur le corps littéraire et à revoir, surtout, les outils et méthodes théoriques avec lesquels on aborde ces textes africains. En effet, comme critique littéraire, Nkashama insiste, dans plusieurs de ses ouvrages critiques dont *Écritures et discours littéraires, études sur le roman africain*, sur la relation existant entre l'écriture et le contexte institutionnel de son énonciation. Il a, dans ce sens, ouvert la voie de la nouvelle critique des littératures africaines, même si son nom reste quelque peu dans l'ombre. Il réinvente les approches théoriques des textes et fustige cette « crise du regard²⁷⁶ », selon Célestin Monga, dont est affublé le discours occidental sur l'Afrique.

Nkashama déconstruit ainsi le discours critique classique sur les littératures africaines et propose, en contre-partie, dans ses monographies critiques, telles que *Comprendre la littérature africaine écrite* et *Ruptures et écritures de violence. Étude sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, une lecture dynamique des textes littéraires africains loin des lectures anthropologiques qui figent le texte dans une catégorie

²⁷⁵ Bernard Magnier, « Entretien avec Pius Ngandu Nkashama », *Présence africaine*, vol. 133-134, 1985, p. 263.

²⁷⁶ Célestin Monga, « Une utopie réaliste », Alexie Tcheuyap [dir.], *Pius Ngandu Nkashama. Trajectoires d'un discours*, op. cit., p. 25

immanente et ne voit en lui qu'un simple document sur la société dont il émerge. C'est dans ce sens qu'il écrit :

Les textes de littérature africaine ne se réduisent plus à une simple documentation des chroniques relatives aux mutations sociales, aux conflits de cultures, ou à toute autre forme de pensée sauvage. Ils ne sont plus à exploiter comme une mine de renseignements sur les peuples à re-découvrir, ou même à re-développer. Cette sorte de duplicité se transforme en une proto-histoire culturelle, certainement sublime, mais susceptible de se ramener à une hagiographie rituelle, sinon à une anthologie des récits sur le merveilleux africain²⁷⁷.

Alexie Tcheuyap relève bien cette prise de position contre le discours critique courant en ces termes :

Sa production intellectuelle répond à un impératif de contre-discours. Un contre-discours qui, contrairement aux postulats de Marc Angenot, ne vise pas essentiellement le positionnement d'un moi médiocre et envahissant, mais l'articulation des bases théoriques d'une lecture plus intelligente de l'Afrique, ainsi que la nécessité de porter l'imaginaire vers des univers singuliers²⁷⁸.

Nkashama, déconstruit, dans ce sens, un lieu commun de la critique qui privilégie la dichotomie de l'écrit et de l'oral faisant des sociétés africaines des cultures essentiellement orales. Il fait de son œuvre un texte éloquent où le critique commente sur un ton ludique sa propre fiction ou, pour être plus juste, la fiction du poète laisse un testament peu avant son suicide imaginaire :

Paroles du poète décédé définitivement en ce jour, dans le septième cercle des ellipses (éclipses?).

Il avait traîné la malédiction, avec des yeux qui voient dans le crépuscule équinoxial des visages multipliés : les noces du Poète. Et l'image lointaine de Khédidja, un sourire de lumières pour la mulâtresse Anna. Mais le fils de la tribu n'a pas accompli le pacte de sang. Un jour de grand soleil, il a senti sur lui le souffle lourd : les étoiles écrasées. Il appelait désespérément Yimène, venue de l'empire des ombres vivantes, tenant à la main le collier d'ambre de May Britt de Santa Cruz. Celle qui avait vu le fils du mercenaire, courir dans les charniers en criant un matin pour Loubène. Il est allé mourir entre les mangroves en terre haute afin de célébrer la paix pour Yakouta Kweshi, la fille née dans la calebasse.

Sous le silence, le cri qui éclate. La mémoire du temps comme un écho de vie et mœurs d'un primitif. Tout ce qui lui reste pour la délivrance d'Illunga, un temps de

²⁷⁷ Pius Ngandu Nkashama, *Ruptures et écritures de violence. Étude sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, op. cit., p. 58.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 6.

souffrance pour la mort faite homme, et pour les siècles des siècles. Amina, amina, amina (le 28 janvier 1991)²⁷⁹.

Cet intellectuel fait face à un pouvoir politique omnipotent et répressif dans une société qui, trop préoccupée des problèmes de subsistance divers et par des conflits, ne s'intéresse que peu à sa parole. L'auteur fait également face à une autre société, occidentale, trop aveuglée par les préjugés. L'isolement de l'écrivain expliquerait peut-être cette marginalisation au sein du champ littéraire et ce « déficit de légitimation²⁸⁰ », comme le dit Tcheuyap, contrairement à une consécration de l'universitaire et du critique littéraire.

²⁷⁹ Pius Ngandu Nkashama, *Théâtres et scènes de spectacle. Étude sur les dramaturgies et les arts gestuels*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 8-9.

²⁸⁰ Alexie Tcheuyap, « Le destin des littératures africaines. Entre théorie et pratique », Alexie Tcheuyap [dir.], *Pius Ngandu Nkashama. Trajectoires d'un discours*, op. cit., p. 5.

SYNTHÈSE

Si nous avons esquissé un panorama du champ littéraire et la trajectoire de chaque écrivain du corpus, c'est bien pour montrer l'imbrication, voire l'interaction entre la position qu'occupe l'agent au sein du champ et ses dispositions. Cette interaction donne naissance à des prises de position commandées et motivées par les deux premières postures, c'est-à-dire le statut social et littéraire de l'écrivain et son parcours comme agent du champ littéraire.

La première partie consacrée aux deux productions littéraires francophones, maghrébine et subsaharienne, a permis de relever les ressemblances mais aussi les différences entre ces deux entités littéraires. Mais loin de vouloir effacer les singularités et les caractéristiques de chacune, surtout concernant le contexte socio-politique, notre tâche consiste à dégager, à l'aide de la trajectoire des écrivains, la problématique principale qui traverse les livres à l'étude, celle de l'errance dans les textes. Il résulte de cet examen des trajectoires une constante majeure caractérisant les quatre écrivains à l'étude, celle d'un parcours hétérogène et éclaté subissant les effets de l'éclatement géographique et identitaire des écrivains. Leurs parcours se caractérisent par un fort nomadisme et une constante mouvance géographique. Ben Jelloun quitte le Maroc, s'installe en France et continue de voyager et de s'imprégner des cultures lointaines tout en gardant la société marocaine comme référence matricielle de son œuvre. Khatibi séjourne dans plusieurs pays, revient au Maroc, mais son imaginaire est resté à jamais tourné vers l'ailleurs. Kourouma est exilé, passe par plusieurs pays, s'installe en France où il finit ses jours. Nkashama est également exilé, pérégrine à travers plusieurs pays avant de s'installer aux États-Unis d'Amérique. Cette errance géographique crée un état de manque par l'exil ressenti et l'éloignement territorial. Ce manque fait étrangement écho à un autre, familial. En effet, Ben Jelloun rend hommage à sa mère, digne représentante de la société d'origine, dans son œuvre par son engagement féministe. Khatibi perd très jeune son père et s'éloigne de la cellule familiale. Kourouma se sépare de ses parents et est élevé par son oncle. Nkashama se sépare dramatiquement de son milieu familial et social à cause de ses implications politiques et de la folie qu'on lui allègue. Cet éclatement de la cellule familiale accentue le sentiment

d'instabilité et facilite l'élan vers l'ailleurs géographique mais surtout imaginaire, vers l'errance, sans attaches. En somme, si ces auteurs investissent le champ littéraire, c'est bien pour se réinventer un univers bâti sur le rêve et la volonté de recréer un monde aux horizons ouverts, un monde qui peut compenser les frustrations, les manques et l'exil qu'ils subissent. Cette situation se répercute sur leurs œuvres, et sur leurs choix rhétoriques. Sans rapport de causalité, la trajectoire imprègne l'œuvre de cette instabilité et de cet éclatement socio-culturel pour instituer un véritable univers fait d'errance, de nomadisme et de rêves. L'écriture devient donc une façon de rendre positive l'errance des auteurs. Cette identité littéraire donne aux écrivains du corpus une position privilégiée au sein du champ littéraire dans lequel ils détiennent un capital symbolique élevé.

PARTIE II

CINÉTIQUE DE L'ERRANCE

Après avoir examiné la trajectoire des auteurs, nous voudrions démêler l'interaction entre la position de l'agent dans le champ et le choix rhétorique de l'errance comme principal *logos* dans les romans. Motivé par un parcours particulier et singulier, celui de l'auteur, ce choix ne reflète pas la réalité, mais il est disséminé dans le texte, comme une réfraction autour de laquelle s'articule une cinétique de l'errance. Pour lire cette cinétique, nous recourrons à une étude de l'espace/temps qui la détermine. Nous traiterons respectivement, dans cette partie, de la sémiotique qui structure le "programme" de l'errance et de l'incidence de cette sémioticité sur la temporalité du récit. L'errance semble énoncée selon certaines règles, certains codes, essentiellement topographique et chronologique, et elle-même, à son tour, est motivée par une dynamique actantielle capable de rendre compte de sa propre cinétique. En d'autres termes, nous avons l'intention d'examiner comment s'organise l'errance, dans son sens topographique le plus large et quelles en sont les manifestations sémiotiques tant sur les plans géographique que psychique.

Il est impératif, afin de saisir les stratégies discursives du récit, de replacer celui-ci dans un cadre plus ou moins défini, celui du récit d'aventures²⁸¹. Puisque le récit d'errance avance à coup de péripéties et d'événements imprévus, il est, comme le définit Pierre Macherey :

[...] par la loi de sa nature un récit plein d'événements, donc plein d'imprévus. Si tout en lui était donné, inscrit dans le point de départ, il serait infidèle à son genre : rien ne s'y passerait, et la succession, qui, pour un regard exercé, pourrait être entièrement prévue à l'avance. Lire le récit d'aventure, ce doit être au contraire rencontrer à chaque pas, sinon toujours à chaque mot, l'inédit et la surprise : le lecteur suit le déroulement

²⁸¹ Les romans du corpus peuvent être dans une certaine mesure considérés comme des récits d'aventures ressemblant par là au *Don Quichotte* de Cervantès.

de l'aventure ; il en éprouve les heurts et la nouveauté sans cesse renouvelée. Pour lui, chaque moment du livre doit être coup de foudre, rupture, apparition²⁸².

L'imprévu, la surprise et l'inédit constituent le point de départ de l'errance dans la diégèse. Il est à noter, toutefois, que les romans du corpus dépassent le simple cadre de récit d'aventures pour ne se laisser réduire à aucun autre cadre si ce n'est celui de l'errance. Il s'agit d'aborder le texte littéraire comme « lieu d'une infinité d'interprétations²⁸³ » et de lire l'errance comme une série d'isotopies, voire une allégorie qui fait mouvoir le texte.

²⁸² Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1980, p. 55.

²⁸³ Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, PUF, 1988, p. 219.

CHAPITRE 1

CINÉTIQUE ET FONCTIONNALITÉ DES LIEUX

2.1.1 Mouvance et multiplicité de l'espace

Il s'agit de relever ici les constantes qui se dégagent de la cinétique de l'errance sur le plan spatial. Ce travail de repérage permet de mettre en évidence les *déterminations sémantiques* et *sémiotiques* contenues dans le corpus. Nous pourrions ainsi étudier les *topoi dialectiques* – narratifs – et les *topoi dialogiques* – énonciatifs – relatif à l'errance. Pour ce faire, un repérage sémiologique du déclenchement de l'errance s'impose.

2.1.1.1 Déclenchement de l'errance

L'errance implique une action. Son rôle dans le récit est capital, étant donné que tous les éléments textuels semblent lui obéir. D'une manière générale, les personnages des romans du corpus se déplacent constamment, mais l'errance intervient à un moment précis dans leur itinéraire. Ce moment bouleverse la vie et entraîne une orientation importante de la trame événementielle. Il se crée alors une rupture dans l'espace/temps bien établi qui agit en véritable péripétie "nodale". Cette rupture modifie radicalement le récit et sa structure ou bien elle annonce le commencement du récit d'aventures. Le moment où tout bascule, souvent placé en exergue ou à quelques pages du début, peut se présenter de différentes manières.

La surprise semble inhérente à ce moment précis qui fait déclencher l'errance. Pierre Macherey écrit à ce propos que « le récit d'aventure est l'image même de l'œuvre littéraire, car tout livre constitue par rapport à certaines de ses données initiales un événement, une surprise²⁸⁴. » Le protagoniste peut entreprendre l'errance, afin d'obéir à un ordre, accomplir une mission ou résoudre une énigme. Raïssi, dans *Pèlerinage d'un artiste amoureux*, comprend, à la lecture de deux étranges lettres enfouies dans un mur, qu'il doit résoudre l'énigme qui lui a été posée :

²⁸⁴ Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, op. cit., p. 53.

Au nom d'Allah, le Bienfaiteur miséricordieux. C'est un mort qui va te parler, je m'appelle Rachid... (nom illisible). Celui qui déchiffrera ces lettres découvrira un secret. C'est à un inconnu que j'adresse ce message, en le priant de respecter mon vœu. Je prie Dieu de t'aider à le réaliser. Peut-être trouveras-tu ces lettres plusieurs siècles après ma disparition, mon vœu reste invariable. Le voici.

Cette lettre est accompagnée d'une autre adressée au Prophète Mohammed. Elle est posée près de la tête de la femme qui est là, là où tu as mis la main. Cette femme est emmurée [...] Voilà, mon ami, mon histoire. Quand tu liras cette lettre, tu ne me trouveras nulle part. J'ai formé mon vœu, un seul vœu : je te supplie d'aller au pèlerinage à La Mecque, avec cette lettre adressée à notre prophète Mohammed. On me traite de fou, on me jettera à la mer, je suis incapable de réaliser mon propre vœu. Tu trouveras de l'or à côté des lettres. Fais-en un bon usage pour la paix de mon âme²⁸⁵.

L'errance de Raïssi commence d'une façon brusque et inattendue. Au moyen d'une focalisation interne, ce stucateur de métier commence par déchiffrer l'énigme, les signes écrits, codés et éparpillés dans la ville. Mais l'objet énigmatique qui déclenche l'errance, à savoir les lettres, ne le cantonne plus dans une seule ville, Fès, sa ville natale qu'il connaît par cœur. Il le projette plutôt dans une sorte de quête dont le déroulement est mystérieux et s'étend sur plusieurs contrées.

Dans d'autres romans du corpus, l'errance entre par effraction et transforme à jamais le parcours et la vie des personnages. Ainsi, Joachim Mboyo, dans *Les étoiles écrasées*, footballeur d'une équipe belge, sombre dans l'alcool et tolère de moins en moins le racisme à son égard, jusqu'au soir où tout bascule. Pris dans une affaire de meurtre montée de toutes pièces, ce dernier est l'otage d'un groupe d'opposants au régime en place en République du Zaïre à l'époque. Il part donc en maquisard à travers la jungle de l'ex-Zaïre en passant par l'Angola dans l'espoir de libérer le peuple et de retrouver son village d'enfance brûlé par les casques bleus de l'ONU. L'errance est annoncée par une sorte de proposition proleptique qui revient sans cesse au fil du récit : « Mboyo, lui, doit suivre son étoile » (EE-297). Après une série de bagarres, et, surtout, après avoir agressé un chauffeur de taxi très raciste, Joachim devient un fugitif :

Joachim reste interdit, ne sachant pas s'il doit s'enfuir ou circuler tranquillement, sûr de son bon droit de citoyen belge, et de ses papiers trop bien tamponnés à la mairie. Paola se serre contre lui. Elle ne tremble plus dans son corps. Elle ne claque pas les

²⁸⁵ Abdelkébir Khatibi, *Pèlerinage d'un artiste amoureux*, op. cit, p. 16-23. Désormais, la référence à ce livre se fera de la manière suivante : (PDAA-), suivie de la mention de la page.

dents. Elle ne se résigne pas. Une voiture s'immobilise tout près d'eux. Ils entendent crier :

– Entrez vite, si vous ne voulez pas vous faire ramasser. Avec une blanche, mon gars, ils ne feront pas dans les détails. Ils vont te siphonner au gnongnon (EE-31).

Le parcours de Joachim est, par excellence, une errance forcée. Il a été contraint de quitter Bruxelles pour une destination inconnue et d'y laisser sa fille et son ex-femme. Les péripéties, exposées à travers une focalisation interne qui colle au point de vue du protagoniste, confirment ce choix imposé.

Le personnage peut également inscrire son parcours dans une sorte de prédestination où la seule issue se trouve dans l'errance. À l'instar d'Azal, dans *Partir*, le protagoniste ne pense qu'à partir, à fuir, pour un ailleurs qu'il croit meilleur, comme le souligne la récurrence du terme *partir* sur presque toutes les pages du récit. Déjà, l'espace géographique, à travers lequel le récit commence, annonce le tempérament, voire le conditionnement du personnage au voyage, au départ. L'environnement spatial inscrit l'ouverture dans ses éléments. Le récit s'ouvre dans un café nommé *Hafa* – seuil en arabe – à Tanger, un lieu de transit, un seuil entre l'Afrique et l'Europe. La ville portuaire est un lieu populaire où tout le monde se côtoie. Ce lieu ouvert sur la Méditerranée et, surtout, sur l'Espagne, est tout sauf un lieu d'ancrage. Il incite à larguer les amarres. Azal, un diplômé chômeur inscrit donc le départ dans sa destinée. La fatalité est un élément majeur dans son parcours et le protagoniste est un jouet du Destin.

Le jeune Birahima dans *Allah n'est pas obligé* est lui aussi mû par la fatalité – ou du moins c'est ce que laisse croire l'énonciation – d'où la célèbre formule : « Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes ses choses²⁸⁶ ». Birahima subit le même sort que les autres protagonistes forcés à partir. L'enfant part à la recherche de sa tante après la mort de sa mère. Il déambule avec le féticheur Yacouba à travers les villages de la Guinée, de la Côte d'Ivoire, du Libéria et du Sierra Leone et devient, après sa capture par la milice du colonel Papa le bon, enfant-soldat. Son errance le conduit à comprendre les tensions qui tenaillent les sociétés en guerre. La fatalité est déjà inscrite dans le titre qui semble bien être l'unique

²⁸⁶ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 13. Désormais, la référence à ce livre se fera de la manière suivante : (ANO-), suivie de la mention de la page.

choix du personnage-narrateur. Après un prélude où le narrateur tantôt intradiégétique-homodiégétique, tantôt omniscient, expose brièvement et dans un français "petit nègre" la situation familiale en enchâssant quelques micro-récits, le récit d'errance commence. Après la mort de sa mère voulue par Dieu – « Ma maman est morte pour la raison que Allah l'a voulu » (ANO-31) – Birahima doit partir chercher sa tante pour vivre avec elle :

Yacouba continuait à penser, et il le disait, que Allah dans son immense bonté ne laisse jamais vide une bouche qu'il a créée. C'est cet homme qui s'était proposé pour m'accompagner chez ma tante au Liberia. Wallahé (au nom d'Allah)! C'est vrai [...] Un matin, au premier chant du coq, Yacouba est arrivé à la maison. Il faisait encore nuit; grand-mère m'a réveillé et m'a donné du riz sauce arachide [...] Je n'allais plus jamais la revoir. Ça, c'est Allah qui a voulu ça. Et Allah n'est pas juste dans tout ce qu'il fait ici-bas [...] Nous n'avons même pas fait pied la route, même pas un kilomètre : tout à coup à gauche, une chouette a fait un gros froufrou et est sortie des herbes et a disparu dans la nuit. J'ai sauté de peur et j'ai crié « maman! » et je me suis accroché aux jambes de Tiécoura. Tiécoura qui est un homme sans peur ni reproche a récité une des trop puissantes sourates qu'il connaît par cœur. Après, il a dit qu'une chouette qui sort à gauche du voyageur est mauvais présage pour le voyage [...] Il s'est assis et a récité trois autres sourates fortes du Coran et trois terribles prières de sorcier indigène. Automatiquement, un touraco a chanté à droite [...] Le touraco ayant chanté à droite, Yacouba s'est levé et a dit que le chant du touraco est une bonne réponse (ANO-44, 45).

Le voyage se présente comme un chemin tracé d'avance par le Destin. Les forces de la nature (faune et flore) et la volonté de Dieu sont à la fois un guide et une entrave pour le voyageur. Tous les déplacements du jeune Birahima avec Yacouba sont ponctués par les invocations divines à la limite du blasphème, d'où l'ironie, et par les formules de sorcellerie de Yacouba.

Le cas est différent pour le personnage décrit en exergue dans *La prière de l'absent*²⁸⁷ et qui masque la figure de l'auteur. Un professeur de philosophie ordinaire à Fès aspire à l'immatérialité et aimerait se libérer de son corps :

Sa vie ne sera pas tracée d'avance. Ses jours ne seront point réglés par la fatalité, mais seront sous le signe du destin, c'est-à-dire de cette mort éblouissante avec laquelle il devra compter malgré tout. Son épreuve lui apprend au moins ce qu'est vivre. Une voix lui disait : « Vivre?... C'est rejeter constamment loin de soi ce qui veut mourir. Vivre ? C'est être cruel, c'est être impitoyable pour tout ce qui vieillit et s'affaiblit en nous, et

²⁸⁷ Tahar Ben Jelloun, *Partir, op. cit.*, p. 16. Désormais, la référence à ce livre se fera de la manière suivante : (P-), suivie de la mention de la page.

même ailleurs. » « Et même ailleurs... » répétait-il dans une espèce de somnolence. Quelle exigence²⁸⁸ !

Lalla Malika, la sage-femme décédée, l'incite à l'errance à travers un songe, la réminiscence de son enfance. Commence alors un récit d'errance, une sorte de fiction dans la fiction où d'autres personnages jouent le rôle de protagonistes. Sindibad, un mendiant mythomane, vagabonde dans le sud du Maroc avec un jeune homme, Bobby, qui veut se réincarner en chien et une prostituée à moitié sorcière nommée Yamna. Le début de l'errance est marqué par un tremblement de terre. Les personnages sont pris dans un tourbillon de visions et d'hallucinations dans le cimetière de Bab Ftouh (PA-50). Là, le récit bascule dans le fantastique. Si la volonté d'errer, de sombrer dans une imagination débordante est si forte, la fuite dans un espace/temps indéterminé semble déjà conditionnée par un destin préétabli, non pas celui du professeur de philosophie anonyme et qui fait figure de narrateur omniscient, mais celui des personnages imaginaires qui n'ont pour existence qu'une errance non seulement à travers les villes du Maroc, mais aussi à travers les songes et les hallucinations.

De ces différents moments qui déclenchent l'errance, on pourrait distinguer l'errance farouche sous l'emprise de laquelle se trouve l'entreprise auctoriale, d'une errance assez maîtrisée par l'entité auctoriale qui, à travers une focalisation interne, contrôle le parcours du protagoniste et, surtout, maintient un certain contrôle sur le récit. Ainsi, nous allons inventorier les métaphores relatives à l'errance géographique, afin de dégager les constantes et les isotopies relatives au réseau programmatique de l'errance. Il semble important, à cette étape de l'analyse, de présenter un aperçu topographique du parcours protagonistique afin de saisir le mouvement de celui-ci.

2.1.1.2 Délimitation des lieux

Si l'on tient compte du caractère fictif des textes, l'introduction des itinéraires géographiques dans l'étude des romans semble une entreprise vaine. Pourtant, à bien suivre le parcours chaotique des protagonistes, le lecteur éprouve parfois une grande difficulté à suivre le changement topoïque. L'étude des pérégrinations géographiques gagnerait à être

²⁸⁸ Tahar Ben Jelloun, *La prière de l'absent*, op. cit., p. 11-12. Désormais, la référence à ce livre se fera de la manière suivante : (PA-), suivie de la mention de la page.

une schématisation analytique des parcours d'errance. Les villes et les pays mentionnés ont ainsi un double ancrage. Le premier versant de cette dualité renvoie au signifié réel, c'est-à-dire l'endroit qui, par son nom, assoit le texte dans une réalité socio-géographique. Le deuxième versant, quant à lui, relève d'un signifiant fictif, et donc d'une référence essentiellement poétique, de par son insertion dans un texte littéraire.

Par ailleurs, tenant compte des données urbaines présentées dans les romans, nous adhérons à l'affirmation de Roland Barthes, selon laquelle « la ville est un idéogramme. Le texte continue²⁸⁹ ». Nous proposons, dans ce sens, d'inventorier les lieux parcourus par les personnages errants afin de saisir leurs pérégrinations à travers les contrées.

La prière de l'absent

Dans *La prière de l'absent*, les trois protagonistes, Sindibad, Bobby et Yamna, sillonnent tout le Maroc. Toutefois, si leur trajet semble se limiter à ce seul pays, leur errance est éclatée et présente une structure labyrinthique. Les villes et villages visités se présentent ainsi : Fès, Le Sud, Meknès, l'Orient, le tombeau de Moulay Idriss, Tanger, Khemisset, Tiznit, Salé, Casablanca, Marrakech, Douar Nif, Agadir, le désert, Smara, la tombe du Cheïkh Ma-al-Aynayn, etc. Sur la carte, il est aisé de voir les endroits visités, concentrés, pour la plupart, sur la côte ouest, mais éparpillés dans toute la région. Pourtant, le trajet n'est pas aussi clair qu'il ne paraît. En effet, les personnages errants partent d'un point, parcourent un chemin, arrivent à un endroit, repartent, mais retournent au point de départ pour repartir à nouveau, laissant une impression de confusion de lieux. Au-delà de ces lieux repérables sur une carte géographique, il existe d'autres villages imaginaires qu'il est impossible de répertorier dans un schéma référentiel. *Le village de l'attente* en est un. L'itinéraire est motivé par un mouvement du Nord au Sud du Maroc. Il pourrait s'agir, dans cette errance à l'intérieur des frontières d'un même pays, d'une découverte de soi, mais c'est aussi une perte de soi dans un voyage mystique. Le protagoniste erre à l'intérieur des mêmes frontières et son errance métaphorise la quête de soi. Mais cette quête "se dissout" dans l'errance et engendre, au contraire, une perte de soi. Les lieux de l'écriture, Tanger, Essaouira et Paris, mentionnés à la fin du roman, renforcent cette errance qui touche aussi

²⁸⁹ Roland Barthes, *L'empire des signes*, Paris, Flammarion, 1970, p. 44.

bien au parcours du protagoniste qu'à celui de l'auteur. Ce dernier retrace le parcours du Cheïkh Ma-al-Aynayn, un ermite parti à la découverte du Sud marocain à la fin du XIX^e siècle et qui a affronté le colonisateur français dans une guérilla du désert en plein Sahara occidental.

Partir

L'itinéraire dans *Partir* passe du sud au nord : du Maroc à l'Espagne, de l'Afrique à l'Europe. La problématique de l'émigration, mais aussi celle de l'exil perpétuel qui se transforme en errance, sont au cœur du récit. Les deux principaux pays que le protagoniste parcourt sont le Maroc et l'Espagne, mais d'autres pays se rajoutent et font partie d'une errance imaginaire. Les villes visitées et citées se limitent aux deux pays, le Maroc et l'Espagne et se répartissent comme suit : Tanger, le Rif, Ksar es-Seghir, Rabat, Chaouen, au Maroc et Almería, Madrid, Barcelone, Tarifa, Gibraltar, Ceuta, Marbella, Algésiras, Màlaga, Andalousie, Majorque, Tolède, en Espagne. La quasi majorité de ces villes visitées ou citées se situe sur la côte méditerranéenne. Le lieu géographique est un lieu d'ouverture, de voyage et l'obsession du départ chez Azel tient de ce lieu, de cette côte qui ouvre la voie et laisse le champ du regard s'étendre jusqu'à l'autre rive, en Espagne. Une fois installé en Espagne, Azel qui regardait vers le Nord, tourne son regard vers le Sud, vers le Maroc. Le déchirement entre les deux lieux s'installe, mais loin de vouloir réduire l'exil à ces deux espaces, l'auteur relance l'errance et fait éclater les lieux. C'est la raison pour laquelle d'autres lieux sont cités et concernent donc une errance projetée et des références aux voyages des autres personnages ou de leurs lieux de provenance, tels que Bruxelles, le Caire, Oslo, Anatolie, Marseille, Mostaganem, Nigeria, Douala, Bamako, Dakar, Turquie, Pakistan, Afghanistan, Libye, Dubaï, Abou Dhabi, Milan, New York, Djedda, La Mecque, etc. Les lieux réels de l'écriture, mentionnés à la fin du roman, sont Tanger et Paris. Cette mention donne une idée sur le contexte d'écriture, celui d'un auteur qui inscrit le texte dans l'éclatement de l'espace, mais encore dans l'interstice où tout se meut pour engendrer un éclatement et une esthétique du départ revendiquée comme une identité.

Pèlerinage d'un artiste amoureux

Le pèlerinage de Raïssi, l'artiste amoureux, se concentre sur le pourtour méditerranéen, le Désert et une partie de la mer Rouge. Les deux éléments géographiques qui caractérisent ce périple sont la mer et le désert. Mais entre ces deux lieux communs de l'errance s'érigent villes et villages dans lesquels le protagoniste fait escale et vit des aventures diverses. Ces escales vont du Maroc (Fès, Taza, Tanger) en Arabie (la mer Rouge, Yambo, Médine, Beni Khalifa, Thaniet Akhlisse, Bir Ibn Hassani, Bir Cheïkh, Qariat Asafan, Bir Tafla, Oued Fatma, La Mecque, Mina, Djedda), en passant par Alger, Malte, Alexandrie et Beyrouth. Le retour se fait plus rapidement, mais installe une errance plus localisée, dans le même pays, le Maroc (à travers Gibraltar, Ceuta, Tanger, Fès, Marrakech et Mazagan). L'itinéraire est un va-et-vient entre l'Ouest et l'Est. Le personnage s'efforce de redécouvrir l'Orient, mais se découvre lui-même. Il s'agit d'un voyage spirituel, mais aussi artistique où le protagoniste accumule les connaissances sur l'architecture et les stucs de divers pays. L'errance est relancée à la fin par le fils de Raïssi qui devient maquisard et lutte contre la colonisation de son pays.

Allah n'est pas obligé

Les endroits cités et visités dans *Allah n'est pas obligé* sont Togobala, Siguiiri, Guinée, Côte-d'Ivoire, Horodougou, Ghana, Sénégal, Liberia, Abidjan, Dakar, Conakry, Yopougon, Port-Boué, Daloa, Bassam, Boundiali, Agloville, Ganoa, Anyama, Mali, Sierra Leone, Libye, Burkina Faso, Monrovia, Sanniquellie, Ouagadougou, Yamoussoukro, Freetown, Toulepleu, Worosso. Le trajet du protagoniste, exclusif à l'Afrique de l'Ouest, passe du nord au sud, du sud vers le nord et de l'est à l'ouest, en passant par la Guinée, la Côte d'Ivoire, le Libéria, la Sierra Leone, entre les villes et villages de l'Afrique de l'Ouest. Il n'y a pas de mouvement rectiligne. L'itinéraire est chaotique. Les endroits cités ancrent le récit dans le contexte géo-politique des conflits armés et la vie des enfants-soldats. Il s'agit là d'un document socio-historique sur la réalité des enfants-soldats, mais le texte dépasse ce cadre de témoignage et transcende, à travers l'ironie et la fiction, cette réalité. D'où la dérision qui s'élève au rang de principe d'écriture, pour reprendre la formule de

Josias Semujanga²⁹⁰. Le personnage errant découvre la guerre et les manipulations politiques certes, mais il se découvre également un talent de narrateur. Il existe également une référence à d'autres endroits lointains, tels que Paris, New York, Rome, La Mecque, etc. Le jeune Birahima cite ces endroits en référence à des voyages effectués par d'autres personnages, mais le simple fait de les citer montre une curiosité chez l'enfant-soldat et fait basculer son imaginaire vers l'ailleurs.

Les étoiles écrasées

Les lieux parcourus et cités dans le roman se répartissent sur deux continents, l'Europe (Ixelles, Namur, Waterloo, Etterbek, Munich, Rome, Vatican, Mavinga, Lisbonne, Praha, Zaventem, etc.) et l'Afrique (Congo, Kasai, Luena, Huambo, Irebu, Ekefare, Bukavu, Ndalatando, Calandula, Mayi-Munene, Kakanda, Musonoyi, Lungue-Bungo, Benguela, Tras-os-Montés, Bragança, Kazenze, Sandoa, Maghreb, Mulungwishi, Lualaba, Luembe, Lwilu, Kamoto, Dikuluwe, Panda, Shituru, Kifangongo, Caxito, Camabatela, Sanza Pombo, Kengere, Mwinilunga, Cazombo, etc.). Joachim Mboyo a visité l'écrasante majorité de ces lieux. Il est parti du nord, en Europe, puis a atterri sur le continent africain pour une aventure dont il ignore les moindres péripéties. Son voyage du nord au sud, loin d'être de simples retrouvailles avec le pays natal, ressemblerait à une descente aux enfers. Ce voyage forcé change à jamais la personnalité du protagoniste et le projette dans une autre errance, mentale, en guise d'échappatoire à l'errance des maquisards dans les forêts africaines. Il existe, par contre, d'autres capitales et villes citées où le protagoniste projette d'aller, telles que Tripoli, Alger, Moroni, Djakarta, Colombo, Managua. D'autres lieux renvoient aux voyages effectués par d'autres personnages. La fille de Joachim est partie avec son copain pour un long séjour en Amérique du sud. Le père, désenchanté et pris dans la jungle, imagine cet itinéraire qui passe par Bahia, Santiago, Les Antilles, Guatemala, etc. et se contente des maigres souvenirs de sa fille. Cette errance imaginée rejoint, après tout, l'errance réalisée, les deux étant inscrites dans la fiction.

En somme, l'itinéraire est motivé par un "giratoire" qui est un va-et-vient entre le nord et le sud, de l'ouest à l'est. L'errance initiale, de l'Europe à l'Afrique, c'est le retour à

²⁹⁰ Josias Semujanga, *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poésie transculturelle*, op. cit., p. 81.

la terre natale, mais aussi l'occasion de sombrer dans une rêverie et un délire. L'errance dans la jungle de l'Angola et de la République Démocratique du Congo, perçue comme un nouvel exil, engendre une errance généralisée, éclatée où le protagoniste part vers l'ailleurs infini. Dans cette cartographie où villes et villages se succèdent et s'entremêlent se dessine le parcours de l'errant. Dans tous les exemples examinés, il apparaît que l'omniprésence de l'errance s'accompagne d'une métaphorisation renvoyant à l'instabilité géographique, à un mouvement brusque et destructeur. Par quels moyens rhétoriques s'exprime ce mouvement?

2.1.1.3 Métaphores de l'ébranlement de l'espace

Il existe des métaphores qui renvoient à l'errance géographique. Cette métaphore emprunte nécessairement au lexique du climat. En effet, les références aux déchaînements de la nature à travers tempêtes et séismes traduisent l'éclatement spatial de l'errant. L'errance n'est donc pas seulement exposée, explicitée, à travers le déplacement, mais elle est aussi suggérée, annoncée, connotée et "réimprimée" dans le corps du texte par le biais de tropes qui relèvent du code topographique. Ces tropes se déclinent de plusieurs façons :

La référence au tremblement de terre apparaît dans *Pèlerinage d'un artiste amoureux* en ces termes : « Ce fut comme un tremblement de terre senti et rêvé par lui – lui seul – et qui le fit vaciller sur place » (PDAA-9), et dans *La prière de l'absent* : « À partir de cet instant, ils ont compris que quelque chose d'essentiel s'est produit dans leur petite vie. Quelque chose mû par des forces du ciel et de la nuit. Un bouleversement profond, radical, un tremblement de terre qui a renversé Fès, ses cimetières, ses murailles et son devenir. » (PA-52), ou encore :

Pour le moment il est au service des catastrophes susceptibles de menacer le désordre du village.

- Quel genre de catastrophes? Demanda Sindibad.

- Les tremblements de terre par exemple. Tous les matins, il vient coller son oreille sur les tombes. Il paraît que les morts restent très sensibles aux mouvements de la terre (PA-180).

Le tremblement de terre, senti, vécu ou simplement imaginé, exprime le début de l'errance géographique par le biais d'un ébranlement de l'espace. Cet ébranlement, au sens

littéral, qui entraîne une déstabilisation, voire un bouleversement dans le projet de l'errant, est également connoté par les tempêtes. Les exemples suivants illustrent parfaitement cette correspondance entre l'errance et l'ébranlement de la nature, entre le Destin des personnages et les éléments de cette nature. Dans *Pèlerinage d'un artiste amoureux*, nous pouvons lire ceci : « La tempête éclata avec une rapidité fulgurante. » (PDAA-12), tandis que « des nuages épais glissèrent rapidement vers la ville qui allait se défaire bientôt avant de recomposer le puzzle de ses ruelles, ce jeu aimanté par le sanctuaire de Moulay Idriss » (PDAA-11). La rapidité et le caractère soudain caractérisent l'éclatement de la tempête comme dans la phrase suivante : « Soudain, il vit la poussière se soulever en tourbillonnant, courant avec le vent pendant que le ciel marchait vers la terre ». La pluie, conséquence de la tempête, s'y met aussi et contribue au déclenchement de l'errance en dévoilant l'objet de valeur – les lettres cachées dans le mur – : « Gonflé par la pluie et son humidité, le mur bougeait au-dessus de la plaque de chaux qui le couvrait tel un paravent fin » (PDAA-15). La tempête est récurrente et le parcours du protagoniste en est affecté : « la tempête attaqua de nouveau » (PDAA-121), ou encore : « Un vent violent vous mettra en péril » (PDAA-181). Dans cette même optique de déplacement au gré des déchaînements des éléments de la nature, Khatibi, dans sa correspondance avec Jacques Hassoun, avoue être séduit par les phénomènes naturels de très grande ampleur et cite les tremblements de terre. Ne faut-il pas voir dans cette référence au tremblement la passion pour la représentation de l'espace ébranlé et, par-delà, l'errance du récit ?

Le vent, à l'origine des tempêtes, provient d'un ailleurs. Dans ce sens, le vent annonce également l'errance, comme le décrit le passage suivant de *La prière de l'absent* : « Un vent frais souffle sur Bab Ftouh. Un vent chargé de quelques grains de sable. Un vent venu de loin, venu du sud, lieu du mythe et du nœud de l'histoire » (PA-52). Le vent acquiert une polysémie qui se métaphorise. Loin d'annoncer une quelconque tempête, le vent réfère ici à un ailleurs, à un lieu de provenance, le Sud, comme seul repère. L'errance est explicitée par ce vent venu du sud.

Dans *Les étoiles écrasées*, les références aux mouvements des éléments naturels accompagnent les déplacements de Joachim, comme en témoigne le passage suivant : « lorsque l'orage s'annonce dans les nuages [...] Le ciel se fait bas. La lune s'en va, brisée,

anéantie. Les étoiles s'empressent de disparaître » (EE-136). Le passage annonce le déchaînement des éléments de la nature, ce qui pourrait renvoyer à l'état du protagoniste au bord du désespoir. Il faut également noter la constante référence aux étoiles comme seul repère pour le protagoniste puisque ce dernier « est tout seul. Il doit se repérer à partir de la position des étoiles. S'il s'égare, ce sera la catastrophe » (EE-143). Et si, dans le passage cité précédemment, les étoiles s'empressent de disparaître, le rêve de Joachim Mboyo se disperse et son village natal s'éloigne dans ses rêves pour ne laisser que le souvenir d'un conte, celui des étoiles écrasées.

Dans *Partir*, le grand rêve du départ en Espagne qui tire ses sources des côtes de Tanger, est rythmé, bercé par le temps. S'il fait beau, l'Espagne apparaît à la vue des candidats à l'immigration pour les plonger dans une longue rêverie. Le passage qui suit illustre bien cette corrélation entre le temps et le moment du rêve ou encore celui du départ, puisqu'il faut prendre le large pour y arriver :

Ils regardent la mer, les nuages qui se confondent avec les montagnes, ils attendent l'apparition des premières lumières de l'Espagne. Ils les suivent sans les voir et parfois les voient alors qu'elles sont voilées par la brume et le mauvais temps.

Tout le monde se tait. Tout le monde tend l'oreille. Peut-être fera-t-elle une apparition ce soir, leur parlera, leur chantera la chanson du noyé devenu une étoile de mer suspendue au-dessus du détroit. Il a été convenu de ne jamais la nommer. La nommer, c'est la détruire et en outre provoquer une succession de malédiction. Alors ils observent et ne disent rien. Chacun entre dans son rêve et serre les poings [...] Les conditions sont réunies pour qu'elle apparaisse, pour qu'elle livre quelques-uns de ses secrets. Ciel clair, ciel presque blanc se reflétant dans une mer limpide devenue source de lumière. L'instant précieux est peut-être arrivé : elle va parler! (P-11, 13).

Le climat est un actant principal. Il peut être adjuvant s'il fait beau, permettant une bonne vision et une bonne évasion par les rêveries, mais il permet surtout de regagner l'autre côte. S'il fait mauvais, le climat se transforme en antagoniste et empêche même les candidats à l'immigration de rêver. Il apparaît clairement que le temps atmosphérique préfigure et ordonne l'errance. Il est son moteur principal, son point de départ, mais aussi son seul point de repère. Les séismes, les tempêtes, le vent et la pluie sont donc des actants connotatifs de cette errance. La métaphorisation de l'espace éclaté annonce une cinétique de l'errance qui se déploie grâce à une large isotopie du déplacement qui fait figure de miroir de l'errance.

2.1.2 Isotopie du déplacement

L'errance que traduisent les romans du corpus est loin de présenter une certaine homogénéité ou une esthétique commune qui se décline – comme le veut une certaine tradition critique post-coloniale – sur un rapport binaire entre Orient et Occident, Afrique et Occident. L'inventaire et l'analyse des lieux visités par le protagoniste ou par d'autres personnages du récit montrent clairement le décroisement de cette polarisation. L'errance définit donc le parcours de l'errant comme un parcours éclaté, et une destination qui change en cours de route (Birahima, constatant la mort de sa tante, prend une autre direction), qui exprime un constant changement et la recherche d'une certaine Utopie. La métaphore de l'Utopie est énoncée par un inconnu que Raïssi dans *Pèlerinage d'un artiste amoureux* rencontre sur les rives du Nil : « Bientôt je prendrai la Barque Céleste » (PDAA-177). La « Barque Céleste », en majuscule, pourrait référer à la mort, mais elle pourrait aussi être ce moyen de transport chimérique vers un ailleurs inexistant, vers une Utopie suprême de l'errant.

Pour schématiser le parcours de l'errant, il y a, tout d'abord, l'exil "initial" : Azel quitte le Maroc pour l'Espagne. Joachim Mboyo émigre en Belgique. Raïssi part à La Mecque. Azel revient à Fès. Joachim est obligé de quitter la Belgique et de rentrer en République Démocratique du Congo, son pays natal. Raïssi revient à Fès. Mais après le retour, qui équivaut à un nouvel exil, vient le temps de l'errance. Joachim choisit d'errer indéfiniment sans destination précise (EE-214). Azel repart en Espagne désenchanté (P-204). Raïssi, incommodé par la sédentarité qui lui est imposée, meurt (PDAA-409). Birahima, constatant la mort de sa tante, retourne dans son pays (ANPO-224) pour commencer une nouvelle errance dans *Quand on refuse on dit non*, un roman inachevé et publié à titre posthume par l'éditeur qui l'a complété.

Les textes de notre corpus renferment un très large champ lexical relatif au constant déplacement, à la mouvance des lieux et à l'extrême instabilité des protagonistes. En témoigne une profusion de lexèmes déterminatifs du réseau programmatique de l'errance dans son acception géographique. Pour des raisons de commodité, nous avons repéré la quasi totalité des occurrences relatives à l'errance dans chacun des romans, afin de tenir compte de la singularité de chaque texte. Ce travail d'inventaire permet de situer l'ampleur

de l'errance géographique même sur le plan discursif. Parallèlement à cet inventaire, nous avons procédé à un classement sémantique des occurrences et des termes dérivés de l'errance, afin d'en déterminer la valeur et surtout, le mode de représentation. Concrètement, le classement suivra l'ordre suivant : les indicateurs spatiaux, plus particulièrement les adverbes et locutions adverbiales de lieu, mais aussi certains adjectifs, prépositions et verbes qui réfèrent à la *déixis*, d'une part. D'autre part, les modalisateurs, les termes qui indiquent l'attitude du locuteur à l'égard de son énoncé, attitudes affectives, évaluatives et modalisatrices : non seulement les verbes dits "modaux", mais également les termes répartis dans la plupart des catégories que Kerbrat-Orecchioni range sous l'appellation de « subjectivèmes affectifs et évaluatifs²⁹¹ ».

La prière de l'absent

Dans *La prière de l'absent* de Tahar Ben jelloun, le mouvement y est presque une constante. Les personnages ne s'arrêtent pas et se déplacent sans cesse d'un lieu à un autre. Les verbes relatifs à la marche et au mouvement sont nombreux. Les personnages semblent tantôt « **aller au-devant** » (PA-11), tout **abandonner** et **suivre** (PA-55), « **aller vers le sud** » (PA-57), tantôt « **se mettre** à la recherche » (PA-11) d'un abstrait, « **se transformer**, **suer**, **risquer son bien-être** et **mettre fin** à la longue anesthésie » (PA-17). Le choix des verbes traduit la tension entre la certitude du voyage vers l'ailleurs (le sud), d'une part et l'incertitude du parcours, la perte dans l'errance, d'autre part. Il existe ainsi des verbes neutres, tels que **aller** de quartier en quartier, (PA-68), **traverser** la ville nouvelle (PA-39), naviguer (PA-20), courir, accéder, venir, **tracer** les contours de la citadelle (PA-41), suivre, partir, quitter, transporter, retrouver, s'en aller, cheminer (PA-60), se retirer, marcher, etc. Ces verbes dénotent la mobilité des personnages. Par contre, d'autres verbes de mouvement sont sémantiquement chargés et connotent l'état du trio errant (Sindibad, Bobby et Yamna) lors de ses déplacements. Ainsi, des verbes tels que ballotter, se perdre, dérouter, chavirer, arracher, fuir, **traîner** dans les rues, (PA-68), **traîner** sur la place (PA-147), etc. comportent une charge axiologique importante qui renseigne sur le désarroi des personnages ainsi que sur leur état d'instabilité à cause des forces de la nature. D'autres verbes de mouvement, tels que **se promener** dans la ville (PA-29), **rôder** en silence (PA-

²⁹¹ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation : De la subjectivité dans le langage*, op. cit., p. 70-99.

29), rôder (PA-88), **s'en aller errer** (PA-29), **partir en s'enfuyant** (PA-32), fuir (PA-57), « Nous **envoie vers le lointain** » (PA-15), emmener (PA-33), flotter (PA-35), flâner (PA-89), traîner, etc. connotent un état de lassitude, mais aussi de perte du sens et des repères. La destination du début, le Sud, s'évanouit et le Sud devient un point mobile. Après le Sud – « Elles **viennent du Nord** pour t'emmener au **Sud** » (PA-38) – survient un autre sud et du sud au nord, les personnages reviennent, se perdent et l'ailleurs devient de plus en plus indéterminé. Le trio errant obéit aux voix des esprits qui leur commandent d'emmener l'enfant à la tombe de Cheïkh Ma-al-Aynayn, mais ils sont perdus dans un espace éclaté. Ils se voient, au final, condamnés à errer dans l'immensité du Sud (le désert), à l'instar de la foule qui visite le marabout Bouiya Omar :

Des hommes et des femmes **erraient** à pas lents [...], ils avaient tous les yeux vitreux, et leur regard ne se posait nulle part, suspendu au ciel ou à l'horizon. Ils allaient et venaient, balbutiant des mots, des phrases, des chiffres. Abandonnés, laissés à eux-mêmes, enchaînés à leur vision, renaissant à l'infini de leur propre délire (PA-154).

Comme cette foule moribonde et aphasique, le trio qui accompagne l'enfant auquel se joint la jeune fille Argane (PA-167) – qui est l'alter ego de l'enfant – s'égare, mais finit par retrouver le chemin pour ensuite fuir et se dissoudre.

Une forte présence de verbes modaux confère au discours une subjectivité narrative, faite de métaphores, telles que **se dissoudre** dans l'air (PA-12), « Pouvoir **s'effriter, se perdre** dans le néant (PA-12), **courir** dans des champs imaginaires (PA-23), retrouver l'espace qu'il découpait et redécoupait à **l'infini** (PA-37), **s'emparer** du temps (PA-46), etc. L'errance excède l'espace géographique et atteint l'esprit des protagonistes. Perdu dans cette immensité de l'espace géographique mais aussi de l'espace psychique, « Sindibad **errait, à la recherche** d'une ombre » (PA-116).

Tel Orphée, Sindibad, en partant, « ne se retourna pas de peur de tout perdre » (PA-186). Mais cette volonté de demeurer et de garder une trace s'estompe rapidement devant la force de l'errance. Les verbes *se dissoudre*, *s'effriter*, *errer* (qui revient à plusieurs reprises), *délivrer*, *s'égarer*, etc. montrent bien cette perte de soi. Les personnages sont dépendants d'une logique atopique qui les mène à l'effritement, voire à la folie. Bobby sombre dans une folie extatique (PA-158). Ballotté entre les pérégrinations dans tout le

Maroc du nord au sud, d'une part, et les visions et hallucinations, de l'autre, le parcours d'errance se résume donc à une existence, à la fois réelle et chimérique, géographique et psychique, tel qu'il est montré dans le passage suivant : « Nous partons donc vers la source et l'origine, vers le commencement et l'arrêt du temps » (PA-76). Dans cet énoncé, proféré par Yamna, guide de Sindibad et Bobby dans cette errance, la connotation du verbe *partir* confère au texte une destination autre que celle explicitée par la géographie. Il s'agit d'une destination abstraite, d'une métaphorisation de la mort répondant au mystère de la création (vers la source et l'origine, vers le commencement et l'arrêt du temps).

Les locutions et adverbess de lieu renforcent également cette logique de fuite et d'éclatement. Ainsi le mot *ailleurs* (PA-11, 16) et l'adverbe de lieu lointain (PA-35, 36, 37, 69, etc.) traduisent l'éloignement, la tension vers un autre lieu indéterminé voire fantastique d'où les contes et légendes que raconte Yamna (PA-96, 98). La **terre devient mobile** (PA-35) sous les pieds des marcheurs et ces derniers tournoient autour d'eux-mêmes jusqu'à l'étourdissement et la folie.

Les occurrences exprimant l'isotopie de l'errance sont, généralement, connotées. Si elles laissent transparaître l'égarement, la perte, le tournoiement et les hallucinations, elles traduisent le tiraillement entre l'imaginaire et le réel, le vécu et le rêve, la réalité et la fiction. La tension des verbes le montre clairement. Entre les « fabuleux voyages à travers les mers » (PA-88) et « Ce destin qui nous transporte hors de nos limites » (PA-118), entre « ballotté par les vents » (PA-12) et « courent dans les champs imaginaires » (PA-23) ou encore, entre « l'espace qu'il découpait et redécoupait à l'infini » (PA-37) et « le chemin de la libération » (PA-41), se joue l'ambivalence polysémique de l'errance qui met en avant la route, mais ouvre en même temps la voie à une dimension mystique où la foi devient un véritable moteur de cette errance. L'errance semble la seule raison d'être de ces personnages. Il ne s'agit donc pas, comme peuvent le laisser croire certains verbes et locutions, tels que « arraché aux entrailles de Fès » (PA-37), « perdu dans un champ blanc sans repères » (PA-93), d'un parcours d'échec, mais bien au contraire, d'un parcours où l'être s'accomplit dans sa fuite, vers un ailleurs, jusqu'à ce que l'âme, captive du corps, se libère. L'isotopie de l'errance constitue donc un réseau sémantique où le mot d'ordre est : errer pour exister, fuir pour se réaliser ou disparaître.

Partir

De nombreuses occurrences verbales relatives à la mouvance géographique ponctuent le roman *Partir*. Cependant, ces occurrences ne sont pas variées et se résument à quelques verbes d'action où le voyage est mis en valeur. Les verbes de mouvement se limitent à *quitter* et *partir* qui reviennent comme des *leitmotiv* à presque toutes les pages du roman, à commencer par le titre. La forme verbale à l'infinitif *partir* peut être comprise dans l'absolu, c'est-à-dire sans précision de temps ni de lieu; elle peut exprimer une nécessité. Azel, le personnage principal, quitte le Maroc pour l'Espagne (Barcelone), puis part à Madrid où il devient informateur et indicateur de la police anti-terroriste. Lors de ses errances dans les rues de Barcelone, il envisage même la possibilité de partir au Cameroun après avoir discuté avec Flaubert, un Camerounais rencontré en Espagne, comme l'indique le passage suivant : « **Quitter** l'Europe sans **rentrer** au Maroc, le **Cameroun** vous ouvre les bras » (P-271). Dans ce parcours, l'accent est mis sur le déplacement, mais aussi sur l'affect du personnage principal qui, tout au long de ses errances, se transforme et pense toujours à un ailleurs meilleur.

En ce qui concerne les verbes de mouvement, l'action se résume à partir, à « prendre le large » (P-15), à quitter (P-16), à « [marcher] dans la ville » (P-16), au « besoin de **s'éloigner** » (P-16), etc. Ces verbes traduisent une volonté de montrer le passage d'un lieu à un autre comme le passage d'une vie à une autre. Azel veut « **passer en Espagne** » (P-21), « **quitter** le pays » (P-25), « **passer** la frontière espagnole » (P-47), etc. Les expressions indiquant le départ du Maroc vers l'Espagne reviennent d'une manière obsédante et consolident l'impératif de partir auquel le protagoniste ne peut ni ne veut se soustraire. Les passages suivants en font foi : « **quitter** le pays » (P-48), « tout faire pour **partir là-bas, en Espagne** » (P-74), « Azel **quittait** le **Maroc** et prenait l'**avion** » (P-87) et « **débarqua** à **Barcelone** » (P-172), « Le **Maroc débarquait** en **Espagne** » (P-172), « **Quitter Tanger** » (P-204), « **Partir** à **Madrid** » (P- 215), « Magouiller pour **quitter** le pays » (P- 218), etc. Azel déploie ses efforts pour réaliser son unique objectif, celui de « **Partir**, partir, n'importe comment (...) partir » (P-181). Par ailleurs, le départ du Maroc et l'arrivée en Espagne motivent tout l'espace textuel qui se réduit à ces deux espaces géographiques. Les deux topos divisent le livre et lui confèrent une opposition entre l'ici et

l'ailleurs, dans une première partie. Dans la deuxième partie, les rapports s'inversent : l'ici, le point de départ, devient le là-bas auquel on tourne le dos ; et l'ailleurs auquel on aspire devient l'ici qui provoque la déception, la perte de soi et l'évasion. Pourtant, les deux espaces, à l'image de l'état d'Azal qui « **brouillait** les pistes » (P-199), s'embrouillent et finissent par ne représenter qu'un danger d'étouffement, et par n'être que des lieux d'oppression dont il faut s'éloigner. Ainsi, après un séjour en Espagne, Azal décide de retourner au Maroc dans un élan mitigé entre nostalgie et nécessité de régler des affaires familiales, comme le montrent les passages suivants : « **retourner à Tanger** » (P-139), « ils **débarquèrent** tous les deux à **Tanger** » (P-142), etc. L'exil laisse place à un interstice. Le va-et-vient entre le Maroc et l'Espagne devient un refuge, une sorte d'atopie qui empêche Azal de sombrer dans une folie causée par cette perte de repères.

L'incapacité à vivre au diapason des deux sociétés est métaphorisée par l'impuissance sexuelle qui frappe Azal. L'errance semble constituer un point de fuite pour ce personnage prisonnier des deux espaces. Son salut est dû non à son immigration en Espagne, mais bien à sa volonté de continuer le chemin, toujours vers un autre ailleurs comme le veut cet impératif : « Ne t'**arrête** surtout pas, **continue** ton chemin » (P-204). La volonté de sortir des murs et de se mettre en mouvement traduit un profond désir de liberté, ainsi que l'exprime cet énoncé : « Un chat sauvage **traversa** en toute vitesse la rue. Azal envia sa liberté » (P- 217). Il finit par quitter « pour toujours le quartier résidentiel Eixample et **partit** en direction des Ramblas » (P-216). Une errance dans la cité, semblable à la déambulation des clochards, prend place : « Il était enfin libre ... de **traîner** dans les rues » (P-219). « Azal **marchait** dans la rue en **suivant** un rayon de soleil » (P- 256). Mais faut-il encore se contenter de vagabondages au sein de la cité ?

Le style de vie d'Azal semble se résumer à cette phrase : « Je me tiens tout le temps prêt à **courir** » (P-199). Il s'agit bien d'une logique de fuite, mais d'une fuite abstraite, parce que l'objet fui n'est autre que le soi-même. Après la mort d'Azal, qui pourrait être considérée comme la fuite ultime de soi, d'autres personnages de passage reprennent l'errance : « Ils **couraient**, se bousculaient et semblaient avoir la tête **ailleurs** » (P-209). L'errance géographique est ouverte, l'espace s'élargit.

Quant aux locutions adverbiales et aux subjectivèmes relatifs à l'errance et au déplacement géographique, leur présence semble relever de l'énonciation et montre un engagement subjectif auctorial, une prise de position énonciative, où le parcours d'Azél est réévalué. Ainsi, l'émigration du personnage principal est exprimée, à plusieurs reprises, par « *Las espaldas mojadas* (**passer** entre les mailles du filet) » (P-186). Cette expression espagnole qualifie les clandestins qui tentent de passer les frontières espagnoles. C'est également dans cette optique de l'immigration clandestine que l'auteur inscrit le texte et investit le discours. Azél devient alors le représentant des jeunes, ces « candidats à l'**immigration** » (P-49) qui veulent fuir la pauvreté et le chômage, d'une jeunesse qui se trouve dans un étau où tout l' « être est tendu vers l'**ailleurs** » (P-13). Azél, piqué par « le virus du **départ** » (P-51), voit son parcours tracé par cette volonté tragique qui vise à briser le destin. Pourtant, l'énonciateur modalise cette entreprise dangereuse, comme le montre le passage suivant : « tenter sa chance sur cette **barque** du malheur » (P-160). Les lexèmes *chance* et *malheur* liés dans un même énoncé expriment une oxymore. L'un exprime une propension positive, l'autre une propension négative. De cette ambivalence entre bonheur d'arriver à destination et malheur de perdre la vie au cours du voyage, entre « la chance de (s)**'en aller** » (P-88) et le risque d'échouer en mer, naît toute la tension, le tiraillement, qui meut le protagoniste.

Mais loin de renoncer, ce dernier est décidé, au risque de perdre la vie, à réaliser son rêve. « Je ne suis pas un **égaré**, je sais ce que je fais et ce que je veux » (P-27). Il est définitivement déterminé à « **partir, quitter** cette terre qui ne veut plus de ses enfants, **tourner** le dos à un pays si beau » (P-25). L'énonciation introduit une nuance. Malgré la beauté du pays, le protagoniste lui tourne le dos. Cette assertion témoigne de la blessure que s'inflige le jeune chômeur de devoir tout quitter pour se réaliser socialement. Le projet de partir est une prise de position existentielle. Toutefois, lorsqu'il est en Espagne, Azél se laisse envahir par un sentiment de désenchantement. Ainsi sa vie à Madrid est qualifiée de « chaotique » (P-305) et le désir de « **traverser** le détroit de **Gibraltar** » (P-48), de « **brûler** le détroit » (P-74), de « **s'envoler** sur les ailes de l'ange » (P-90) cèdent la place à des « **vagabondages** » (P-134), mais surtout à un autre désir de « **déguerpier, partir, quitter** le pays (l'Espagne) » (P-177). Azél dit : « j'ai envie de **m'en aller** » (P-178) et plus loin « je vais **brûler** le désert, je vais **traverser** le Sahara comme le vent » (P-178), « **aller**

sur les cimes des montagnes » (P-181). Aussi l'errance prend-elle tout son sens et acquiert-elle une dimension existentielle pulvérisant de la sorte les espaces et instaurant un nouvel espace, imaginaire, celui du rêve, du fantasme.

Les autres personnages du roman sont également mus par la nécessité de partir. Après avoir quitté le pays, traversé la mer, « brûle(r) » (P-74) – passer clandestinement – ils se sentent égarés, ils continuent d'errer. L'errance est ainsi généralisée et entre dans une autre configuration sociale distincte des autres romans, celle de la problématique de l'immigration. À la fin du roman, une foule en errance ouvre l'intrigue vers un ailleurs indéterminé :

Depuis plusieurs jours déjà ils sont plusieurs à s'être mis en route, guidés par une envie irrésistible de partir loin, très loin de prendre le large. Ils marchent à pied, traversent des villes, des champs, des espaces déserts, des bois, des territoires froids. Ils marchent de jour et de nuit, animés par une force dont ils ne soupçonnent pas la puissance, le vent du retour les porte, ils vont sans se poser de question, sans se demander ce qui leur arrive. Ils croient que le destin est là, dans cette marche, les tirant vers la terre des origines, les ramenant vers le pays des racines, le destin qui s'est présenté à eux comme une sorte d'impératif, une parole non discutable, un sommet d'une montagne, une belle promesse, un rêve scintillant, brûlant les étapes et dépassant l'horizon. Ils prennent la route, tête haute, poussés par un vent de liberté, un souffle chaud [...] Ils ont tout laissé derrière eux, sans rien regretter, ont déjà oublié pourquoi ils avaient émigré. Ils se dirigent vers le port, là, une voix intérieure, une voix familière leur demande de monter dans un bateau baptisé *Toutia* [...] (P-314, 315).

Ce passage exprime le désenchantement des immigrants clandestins, déçus par ce que leur réserve la destination choisie, par leurs propres rêves. L'écart entre rêve d'une vie meilleure et réalité amère pousse la foule à reprendre le large, à partir loin, très loin. La simple action de partir, de voyager, devient un but en soi, un objectif qui, une fois réalisé, relance encore le départ. Bref, le vide de l'arrivée ressemble à celui du départ et la boucle est lancée. Cette philosophie du départ résume tout le roman de Ben Jelloun *Partir* en faisant de lui, non seulement un livre sur l'immigration clandestine²⁹², mais aussi un roman sur l'errance comme métaphore de cette immigration. Preuve à l'appui, la foule errante, après avoir immigré, « [a] déjà oublié pourquoi [elle a] émigré ». N'est-ce pas l'attitude de

²⁹² La plupart des critiques journalistiques ont qualifié unanimement le roman de « livre sur l'émigration ». <http://la-plume-francophone.over-blog.com/article-10667081.html>, <http://www.luxiotte.net/liseurs/livres2008b/benjelloun01.htm>, <http://www.casafree.com/modules/news/article.php?storyid=5596>, <http://www.elwatan.com/Le-livre-noir-du-Maroc>.

tout errant, que de perdre les repères, la destination, pour se retrouver sur le chemin de l'ailleurs indéfini, de l'inconnu ?

Pèlerinage d'un artiste amoureux

Ce roman plein d'aventures à rebondissements se prête parfaitement à un inventaire lexical relatif aux pérégrinations géographiques. Il existe deux types de sémèmes relatifs au mouvement dans l'espace géographique : les indicateurs spatiaux neutres et les modalisateurs spatiaux. En ce qui concerne les indications spatiales neutres, on peut relever deux sous-parties : l'une relative aux verbes de mouvement et l'autre aux locutions adverbiales, aux adjectifs et aux prépositions de lieux. Quant aux verbes de mouvement, nous en relevons essentiellement deux sortes : les verbes relatifs à la marche, tels que « il se hâta de **partir** » (PDAA-12), « Raïssi **s'avança** dans l'arrière-pays » (PDAA-128), « (Il) **revint** sur ses pas » (PDAA-150), « **Quitter** sur un coup de tête » (PDAA-217), Il repartit, (PDAA-220), « Je **fis demi-tour** » (PDAA-223), « **Retournant** du vide désertique » (PDAA-243), « Je **me rendis** au centre du village » (PDAA-243), « Je le **suivis** à travers les ruelles du **labyrinthe** » (PDAA-249), « Je **galopais** derrière Laouni » (PDAA-267), « Je **me promenais** » (PDAA-270), « Une **escale** pour **repartir** » (PDAA-296), « (Il) **courut** en mouvement giratoire » (PDAA-299), « Je **repars**, (PDAA-368), « Je **revins à Mazagan** » (PDAA-393), etc.

Il existe également des verbes de mouvement assez récurrents, tels que bouger, se déplacer, s'approcher, s'avancer, marcher, revenir, retourner, se rendre, nomadiser, suivre, s'exiler, s'arrêter, galoper, se promener, s'enraciner, errer, repartir, courir, revenir, etc. Dans cette série de verbes, la nécessité de partir pour un ailleurs semble inéluctable et l'effort qui y est mis est généralement physique. Devant cette nécessité, le protagoniste peut sembler tantôt déterminé – « il se hâta de partir » – tantôt hésitant, perdu, voire capricieux. « Il quitta sur un coup de tête ». Les verbes relatifs au voyage peuvent également renvoyer au déplacement à travers un moyen de transport. Les énoncés suivants en attestent : « le voilà **embarqué** sur un **bateau** à vapeur » (PDAA-55), « nous **voyageons** en cabine » (PDAA-61), « Ainsi **voguait** la **caravane** en haute mer pendant deux jours » (PDAA-76), « Il continua à **bouger** avec prudence, **se déplaçant**, puis, s'accrochant à tel ou tel obstacle, le **bateau voguait** toujours à la **dérive quelque part** dans le monde » (PDAA-119),

« **s’approcher, s’échouer, où avancer?** » (PDAA-124), « **Traverse la mer rouge** » (PDAA-179), « **Embarquer à Beyrouth** » (PDAA-193), « **La caravane s’arrêta** » (PDAA-259), « **Si vous m’envoyez demain dans un bateau, à destination** » (PDAA-260), etc.

Les deux types de verbes s’équivalent à peu près en nombre. Les personnages, et principalement Raïssi, marchent, prennent le bateau, montent à cheval et se joignent aussi les caravanes. Le parcours du protagoniste est, par conséquent, extrêmement mobile. Ce dernier traverse la mer, le désert, villes et villages de la Méditerranée du sud, fait des escales, repart, revient chez lui pour repartir encore. Son parcours traduit l’errance, comme le montre l’occurrence des verbes *errer, nomadiser, repartir*, etc. Ces verbes de mouvement sont, pour la plupart, mélioratifs. L’errance est donc loin d’être un parcours d’échec ou de perte. Nous pouvons même dire, pour employer une métaphore qui est en filigrane dans le texte, que l’errance de Raïssi ressemble à une arabesque, comme celles qu’il dessine sur les murs faisant de son errance une quête aussi bien artistique que spirituelle. Raïssi, en arrêtant son nomadisme, constate le début de la colonisation qui s’installe partout au Maroc. Il perd ainsi certains attributs du pouvoir, tels que son cheval, Barq (éclair), qui est surtout le moyen de transport qui donne le plus de prestige social à ce cavalier nomade. La perte du cheval confisqué par les autorités coloniales métaphoriserait la fin de l’errance et donc, l’échec d’un parcours qui s’est arrêté.

Un détour par le titre du roman montre déjà l’annonce du genre. Il s’agit d’un récit de pérégrination, de départ et de voyage. Dans *Pèlerinage d’un artiste amoureux* d’Abdelkébir Khatibi, le terme *pèlerinage* est très chargé axiologiquement et renvoie au voyage spirituel, mais aussi existentiel, puisque le pèlerinage est celui d’un artiste amoureux. Spiritualité, art et amour se conjuguent pour donner sens à une errance qui traverse tout le récit comme en témoigne le passage suivant :

Tout était passager dans cette demeure inachevée, y compris moi-même. Je ne savais au juste pourquoi je m’étais exilé. Mais toute chose inachevée excite et enrichit mon imagination. J’y trouve mon compte, de lieu en lieu, je finirais par édifier une nouvelle ville, à la place de Fès et de Marrakech. Une ville imaginaire qui porterait mon nom et mes emblèmes. Je la fonderais à l’image de ce que j’aime voir, y ajoutant mon paradis personnel, portatif (PDAA-245).

Dans ce passage, les éléments énonciatifs qui retiennent l'attention tournent autour de l'inachèvement qui remplit un imaginaire fécond et le renvoie à une construction spéculative. Cet inachèvement, vécu comme une force motrice qui attire le protagoniste vers l'inconnu, l'inaccompli, crée un lien ontologique avec un esprit rêveur et un sujet égocentrique (une ville qui porterait mon nom et mes emblèmes). Le protagoniste rêve d'un ailleurs, d'une Utopie. La référence à ce pèlerinage qui se transforme en errance se fait d'une manière laconique, comme pour appuyer l'impression de fugacité, ainsi qu'on peut le lire dans les locutions : « Au cours de ces **pérégrinations** » (PDAA-193), « **Fuite** en avant » (PDAA-217), « De **halte** en halte » (PDAA-229), « **Pèlerinage circulaire** » (PDAA-244), « De **lieu** en lieu » (PDAA-245). Le pèlerinage circulaire ne concerne pas seulement le fait de tourner autour de La Mecque, mais s'étend à tout le parcours de Raïssi. Ce dernier est passé par la Méditerranée, a fait un cercle autour du Croissant fertile, puis a repris le chemin du retour pour sillonner le Maroc. En somme, son départ comme son retour sont une sorte d'**évasion** (PDAA-367), tel que l'indique le titre du quinzième et avant-dernier chapitre du roman.

L'isotopie de déplacement est omniprésente et se poursuit en filigrane dans tout le roman. Elle ne concerne pas seulement le personnage Raïssi, mais c'est aussi la ville qui se soumet à ce déplacement. « La ville se déplaçait avec lui » (PDAA-10). Aussi les éléments constitutifs de la géographie semblent-ils contribuer à cette errance. C'est ainsi que le bateau dans lequel voyage Raïssi et son frère vogue au gré du vent : « Il continua à **bouger** avec prudence, **se déplaçant**, puis, s'accrochant à tel ou tel obstacle, le **bateau voguait** toujours **à la dérive quelque part** dans le monde » (PDAA-119). Le lieu où Raïssi échoue, Alexandrie, n'est dû qu'à la volonté de la nature, comme le montre le passage suivant :

Raïssi avait une idée en tête : se sauver en barque. Il rejoignit Anasse, le secoua, l'aida à se lever. Et tous deux descendirent une embarcation avec beaucoup d'habileté. Ils étaient libres à un moment où la mer s'était calmée soudain. Et soudain, elle était devenue hospitalière, douce, rêveuse, presque sans vague. Quitter un bateau qui coulait pour errer dans une felouque sans direction était peut-être l'événement d'une chance. On voyait, il est vrai, la terre, et l'embarcation s'en approchait, portée par un vent léger. Elle échoua au bord d'une plage immense. C'était la nuit. Raïssi réveilla Anasse qui somnolait :

- Regarde. La terre! Embrassons-la.

La mer est un actant majeur qui détermine le mouvement des personnages et, au-delà, du récit. Les verbes d'action, tels que se sauver, descendre, quitter, errer, s'approcher et échouer témoignent de la dépendance des personnages vis-à-vis de la mer. Le désert joue également un rôle d'actant guidant ou égarant les pas des marcheurs en ne présentant aucun repère, si ce n'est un mouvement de sable : « Le désert est sans cesse en **marche**, en construction, attaquant les limites de la mer (PDAA-128).

Quant aux modalisateurs spatiaux, au-delà de l'aspect purement géographique de l'errance de Raïssi, une dimension axiologique connote le lien entre l'errance dans la nature et l'errance psychique, en phase avec les esprits errants. Ces modalisateurs spatiaux ancrent le mouvement dans une perspective subjective du langage. Les verbes modaux jouent également un rôle de subjectivisation de l'espace et surtout du mouvement. Le narrateur omniscient qualifie le pèlerinage de Raïssi ainsi : « Nourri de cette promesse renouvelée par la prière, il devait, étape par étape, **marcher** vers Dieu » (PDAA-151). Dans ce cas précis, le verbe *marcher* ne dénote pas seulement le simple acte de marcher, mais il connote également le transport spirituel qui guide les pas du pèlerin. Et pour montrer encore plus cet état hypnotisant dans lequel se trouvait le Cheïkh, ce dernier commente son passé ainsi : « Sourd, aveuglé, je **marchais** les yeux bandés » (PDAA-292). Le verbe *marcher*, inséré dans un énoncé où les pertes des sens sont éprouvées (la surdité et la cécité), prend une tournure différente. Il s'agit d'une métaphore de l'égarement et du caractère mystérieux, voire mystique engendrés par cette errance. Dans cette même veine de détournement sémantique des verbes, Raïssi dit : « Je **nomadise** dans le déroulement des événements, perdu dans le temps » (PDAA-244). Une fois que le nomadisme au sens littéral du protagoniste a cessé, à cause de la colonisation, Raïssi transfère ce mouvement de pérégrination vers une perception imaginaire. En d'autres mots, l'ancien cavalier, contraint à la sédentarité, trouve dans l'imaginaire – désigné dans le texte par l'expression *le déroulement des événements* – un refuge ou, mieux, un prolongement à son errance géographique, étant perdu dans le temps, c'est-à-dire n'ayant plus d'emprise sur le temps réel.

Dans cette modalisation verbale, il est aisé de relever une remise en question, non pas du projet d'errance, mais des motivations et des causes qui ont poussé le protagoniste à

choisir cette voie. Raïssi se demande : « Je ne savais au juste pourquoi je m'étais **exilé** » (PDAA-245). Cette remise en question ne relève toutefois pas d'un constat d'échec face à une errance réalisée, mais vise plutôt à montrer le désenchantement du protagoniste face à l'impossibilité de reprendre le voyage.

Aux côtés des verbes modaux, des subjectivèmes affectifs et évaluatifs s'inscrivent dans cette isotopie du déplacement. Cependant, ces subjectivèmes relèvent des tropes et confèrent au texte une dimension métaphorique relative à l'errance géographique. Le passage devient une norme et une induction, comme l'indique le passage suivant : « Tout était **passager** en cette demeure inachevée, y compris moi-même » (PDAA-245). Dans un état ontologique du passage, Raïssi qualifie son mouvement et ses errances de : « paradis personnel, **portatif** » (PDAA-245). L'idée que tout est passager et que le paradis de Raïssi est portatif, c'est-à-dire mobile, dépasse le cadre géographique et traverse l'essence de l'existence. Raïssi livre ainsi ses réflexions : « **Ces randonnées** me rapprochaient de l'âme de cette terre et de ces **esprits errants** » (PDAA-271). Encore une fois, l'inextricable lien entre terre et errance est mis en valeur. Ce lien implique une sorte de fusion où d'extase mystique de l'errant, lui donnant l'impression d'accéder à l'invisible et de s'abreuver des mystères.

Parmi les subjectivèmes, on pourrait citer ce passage où l'énonciateur intervient pour juger l'errance du protagoniste : « Il finirait par trouver peut-être un point d'équilibre dans le **chaos** » (PDAA-114). Le mot *chaos* comme absence d'ordre et de repères spatiaux renvoie à l'errance de Raïssi. Mais au-delà de cette correspondance entre chaos et errance, il existe une tension, voire un écartèlement entre le chaos engendré par l'errance et la volonté de Raïssi d'y échapper en trouvant un point d'équilibre. Paradoxalement, ce point d'équilibre s'inscrit lui aussi dans l'optique de l'errance. L'errance est acceptée par Raïssi et ce dernier tente de surpasser le désordre spatial, l'éclatement, afin de conserver les sillons de son errance. La fin de l'errance ne vient pas de lui, mais il est contraint d'abandonner son cheval et d'être prisonnier du village de Mazagan dans lequel il rend l'âme, son esprit finit par errer (PDAA-407).

Allah n'est pas obligé

Le roman de Kourouma contient bon nombre de verbes de mouvement relatifs à la marche. Il faut dire que Birahima et Yacouba passent le plus clair de leur temps à marcher. L'espace est modulé par cette constante pérégrination et les paysages, comme les événements, défilent au rythme de la marche. Celle-ci dessine des figures géographiques précises tel que l'expriment les énoncés suivants : « **Arrivés** à la sortie du village (ANO-44) », « **Marcher** devant lui » (ANO-44), « (Nous) sommes **partis** à pieds » (ANO-44), « Nous avons **continué** notre **bon pied la route** » (ANO-45, 46, 47), continuer à **marcher** (ANO-45), « Nous sommes **entrés** en ville » (ANO-47), **retourner** à **Togobala** (ANO-47), « **circulait** devant » (ANO-53), « on **arrive** au camp » (ANO-55), « **joindre** la forêt » (ANO-58) « **aller** à **Niangbo** » (ANO-58), « On est **arrivé** dans le camp retranché » (ANO-62), « **marcher** à petits pas » (ANO-84), « Nous sommes **revenus** sur la place » (ANO-129), « Nous **allions vers l'ouest** » (ANO-207), « Nous avons **marché** comme ça pendant trois jours » (ANO-210), « Nous avons **atteint** le village de **Worosso** » (ANO-214), etc. Ces énoncés dont le moteur est un verbe de mouvement relatif au déplacement dénotent l'extrême mobilité des personnages et tracent le parcours des aventuriers. Les lieux de passage sont des villages, des villes, des « forêts inhospitalières » (ANO-48), mais surtout des camps militaires où Birahima est transformé en enfant-soldat.

Pourtant, à examiner la valeur axiologique de ces verbes de mouvement, la marche prend une tournure malencontreuse pour le jeune Birahima, opposant le passé de l'enfant à son présent, comme le montre l'usage de l'imparfait : « je **courais** dans les rigoles, j'**allais** aux champs » (ANO-13). Après son départ du village natal, Birahima découvre une autre réalité. Le déplacement devient, pour lui et son accompagnateur Yacouba, un exercice périlleux certes, mais surtout un acte de survie pour fuir les combats et les assaillants avant d'être récupérés par ces derniers. Les pérégrinations comportent donc une charge péjorative dans la mesure où les verbes se résument à « **débarquer** au **Liberia** » (ANO-13), **foncer** (ANO-14), **courir** « pour aller se réfugier dans la forêt » (ANO-57), **prendre** « aussitôt **après pied la route**. Dare-dare, vite vite » (ANO-85), etc. Cette série de verbes insérés dans les énoncés cités rend compte de l'aspect du voyage qu'entreprind Birahima pour rejoindre sa tante au Libéria et qui se transforme vite en une errance. La marche est tantôt

une fuite –**désert**er, (ANO-146), « tout le monde avait **fui** la région » (ANO-147) – tantôt un égarement et un évitement – « nous avons **bourlingué** » (ANO-177), **contourner** « trois concessions » (ANO-47), « nous **allions hagards**, ne sachant que faire » (ANO-115), « il nous fallait **partir** vite » (ANO-96), « par tous les moyens, il **fallait aller** en **Sierra Leone** » (ANO-161), etc.

Les personnages errants sont en proie à la nécessité de se déplacer, de « foutre le camp dans la forêt » (ANO-57), de « **prendre la tangente** » (ANO-210), et dans leur recherche éperdue de la tante de Birahima, ils fuient (les coupeurs de **route** (ANO-55)). Dans cet univers chaotique régi par le hasard, « le chronotope de la route²⁹³ », pour reprendre un terme de Bakhtine, semble déterminant. La marche à travers les forêts et les routes de la brousse se transforme tantôt en une déambulation, tantôt en une fuite. Birahima, parti du village Togobala en Côte d'Ivoire à la recherche de sa tante au Libéria, devient un enfant-soldat allant de camp en camp et participant à des combats sporadiques. La recherche de la tante provoque donc une véritable errance où l'objet recherché disparaît, change de lieu, d'où l'extrême mobilité pour le retracer.

Ce paradoxe entre l'action d'aller de l'avant, de chercher, de fixer une destination d'une part, et la perte, la « fuite éperdue » (ANO-94) et l'enrôlement comme enfant-soldat dans plusieurs milices rivales, d'autre part, contient toute la tension des personnages et montre le poids du Destin. En effet, dans cette errance, la fatalité prend le dessus et se manifeste à travers le discours du narrateur, intra-homodiégétique. Celui-ci recourt, la plupart du temps, à l'embrayeur *nous* pour parler de Yacouba et lui, et enchâsse dans le récit ses impressions à travers une modalisation caractérisant son errance. Cette modalisation revêt un caractère péjoratif certes, mais elle traduit avant tout, une façon d'être, une certaine fatalité qui est déjà inscrite dans le titre *Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes ces choses ici-bas*. Les expressions telles que « les forêts inhospitalières », « dans sa fuite éperdue », etc. montrent bien la désillusion du narrateur Birahima qui réfléchit sur son parcours d'enfant-soldat.

²⁹³ Mikhaïl Bakhtine avance, dans *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 384, que « La route est particulièrement propre à la représentation d'un événement régi par le hasard ».

Ainsi le point de départ ne constitue pas un point d'arrivée ni un point de retour, il est délaissé tel Yacouba qui « n'est plus **retourné** chez lui » (ANO-43) ou encore Birahima qui se laisse conduire pour Abidjan (ANO-222). L'espace se défait, pour se refaire et recomposer ses éléments épars. À la fin, la recherche aboutit, mais un peu tard, puisque la tante était décédée. Ceci donne lieu à une errance ouverte, à « une véritable **procession** » (ANO-62).

Les étoiles écrasées

Plus que dans les autres textes, ce roman renferme beaucoup de verbes relatifs à l'errance, traduisant le désarroi du protagoniste. Nous avons relevé une centaine de verbes de mouvement. Le mouvement est constant et il s'effectue d'une manière déambulatoire, tel que décrit dans les énoncés suivants : « **traverser** les arcades de la **Grand-Place** » (EE-11), « ils **déambulent** » (EE-12), **flânant** avec nonchalance (EE-15). Par contre, au fil des péripéties, l'errance prend une tournure dramatique. La marche se transforme, dans les forêts congolaises, en fuite et embourbement. Joachim se trouve confronté à une réalité atroce qui l'oblige à **s'engouffrer** « dans le clair-obscur, d'un café » (EE-17), à « **tâtonner** dans la brume » (EE-17), à **se terrer** « dans la forêt » (EE-21), à **tituber** (EE-27), à **courir** (EE-28), à « continuer à **errer** » (EE-30), à « **s'enfuir** » (EE-31), à **escalader** « les roches abruptes » (EE-53), à « **sauter** les fossés [...] **ramper** [...] **serpenter** [...] **grimper** lestement » (EE-76, 77) à « **se faufiler** à travers les bosquets » (EE-77). Avec les autres miliciens, ils **progressent** par des mouvements de **reptation**, (EE-91), ils **longent** les zones de marécage de **Lumege** et le **Kasaï**, (EE-79), **escaladent** des ponts de lianes, **se frayent** un sentier, (EE-85). Il est donc amené à « **franchir** la limite » (EE-88), à **s'égarer** (EE-143), à **fouler** « la terre d'origine » (EE-161), à **se frayer** « un passage dans le roc » (EE-168), à **arriver** « au pas de **course** » (EE-169), à « **sortir** de la ville au petit matin » (EE-170), à « **détaler** » (EE-172), à **remonter** « jusqu'à **Kengere** » (EE-174), à **reculer** en **titubant** » (EE-179), à **marcher** « en file indienne » avec ses compagnons de guerre (EE-190), etc. La nature de ces verbes de mouvement appartient au champ sémantique guerrier ou, plus précisément, au champ sémantique de la guérilla. Joachim se trouve projeté, malgré lui, dans une aventure rocambolesque et doit suivre les consignes au risque de se perdre. Le parcours de celui-ci n'est pas dénué de dangers et d'épreuves. Les verbes

d'action reflètent l'extrême instabilité de la situation. Joachim titube, chancelle, hésite, fuit, se perd et est toujours à la recherche des souvenirs d'enfance qu'il confond avec un conte imaginaire. Devant cette situation, le protagoniste « se met à **courir**, pour **échapper** à son propre cauchemar » (EE-14). Les sémèmes relatifs au mouvement physique connotent les mouvements de l'esprit avec tout ce que celui-ci comporte d'inquiétude et d'angoisse. En somme, l'instabilité des lieux renvoie à la tension psychique qui pèse sur le protagoniste.

Les locutions adverbiales, adjectifs et prépositions de lieux montrent clairement l'embrayage énonciatif autour de la notion de l'errance. Aussi l'errance se transforme-t-elle, pour Joachim, en « pèlerinage sur des terres qu'il avait abandonnées » (EE-20), en « **ascension** » (EE-53), en « **voyage** » (EE-54), en « un **itinéraire** illimité » (EE-54), etc. Et les endroits parcourus deviennent une « galerie sinueuse et **labyrinthique** » (EE-29), des « **labyrinthes** à travers les clairières » (EE-143), devant cette « **immensité** de l'horizon » (EE-53) et ces « **labyrinthes** (qui) **s'allongent** interminablement » (EE-30).

Au-delà de ces verbes de mouvement, des expressions relatives à l'errance sont également modalisées, attribuant à cet itinéraire un caractère factuel/actuel où la position auctoriale est mise en avant. En effet, l'errance est désignée, modalisée et subjectivée par plusieurs périphrases et modalisateurs spatiaux. Elle est « la marche triomphale » (EE-170), « une odyssée épique » (EE-48), « jusqu'aux abysses secrets » (EE-74) où Joachim serait toujours obligé d'errer indéfiniment, à la recherche des étoiles écrasées. Dans cette isotopie du déplacement incessant, l'errance, réfractée dans l'illusion, la désillusion et les rêves brisés, s'avère être un échec. Elle se transforme donc en fuite, en rupture, en combat, en guerre absurde, en songe, et devient perte et égarement que le protagoniste essaie de dépasser en recourant paradoxalement à une seconde errance. En effet, la fin du roman laisse le champ libre à une errance totale : « Il prendra le premier avion sur la piste d'envol. Pour Moroni ou pour Djakarta, pour Alger ou pour Colombo, pour Managua ou pour Tripoli. Dans ce train myriapode qui se traîne sous la pluie en clopinant » (EE-213, 214). La fin ouverte pourrait se lire comme une continuité avec l'errance du début, encore plus éclatée, mais elle pourrait aussi se lire comme une rupture modale. Il s'agirait, pour la première fois, d'une errance choisie. Le protagoniste ne pourra plus jamais s'installer et

mener une vie sédentaire. Il est pris dans cette mouvance, mais fait en sorte que sa liberté s'exerce au sein de cette errance même.

Cette combinaison entre la marche à travers la jungle, la déambulation dans les rues d'Ixelles ou d'Etterbek ou encore de Rome, la traque et la fuite dans les villages du Kasai, donne le ton à ce "roman d'aventures", conférant à la position auctoriale son engagement dans le récit d'errance fait de manipulation, de combats pour une liberté illusoire et de fuite existentielle à laquelle le protagoniste ne peut se soustraire. D'où la condition de déchirement de celui-ci. Tout l'espace géographique s'ordonne au gré du trajet parcouru et des déplacements effectués. Les lieux se multiplient et dessinent un réseau topographique qui inscrit les actions du protagoniste dans un élan soutenu vers l'ailleurs, toujours vers d'autres contrées et d'autres villes. Les verbes de mouvement consolident cette dynamique de l'espace, et les éléments de la nature en métaphorisent l'éclatement. Le *topos* est chaotique à l'image de l'errance des protagonistes qui contamine également d'autres dimensions. Il faut voir, après cet examen de l'espace de l'errance, la quatrième dimension de cet espace, c'est-à-dire la temporalité et sa contamination par l'énoncé de l'errance, mais aussi l'espace imaginaire qui est la manifestation du temps vécu.

CHAPITRE 2

ESPACE IMAGINAIRE ET DÉTOURS CHRONOLOGIQUES

D'une manière générale, le chronotope, écrit Bakhtine, est la « principale matérialisation du temps dans l'espace²⁹⁴ ». Dans ce chapitre, nous comptons aborder la question du temps telle qu'elle est figurée et configurée par l'errance. L'errance géographique entretient des liens étroits avec une temporalité qui n'est plus dans la durée, mais dans un espace imaginaire où se déploient les angoisses, les obsessions, les tergiversations et les hallucinations des protagonistes. Cette errance psychique va de pair avec l'errance géographique. Il est question, avant tout, de démonter le système chronologique du point de vue narratif. Les travaux de Paul Ricoeur ainsi que ceux de Gérard Genette sur la question du temps du récit nous seront d'une précieuse utilité. Il s'agit d'examiner l'effet de l'errance psychique sur le temps dans le récit ou ce que Paul Ricoeur nomme la « mise en intrigue²⁹⁵ », c'est-à-dire le passage du temps vécu au temps raconté. Dans ce sens, Ricoeur avance que « raconter, c'est déjà réfléchir sur les événements racontés²⁹⁶ ». En effet, Ricoeur établit une distinction entre le temps de l'expérience phénoménologique (historique, préfiguration, mimésis I), le temps de la fiction (configuration, mimésis II) et la refiguration (mimésis III) qui correspond au temps de la lecture. Cependant, le temps narratif dans le récit fictif « est à la fois autonome par rapport à l'expérience quotidienne²⁹⁷ » et tributaire du schéma canonique des temps verbaux (passé, présent, futur). Il sera donc intéressant d'examiner le poids de l'énoncé de l'espace sur l'énonciation du temps : le temps par lequel se déploie l'errance s'intercale dans un espace imaginaire. Ricoeur lui-même avance que le temps chronologique n'est pas le seul temps concevable. À partir de là, nous observerons tout ce qui constitue un écart par rapport au temps chronologique, l'écart étant une logique de l'errance, un peu comme le marcheur qui s'égaré, revient sur ses pas, puis change de direction. En effet, contrairement au temps canonique du récit, défini par Ricoeur et se déroulant selon l'ordre de commencement,

²⁹⁴ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 391.

²⁹⁵ Paul Ricoeur, *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, op. cit., p. 92.

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 94.

milieu et recommencement, la structure du temps se trouve ici bouleversée, la linéarité chronologique brisée. La rupture dans le temps chronologique répond aux aléas de l'errance psychique. Dans ce sens, Roland Barthes met l'accent sur l'écart qui peut exister entre deux axes temporels, l'axe de notation et l'axe de fiction de la manière suivante :

D'ordinaire, un récit comporte au moins deux axes temporels : l'axe de notation, qui est le temps même que les mots mettent à se suivre, et un axe de fiction, qui est le temps imaginé de l'histoire; parfois, les deux axes, ne coïncident pas (flash-back) [...] ²⁹⁸.

Sur le même plan que l'étude du temps narratif, l'examen du « temps vécu » est également important. Eugène Minkowski atteste la motivation entre le temps et l'espace en ces termes : « En tout cas, dans la façon dont nous vivons l'avenir, temps et espace, comme nous le faisons d'ailleurs pressentir, semblent intimement liés l'un à l'autre; ils s'y rejoignent, ou même se confondent, dans leur caractère irrationnel ²⁹⁹ ». C'est essentiellement sur ce caractère irrationnel que se fonde notre examen du temps de l'errance. Dans ce temps psychologique, le rêve constitue une figure centrale pour la motivation entre temps vécu et espace imaginaire, car il provoque, par essence, une entorse à la temporalité. Le surgissement du rêve dans le récit constitue donc l'errance psychique. Qu'il s'agisse du rêve classique (pendant le sommeil), du rêve éveillé ou encore des visions, le temps linéaire se trouve suspendu et introduit le lecteur dans une autre dimension, celle de l'imaginaire. Insistant sur la psyché dans cette partie, nous voudrions examiner la dimension onirique du récit et voir le lien avec l'errance psychique comme suspension de la chronologie.

2.2.1 Introspection et décalages chronologiques dans *Un Été à Stockholm*

Un été à Stockholm est principalement un récit d'introspection où le narrateur intrahomodiégétique qui se présente comme un voyageur professionnel en raison de sa fonction d'interprète, raconte son périple à travers New York, Stockholm, Paris, etc. Mais dans sa narration immédiate, s'intercalent des échappées chronotopiques qui brouillent les

²⁹⁸ Roland Barthes, « Drame, poème, roman », *Tel Quel, (Théorie d'ensemble)*, Paris, Éditions du Seuil, 1968, p. 36.

²⁹⁹ Eugène Minkowski, *Le temps vécu. Études phénoménologiques et psychopathologiques*, Paris : Quadrige/PUF, 1995 (1933). p. 77.

« *caractères temporels*³⁰⁰ » de l'intrigue. Grâce à des souvenirs, des rêves et des réminiscences qui fonctionnent comme des analepses sur le plan narratif, le personnage Gérard Namir erre dans des voyages imaginaires. Comment se déploie cette temporalité errante? Et quelle en est la valeur symbolique?

Gérard Namir passe son temps dans les avions, lieu de transition par excellence, mais aussi *no man's land* où s'inscrivent toutes les identités en mutation, toute l'errance en devenir. L'espace et le temps sont dans un rapport de motivation indubitable. Le récit se laisse imprégner par cet interstice topoïque, en l'occurrence l'espace aérien. En effet, la temporalité, à l'image des pérégrinations géographiques, se soumet aux lois de l'errance. Aussi le temps initial de l'action, le présent de la narration, est-il bousculé par les divagations et les introspections qui s'y greffent pour le suspendre, le neutraliser et venir inscrire une temporalité autre, imaginaire.

Dès l'ouverture du roman, le cadre spatial, un avion qui traverse l'Atlantique, soutient l'idée du temps présent suspendu. Le personnage est suspendu dans le ciel, sans attaches, et la direction du vol, de New York à Stockholm, défie le fuseau horaire, brouille les heures et leur déroulement linéaire. Il en est de même pour la narration qui prend son envol et s'évade par la pensée dans une errance où le temps chronologique n'a pas d'emprise. Comme le montre l'énoncé : « Rapidité qui libéra ma méditation habituelle » (UEAS-13), la suspension est rapide. Le lexème *rapidité* en témoigne, un peu comme la durée réelle des rêves, à peine quelques secondes, à peine quelques mots, une ligne pour briser l'enchaînement, la chronologie et pour errer, divaguer en toute quiétude : « Je me rappelle ainsi mon enfance et ses labyrinthes. Mais le couloir de l'avion, qui est une simple ligne droite, limite ma remontée dans le temps » (UEAS-13). Le souvenir de l'enfance est comme un *flash*, très bref, mais il est suffisant pour introduire un détour par le passé capable de suspendre le présent de l'action.

Le parallèle entre la suspension de l'avion dans le ciel et le temps présent suspendu est explicité à travers le discours du personnage italien assis à côté de Gérard : « La limite entre le ciel, la terre et la mer est un agencement chaotique d'empreintes, de signes. Ordre

³⁰⁰ Paul Ricœur (dans *Temps et récit II, op. cit.*, p. 103) considère l'intrigue comme médiatrice de ses propres *caractères temporels*.

de l'instabilité, pointe irréversible dans le vide, le temps lui-même. Un vide sans vide » (UEAS-15). Le vide créé par le vol de l'avion contamine ainsi le temps et l'inscrit dans l'errance entre passé, présent et futur. À l'espace chaotique, correspond un temps instable et bâti sur le vide.

Il existe une isotopie de la rêverie qui se décline sur cette logique de l'errance psychique : « mon regard de rêveur illuminé » (UEAS-17) ou encore : « Toi ? Nous ? plus tard, plus tard, plus tard [...] La chasse à l'élan défilait devant moi : on tuait, on blessait plus d'hommes que de bêtes. Atavisme viking, diras-tu en riant. Ainsi je courais à travers les forêts du Nord, tressant les chemins de ma mémoire » (UEAS-17-18). Ces mots éparpillés et ces déictiques sont cernés par l'imparfait de la phrase précédente, et par le futur simple qui a la valeur du présent dans la phrase qui suit. Aussi la répétition de l'adverbe temporel *plus tard* relève-t-elle de l'imaginaire, de l'anticipation par la pensée. Sur le plan énonciatif, l'anticipation, un saut chronologique, fait partie des rêveries du narrateur. Mais, sur le plan diégétique, il s'agit bien d'une prolepse. Gérard Namir imagine déjà son séjour en Suède, mais il s'agit plutôt d'un délire mêlant l'histoire des Viking et le futur de l'action du récit. Gérard Genette dit à propos de cette narration « ultérieure » que le narrateur « pose par là et sans ambiguïté possible son acte narratif comme postérieur à l'histoire qu'il raconte, ou du moins au point de cette histoire qu'il anticipe ainsi³⁰¹ ». Cependant, dans cette anticipation de la pensée, l'action semble ralentie par l'effet de l'imparfait. Le personnage/narrateur imagine, rêve et voit des scènes au ralenti, un peu comme dans un film qu'il projette dans sa mémoire. La temporalité semble soumise aux aléas de l'imagination vagabonde. Après quelques lignes, le narrateur explicite la "tension diégétique" de ses rêves « rêves prémonitoires » (UEAS-18).

Le programme ou le pacte narratif est dévoilé, par la suite, dans une adresse au lecteur : « Mais si je m'é gare un peu dans ces rêves en forme d'images et de mots suédois, c'est qu'ils réveillent en moi des souvenirs qui seront dévoilés au cours de cette histoire » (UEAS-18). Cette adresse, quoique n'explicitant pas la présence du déictique *tu* propre au narrataire, intègre celui-ci dans la narration et le met dans une position de témoin et de juge. Aussi ce dernier est-il appelé à témoigner et à ne pas juger les égarements du narrateur. Ces

³⁰¹ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 54.

égarements, objet de l'errance, témoignent d'une confusion entre le rêve, la rêverie, les souvenirs et la réminiscence et révèlent, au final, qu'il s'agit là d'une stratégie consciente. Cette confusion a une incidence sur la temporalité du récit. La chronologie, à l'instar du narrateur, s'égare à son tour. D'ailleurs, une isotopie de l'égarement prend place et file le récit provoquant une série de suspensions chronologiques au profit des détours de l'esprit. Des énoncés telles que « le regard qui s'égara » (UEAS-23), « ma rêverie active » (UEAS-26), « mon esprit assez ivre » (UEAS-37), etc. le montrent assez clairement. C'est ainsi que la file de passagers « s'égara dans le corps d'une jeune femme » (UEAS-27) ou encore : « Je soupçonne mon imagination d'obéir à d'obscures contraintes » (UEAS-29). Ces intrusions de l'imaginaire dans l'espace textuel provoquent des digressions dans le récit. Les divagations du narrateur provoquent un véritable brouillage diégétique. Ainsi des sauts permanents entre le degré zéro du récit et une temporalité imaginée ou encore une mémoire régressive (comme lors d'une régression mémorielle) brouillent les pistes et créent un faux effet de continuité.

Il existe aussi un parallèle entre égarement de l'esprit et décalage horaire. L'interlocuteur, le cinéaste italien, qui pourrait être le double imaginaire du narrateur s'adresse à ce dernier : « Ne laissez pas votre pensée se refroidir. Couvrez-la, drapez-la de beaux souvenirs. Ce refroidissement, attribuez-le aujourd'hui au décalage horaire. » (UEAS-26). Le décalage horaire connote et justifie même le décalage chronologique provoqué dans le récit par les réminiscences du protagoniste errant.

Ce décalage entre les ruptures chronologiques dans le récit et le semblant de continuité est métaphorisé par un autre décalage, en lien avec l'hexis du protagoniste : l'égarement constant de son esprit contraste avec sa profession de traducteur simultané, métier exigeant une forte présence d'esprit ainsi qu'une « neutralité » (UEAS-48). Le passage suivant l'indique bien : « Le colloque commença dans une grande clarté de pensée. Ma tâche me devint limpide. Moi qui traduis en simultané, qui écoute puis parle en très léger différé, je m'adaptais vite à ma position de capteur. » (UEAS-48). L'isotopie de l'égarement et de l'errance de l'esprit qui prend pour point de départ le champ visuel est mise à mal, annulée, par une isotopie opposée, celle de la présence d'esprit, de la concentration et de la limpidité qu'exige la traduction simultanée. Si le regard provoque

l'égaré de l'esprit, l'ouïe le rétablit. Il en est de même des niveaux du récit. À la narration décousue, à la temporalité errante, s'oppose un fil continu, un « rythme syntaxique » (UEAS-49) où le rêve se confond avec la réalité, où le souvenir est brouillé par des rêves prémonitoires, où l'imagination entre en conflit avec les réminiscences. En somme, si le traducteur doit rapporter fidèlement et instantanément le discours qu'il est chargé de traduire, le rêveur, lui, déforme la réalité, et brouille les pistes, comme l'illustre cette apparente continuité dans le passage qui suit :

Nouvel incident. Helen faillit pouffer de rire. Elle avait les larmes aux yeux. Elle pointa du doigt en direction de l'entrée. Spectacle invraisemblable : des mannequins défilèrent en silence, se dirigeant vers la sortie du fond [...] Ce spectacle imprévu me parut au début invraisemblable. Mais ma rêverie ne tarda pas à s'en emparer, car ces créatures qui défilaient avec une si grande élégance, étaient pour moi une procession d'allégories vivantes [...] Le ravissement provoqué par ces apparitions me laissa sans force. Helen était calme, souriant avec un air ironique. Grâce à elle, je pus me concentrer sur mon travail (UEAS-54, 55).

Ce passage et tant d'autres similaires constituent des lieux de jonction entre réalité de la fiction narrée et "fiction de la fiction", grâce à un lexique qui atténue le saut chronologique et qui adoucit la rupture du rythme narratif par une intrusion au niveau diégétique. Les lexèmes « incident », « invraisemblable », « imprévu », « ravissement », « rêverie » et « s'emparer » en témoignent. L'apparition imprévue des mannequins suédois dans la salle de conférence où Gérard Namir est chargé d'assurer la traduction du colloque permet de justifier l'évasion par la pensée du narrateur qui se remet tout de suite de ce semblant de songe pour reprendre son travail exigeant une haute concentration. Il en est de même pour le récit qui s'égaré par moments et laconiquement, d'où les failles chronologiques, pour reprendre son cours et rétablir sa temporalité. L'espace-temps semble donc contaminer l'esprit du flâneur : « Répartition d'où la nuit allait entrer dans mon regard et guider mes divagations de flâneur » (UEAS-65), ou encore : « La songerie narrative a son poids : pourquoi penser, là où il ne s'agit que de chasser le temps ? » (UEAS-73).

La configuration temporelle est, à son tour, motivée par le déplacement du protagoniste mais aussi par ses échappées mentales. « J'avais l'esprit très, très distrait » (UEAS-109), écrit-il dans une lettre adressée à sa femme. Le degré zéro s'évanouit avec l'insertion dans la narration d'une lettre que Gérard Namir adresse à sa femme et dans laquelle il reprend laconiquement les événements qui ont marqué son séjour à Stockholm

pour lui annoncer qu'il compte y rester plus longtemps. La lettre a valeur de "désembrayage temporel", non seulement à cause de la pause narrative introduite par la rétrospection des événements passés, mais aussi par l'introspection du protagoniste, comme le souligne l'extrait suivant : « [...] ma pensée est évasive, dispersée. Suis-je un songeur amoureux de toute beauté fugace ? » (UEAS-111). Il existe un parallèle entre les lexèmes « Pensée évasive » et « beauté fugace », c'est-à-dire entre l'expression du temps qui file, de la fugacité, de l'évasion et l'errance de l'esprit à la recherche d'une beauté. Il faut voir, par là, le projet de l'énonciation qui tente de lier l'espace/temps à l'esthétique de l'errance. Le passage qui suit en dit long :

Éblouie par l'été et ses lumières changeantes, ma mémoire recomposait, au cours de mes voyages, une mosaïque de villes, toutes celles que j'avais visitées pendant la veille et le sommeil. Au-delà d'une rêverie nonchalante, ce temps précieux, tapissé d'évocations surimposées, marque ma mémoire de *retouches* qui n'ont d'équivalent, en mon esprit, que cette joie de varier le rythme de la vie, de degré en degré initiatique (UEAS-118).

Le *je* se déploie dans ce temps évanescent et cet espace fuyant. Entre mémoire et imagination, il flâne sans en donner l'air dans les rues de Stockholm. Tout repose sur le faire croire, le simulacre, à l'image de la fiction qui fait mouvoir cet "être de papier" et le fait errer entre deux femmes, Denise son épouse et Lena la Suédoise, entre deux temps, celui de l'action du récit et celui de l'imagination. L'image du rêveur replié sur ses souvenirs se consolide par cette introspection : « Maintenant que je rêve à cette correspondance, à ces lettres croisées, je regarde, à travers la fenêtre de ma chambre, un paysage empreint de nostalgie. Il réveille mon esprit oisif à de vieux souvenirs associés à ma vie avec Denise et notre enfant » (UEAS-119, 120). Ces brèves suspensions chronologiques, provoquées par un effet mental de divagation, sont de véritables « coupes délibérément introduites », selon les termes de Harald Weinrich³⁰².

Dans le même sens que les suspensions chronologiques introduites par des opérations mentales, il existe une variante, celle du souvenir proche ou du *flash-back*, comme le montre si bien l'extrait suivant où le narrateur décrit sa maîtresse, l'hôtesse de l'air suédoise :

³⁰² Harald Weinrich, *Le temps. Le récit et le commentaire*, Paris, Seuil, 1973 (1964), p. 13.

Lena se réveilla à l'aube. J'étais au lit. Elle m'appela. Je la vis debout, entre la porte et le lit, dans son costume d'hôtesse. Avec sa casquette. Elle l'enleva, me salua de loin et partit à New York. Troublé, je replongeai dans mon sommeil.

Pendant la nuit, je l'avais regardée dormir. Elle se reposait, la main droite sur les seins et la gauche sous le drap [...] J'avais tout le loisir de veiller sur elle et ses décalages horaires. J'étais, plus que jamais, un étrange oisif. À ces heures de la nuit, Lena n'avait aucune identité stable. Le jour, elle s'activait, partait, revenait. Je la retrouvais tantôt là, tantôt là-bas. Tout était décalé : les repas, les sorties, les appels téléphoniques, les orgasmes. Au lieu de m'étourdir, cette instabilité me confirma dans ma décision de rester à Stockholm sans but précis, à dire vrai (UEAS-125).

Il serait intéressant de se pencher, dans ce passage, sur l'utilisation des temps verbaux révélateurs d'une "temporalité fragmentaire". Si l'usage du passé simple au tout début du passage cité met en évidence la rapidité de l'action et l'instantanéité de la narration, l'alternance avec l'imparfait, loin de ralentir l'action permettant d'introduire des passages descriptifs, plonge le récit dans une anamnèse. Si l'action relatée au passé simple se passe le matin, l'imparfait, lui, permet de décrire un état, celui de la veille. L'action est suspendue par un descriptif certes, mais ce dernier est décalé par rapport à cette action. La description vient après dans le récit, mais avant dans la diégèse (l'histoire), d'où "l'anachronie narrative" définie par Genette comme la forme de « discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit³⁰³ ». Est relaté le souvenir proche de l'amante endormie (« Elle se reposait, la main droite sur les seins et la gauche sous le drap »). Ce saut chronologique peut être classé parmi les divagations du protagoniste. L'élément de décalage entre l'action narrée et la description d'un état antérieur est consolidé, voire métaphorisé, par le véritable décalage horaire que vit l'amante, vu son travail d'hôtesse. Ce décalage a une incidence sur le quotidien du couple, mais aussi sur la narration. La figure de "contamination" est explicitée par le passage du descriptif d'un récit singulatif – la description de l'amante pendant qu'elle dort – au descriptif d'un récit itératif³⁰⁴ dont l'itération est mise en valeur par l'emploi de l'imparfait, figeant l'action dans un laps de temps réduit. Ce procédé indique le passage du temps ou, mieux, la fuite du temps, mais il introduit également la notion d'habitude. Bien qu'il soit réticent à tout, cette habitude d'une nouvelle vie instable et décalée reconforte le protagoniste dans son choix.

³⁰³ Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 73.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 148.

En somme, la configuration temporelle dans *Un Été à Stockholm* obéit à la logique de l'errance qui touche aussi bien le *topos* que le *chronos* provoquant ainsi de brèves ruptures dans la linéarité du récit, semblables à des soubresauts ou encore à un mouvement de la pensée qui erre entre les idées, les songes et les souvenirs pour revenir dans la seconde à l'ordre temporel établi. C'est dans ce sens que Abdallah Memmes, analysant la structure narrative dans *La mémoire tatouée* constate

qu'une subtile déchronologisation déstabilise le contenu (des données autobiographiques), aboutissant ainsi, soit à un éclatement de la thématique et à son éparpillement à travers des séquences qui se chevauchent, soit à une absence quasi-totale d'indications temporelles susceptibles de hiérarchiser les événements [...] ³⁰⁵.

2.2.2 Espaces imaginaires et délire achronique dans *Les étoiles écrasées*

Il est question, dans cette section, d'examiner l'errance par la pensée comme une suspension du temps linéaire. Plus qu'une errance ordinaire, comme dans *Un été à Stockholm*, cette errance puise ses sources d'une rêverie qui se transforme progressivement en un délire achronique et en hallucinations macabres. Il convient d'observer une correspondance entre le rêve au sens littéral, c'est-à-dire l'imaginaire qui se déploie pendant le sommeil et le rêve au sens de pensée portée vers l'avenir. Si l'énonciation rend compte des rêves de Joachim de fonder une société meilleure, ceux-ci, confrontés à une réalité cruelle, plongent le protagoniste dans un état mental perturbé. Toutefois, loin de réduire Joachim à un personnage en proie au délire, l'auteur transforme les délires en une métaphore de la souffrance et de l'errance d'un certain nombre de personnages qui veulent implanter une société juste et équitable. Sur le plan narratif, les événements sont décrits de l'intérieur. La focalisation interne donne à lire les pensées du protagoniste. Ce procédé permet de préparer le lecteur à une plongée dans les rêveries de Joachim, mais surtout dans ses cauchemars qui en disent long sur son état mental.

Le rêve, dans ses deux acceptions, occupe une place prépondérante dans *Les étoiles écrasées*. Joachim, à l'instar du narrateur anonyme de *La malédiction*, nourrit son quotidien de rêves et de souvenirs. Dans *La malédiction*, le narrateur qui est intradiégétique expose un *je* introspectif, comme l'atteste l'extrait suivant : « J'avais toujours espéré pouvoir revenir à mon enfance. Au petit soleil du matin, plein de mélancolie. À mes premiers

³⁰⁵ Abdallah Memmes, *Abdelkébir Khatibi. L'écriture de la dualité*, op. cit., p. 23-24.

sourires, à mes rêves perdus³⁰⁶ ». Dans *Les étoiles écrasées*, malgré la différence de l'instance narratrice, l'esthétique est semblable. Le personnage principal est présenté à la troisième personne, ce qui n'empêche pas une focalisation interne laissant Joachim en proie aux cauchemars les plus fous :

Il se rappelle en frissonnant ce rêve étrange. Des visages figés, pétrifiés. Des seins énormes de femmes en marbre. Quand il se rapprochait et qu'il les touchait de ses doigts, un lait blanc en jaillissait en abondance, qui coulait dans des jarres en terre cuite. Il voulait s'en délecter, lorsque Ginia lui a sauté dans les bras, et lui a crié que c'était un poison mortel sous la forme du lait tiré des mancenilliers et des fleurs de digitales. Une seule goutte le transformerait en crapaud géant. Il serait emporté à dos d'oiseau rapace dans des grottes abandonnées où il serait dévoré (EE-44).

Tout d'abord, sur le plan de la temporalité, le rêve ou, plus précisément, le souvenir du rêve fige le temps de l'action pour réactualiser un autre temps, imaginaire. Dans cet extrait, le lexique utilisé introduit déjà le lecteur dans un univers fantasmagorique. À mi-chemin entre un conte fantastique et un délir, ce rêve s'apparente à ce qu'on appelle communément un cauchemar. Plusieurs éléments dans ce rêve étrange reviennent régulièrement au sein du récit pour le disséminer dans toute la diégèse. Sur le plan énonciatif, le rêve possède une valeur prémonitoire. Le poison qui transformerait le rêveur en crapaud et qui le ferait dévorer par un oiseau rapace annonce déjà la guerre dans laquelle Joachim sera impliqué. Cependant, une attention particulière portée à la signification de ce rêve d'un point de vue psychanalytique retrace un autre parcours. Sigmund Freud affirme que « l'essence de la vie mentale, c'est le retour à des états antérieurs de la vie affective et de la fonction³⁰⁷ ». Le parcours antérieur est celui de l'enfant qui a perdu sa mère, d'où le rêve des seins énormes de femmes en marbre. Et le poison contenu dans le lait de ces seins traduirait la rupture brutale d'avec la mère. La privation du lait maternel marque un traumatisme chez l'enfant et la phobie de devenir autre – un crapaud – et d'être dévoré connote l'angoisse de la mort.

D'autres rêves se succèdent et gardent dans leurs plis la même constante, cette perpétuelle angoisse de la mort engendrant une vision de l'horreur. Dans cette profusion de rêves, il existe une véritable gradation à travers laquelle l'angoisse de la mort se transforme

³⁰⁶ Pius Ngandu Nkashama, *La malédiction*, Paris, Silex, 1983, p. 9.

³⁰⁷ Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981 (1923), p. 22.

en une phobie et les cauchemars deviennent des hallucinations. La situation kafkaïenne que vit Joachim – rompre avec sa femme, se séparer de sa fille, être embarqué brutalement dans une affaire de coup d'État dont il ne saisit pas les ficelles, volonté de retrouver le village natal incendié par les colonnes de l'ONU et de restituer le passé – fait de lui un être instable et en constante errance dans l'espace (errance géographique) et dans le temps (errance psychique).

La gradation ou l'amplification de ses rêves est explicitée dans l'énoncé suivant qui accroche l'attention du lecteur : « L'heure n'est pas encore à l'euphorie, ni au délire des sens. Il avait un continent à redécouvrir » (EE-58). Cet énoncé cache, dans ses plis, une véritable prolepse diégétique. En effet, sur le plan sémantique, l'adverbe de temps négatif « pas encore » annonce une action tout en la retardant. La temporalité présente une sorte de syncope ou de contretemps. Ce procédé provoque un déplacement. Le temps est ainsi transféré de l'énoncé à l'énonciation. Si l'heure est à la redécouverte d'un continent, en l'occurrence l'Europe latine, il est clairement annoncé, par l'adverbe *ne ... pas encore*, qu'il y aura l'heure du délire des sens. Toutefois, malgré cette mise en garde, l'énoncé vient contredire l'énonciation, étant donné que, quelques phrases plus loin, le protagoniste songeur fait une percée et se laisse aller dans une vision qui a l'air d'un souvenir d'enfance. L'énonciateur prépare le lecteur à un basculement qui aura lieu dans la diégèse et, pour le faire, il déploie des signes du délire ou des symptômes du délire, comme cela transparait à travers le choix des vocables suivants : « jusqu'à avoir la berlue » (EE-59), « La vision s'est vite effacée » (EE-59,) « Le reste se déroule dans l'étourdissement. Une sorte de somnolence fiévreuse. Lorsqu'il entre dans le hall d'arrivée » (EE-59). C'est dans ces interstices de songe où le temps linéaire se trouve suspendu que s'immisce le souvenir de la mère. Joachim songe à elle dans une vision médiane entre le souvenir et le rêve éveillé, tel qu'on peut le lire dans l'extrait suivant : « Juste au moment où l'avion se met à gronder, attiré par la pesanteur du sol, l'image de sa mère s'impose devant lui » (EE-59). Il s'ensuit une longue description de la mère dans un présent limpide. Dans ce même sens, et évoquant les analepses et prolepses, Alexie Tcheuyap avance ceci :

Tout se passe comme si l'auteur voulait démontrer, entre autres, la pertinence d'un récit prémonitoire sur le destin d'un homme. En ce qui concerne la structure, les anachronies narratives qu'on peut élucider par l'histoire des sujets, peuvent aussi

relever du conte. En effet, pour mieux situer l'auditoire sur la trame de la narration, le conteur traditionnel peut anticiper ou rappeler des faits. L'absence de linéarité souvent facilement attribuée au « *nouveau roman* » peut tenir du conte où projections et retours possèdent une fonction explicative³⁰⁸.

Après la description d'un paysage paisible, survient la catastrophe, source du trauma originel : « Il entend alors des grésillements répercutés au loin : des maisons qui brûlent. Le crépuscule est noyé dans des fumées épaisses et les brindilles éclatées. Sa mère se couvre la tête avec des feuilles de bananiers et de fétuque, pour éviter que des flammèches ne tombent dans ses cheveux » (EE-59). Ce souvenir marque le récit et devient un point focal pour la mémoire tourmentée de Joachim. Il s'agit d'un point d'ancrage social, d'où la perpétuelle errance dans le temps (pensées vagabondes) et dans l'espace (pérégrinations géographiques). Dans cette errance, la déchéance psychologique du protagoniste suit son cours et fait passer ce dernier des pensées vagabondes, des visions, aux hallucinations visuelles et sonores, jusqu'aux bouffées de délire. Parallèlement à l'errance géographique, le temps est altéré à cause de la folie qui atteint le protagoniste. C'est, dirions-nous, pour emprunter le titre du livre d'Alexie Tcheuyap, une « esthétique de la folie » qui se déploie dans le récit, folie qui frappe les protagonistes dans toute l'œuvre de Ngandu Nkashama. En effet, le trauma originel de l'enfance rappelle celui du narrateur dans *La malédiction*, trauma qui conduit ce dernier au délire et au meurtre ou, encore dans *La mort faite homme* où Mianza, incarcéré, sombre dans un délire total. Il est à noter que la folie constitue un lieu commun dans toute l'œuvre romanesque de Ngandu Nkashama.

Contrairement au jeune Birahima dans *Allah n'est pas obligé*, non affecté par les tueries qu'il commet au sein des armées rebelles, Joachim ne supporte plus la vision de l'horreur et sombre dans le délire, voire dans une démence chronique. Selon Alexie Tcheuyap, le projet littéraire de Ngandu Nkashama « semble se résumer à la description systématique de situations psychiatriques parfois troublantes³⁰⁹ ». Dans les pensées vagabondes de Joachim sont décelables les symptômes de troubles psychiques. C'est l'imaginaire d'un "schizophrène" qui est relaté. Une perception distordue du temps en est la principale manifestation. La distorsion du temps est une modification de la perception subjective de ce dernier qui entraîne un délire et des hallucinations visuelles. Les

³⁰⁸ Alexie Tcheuyap, *Esthétique et folie dans l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama, op. cit.*, p. 36.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 13.

hallucinations sont, par définition, des « troubles de la perception³¹⁰ ». D'autre part, les idées délirantes se rangent sous deux catégories : délire de persécution et délire de grandeur³¹¹. Franz Fischer disait que « chez les schizophrènes, au fur et à mesure que progressait leur affection, la pensée temporelle se montrait de plus en plus saturée de spatialité interne³¹² ». Loin de vouloir ranger la personnalité de Joachim dans cette catégorie clinique, il est, néanmoins, indéniable de constater que les idées de grandeur renferment des projets incommensurables, tels que sauver le peuple, guérir les enfants et restituer le village d'antan. Un délire de grandeur, typique des maladies mentales s'empare du protagoniste, comme en témoigne le passage suivant : « Il se dit qu'il possède à présent la force nécessaire pour empêcher les enfants de pleurer la nuit. Il dispose d'une puissance secrète, pour exorciser les épidémies, les calamités qui ravagent les villages » (EE-149, 151). Avant même d'atterrir sur le champ de bataille, il rêve déjà de changer le cours de l'histoire : « Lui Mboyo, il allait fonder le cycle nouveau d'une histoire qui ne terminerai jamais » (EE-59). À l'entraînement dans la jungle, il rêve encore : « Lui Pedro Santos, sera puissant. Il atteindra le champ des étoiles écrasées » (EE-77).

Dans cette altération du temps, l'avenir se substitue au présent. Le cadre fictif du texte nous limite donc à une description des syndromes de cette maladie afin de pouvoir en saisir la conception du temps chez le protagoniste et de faire ainsi le lien avec l'errance spatiale en tenant compte de l'*illusio* qui fait croire à cette maladie, cette dernière n'étant que métaphore de l'aliénation existentielle du protagoniste. Il est connu que la maladie mentale affecte l'aspect idéo-affectif et l'aspect spatio-temporel. Minkowski parle de « subduction mentale dans le temps³¹³ », c'est-à-dire que lors des troubles mentaux, comme le délire, la paranoïa et les hallucinations qui touchent tous les sens, une modification s'opère au centre du concept du temps vécu. Confondre passé et avenir et suspendre le présent semble être la formule dans les cas de maniaco-dépression, de psychose ou encore de schizophrénie. Joachim Mboyo, déjà dépossédé de son nom – appelé Pedro Santos – subit une dépersonnalisation qui le relègue à d'affreuses hallucinations. Dans l'avion, endroit propice aux angoisses, au temps du délire, temps suspendu dans un espace atopique,

³¹⁰ Eugène Minkowski, *Le temps vécu*, op. cit., p. 207.

³¹¹ *Ibid.*, p. 208.

³¹² *Ibid.*, p. 258. Cité par Eugène Minkowski, *Le temps vécu*, op. cit., p. 207.

³¹³ *Ibid.*, p. 266.

dans un non lieu où l'imaginaire inscrit toutes les épreuves de l'errance, mais surtout, de thanatos, cette tension vers la mort qui n'est que volonté de vivre dirait un certain Nietzsche, Joachim est mû par la volonté de repousser le néant de l'instant, ainsi que le montre le passage suivant :

Mais déjà l'appareil bondit sur des morceaux de nuages, se frayant une trouée laborieuse avant l'atterrissage, avec des rugissements énergiques [...] Joachim regarde autour de lui. Un instant, l'idée de la mort le saisit à la gorge. Un choc, le temps d'un hoquet. Une mort propre, presque euphorique. Ils n'auraient plus qu'à venir ramasser des chairs dispersées sur toute la largeur des plaines, et les recoller ingénieusement avant d'y accrocher une étiquette dans un étui en plastique. Il en aurait ainsi fini avec l'angoisse nouée à son ventre. Qui se dérangerait pour réclamer les morceaux de ses membres calcinés? Paola? Gerbek? Ginia peut-être? [...] Il a envie de courir chez la marchande, et de leur acheter une montagne de fleurs. Elles les mettraient sur un cercueil vide, où s'entrechoqueraient des viandes séchées de son corps (EE-57, 58).

Des idées macabres qui traduisent l'angoisse de la mort se trouvent au centre de cet espace/temps suspendu où l'errance qui est un moyen de fuir cette angoisse existentielle, vient s'inscrire et repousser ainsi "l'incident". Cette vision est également perceptible dans *Partir* de Tahar Ben Jelloun. Azel, obsédé par l'idée de partir en Espagne, sur l'autre rive, craint la mort jusqu'à l'hallucination : « Il se bouche le nez, car, à force de fixer ces images, il a fini par sentir l'odeur de la mort, une odeur suffocante qui rôde, lui donnant la nausée » (P-14).

Dans cette atmosphère de délire, la perte des repères géographiques : « Nous avons tous perdu le chemin de la maison » (EE-100), correspond une perte de repères chronologiques. En effet, à l'exception d'une seule référence explicite au temps passé, celle du début du débarquement dans la forêt – « Depuis un mois, ils s'entraînent à l'endurance » (EE-77), toute référence au temps s'effrite et tend à disparaître peu à peu à mesure que Pedro s'égaré et que son délire s'amplifie. Cette quasi absence des références chronologiques, à l'exception des indications du jour et de la nuit, laisse le champ libre à un temps imaginaire, étant donné que Pedro, quand il n'est pas au combat, passe le plus clair de son temps à rêver d'un avenir meilleur, mais surtout à délirer. Ne faut-il pas lire dans la phrase « Nous avons tous perdu le chemin de la maison » plutôt ceci : Nous avons tous perdu le chemin de la raison, pour montrer la folie qui s'empare du groupe?

Par ailleurs, l'emploi du futur et du conditionnel, à chaque introspection, révèle une vie interne, tournée vers l'avenir. Si Harald Weinrich³¹⁴ établit une distinction entre temps commentatifs – futur – et temps narratifs – conditionnel – le futur et le conditionnel semblent se rejoindre pour signifier une chose : le récit devient spéculatif. Il s'agit de ce que Weinrich nomme perspective de locution³¹⁵ : le temps de l'action est une pure prospection. Le recours au futur comme forme majeure des temps verbaux dans le récit dénote l'envie de retrouver ce qui a été perdu ou altéré sous sa forme originelle, voire intra-utérine. Le prospectif, le devenir, est un processus double. Cette logique s'exprime par l'emploi du conditionnel ayant une valeur prospective, comme en fait foi l'extrait qui suit où, après quelques gorgées d'alcool, le protagoniste s'apaise et sombre dans une spéculation au conditionnel :

Il peut rentrer à la maison, marcher sur la pointe des pieds, étouffer les pas dans la moquette épaisse, et s'enrouler auprès du corps de Gerbek. Caresser ses cheveux mal bouclés sur les bigoudis, et passer le reste de la nuit à la regarder dormir lovée paisiblement dans ses ronflements sonores. Il passerait embrasser Virginia d'un doigt tendre sur la joue, et il déposerait ses lèvres sur son front, pour lui murmurer la souffrance de son cœur. Il la surprendrait en train de sourire dans son rêve. Il oublierait sa peur sous les Arcades de la Grande-Place (EE-18, 19).

Toutes les actions citées ci-dessus relèvent de la pure spéculation, ce ne sont que des hypothèses qui lui permettent de reconstruire sa vie autrement. Le conditionnel évoque ici un irréel du présent et exprime donc un état de manque. L'alcool suspend le présent de l'action, le personnage s'évade par la pensée. À ce passé encombrant, la spéculation devient une échappatoire. Cette échappée constitue une sorte de consolation par l'imaginaire. Le même procédé de spéculation sera d'autant plus accentué dans les réminiscences du village incendié. Il s'agit de remonter le temps à travers les souvenirs du village et de la figure maternelle et de recréer ce monde dans un devenir. Mais le conte a ses limites, et le village d'enfance incendié ne pourra plus se reconstituer. Joachim – Pedro – ne pourra plus jamais retrouver son enfance volée. Le temps lui échappe, et ses tentatives de contourner ce temps se font par le biais des rêves éveillés, des rêveries et du délire. Tout le drame du protagoniste consiste à chercher à échapper à son présent morose – famille en décomposition, carrière chancelante et complot bien orchestré contre lui – et retrouver ainsi

³¹⁴ Harald Weinrich, *Le temps. Le récit et le commentaire*, op. cit., p. 36.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 70.

un avenir meilleur. Le seul monde que le protagoniste réussisse à restituer est celui de la pensée, de l'imaginaire débridé, incontrôlable, de l'errance psychique. En somme, cette fuite à travers le temps serait une métaphore de l'idéal politique dont l'auteur a rêvé et qui l'a poussé à fuir le régime en place après son incarcération. Si le conte des étoiles écrasées permet à Joachim de s'évader par la pensée et de rêver d'un monde idyllique – pré-traumatique – mais qui serait à venir, l'auteur, lui, dissémine, par une objectivation de soi, l'angoisse liée à la guerre vécue et à la dictature dans *Les étoiles écrasées*, afin de pouvoir retrouver les illusions perdues. Le rêve et le souvenir ne sont donc plus un moyen de fuir le réel, mais de le réinventer. À propos du souvenir qui bouleverse le temps du récit, Maurice Blanchot écrit :

Le souvenir dit de l'événement : cela a été une fois, et maintenant jamais plus. De ce qui est sans présent, de ce qui n'est même pas là comme ayant été, le caractère irrémédiable dit : cela n'a jamais eu lieu, jamais une première fois, et pourtant cela recommence, à nouveau, à nouveau, infiniment. C'est sans fin, sans commencement. C'est sans avenir³¹⁶.

En effet, Joachim surnommé Pedro, rêve au point de ne plus savoir s'il rêve ou s'il voit les choses. Il « ne sait plus s'il a rêvé » (EE-152). Pedro confond souvenirs et songes dont il faut souligner le caractère morbide. Il s'agit d'une synesthésie provoquée par cette confusion (EE-154). La confusion atteint son paroxysme quand une profusion d'images s'abat sur son imaginaire :

Des corps merveilleux surgissent des gravats, des broussailles, comme s'ils émergeaient de la paille humide.

Les chacals glapissent au loin. Des formes sombres vacillent dans le clair-obscur des étoiles. Il perçoit toutes ces présences qui se trouvent sur les bords de son propre corps, comme s'il s'agissait d'un gouffre dans lequel elles vont se précipiter irrémédiablement. [...] Un désir violent, impulsif, le saisit dans la bouche. Il cherche à voir ce bébé qui pleure, ou même à comprendre d'où proviennent les vagissements. Il se dit qu'il possède à présent la force nécessaire pour empêcher les enfants de pleurer la nuit. Il dispose d'une puissance secrète, pour exorciser les épidémies, les calamités qui ravagent les villages (EE-150, 151).

Il s'effectue ici un passage du rêve aux hallucinations. Il s'agit, d'un point de vue fictif, de ce que Freud qualifie de rêve éveillé. Apparentées au rêve, ces diverses hallucinations visuelles (des corps merveilleux) et sonores (bébé qui pleure) assaillent le protagoniste et le plongent dans un profond délire où il se voit sauveur et guérisseur des

³¹⁶ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 22.

opprimés. Ces idées relèveraient des pensées latentes, des angoisses du personnage disséminées dans tout le récit et qui se renvoient en écho. Les corps merveilleux seraient les corps des ancêtres qui n'ont pas eu de sépulture et que Joachim se voit attribuer la mission de les enterrer : « Tant qu'il ne leur aurait pas accordé le calme de la sépulture, il serait toujours obligé d'errer indéfiniment à la recherche des étoiles écrasées » (EE-81). La symbolique de ce "rêve éveillé" traduit, cependant, le désir profond de Joachim de changer les choses, en partant de sa propre existence, convaincu qu'il est frappé par la malédiction de l'errance. Toutefois, cette entreprise ne réussira pas, ce qui contraint le protagoniste à l'errance comme symptôme du délire et des hallucinations de l'esprit. Un autre élément qui surgit dans ces hallucinations est la réminiscence de la séparation avec sa fille Ginia, d'où le désir violent « d'empêcher les enfants de pleurer la nuit » et, finalement, la référence aux étoiles, le conte qui a façonné et marqué le jeune enfant et que, adulte, il confond avec le village natal. Le surgissement de ce rêve renferme une grande cohérence de sens. Ce rêve déchu métaphoriserait le pessimisme de l'écrivain à propos d'une révolte politique, sociale et existentielle vouée à l'échec.

2.2.3 Fantasmagorie et psychotropes dans *Pèlerinage d'un artiste amoureux et La prière de l'absent*

Le mot *fantasmagorie* fait référence à un art qui consiste à projeter des ombres sur une toile et à créer ainsi un spectacle d'illusions d'optiques. Étymologiquement, le mot signifie l'« art de faire voir les fantômes par illusions d'optique dans une salle obscure³¹⁷ ». Ce terme partage le même radical latin (*phantasma* : fantôme) avec fantasme, mais aussi avec fantastique. Ce triple sens nous est précieux, s'agissant d'analyser les apparitions dans l'imaginaire du protagoniste errant. Ces apparitions, qu'elles soient d'ordre surnaturel ou tout simplement le fruit de l'imagination, inscrivent activement le temps de l'action dans un espace virtuel, un espace où le temps est évanescent, inconsistant et est, par conséquent, un temps de l'errance par excellence, errance psychique s'entend, mais aussi diégétique. Comment se déploie cette fantasmagorie et quel est son degré d'incidence sur le temps du récit?

³¹⁷ *Dictionnaire Le nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2007, p. 1011.

Nous aimerions relever et analyser les incursions de ces fantasmagories au sein du récit afin de saisir la dynamique temporelle de l'errance psychique. Le premier rêve intervient en ces termes dès le début du roman *Pèlerinage d'un artiste amoureux* :

Il s'endormit en riant, couché de côté, en direction de La Mecque. De peur d'être surpris par la mort pendant le sommeil, l'esprit voyage vers Dieu. Son sommeil prit racine dans un rêve inoubliable. Raïssi revit le cheval foudroyé reprendre son envol, se poser sur la rivière, changer de couleur en courant sur la surface de l'eau. Cheval solaire, ensuite aquatique, suivi par un paon qui tournait sa roue transportée par le vent. Et lui-même, Raïssi, habillé de plumes comme dans le paradis légendaire... Il cria et se réveilla en tremblant (PDAA-14).

Le rêve traduit le désir de Raïssi de suivre le chemin de Dieu, d'entamer le voyage spirituel. Ce rêve merveilleux symbolise la tension vers l'ailleurs fantastique, vers l'errance métaphorisée par la figure du cheval ailé, à l'instar de celui du prophète, cheval ailé avec lequel ce dernier aurait accompli le voyage vers Dieu. Les ailes dont Raïssi le rêveur est pourvu, à l'image d'Icare, connotent également cet ultime désir de se métamorphoser et de voyager, de traverser les frontières et d'aller vers l'inconnu. La tension vers l'ailleurs n'a donc pas seulement une origine géographique, mais aussi mythologique. On est dans un espace imaginaire. Le cri et le tremblement de Raïssi à son réveil dénotent la peur certes, mais ils pourraient également être interprétés comme un tremblement extatique, d'où la dimension soufi et spirituelle qui s'y rajoute. Ce rêve, sur le plan diégétique, possède une valeur prémonitoire ; sur le plan énonciatif, il s'agit d'une prolepse. L'errance géographique débute effectivement à partir de ce rêve et se poursuit dans cet espace imaginaire qui se soustrait au temps à travers d'autres rêves et rêveries causés, soit par le sommeil soit par les mirages soit par les substances psychotropes. Dans cette fantasmagorie qui se répète sous différentes formes tout au long du texte, des éléments itératifs relaient l'optique de l'errance telle qu'elle est vécue par Raïssi. Le cas du cheval dans le rêve cèdera ainsi la place à un véritable cheval, Barq, dont le nom rappelle étrangement celui du prophète Mohammed, Bouraq. Ce cheval tantôt aérien tantôt aquatique projette l'aventure de Raïssi à bord de la frégate qui traverse la Méditerranée pour échouer près des côtes égyptiennes. Bref, ce rêve est, sur le plan diégétique, une prolepse qui préfigure la trajectoire chaotique et truffée d'aventures que va subir l'artisan stucateur après son départ de Fès.

La fantasmagorie se déploie également par l'effet de mirage, pur produit de l'illusion d'optique, comme on peut le lire dans le passage suivant :

C'était déjà la nuit. Une nuit presque de velours, lisse comme une soie indienne tissée par les songes et les légendes. Une nuit propice aux oracles, aussi rapides que les étoiles filantes. Ce fut le premier mirage nocturne de Raïssi. Il vit l'image de la Sicilienne apparaître et disparaître derrière une dune. Aucun écho de voix, aucune forme charnelle hallucinante rien qu'un dessin, une empreinte, une silhouette tracée par la nuit, puis avalée par la rêverie.

Ce mirage nocturne sera suivi par un autre, auditif : il entendit un fragment de la voix de la Sicilienne, suivie d'une note de luth, suspendue dans le désert (PDAA-143).

L'indication temporelle (la nuit) est propice aux apparitions fantastiques. Les descriptions qui accompagnent cette nuit (de velours, soie indienne tissée par les songes et les légendes) introduisent une pause sur le plan narratif par le biais de la description, mais elles instaurent, en même temps, le cadre fantasmagorique par la référence au jeu d'ombre sur les dunes et l'éclairage des « étoiles filantes ». Le mirage est, d'ailleurs, décrit en termes de « dessin, une empreinte, une silhouette tracée par la nuit, puis avalée par la rêverie », ce qui conforte l'image fantasmagorique. L'apparition de l'image de la Sicilienne, amante de Raïssi, provoque une rupture de la temporalité initiale, c'est-à-dire celle de l'action narrative, et met en place une temporalité imaginaire. Il s'agit d'une fiction dans la fiction, d'un « mirage nocturne » qui se greffe au premier "mirage", celui du statut fictif du récit. Toutefois, ce mirage, purement visuel, se transforme en une hallucination auditive avec « la voix de la Sicilienne » et « la note de luth ». L'ajout auditif introduit une confusion non seulement dans l'esprit de Raïssi, mais aussi dans celui du lecteur. En effet, les frontières entre le mirage et le songe sont abolies, laissant à la seule errance de la pensée le chemin libre pour voguer dans le désert. Il existe également une forte corrélation entre l'espace (le désert) et le temps (la nuit). Le désert est souvent symbole de liberté, d'errance, d'immense espace sans chemin ni repères, et la nuit semble être le temps idéal pour une errance psychique, vacillant entre le sommeil, la rêverie et le mirage.

Le songe fait suite au mirage et crée, avec ce dernier, l'univers fantasmagorique dans lequel baigne Raïssi. L'extrait suivant en fait foi :

Raïssi dormait ou somnolait, oubliant tout, se laissant capter par des songes étranges, comme celui qui le montre en train de rencontrer en idée extatique un autre voyageur, marchant dans le sens contraire :

- Où vas-tu de ce pas si alerte, demanda-t-il au voyageur.

Aucune réponse. Le voyageur lui jeta un regard lointain, avec une pointe de mépris sur les lèvres. Il sourit ensuite et lui montra du doigt l'ombre de l'arbre inconnu :

- Repose-toi ici, tu seras au frais.

Le voyageur disparut et l'ombre se découpa en morceaux. Des fruits tombèrent, tout devint vert. Alors le cœur de Raïssi se transforma en un jardin radieux, où la Sicilienne apparut, revêtue de ses plus beaux atours et sa démarche légèrement ondulatoire, envolée au-dessus des sables (PDAA-194).

Ici, le songe remplace le rêve, mais garde tout aussi bien son caractère d'étrangeté (des songes étranges), provoquant ainsi une « idée extatique ». À la limite de l'hallucination visuelle, le songe s'inscrit également dans cette fantasmagorie où encore une fois le jeu d'ombre est très présent (l'ombre se découpa en morceaux) et est en mouvement, suggérant cette idée de métamorphose (le cœur de Raïssi se transforma en un jardin radieux), mais aussi et surtout l'idée de l'errance psychique qui semble se modeler sur l'errance géographique (envolée au-dessus des sables).

Dans ce même ordre d'idées, le roman *La prière de l'absent* contient également son "lot" de fantasmagories et d'errances dans le temps psychique. Sindibad se livre à une introspection qui se transforme en phantasme :

À présent sa vie n'était rien sans ce retour sur la pierre de l'ancêtre du Sud. Sa conscience n'était plus limitée à son seul être, à sa vie. Elle prenait de plus en plus les dimensions de l'Histoire. Il le sentait par les images qui s'imposaient à lui en permanence. [...] Il laissait aller ses pensées en cette première nuit à Marrakech et devinait l'ivresse de vie, la soif d'exister dans ces ruelles chaudes, enveloppées de couleurs et de légendes. Léger et paisible. Élevé à la pensée du sublime qui sera le terme de cette recherche, de cette errance à la recherche du salut. [...] Enfin l'approche de quelques cimes... et la certitude d'une rencontre avec le temps, avec l'Histoire, que d'autres ont tenté d'effacer et de faire oublier (LPDA-138, 139).

Sindibad semble sous l'emprise d'une fantasmagorie permanente qui engendre un état d'errance psychique. Les locutions « les images qui s'imposaient à lui en permanence », « laisser aller ses pensées » et « errance à la recherche du salut » sont révélatrices de cette errance. Ces images constituent un mélange de souvenirs et de légendes et soulèvent par-là la question du rapport au temps explicitée dans l'expression suivante « la certitude d'une rencontre avec le temps ». Le problème du rapport au temps est doublement posé. D'abord, il s'agit de remonter le temps pour saisir l'Histoire dans sa dimension (dans ses dimensions)

"extensive". Ensuite, se manifeste le désir de rencontrer le temps, c'est-à-dire de le figer ou d'errer pour le rattraper, d'où le paradoxe qui engendre une impossibilité de l'être à s'accaparer du temps (qui est par essence évanescent), et de l'histoire qui est figée.

Si, la plupart du temps, les fantasmagories sont provoquées par une errance mentale, cette dernière est maintes fois exaltée par des substances psychotropes, telles que le kif et le kat. Ces psychotropes jouent un rôle prépondérant dans la construction et la mise en place de la fantasmagorie. Les psychotropes agissent sur le système nerveux central dans la mesure où ils altèrent les perceptions et le fonctionnement normal du cortex (siège des perceptions auditives, sensorielles et, par extension, temporelles). Le phénomène de perception du temps se trouve, dans ce cas, réduit : le temps vécu subit une compression, un peu comme dans le déroulement du rêve où la durée semble s'allonger éternellement. S'agissant du temps vécu, ce dernier atteint son paroxysme. Seule compte la perception du temps et non plus le temps lui-même en tant qu'entité chronologique divisée selon une variable logique. Aussi la perception entraîne-t-elle une fusion, voire une confusion entre temps et espace, entre espace imaginaire et temps spatialisé. Dans les rêveries comme dans les moments où l'esprit sous l'emprise du psychotrope s'égare, le temps de l'action est suspendu.

Le khat et le kif abondent dans la plupart des romans du corpus. Dans *Allah n'est pas obligé*, Birahima, comme le reste des enfants-soldats, se drogue souvent. Dans *La prière de l'absent*, Sindibad et sa bande sont souvent sous l'emprise du kif. Dans *Pèlerinage d'un artiste amoureux*, le khat devient une métaphore d'un espace/temps soumis à la loi de l'errance, il devient un moteur de l'imaginaire. Le khat est un *médium* privilégié pour effectuer un voyage dans le temps, pour suspendre la linéarité du temps et créer ainsi une temporalité à l'image de l'esprit dépourvu de toute censure sociale et logique, comme on peut l'observer dans l'extrait suivant : « Nous revenons à nous-mêmes avec le Khat. Nous ne sommes jamais malades éternellement. Nous naviguons sur la barque céleste, nous voyageons avec le temps, nous supprimons la Mort » (PDAA-172). Le khat déploie l'inconscient, et l'imagination erre en toute liberté. Les verbes d'action signifiant le déplacement, tels que « naviguer » et « voyager », greffés au « temps » et à « la barque céleste », introduisent déjà la confusion entre topos et chronos pour ne garder que l'errance

mentale. Quand la maîtresse de Raïssi lui prépare une pâte à base de hashish, du « maâjoun », ce dernier sombre dans une hallucination visuelle :

Je riais sans cesse, je voyais les objets bouger, la table venir à moi, d'autres objets disparaître devant mes yeux, et, là-bas, l'escalier se dérouler dans le vide sous des pas invisibles, puis la mosaïque éclater en morceaux alors que les motifs se recomposaient selon des formes très dissymétriques, détraquées comme après un ouragan ou un tremblement de terre. J'étais un fantôme [...] j'avais glissé sans le savoir dans un monde féérique incontrôlable (PDAA-58).

Le mouvement imaginé des objets, tels que l'escalier qui se déroule dans le vide, la mosaïque qui éclate en morceaux et se recompose dans des formes dissymétriques, montre l'état d'esprit du protagoniste sous l'emprise de la drogue. L'espace se plie à cette échappée mentale pour se trouver dans un temps indéterminé, étendu et distordu. Cet espace bouge et les objets deviennent des actants obéissant à la logique inconsciente du protagoniste. La fantasmagorie se renforce par la référence au fantôme. Le protagoniste se métamorphose en fantôme et glisse « dans un monde féérique incontrôlable ». Raïssi devient le metteur en scène et l'espace/temps s'ordonne et se plie à son imagination. Dans *La prière de l'absent*, à la question de Sindibad sur le secret du goût du kif, l'oncle Brahim répond :

Oh ! Comment te dire mon ami ? Entre le kif et moi, il y a une longue histoire d'amour. Je ne sais plus de quoi il est fait, comme je ne sais plus ce qu'il fait de moi. En tout cas c'est une question de pureté et de légèreté. Je fume parce que, comme tu le vois, les murs sont un peu trop près de mon corps. Avec de la fumée je les repousse, je les renvoie à l'horizon et en chemin, si je peux, je plante des herbes et je cueille des fleurs. Cela fait plus de cinquante ans que je traverse jardins et prairies. Je marche à l'infini, et mes mains ont appris à palper, à toucher l'essentiel [...] Fumer, non seulement cela me permet d'abattre les murs, mais cela me permet de laver ma tête et tout ce qu'elle contient d'impur. Fume, mon ami, fume et laisse tes pensées inquiètes jouer avec le serpent qui s'ennuie... Tiens, fume cette pipe... elle vient de loin et peut-être t'emmènera aussi loin, de l'autre côté du temps (LPDA-149, 150).

Dans ce passage, le kif est présenté comme un moyen de dépassement, permettant à l'esprit de s'échapper, d'où la référence aux murs que l'effet du kif repousse. Il s'agit là d'une distorsion de l'espace à laquelle se rajoute une sensation de « pureté » et de « légèreté ». Le transfert se fait d'un état mental altéré à une sensation physique de planage, ce qui opère un passage du temps vécu à un espace décroisé, un espace imaginaire d'errance psychique. Des vocables antithétiques, tels que « murs »/« horizons », « murs »/« jardins et prairies », « pureté »/« impur », etc. témoignent de deux états temporels opposés : celui d'avant la prise du kif et celui d'après. Si l'espace est, par définition, restreint, voire étouffant, la

fumée du kif permet de le faire éclater, de le multiplier à l'infini – « marcher à l'infini » –. Et si le temps présente un côté figé, celui de l'« ennui » dû à un présent morose, l'effet du psychotrope, lui, offre « l'autre côté du temps », celui de la légèreté, de la pureté, celui qui emmène loin dans le temps et dans l'espace. À cet effet, le kif pourrait se lire comme une métaphore filée de l'errance sous toutes ses formes, aussi bien temporelle que spatiale. L'oncle Brahim exhorte Sindibad à fumer et à laisser ainsi errer son esprit comme le montre bien le passage suivant : « Sindibad était heureux. Des souvenirs passaient ainsi devant lui avec indifférence » (LPDA-150).

L'espace imaginaire est également explicité par une référence à un village mi-réel mi-imaginaire, celui de Douar Nif. Il s'agit du « village de l'oubli » (LPDA-177) et de la fuite. S'il s'insère dans la trajectoire des trois personnages errants, ces derniers passent aisément d'un espace réel ou, mieux, vraisemblable, à un espace imaginaire pour inscrire de la sorte le récit dans sa dimension onirique et, par de-là, dans son optique de l'errance. L'adolescent Qamar, personnage imaginaire qui vit dans ce village, donne le ton à l'errance de l'esprit :

Qamar s'émerveillait devant la métamorphose des sables. En réalité il était content d'avoir fait le propre dans son esprit, jouissant d'un détachement total : au-dessus des choses ; loin des hommes. Cela lui donnait le vertige. Quelle ivresse d'être maître du temps et de ce qui le traversait ! (LPDA-182).

Ainsi, pour maîtriser le temps, il faut échapper à l'emprise du réel, ce que les protagonistes et à leur tête Sindibad tentent de faire à l'aide des psychotropes.

À partir des exemples cités, le kif et le khat fonctionnent, dans les textes, comme des métaphorisants de l'errance mentale. On peut donc comprendre le kif comme un actant qui semble contrôler la chronotopie en la faisant mouvoir et en la façonnant grâce à l'inconscient, pour n'en faire qu'un tout, une totalité indivisible et tendant vers un infini du texte, c'est-à-dire inscrivant le texte dans l'inachèvement et dans l'ouverture. Pour pousser l'analyse plus loin, nous dirions que le psychotrope comme métaphore de l'errance (comprenant aussi tout le processus imaginatif et hallucinogène) semble contaminer la structure même du récit et lui conférer un aspect éclectique, labyrinthique, voire même délirant.

SYNTHÈSE

Les nombreux verbes d'action relatifs au déplacement revêtent une valeur double : donner une dynamique spatiale aux romans d'une part, et impulser la métaphore filée de l'errance de l'autre. La récurrence de certains termes, tels que errer, déambuler, partir, marcher, tituber, etc. montre à quel point il est important de multiplier les espaces et de les recréer constamment pour n'en faire qu'un *continuum* espace-temps³¹⁸ relativement cohérent. Toutefois, cette cohérence dans le propos de l'errance contient dans ses plis le chaos d'un espace-temps éclaté. Le chaos est métaphorisé par le déchaînement de la nature à travers les tempêtes et les séismes, ce qui donne une épaisseur connotative à cette errance.

Les "entorses" temporelles au sein du récit relèvent d'un espace déconstruit et se plient à cette logique de l'éclatement pour donner lieu à une temporalité évanescence et chaotique. Dans cette temporalité de l'errance, passé, présent et avenir n'ont plus de valeur propre. La seule valeur qui semble compter est celle du temps vécu par le protagoniste errant. Aussi ce dernier oscille-t-il, la plupart du temps, dans un monde imaginaire où hallucinations, rêves et fantasmagories sont les adjuvants de l'errance psychique.

De ces deux chapitres surgit pertinemment la notion de chronotope qui ferait correspondre le temps à l'espace. Dans ce sens, les écrivains du corpus réfléchissent sur le temps qui se laisse contaminer par l'espace. À un espace éclaté et mouvant correspond une temporalité chancelante et errante. L'espace et le temps semblent s'ordonner et s'influencer mutuellement, tout comme le visuel et le mental, le concret et l'abstrait. Cette correspondance, loin d'être une simple coïncidence, est motivée par la structure textuelle interne, profonde, celle de l'énonciation. Le temps et l'espace obéissent vigoureusement à l'errance qui légitime fermement le rapport inaliénable entre énoncé et énonciation, entre quête du protagoniste et visée de l'auteur.

³¹⁸ Le terme *continuum espace-temps* est utilisé en physique relativiste. Cette discipline suppose quatre dimensions dont trois occupées par l'espace et la quatrième par le temps. Ce schéma correspond bien à l'optique que nous nous efforçons de relever, c'est-à-dire à l'interaction entre l'espace et le temps à travers l'errance qui devient un catalyseur.

PARTIE III

ERRANCE DE L'ÉNONCIATION

Afin de saisir les soubassements sémiotiques et discursives qui travaillent l'errance et son déploiement textuel, nous proposons de délimiter les modalités de cette errance et son énonciation sur les plans narratif et discursif. Pour ce faire, il nous incombe de nous pencher sur le profil du personnage errant. Le protagoniste présente une *hexis* particulière, celle de l'angoisse existentielle, mais il subit également une sorte de travestissement onomastico-identitaire qui l'attache à sa condition d'errant. Inspiré de l'étude de Roland Barthes sur les noms propres, mais surtout de l'onomastique proustienne, nous tenterons d'étudier la signification des noms des personnages. Dans *L'aventure sémiologique*, Barthes décrit le nom propre comme « Le prince des signifiants. Ses connotations sont riches sociales et symboliques³¹⁹ ». Dans ce sens, le nom propre, est un signe, il ne se contente pas de désigner, mais « s'offre à une exploration, à un déchiffrement³²⁰ ».

Nous analyserons, ensuite, les détours diégétiques ainsi que la mise en abyme et l'autoréflexivité comme modalités de l'errance discursive. La mise en abyme fait partie d'un procédé linguistique plus étendu, celui de la réflexion métatextuelle. C'est de cette manière que le récit se met en valeur exposant ainsi sa structure profonde qui dévoile l'errance de l'énonciation. Ces examens devront aboutir à une véritable réflexion sur l'écriture de l'errance perceptible dans la conception même du récit de fiction.

³¹⁹ Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, op. cit., 335.

³²⁰ _____, *Le degré zéro de l'écriture. Suivi de Nouveaux essais critiques*, op. cit., p. 125.

CHAPITRE 1

ERRANCE ET PRÉDISPOSITIONS DES PROTAGONISTES

Le personnage errant obéit à une *psyché* particulière et se retrouve, à travers les pérégrinations spatiales, face à lui-même. Il se déplace constamment, mais change aussi souvent de nom et d'identité. L'errance vécue est doublée d'une errance rêvée et imaginée. L'errant possède un profil propre à son état et a une posture caractéristique de sa condition. Il s'agit de dégager les schèmes, l'*hexis* du protagoniste errant, son *ethos* et le code onomastique qui le caractérisent afin de saisir les motivations qui le poussent à cette errance perpétuelle.

3.1.1 *Hexis* et *ethos* comme éléments de prédisposition à l'errance

Si nous avons choisi d'analyser les attitudes des principaux personnages du corpus sous l'angle de l'*hexis*, c'est-à-dire (la mémoire corporelle et la posture dans le monde social) et celui de l'*ethos* (la manière de percevoir le monde et d'agir) c'est que les deux concepts convergent vers ce que Bourdieu nomme *habitus*³²¹, c'est-à-dire (système de dispositions durables et transposables). L'étude de l'*hexis* corporelle et de l'*ethos* est intéressante à maints égards. Selon Bourdieu : « L'*hexis* corporelle parle immédiatement à la motricité, en tant que schéma postural qui est à la fois singulier et systématique, parce que solidaire de tout un système d'objets et chargé d'une foule de significations et de valeurs sociales³²². » Il nous incombe alors de relever les traits physiques et les postures sociales des protagonistes afin de déterminer leur degré de "soumission" à l'*habitus* de l'errance, sans toutefois tomber dans le déterminisme tant décrié par Bourdieu lui-même.

Sindibad

Dans *La prière de l'absent*, les principaux protagonistes sont deux hommes : Sindibad et Bobby. Mais puisque ce dernier est réduit à sa condition de chien, parlant peu et agissant peu, notre étude portera plus amplement sur le premier personnage qui nous paraît

³²¹ Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1980-2002, p. 133.

³²² _____, *Le sens pratique*, Paris, Minuit, 1980, p. 124.

central dans la trame textuelle. Le portrait est donné une fois que le récit imaginaire prend place. Il s'agit de :

Deux hommes, de drôles d'individus, sans être des destins ou des légendes ont trouvé asile dans ce cimetière. Deux mendiants, vagabonds de la nuit et prieurs le jour. Le plus grand se fait appeler Sindibad. C'est un mythomane. Il raconte qu'il a fait tellement de voyages qu'il a tout confondu et perdu la mémoire. Il se donne des airs de chef et s'est inventé une vie pleine de promesses. L'autre c'est le faible. Il voudrait être un chien et se fait appeler Bobby. Il ne sait plus d'où il vient. Lui aussi dit que sa vie est devant lui [...] (PA-48).

D'après cette description, l'état social se dessine, celui de vagabonds, de mendiants, vivant en marge de la société. La marginalité est un motif principal de l'errance, dans la mesure où, comme celle-ci, elle « s'articule sur la notion d'espace³²³ », comme l'écrit Momar Désiré Kane, et instaure un climat d'instabilité, aussi bien géographique (errer la nuit) que psychologique (à la limite de la folie). Un mythomane et un aspirant chien, en somme deux êtres à moitié fous, déambulent dans la ville de Fès. L'occurrence qui semble les qualifier est « les deux vagabonds » (PA-46, 49). Il s'agit de deux personnages peureux, comme le montre si bien le passage suivant : « Ils marchent péniblement dans les ruelles étroites et non éclairées. Bobby a peur... Sindibad aussi mais il fait un effort pour ne pas le montrer » (PA-48).

La peur est l'attribut du fugitif, de l'exclu, du pourchassé. Elle pousse à fuir et à changer constamment de lieu. Ce *pathos* est confirmé par le lieu de refuge : l'entrée du cimetière. Faut-il rappeler que le cimetière est un lieu commun dans l'œuvre de Ben Jelloun et est synonyme de marginalité, mais aussi de liberté, comme c'est le cas dans *Harrouda* ou dans *Moha le fou Moha le sage*? Les deux personnages se sont approprié ce lieu symbolique, celui de la mort. Le déictique possessif *notre* en fait foi :

- Oui, j'ai peur. Et alors! On n'a pas le droit d'avoir peur? Regarde plutôt le cimetière, regarde du côté de l'olivier...
- Notre vieil olivier?
- Oui, tu vois comme il bouge (PA-50).

³²³ Momar Désiré Kane, *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophones*, op. cit., p. 40.

L'entrée du cimetière est un lieu frontalier entre la vie et la mort. Mitoyen avec la ville, mais un peu à l'écart, il reflète la position charnière de ces deux personnages, ces deux morts-vivants. Pourtant, le récit dévoile, plus tard, le portrait de ce qu'était Sindibad. Contrairement aux attributs sociaux décrits dans le *degré 0* du récit, c'est-à-dire un Sindibad vagabond et analphabète comme il le dit à Yamna « ancienne présidente des mendiants de la zone Nord, ancienne prostituée au mellah de Fès, vagabonde du silence éternel [...] » (PA-53) : « Tu sais très bien que ni Bobby ni moi ne savons lire et écrire » (PA-56). Aux antipodes de ce que Sindibad raconte, l'énonciateur trahit son passé : « Il avait lu tous les livres, connaissait le Coran par cœur et avait peur de devenir fou » (PA-79), et il s'est même mis à l'écriture, une écriture machinale, presque aveugle, automatique : « La peur de perdre la raison le hantait. Alors il s'est mis à écrire dans une chambre noire éclairée par une bougie. Tant il écrivait, il se sentait en sécurité » (PA-79). Ce paradoxe entre ce qui est dit et ce qui *est* s'explique par la perte de mémoire, l'amnésie qui a frappé Sindibad. Son passé est effacé, alors il s'en invente un et devient mythomane. Quant à son hexis corporelle, elle est décrite de la manière suivante :

Il avait sur la joue gauche une cicatrice. C'était la marque laissée par un bouton d'Orient mal enlevé. Et pourtant, il avait une bonne tête, un peu boursoufflée, des yeux noirs mais un regard tourmenté. Il oubliait de se raser. Sa barbe accentuait cet aspect d'homme ténébreux, absent, dévoré par une profonde solitude. Il ressemblait à ces personnages de contes, insaisissables, mystérieux, presque fous (PA-80).

La folie, le caractère insaisissable, le regard tourmenté, l'homme ténébreux, absent, tous ces éléments de l'hexis corporelle font de Sindibad un personnage voué, voire prédisposé à l'errance. Son *béaviourisme* annonce déjà son parcours. On apprend que son père était un grand artisan de Fès, que Sindibad « était un étudiant brillant de la Qaraouiyyine, il voulait devenir cheïkh et 'alem, il voulait être un savant passionné par l'obscur, par l'incompréhensible » (PA-80).

L'hexis reflète de la sorte l'ethos. Sindibad (appelé Ahmad auparavant) était insolent avec ses professeurs, contestant constamment leurs enseignements. Il était sceptique, à la limite de l'agnosticisme. Sa conception du savoir se résume dans la phrase suivante transcrite en arabe, puis traduite en français : « L'impuissance à percevoir, c'est [déjà] une perception » (PA-81).

Ahmad (Sindibad), vu par les autres (son environnement socio-familial), se présente comme un être qui délire, qui divague et qui est à la limite de l'hérésie. Mais ce dernier se complaît dans son doute et va jusqu'à reprendre une célèbre phrase du philosophe mystique Ibn Arabi « (Je suis le Doute) » et de la changer en : « (Je suis la Vérité) » (PA-81). Le portrait d'Ahmad est également donné par le père qui répond aux accusations de blasphème et d'égarement du maître à l'égard de son fils : « Ahmad est un homme libre. C'est un être sensible et très lucide. Il est peut-être en avance sur nous. N'oubliez pas, c'est un être fragile... » (PA-82).

Sceptique, fragile, égaré pour les autres, Ahmad est un esprit libre, prêt à partir pour un ailleurs, prêt à se laisser aller dans sa folie, dans sa passion incomprise. L'espace l'étouffe, les murs l'enferment, et flâner la nuit semble le soulager du poids de l'existence, puisqu'il

haïssait cette ville qui l'empêchait de respirer. Alors il préférait la chambre noire, chambre anonyme, fermée sur l'effervescence d'une pensée audacieuse, folle, géniale, atteinte déjà d'asthme et de migraine. Il écrivait de très longs poèmes d'amour où le ciel, la mort, l'amour et Jamal étaient confondus. Des textes pris aux ténèbres d'une âme souffrante, torturée par la commodité et la médiocrité environnantes. Il se levait la nuit et errait dans les rues, écrivant avec un morceau de charbon sur les murs, des phrases, des bribes de phrases que lui seul pouvait comprendre (PA-85).

Ahmad avait séjourné dans un hôpital psychiatrique après la disparition de son ami intime Jamal à qui il vouait un amour mystique. Il

avait perdu la mémoire. Il avait réussi à tout oublier, les livres et les êtres. Ce fut à ce moment-là qu'il s'inventa une mémoire et racontait à qui voulait bien l'écouter ses fabuleux voyages à travers les mers. Un jour, un infirmier lui dit :

- Arrête de raconter des histoires, tu n'es même pas Sindibad le marin.

- Si, Sindibad, c'est moi ! (PA-88).

L'habitus de l'errance est donc déjà inscrit, motivé par la posture physique et sociale du protagoniste. Cette prédisposition enracine l'errance dans la destinée de Sindibad. Le paraître reflète l'être et cantonne ce dernier à un état d'errance existentielle. L'errance de ce personnage semble pourtant être perçue comme une libération, une réalisation du soi passionné. C'est aussi le cas d'Azal dans *Partir*.

Azel

Parallèlement à une géographie favorable au départ décrite auparavant dans le déclenchement de l'errance, le protagoniste présente déjà les signes d'un véritable errant qui attend le moment de son départ. Sans nul doute, il s'agit ici du principal actant dans le récit. Les autres personnages sont satellitaires et leurs actions ont une incidence mineure sur le parcours de celui-ci. Le portrait, au sens de l'ethos, rapporté dans une narration omnisciente, présente, d'emblée, un personnage rêveur, marcheur, flâneur, mais surtout marginal. Azel « marche dans la ville, ne parle à personne, s'imagine tailleur, couturier d'un genre à part, reliant les ruelles étroites aux larges avenues avec un fil blanc comme dans cette histoire que lui racontait sa mère quand il avait du mal à s'endormir » (P-16). Tous ces éléments de marginalisation font d'Azel un personnage voué à l'errance. L'errance est présentée ici comme solution, comme remède à l'échec. Elle est le relais du rêve, voire sa réalisation.

Le portrait d'Azel, tel que livré par son entourage, confirme l'idée de marginalité. Al Afia, un passeur clandestin qui ne veut pas rembourser le jeune chômeur après une tentative échouée de voyage clandestin, le traite d' « espèce d'intellectuel, tiens, prends, t'as de la chance, ici on n'aime pas les mecs, sinon, ça fait longtemps qu'on t'aurait enfilé ! tu craches sur ton pays, tu en dis du mal, t'inquiète pas, la police se chargera de te faire dissoudre dans de l'acide » (P-23, 24). Possédant un niveau d'instruction plus élevé que la moyenne de son environnement social, Azel est contraint à l'isolement. Nous apprenons qu'il

[...] avait fait des études de droit. Il avait obtenu une bourse de l'État parce qu'il avait eu son bac avec mention. Ses parents ne pouvaient pas lui payer d'études [...] Azel comprit que son avenir était compromis et que sans piston il ne trouverait pas de travail. Ils étaient nombreux dans son cas. C'est ainsi qu'il part au sit-in des diplômés chômeurs devant le Parlement à Rabat. Au bout d'un mois où rien n'avait changé, il reprit le car de la CTM pour Tanger et décida de quitter ce pays. Il imagina même un accident de l'autocar où il perdrait la vie et en finirait ainsi avec une situation sans issue. Il se voyait mort, pleuré par sa mère et sa sœur, il entendait les copains le regretter : victime du chômage ; victime de l'incurie du système ; c'était un garçon brillant, bien éduqué, fin, généreux, il a fallu qu'il monte dans ce maudit car aux pneus lisses, conduit par un diabétique qui a perdu connaissance dans un virage... le pauvre Azel, il n'a pas vécu, il a tout fait pour s'en sortir, tu vois, s'il avait réussi à embarquer pour l'Espagne, il serait aujourd'hui un brillant avocat ou un professeur d'université ! [...] Quitter ce pays. C'était une obsession, une sorte de folie qui le travaillait jour et

nuit. Comment s'en sortir, comment en finir avec l'humiliation ? Partir, quitter cette terre qui ne veut plus de ses enfants, tourner le dos à un pays si beau et revenir un jour, fier et peut-être riche, partir pour sauver sa peau, même en risquant de la perdre... (P-24, 25).

Dans ce passage, plusieurs éléments biographiques et codes sociaux explicitent le rapport du protagoniste à son univers social. Azel est diplômé. Mais, faute de capital social, en dépit de son diplôme, il n'a pas les contacts nécessaires pour se trouver un emploi. À l'instar de beaucoup de jeunes de son milieu social, il est laissé pour compte. Par désespoir, il veut échapper à sa condition et banalise même l'hypothèse de la mort. Son monologue narrativisé est à l'expectatif. L'emploi du conditionnel en fait foi et laisse voir ses pensées tortueuses. L'expectatif traduit également l'impasse du présent et l'incertitude de l'avenir. Ainsi, Azel imagine sa mort et la réaction des gens. Il prend distance vis-à-vis de lui-même et se dédouble. Le *je* devient *il* (le pauvre Azel). Ce désembrayage déictique traduit un sujet divisé, clivé, s'imaginant déjà mort (Cette anticipation de la mort est une prolepse qui annonce la véritable mort d'Azel, mais elle rappelle aussi les spéculations de Joachim qui s'imagine mort dans l'écrasement de l'avion).

L'hexis du personnage fait foi de cette tension vers l'errance. Azel présente les signes physiques de l'ébranlement qui le pousse à l'éloignement. Son corps semble répondre à cette demande incessante de se secouer, de partir parce que « quelle que soit la saison, son corps est secoué par un léger tremblement. Il sent le besoin de s'éloigner de la nuit [...] » (P-16). Ce besoin d'éloignement peut être lu comme une volonté de se soustraire de son environnement, de s'isoler. Dépendant financièrement de sa sœur Kenza, infirmière dans une clinique (P-36), Azel est décrit dans le texte comme quelqu'un de séduisant. « Physiquement il est séduisant » (P-38). Il plaît aux filles. Mais sans argent, il ne peut aimer en toute liberté. Il se livre à une espèce de proxénétisme voilé auprès d'un vieux commerçant en lui ramenant des filles (P-41). À ces occasions, le portrait d'Azel est livré par lui-même, comme l'indique le passage suivant : « Nombre d'entre ces filles étaient amoureuses d'Azel, mais il les décourageait en leur disant la vérité sur sa situation : J'ai vingt-quatre ans, je suis diplômé, j'ai pas de boulot, pas d'argent, pas de voiture, je suis un cas social, oui, moi aussi je suis à la dérive, prêt à tout pour foutre le camp [...] » (P-41).

En outre, Azel présente un *pathos* fragile et bouleversé. Il est insomniaque (P-31), obsédé par l'idée de quitter le Maroc. Il est surtout traumatisé par la mort de son cousin qui s'est noyé en essayant de traverser clandestinement le détroit de Gibraltar. Paradoxalement, ce traumatisme n'empêche pas le jeune homme de tenter de passer à son tour les frontières, au risque de se noyer et d'avoir le même sort que son cousin. Azel se montre, dès lors, différent du reste de ses concitoyens. Il agit à contre-courant de la société. Il réfute la religion et ses dogmes (P-28), n'accorde pas d'importance à la virginité des filles à marier (P-44), etc. Pourtant, ce choix imposé par les circonstances ne fait pas de lui un égaré. Il est, au contraire, déterminé et son obsession du départ est un projet bien planifié qui n'attend que le moment de son exécution. Mais l'errance, elle, a commencé dès le début. Il s'agit d'une errance rêvée et vécue au quotidien, même si les déplacements se résumaient à flâner le soir dans la ville. Une fois que le départ a lieu, la véritable errance s'empare de lui et semble guider son existence. Un autre personnage, Raïssi, se voit donner lui aussi à son errance une dimension existentielle.

Raïssi

Comme nous l'avons déjà relevé, le voyage à La Mecque de Raïssi a été initialement motivé par un devoir un peu obscur. Le vouloir ou le *pathé* (passions, sentiments, affects) ne figure pas comme élément déclencheur du voyage qui se transformera, plus tard, en une errance passionnée. Pourtant, dans ce parcours, le portrait de Raïssi n'est pas livré. Il faut avancer dans le texte pour collecter des informations éparses, s'intéresser aux moindres détails, afin de se faire une idée sur ce personnage atypique, cet infatigable voyageur. Le titre est déjà en lui-même évocateur de trois dimensions du personnage. *Pèlerinage* implique la quête spirituelle d'un croyant; *artiste* dévoile l'esthétisme qui accompagne le pèlerin dans ses aventures et pérégrinations, et *amoureux* en dit long sur le sujet passionnel, sensible et à l'écoute de ses sens. Ce triptyque ne prend sens que dans l'optique de l'errance. La quête de Raïssi est celle d'un artiste assoiffé de savoir, de mysticisme et de passion amoureuse renvoyant à toute une littérature de l'errance. Le texte dit que Raïssi

[...] était né en quelque sorte dans l'art ornemental. D'une manière ou d'une autre, sa vie allait se développer avec cette force malléable que permet le plâtre qu'il fallait

sculpter, découper, mouler, peindre selon la composition de l'ensemble. Raïssi s'attardait sur les jeux des claustras à entrelacs de mailles du plâtre ou bien sur les arabesques où la calligraphie venait libérer la danse des signes (PDAA-11).

L'âge du protagoniste est dévoilé une trentaine de pages plus loin : « lui qui ne connaissait, à l'âge de vingt-cinq ans, que les filles de passage et des chanteuses douteuses » (PDAA-39). Si au début du récit, Raïssi a 25 ans, à la fin, il meurt vieux. Le récit d'une vie est présenté ici comme une "fresque". Dans cette fresque, Raïssi est chargé d'une mission : acheminer une lettre au tombeau du prophète. Pour cela, il décodé les signes de l'énigme, essaie de trouver la généalogie de Madroub, le signataire de la lettre trouvée, avant de se lancer dans un long voyage.

Le lexique utilisé pour décrire l'état physique de Raïssi renvoie explicitement à la thématique de l'instabilité géographique. Asthmatique, Raïssi est en proie à des crises qui le secouent. « Il semblait perdre à ces moments l'équilibre du monde. La terre fuyait sous ses pas [...] Il s'assit dans une boutique, se reposa, puis repartit, après avoir décidé de sortir hors des remparts de la ville. Reprendre souffle, là-bas, en plein air. Il rasa les murs avant de se frayer un chemin tortueux dans les dédales des ruelles » (PDAA-9, 10). La maladie ébranle ce personnage et le pousse à chercher l'air frais, pur, donc à flâner, à sortir des murs, à fuir tout espace claustral. Sa disposition physique le prédispose déjà à l'errance.

Par ailleurs, étant une personne très croyante, Raïssi, contrairement aux religieux qui se cloîtraient, part à la rencontre de Dieu, à travers terre, mer, et désert. « Nourri de cette promesse renouvelée par la prière, il devait, étape par étape, marcher vers Dieu » (PDAA-151). Son errance est donc principalement spirituelle et ressemble à celle du célèbre voyageur Ibn Battuta. Raïssi marche pour accomplir un devoir, celui du croyant de se recueillir sur les lieux de la prophétie, d'accomplir le pèlerinage. Pourtant, au fil du récit, le voyage spirituel se transforme en une errance existentielle où la spiritualité dépasse les bornes de la religiosité pour acquérir un sens esthétique. L'œil de l'artisan stucateur marque les sillons à travers les contrées comme on grave des sillons sur les murs. Mais surtout le sens ésotérique, celui d'une introspection, d'une interrogation existentielle et d'un doute : « Je ne savais au juste pourquoi je m'étais exilé » (PDAA-245). La seule vérité éprouvée et mesurée est celle du voyage interne, ésotérique, le voyage où « ces randonnées me rapprochaient de l'âme de cette terre et de ces esprits errants » (PDAA-271), déclare Raïssi.

Ce dernier, ayant réalisé son objectif principal, continue d'errer sans trop en connaître la raison. Le sujet pathémique est donc profondément voué à cette errance, de par sa maladie, sa quête esthétique et sa recherche ésotérique.

Toutefois, en dépit de sa piété qui l'amène à suivre à la lettre les préceptes de l'Islam, tels que les prières et les invocations, le personnage ne sombre pas dans la rigidité de l'esprit ou l'austérité morale. Au contraire, il allie prières et aventures amoureuses, comme on peut le lire dans ce passage :

Entre le temps de la prière et celui du désir suspendu, il y a comme une syncope où l'Ange apparaît. Raïssi ne vivait plus qu'en fonction de cette rencontre qui déréglait sa journée, le jetant dans une orbite lunaire. [...] Il oublia aussi l'heure des prières. Il était sous l'emprise et la promesse d'une autre prière, un autre sacre du corps. Prière où le corps trouve son rythme dans le chaos, s'orientant vers son centre de gravité, son efflorescence, ses retrouvailles animales comme aux débuts de la légende du monde (PDAA-40, 43).

La relation d'adultère que Raïssi entretient avec la Sicilienne le détourne peu à peu de ses prières. Les sens triomphent sur la morale et le personnage, passionné, charmé par sa séduisante amante, entreprend une prière d'une autre nature, purement charnelle. D'autres éléments attestent de cette même tendance à vouloir s'écarter de la rigidité des dogmes. Au moment où tous les pèlerins à bord de la frégate entament un chant religieux, Raïssi divague et pense à son amante : « Le chant continua tard dans la nuit. Raïssi se sentait nostalgique. Derrière ce chœur, il entendait, lui, un sous-chant qui rappelait la voix de la Sicilienne, son timbre mélodieux et souple; un sous-chant clandestin et sacrilège qui lui tenait maintenant compagnie » (PDAA-69).

Commence alors une longue errance des sens où les plaisirs sensuels se conjuguent à la consommation de boissons fermentées et au plaisir de la composition poétique. Plus tard, quand une tempête éclate et fait chavirer la frégate, Raïssi qui est parti avec son frère de Tanger, du détroit de Gibraltar plus précisément, passé par Alger puis par l'île de Malte, voit son équipage échouer comme le montre le passage suivant :

Dès le début de la tornade, la lévitation avait commencé. Des ombres sautèrent en l'air pour retomber ensuite dans le bateau ou hors de lui, en pleine mer. Ombres des pèlerins projetés qui ne savaient pas nager. Comment comprendre la colère de Dieu ? Pourquoi priaient-ils alors ? Et ce vertige de la nature à qui l'attribuer ? A qui ? Dès ce choc immense, le frère de Raïssi avait été englouti dans les profondes ténèbres de la

mer. [...] La tempête attaqua de nouveau. Désormais c'était une liquidation sommaire de survivants. Ceux qui continuaient à faire la ronde autour de leur ombre, furent projetés. Le bateau ? Submergé de partout. Il allait couler sans doute, pensa Raïssi, qui demeura attentif, surveillant l'inclinaison définitive vers la fin (PDAA-72).

Les interrogations dans ce passage relèvent d'un questionnement, d'une contestation de la prière en ces moments où la vie peut basculer vers la mort, contestation de l'ordre établi. Il s'agit d'une révolte, d'une remise en question de la notion de destin et de fatalité. Raïssi refuse tout simplement de se remettre au destin :

Raïssi [...] courut, chercha le cadî et se réfugia avec lui un moment. Celui-ci marmonna que tout dépendait du destin. Le destin ?

Raïssi s'arracha à cette plainte, partit à toute allure, là où il y aurait une réponse. N'importe laquelle. Un mot, quelques mots qui respirent la résistance au tourbillon. Dès lors, ce qui le tint debout, n'appartenait qu'à la force extraordinaire de sa solitude. Il sentit sa situation d'arpenteur dans le vide. Il reprit courage et combattit l'épidémie de ces troubles de langage.

Epidémie qui paralysait cette communauté errante, avant le naufrage final (PDAA-72).

Le futur pèlerin défie déjà son Destin et se lève contre le fatalisme de ses compagnons. D'où la métaphore de combattre *l'épidémie qui paralysait cette communauté errante*. L'opposition toute tragique entre le destin et la volonté individuelle donne au personnage de Raïssi une dimension philosophique et existentialiste. Par extension, ses prises de position affectent son errance, par cette révolte contre le destin, le fatalisme, les dogmes et, vers la fin, contre le colonisateur. Errer pour exister semble être le mot d'ordre de Raïssi, semblable en cela à Birahima dans *Allah n'est pas obligé*.

Birahima

Comme le *je* narratif est principalement celui de Birahima, le protagoniste narrateur, le portrait de celui-ci est donné directement par lui-même sans l'entremise des autres personnages. Un fort embrayage discursif caractérise la narration qui renvoie aussi bien au récit (l'histoire) qu'au discours qui le commente. En effet, à travers une *deixis in praesentia*, le narrateur homodiégétique et intradiégétique passe ainsi du « petit nègre qui parle mal le français » (ANO-9), à un narrateur talentueux, témoin et actant dans la guerre. Le roman devient alors un parcours initiatique dans lequel Birahima s'engage dans plusieurs bandes armées et découvre tour à tour la violence, le meurtre, la drogue, le vol et le sexe.

Si les deux entités, celle de l'instance du discours et celle du protagoniste, se confondent, nous allons nous pencher sur la deuxième, afin de saisir le profil psychologique et l'hexis de l'enfant Birahima, l'enfant-soldat. Il est intéressant de suivre ce cheminement psychologique du point de vue sémiotique et de relever le lien ontologique avec l'errance des personnages de Birahima et de Yacouba, son protecteur. Le profil de Birahima est exposé d'une manière assez lacunaire et naïve (c'est l'enfant qui parle, ou du moins, c'est la stratégie auctoriale qui veut le faire croire) :

Je commence à raconter mes salades.

Et d'abord... et un... M'appelle Birahima. Suis p'tit nègre. Pas parce que suis black et gosse. Non! Mais suis p'tit nègre parce que je parle mal le français. Cé comme ça (ANO-9).

Birahima quitte l'école très tôt : « Mon école n'est pas arrivée très loin; j'ai coupé cours élémentaire deux. J'ai quitté le banc parce que tout le monde a dit que l'école ne vaut plus rien, même pas le pet d'une vieille grand-mère » (ANO-9). Puis, le narrateur dévoile son éthos, son caractère de la manière suivante :

... Et trois... suis insolent, incorrect comme barbe d'un bouc et parle comme un salopard. Je dis pas comme les nègres noirs africains indigènes bien cravatés : merde! Putain! Salaud! J'emploie les mots malinkés comme faforo! [...] C'est vrai, suis pas chic et mignon, suis maudit parce que j'ai fait du mal à ma mère. Chez les nègres noirs africains indigènes, quand tu as fâché ta maman et si elle est morte avec cette colère dans son cœur elle te maudit, tu as la malédiction. Et rien ne marche chez toi et avec toi (ANO-10, 12).

Le personnage principal est présenté comme un enfant de dix ou douze ans, un enfant « sans peur ni reproche » (ANO-13). Le parcours de Birahima était semblable à n'importe quel autre garçon et se résumait à aller à l'école, à chasser les souris et à courir dans les champs. Il devient, après la mort de sa mère et le départ de celui-ci à la recherche de la tante, enfant de la rue. Il s'agit du premier basculement et du premier contact avec la société. Le cadre du récit ne dévoile pas les raisons de ce basculement, mais invite le lecteur à commencer par le début, c'est-à-dire, la vie paisible du jeune enfant, une vie où son unique repère est sa mère. Le mot *maman* est d'ailleurs cité 124 fois dans les quarante-six premières pages, soit à raison de trois occurrences par page. Cette récurrence dénote clairement l'importance de la présence maternelle dans la vie de *Birahima* qui ne comprend pas trop pourquoi ni comment sa mère a pu contracter cette maladie qui la contraignit à

marcher sur ses fesses. L'enfant ne cache pas son attachement à sa mère, malgré une description répugnante de la maladie dont elle souffre : « Elle est toujours dans mon cœur, dans tout mon être comme les odeurs de ma mère. Les odeurs exécrables de ma mère ont imbibé mon corps » (ANO-15). Cependant, le jeune Birahima qui croit à tous les mythes de la sorcellerie change de comportement envers sa mère. Son premier repère est ébranlé. Conséquence, il quitte la case maternelle et devient enfant de la rue. Le premier changement dans son parcours a lieu, la première rupture spatiale et affective s'instaure. C'est le début d'une longue errance qui prend forme peu à peu. Après la mort de la mère, Birahima, se sentant coupable d'avoir manqué à son devoir d'enfant envers elle, de l'avoir soupçonnée de sorcellerie, veut se racheter. Une fois dissipé le malentendu qui lui faisait croire que sa mère était une "mangeuse d'âmes", il regrette de l'avoir abandonnée et se culpabilise. Désormais, il se croit maudit. Un état de *manque* ponctue la transformation du personnage et le déclenchement de la quête.

À la perte de la mère, s'ajoute la perte du prépuce. Toutefois, cette perte perçue comme telle sur un plan purement physique et cognitif, n'en est pas une sur le plan symbolique. Le rite de la circoncision symbolise l'initiation de l'enfant à la vie d'homme. Le manque est donc compensé par un gain moral. L'enfant sevré devient un homme. Il est ainsi prêt à affronter la vie et à sortir de la case maternelle. Paradoxalement, la quête prend forme avec la disparition de la tante Mahan censée se substituer à la mère. Si Birahima entreprend cette quête, c'est pour retrouver la case maternelle représentée par la tante. Une double absence, un double sevrage, vient mettre fin à la vie innocente de l'enfant.

L'enfant de la rue deviendra enfant-soldat et la constante référence à la mère au début du récit cède facilement la place à une immersion brutale dans la microsociété guerrière. Birahima sort de la matrice et confronte la réalité des conflits. En chemin, commence son apprentissage. L'errance lui fait découvrir une autre réalité. Le basculement psychologique se fait très vite et ne lui laisse pas le temps de prendre conscience de sa nouvelle existence. Si, au début du récit, l'enfant de dix ans a peur du « froufrou » d'une chouette (« J'ai tellement eu peur et peur que j'ai crié deux fois « maman! » » (ANO-45)), il se transforme, par la force des choses, en un tueur professionnel, armé d'un kalach qui fait « tralala » (ANO-74) et épaulé par Yacouba, un féticheur surnommé « multiplicateur de

billets » et capable de transformer les balles en eau. Le *pathos* de l'enfant fléchit et laisse la place à une insensibilité magistrale, aidé pour cela par le hashish et l'environnement immédiat, c'est-à-dire les camps militaires rebelles.

Toutefois, le baptême du jeune Birahima et sa transformation en enfant-soldat ne se font pas sans peur. Après, l'enfant devient un vrai soldat ne connaissant ni peur ni crainte :

Vint mon tour. J'ai pas laissé me monter sur les pieds moi aussi. J'ai chialé comme un enfant pourri : « Enfant-soldat, small-soldier, soldat-enfant, je veux devenir un enfant-soldat, je veux aller chez ma tante à Niangbo. » Ils ont commencé à me déshabiller et moi j'ai continué à chialer, à chialer : « Small-soldier, moi enfant-soldat. Moi soldat-enfant. » Ils m'ont commandé de joindre la forêt, j'ai refusé et suis resté le bangala en l'air. Je m'en fous de la décence. Je suis un enfant de la rue. (Décence signifie respect des bonnes mœurs d'après le Petit Robert.) Je m'en fous des bonnes mœurs, j'ai continué à chialer.

Un des enfants-soldats a braqué le kalach dans mon cul et m'a commandé « Avale, avale! » et je me suis makou. Je tremblais, mes lèvres tremblaient comme le fondement d'une chèvre qui attend un bouc (fondement signifie anus, fesses.). J'avais envie de faire pipi, de faire caca, de tout et tout. Walahé ! (ANO-58).

Si le jeune Birahima résiste, au début de son affrontement avec les enfants-soldats – « J'ai pas laissé me monter sur les pieds moi aussi » – il supplie le colonel Papa le bon pour devenir enfant-soldat à son tour. Sur le plan diégétique, cette proposition contient un tournant, une péripétie majeure dans la conception du récit. Sur le plan psychologique, Birahima décide de son sort, veut devenir enfant-soldat et vise une position de pouvoir, afin d'échapper à sa condition de victime potentielle. Le choix est déterminant et déterminé. L'enfant semble avoir compris que s'il veut se rendre jusque chez sa tante au Libéria, sans tomber sous les balles, il doit changer et acquérir, de la sorte, un pouvoir et une protection lui permettant de réaliser son parcours. Cela explique ses supplications auprès du colonel Papa le bon, chargé des enfants-soldats. Birahima semble croire à son entreprise d'intégrer le corps des enfants-soldats et n'arrête pas de réitérer sa demande :

J'ai commencé à chialer : « Je veux être soldat-enfant, small-soldier, child-soldier. Je veux ma tantie, ma tantie à Niangbo! » Un enfant-soldat en arme a voulu me faire ravalier mes sanglots. Le colonel Papa le bon s'est opposé; il est venu me caresser la tête comme un vrai père. J'étais content et fier comme un champion de lutte sénégalaise. J'ai arrêté de pleurer. Le colonel Papa le bon dans sa majesté a fait un signe. Le signe qui voulait dire qu'on devait m'emmener. On m'a donné un pagne. Le pagne je l'ai noué autour de mes fesses [...].

Nous fûmes intégrés dans la combine du colonel Papa le bon aussitôt après l'enterrement du soldat-enfant, le capitaine Kid.

Moi je rejoignis le casernement des enfants-soldats. On me donna une vieille tenue de parachutiste d'un adulte. C'était trop grand pour moi. Je flottais là-dedans. Le colonel Papa le bon lui-même, au cours d'une cérémonie solennelle, me donna un kalach et me nomma lieutenant.

Les soldats-enfants, on nous nommait à des grades pour nous gonfler. On était capitaine, commandant, colonel, le plus bas grade était lieutenant. Mon arme était un vieux kalach. Le colonel m'apprit lui-même le maniement de l'arme. C'était facile, il suffisait d'appuyer sur la détente et ça faisait tralala... Et ça tuait, ça tuait; les vivants tombaient comme des mouches (ANO-60, 73, 74).

Les deux passages cités sont déterminants dans le parcours du jeune Birahima. L'affect du début de la scène de l'affrontement (pleurs et supplications), cède le pas à une normalisation, à une banalisation du fait meurtrier. Birahima, devenu enfant-soldat, assimile le comportement des jeunes armés et reproduit le même schème, sans trop s'impliquer émotionnellement. Croyant détenir le pouvoir nécessaire, Birahima laisse derrière lui sa vie d'enfant de la rue, fragile et peureux, pour devenir un véritable tueur sans scrupules. Ce contre-balancement pathémique annonce la suite du récit, fait de guerre, de meurtre et de pillage. Si au début de l'extrait, Birahima pleure, à la fin, il tue et les vivants tombent comme des mouches. Sur un plan symbolique, cette métamorphose fait écho à une autre, celle du rite d'initiation où Birahima a été circoncis et est donc devenu un véritable homme. La deuxième métamorphose accélère la transformation de l'enfant et complète son profil. L'hexis et l'éthos se trouvent ainsi complétés. La compétence est doublée d'un *faire*, une épreuve glorifiante, qui, selon Greimas³²⁴, qualifie le *héros actualisé* (avant sa performance). En dehors de toute éthique, tuer semble être le mot d'ordre pour survivre. Plus l'enfant-soldat tue et pille, plus il se voit doter d'une puissance : « et ça, c'est la guerre tribale qui veut ça » (ANO-105), répète le narrateur-personnage, chaque fois, comme pour expliquer la fatalité qui pèse sur les gens. Une fatalité de mourir pour les uns et de tuer pour les autres. Mais il faut voir là l'ironie qui se crée par la répétition de certaines phrases jusqu'à la saturation. L'auteur ironise les conflits armés et dénonce, au-delà d'une certaine fatalité qui peut se lire au premier degré, la situation socio-politique, tributaire des seuls dirigeants. Dans une autre atmosphère de guerre, se dessinent l'hexis et l'éthos de Joachim.

³²⁴ A.J., Greimas et Joseph Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette Université, tome 1, 1979, p. 171.

Joachim Mboyo

Dans *Les étoiles écrasées*, on lit peu de descriptions du personnage principal Joachim Mboyo. Ce qui est étalé, ce sont plutôt les états d'âme, comme le décrit bien le passage suivant : « Il ne veut pas être un désespéré. Il avait tellement lutté, comme s'il avait combattu des ombres cocasses » (EE-11). Des mots relatifs à l'affect et traduisant l'état psychologique du personnage, tels que « souffrance » (EE-11, 14), « solitude » (EE-12, 43), « seul » (EE- 60, 143), « colère » (EE-13, 38), « amertume » (EE-15, 16, 46), etc. sont omniprésents dans tout le récit. La personnalité de Joachim est celle d'un personnage solitaire, désenchanté de la vie, du quotidien et du racisme dont il est victime. Tout ce que le lecteur découvre de l'apparence physique de Joachim c'est qu'il est sportif, footballeur d'une équipe à Ixelles. Le reste des descriptions est de l'ordre de l'affect et tourne autour de l'idée du parcours effectué comme perpétuelle lutte. Ainsi, la raison d'exister du protagoniste est ce parcours qu'il accomplit.

Toutefois, l'image de Joachim qui parvient au lecteur est donnée de biais. Elle est façonnée par les personnages de son environnement socio-familial. Pour le clochard que Joachim croise dans la rue, il est « un sale Congolais » (EE-13). Joachim est très sensible aux remarques racistes et devient, par conséquent, violent, d'où sa frustration de ne pas pouvoir attaquer le clochard. Mais la frustration resurgit, plus tard, quand il est insulté par le barman qui le traite de « moricaud » et de « macaque » (EE-21). Le coup de poing est parti, l'errance aussi. Le chauffeur de taxi le traite de « Congo belge », de « noiraud », de « Belge coloré », de « singe ramassé dans la rue », de « monsieur l'orang-outan », de « stupide ». Le chauffeur dit : « Deux grammes de matières grises, presque en gratification » (EE-23) ou encore : « [...] Ce type est un dangereux gangster. Un sadique et un satyre » (EE-24). C'est du moins la première perception- appréciation qui parvient au lecteur, donné de biais et reflétant la vision sociale que projette sur le protagoniste son environnement immédiat. Il est marginalisé et la société le rejette. Ces deux indices engendrent naturellement un sentiment de frustration et d'exclusion de la société environnante. Séparé de sa femme belge flamande, Gerbek, cette dernière le renvoie constamment à ses origines pour le rabaisser comme il apparaît dans le passage suivant : « Elle déplorait son hérité improbable et ses caractères récessifs. Elle glosait sur les

rudiments des cultures millénaires, mais n'osait pas encore assimiler les ancêtres de son époux à des préhominiens » (EE-16). Cette agressivité à son égard et ce racisme outrancier anticipent déjà sur la démence et le meurtre et font qu' « il ne résistera pas à l'envie folle de se jeter dans la mêlée et la démence du meurtre. Cette soif de sang qui éructe si violemment dans ses intestins, depuis qu'il avait couru pour échapper aux invectives de Gerbek » (EE-18). Ceci pourrait, par conséquent, engendrer un refoulement qui resurgit sous forme de défoulement dans le meurtre. C'est le cas des combats que celui-ci mènera au front et la folie dans laquelle il a failli sombrer. Il sera en proie à un délire paranoïaque puisqu' « il prend conscience des présences insolites qui bourdonnent autour de lui. Un visage avec des cheveux noirs qui retombent sur les yeux » (EE-149, 150).

En somme, le protagoniste des *Étoiles écrasées* ne fait pas seulement face à un racisme exacerbé de la part de son entourage belge, mais vit également le dilemme de l'exil, de l'ici et l'ailleurs. Malgré sa relative notoriété comme joueur de football, il est considéré comme un immigrant africain. Joachim a été contraint de partir, mais il voulait rompre avec tout ce monde belge qui l'épuisait. Seule sa fille Virginia le retenait en Belgique. Il pensait constamment à elle. « Joachim se noie dans ses pensées » (EE-56), mais pense surtout souvent au conte des étoiles écrasées, à son village natal brûlé et à un ailleurs meilleur. Il devient errant malgré lui, mais se convainc que son errance joue le rôle d'une thérapie. Il est parti à un moment critique de sa vie. Sombrant dans l'alcoolisme, les bagarres et la compagnie des prostituées, l'ancien footballeur mène une vie de débauche et descend dans les bas-fonds de la société. Son enlèvement par Sadiki, l'opposant au régime politique "zaïrois", constitue une relance dans sa vie, une tournure dramatique lui permettant de fuir sa condition. Paradoxalement, cette fuite, loin de le libérer, le réduit à un simple combattant agissant pour une cause qu'il ignore. Après la désillusion de la révolution, Joachim Mboyo s'envole vers une destination inconnue. La véritable errance choisie commence : « Joachim Mboyo comprend que le moment est arrivé de se faire une étoile qui ne sera jamais écrasée. De la produire, ou de se transformer » (EE-210).

Par ailleurs, l'imagination constitue également un moyen de fuite pour ce personnage solitaire : « Joachim Mboyo aurait voulu compter les étoiles, se découvrir une imagination téméraire. Le ciel n'existe pas dans ce pays » (EE-12). Son imagination le

pousse à penser à un ailleurs et le prédestine à errer. Joachim Mboyo est incapable de se détacher des souvenirs qui le hantent en permanence, entre autres, l'incendie de son village d'enfance qui agit comme un trauma originel. Il s'engage, pour cela, dans une aventure révolutionnaire sans grande conviction. Sa seule obsession semble être de trouver le village incendié de ses parents, de « laver l'affront et de reconstruire le village » (EE-41). Pour ce faire, Joachim, devenu Pedro Santos, incendie bien des villages et combat bien des militaires. Il faut voir, dans cette aventure, dans ce retour sur les lieux de l'"origine", le désir inconscient de retrouver son identité d'exilé. Pourtant, après ce retour aux sources, le personnage se sent désabusé. La nostalgie de la terre natale cède la place à une profonde amertume et l'exil se transforme en errance. C'est ainsi qu'est présenté le profil du personnage principal, à travers une focalisation interne.

Comme nous venons de le constater, le profil de l'errant se dessine donc à travers son parcours. Le protagoniste parcourt les lieux, sans y laisser d'attaches physiques. Le personnage errant semble plus attaché à son expérience, aux rencontres qu'aux lieux géographiques. Ces personnages sont aux prises avec la psychose : Joachim, Azel et Sindibad. L'errance les retient contre une folie irréversible. Cependant, des versants atténués de la folie sont disséminés dans ce parcours de l'errance, notamment le motif du travestissement qui se déploie à travers les plis et replis du nom propre.

3.1.2 Code onomastique et travestissement

Il nous semble pertinent d'examiner, dans cette section, le système onomastique des personnages. En effet, le code onomastique dans les romans à l'étude obéit à un important encodage sémantique. Cet encodage se dissémine dans un programme englobant, celui du travestissement dans son sens le plus large. Le nom propre change constamment. Il arrive fréquemment, dans les romans du corpus, que les personnages changent de noms pour acquérir une nouvelle identité, pour se travestir ou bien ils portent des prénoms qui se prêtent parfaitement à un démontage sémantique. Ce travestissement et cette herméneutique s'inscrivent comme modalités de l'errance. Dans ce sens, le travestissement identitaire serait une métaphore de la fuite et du passage : deux constantes de l'errance.

Dans *L'aventure sémiologique*, Barthes décrit le nom propre comme « le prince des signifiants. Ses connotations sont riches sociales et symboliques³²⁵ ». Le nom propre, dans la pratique littéraire, recouvre un champ très large de signification. Il est un signe, il ne se contente pas de désigner, mais « s'offre à une exploration, à un déchiffrement³²⁶ ».

La prière de l'absent

Dans *La prière de l'absent*, même si le travestissement n'est pas explicite, il possède, néanmoins, une valeur de symbole et touche à peu près tous les personnages du récit. En effet, c'est d'abord le professeur de philosophie, dont on peut facilement déceler les similitudes avec Ben Jelloun, ancien professeur de philosophie au Maroc, qui donne libre cours à son imagination : « Il s'était assoupi dans sa cage qui n'existait que dans sa tête et dont il avait minutieusement tracé les lignes dans l'espace (il était le seul à en définir les dimensions) » (PA-35). Ensuite, vient le tour du protagoniste, désigné par "l'absent" dans le titre, celui à qui on fait une prière, la prière de l'absent, à la fin du récit, puisqu'il mourra loin de tout. Son âme sera condamnée à errer, comme c'est le cas de tous ceux qui sont morts sans sépulture. Ce protagoniste est Sindibad ou du moins c'est le nom, le pseudonyme que celui-ci se donne pour se pourvoir de l'imaginaire du célèbre marin mythique. Cette référence au personnage Sindibad est un renvoi direct au voyage en mer, à l'errance et aux aventures qui s'ensuivent, mais elle est aussi et avant tout une référence littéraire. Il s'agit bien évidemment d'intertextualité avec *Les mille et une nuits*, mais aussi d'intratextualité avec *Harrouda* du même auteur où le narrateur déclare : « je suis la nuit du Destin je suis Sindibad et son génie revenus à la vie cyclope³²⁷ ».

« Ahmad Suleiman. C'était son nom. Plus tard il s'appellera Hammou, puis Sindibad. Il aimait changer de nom à défaut de changer de tête » (PA-80). Tout est dit dans cette phrase. Le changement onomastique, d'Ahmad à Sindibad, en passant par Hammou, se déploie et se décline sur une logique de fuite. C'est le Soi que le protagoniste voudrait fuir, c'est sa propre image, sa propre existence qu'il voudrait laisser derrière en s'inventant une nouvelle identité, celle du célèbre marin voyageur, mais aussi celle d'un mythomane,

³²⁵ Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, op. cit., p. 335.

³²⁶ _____, *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 125.

³²⁷ Tahar Ben Jelloun, *Harrouda*, op. cit., p. 89.

d'un être à moitié fou, frappé par l'amnésie et qui croit que les histoires qu'il raconte sont des souvenirs d'enfance. Sindibad est accompagné dans son périple par Bobby, un autre être travesti, mais en chien, encore plus fou, plus versé dans le délire. « L'autre c'est le faible. Il voudrait être un chien et se fait appeler Bobby. Il ne sait plus d'où il vient. Lui aussi dit que sa vie est devant lui et que le jour où on lui reconnaîtra l'identité canine, le jour où spontanément on le recueillera comme chien de chasse ou chien domestique, sa vie commencera » (PA-48). Bobby est un chien parce qu'il veut suivre sans protester, il veut s'aliéner à son maître, Sindibad le mythomane. Bobby se prend pour un chien parce qu'il ne veut pas réfléchir, il rejette alors sa condition d'humain, de "normal" et mène une existence libre de toute contrainte, sauf celle de suivre son maître. Ce travestissement animalier, à défaut d'avoir lieu, prend le détour du travestissement onomastique, plus facile à réaliser. Bobby est essentiellement un nom de chien. La métamorphose prend forme, ne serait-ce que par la personnification et le nom de chien qu'on lui donne.

Les deux "fous", que la psychiatrie moderne qualifierait de schizophrènes, seront accompagnés de Yamna, une fille mystérieuse qui court les villes avec un bébé et une jument blanche (PA-53). Elle est présentée comme « ancienne présidente des mendiants de la zone Nord, ancienne prostituée au mellah de Fès, vagabonde du silence éternel, disparue de la circulation depuis longtemps » (PA-53), s'écrie Sindibad qui la reconnaît. Le parcours de Yamna est un travestissement par excellence. Si celle-ci est présentée, au début, comme une jeune fille de dix-sept ans ayant « suivi un jeune sous-officier de la caserne d'El Hajeb qui lui avait promis le mariage » (PA-61), puis qui s'est retrouvée seule et enceinte, elle devient, par la suite, prostituée dans la maison de la Chikha. Elle est décrite comme « la plus jeune et la plus belle putain de la région » (PA-61). Ensuite, la fille change d'endroit, se fait abandonner et se réfugie chez une vieille cartomancienne juive. À la mort de cette dernière, elle redevient prostituée, mais juive cette fois-ci, comme il est montré dans la réplique de la patronne : « Tu seras la petite juive de cette maison. Je sais, tu es la fille adoptive de Friha, mais nous avons des clients qui préfèrent les juives, connues pour être vicieuses. Alors tu es juive... Mais je te permets de faire le ramadan... » (PA-67). « En peu de temps, sa réputation de juive vicieuse et experte en gymnastique sexuelle lui valut un succès important au bordel » (PA-67). Malade, elle « séjourna dans plusieurs hôpitaux » (PA-68), puis traînait dans les rues de Fès « vieille et ridée, une folle qui n'avait plus de

dents. Elle mendiait » (PA-68) et elle y est morte dans le dénuement et l'anonymat totaux (PA-70). Elle réapparaît pour n'être plus que l'image de Yamna, son spectre : « Yamna est morte, je ne suis que son image » (PA-55). Ce parcours chaotique, bouleversant, surréaliste et marqué par des péripéties diverses, confère au personnage de Yamna une figure allégorique. Yamna serait l'allégorie de l'errance, l'incarnation du travestissement identitaire et la représentation du destin comme son ton autoritaire l'indique : « Vous n'avez pas le choix, répond sur un ton ferme et menaçant Yamna. Plus exactement, aucun de nous n'a le choix. Notre destin est entre les mains de cet enfant, un être vierge de toute réalité, pur, né de la limpidité de l'eau et de la fermeté de l'écorce de l'arbre » (PA-54). Comme son prénom l'indique, Yamna, la croyante, croit à ce destin qui les guide. Finalement, la mort comme métaphore de la métamorphose ultime l'emporte pour qu'elle ressuscite plus tard.

Une autre métamorphose s'opère, celle de Bobby. Ce dernier, en révélant le secret de l'enfant qu'ils sont chargés de ramener à la tombe du Cheïkh May-al Aynayn – voulant littéralement dire *l'eau des yeux* par référence aux larmes –, devient muet (PA-150), totalement méconnaissable et fou, comme le sont les chiens enragés, et finit par se laisser mourir abandonné et enchaîné comme un vrai chien. Yamna, à son tour, finit par changer. « Yamna dont le visage a changé [...] n'était plus maîtresse d'elle-même et encore moins de la situation qui l'avait mise sur le chemin de ce pèlerinage » (PA-221). Elle retrouve enfin son état de morte : « Délivrée de son être avili, elle accédait par la grâce de la foi à un être digne. Mais elle n'était qu'une image, une ombre d'elle-même, fragile et insolite, forte et éprouvée. À présent, le cours des choses allait reprendre sa logique. Yamna n'était plus. Avait-elle jamais existé? » (PA-225). Sindibad, à son tour, une fois qu'il recouvre la mémoire, décide d'errer indéfiniment, dans la mort : « Il était travaillé par le deuil, profond et permanent. Il pouvait s'en aller [...] » (PA-229). La mort est présentée, non comme une fin, ni comme une absence, mais comme une finalité dans une logique toute

nietzschéenne³²⁸, c'est-à-dire, la mort comme solution au problème de la vie. C'est également la mort comme métamorphose finale qui guette le personnage Azel dans *Partir*.

Partir

Dans *Partir* de Tahar Ben Jelloun, le prénom du protagoniste offre un large programme de décomposition sémique. Le prénom Azel est un pseudonyme. C'est à Miguel, le riche Espagnol qui lui offre les papiers et qui se lie à lui, qu'Azel dévoile son vrai prénom :

- Comment t'appelles-tu?
- Azz El Arab.
- C'est la première fois que j'entends un nom marocain aussi difficile à prononcer.
- Mes amis m'appellent Azel, c'est plus simple.
- Que signifie ton prénom?
- La fierté, la gloire des Arabes! Je suis la crème des Arabes! Celui qui est précieux, cher et bon... (P-58).

Il faudrait faire remarquer que ce prénom est peu commun, pour ne pas dire inexistant dans le système onomastique courant des pays arabophones. Le pseudonyme qui fonctionne comme substitut du prénom l'est aussi. Le choix auctorial semble donc obéir à une volonté de donner sens et signification à ce prénom, mais aussi une signification qui passerait par une étymologie et surtout par un déchiffrement sémantique afin d'accéder à la connotation contenue dans ce pseudonyme. Ce dernier est constamment utilisé en lien avec l'orientation du récit. Azel, dans son acception dialectale maghrébine, dérive de précieux (Azz). Par extension, un autre signifiant, homonyme, se greffe au premier, *azzel* qui signifie en langue *chlouh* (berbère) celui qui court. On pourrait percevoir un lien ontologique entre ces deux significations et le profil du protagoniste. Ce dernier est précieux dans le sens qu'il ne ressemble pas aux autres. Il est rare dans son genre, avec son caractère singulier et marginal. Le personnage aspire à partir, à se détacher de son milieu qui l'étouffe. Il passe sa vie à flâner dans les rues, les quartiers et les villes, éprouvant sa liberté *extramuros*. Parallèlement à cette étymologie berbère, l'étymologie arabe de ce signifiant n'est pas moins exempte de sens. En effet, *Azel*, prononcé avec un [a] mouillé, renvoie à un

³²⁸ Friedrich Nietzsche, *Le crépuscule des idoles. Suivi de Le cas Wagner*, traduction d'Henri Albert, Paris, Flammarion, 1985. L'influence qu'a la pensée du philosophe allemand Nietzsche sur l'œuvre de Ben Jelloun est connue et trouve son apogée dans *Moha le fou, Moha le sage*.

signifiant polysémique. Une observation sémantique du mot donne le sens *isolant*. De là, découle toute une déclinaison de *isolé*, *exclu*, *détaché*. Le verbe *In'azala* signifie se détacher, s'exclure, se retrancher. *Moun'azil* signifie le solitaire. *A'zal* est le désarmé face à un adversaire, mais se dit également de la personne désarmée devant les forces de la nature et, par extension, devant le Destin. Le *A'zal* est ballotté par le Destin. Un glissement sémantique d'ordre philosophique s'opère ici et renvoie à *In'izeli* : celui qui suit une autre voie, qui s'exclue par la pensée, celui qui se distancie. Dans le texte, Azel se distancie de la doxa coranique et de ses répercussions culturelles, en s'opposant aux dogmes de celle-ci, comme il apparaît dans le passage suivant :

Certains camarades calmaient leur désespoir en se donnant à la religion et devenaient rapidement des piliers de mosquée. Mais ça ne l'avait jamais tenté. Il aimait trop les filles et la boisson. On l'avait contacté, lui proposant du travail et des voyages. Celui qui parlait ne portait pas de barbe, il évoquait avec lui dans un français châtié l'avenir du Maroc, précisant « un Maroc rendu à l'islam, à la probité, à la justice » [...].

L'homme était ridicule. Azel ne faisait plus attention à ce qu'il disait. Il n'avait que faire de cette morale, lui qui trouvait la plupart de ses plaisirs dans les interdits de la religion. Il repoussa fermement l'offre et comprit que son interlocuteur n'était autre qu'un recruteur pour des causes douteuses (P-25, 26).

Par ailleurs, *Al-mo'tazila* est un courant de pensée qui s'inscrit dans la théologie islamique et qui nie tout déterminisme ou fatalisme pesant sur l'homme. Les adeptes de ce courant avaient tendance à se retrancher de la société pour contempler les signes de la divinité. Les grandes figures de ce courant de pensée sont Al-Jahidh et Al-Ghrazali. La dissidence religieuse d'Azel s'inscrit tout bonnement dans la lignée de ces penseurs du VIII^e siècle. Le profil d'Azel, loin de s'apparenter à de telles pratiques, ressemble quelque peu à ces *mo'tazila* en ce qu'il s'isole de son milieu et refuse tout fatalisme. Sa volonté de partir émanerait de cette révolte contre son destin, mais surtout contre tout déterminisme social ou existentiel.

Nous pouvons également étendre cette décomposition sémantique du nom propre pour « combler les interstices de son armature sémique d'une infinité de rajouts³²⁹ », comme l'écrit Barthes, et voir, dans ce pseudonyme, l'anagramme de *zamel* (P-23). Ce dernier mot est d'ailleurs cité à plusieurs reprises dans le texte et signifie : « homosexuel

³²⁹ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit. p. 127.

passif ». Le mot est placé dans la bouche d’Azal pour insulter Al Afia, le passeur clandestin qui, après avoir empoché l’argent, a annulé un voyage en mer pour l’Espagne sans rembourser celui-ci. Cependant, le mot *zamel* comporte une charge proleptique et annonce déjà, dans les plis du texte, la relation homosexuelle qu’Azal vivra avec Miguel. Il est intéressant de voir que, dans l’anagramme *Azal, zamel*, la correspondance n’est que partielle. Le phonème [m] s’ajoute. L’énonciateur voudrait signifier qu’Azal ne sera pas tout à fait *zamel*, puisqu’il est homosexuel actif avec Miguel ou, du moins, le fait-il juste pour avoir les papiers. Loin de vouloir trahir son protagoniste et de le réduire à ce qualificatif péjoratif dans la société marocaine, l’auteur a voulu briser cette binarité entre homosexuel et hétérosexuel et donner à son protagoniste une autre charge, plus dramatique, une position dans l’entre-deux. Il s’agit d’un hétérosexuel se livrant à des pratiques homosexuelles, d’où le déchirement qui s’ensuit et qui atteint son paroxysme lors d’une soirée mondaine à Madrid où Miguel déguise Azal en danseuse orientale. C’est à ce moment nodal qu’Azal prend conscience de sa condition et fuit la demeure de son maître et amant. Mais il sera frappé d’impuissance, comme pour brouiller encore plus les pistes. Finalement, il n’est ni hétérosexuel, ni homosexuel, il est isolé, ma’zoul, dans un espace isolant, *azal*, d’où son errance qui devient, du fait de son inscription onomastique, existentielle et non plus seulement géographique. L’ambivalence et le déchirement sont explicités quand :

Azal prit la décision d’aller au bordel au moins une fois par semaine. C’était pour lui une question importante. Il couchait avec Miguel mais trouvait son plaisir avec les femmes [...]

Miguel avait invité une trentaine de personnes pour une soirée déguisée. Il avait choisi comme thème : l’Orient en rose.

Miguel était habillé en vizir des *Mille et Une Nuits* tandis que la plupart de ses amis portaient des djellabas marocaines ou des djabadors et des sarouals turcs. Toutes les tonalités du rose étaient ainsi déclinées. Enfermé dans la chambre de bonne, Azal ne savait pas à quoi s’attendre. Il entendait le bruit de la fête mais ne bougeait pas. Carmen lui apporta un caftan, une perruque presque rouge, une ceinture brodée d’or, des babouches et un voile. Que des habits de femme! Il saisit d’un coup l’intention de Miguel [...]. Il quitta alors sa chambre et descendit les quatre étages lentement. Quand il poussa la porte du salon, tout le monde fit silence. On le contemplait avec admiration. Et puis les hommes commencèrent à le complimenter :

- Mais quelle belle statue!
- Et quel mélange parfait, mi-homme, mi-femme! Mais c’est que Miguel nous gâte!
- Oh, la moustache! Regarde cette barbe de quelques jours, comme c’est excitant!

- C'est la plus belle crevette du Maghreb!
- Non, non, détrompez-vous, lui, ce n'est pas une crevette, et encore moins une passade, c'est du sérieux, je vous assure ! (P-135, 136).

Après un premier travestissement onomastique, par le biais du pseudonyme Azel, le protagoniste errant subit un second travestissement littéral, en se changeant en femme. Il faut, par ailleurs, rappeler que l'ambivalence de son apparence et l'androgynie qu'il incarne à travers ce déguisement imposé font écho aussi bien à un lieu commun dans l'œuvre de Ben Jelloun, l'androgynie forcée dans *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée*, qu'à une position médiane, exprimée ou mise en scène par une posture ambiguë, alliant féminité (les habits et les mouvements) et masculinité (la barbe et la moustache). Cette même position médiane fait du personnage d'Azel un être instable, tendant à changer constamment de lieu et de vocation. Lors de cette soirée, Azel quitte la maison de Miguel et regagne une vie d'errant entre les bars et les villes d'Espagne. Une fois que le masque du travestissement sexuel est tombé, Azel l'impuissant se cherche et finit par devenir informateur de la police (P-291), afin d'éviter l'expulsion. Ce dernier travestissement lui sera fatal, puisqu'il sera assassiné par les islamistes qu'il était chargé d'espionner. Son errance se solde par la mort, errance de l'âme.

Il est curieux de constater que le travestissement onomastique ne concerne pas seulement le protagoniste du roman, mais frappe également Miguel lors de sa conversion à l'Islam, conversion factice pour pouvoir épouser la sœur de son amant et la ramener, selon le pacte conclu, en Espagne. Aussi Azel donne-t-il le ton en commandant à Miguel (« tu t'appelles Mounir, tu aimes les femmes et tu te tiens comme un homme, un vrai, viril et sans ambiguïté » (P-152)), de bien se tenir, en route vers la *Mandoubia* où sera officialisée la conversion du riche Espagnol. D'un point de vue culturel, les deux épisodes de travestissement, sexuel et religieux, connotent clairement le va-et-vient, parfois douloureux, qui s'opère dans les deux cultures, la marocaine et l'espagnole, la musulmane et l'occidentale dans une position de l'entre-deux, semblable à l'androgyne, à la fois riche des deux attributs, mais incertain puisqu'il n'est ni masculin ni féminin. De ce tiraillement et de cette ambivalence, naît l'errance existentielle qui parcourt tout le roman *Partir*. Cette errance existentielle traverse également le roman *Pèlerinage d'un artiste amoureux*.

Pèlerinage d'un artiste amoureux

Pèlerinage d'un artiste amoureux se soumet, lui aussi, facilement à une herméneutique du système onomastique, à commencer par le prénom du protagoniste. Raïssi est un prénom peu commun. Il existe surtout comme patronyme. Même si ce prénom réfère, au premier chef, au grand-père de l'écrivain – la fiction s'inspire ouvertement du parcours de ce dernier – il faut voir dans ce choix onomastique une véritable intention auctoriale de donner du sens et une charge symbolique à ce prénom. Raïssi renvoie au vocable arabe *ra'issi*, qui veut dire principal. *Raïssi* à son tour est un dérivé de *ra'is*, c'est-à-dire président, chef, personne à la tête d'une organisation sociale ou politique. Dans l'étymologie arabe, *ra'is* est un dérivé de *ra's*, tête. La tête est considérée comme le chef du corps, le principal organe de l'être, celui qui dirige. Ce sémème renvoie donc aussi bien à la direction, au principal, qu'à la pensée et sa place de chef. D'ailleurs, l'étymologie latine est à ce point semblable, puisque *caput* (tête) a donné *capum* (chef) comme dirigeant pour traduire l'idée de supériorité. Il en ressort que le protagoniste Raïssi occupe l'action principale du texte, mais est surtout, par un jeu métonymique, le chef de ses propres actes. Ce dernier défie de la sorte le Destin, et se pose en être libre de tout fatalisme, ainsi que nous pouvons le lire dans le passage de la tempête qui frappe le bateau de pèlerins en pleine mer :

Comment comprendre la colère de Dieu ? Pourquoi priaient-ils alors ? Et ce vertige de la nature à quoi l'attribuer ? A qui ? (PDAA-111) [...].

[Raïssi] courut, chercha le cadî et se réfugia avec lui un moment. Celui-ci marmonna que tout dépendait du destin. Le destin ?

Raïssi s'arracha à cette plainte, partit à toute allure, là où il y aurait une réponse. N'importe laquelle. Un mot, quelques mots qui respirent la résistance au tourbillon. Dès lors, ce qui le tint debout, n'appartenait qu'à la force extraordinaire de sa solitude. Il sentit sa situation d'arpenteur dans le vide. Il reprit courage et combattit l'épidémie de ces troubles de langage.

Epidémie qui paralysait cette communauté errante, avant le naufrage final (PDAA-121).

Par un autre jeu de mots ou décloisonnement sémantique, *Raïssi* se rapproche étymologiquement et phonétiquement de *raïss*, capitaine de bateau, encore une autre ressemblance entre cap et capitaine. Dans le passage cité, Raïssi agit en capitaine de bateau, décidé à sauver ce qui reste. En refusant la fatalité et « l'épidémie » de mots qui paralyse sa communauté, épidémie contenue dans la récitation de formules vaines et vidées de leur

sens, Raïssi prend les commandes et devient chef, tentant de combattre les forces de la nature, en l'occurrence la tempête. Il en est ainsi de tout le parcours de ce protagoniste qui, allant de contrée en contrée, exerce tout simplement une liberté et une volonté d'action niant ainsi tout déterminisme et tout cloisonnement spatial. La seule force qui le contraindra à s'immobiliser, à ne plus bouger, la force qui lui confisquera son cheval est l'occupation coloniale. La fin de ce personnage approche. Il n'est plus maître de son destin, n'est plus chef de sa région, la mort l'attend.

La polysémie onomastique du protagoniste errant va de pair avec un travestissement identitaire. Raïssi passe d'artisan stucateur de père en fils à messenger malgré lui, à voyageur mû par une mission. Il devient pèlerin, acquiert le titre prestigieux de *Hadj*, accède à une position sociale respectée, devient mystique, puis cavalier, pour finir son parcours à Mazagan, petite ville du nord du Maroc (l'actuelle ville d'El Jedida). Cette dernière ville subit également le travestissement. Appelée Mazagan auparavant, la ville fut fondée par les marins portugais qui voulurent gagner les Indes en passant par le Cap de Bonne espérance. C'est aussi la ville de naissance de l'écrivain, donc la ville du grand-père de Khatibi dont le parcours et son errance ont largement inspiré le récit de fiction.

Parallèlement à la polysémie du nom Raïssi, le nom du cheval de ce dernier est lui aussi doté de signifiante. Celle-ci ne réside pas seulement dans la polysémie ou le travestissement, mais plutôt dans la "mythologie". Le nom du cheval de Raïssi, Barq, qui veut dire éclair, renvoie, certes, à la rapidité, au mouvement, donc, aux déplacements et pérégrinations du protagoniste, mais il rappelle également, par l'entremise de l'intertexte coranique, le cheval ailé du prophète nommé Bouraq, sur qui ce dernier aurait effectué son voyage imaginaire vers Dieu. Cette référence intertextuelle corrobore l'idée du voyage mystique entrepris par Raïssi. Donc, le nom, l'onomastique khatibienne, donne une pluralité de sens, montre le travestissement, le changement dû à une errance originaire, mais renvoie également à un imaginaire particulier, celui du voyage céleste, de l'errance vers Dieu dans un mysticisme particulier, car entâché de scepticisme. Le même scepticisme face aux forces de Dieu est tourné en caricature dans *Allah n'est pas obligé*.

Allah n'est pas obligé

Dans *Allah n'est pas obligé*, le prénom Birahima dénote l'appartenance à une culture particulière, l'islam, contenu dans le prénom Ibrahim, et la culture subsaharienne dans la variation sur la lettre finale *a*. Le prénom Birahima est une variation d'Abraham, d'où la connotation religieuse qui lui est octroyée. Comme l'indique Adama Coulibaly dans un article consacré à l'onomastique dans *Allah n'est pas obligé*, ce prénom « [...] lui assure audience et protection contre le feu de la guerre³³⁰ », étant donné que le prophète Abraham a subi l'épreuve du feu et s'en est tiré indemne.

Le jeune protagoniste de Kourouma dans *Allah n'est pas obligé*, quoique dans une proportion moindre, subit lui aussi les affres d'un travestissement forcé. Il passe d'enfant de la rue à enfant-soldat, en portant le kalachnikov et l'habit militaire. Mais il finit surtout par devenir narrateur et témoin de tout ce qu'il a vécu durant son périple qui continue, et aussi de l'histoire politique des régions parcourues.

La métamorphose de Birahima se fait dans et par l'errance qu'il mène avec le féticheur Yacouba, « alias Tiécoura » (ANO-45). Ce dernier est affublé de plusieurs qualités, et le nom devient une simple étiquette qui a besoin des autres qualificatifs pour donner son sens plein. Ce sens atteint la saturation parfois, comme c'est le cas dans cette longue périphrase onomastique : « Nous (c'est-à-dire le bandit boiteux, le multiplicateur des billets de banque, le féticheur musulman, et moi, Birahima, l'enfant de la rue sans peur ni reproche, the small-soldier) [...] » ((ANO-131). À propos du nom du compagnon de Birahima, nous citons ici un passage de l'article de Coulibaly dont nous venons de parler :

Son compagnon de route, son guide, son ange gardien se nomme Yacouba : Yacouba alias Tiécoura, Yacouba le grigiman. Dès son apparition dans la trame narrative, ce personnage se caractérise surtout par sa double nomination. Ainsi entre les pages 39 et 45, nous retrouvons pas moins de douze occurrences de cette appellation « Yacouba alias Tiécoura ». Tiécoura est un nom composé (Tié = homme et coura = nouveau). Il s'agit d'un nouvel homme. Cette dynamique de la métamorphose explique qu'au fil des intrigues son nom change ou devient de plus en plus long pour être franchement lourd à la fin du récit : « Yacouba alias Tiécoura » le « bandit boiteux » (p.45, 190) ou « Yacouba , le bandit boiteux » (p. 135, 203, 213) ou « le bandit boiteux, le

³³⁰ Adama Coulibaly, « Onomastique et création romanesque chez Ahmadou Kourouma : le cas d'*Allah n'est pas obligé* », *Éthiopiennes*, n°73, 2^{ème} semestre 2004, p. 34.

multiplicateur de billets de banque, le féticheur musulman » (p. 137 ;186 ;212 ;223) ou « le lieutenant colonel grigiman Yacouba le bandit boiteux » (p. 228)³³¹.

Ces qualificatifs reviennent comme des leitmotiv et accompagnent les deux prénoms de Birahima et Yacouba comme pour insister encore plus sur la situation insolite qui les réunit et qui les fait errer à travers les contrées de l'Afrique de l'Ouest. Ils laissent ainsi se profiler, de par leur saturation paradigmatique, une ironie qui touche aussi bien la situation de guerre que le déterminisme divin contenu dans le titre du roman. Le travestissement touche également Joachim qui doit faire face à une situation pareille : une guérilla où le camouflage et la fuite sont la norme.

Les étoiles écrasées

Le code onomastique dans *Les étoiles écrasées* obéit lui aussi à une stratégie de décomposition sémantique en relation avec l'errance comme *logos* générateur du récit. Joachim Mboyo est un personnage errant par excellence. Premièrement, il change d'activité et passe de footballeur à guerrier. Mais il change en même temps d'identité : il change de nom et de nationalité. Joachim Mboyo devient Jules Motéma, pour un moment, puis Pedro Santos jusqu'à son retour d'Afrique. Si les changements onomastiques sont gérés comme de simples étiquettes permettant au protagoniste de mieux se masquer et de voyager discrètement, ils sont, en vérité, plus significatifs. Ces changements sont accompagnés d'un réel travestissement identitaire, et le personnage, à l'image de son errance à travers les pays, change d'identité pour devenir autre. Ce devenir est souligné de la manière suivante :

En partant de Lisbonne, Joachim Mboyo s'appelle Pedro Santos. Il a revêtu un treillis vert olive. Il s'est transformé en guerrier. Une brigade spéciale, un entraînement intensif, une endurance à toute épreuve. Manuel Songolo, Venancio Kaweta, Joao Kiwele et Joao Kitongola, ils se sont trouvés ensemble dans les mêmes baraquements [...] Deux semaines durant, ils longent les zones de marécages de Lumege, dans les roseaux et les joncs des marais (EE-78, 79).

Ce travestissement identitaire connoterait la fuite et le passage qui sont, à leur tour, deux constantes de l'errance. Joachim le footballeur devient Pedro le guerrier-errant. Puis, quand il redevient Joachim, vers la fin du récit, il est un être voué à une errance ouverte. Cette errance est la seule chose, le seul attribut que le protagoniste réussisse à garder.

³³¹ Adama Coulibaly, « Onomastique et création romanesque chez Ahmadou Kourouma : le cas d'*Allah n'est pas obligé* », *Éthiopiennes*, op. cit., p 35.

Une attention particulière portée au choix des noms révèle une volonté de donner sens, d'attribuer au signifiant un rapport au signifié qui soit autre qu'arbitraire, contrairement à la plupart des noms généralement attribués aux personnes. Le choix d'un nom porteur de sens et, surtout, de connotation, relève certes de l'univers littéraire. Il s'agit de faire sens, de disséminer ce sens, mais aussi et surtout, d'une volonté de replacer le *discours* dans son sens global, c'est-à-dire comme acte de langage, dans un contexte socio-culturel particulier, celui du continent africain où les noms et prénoms attribués aux personnes et aux familles sont souvent pourvus de sens et renvoient aussi bien à des qualités qu'à des caractéristiques. Les langues africaines (arabe, swahili, bantou, wolof, amharique, lingala, cilubà, etc.) ne démentent pas dans ce sens. Motéma en est un exemple éloquent. Motéma en lingala signifie cœur et peut, par dérivation sémantique, connoter le courage et la force de caractère³³². Ce pourrait être un nom de guerrier. Ce nom d'emprunt permet à Joachim de détourner les contrôles policiers et de quitter la Belgique où il est recherché pour le supposé meurtre du chauffeur de taxi. Joachim devient donc acteur dans le complot qui se trame contre lui. Il n'a plus le choix, on lui impose une nouvelle identité, il doit se transformer et quitter le pays, loin des poursuites qui pèsent contre lui et des remarques racistes de son ex-épouse flamande du nom de « Gerbek, un nom qu'il avait évoqué tant de fois ». Gerbek « se gaussait des tares congénitales de Joachim, attribuées à la race » (EE-45). Il est facile de détecter le jeu de mots, conscient ou inconscient, à propos de l'homonymie entre Gerbek et le verbe populaire *gerber*, puisque le protagoniste éprouve une certaine répulsion en l'évoquant. Un autre rapprochement est à faire entre « se gausser » et « gaver ». « Se gaver » pour ensuite gerber, voilà la relation qu'avait Joachim avec Gerbek. Le prénom de Gerbek semble être fait sur mesure pour cette femme. Cette dernière devient synonyme de répulsion comme il est décrit dans le passage suivant :

Il avait tenté une dernière fois d'aller dire au revoir à Gerbek. Lorsqu'il avait vu les yeux de sa femme, les traits de son visage décomposé par la haine, il avait compris ce que voulait dire la répulsion et la vengeance. Des boutons irruptifs se gonflaient subitement sur le visage. Les nerfs grossissaient sur la peau, d'un bleu vif. Là, chaque soir, elle appliquait des résines visqueuses qu'elle recouvrait des pommades aux odeurs fortes. Une aversion vorace et féroce, capable de paralyser aussi bien son auteur que sa victime, et qui ne s'achèverait peut-être que dans l'anéantissement total (EE-52, 23).

³³² Atibakwa Baboya Edema, *Dictionnaire bangala – français – lingala*, Paris, SEPIA, 1994, p. 78.

Les lexèmes de décomposition (répulsion, irruption, odeurs, viscosité, voracité, etc.) renvoient explicitement au dégoût et au vomissement et renforcent de la sorte l'hypothèse du rapprochement homonymique entre Gerbek et le verbe argotique *gerber*.

Il existe d'autres déclinaisons nominales. Sadiki, l'inconnu qui se fait passer pour le sauveur de Joachim lui tend les nouveaux papiers. « Au bout d'une semaine, Sadiki lui avait amené des papiers. Un passeport, des cartes d'identité, des vêtements de rechange » (EE-52). Et ce n'est que quelques pages plus loin que le nom d'emprunt est dévoilé : « Le reste se déroule dans l'étourdissement. Une sorte de somnolence fiévreuse, lorsqu'il entre dans le hall des arrivées. Des fiches hâtivement remplies, des rubriques réinscrites en retenant le souffle : il devait se rappeler son nouveau nom porté sur le passeport, celui de Jules Motéma » (EE-60).

Dans les deux extraits cités, quelques remarques s'imposent. Tout d'abord, concernant le choix onomastique. Le prénom du personnage Sadiki, le militant qui a surgi de nulle part pour venir en aide à Joachim, se prête à une courte décomposition sémantique. Sadiki est homonyme avec sadique, et ce fait de sadisme sera prouvé par l'intrigue. C'est à cause de Sadiki que Joachim est embarqué dans une telle aventure. À la fin, le protagoniste découvre la trahison de Sadiki qui lui a menti au sujet de la révolution, puisqu'il a regagné les rangs du pouvoir auquel il s'opposait. Une autre signification prend forme, dans la configuration sémantique du prénom de Sadiki. Prenant en compte la connaissance (sommaire) qu'a l'auteur Nkashama de la langue arabe, étant donné qu'il a vécu huit ans en Algérie – c'est en Algérie qu'il a rédigé *Les étoiles écrasées* –, un jeu de mot entre Sadiki le prénom, et *sadiki* qui signifie mon ami en arabe est donc mis à nu. Dans ce sens, Sadiki se présente à Joachim au début de l'aventure comme un ami, belle ironie!

La deuxième remarque concerne le premier nom d'emprunt de Jules Motéma. L'auteur fait un clin d'œil ici au club de football de Kinshasa *Daring club Motema Pembe*. Le rapprochement est évident, sachant que Joachim est un joueur de football, et il embarquera pour Kinshasa. La prolepse est donc contenue dans le choix onomastique. Il faut aussi voir, dans ce jeu de dissémination, une volonté de montrer que, même dans le travestissement total, il subsiste quelques éléments du passé, des traits et références de la vraie identité du personnage. Après tout, n'est-il pas footballeur originaire du Congo-

Kinshasa ? Alors le nom de Motéma voile l'identité certes, mais il inscrit et dévoile paradoxalement les stigmates de cette même identité qu'il tente de masquer. Le nom de Pedro Santos qui lui sera donné plus tard, témoigne aussi bien du double travestissement, un double surnom, à consonance portugaise, que de l'éloignement physique et donc géographique. Joachim est baptisé ainsi en partant de Lisbonne, quand il foule le sol de la jungle angolaise, une autre contrée lusophone. Dans toute cette dissimulation identitaire imposée, le protagoniste ressemble à un caméléon, il change de nom en traversant les contrées, il intériorise les couleurs locales. Si, au départ du Portugal, il prend un nom portugais, dans la jungle de l'Afrique centrale, il porte une tenue de camouflage, « un treillis vert olive » de la même couleur que la végétation.

Mais l'encodage le plus important sur le plan symbolique concerne le nom initial du protagoniste, Joachim Mboyo. Dans ce choix onomastique réside une volonté de disséminer, à travers les personnages de l'œuvre, une référentialité autobiographique et de leur donner un ancrage réel et historique, malgré le statut fictif du texte. Il faut lire dans le nom de Mboyo l'anagramme de Yombo, la personne à qui Pius Ngandu Nkashama dédie le roman et qui, d'après ce qui apparaît dans le poème/prologue, est un ami proche de l'auteur, exilé en Algérie à cause du régime mobutien. Comme Yombo, Mboyo est contraint à l'exil et son destin est voué à l'errance. D'une manière générale, le travestissement onomastique dans *Les étoiles écrasées* s'opère parallèlement à une errance forcée, errance qui se transforme en une descente aux enfers à travers une guerre qui finira par métamorphoser le personnage. Ce dernier sombre par moments dans un délire et s'évade par le rêve.

Comme nous venons de l'éprouver, le nom propre dans son usage littéraire et, par-delà, poétique, est « le siège d'une hypersémantique³³³ », selon Barthes. Le système onomastique, tel qu'il se laisse approcher dans le corpus de notre recherche, offre un large éventail de sens, une lecture multiple capable de créer des connexions sémiotiques avec l'errance. Il apparaît que l'errance transparaît à travers cet examen onomastique qui, à son tour, engendre un travestissement identitaire de la trajectoire des protagonistes errants, mais aussi de la trajectoire du récit qui se laisse contaminer par cette esthétique de l'errance.

³³³ Roland Barthes, *Le degré zéro*, op. cit., p. 127.

Comment se manifeste cette errance sur le plan diégétique et quelle est sa valeur discursive?

CHAPITRE 2

ERRANCE NARRATIVE ET AUTORÉFLEXIVITÉ

3.2.1 Micro-récits et digressions diégétiques

La prière de l'absent

Pour schématiser cette architextualité des micro-récits et mettre en évidence le relais narratif comme une composante esthétique, mais aussi comme une modalité pragmatique, nous proposons d'isoler les niveaux narratifs. Les dix-huits chapitres, quoiqu'ils puissent donner une certaine impression de cohérence dans leur subdivision, dévoilent un texte aussi décousu et aléatoire en apparence que *Harrouda* ou *Moha le fou Moha le sage*. Dans ce sens, il faut isoler plusieurs récits correspondant à différents niveaux diégétiques : le niveau supérieur, celui où un narrateur extrahétérodiégétique relate la vie psychique du philosophe. Il s'agit du micro-récit d'ouverture, tenu par un narrateur premier et qui conditionne en catalyseur l'à-venir du récit principal. Ce micro-récit qui s'étale sur les quatre premiers chapitres et dont Habib Salha dit qu'il est un « espace de la dépossession³³⁴ », dresse le portrait du professeur de philosophie de trente ans qui, en se retirant de tout, procède par introspection. Ressentant le poids qui pèse sur le vide de son existence, ce dernier – il demeure un personnage anonyme – se réfugie dans ses pensées et dans son imaginaire pour construire un univers qui lui est propre, un univers où il serait maître des événements, de son destin ou plutôt du destin des personnages qu'il crée. Commence alors un long récit qui se passe dans la tête de ce rêveur. Ce dernier se lance dans une quête de l'impossible en voulant donner sens à son existence.

Les autres niveaux narratifs s'agencent sur la première strate narrative et semblent être pris en charge par l'imaginaire de ce philosophe. Les trois premiers chapitres intitulés *La passion de l'oubli*, *L'année du typhus* et *oublier Fès* correspondent à la mise en place des éléments de la diégèse, c'est-à-dire un portrait du philosophe, l'épisode de la naissance du bébé (le professeur lui-même) prodige qui sera responsable de l'errance de Sindibad, Bobby et Yamna et, enfin, le déploiement de l'imaginaire. Dans la rhétorique classique, ceci

³³⁴ Habib Salha, « Le miroir étoilé. Une lecture de *La prière de l'absent* de Tahar Ben jelloun », *op. cit.*, p. 85.

correspond à l'*exorde* comme première partie de l'*oratio*. Dans les chapitres suivants, la diégèse principale prend place, et elle est implicitement tributaire d'un niveau narratif inférieur, celui de l'imaginaire du philosophe.

Le narrateur premier s'efface, dès les premières pages (le chapitre *La passion de l'oubli*), pour laisser place à un narrateur extra-homodiégétique, en l'occurrence le professeur de philosophie qui relate ou imagine l'histoire de *La prière de l'absent*. Puis, d'autres narrateurs intradiégétiques se rajoutent pour faire avancer la diégèse et parfois la suspendre et même l'effacer à l'aide des micro-récits. Lalla Malika, la grand-mère et sage-femme (sage est à prendre et comprendre dans les deux sens du terme) prend en charge explicitement le récit de la manière suivante :

La voix de Lalla Malika, grand-mère et sage-femme lui répondit :
 Ne sois pas impatient mon enfant. Laisse la lumière entrer avec douceur. Ne crie pas.
 N'ouvre pas trop brutalement les yeux. Je te dirai le moment de ta naissance. Vide
 d'abord ta mémoire, lave tes phrases, nettoie tes images. Débarrasse-toi de l'autre que
 tu fus. Ce n'est pas fini. Un peu de patience... je vais t'aider... Écoute-moi : [...] (LPDA-39).

Lalla Malika est une voix, elle est l'esprit de la grand-mère décédée qui raconte au professeur de philosophie les circonstances de la naissance de celui-ci. Elle introduit de la sorte une hétérogénéité discursive décelable dans l'intertexte coranique, dans les mythes ancestraux et dans les prières et invocations transcrites en lettres arabes et traduites en français dans le corps du texte pour accompagner et encourager la femme qui accouche.

Le portrait diégétique de ces micro-récits révèle une intrigue qui se développe suivant une structure labyrinthique et qui contient dans ses plis une multiplicité de voix narratives, ainsi qu'une intergénéricité. Le texte contient des récits (LPDA-23), des poèmes (LPDA-146, 193), des proverbes, des invocations (LPDA-26), des prières (LPDA-49), des talismans (LPDA-25), des chansons populaires transcrites en arabe (LPDA-108), des prosodies (LPDA-204), etc. L'enchâssement de ces citations et récitations populaires et religieuses dans le texte littéraire instaure l'hétérogénéité discursive comme élément générateur du sens et du récit. Ce procédé, plus qu'une simple esthétique, devient un fondement du texte littéraire, un truchement de discours puisé dans le patrimoine immatériel du Maroc, patrimoine qui passe nécessairement par le rite, régulateur, selon

l'anthropologue Victor Witter Turner des interdits, de l'angoisse et de la jouissance³³⁵. Cette incursion du folklore et des cultures populaires dans la fiction confère au roman un ancrage sociétal et le fait ancrer dans un contexte socio-historique bien précis. Le roman est, d'ailleurs, traversé, de bout en bout, par des références à un folklore esthétisé, tel que les chants populaires (LPDA-25) mis en valeur et qui traduisent la somme de l'imaginaire populaire.

De ce fait, le relais narratif par lequel procède la progression diégétique donne à lire un imaginaire collectif, celui des sciences occultes, des pouvoirs ésotériques qui supplantent, voire se substituent au paraître. L'être semble commandé, hypnotisé par ces pouvoirs qui ne sont autres que les pouvoirs de l'âme, c'est-à-dire de l'imaginaire humain déployé dans toutes ses forces et sa verve au sein d'un roman, pure production de l'imaginaire. Quand Lalla Malika prend en charge le récit, la narration, elle incite à l'errance : « Va! Va vers le Sud! » (LPDA-46), exhorte-t-elle le narrateur extrahomodiégétique. Déjà, la présence même de Lalla Malika est tributaire de l'imaginaire du narrateur principal, étant donné que celle-ci n'est qu'une apparence : « Sur l'écran noir de la nuit éternelle, apparut Lalla Malika. Toute de blanc vêtue, elle était sur un cheval. Elle avait retrouvé l'âge et la beauté de ses vingt ans » (LPDA-46).

De Lalla Malika à Yamna, du récit d'ouverture à celui de Sindibad rapporté par le narrateur omniscient, se dessinent un emboîtement narratif et une multiplicité diégétique dignes d'un récit en spirale, en constante expansion avec des cercles juxtaposés et de plus en plus grands jusqu'à un infini. Il s'agit de l'infini du texte, mais aussi du relancement sur l'infini de l'existence, de l'imaginaire de l'errance. Le lecteur se perd dans les dédales des micro-récits et de la profusion des voix narratives, dans cette polyvocalité élevée au rang de logique du récit de l'errance. Le fil narratif se trouve ébranlé et éparpillé comme les grains de sable dans le désert du Sud, principal point de repère des protagonistes errants.

Dans d'autres micro-récits, la narration omnisciente refait surface et le narrateur premier prend en charge le récit pour raconter respectivement le parcours de Yamna – Le chapitre 5 lui est consacré et sa biographie relatée (LPDA-59, 71) – et celui de Sindibad (Le

³³⁵ Victor Witter Turner, *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, Paris, PUF, 1990.

chapitre 7 est intitulé *Sindibad* et raconte l'enfance et la jeunesse du personnage Ahmad devenu Sindibad (LPDA-79, 92).

Dans ces micro-récits, surtout ceux tenus par les protagonistes eux-mêmes, la frontière est mince entre l'ici-bas et l'au-delà, entre le jour et la nuit – tout se passe pratiquement à l'aube – entre le rêve (les songes et les visions) et la réalité, entre les êtres et les *jinn*s (Yamna est mi-humain mi-*jinn*). La figure de Yamna constitue la principale métaphore dans cette nuance, dans ces confusions de l'existence, vu sa dimension onirique. Elle est chargée d'une mission : « Je suis chargée par le destin de recueillir cette petite étoile du matin et de l'amener à la source des vertus sublimes » (LPDA-54). Devant cette assertion, le récit bascule impétueusement dans le fantastique. Les récits s'imbriquent et les parcours des personnages se recourent. Le voyage vers « l'empire des secrets » (LPDA-60) détermine le ton narratif. Yamna se transforme en narratrice qui relate à Sindibad et Bobby l'histoire de l'enfant qu'elle est chargée de ramener à la tombe de Cheikh Ma-al-aynayn. Cependant, sa narration n'est pas en retrait de la diégèse principale. Les micro-récits de Yamna s'enchaînent au macro-récit sous forme de tirades comme le montre le passage suivant :

Yamna attache la jument à un piquet et s'assoit sur le bord d'une tombe :

- Écoutez-moi bien : cette histoire paraît compliquée et obscure. Si on la raconte à quelqu'un, il nous prendra pour des fous. Alors nous n'allons la raconter à personne. » (LPDA-55).

Quelques pages plus loin, Yamna commence par raconter l'histoire à l'enfant :

Yamna, seule, éveillée, se mit à parler à l'enfant qui la regardait attentivement :

Toi qui n'a pas de nom, tu es venu cette fois-ci au monde à l'insu du temps. Seul être à avoir échappé à la tyrannie des astres (LPDA-74).

Tout réside dans le déni de raconter. Si Yamna hésite à raconter toute l'histoire aux deux itinérants, Sindibad et Bobby, ces derniers ne veulent rien savoir non plus, de peur d'être embarqués dans des aventures dont ils ne pourront pas se tirer. L'histoire s'écoule alors par bribes, dans le silence, la nuit, par chuchotement. L'histoire est un secret qui pèse sur Yamna et elle veut le partager avec les deux errants. Le mystère plane et l'histoire est entrecoupée. Cependant, le fil narratif tenu par Yamna se coupe pour reprendre plus loin comme le montre l'extrait suivant : « Après le dîner, Yamna s'isola avec l'enfant et reprit

l'histoire de Cheïkh Ma-al-Aynayn. Il l'écoutait à la lumière d'une bougie » (LPDA-95, 96). L'histoire du Cheïkh est à reconstituer tel un puzzle et elle se présente en toile de fond, livrant ainsi des éléments pertinents pour la diégèse, d'où l'errance du propos entre les différents niveaux narratifs et les micro-récits entrecroisés.

Mais cette histoire ne peut être révélée qu'au prix de l'achèvement de l'histoire, c'est-à-dire du roman, d'où le paradoxe. Raconter ou non, avancer ou pas, voilà la question de fond que se pose la narratrice Yamna. Au moment où Bobby révèle l'histoire à quelqu'un, il est interné comme un chien (son plus grand fantasme) et devient par le fait fou. C'est la fin de l'histoire et le début de la fin du roman. Autrement dit, l'histoire ne peut être dévoilée qu'une fois voilée, elle ne peut être livrée qu'une fois dé-livrée et elle ne peut être narrée qu'une fois le secret gardé. Ce paradoxe n'est pas un obstacle; au contraire, il permet à l'histoire d'avancer, de s'exposer. L'histoire a besoin d'aporie, d'utopie, pour être déployée. Dans ce sens, Habib Salha se questionne si « Tahar Ben Jelloun nous raconte l'impossibilité de se raconter, d'aller jusqu'au bout du rêve [...] »³³⁶. Une histoire irréaliste et fantastique a besoin d'un univers tout aussi irréel pour être contée et racontée. Le texte, la texture, offre cet univers propice. L'histoire livrée réalise le texte qui, à son tour, la "déréalise", et la spirale continue d'étendre ses cercles, ses micro-récits et ses relais narratifs.

Les micro-récits introduisent également un polylinguisme contenu dans les transcriptions arabes (LPDA-25, 26, 30, 31) et les mots berbères. Cette pluralité de codes et de signes est intrinsèque au récit de l'errance. La même errance configure et défigure la narration en la faisant éclater et multiplier jusqu'à ce que les voix se confondent. Entre le récit de Yamna, les paroles de Lalla Malika et la sagesse du Cheïkh, tous personnages disparus et ressuscités au sein du récit par une espèce de prosopopée, grâce à la dimension onirique et fabulatrice du professeur de philosophie, se dessinent les digressions diégétiques du roman. En somme, une fiction seconde se greffe à la fiction primaire, initiale et fait ainsi entendre en écho les voix des êtres occultes, morts ou réincarnés. Un dialogisme discursif s'installe dans le roman et multiplie les micro-récits tout en gardant en vue le noyau principal, comme c'est le cas dans *Allah n'est pas obligé*.

³³⁶ Habib Salha, « Le miroir étoilé. Une lecture de *La prière de l'absent* de Tahar Ben Jelloun », *op. cit.*, p. 87.

Allah n'est pas obligé

Le roman *Allah n'est pas obligé* présente autant de détours diégétiques que de pérégrinations géographiques. Il s'instaure ainsi, au sein du récit, une telle dynamique textuelle que le fil des événements principaux, c'est-à-dire, la recherche de la tante maternelle par le jeune Birahima et Yacouba, se trouve noyé par d'autres micro-récits. Ces derniers s'enrichissent en toute liberté, en toute errance dirions-nous, pour jouer le rôle de véritables gouvernails du récit. La multiplication des micro-récits engendre une prolifération de voix, parallèlement à une errance dans les voies de la jungle et des villages de l'Ouest africain. Ces digressions diégétiques semblent donc inhérentes aux pérégrinations du protagoniste. Aussi Birahima, le narrateur principal, quand il est fatigué de raconter ses escapades, délègue-t-il la narration à un narrateur premier. Cette posture de distance et de retrait donne lieu à des bifurcations diégétiques capables de faire errer la diégèse initiale. Les exemples fusent dans ce sens, mais ce qui nous intéresse, au-delà des micro-récits eux-mêmes, c'est le point de rupture diégétique, afin de pouvoir évaluer le degré d'errance narrative.

Tout d'abord, les micro-récits semblent tenus par Birahima lui-même. Ces récits sont contextuels : l'histoire politique est révélée comme contexte du conflit. Dans ce cas-là, la rupture se fait sentir à travers le ton narratif, mais aussi à travers les temps verbaux, comme en fait foi le passage suivant :

[...] Et puis les enfants-soldats se sont alignés et ils ont tiré avec les kalach. Ils ne savent faire que ça. Tirer, tirer. Faforo (bangala de mon père) !
Le colonel Papa le bon était le représentant du Front national patriotique, en anglais National Patriotic Front (NPFL) à Zorzor. C'était le poste le plus avancé au nord du Liberia [...] (ANPO-66, 67).

L'instant où le récit bascule dans le discours politique est ponctué par les gros mots qui ont une fonction de régulateur narratif, c'est-à-dire que, soit ils propulsent le récit, soit ils le réorientent vers une autre voie, c'est le micro-récit. Celui-ci est de nature explicative. Birahima l'enfant-soldat devient, d'un coup, historien ou analyste de la situation géopolitique. La focalisation interne se change en focalisation omnisciente, et une autre voix, celle d'un narrateur premier, semble se substituer au jeune Birahima. Le ton largement différent – plus neutre, voire didactique – et le registre de langue soutenu font

croire à l'implication du narrateur premier. Les déictiques disparaissent pour laisser place à un récit impersonnel. Le seul point commun avec le narrateur Birahima sont les jurons tantôt sacrés tantôt grossiers, tels que « Walahé! » (ANPO-67) et « Faforo (bangala de mon père)! », (ANPO-66) ainsi que l'usage, quoique plus rare, du dictionnaire (ANPO-68). Le seul déictique enregistré se trouve entre parenthèses et c'est le pronom possessif qui précède le mot Larousse : « d'après mon Larousse » (ANPO-68).

La rupture s'ordonne également sur une référence extratextuelle, c'est-à-dire que des éléments du réel font intrusion et envahissent le texte, ce qui a pour effet de repousser le cadre fictif, de le reléguer au second plan, voire de le mettre sur *off*, le temps d'expliquer le contexte politique réel duquel émerge le texte littéraire. Le réel s'instaure quand le texte littéraire se confond avec le document politique, quand le fictionnel se confond avec le factuel³³⁷, l'histoire se confond avec l'Histoire pour nous renvoyer à vif à une réalité, plus saisissante. Dans ce discours politique intermittent, qui revient souvent pour s'enchâsser au sein du récit principal, les noms de politiciens réels fusent, tels que Tedjan Kabbah (ANPO-171, 206, etc.), Charles Taylor (ANPO-57, 71, etc.), Samuel Doe (ANPO-103, 141, etc.), le Colonel Kadhafi (ANPO-67, 71), Blaise Compaoré (ANPO-70-71), Eyadema (ANPO-184, 185), Houphouët-Boigny (ANPO-70-180, etc.), Sani Abacha (ANPO-183, 208, etc.), etc. Toutes ces citations de noms qui réfèrent à des politiciens réels sont une stratégie de dénonciation qui passe par le truchement de la caricature. Il s'agit, principalement, dans ces micro-récits politiques, de prise de position idéologique investie dans le texte. En effet, le discours ambiant dans ces micro-récits est très critique à l'encontre des pouvoirs politiques africains et plus particulièrement envers les dirigeants qualifiés tous de « dictateurs » (ANPO-71), de « bandits » (ANPO-71), etc.

Les références onomastiques, notamment les noms des partis politiques, engendrent à leur tour un discours réaliste. En font foi les sigles tels que « (NPFL) » (ANPO-66), « ULIMO (United Liberian Movement) » (ANPO-72), des formations militaires telles que « ECOMOG » (ANPO-132) ou encore des organisations internationales, telles que l'ONU (ANPO-131). L'histoire politique qui est relatée dans le roman occupe une place importante, voire déterminante au sein du texte, mais paradoxalement, elle a une valeur

³³⁷ Gérard Genette, *Fiction et diction*, op. cit., p. 141.

nulle dans la diégèse principale, en ce sens que sa seule valeur intratextuelle est explicative, contextuelle, voire didactique. Toutefois, cette incursion du politique, du réel, puise sa valeur dans l'extratextuel, dans le contexte politique. Pour cette raison, elle est facilement imputable à la vision auctoriale du fait que l'énonciation semble adhérer à ses prises de position, à ses critiques acerbes de la politique africaine et de la complicité des entreprises occidentales.

Le discours sur l'histoire contemporaine de la politique africaine se poursuit dans le roman posthume d'Ahmadou Kourouma intitulé *Quand on refuse on dit non*, dans lequel l'auteur dénonce de façon explicite les pouvoirs politiques, notamment celui de Laurent Gbagbo en Côte d'Ivoire et l'idéologie de l'ivoirité que ce dernier a institutionnalisée en se fondant sur Henri Konan Bédié. Le récit posthume est plus un document historique qu'il n'en est un littéraire, laissant ainsi le champ libre aux prises de position politiques de l'auteur. *Quand on refuse on dit non* s'inscrit dans une continuité avec *Allah n'est pas obligé*, puisqu'on y retrouve le jeune Birahima, beaucoup plus expérimenté et mature. Ce dernier est accompagné de Fanta, son éducatrice qui lui raconte l'histoire de la Côte d'Ivoire en pleine crise sous le régime de Gbagbo. Le livre est de ce fait un compte-rendu de l'histoire en train de se faire, mais il s'agit d'histoire fictionnalisée où les figures du narrateur et de l'auteur semblent correspondre.

Il existe, par ailleurs, des micro-récits d'une autre nature au sein du roman *Allah n'est pas obligé*. Il s'agit de récits pris en charge par Birahima, le narrateur homodiégétique, mais qui revêtent un point de vue omniscient. Ces micro-récits ont pour but d'éclairer des éléments de la diégèse, d'effectuer un retour sur la vie d'un enfant-soldat qui vient de trouver la mort, d'où le statut narratif d'homodiégétique de Birahima. Ce dernier rapporte un récit sans y être impliqué, comme il en est du style indirect libre où le discours est non seulement rapporté, mais réapproprié par l'instance énonciatrice. Un tel procédé conforte l'idée d'absence d'unicité chez le sujet parlant comme le démontre Oswald Ducrot³³⁸. Le micro-récit possède, dans ce cas, une valeur d'oraison funèbre, comme l'illustre le passage suivant :

³³⁸ Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, p. 172.

Quand un soldat-enfant meurt, on doit donc dire son oraison funèbre, c'est-à-dire comment il a pu dans ce grand et foutu monde devenir un enfant-soldat. Je le fais quand je le veux, je ne suis pas obligé. Je le fais pour Sarah parce que cela me plaît, j'en ai le temps et c'est marrant [...] Le père de Sarah s'appelait Bouaké; il était marin. Il voyageait et voyageait, ne faisait que ça [...] (ANPO-90).

Se basant sur ce même modèle digressif, le récit avance à coup d'oraisons funèbres. Les morts deviennent un moteur verbal et les oraisons sont des micro-récits. À y regarder de plus près, les oraisons funèbres s'apparentent plus à une biographie, à la vie de famille qu'à une prière où on énonce les qualités du défunt. Ce décalage entre ce qui est déclaré et le fait de le dire laisse croire au jeu du narrateur qui travestit et déconstruit les codes discursifs pour les faire siens, pour les faire errer dans une voie narrative elle-même errante. Les oraisons funèbres sont au nombre de cinq, celle de Sarah (ANPO-90), celle de Kiki (ANPO-96), celle de Marie-Béatrice (ANPO-140), celle de Jean Bazan (ANPO-184) et celle de Siponni la vipère (ANPO-204). Il conviendrait de signaler que ces personnages morts assassinés pendant les combats n'ont été révélés qu'après leur mort. Ces oraisons funèbres, qui se présentent beaucoup plus comme des biographies glanées par le narrateur Birahima de ses compagnons de route, revêtent une valeur actancielle nulle certes, mais renvoient le lecteur à la réalité de la guerre. Les portraits décrits furtivement pourraient être un hommage auctorial aux anonymes qui sont tombés dans les guerres, ces soldats-enfants auxquels le récit est dédié (tel que mentionné dans le prologue, « Aux enfants de Djibouti », ANPO-4).

En effet, les noms de ces personnages passagers ne reflètent pas une implication diégétique ou une présence dans le parcours de Birahima, contrairement à Sekou qui a le don de l'ubiquité ou le féticheur Yacouba. Birahima, en énonçant leurs biographies, se transforme en griot³³⁹. Toutefois, face à ce constat d'une réalité extratextuelle à laquelle renvoie l'énoncé, il faut relativiser et replacer cet élément dans le cadre fictif qui lui donne sens, qui en fait un acte de langage ou, mieux, pour reprendre une formule de Genette, *un acte de fiction*³⁴⁰. En effet, pour Genette, « Le texte de fiction ne conduit à aucune réalité extratextuelle, chaque emprunt qu'il fait (constamment) à la réalité [...] se transforme en

³³⁹ Nous faisons référence ici aux travaux de Madeleine Borgomano sur le sujet : *Ahmadou Kourouma, le « guerrier » griot*, op. cit.

³⁴⁰ Gérard Genette, *Fiction et Diction*, op. cit., p. 119.

élément de fiction [...] ³⁴¹ ». Aussi radicale qu'elle soit, cette affirmation est un abri contre les raccourcis ou "l'effet de reflet" qui réduirait le texte littéraire à un simple miroir de la réalité. Il s'opère une distorsion des faits réels qui se produit dans le texte. Mais cette distorsion garde malgré tout les traces de l'extratextuel.

On pourrait signaler la présence d'autres micro-récits où le jeune Birahima dresse la biographie d'un personnage qui a affecté son parcours, tel que la mère. Cette dernière prend beaucoup de place au début du roman (ANPO- sur les trente premières pages). Malgré l'attachement que lui vouait Birahima, ce dernier se détache d'elle, pensant qu'elle était sorcière. À sa mort, le jeune garçon éprouve un sentiment de culpabilité (« Et moi, j'ai été avec elle un mauvais et vilain garçon. J'ai blessé maman, elle est morte avec la blessure au cœur » (ANO-32)) et son errance à la recherche de la tante Mahan, substitut de la mère, peut être lue, sur un plan symbolique, comme une façon de se racheter. Après le récit de la mère, c'est celui de Yacouba (ANPO-38-43) qui est raconté. On y découvre un personnage très pratiquant (ANO-38), instable : « Il était toujours emmerdé par la police pour tout le travail et tous les métiers qu'il exerçait à Abidjan, Yopougon, Port-Bouët et autres villes de Côte-d'Ivoire comme Daloa, Bassam, Bouaké et même Boundiali, en pays sénoufo là-bas au nord » (ANO-39), mais aussi au Sénégal et au Ghana. Il est aventurier et est destiné à errer toute sa vie. « Yacouba n'est plus retourné chez lui. Il a fui Abidjan la nuit, a pris le nom de Tiécoura et s'est réfugié au village où tous ceux qui le voyaient disaient qu'ils ne l'avaient pas vu. » (ANO-43). Yacouba accompagne Birahima et devient son tuteur.

Un autre personnage paternaliste est également présenté par un micro-récit, c'est le colonel Papa le bon (ANPO-69). Il dirige une milice certes, mais il a un cœur tendre et aime les enfants. Cette profusion de biographies et de portraits de personnages ayant une valeur parentale pour Birahima entraîne une hétérogénéité discursive du fait qu'elle renvoie à d'autres pistes narratives, qu'elle fasse errer le fil narratif dans les dédales des nombreux personnages aux histoires diverses et ramifiées. Ces personnages deviennent le repère et l'appui dans l'errance de Birahima. Faut-il comprendre que le texte se présente comme une multiplicité de micro-récits faisant écho aux innombrables lieux traversés, une résonance si

³⁴¹ Gérard Genette, *Fiction et Diction*, op. cit., p. 115.

bien orchestrée qu'elle entérine à jamais l'errance totale, tant sur le plan diégético-narratif que sur le plan dramatique?

Tous ces micro-récits, qu'ils soient indirectement reliés à la diégèse (biographie des personnages morts) ou non (discours historiques et politiques) provoquent un éclatement de la narration. Le fil de la narration se voit pousser des ramifications et le *logos* devient dialogique. Les personnages changent et entraînent avec eux un changement de l'action, du temps et du lieu. Nous pourrions pousser l'examen plus loin et constater une "carnavalisation" du récit, voire une ménippée, c'est-à-dire un récit fait de mélange de genres et de tons. La ménippée est faite de contrastes, comique et tragique et ce que Julia Kristeva avance ne contredit pas cette orientation : « Se construisant comme exploration du corps, du rêve et du langage, l'écriture ménippéenne est greffée sur l'actualité. La ménippée est une sorte de journalisme politique de l'époque. Son discours extériorise les conflits politiques et idéologiques du moment³⁴² ».

Notons que la reprise de la diégèse principale se fait au moyen des formules que Birahima psalmodie, telles que « Gnamokodé » (ANO-32), « Walahé » (ANO-43), « Walahé! Faforo (sexe de mon père)! Gnamokodé (bâtard)! » (ANO-49), « A faforo! Walahé (au nom d'Allah)! » (ANO-73). Ces mots-fétiches³⁴³, pour reprendre le terme à Xavier Garnier, sont des "graphes" étrangers au texte français et ils reviennent souvent pour ouvrir ou clôturer un micro-récit. Ils fonctionnent donc comme des "agraffes" qui permettent la "greffe" des micro-récits et qui vont jusqu'à brouiller, encore une fois, les pistes entre récit de fiction et discours réaliste sur l'histoire des politiques africaines. L'enchaînement textuel qui crée la confusion générique témoigne de l'ancrage du texte littéraire kouroumien dans son contexte socio-politique, une tradition qui perdure depuis *Les soleils des indépendances*. Justin Bisanswa qualifie cette tradition littéraire de défocalisation qu'il définit comme « l'évolution du récit par explosions successives au bout desquelles le noyau se dissémine en une constellation de micro-noyaux au destin imprévisible et variable³⁴⁴ ».

³⁴² Julia Kristeva, *Sémiotiké*, *op. cit.*, p. 108.

³⁴³ Xavier Garnier, « Allah, fétiches et dictionnaires, une équation politique au second degré », *op. cit.*, p. 31.

³⁴⁴ Justin Bisanswa, « Jeux de miroirs : Kourouma l'interprète? », *op. cit.*, p. 16.

C'est dans ce sens que les « micro-récits ne peuvent que mener la diégèse vers un destin de rencontre avec d'autres surgissements qu'il aura quasi fortuitement provoqués³⁴⁵ ».

Cet emboîtement fictionnel rappelle le procédé de la mise en abyme qui, elle aussi, est très présente dans tout le corpus de notre étude. Comment se déploie cette mise en abyme et quelle est sa valeur pragmatique au regard de la notion d'errance?

3.2.2 Mise en abyme ou texte comme miroir de lui-même

La mise en abyme est une caractéristique intrinsèque à la littérature. Il faut rappeler que cette notion, bien qu'elle remonte aux origines des textes de fiction (le texte homérique en recèle abondamment), sa théorisation et sa nomination comme notion ne se sont faites qu'à la fin du XIX^e siècle avec André Gide³⁴⁶. Selon Lucien Dällenbach, « est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient³⁴⁷ ». Il convient d'examiner de quelles manières se déploient les mises en abyme et quels rapports elles entretiennent avec la structure globale du récit. Dans les romans à l'étude, la mise en abyme revêt un aspect génétique, dans le sens où ce procédé fait partie intégrante de l'orientation esthétique-idiomatique des œuvres où l'errance y est une notion "structurelle". La mise en abyme fonctionne donc comme un miroir brisé qui réfracte par petits bouts une figure elle-même défigurée par ces brisures. Cette notion littéraire donne à lire un court-circuit du roman, une représentation fragmentaire de l'intrigue principale, mais aussi de la structure globale, comme vont le montrer les quelques exemples que nous avons repérés. Ceux-ci permettent d'observer l'étendue de cette pratique et sa valeur dans la praxis et la sémiotique textuelles.

La prière de l'absent

Dans *La prière de l'absent*, un rêve mis en abyme installe le récit principal :

Il s'était assoupi dans sa cage qui n'existait que dans sa tête et dont il avait minutieusement tracé les lignes dans l'espace (il était le seul à en définir les dimensions) et rêvait à ses projets immédiats : construire une demeure, une maison tout en courbe, dôme et angle arrondis, sur une terre mobile, sur la mer par exemple. Une maison qui aurait plusieurs horizons à offrir et des fenêtres qui se déplaceraient au

³⁴⁵ Justin Bisanswa, « Jeux de miroirs : Kourouma l'interprète? », *op. cit.*, p. 17.

³⁴⁶ André Gide, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard/La Pléiade, 1948, p. 41.

³⁴⁷ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977, p. 18.

gré de l'humeur et des vagues. Il la construirait avec du liège et du bois, la peindrait aux couleurs de l'océan avec lequel elle se confondrait. Elle serait tantôt bleue, tantôt verte, rarement grise et désenchantée [...]. Une maison ouverte sur le ciel et qui flotterait sans jamais sombrer ni chavirer. Ce ne serait ni un bateau ni une bouée de sauvetage mais une image issue du paysage lointain, une dune sur le sable, un figuier sur la colline (LPDA-35).

La maison que le professeur de philosophie rêve de construire et qui possède une dimension fantastique renvoie au récit que ce dernier s'apprête à concevoir, à rêver. Par ailleurs, une autre mise en abyme assez singulière prend place au fil du récit. Il y est question d'un certain livre que Yamna voudrait noircir avec ses compagnons: de route et quand Sindibad s'interroge sur ce livre, celle-ci lui répond : « - Le livre avec des pages blanches, encore intactes, c'est cet enfant. Il est l'histoire que nous vivons déjà. Ce qui nous arrive est tellement extraordinaire qu'il faut qu'il parvienne – bien après notre mort – à un conteur, quelqu'un qui pourra l'écrire et le raconter aux générations futures! » (LPDA-57).

Le livre en question pourrait être les micro-récits constitutifs de la vie de Cheïkh Ma-al-Aynayn, « héros de la résistance marocaine (1830-1910) » (Prologue de *La prière de l'absent*). Dans ce sens, le récit intercalé dans la diégèse principale pourrait être lu comme une mise en abyme disséminée au fil de la narration. L'histoire du Cheïkh est entrecoupée, et, vu la rupture narrative qu'elle engendre, elle fait figure de greffe. Yamna prend en charge cette narration secondaire. En somme, le récit de vie de Cheïkh Ma-al-Aynayn constitue une mise en abyme du roman *La prière de l'absent*. Il est constitutif du roman, et ce dernier est constituant du premier, il s'inspire du premier, ses personnages suivent le parcours du Cheïkh. Il est « un récit enchâssé qui devient enchâssant³⁴⁸ », écrit Habib Salha. Il s'agit donc d'une reconstitution du récit secondaire, celui qui fait la trame de fond de la diégèse, celui qui inspire le roman. *La prière de l'absent* constitue, dans ce sens, un approfondissement du récit, un abîme où viennent s'échouer, chaotiques, les éléments de vie du Cheïkh. *La prière de l'absent* dissémine le récit du Cheïkh, le noie et le fait sien. Le constituant devient constitué et vice-versa. La modalité de la réflexion est à double sens. Le récit de Yamna sur le Cheïkh renvoie implicitement au roman, et le roman renvoie explicitement au récit du Cheïkh, d'où l'entrecroisement des lignes, des parcours, des aventures et des destins, l'interpénétration du fictionnel et du réel, l'histoire du Cheïkh

³⁴⁸ Habib Salha, « Le miroir étoilé. Une lecture de *La prière de l'absent* de Tahar Ben jelloun », *op. cit.*, p. 87.

étant un récit historique. Il s'agit d'un va-et-vient entre l'ensemble et ses éléments constitutifs, entre l'univers fictif et le monde réel. Le premier se réfère au deuxième et en tire ses sources, pour les déformer et les réfracter. Ce va-et-vient entre le miroir brisé et un petit miroir tendu en face, entre le mausolée de Cheïkh Ma-al-Aynayn et la mosquée où a eu lieu la prière de l'absent (LPDA, Prologue) serait le mécanisme même de cette logique de constitution réversible.

Outre le micro-récit disséminé du Cheïkh, s'opère un procédé de mise en abyme d'une toute autre nature. Une lettre de l'alphabet arabe est mentionnée dans le texte à la page 97, soit au milieu du livre. Il s'agit de la lettre [H'â] que l'auteur déconstruit de façon sémiotique. En effet, la lettre dépasse ici le cadre purement littéral pour se transformer en un signe et par de-là, en signifiante. Cette lettre transcrite en caractère arabe se transforme en une clé de lecture, une clé de voûte soutenant ainsi la charpente textuelle. Elle est aussi une mise en abyme de tout le récit, comme peut l'illustrer le passage suivant :

On raconte qu'il réussit à rencontrer le grand mystique Cheïkh Abderrahman Efendi. Ma-al-Aynayn raconte lui-même dans son œuvre *Na't al-bidayat* que ce mystique « recherchait le secret de la lettre (H) (H' â) et attendait de lui qu'il l'éclairât à ce sujet »! La lettre H'â dans l'alphabet arabe est la lettre du mystère. Elle est probablement un élément dans la pratique de la magie, dans les écritures devant agir sur le Diable et éloigner le mal (LPDA-97).

La lettre [H'â] est la lettre du mystère, la trace de l'encre qui rappelle, de par sa forme (ح), le sens caché, le tracé du mystère. Elle est souvent comparée au ventre d'une femme enceinte, d'où le caractère sacré, rappelant la naissance de l'enfant mystérieux dans le cimetière de Bab Ftouh ou encore la naissance d'un livre. Sur le plan phonétique, le [H'â] est une gutturale dite pharyngale fricative sourde. Son équivalent n'existe pas en français ni dans les autres langues indo-européennes ni dans aucune autre langue, à l'exception d'une parenté avec une autre lettre de l'alphabet hébraïque³⁴⁹. Elle est donc unique, n'a pas d'équivalent, à l'image de l'œuvre. Elle souligne également le caractère interlinguistique du texte de par son intrusion et son imposition comme greffe d'un corps

³⁴⁹ Des linguistes arabes contemporains et plus anciens se sont penchés sur cette lettre et sur son caractère unique et ont même mesuré son étendue sur la langue et les mots. Nous pensons à Abbas Mahmoud Al-Akkad qui voulait placer cette lettre à la tête de l'alphabet arabe parce qu'elle contient tous les mots nobles comme amour, liberté, rêve, beauté, droit, justice, détermination, etc. et Ibn Jani, *Al khassa'iss*, Le Caire, A'lam al kotob li nashr wa tawzi'e, 2006 (1913, 1072).

étranger en apparence, mais qui s'intègre parfaitement dans le roman. Elle pourrait renvoyer à la praxis textuelle comme maniement d'une langue autre. Cette stratégie laisse pénétrer des signes, des mots et des expressions d'une autre langue, diglossique certes, mais qui prend une place prépondérante comme langue d'ancrage, langue de référence, mais aussi du mystère.

Dans le même ordre d'idées, une référence intertextuelle met sur un piédestal des écrivains et des penseurs arabes dont le nom commence, curieusement, par la lettre en question, la lettre [H'â]. S'agit-il d'une pure coïncidence, d'une stratégie consciente ou encore d'un procédé inconscient? Citons notamment, le poète soufi Al (Ha)llaj, auquel tout un chapitre est consacré (LPDA-189-196)³⁵⁰, l'écrivain et penseur Abû (H)ayyân Taw(h)îdî, le théologien et le célèbre soufi Hasan Al-Basri ou encore le philosophe soufi Ibn Arabi « grand prédicateur errant » (LPDA-85) à qui Ahmad reprend la célèbre phrase à l'origine de son supplice : « je suis la vérité » (LPDA-85), (al h'âkk) où la lettre [H'â] domine par son accent guttural qui ouvre le mot. Faut-il rappeler qu'Ibn Arabi est le premier philosophe à avoir instauré la discipline de l'herméneutique des lettres et des radicales des mots? Par ailleurs, le véritable prénom de Sindibad est Ahmad, alias Hammou, deux prénoms où la lettre [H'â] domine et ce dernier est imprégné des penseurs cités.

La lettre [H'â] renvoie également à plusieurs concepts abstraits et notions que l'on retrouve en filigrane dans tout le roman, tels que l'angoisse, la liberté, la prison, le déterminisme, la modification, le retranchement, le rêve, l'encre, la texture, etc. Tous ces mots transposés en arabe débutent par la lettre [H'â], la lettre qui symbolise par sa forme demi-circulaire l'ouverture et l'étendue vers l'infini, les abîmes de l'âme et de son mystère. Le texte lui-même se redéploie sur cette logique et se décline sur ce programme, tel un talisman qui, en se déployant, révèle ses secrets, ses compositions et encodages, mais aussi ses retours sur soi, cette introspection textuelle, condensée dans une lettre, la lettre des rêves, mais aussi celle de l'encre qui transcrit le rêve, la lettre du mystère, de la texture qui ouvre ce mystère, la lettre du déterminisme, mais aussi de la modification qui s'opère sur le

³⁵⁰ La citation et l'enchaînement de certains poèmes d'Al-Hallaj constitue, plus qu'un simple intertexte, une mise en abyme du récit lui-même, le rendant constitutif et constitué par les mots de ce poète.

texte sacré, la doxa coranique, pour faire annuler le déterminisme qui pèse sur elle. En effet, le passage qui suit rappelle implicitement un verset du coran transposé et modifié : « Elle avait des mains lourdes et ridées, des mains qui venaient juste de quitter la terre et les pierres. Elle portait sur le dos un fardeau de bois et marchait en fixant le sol » (LPDA-189). Dans le coran, la femme en question s'appelle *hâmmalatou el hâtab* (la porteuse des bouts de bois), deux mots qui ont comme point de départ et comme accent tonique la lettre [H'â]. Ce procédé, l'intertexte coranique et sa modification en vue de l'intégrer dans le texte de fiction, constitue, sur un plan purement religieux et donc idéologique, un blasphème. Sur un plan littéraire, il s'agit de s'appropriier le sacré en le désacralisant, de modifier la doxa pour en faire une littéarité, une fictionnalité. Ce serait une façon de reprendre et de comprendre le sacré, de le défiger, de le décloisonner comme le fait le dessin de la lettre. Il s'agirait d'une mise en abyme dissimulée et disséminée, partielle certes, mais prépondérante.

On pourrait lire dans cette lettre prononcée en arabe (Alh'â'e) le mot *al'ih'â'e* qui veut dire l'insinuation, l'implicite littéraire. Ce serait une façon de disséminer la lettre, le signe et de jeter des balises afin de repérer, de déchiffrer et de déployer le programme du [H'â], la lettre du mystère, de l'implicite littéraire, du non-dit, du talisman / roman, de ce roman où vient s'échouer les forces occultes, les paroles des morts, leurs esprits qui guident les pas des errants, les pas du lecteur, oserions-nous dire, pour prendre et reprendre possession de la lettre, de toutes les lettres du roman et les recomposer, les égrener comme on égrene un chapelet en psalmodiant des prières, dont la prière de l'absent. Cet absent est l'auteur qui s'efface une fois le roman lu, une fois le roman inachevé, laissant la parole et l'écrit errer au gré du vent du désert, au gré des désirs du lecteur. Ceci revient à infirmer l'hypothèse d'une « présence consciente de l'intention du sujet parlant à la totalité de son acte locutoire³⁵¹ », pour reprendre Derrida. En somme, le récit qui se répète en miniature effectuant des retours sur sa loi, sur sa composition, est un récit spéculaire. C'est aussi le cas des *Étoiles écrasées*.

³⁵¹ Jacques Derrida, *La dissémination*, op. cit., p. 383.

Le conte des étoiles écrasées

Le roman *Les étoiles écrasées* contient un bon nombre de mises en abyme, laissant ainsi entendre l'écho de la multiplicité diégétique réursive. Rêves et réminiscences peuvent remplir la fonction diégétique de mise en abyme ou d'emboîtement narratif. Mais la principale mise en abyme dans ce roman est, sans conteste, le conte éponyme des étoiles écrasées. Il serait nécessaire de nous pencher sur cette mise en abyme qui se laisse lire à travers tout le roman et qui est en filigrane comme un fil narratif parallèle à la diégèse. En effet, le conte des étoiles écrasées revient comme une réminiscence, comme un souvenir obsédant, hanter le protagoniste errant Joachim Mboyo dans *Les étoiles écrasées*. Comment s'organise ce conte dans l'archi-texture générale et quel est son degré de spécularité?

Le conte est suggéré, puis disséminé dans tout le roman formant ainsi avec les étoiles, au sens littéral du mot, un repère géographique, mais aussi mémoriel pour le protagoniste errant Joachim. Les étoiles sont un guide spatio-temporel : « Demain, un jour nouveau. Le soleil se lève. Ils ne pleureront pas les étoiles incendiées » (EE-101). Les étoiles renvoient à deux temporalités, une littérale, la nuit à laquelle succédera un jour nouveau, et une figurée où les étoiles incendiées renverraient au moment fatidique du village incendié et qui a sombré dans la nuit, à comprendre par là, la mémoire tourmentée et sombre du protagoniste. Mais parallèlement à ce repère mnésique, l'épithète *brûlées* qui qualifie les étoiles dépasse le cadre référentiel pour introduire une lecture métaphorique. Les étoiles deviennent, par ce fait, une métaphore filée du chemin à suivre, puisant dans la source des souvenirs et surtout du trauma originel du village incendié. C'est ainsi qu'on apprend que le seul repère géographique, mais aussi symbolique, ce sont les étoiles : « J'ai vu dans l'axe de la voie lactée une étoile briller d'une manière extraordinaire. Alors, j'ai compris que Pierre-Claver était revenu pour nous tenir par la main, nous ramener au village » (EE-132).

Le conte ontologiquement lié aux étoiles se manifeste tantôt sous forme de réminiscence de souvenirs d'enfance, comme l'atteste le passage suivant :

Pedro se surprend à écouter cette voix, à épier des vibrations, comme si elles lui parlaient d'un univers qu'il allait défricher de l'autre côté. L'autre côté de la forêt, de la rivière Kasaï, des chutes où gît la pierre sacrée avec son empreinte, des pentes

glissantes d'argile sur Mayi-Munene. Les villages incendiés, le conte qui parle d'étoiles écrasées, d'enfants qui pleurent (EE-84, 85),

tantôt sous forme de chant et la position des étoiles devient un leitmotiv (EE-143). Le chant en forme de mélodie de Joana Ndaya revient aussi hanter Joachim :

Si tu ne sais quel nom évoquer
Si aucune main ne peut te secourir
Appelle à toi une infime étoile
Perdue loin à l'autre bout du ciel
Tu verras toute la nuit s'illuminer
Et ton nom à toi s'inscrira au mitan

Les étoiles deviennent même un élément obsédant, tout comme le conte : « Son nom à lui, Joachim-Pedro, s'inscrira en plaques lumineuses, au milieu des constellations (EE-144). Le passage qui suit en fait foi :

Le conte revient à Joachim, comme un spasme mal maîtrisé. Une chanson égarée dans le champ des calebassiers. La voix de sa mère, quelques jours avant que les hordes guerrières ne déferlent sur le village pour l'incendier. Le conte dit que la vie lui a été refusée. Les rêves lui sont interdits, avait annoncé le grand caïman. Il fallait que le monstre des rivières s'en aille. S'il ne voulait s'évanouir dans les abîmes, c'est le grand caïman qui partirait. Alors, l'orage a éclaté (EE-209).

Le personnage de Joachim, dans *Les étoiles écrasées*, en errant dans les terres et forêts africaines, cherche dans sa mémoire le conte des étoiles écrasées. Ce conte pourrait être une métaphore à la fois du village natal de ce footballeur transformé en guerrier, et de l'acte d'écrire le roman *Les étoiles écrasées*. La quête du protagoniste Joachim renverrait donc au procédé d'écriture. Dans ce sens, la mise en abyme a pour fonction de mettre en évidence « la construction mutuelle de l'écrivain et de l'écrit³⁵² ». Il est de ce point de vue tout à fait légitime de faire un rapprochement générique entre le conte des étoiles écrasées et le roman *Les étoiles écrasées* qui, selon Alexie Tcheuyap, serait un conte :

Les étoiles écrasées semble en effet être l'actualisation du conte dont est dépositaire Mboyo. Ce symbole le talonne comme une malédiction jusqu'à la fin de son itinéraire. Son destin est tracé d'avance par un conte métaphorique qui lui annonce le refus du bonheur. Le caïman qui y émiette les étoiles n'est que l'allégorie du pouvoir canin qui procède par terreur et ravage les consciences [...]. L'actualisation de ce conte fait du récit un prétexte. Tout se passe comme si l'auteur voulait démontrer, entre autres, la pertinence d'un récit prémonitoire sur le destin d'un homme (EE-36).

³⁵² Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire, op. cit.*, p. 25.

Il faut remonter au roman précédent, *La mort faite homme*, pour comprendre l'origine de ce conte, pour avoir une idée sur cette légende et sur la symbolique des étoiles comme cela transparaît dans ce passage :

La légende racontait. Elle parlait d'un mythe ancien, aux siècles où la terre était plus terre. Où le terreau s'ensemencait des graines et des frondaisons. Car, il y avait une fois, une constellation d'étoiles brillantes dans un ciel sevré de lumières. Et les étoiles se révoltèrent. Une révolte violente. Une révolte de sang, de flammes et de feu. Une révolte de cyclones balayant le sable sur les plaines séchées, virevoltant l'herbe brûlée au milieu des trombes de gravier de bois enflammés. Révolte, donc anarchie. Donc tueries, même sans anthropophagie. Les étoiles réclamaient, exigeaient, revendiquaient³⁵³.

Tout compte fait, l'origine de ce conte et son côté fantastique ne cessent de se confirmer et de renforcer les liens avec le récit englobant. Sur le plan de la forme, la dimension fantastique du conte – la légende de la révolte des étoiles, mais aussi le grand caïman qui jette l'anathème sur le protagoniste (EE-209) – fait écho avec les tribulations et délires de Joachim dans la forêt équatoriale. En même temps, il semble exister un rapport de concomitance, voire de motivation réciproque entre le conte (la légende des étoiles écrasées) et le roman *Les étoiles écrasées*. Si le destin de Joachim semble tracé d'avance et affublé d'une malédiction – « Il serait toujours obligé d'errer indéfiniment, à la recherche des étoiles écrasées » (EE-81) – c'est parce que le conte lui a réservé ce sort, l'a prédestiné à errer et à échouer dans son entreprise révolutionnaire, un peu comme les étoiles qui se révoltèrent et qui finirent par être brûlées. La malédiction, qui est aussi le titre d'un autre roman³⁵⁴ de Ngandu Nkashama, est contenue dans le conte et se déploie dans le roman. Par conséquent, le conte semble déterminer le roman de par cet anathème jeté et cette révolte avortée. Cependant, le roman, de son côté, motive et configure le conte à son tour en l'enchâssant dans ses plis. Il serait donc logique de conclure à une création dans la création, à un conte dans le roman. L'enjeu ne consiste pas à chercher l'origine du conte dans le patrimoine populaire, mais bien à vérifier sa compatibilité et son degré de motivation avec le roman, voire avec l'œuvre de Nkashama.

Outre le caractère fantastique du conte et la thématique de la révolte, deux isotopes parfaitement disséminés dans tout le roman, il incombe de relever également les affinités

³⁵³ Pius Ngandu Nkashama, *La mort faite homme*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 65.

³⁵⁴ _____, *La malédiction*, Paris, Silex, 1983.

sémiologiques entre le constitué et le constituant. En effet, la dissémination du conte dans le roman se fait comme un leitmotiv, un chant référentiel. Les étoiles symbolisent, dans ce cas, l'errance indéterminée sur la terre, avec pour seul point de repère ces points fixes dans le ciel. Mais il se trouve que même ces points fixes sont bouleversés, bousculés par la malédiction qui frappe toute tentative de révolte, comme le montre le conte. Il faut lire, au-delà de la connotation géographique et esthétique des étoiles, la révolte de tout un peuple et son écrasement par le pouvoir en place suggéré par la figure du caïman, « le monstre des rivières » (EE- 209). Si le protagoniste erre, c'est que le pouvoir politique l'a ainsi voulu, jusqu'à ce que l'errance devienne une composante existentielle.

La mise en abyme du conte des étoiles écrasées ne serait, toutefois, pas exclusive au roman *Les étoiles écrasées*. Elle concerne toute l'œuvre de Ngandu Nkashama étant donné que les éléments constitutifs de ce conte se retrouvent dans les autres romans et récits et engendrent ainsi une sorte d'écho où l'errance prédestinée, vécue comme une malédiction en est le moteur principal. Le leitmotiv de ce chant des étoiles écrasées se mue par la force d'une sémosis de l'errance en un lieu commun, un topos pragmatico-fictionnel. Celui-ci renvoie aussi bien à la mémoire interne de l'œuvre, cette intratextualité soudée par le conte en question, qu'à la condition auctoriale et sa dimension autobiographique faite de brimades politiques, de dissidence et d'exil. Il est à noter qu'en somme, cette mise en abyme entraîne *de facto* l'autoréflexivité du récit.

3.2.3 Réflexions auctoriales et autoréflexion de l'énoncé

Le procédé de mise en abyme implique celui de la méta-énonciation. Autrement dit, la mise en abyme fait partie d'un procédé linguistique plus étendu, celui de la réflexion métatextuelle. Le texte littéraire valorise ainsi sa littéarité et endosse une pratique quelque peu logocentrique du fait de son autoréflexivité. Cependant, ce logocentrisme, loin de réduire le texte littéraire à un amas de mots qui se répondent en écho, constitue la quintessence la fonction méta-linguistique de la communication, telle que définie par Roman Jakobson, c'est-à-dire que le code lui-même est objet du message. Le texte se met en valeur exposant ainsi sa charpente, les hésitations de l'énonciation et l'errance de l'énoncé. D'ailleurs, l'errance constitue, plus qu'un genre ou un simple mode d'écriture, une littéarité qui, toujours selon Roman Jakobson, est « l'aspect esthétique de la

littérature³⁵⁵ ». Dans ce même ordre d'idées, Gérard Genette affirme que « la littérarité, étant un fait pluriel, exige une théorie pluraliste qui prenne en charge les *diverses* façons qu'a le langage d'échapper et de survivre à sa fonction pratique et de produire des textes susceptibles d'être reçus et appréciés comme des objets esthétiques³⁵⁶ ». Il s'agit, toujours selon Genette, d'une « littérarité constitutive³⁵⁷ ». Nous tenterons, de ce fait, de mettre en évidence le lien qui existe entre ce procédé d'autoréflexivité et la notion de l'errance

La prière de l'absent

La prière de l'absent est le roman qui exploite, avec éclat, le procédé de l'autoréflexivité. Ce récit, étant une pure imagination du professeur de philosophie, se superpose au premier récit, à la diégèse principale jusqu'à la confusion avec ce dernier. Si le professeur de philosophie disparaît de la "scène" pour concéder la place à un narrateur omniscient, il subsiste, néanmoins, des traces non seulement du premier imagier, fabulateur, mais aussi de l'auteur qui intervient pour maîtriser le récit débridé et lui donner son ton. Les premières références au livre qui s'écrit sont contenues dans un discours implicite, métaphorique et renvoyant à l'histoire de l'enfant que Yamna est chargée de transmettre. Mais il faut voir, au de-là de ce micro-récit éparpillé, l'histoire du roman, comme en témoigne le passage suivant : « Un vent frais souffle sur Bab Ftouh. Un vent chargé de quelques grains de sable. Un vent venu de loin, venu du sud, lieu du mythe et du nœud de l'histoire » (LPDA-52). Si le lieu, le sud, semble déterminer ici « le nœud de l'histoire », l'histoire, à son tour, se fait repère et configure ainsi le lieu. Les termes « mythe » et « histoire » réfèrent donc au roman qui s'écrit.

À la manière d'un conteur populaire, le narrateur tient en haleine le lecteur et glisse dans le récit raconté des éléments renvoyant au récit lui-même. Façon, pour lui, de maintenir le contact avec le lecteur. Toutefois, le narrateur ne se contente pas de ce procédé populaire ; il insère également des renvois directs à la composition et à l'état du récit. Dans la bouche de Yamna, le livre se confond avec celui de l'enfant, faisant correspondre l'hypertexte (la diégèse principale) à l'hypotexte (l'histoire de l'enfant) : « Nous avons été

³⁵⁵ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 210.

³⁵⁶ Gérard Genette, *Fiction et diction*, *op. cit.*, p. 109.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 111.

désignés par la source, par l'arbre et les mains de la sage-femme, Lalla Malika, pour écrire ce livre, pour remplir toutes ces pages » (LPDA-56). Les démonstratifs « ce livre » et « ces pages » jouent un double rôle. Ils renvoient d'abord à l'histoire que Yamna est chargée de transmettre. Mais comme cette histoire est encore en train de se réaliser, les démonstratifs concernent également le récit qui s'écrit. Le « ce livre » désigne donc le livre en papier que l'auteur est en train d'écrire, de noircir, au moment de l'énonciation et que le lecteur lit au moment du déchiffrement. La métaphore est mise à nu, nous sommes en face d'un commentaire sur le texte fait par le texte lui-même ou, mieux, par l'auteur de ce texte. Il s'agit bien d'une autoréflexivité marquée, comme il est bien indiqué dans un autre passage que voici :

Alors il s'est mis à écrire dans une chambre noire éclairée par une bougie. Tant il écrivait, il se sentait en sécurité. Il rédigeait des pages entières d'une façon mécanique, sans jamais se relire, utilisait une plume en roseau qu'il trempait dans de l'encre marron pâle, l'encre des hommes de religion, des charlatans, des sorciers. Il écrivait le jour et sortait la nuit. Personne ne savait où il allait ni ce qu'il griffonnait à longueur de journée. Il avait un grand bloc de feuilles blanches dont il ne se séparait jamais. C'était le ou les livres qu'il était en train d'écrire (LPDA-79).

Dans ce passage, le sujet écrivant est Ahmad, alias Sindibad. Sa façon d'écrire est « mécanique ». Cependant, ce qu'il écrit n'est pas dévoilé et ses écrits sont désignés par « le ou les livres qu'il était en train d'écrire ». On pourrait établir une parenté entre ce qu'écrit Ahmad en secret, ce que le professeur de philosophie imagine comme histoire dont Ahmad fait partie, et ce que l'auteur « griffonne » sur eux. Il s'agit là d'un emboîtement, non pas narratif, mais auctorial. Si Ahmad est l'auteur de ses écrits, et que le professeur de philosophie est l'auteur du personnage Ahmad, et qu'en plus, l'auteur du roman est l'auteur de tous ces personnages, les écrits secrets d'Ahmad reviennent de droit à ce dernier, responsable de *La prière de l'absent*. Optant pour ce syllogisme, les verbes cités dans le passage tels que *écrire*, *rédiger* et *griffonner* sont attribuables à l'auteur principal du récit, d'où le caractère réflexif du texte.

Le même procédé se répète et se reflète à un autre endroit du récit, consolidant la thèse de départ. Cette fois-ci, c'est de la bouche de Sindibad que sortent les mots-miroir, par lesquels le récit s'énonce et dévoile sa progression : « Je ne suis pas encore l'Indifférent... Il nous reste du chemin à faire, des gens à découvrir et des histoires à tisser.

Allons! Les mots m'enivrent. Partons! » (LPDA-196). Il est intéressant de relever, dans cet extrait, la référence directe aux composantes d'un récit, c'est-à-dire « des histoires à tisser ». Ces histoires qui restent à tisser ponctuent le récit et marquent une sorte de relance, de prolepse. Par conséquent, ce qui précède cette proposition (des histoires à tisser) se voit attribuer la même signification. Le « chemin à faire » et les « gens à découvrir » sont un renvoi aux péripéties à venir, aux rencontres et aventures que vivra le trio errant, mais sont également et surtout une méta-référentialité. Le texte annonce ce qui viendra dans ses plis sans trop donner de détails. Il est donc curieux de voir que le protagoniste, qui n'est pas un narrateur dans le roman, explicite le déroulement du récit et commente l'intrigue en y étant partie intégrante. Il se voit doté d'une conscience sur-textuelle, c'est-à-dire énonciative, et sa voix se confond avec celle du narrateur omniscient. Le procédé d'autoréflexivité est, dans ce sens, inédit. Le personnage fait ainsi une intrusion dans l'énonciation et commente l'intrigue et sa suite.

Ce procédé se trouve doublé d'un autre, celui de l'intertextualité. En effet, Sindibad prononce ces mots en réponse à la question de Yamna qui ne semble pas saisir son discours sur le poète Al-Hallaj. De là s'intercale ou s'enchâsse l'intertexte poétique qui finit par fondre et se confondre avec le texte. Sindibad cite un poème d'Al-Hallaj (LPDA-193) à qui est consacré le chapitre 15 du roman. Il est possible de relever ici la présence de deux miroirs, un concave, le texte qui déforme, et l'autre réfléchissant (le poème), aboutissant, du coup, à une interpénétration jusqu'à la récursivité. Si le roman intègre les poèmes d'Al-Hallaj, ces derniers renvoient au roman par leur ton. La crise existentialiste et l'errance de l'esprit sont à l'œuvre dans ces poèmes, comme le montre le passage suivant : « Tuez-moi ô mes amis, ma vie est dans ma mort, Et ma mort est dans ma vie, Et ma vie c'est de mourir, Annuler mon être, C'est me faire un don [...] » (LPDA-194). Le procédé de chevauchement continue et le jeu des renvois se poursuit jusqu'à ce que le texte se renvoie à lui-même, jusqu'à ce que le reflet se dédouble et se multiplie à l'infini dans un emboîtement récursif. Il en est ainsi des intertextes coraniques, borgésien et du roman de JMG Le Clézio, *Le désert*³⁵⁸ dans *La prière de l'absent*, mais aussi dans toute l'œuvre de

³⁵⁸ JMG. Le Clézio, *Le désert*, Paris, Gallimard, 1980.

Ben Jelloun où, comme l'écrit Charles Bonn, le « dialogue intertextuel³⁵⁹ » fait figure de proue.

Il faut également signaler que l'intratextualité contribue à son tour à l'autoréflexivité et toute l'œuvre est concernée. Il existe, en effet, dans *Les yeux baissés*, une référence explicite à *La prière de l'absent*. La protagoniste Fatma³⁶⁰ rencontre l'écrivain et celui-ci lui donne le résumé de son livre intitulé *La prière de l'absent*. Il s'agit ici d'"autoréflexivité étendue" décelable à travers toute l'œuvre. L'œuvre de Ben Jelloun se répond, se répand et se crée des connexions et des reflets divers à travers les renvois des livres et l'intratexte qui les caractérisent.

Harrouda

Dans *Harrouda*³⁶¹, l'auteur use à souhait de ce procédé autoréflexif et confère ainsi à l'écriture une existence "endogénétique". L'écriture se fait et s'énonce elle-même, elle se dit elle-même et est consciente de son errance et de ses turpitudes. *Harrouda*, premier récit de Tahar Ben Jelloun, est le premier texte où la corrélation entre l'écrit et la déambulation géographique est marquée et où la contamination de l'énonciation par l'énoncé de l'errance est notoire. À l'errance géographique correspond une errance énonciative qui se manifeste à travers un récit fragmentaire, éclaté, un cadre spatio-temporel déconstruit et un sujet disloqué. L'itinéraire de l'errant permet, de ce fait, la réalisation textuelle. Au-delà d'un trajet, l'errance s'exprime, dans *Harrouda*, à travers des modalités énonciatives et des stratégies discursives. Elle métaphorise le processus de création ou de production du texte qui ferait correspondre la dislocation du sujet à l'éclatement de la narration.

Dans *Harrouda*, le lieu, le territoire, détermine, d'une manière générale, le discours. Le topos, comme représentation géographique, tend à commander, voire à façonner la prise de parole. Aussi, Fès, la ville de naissance de l'écrivain, joue-t-elle un rôle considérable dans le texte. Il s'agit d'un double rôle, géographique et mythique. Le premier roman de l'auteur, à mi-chemin entre écriture autobiographique et délire fantastique, délire qui

³⁵⁹ Charles Bonn, « le voyage innommable et le lieu du dire : émigration et errance de l'écriture maghrébine francophone », *Revue de littérature comparée*, Paris, n° 269 : 1, janvier-mars, 1994, p. 48.

³⁶⁰ Tahar Ben Jelloun, *Les yeux baissés*, Paris, Seuil, 1991, p. 227.

³⁶¹ _____, *Harrouda, op. cit.* Désormais, la référence à ce livre se fera de la manière suivante : (H-), suivie de la mention de la page.

devient sagesse dans la bouche de Harrouda la folle, textualise l'inextricable lien entre les mots (sons et graphie) et les lieux (visions et marquage). Ainsi, l'écrit devient marque, trace, et le mouvement *marquage et tracement*³⁶², comme si l'un dépendait essentiellement de l'autre. Le lieu dans sa conception géographique a besoin du texte, de la graphie pour exister, d'où le topographisme qui en découle. Le discours comme signifiant se définit, à son tour, à travers l'espace géo-social. Ce lien quasiment ontologique entre les mots, l'écrit et le mouvement dans l'espace est résumé comme suit : « La phrase est une rue tracée au hasard de l'histoire » (H-36). *Phrase, rue et histoire* sont ici en interaction et forment un emboîtement ternaire faisant mouvoir la phrase (le mot, l'écrit) sur la rue (l'espace, la ville). Autrement dit, le mot, le lieu et la mémoire se répondent entre eux et forment la charpente textuelle métaphorisée par la figure de Harrouda la folle errante.

L'enfant Ben Jelloun, personnage principal du roman, vit l'occupation et la résistance à partir de sa ville Fès. « La lecture de Fès devient perte de mots et de pierres » (H-46). On découvre ici le même enchevêtrement entre écriture et espace, entre graphie et traces, entre les tatouages de Harrouda et le manuscrit qui donne naissance au livre. Il s'agit d'une autoréflexivité marquée. Ce même procédé est d'autant plus doublé d'une métadiscursivité qui vient ponctuer un récit aléatoire, lui donnant ainsi une justification. Le passage suivant en témoigne : « Jusqu'à présent il ne s'est rien passé. Les textes parallèles récusent la chronologie. C'est pour cela qu'il n'y aura pas de symétrie dans l'espace de la fabulation. Je laisse l'écriture se déplacer jusqu'à dessiner la circonférence. La suite est une fête. Elle ouvre la réalité à de nouvelles traces » (H-49). À observer ce passage, nous remarquons une forte tendance à ponctuer le récit par une méta-énonciation³⁶³. Dans le passage cité, on est face à une non-coïncidence du discours à lui-même. Le discours se reprend pour essayer de se donner une certaine maîtrise qui lui échappe. L'écriture fait

³⁶² Dans le marquage, il y a l'acte de marquer, acte préalable pour la trace, qui, configurée et mise en mouvement, donne le tracement. Le marquage et le tracement sont deux termes empruntés à Jacques Derrida qui, dans son texte « La différance », (*Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 7) aborde la problématique de l'écriture à partir d'une distinction entre le verbe *différer*, dans le sens de reporter, et le verbe *différer* dans le sens de se distinguer pour arrimer le terme de différance aux stratégies d'écriture, telles que le marquage et le tracement. Le *a* de différance est la trace, trace comme matérialisation et transformation du *graphe* (le gestuel, le visuel) en *gramme* (lettre). Dans ce sens, Derrida écrit : « S'il y a une certaine errance dans le tracement de la différance, elle ne suit pas plus la ligne du discours philosophico-logique que celle de son envers symétrique et solidaire, le discours empirico-logique ».

³⁶³ Jacqueline Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi : boucles réflexives et non-coïncidence du dire*, op. cit.

preuve d'autonomie (je laisse l'écriture se déplacer). Par le truchement de l'inconscient, il est possible d'expliquer cette asymétrie de l'écriture et cette absence de chronologie dans cette « fabulation » qui est en somme un souvenir d'enfance. L'écriture s'abandonne à une forme d'errance et dessine à son gré une circonférence. Cette écriture même épouse l'espace, se fait mouvement et se dit elle-même à travers l'errance de l'espace, des sens et du langage. À propos de ce jeu de dévoilement de la fiction et d'*illusio*, Marc Gontard³⁶⁴, en analysant le fonctionnement méta-narratif chez Tahar Ben Jelloun, écrit :

En dévoilant ainsi le piège de l'illusion réaliste, Ben Jelloun aboutit à une sorte d'exhibition de la fiction, rejoignant par là le projet des diverses avant-gardes de l'écriture narrative. D'où la métaphore du livre-papier qui désigne la fictivité de l'histoire racontée : « Compagnons! La scène est en papier! L'histoire que je vous conte est un vieux papier d'emballage. Il suffirait d'une allumette, une torche pour tout renvoyer au néant, à la veille de notre première rencontre »³⁶⁵.

Le même procédé d'autoréflexivité se retrouve, quoique de façon différente, dans l'œuvre de Khatibi. Comment se manifeste ce procédé et quelle est sa portée littéraire?

Pèlerinage d'un artiste amoureux, Un été à stockholm et La mémoire tatouée

Une des particularités de l'errance, chez Abdelkébir Khatibi, est le procédé d'autoréflexivité et de bouclage énonciatif. Ce procédé met en œuvre la circularité du récit et un constant retour sur lui-même. Comme un nomade perdu dans le désert, le récit retourne sur ses pas et se perd dans les dédales des micro-récits. Si l'errant s'arrête un instant pour regarder son chemin, titube par moment et regarde dans toutes les directions avant d'avancer vers un ailleurs indéterminé, le récit figure cette posture et la fait sienne. Autrement dit, l'errance du protagoniste et son engagement dans un labyrinthe qui lui fait oublier sa destination correspond à la façon dont le récit se reprend, marque une pause pour commenter sa propre progression et sa propre constitution afin de faire correspondre la marche du protagoniste errant à la marque du récit.

Raïssi dans *Pèlerinage d'un artiste amoureux* s'exprime à travers le déictique *je* pour traduire son désenchantement face à la confiscation de son cheval et de ses armes par

³⁶⁴ Marc Gontard, « Le récit méta-narratif chez Tahar Ben Jelloun », Mansour M'Henni [dir.], *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 105.

³⁶⁵ Tahar Ben Jelloun, *L'enfant de sable*, *op. cit.*, p. 126.

les forces coloniales. Mais, en même temps, dans son propos subsistent des bribes de référence au récit raconté tel que figuré ici : « Je suis comme invalide depuis sa disparition. Je nomadise dans le déroulement des événements, perdu dans le temps » (PDAA-244). Ici, le protagoniste réfléchit sur son propre parcours. Ainsi, le mot « événements » peut être compris et pris au sens biographique, mais aussi au sens diégétique. Le même procédé de méta-énonciation se retrouve dans toute l'œuvre de Khatibi et prend des allures plus explicites, tel est le cas de l'extrait du livre *Un été à Stockholm* :

Jeu dont, peu à peu, nous connaissons les péripéties sans recevoir encore de message indéchiffré. Personne n'a décidé la logique de cette histoire, ni sa juste combinaison. Rien ne nous est donné pour la défaire. Nous ? tout se passera sans contrat entre le lecteur et le narrateur, dans la révélation du seul instant : furtive répartition du clair et de l'obscur entre les visages, les scènes, les tableaux, les traces sur un tapis de soleil et de neige ensevelie [...] Aucun ange ne descendra, aucun démon, aucun livre halluciné, dévoré par ses lettres : rien que des vibrations assourdies, cette course vers le crépuscule et le mur du son (UEAS-10, 11).

Si le je narratif est omniprésent dans le récit, il ne se contente pas, dans le passage cité, de raconter des événements ou de relater une introspection, mais enchâsse, au sein de son discours, un commentaire sur ce qui va se dérouler. L'autoréflexivité est ici réfléchie, posée et mise en relief comme une constituante du récit qui, pour avancer, a besoin de se projeter, de se mettre en question et d'explicitier son enjeu. Il est logique que cette méta-énonciation ne prenne pas seulement l'énoncé comme objet du discours, mais aussi l'énonciation elle-même, et le je narratif – qui ne fait que raconter sans médium – laisse transparaître un je auctorial conscient de la présence du lecteur et réfléchissant sur la composition de son récit. Le même procédé ponctue le livre *La mémoire tatouée* en ces termes :

En ramenant une énigme morte de notre évanescence, tu penses préciser, dans l'arithmétique dansante des concepts, une non moins obscure intrigue, circularité tienne que tu brises à ton avantage, convaincu que l'univers est à tes trousses. Accepterions-nous de bon gré l'errance des mots sur un nœud qui se déplace et ne se déplace pas ? Mouvement possible quand l'écriture affronte la folie générale des signes³⁶⁶.

L'acte consiste à marcher (pas) et à marquer (lettre). Le temps du texte équivaut au temps de l'action au point que la préfiguration se confond avec la configuration faisant de

³⁶⁶ Abdelkébir Khatibi, *La mémoire tatouée*, op. cit., p. 110.

l'acte d'écrire un acte au sens d'*actum*. L'énonciation provoque l'acte effectif – c'est le performatif, « cette forme verbale rare (exclusivement donnée à la première personne et au présent), dans laquelle l'énonciation n'a d'autre contenu (d'autre énoncé) que l'acte par lequel elle se profère³⁶⁷ » – comme l'écrit Barthes, et le récit marque un temps d'arrêt, une pause avant d'avancer, d'où la métaphore du marcheur qui hésite, trébuche, puis avance. Il est donc indéniable que la volonté de marquer, au sens classique, c'est-à-dire de laisser une trace, devient obsédante chaque fois que le sujet pathémique méta-énonce l'acte d'écrire. Il s'agit de marquer, à jamais, par la lettre. Cette confusion entre désir de marcher et de marquer et espace graphique relèverait de la suprématie de l'écriture, mais introduit surtout le lecteur dans un univers de tournoiement, à la limite de la transe, de la perte des sens, devant l'euphorie du psalmodieur qui n'est autre que l'auteur, mais aussi, dans une certaine mesure, le lecteur.

Dans ce sens, le lexique hallucinatoire abonde. Le paroxysme de cette "psychotropie" est contenu dans le mot Khat qui clôt cette boucle énonciative. Aussi le déplacement est-il accompagné d'un dépassement, dans le verbe, mais également dans l'expression du soi. Le mot Khat se trouve être le catalyseur de cette entité de déplacement/dépassement. Une décomposition sémiologique s'impose afin de déchiffrer ce graphe.

Le mot Khat est cité deux fois dans *Pèlerinage d'un artiste amoureux*. Pourtant, il a le mérite d'exercer un étonnant impact sur la structure textuelle, mais aussi sur la conception de l'écriture dans toute l'œuvre de Khatibi. Raïssi, personnage principal et voyageur aguerri, rencontre à Alexandrie un érudit qui lui lit un ouvrage dans lequel il est écrit ceci :

On dit – mais Dieu seul le sait – que chez les anciens Égyptiens, nos vénérables ancêtres, le tombeau est une demeure éternelle. A côté de lui, le pharaon a un double, le Double. Quand il est vieillard, le Double l'est aussi. Qu'est-ce que le Khat? C'est un reflet, celui qui vit à notre place après notre mort. Quand nous sommes vivants, il quitte notre corps pendant le sommeil, ou le coma ou les vertiges. Nous revenons à nous-mêmes avec le Khat. Nous ne sommes jamais malades éternellement. Nous naviguons sur la barque céleste, nous voyageons avec le temps, nous supprimons la

³⁶⁷ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Œuvres complètes III*, Paris, Seuil, 1968, p. 43.

Mort. La mort nous protège. C'est pourquoi nous avons une double demeure de la vie.
Le Double en est le passeur riverain, entre le Nil et l'Immortalité³⁶⁸.

Le passage constitue une autoréflexivité implicite ou, mieux, une métaphore de l'autoréflexivité. Le Khat pourrait être le fil conducteur – le fil d'Ariane – de ce récit autotélique. Il se lit comme le transporteur spirituel qui guide les pas de l'errant, d'où le recours aux mots « barque » et « navigation ». Le Khat, dans son sens mythologique, désigne une des neuf entités ontologiques dans l'Égypte ancienne, à savoir l'esprit immortel et lumineux du défunt.

Toutefois, le Khat pourrait également signifier, à travers un jeu de mots, le khat ou qat (cette feuille contenant une substance psychotrope et que les habitants de l'Afrique orientale et de la Péninsule arabique mâchent pour ses vertus hallucinogènes), d'où l'emploi du lexique de coma et de vertige. À la page 194 du livre (PDAA) la référence à la feuille du khat est explicite : « Voici donc une oasis, des palmiers, un peuple basané qui mâche du khat. Le khat anesthésie, donne un plaisir somnolent, une sorte de nuit perpétuelle, peuplée d'insectes et d'animaux agiles, qui se réveillent sous les dunes avant d'envahir l'oasis la plus proche » (PDAA-194).

Lié à un usage rituel ancestral, le khat est ici un moyen de dépassement, de transport spirituel. Mais pour Khatibi, le khat est aussi un signe qui lie mythologie et organisation textuelle. Toutefois, l'auteur aurait pu écrire *qat*, comme le veut l'usage de la langue française. Mais, le fait d'insister sur khat révélerait une intention autre. Le khat

ontologique, figuré par des pictogrammes (), nous introduit, par extension ou plutôt par distorsion, dans l'univers de l'écriture, surtout que le mot *khatt* (خط) en arabe signifie tout bonnement ligne (rappelant la ligne raturante), mais aussi écriture dans ses sens scripturaire et calligraphique. Aussi une série de déclinaisons ou, encore, de décloisonnements sémantiques, dévoile-t-elle tout un programme dans lequel l'écrit triomphe. Le verbe *Khatta* (خط) de la radicale *kh-t-t* (خ ط ت), *yakhottou*, c'est écrire. *Khata* (خطى) de *kh-t*, *yakhtou* signifie passer. *Yakhtou* (يخطو) peut aussi signifier marcher, d'où la déclinaison de *khatwa* qui veut dire un pas. Donc, les pas du marcheur et les scripts du

³⁶⁸ Abdelkébir Khatibi, *Pèlerinage d'un artiste amoureux*, op. cit, p. 172.

marqueur ne forment qu'un tout. Par extension, le verbe *khàta* (خاط) veut dire coudre, filer, tisser, et *khaytt* (خيطة) signifie fil, d'où le mot texture et jaillit, enfin, le sens du texte qui s'offre au lecteur et l'invite à se perdre dans ses dédales, dans sa texture. Khat renvoie également, par un jeu de dissémination onomastique, au nom de l'écrivain, Khatibi et, par de-là, à *khitab* (خطاب), c'est-à-dire discours ou, prononcé à la manière latine *katibi* qui renvoie à *kitab* (كتاب), c'est-à-dire livre et *kitaba* (كتابة), écriture dans son sens ontologique. Le sens de khat tire sa polysémie de la dissémination poétique et renvoie, par une logique réflexive, aussi bien au texte qu'à l'auteur, au mot qu'au corps. L'autoréflexivité s'accomplit en spirale. Nous n'aurions pas osé pousser le démontage sémantique aussi loin si Khatibi lui-même ne l'a pas fait avec le nom d'Abdelwahab Meddeb³⁶⁹.

En somme, à travers l'herméneutique du mot khat nous est dévoilé tout le filage sémiotique disséminé dans le texte, celui de l'imbrication de l'écriture et de la déambulation, de la lettre et du marquage topologique, du jonglage poétique et de l'ancrage socio-historique. La substance du monde physique est une, seules varient les formes. Le texte devient ainsi le lieu d'inscription de cette errance des signes faite par greffe, graphe, tatouage, trace – des mots qui reviennent souvent dans toute l'œuvre khatibienne – mouvement et voyage, dissémination du Soi et différenciation du signifiant/signifié, le tout, dans un *khatt*, écriture, propre à Khatibi, qui définit sa posture sociale par son graphe littéraire. Et pour prendre cette autoréflexivité à l'envers, nous dirions que ce procédé ne peut qu'arguer le précepte de l'auteur comme construction textuelle. Comme l'a bien défini Roland Barthes dans la mort de l'auteur, ce dernier est construit à partir de ses écrits et non l'inverse³⁷⁰.

Dans cette myriade de réflexivité constitutive du récit de l'errance, il faut distinguer l'écrit de l'écriture, l'énoncé de l'énonciation, le dit du dire – L'exemple type de ce décalage entre le dit et le dire (pour reprendre Oswald Ducrot³⁷¹) s'exprime dans les passages où Birahima, dans *Allah n'est pas obligé*, refuse de raconter, mais en le disant, il finit par le faire quand même (ANO-97) – pour être en mesure de comprendre la portée de

³⁶⁹ Abdelkébir Khatibi, « Incipits », *Du bilinguisme*, Jalil Bennani [et al.], Paris, Denoël, 1985, 164-179.

³⁷⁰ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Œuvres complètes III, op. cit.*, p. 45.

³⁷¹ Oswald Ducrot, *Le dire et le dit, op. cit.*

ce procédé autoréflexif et son lien ontologique avec la notion d'errance qui le légitime en voulant le supprimer. Le principe de l'errance est d'avancer sans repères, sans mise au point, contrairement à la méta-énonciation qui se reprend pour maîtriser son discours et donner à sa praxis une rationalité et une voie tracée dans les sentiers labyrinthiques du texte. Mais le fait d'enchâsser ces pauses narratives et de vouloir réfléchir sur l'avancement de l'écriture témoigne, paradoxalement, de la parole auctoriale qui légitime l'errance.

On pourrait considérer la méta-énonciation comme une modalité de l'errance, comme un catalyseur permettant de saisir le texte dans sa flagrante errance. Le récit se donne ainsi le pouvoir et la liberté de dire les mots, de les arranger dans une logique de l'errance, semblable à un dé-lire verbal. Par extension, comme l'atteste Maurice Blanchot, « chaque œuvre est une interrogation sur l'être même de la littérature ³⁷² ». Le récit devient métadiscursif : il se développe autour de son propre objet et de son propre projet. Nous citons l'exemple suivant pour conforter cette thèse : Joachim répond à l'interrogation de Paola sur leur devenir : « Le début d'un long roman, qui ne terminera que comme dans les contes merveilleux d'Ixelles » (EE-28).

Toutefois, cette autoréflexivité implique la figure auctoriale. Dans ce sens, le récit d'errance se développerait comme un giratoire qui, par la force centrifuge, projette l'auteur loin du cercle, et ce dernier tente, par ses intrusions sous forme d'autoréflexivité, de se rapprocher du texte qui l'a renié, de reprendre le dessus et de dire l'errance, de la désigner comme constitutive du récit, ce qui lui permettrait de rester aux crochets du récit. La réflexion que Maurice Blanchot apporte sur ce rapport ambigu entre l'œuvre et son auteur est pertinente à maints égards : « Tout écrivain, tout artiste connaît le moment où il est rejeté et comme exclu par l'œuvre en cours ³⁷³ ». Nous pourrions pousser ce raisonnement encore plus loin, non par sadisme pour l'auteur, mais par souci de rendre plus limpide cette autoréflexivité, et dire que, finalement, si ce procédé est une tentative de l'auteur de se réapproprier son récit, de prendre le dessus et en démêler les ficelles, c'est précisément ce même procédé qui finit par l'exclure du champ textuel, qui le projette par cette force centrifuge loin de la spirale de l'œuvre et de son errance et qui finit par tout contaminer et

³⁷² Maurice Blanchot, *L'espace littéraire, op. cit.*, p. 82.

³⁷³ *Ibid.*, p. 55.

par se retourner contre son initiateur pour lui rendre la même image, le même reflet, déformée certes, du texte d'errance. Aussi l'autoréflexivité serait-elle un accomplissement de l'errance qui ne renvoie pas seulement à la diégèse, mais à l'énonciation. L'auteur est un scripteur, et les miroirs disposés en sorte qu'ils réfléchissent le texte s'entrecroisent et ne font que disséminer et éparpiller encore plus la figure auctoriale. Autrement dit, le texte prime, et s'il se réfère à sa propre constitution, c'est qu'il existe par et à travers son propre fondement. L'autoréflexivité se réduit donc à décrire l'énoncé et à réaliser en même temps l'action de cet énoncé. Ducrot parle d'*auto-référence*, puisque: « le sens d'un énoncé est une image de son énonciation³⁷⁴ ».

Par ailleurs, cette autoréflexivité, à l'image de la mise en abyme et des digressions diégétiques, permet d'ébranler le récit, de perturber le déroulement et d'accentuer encore plus l'errance dominante. Il se trouve que cette errance qui déborde le cadre strictement géographique pour toucher et à la structure du récit et à la conception même du texte, fait naître une réflexion sur l'écrit, dans une manière de voir et de concevoir le monde à travers le prisme de la notion d'errance. Comment se légitime cette réflexion et quelle est son incidence sur l'acte d'écrire ?

3.2.4 Errance du signe comme réflexion sur l'écrit

Comme l'écrit Roelof Overmeer, « l'écriture est une situation d'errance qui peut conférer un pouvoir à ceux qui la vivent³⁷⁵ ». La réflexion sur l'écrit constitue, de ce fait, un point de jonction entre l'œuvre et son auteur, une sorte de catalyseur mettant à nu le travail de l'auteur, mais c'est aussi un point d'achoppement entre un énoncé perméable à l'esthétique de l'errance et une énonciation imprégnée par la logique même de cette errance. C'est à travers la dissémination auctoriale qu'est livrée la conception de l'écrit. Il s'agit de voir comment se déploie cette réflexion et où se trouve l'interaction entre l'auteur et l'œuvre.

³⁷⁴ Jacques Moeschler, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, op. cit., 562. p.

³⁷⁵ Roelof Overmeere, « Le royaume d'Ulysse et le royaume de Prospero : écriture, errance et pouvoir », *Études de lettres*, n° 3, Revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne, 1993, p. 35.

3.2.4.1 Architecture du texte et corrélation entre topos, graphie et logos :

Harrouda

Dans *Harrouda*, une errance de l'écriture est décelable dans la corrélation de signes, tels que le lieu, le mot et la mémoire. Entre ces signes, circule l'écriture, à l'image de Harrouda la folle. Harrouda est la prostituée qui erre dans la rue, le sexe béant qui s'offre à la vue des enfants. Le narrateur (le sujet narrateur s'exprime tantôt à travers le déictique *nous* renvoyant à l'enfant et probablement à son frère, tantôt à travers le *je*) est sans conteste, le sujet, auteur qui narre son enfance, en y mêlant des éléments fictifs. L'auteur découvre la femme-prostituée. Femme mi-réelle, mi-imaginaire, Harrouda est un lien entre les humains et les ogres. De par son ambivalence, elle suscite la curiosité des enfants en incarnant à la fois la folie et la figure charnelle. Son corps se fond et se confond avec la cité qui, à son tour, se fait et se défait, comme il apparaît clairement dans le passage suivant :

Harrouda s'en va retrouver ses maîtresses et exiger du hibou l'amnésie ou tout au moins l'arrêt des irruptions. Arrivée au seuil de la ville, elle expulse la nuit de sa gorge. Son rire fait la pluie dans le cimetière. Les morts changent de position et sont interpellés de nouveau par les anges. Harrouda va en titubant d'une tombe à l'autre. Sa peau se décolle et tombe en un mouvement lent sur la pierre. Les cheveux restent collés sur la nuque. Un liquide amer les retient. Les os se déplacent et viennent se tasser sur l'herbe humide. Elle a juste le temps de vomir le dernier rêve. Il est bleu. Comme la mort, il est bleu et transparent. Il est rouge. Comme le ciel, limpide et censuré. Les images qui défilent en bande sur son front sont versées dans sa bouche ouverte. Le printemps dans un corps. L'algue dans la bouche. Des dalles sur la poitrine. La mer en échange (H-10).

Le passage cité est suivi, dans la collection Futuropolis de Gallimard³⁷⁶, du dessin de Baudoin où l'on voit la cité, Fès, avec une femme nue, Harrouda, qui la domine en étendant son corps sur cette cité. La folle erre dans la cité et ses membres s'y conjuguent. Ainsi, le couple syntagmatique *peau/pierre* sonne comme *paupière*, d'où l'accentuation de la vue; *nuit/gorge* rime avec *cri* (les sons de la cité); *rire/pluie* traduisent le rythme du son; *os/herbes humides* renvoient à la sensation tactile; *rêve/mort/cimetière*; *rêve/ciel* connotent l'imaginaire. Le texte introduit le lecteur à une synesthésie qui le projette dans une dimension de folie des sens, comme l'expriment bien les verbes de mouvement : *arriver*, *expulser*, *changer*, *aller*, *tituber*, *décoller*, *retenir*, *se déplacer*, *venir*, *se tasser* et *vomir*. L'auteur recourt également à une métaphore créée par une alliance de mots qui consolide

³⁷⁶ Tahar Ben Jelloun, Jean-Yves Baudoin, *Harrouda*, Paris, Futuropolis Gallimard, 1991.

l'imbrication entre cité et femme : « cités-mères » (H-49). S'ensuit toute une isotopie mêlant ville et corps, terre et chair, confondant le siège de la ville et la décomposition des corps (H-51); au point où « la pierre nue devient femme au corps voilé » (H-63). Cette confusion des matières correspond à une confusion des sens, à une errance perceptive et imaginaire dont l'auteur, bien plus que l'enfant, fait preuve dans son écriture.

Le récit erre et bascule, à plusieurs moments, dans la dimension fantastique, surtout, quand il s'agit d'évoquer les souvenirs de guerre. Parler de la guerre nécessite une métaphorisation globale, voire une allégorisation. La guerre devient un poulpe géant qui étend ses tentacules sur la cité : « les tentacules du poulpe avalèrent quelques enfants » (H-50) et des oiseaux rapaces qui s'abattent sur la ville « occupèrent certains points stratégiques et surveillèrent la population » (H-50). Le recours à la dimension fantastique traduit la vision de l'enfant, certes, mais il constitue également un exutoire. L'écriture exorciserait le traumatisme de la guerre. Dans les yeux de l'enfant, Harrouda devient le symbole de la résistance : « Elle traversa la grande place vide sur la pointe des pieds, réveilla le poulpe et lui fit avaler des petites billes rouges. C'étaient des billes de soleil qui mettent le feu dans les corps » (H-50).

La deuxième partie du livre intitulée *Tanger-la-trahison* constitue le deuxième lieu d'enfance de l'auteur. Une fois de plus, le topos commande le logos, le déplacement géographique commande le déploiement discursif. L'enfant Ben Jelloun vit sa première émigration comme le début d'une longue errance :

Synthèse de deux mers, chimère dans la nuit de la mémoire, elle m'enivre et me procure une réserve d'étoile. Elle est promesse d'azur dit l'Orient. Elle est voile des amants que la vague enroule sur la tunique des sables. Elle est fièvre du vent du large dit le contrebandier. L'écume voyage dans l'empire des corps ouverts dit Ibn Battouta (H-64).

La référence au célèbre voyageur marocain Ibn Battouta traduit une aspiration à l'errance, à la découverte de l'étendue du monde. Tanger, la ville côtière, conditionne le discours et introduit dans le récit un style nouveau dans le récit *Harrouda*, celui du voyage et de la dualité qu'il entraîne. Aussi l'enfant adolescent vit-il l'ambivalence de la ville : Orient/Occident, quartier européen/médina, touristes homosexuels et garçons payés pour les « transpercer » : « je les transperce... je les fais payer et je ris » (H-76). Le premier rapport

avec l'Occident passe par la domination sexuelle. Dominer l'Occident par la sodomie, acte viril en soi. « C'est la petite vengeance des jeunes qui se font payer pour aller chez les prostituées » (H-76). Comme la femme, la ville de Tanger n'échappe pas à cette ambivalence. Elle est comparée à une femme. La ville représenterait alors la coexistence des deux mondes, des deux cultures : « le portrait d'Om Kaltoum et l'affiche de *Et dieu créa la femme* » (H-77).

La clé de toutes ces confusions et fusions anesthésiques et étourdissantes qui tiennent parfois du dé-lire verbal se trouverait peut-être dans l'ultime comparaison de l'écriture à l'effet du kif. Ainsi les mots possèdent une vertu hallucinogène comparable à celle provoquée par le Kif. Et l'auteur ne dément pas cette comparaison, bien au contraire, il la consolide comme suit :

Le kif pour ébranler le sens gravé sur le corps. Le kif pour écrire le mouvement de la désillusion difficile pour arrêter le flux du geste accablant, pour émacier le visage de l'homme tranquille, pour habiter l'espace neutre, suspendre le cœur qui crève, faire des trous dans le manteau de la solitude, mentir à la douleur, s'emmurer dans d'autres corps (H-87).

Tous les ingrédients sont bons pour provoquer une synesthésie baudelairienne; Kif, corps, écriture, gravure (qui rappelle le tatouage), mouvement, errance de l'esprit et de l'âme. Tous ces termes s'opposent fondamentalement à *accablant, tranquille, espace neutre, cœur qui crève manteau de la solitude, douleur*, etc. Une dichotomie s'installe entre un monde anté-mortem et un monde vibrant et vigoureux jusqu'à l'étourdissement.

Dans cet ordre d'idées, le narrateur de *Harrouda* qui s'exprime à travers le déictique *je* se réfère à Sindibad, le marin mythique des *Mille et une nuits*: « je suis la nuit du Destin je suis Sindibad et son génie revenus à la vie cyclope. » (H-89). Cette référence au personnage de Sindibad évoque explicitement le voyage en mer, de l'errance et des aventures qui s'ensuivent, mais elle est aussi et avant tout, une référence littéraire. Par ce personnage, le narrateur, pris dans le tourbillon du langage ou la fumée du kif intègre dans l'univers fictif les *échos* des autres textes qui font la culture du jeune adolescent. Par ailleurs, il est à noter, que la même poétique de correspondance des signes éclatés existe chez Khatibi.

3.2.4.2 Corps synesthésique, mots catalytiques chez Khatibi

Pour Khatibi, le processus lecture/écriture constitue un chassé-croisé (MT-80). L'écriture est donc abordée à travers son effet de retour après la lecture. Ce croisement ne se fait pas seulement dans le texte. Les mots, pour l'auteur, sont une extension du soi et des signes. Dans ce sens, le vecteur principal qui lie ou confond toutes ces instances est le graphe. Il est évident que la paronymie entre graphe et greffe joue un rôle déterminant dans cette conception. Les objets (le corps, la terre, le topos) sont greffés dans les signes (la mémoire, le dessin, le tatouage et l'écrit). La greffe qui est un condensé d'entités biologiques ou physiques synesthésiées, trouve son salut dans la lettre, le graphe, qui la transcrit, qui la figure et la défigure. Ce croisement pourrait être ce que Foucault appelle « le privilège absolu de l'écriture³⁷⁷ ».

Dans son récit autobiographique, Khatibi dépeint son portrait d'enfant solitaire qui se réfugie dans les livres et qui y cherche un sens salvateur à sa condition. Cette condition corrobore l'inextricable lien ontologique qui existe entre l'écrit et le vécu, entre le graphe du papier et la trace du monde. Le lien est d'autant plus motivé et soudé par la sexualité qui donne un sens à l'enchevêtrement de l'écrit et du vécu. L'auteur lui-même explicite le lien entre le désir et l'écriture comme en témoigne le passage suivant : « Elle entrera sur la pointe des pieds, posera sur ta poitrine ouverte la touche délicate de deux petits seins durs, dérive-toi ! Ouvre les yeux, la chambre sera verte, non point le paradis, mais une écriture licite, là-bas, dans le désir » (MT-77). Le déictique *tu* référant à l'énonciateur pourrait être ce que Bourdieu appelle l'entreprise *d'objectivation de soi*. Il s'agit d'une objectivation qui passe par une distanciation déictique. Le désir comme acte est un moteur d'écriture et un motif d'inscription dans le corps du texte. Aussi la figure de la femme tient-elle de la poésie. Dans le texte autobiographique, il existe une récurrence du mot bordel qui renvoie en même temps à la fascination et au dégoût. Cette dualité antithétique contenue dans l'acte t(s)extuel est de l'ordre du ratage. « Chaque âge a ses désirs ratés ou raturés », écrit Khatibi (MT-105). Le ratage qui est à comprendre au sens lacanien, c'est-à-dire l'acte manqué et le malaise dans la civilisation qu'il engendre, ouvre la voie à la rature, c'est-à-dire à

³⁷⁷ Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, op. cit., p. 53.

« l'effacement du trait premier³⁷⁸ ». L'écriture se présente comme une réinscription, une réimpression du réel dont émergent tous les fantasmes, y compris celui du corps en mots et des mots en corps. Khatibi écrit : « J'ai rêvé, l'autre nuit, que mon corps était des mots » (MT-79).

Dans la même veine fondatrice de l'acte d'écrire, Khatibi souligne le lien entre écriture, désir, pas et divinité : « et comme les endormis de la caverne, les mots naissaient au désir, escortaient mes pas, et redoublaient, en reflet, ma divination. » (MT-81). Il est à noter que la corrélation entre curiosité, corps et conception divinatoire est relayée par l'écrit et que le mouvement n'est que simulacre, l'action étant celle de l'écriture, un peu comme Don Quichotte qui est fait de langage, à la fois objet et sujet, constitué et constituant de son propre récit³⁷⁹.

Par ailleurs, il existe chez Khatibi une véritable obsession de la prophétie. Dans son roman *Le prophète voilé*, cette fascination correspondrait à l'acte originel de l'écrit. Il faut également rappeler que Khatibi est un lecteur de Gibran Khalil Gibran et l'œuvre majeure de ce poète écrivain, *Le prophète*³⁸⁰, a largement inspiré l'écrivain marocain, surtout pour *Le prophète voilé*. La prophétie se hisse au niveau des fantasmes, et vouloir rivaliser avec les "vrais" prophètes devient une aspiration qui traduit la tension vers l'éternel, vers la parole qui devient autorité dans la cité. Toutefois, contrairement au prophète de Gibran, au-delà de la revendication d'une certaine sagesse, Khatibi s'oriente plutôt vers la prophétie qui se rapproche de la folie. La figure du prophète illuminé et à moitié fou l'interpelle, une espèce de démiurge par lequel la parole prend sens. Dans cette même optique, Khatibi se dit avoir été influencé, tout comme Ben Jelloun, d'ailleurs, qui écrit *Moha le fou Moha le sage*, par le personnage nietzschéen de Zarathoustra. Ce personnage qui tire son nom du fondateur de l'ancienne foi Zoroastrienne se revendique moins du Zarathoustra historique que de la propre pensée de Nietzsche. Il incarne la conscience solitaire d'un poète-prophète dont la parole se confond avec celle du fou. La tradition d'allier folie et sagesse est bel et bien littéraire. Elle a existé chez Abou Al Alaâ Al Maarri avec *Risalit Al Gofrane* (La Lettre

³⁷⁸ Jacques Lacan, *Littérature, Séminaire du 12 mai 1971*, Paris, Seuil, p. 7.

³⁷⁹ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., p. 60.

³⁸⁰ Gibran Khalil Gibran, *Annabi*, Le Caire, Dar Achourouk, 1923. Rédigé en grande partie en arabe, le livre a été complété et édité en premier en anglais. Mais comme Khatibi est bilingue français-arabe, nous supposons qu'il l'a lu en arabe, c'est pourquoi nous donnons la référence de la version arabe.

de l'absolution), ainsi que chez Dante avec *La divine comédie*. Ne faudrait-il pas y voir une tentative de vouloir se placer parmi les grands de la littérature mondiale ? Le prophète-poète est également un errant, un personnage voyageur. À l'instar de Zarathoustra, le prophète de Khatibi est un voyageur qui constate la mort de Dieu. D'ailleurs, l'auteur lui-même se considère comme un prophète exilé, comme le poète errant. Cette sagesse solitaire engendre la folie. La Rochefoucauld ne dit-il pas que « c'est une grande folie de vouloir être sage tout seul³⁸¹ » ?

La folie/sagesse est celle du texte avant tout. Au début était le texte, semble dire Khatibi qui, en privilégiant le transcrit, le transfiguré, le trantextuel, élève le scriptural au rang d'une divination qui remplace le dieu mort. Aussi la perception du monde, de la société, de la culture, du peuple et des individus, se fait-elle et se défait-elle dans l'écoulement de l'encre sur du papier blanc. C'est ce que Khatibi, à l'instar de Blanchot et de Barthes, nomme l'écriture blanche. Il s'agit, avant tout, « d'une histoire de palimpseste, de ce qui se travaille en quelque sorte sous la page blanche, l'effacement qui jaillit de sa trace³⁸² ». Tout se traduit et prend forme dans cette trace, la trace du corps-écriture et, par-delà, de la textualité/sexualité. Mais, au lieu de s'élever comme parole créatrice, la parole littéraire tend à disparaître, elle se fait absence et mort, pour donner naissance à une véritable errance de l'âme et du corps. Khatibi déclare : « j'écrivais, acte sans désespoir et qui devait subjuguier mon sommeil, mon errance. J'écrivais puisque c'était le seul moyen de disparaître du monde, de me retrancher du chaos, de m'affûter à la solitude. Je croyais au destin des morts, pourquoi ne pas épouser le cycle de mon éternité ? » (MT-87). Ce passage cité témoigne de la fascination qu'a l'écrivain devant la feuille blanche. Le signe graphique et sa marque lui permettent d'échapper à l'angoisse. Écrire est donc, pour lui, un acte existentiel.

En insistant sur cette intersémiotique qui se fait par rature, Khatibi met en avant le travail de l'artiste qui inscrit la blessure par le tatouage, le graphe, le dessin, comme un orfèvre avec ses bijoux de création. Il va même jusqu'à intituler un chapitre de son livre *La blessure du nom propre* « le Cristal du texte ». Comment ne pas voir un lien naturel avec

³⁸¹ La Rochefoucauld, *Réflexions ou Sentences et Maximes morales* [231], Paris, Éditions Garnier Frères, 1961, p.64.

³⁸² Abdelkébir Khatibi, *Maghreb pluriel*, Paris, Denoël, 1983, p. 202.

*Émaux et Camées*³⁸³ de Théophile Gautier, où matières et mots riment et se confondent pour donner naissance à l'expression artistique, loin du débat qui oppose l'art pour l'art à l'art engagé ?

Le mot rature revient souvent et se confond parfois avec biffure et bifurcation, ce qui souligne encore une fois l'emboîtement créé par la ligne raturante entre la marche du voyageur et la démarche de l'écrivain (BNP-39). Cette répétition qui fait penser à une logique incantatoire où l'obsession du tournoiement est une figure centrale, inscrit définitivement le récit dans l'errance. Par conséquent, la poétique de l'errance renvoie constamment aussi bien au désir de recommencement, de relance, de nouveau départ, de rebrousser chemin et changer de direction, qu'à la volonté de rectifier, d'inscrire, de tracer et retracer, de raturer les lignes de l'écrit, mais aussi les rues sillonnées. La rature étant, par essence, une transfiguration, l'écrivain projette le dessein de transpercer, mais aussi de traverser, une ligne qui barre, qui traverse, qui se superpose et qui garde une trace. La rature est, en fin de compte, « une folle écriture », écrit Khatibi (BNP-69). Ce procédé de raturage, largement utilisé par l'écrivain, connoterait sa condition d'existence. N'a-t-il pas écrit : « J'étais malheureux : répétitif. Écrivant et raturant (BNP-74). À force de répéter et de psalmodier le mot rature dans ses écrits, Khatibi ouvre la brèche à une véritable litté-rature, la littérature n'étant que rature de la lettre originelle, palimpseste dans lequel s'inscrit la continuité, mais aussi l'impossible. Cette rature de la lettre entérine l'infini du texte et donne corps à la spirale qui tournoie, faisant du récit un point mobile qui s'étend vers l'infini. De ce fait, le récit de l'errance est un récit en spirale par excellence. Comme à son habitude, Khatibi lance le dé de la théorie, regarde et reproduit le mouvement, la structure dans ses écrits littéraires.

Dans son essai *La blessure du nom propre*, il insiste sur l'imbrication de trois cercles : temps, espace et savoir, avec, comme centre de gravité, le vide, l'indicible, la blessure qui tend vers l'infini. À travers ce qu'il nomme « une intersémiotique transversale³⁸⁴ » se nouent et se dénouent toutes les structures sémiotiques, telles que le tatouage, la calligraphie, l'écriture, etc. Ce n'est certainement pas un hasard si le

³⁸³ Théophile Gautier, *Émaux et Camées*, Paris, Hachette, 1927.

³⁸⁴ Abdelkébir Khatibi, *La blessure du nom propre*, *op. cit.*, p. 19. Désormais, la référence à ce livre se fera de la manière suivante : (BNP-), suivie de la mention de la page.

personnage central du roman *Pèlerinage d'un artiste amoureux* est stucateur de métier. Raïssi sillonne les villes comme il crée des sillons sur les murs, les décorant de jolies arabesques et de stucs ornementaux. L'art se répond, il est essentiellement autotélique, même s'il puise son agencement du réel qu'il tente de reproduire, de déformer, de déconstruire et de dépasser.

La rature comme inscription de l'effacement³⁸⁵ rappelle ici un autre procédé scripturaire qui intervient après l'effacement, celui du tatouage. Avec la même fréquence que le mot rature, le mot tatouage (et ses déclinaisons : tatoué, détatoué) est omniprésent dans le texte khatibien. Le tatouage devient un motif, au sens sémiotique, c'est-à-dire un hyponyme du thème renvoyant au corps marqué au fer, mais aussi au texte marqué par la lettre. La récurrence du motif de tatouage crée une similitude avec l'acte d'écrire. Inscire et tatouer reviennent au même. Dans *La blessure du nom propre*, Khatibi intègre des dessins de femmes tatouées sur plusieurs parties du corps (le front, le menton, les bras, les mains, la poitrine, le ventre, le bas-ventre, etc. (BNP-120-127)). Cette représentation est en soi une assimilation du tatouage qui est un langage patrimonial dans le corps du texte. Le tatouage devient, de ce fait, écriture, et Khatibi s'au(c)torise à le faire sien. Désirer, tatouer et écrire constituent les versants d'un même *idioma*. La fascination qu'éprouve l'auteur devant le tatouage remonte à l'enfance où il observe le voyou du quartier aux mains tatouées, la bédouine tatouée, mais aussi la main ancestrale. Il s'agit de sa fixation au mythe. Le tatouage est à comprendre comme l'inscription du savoir ancestral et des mythes d'où sa valeur préservatrice. Dans *La mémoire tatouée*, on peut lire ceci : « Toute calligraphie éloigne la mort de mon désir, et le tatouage a l'exceptionnel privilège de me préserver » (MT-12). Ce marquage, qu'est le tatouage, se conjugue également à l'acte de marcher.

Dès son jeune âge, Khatibi a toujours lié l'écriture à l'errance, comme si les deux relevaient d'un même ordre, celui de la représentation de l'infini. L'errance se lit dans le texte khatibien comme une poétique. L'auteur écrit : « n'efface mon errance sur cette plage que la folle pluie, déposée en ma somnolence, quand se récitait, la nuit, la voix penchée, à

³⁸⁵ La rature, étant par définition une ligne qui barre ce qui est déjà écrit, peut être qualifiée comme une inscription de l'effacement, puisque, en effaçant ce qui est écrit, la rature inscrit autre chose, une ligne.

la limite de la stridence, de ma grand-mère ». L'errance est également une déambulation bohémienne, comme le montre le passage suivant : « Dans la rue, d'autres hasards incitaient mon errance » (MT-43). Il faut rappeler que le principal motif du roman *Pèlerinage d'un artiste amoureux* qui est un récit d'errance par excellence, est le voyage du grand-père de l'écrivain qui, peut-on lire dans *La mémoire tatouée*,

à la fin du siècle, fut pris d'une folie d'évasion. On ignora les motifs. Demande-t-on à un serpent la raison de sa mue ? Il abandonna sa famille, arriva à La Mecque, par des moyens compliqués, marche à pied, dos de chameau et un bateau qui échoua. Il fut sauvé, sans doute, par l'astuce inexorable de l'anecdote. Après un séjour d'un ou deux ans à La Mecque, on le retrouva ensuite dans sa famille à Fès. Puis, pour des raisons encore mystérieuses, reprit son aventure à travers le Maroc, ciselant le stuc et le marbre. La fin du récit l'installe à la campagne, le fait mourir tranquillement, comblé d'enfants. (MT-60).

La mention explicite de l'errance est très présente et semble même déborder les limites du texte, comme en témoigne le passage suivant :

Vint l'adolescence avec sa floraison de déclics. S'en aller dans la fascination, épars dans l'univers : tout voir et connaître, disparaître d'avance dans la notion de son voyage. J'aurai été loin dans d'étranges pays et j'aurai tout aimé dans cette partition en errance. Et alors ? (MT-149).

L'écrivain, dès son jeune âge, est fasciné par le voyage, par l'au-delà de l'horizon, de la limite du visible. Dans ses déambulations, l'écrivain de *La mémoire tatouée* vit le vagabondage comme une expérience d'écriture, mais aussi comme un matériau d'écriture.

Il écrit à ce propos :

Londres étalait son équilibre, sa précision, son masque ; je marchais avec conviction, et bien que l'asphalte pût rêver à mon rebondissement, je n'étais point révolté contre les dimensions grisâtres, graduées de quartier en quartier en un ensemble lui-même en mouvance. Vagabondage dans la rue, entre autres, d'une jupe de pâleur et d'éclat. Je devais passer et voir ; comment surprendre, par-delà ma prosodie, l'instant qui se déchire ? (MT-151).

Ce passage soulève une interrogation sur la façon de saisir la fugacité de l'instant, du mouvement, de le figer quand on écrit. L'écriture ressuscite le temps saisi par la flânerie de l'auteur à travers ses voyages. Ces derniers sont en l'occurrence une *mnémos* réactualisée par l'écriture du temps évanescents. Les déplacements de l'écrivain lui permettent de mettre en œuvre « la différence en mouvement », la différence étant un concept cher à Khatibi. En effet, c'est en voyageant à travers les signes et les lieux que l'on

se découvre et que l'on découvre l'Autre. Le lien entre l'écrit et le topos semble ontologique et est étendu sur toute l'œuvre khatibienne. Quand l'écrivain arrive en Inde (lors d'un colloque afro-asiatique (MT-157)), il admire la danse de Indani Rajpai Rahman et la compare à des graphes aériens, comme pour signifier, encore une fois, que tout est écriture. La danseuse devient signe (MT-159), rappelant par là, la similitude que relève Roland Barthes durant son voyage au Japon entre l'écriture et la peinture³⁸⁶. Naturellement, toute forme d'art finit par communiquer la même chose, le beau dans le signe et l'insaisissable, tel que les pas de danse de Indani Rajpai ou l'instant fugace d'une jupe de pâleur qui laisse ses traces dans la mémoire du texte littéraire.

De plus, la poétique de l'errance joue également le rôle de catalyseur entre la femme et l'espace. En Andalousie, Khatibi se précipite pour aller visiter une prostituée. L'espace est féminisé, la femme est territorialisée (MT-160). Khatibi érotise, de ce fait, l'Occident : « Je tatoue sur ton sexe, Occident, le graphe de notre infidélité, un feu au bout de chaque doigt. Point nodal, crac ! » (MT-175). Au Luxembourg, il croise du regard une fille au manteau noir. Le désir passe à travers les regards. Un accident interrompt cette complicité dans le regard, une femme est morte happée par une voiture la main sur le sexe pour rabattre dans son dernier geste sa robe (MT-161). Cette scène l'a marqué et il médite sur la nature de l'Occident dans ce mouvement de la main :

J'étais ailleurs, vaguement méditatif : l'Occident chrétien était-il ce mouvement ? Ne pas se trahir devant la mort, maintenir la force de principe, se nouer dans la souffrance de telle manière que la vie divise les signes et les sens en une folie voilée. Je reconnaissais pourtant le spectacle parallèle de mon identité, et bien que flottant dans le désert des dieux, je ressentais une certaine émotion, blancheur de la page qui fascina ma distance à tous les occidents de ma prairie, oiseaux étranglés de ma main, désordre des doigts. Ouvre la main et passe ! (MT-162).

Khatibi vit la fusion, non entre deux cultures, mais entre son existence et son écriture, entre son corps et son écrit. Il déambule à New Delhi, à Berlin (MT-169) et écrit sa déambulation en ces termes : « Voyage ou danse ? Mon errance chez tous ces peuples, dont je reprendrai un jour les interférences, face-à-face, interminable fascination dont je dénonce les signes, et quelle fable racontera mon mouvement ? Furtif échange, une fantaisie, une équation de visions qui me font flotter, à la croisée des différences, vers ma propre

³⁸⁶ Roland Barthes, « L'empire des signes », *Œuvres complètes III, op. cit.*, p. 364.

divination » (MT-170). Les différentes villes visitées et décrites par lui ponctuent les moments de sa vie. Elles se répandent en écho et créent un réseau de signes investis dans le graphe. De ce fait, son autobiographie est un livre de voyage dans lequel Khatibi raconte ses déplacements entre les villes.

Cette même fusion entre l'être et l'écrit, entre ce qui est vécu et ce qui est narré existe bien dans l'écriture de Nkashama. La folie et la dissidence comme moteurs textuels pourraient expliquer le choix de l'errance comme action du récit, mais aussi comme poétique du discours. Ainsi, comme le souligne très bien Alexie Tcheuyap, l'écriture pourrait être une « projection de fantasmes personnels et de détails biographiques³⁸⁷. » Reliant les deux constantes de dissidence et de folie à la notion d'errance, nous pourrions lier, comme le fait Tcheuyap, l'errance des personnages dans les œuvres de tout le corpus à celle des auteurs et affirmer, de la sorte, qu' « en tout état de cause, le vagabondage de [leurs] créations est similaire au [leur]³⁸⁸. »

En somme, la réflexion sur l'écrit comme aboutissement de la littérarité tire sa force dramatique de cette synesthésie textuelle qui fait correspondre une hétérogénéité discursive, palpable dans l'errance de l'énonciation, et une position auctoriale instable et voguant entre des textes et des imaginaires divers. Pourtant, il faut admettre qu'il existe, par-delà l'errance totale qui touche aussi bien l'énoncé que l'énonciation, une véritable tentative auctoriale de contenir cette errance afin de maîtriser le discours qui la module. Cette tentative consciente est toutefois travaillée par un fondement inconscient, de l'ordre de la pensée et non plus du langage, et qui fait que l'écriture elle-même est livrée à l'errance. Ceci revient à infirmer l'hypothèse d'une « présence consciente de l'intention du sujet parlant à la totalité de son acte locutoire³⁸⁹ », pour reprendre Derrida.

³⁸⁷ Alexie Tcheuyap, *Esthétique et folie dans l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama*, op. cit., p. 193.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 195.

³⁸⁹ Jacques Derrida, *La dissémination*, op. cit., p. 383.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Notre lecture du texte de fiction s'opère aussi bien à travers le contenu idéologique et son contexte socio-historique que l'agencement formel et ses procédés poétiques. Cette approche a le mérite de saisir les mécanismes sémiotiques et poétiques qui soutiennent le texte ainsi que les thématiques et idées qui sous-tendent sa structure. Il est ainsi aisé de d'isoler la notion de l'errance qui, plus qu'une simple thématique, s'agence telle une entité structuro-idéologique éclatée et prend place comme élément central autour duquel tournent d'autres sémèmes hypéronymiques. La question revenait à examiner ce que représente cette errance dans les œuvres étudiées et comment, au-delà des pérégrinations géographiques, les romans analysés traduisent, à travers des modalités énonciatives et des stratégies discursives, cette errance. Pour ce faire, trois parties structurent l'étude de cette errance.

À travers l'examen de la trajectoire de chaque écrivain du corpus, il en résulte une interaction entre la position qu'occupe l'agent au sein du champ littéraire et les dispositions de celui-ci. Cette interaction passe par les prises de position littéraires, mais aussi politiques des auteurs. Loin de vouloir nier les singularités et les caractéristiques de chacun, prenant surtout en compte les différents contextes socio-politiques, la problématique principale qui traverse les livres à l'étude, celle de l'errance à la lumière de la trajectoire des écrivains, tend à chercher ce qui rassemble ces derniers. La trajectoire des auteurs, loin de constituer un déterminisme de cause à effet, permet de comprendre l'énonciation dans le texte comme discours singulier.

Par conséquent, une constante caractérise la trajectoire de ces auteurs, à savoir le parcours hétérogène et éclaté qui subit les effets des exils géographique et identitaire éprouvés. Ce parcours inscrit la personnalité des auteurs dans l'interstice, loin des sociétés matricielles et crée ainsi un état de manque. Tahar Ben Jelloun, incapable de s'adapter à l'arabisation de l'enseignement de la philosophie, quitte le Maroc pour la France où il s'intéresse à l'état psychologique des immigrés maghrébins. Il continue de voyager et de s'imprégner des cultures lointaines tout en gardant la société marocaine comme principale

référence dans son œuvre. Il dit, par ailleurs, éprouver une fascination pour James Joyce (Ulysse), ce qui pourrait se traduire par le quasi détachement physique et idéologique de toute contrainte nationale ou autre, mais aussi par l'esthétique qui fait mouvoir le récit dans un espace éclaté. Khatibi perd très jeune son père et s'éloigne de la cellule familiale. Il voyage à travers les capitales du monde et se considère comme un étranger professionnel à la recherche du signe, de la graphie idéale. Il montre également un grand attachement à la poésie, à une esthétique bohémienne qui inscrit son parcours dans une sorte de "nomadisme culturel". Kourouma se sépare de ses parents et est élevé par son oncle. Plus tard, il est poursuivi par le régime, il s'exile dans plusieurs pays pour avoir dénoncé, à travers son œuvre littéraire, le pouvoir en place. Il finit par fuir la guerre de la Côte d'Ivoire et va se réfugier en France où il meurt. Écrire pour lui est un besoin, de témoigner certes, mais surtout de recréer et de déconstruire l'imaginaire et la mythologie des sociétés de l'Afrique de l'Ouest dans un style innovateur. Nkashama se sépare dramatiquement de son milieu familial et social à cause de ses implications politiques et de la folie qu'on lui allègue. Il s'exile, parcourt plusieurs pays et s'installe aux États-Unis d'Amérique. Il transforme son vécu, fait de brimades politiques, en une œuvre romanesque et théorique. Cette œuvre prolifique témoigne de l'obsession de l'écriture comme exutoire des horreurs et des traumatismes. L'acte d'écrire fait taire chez l'écrivain le désespoir et repousse une certaine angoisse de la mort.

Il apparaît clairement, à travers ces trajectoires, qu'un état de manque dû à l'éclatement du noyau familial, aux exils géographiques et intérieurs, mais aussi aux frustrations sociales, inscrit les auteurs dans une volonté de se réinventer et de se positionner en s'opposant aux dogmes religieux, aux despotismes politiques et aux codes littéraires préétablis par les *nomos* du champ. Dans ce sens, l'écriture joue un rôle de régulateur dans la mesure où elle propose un univers onirique qui permet de compenser le manque et d'ouvrir les horizons sur l'ailleurs, lieu du mythe et du phantasme. C'est grâce à cette écriture conçue comme une échappatoire que l'institution littéraire n'hésite pas à primer ces écrivains et à les doter d'un capital symbolique fort élevé.

Par ailleurs, l'éclatement territorial et les identités insaisissables des auteurs motivent, par la médiation de la fiction, la composition et le choix rhétorique des romans du

corpus. Sans rapport de causalité, la trajectoire imprègne l'œuvre de cette instabilité et de cet éclatement socio-culturel pour instituer un véritable univers fait d'errance, de rêves et d'exil. L'écriture devient donc une façon de rendre positive l'errance des auteurs. Cette identité littéraire donne aux écrivains du corpus une position privilégiée au sein du champ littéraire dans lequel ils détiennent un capital symbolique élevé. L'écrivain, tiraillé entre le Spleen et l'Idéal, tente de résoudre, par l'écriture, les contradictions contenues, selon "les principes de vision et de division", dans l'espace des possibles.

L'analyse textuelle permet de déceler les traces de l'errance géographique qui se déploie dans le récit pour le déconstruire. Il arrive que l'errance s'introduise par surprise, comme dans *Pèlerinage d'un artiste amoureux*. Elle peut s'inscrire dans la destinée du protagoniste, tel est le cas dans *La prière de l'absent*. L'omniprésence de cette notion dans le lexique est figurée par l'emploi massif de verbes d'action relatifs au déplacement, ainsi que des verbes de mouvement, tels que *errer*, *déambuler*, *partir*, *marcher*, *tituber*, etc. Les verbes *se dissoudre*, *s'effriter*, *errer* (qui revient à plusieurs reprises), *délivrer*, *s'égarer*, etc. montrent, bien au-delà de l'errance au sens géographique, l'égarement et la perte de soi. Une logique atopique mène les personnages à l'effritement, voire à la folie. Les lieux se multiplient et dessinent un réseau topographique qui inscrit les actions du protagoniste dans un élan soutenu vers l'ailleurs. Le paradoxe entre action de chercher, de fixer une destination, d'une part, et perte, « fuite éperdue » (ANO-94), d'autre part, exprime la tension qui assaille les personnages. Cette tension est également décelable dans l'espace imaginaire.

Dans le prolongement de l'éclatement et de la multiplicité des lieux, le temps subit, à son tour, le contrecoup de cette errance pour donner lieu à une temporalité évanescence, chaotique et répétitive jusqu'à la transe des mots. En effet, la quatrième dimension de l'espace, c'est-à-dire la temporalité, se laisse contaminer par l'énoncé de l'errance, mais aussi par l'espace imaginaire qui est la manifestation du temps vécu. Contrairement au temps linéaire d'un récit classique, la structure du temps est ici bouleversée et la linéarité chronologique brisée. La rupture dans la chronologie répond aux aléas de l'errance psychique où le rêve constitue une figure centrale pour la motivation entre temps vécu et espace imaginaire. Qu'il s'agisse du rêve classique (pendant le sommeil), du rêve éveillé ou

encore des visions, le temps linéaire est suspendu et introduit le lecteur dans une dimension onirique. Dans cette temporalité de l'errance, passé, présent et avenir n'ont plus de valeur propre; la seule valeur qui compte est celle du temps vécu par le protagoniste. Aussi ce dernier sombre-t-il, la plupart du temps, dans un monde imaginaire où les hallucinations, les rêves et les fantasmagories deviennent les actants de cette errance psychique. Le protagoniste tente d'échapper à l'espace et au temps par le rêve et les hallucinations provoquées par la folie ou les psychotropes.

Sindibad vit dans une dimension fantastique brisant ainsi avec toutes les normes classiques de la vraisemblance spatio-temporelle. Il se retrouve dans des endroits surréalistes, tels que le village de l'oubli, habité par des gens mi-humains mi-fantômes. Raïssi confond songes et réalité, voit son amante partout dans le désert, rêve et se voit pousser des ailes tel Icare. Gérard Namir subit le décalage horaire de l'avion pour laisser errer ses pensées dans des rêveries érotiques et des réminiscences qui se confondent avec les fantasmes. Dans *Les étoiles écrasées*, le voyage forcé change à jamais la personnalité du protagoniste Joachim et le projette dans une autre errance, mentale, en guise d'échappatoire à l'errance des maquisards dans les forêts de la RDC. Ce dernier délire et sombre dans des hallucinations qui suspendent le temps de l'action initiale.

Si, la plupart du temps, les fantasmagories sont provoquées par l'errance mentale, cette dernière est maintes fois exaltée par des substances psychotropes, telles que le kif et le kat. Dans *Allah n'est pas obligé*, Birahima, comme les autres enfants-soldats, se drogue souvent. Sindibad, dans *La prière de l'absent*, était, sous l'effet du kif, « heureux. Des souvenirs passaient ainsi devant lui avec indifférence » (LPDA-150). Dans *Pèlerinage d'un artiste amoureux*, le khat devient une métaphore d'un espace/temps soumis à la loi de l'errance.

Dans les rêveries comme dans les moments où l'esprit s'égaré sous l'emprise du psychotrope, le temps, mais aussi l'espace se soumettent à cette logique éclatée. De ces deux axes, espace et temps, surgit la notion de chronotope qui les fait correspondre et décliner sur la logique de l'errance. L'espace et le temps semblent s'ordonner et s'influencer mutuellement, un peu comme le visuel et le mental, le réel et le virtuel, le concret et l'abstrait. La correspondance, loin d'être une simple coïncidence, est motivée par

la structure textuelle interne, profonde, celle de l'énonciation qui travaille et encode les lignes du récit pour en faire une texture solidement entrecroisée où temps et espace sont les deux fils qui la constituent.

Or, même l'énonciation subit les effets de l'errance. L'ethos et l'hexis des personnages semblent les prédisposer à l'errance en faisant de ces derniers des êtres marginaux, révoltés et prêts à défier le destin. Azel, dans *Partir*, conteste les ordres établis par la société. Ahmed, alias Sindibad, dans *La prière de l'absent*, est agnostique et s'oppose aux dogmes religieux de son maître. Joachim, dans *Les étoiles écrasées*, est persécuté par la société d'accueil et se révolte contre tout. Le protagoniste brise ainsi les normes sociales et parcourt les lieux, sans y laisser d'attaches physiques. Il semble plus attaché à son expérience, aux rencontres, qu'aux lieux géographiques. Isolés pour la plupart du temps, les personnages sont aux prises avec des troubles schizoïdes. Joachim, Azel et Sindibad en sont un exemple, mais l'errance semble les retenir contre une folie irréversible.

Non loin de la folie, la fuite et le travestissement sont inhérents à cette errance. Ces deux motifs se déploient à travers les plis du nom propre. Il arrive fréquemment que les personnages changent de noms ou portent des prénoms qui se prêtent parfaitement à une décomposition sémantique. L'onomastique inscrit, de cette façon, le protagoniste dans l'errance. Joachim Mboyo dans *Les étoiles écrasées*, le footballeur en Belgique, devient Jules Motéma pour quelque temps, puis Pedro Santos le maquisard errant dans la forêt congolaise. Parallèlement à ce travestissement, une herméneutique du nom propre dévoile l'encodage auctorial. Le personnage Joachim Mboyo en est un exemple éloquent.

Dans un autre ordre d'idées, le travestissement identitaire s'avère lourd d'impact sur la trajectoire du récit qui se laisse contaminer par l'esthétique de l'errance. Cette esthétique transparaît au niveau de la diégèse et des modalités discursives. En effet, tous les micro-récits, qu'ils soient indirectement reliés à la diégèse (tels que les oraisons) ou non (tels que le discours historique et politique), comme dans *Allah n'est pas obligé*, brisent la linéarité diégétique. Ce roman présente autant de détours diégétiques que de pérégrinations géographiques. Les micro-récits se greffent ainsi au noyau principal jusqu'à brouiller les pistes entre récit de fiction et discours réaliste sur l'histoire des politiques africaines.

Le portrait diégétique de ces micro-récits révèle, dans les romans du corpus, une intrigue – un noyau diégétique – qui se développe autour d'une structure labyrinthique et qui contient dans ses plis une multiplicité de voix narratives. Dans cette hétérogénéité discursive, des mises en abyme ainsi qu'une autoréflexivité créent un véritable « jeu de miroirs ». Ces procédés montrent, encore une fois, l'errance de l'énonciation qui finit par renvoyer à sa propre structure et ses tournolements. La dissémination du conte éponyme des étoiles écrasées dans le roman démontre clairement ce procédé du blason.

Le texte littéraire valorise ainsi sa littéarité et laisse place à une écriture qui se fait elle-même et qui est consciente de son errance. Toutefois, bien que l'auteur veuille, par l'entremise de cette autoréflexivité, se rapprocher du texte qui l'a renié, dire l'errance et la désigner comme constitutive du récit, ce qui lui permettrait de montrer un total contrôle sur l'intrigue, le récit de l'errance se développe tel un giratoire qui, par la force centrifuge, projette l'auteur loin de son cercle. Les paradoxes tombent et le mystère disparaît, du moment où l'auteur veut maîtriser l'errance par l'errance. L'exemple type qui métaphorise cette équation est le cas de Joachim dans *Les étoiles écrasées* qui veut fuir son errance imposée par une autre choisie, mais bien plus éclatée, inscrivant définitivement le roman dans l'inachèvement. L'écriture fait preuve d'autonomie et s'abandonne à l'errance rappelant par là l'errance du protagoniste et son engagement dans un labyrinthe qui lui fait oublier sa destination. Ainsi le récit se reprend, marque une pause pour commenter sa propre progression et réfléchir sur sa constitution, avant d'avancer, d'où la métaphore du marcheur qui hésite, puis avance.

L'énonciation introduit donc une réflexion sur l'écrit à travers l'errance des signes. En somme, cette réflexion est révélateur du processus de production du texte et son errance entre les signes et les imaginaires. Les textes de l'errance seraient un carrefour de signes et une littéarité au summum de l'éclatement discursif. Les frontières entre prose et poésie s'évanouissent pour laisser place à un langage singulier, celui de l'errance des signes et des codes littéraires comme manifestation de l'errance existentielle. L'écriture se présente ainsi comme une réimpression du réel dont émergent tous les fantasmes.

À l'instar de Don Quichotte, les personnages errants, dans les romans du corpus, font le récit. Les textes traduisent, par ailleurs, le tiraillement que vivent ces protagonistes

entre la figure du chevalier errant à la recherche d'un idéal, d'une utopie, d'une part, et, d'autre part, la figure du marginal qui vagabonde dans les rues de la ville, un véritable anti-héros qui multiplie les échecs et finit par se perdre, ultime perte de soi. Dans ce sens, les fins des romans n'arrêtent pas l'errance : les personnages continuent d'errer ou meurent inscrivant ainsi le récit dans l'inachèvement. Les textes permettraient ainsi aux auteurs, à travers cette errance, d'échapper à l'angoisse de la mort, du cloisonnement spatio-temporel, bref, à l'angoisse existentielle. L'errance, dans son sens ontologique, est donc essentiellement un fondement de l'écriture et une manière d'être dans le monde. De cette façon, elle ne renvoie pas seulement au texte éclaté, mais aussi à la condition déchirée de l'intellectuel, du poète.

Cependant, bien que les textes du corpus semblent s'agencer sur l'isotopie de l'errance et tendre vers une unité de topos et de logos, il reste que chacun de ces textes garde sa singularité dans une sorte d'autodétermination où l'errance qui soumet les textes – sur les plans diégétique et énonciatif – à son alchimie fantasmatique, se décline sur une logique où se déploie une écriture particulière dans chaque texte, le rendant unique et original. Cette originalité relève du je (jeu) auctorial et de sa subjectivité qui fait miroiter une vision singulière et errante sur les signes du monde, sur un passé et un a-venir, dans un présent de l'écrit où le récit onirique prend le pas.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

CORPUS PRINCIPAL

BEN JELLOUN, Tahar

La prière de l'absent, Paris : Seuil, 1981.

Partir, Paris : Gallimard, 2006.

KHATIBI, Abdelkébir

Un été à Stockholm, Paris : Flammarion, 1990.

Pèlerinage d'un artiste amoureux, Monaco : Éditions du Rocher, 2003.

KOUROUMA, Ahmadou

Allah n'est pas obligé, Paris : Seuil, 2000.

NKASHAMA, Pius Ngandu

Les étoiles écrasées, Paris : Publisud, 1988.

CORPUS SECONDAIRE

BEN JELLOUN, Tahar

Harrouda, Paris : Denoël, 1973.

Moha le fou, Moha le sage, Paris : Seuil, 1978.

KHATIBI, Abdelkébir

La mémoire tatouée, Paris : Denoël, 1971.

La blessure du nom propre, Paris : Denoël, 1974.

KOUROUMA, Ahmadou

Monnè outrages et défi, Paris : Seuil, 1990.

Quand on refuse on dit non, Paris : Seuil, 2004.

NKASHAMA, Pius Ngandu

La malédiction, Paris : Silex, 1983.

La mort faite homme, Paris : L'Harmattan, 1986.

AUTRES TEXTES DES AUTEURS DU CORPUS

BEN JELLOUN, Tahar

La réclusion solitaire, Paris : Denoël, 1976.

La mémoire future, Paris : Maspero, 1976.

Les amandiers sont morts de leurs blessures, Paris : Maspero, 1976.

La plus haute des solitudes. Misère affective et sexuelle d'émigrés nord-africains, Paris : Seuil, 1977.

À l'insu du souvenir, Paris : Maspero, 1980.

L'écrivain public, Paris : Seuil, 1983.

Hospitalité française, Paris : Seuil, 1984.

L'enfant de sable, Paris : Seuil, 1985.

La nuit sacrée, Paris : Seuil, 1987.

Jour de silence à Tanger, Paris : Seuil, 1990.

Alberto Giacometti, Paris : Flohic, 1991.

La remontée des cendres, Paris : Seuil, 1991.

Les yeux baissés, Paris : Seuil, 1991.

L'ange aveugle, Paris : Seuil, 1992.

La soudure fraternelle, Paris : Arléa, 1994.

L'homme rompu, Paris : Seuil, 1994.

Le premier amour est toujours le dernier, Paris : Seuil, 1995.

Poésie complète, Paris : Seuil, 1995.

Les raisins de la galère, Paris : Fayard, 1996.

La nuit de l'erreur, Paris : Seuil, 1997.

Le racisme expliqué à ma fille, Paris : Seuil, 1998.

Cette aveuglante absence de lumière, Paris : Seuil, 2000.

L'islam expliqué aux enfants, Paris : Seuil, 2002.

Amours sorcières, Paris : Seuil, 2003.

La belle aux bois dormant, Paris : Seuil, 2004.

Le dernier ami, Paris : Seuil, 2004.

Sur ma mère, Paris : Gallimard, 2008.

KHATIBI, Abdelkébir

Le roman maghrébin, Paris : Maspero, 1968.

Le lutteur de classe à la manière taoïste, Paris : Sindbad, 1976.

Vomito bianco. Le sionisme et la conscience malheureuse, Paris : Union Générale d'Éditions, 1974.

Le livre du sang, Paris : Gallimard, 1979.

Le prophète voilé, Paris : L'Harmattan, 1979.

Amour bilingue, Montpellier : Fata Morgana, 1983.

Maghreb pluriel, Paris : Denoël, 1983.

KHATIBI, Abdelkébir et Jacques HASSOUN, *Le même livre*, Paris : L'Éclat, 1985.

Dédicace à l'année qui vient, Montpellier : Fata Morgana, 1986.

Par-dessus l'épaule, Paris : Aubier, 1988.

Ombres japonaises. Précédé de Nuits blanches, Montpellier : Fata Morgana, 1989.

Paradoxes du sionisme, Rabat : Al-Kalam, 1989.

L'art calligraphique arabe. Ou, la célébration de l'invisible, Paris : Gallimard, 1994.

KHATIBI, Abdelkébir, Mohamed SIJELMASSI et El-Houssein EL-MOUJAHID [dir.], *Civilisation marocaine. Arts et cultures*, Casablanca : Éditions OUM, Arles : Actes Sud, 1996.

L'alternance et les partis politiques, Casablanca : Eddif, 1999.

Vœu de silence, Neuilly-sur-Seine (Hauts-de-Seine) : Al-Manar, 2000.

Du signe à l'image, le tapis marocain, Aix-en-Provence : Edisud, 2001.

Le corps oriental, Paris : Hazan, 2003.

Aimance, Neuilly-sur-Seine (Hauts-de-Seine) : Al-Manar, 2004.

KHATIBI, Abdelkébir Khatibi et Ghita EL-KHAYAT, *Correspondance ouverte*, Paris : Broché, 2005.

Féerie d'un mutant, Paris : Serpent à Plumes, 2005.

Quatuor poétique, Rilke, Goethe, Ekelof, Lundkvist, Neuilly-sur-Seine (Hauts-de-Seine) : Al-Manar, 2006.

KOUROUMA, Ahmadou

Les soleils des indépendances, Montréal : PUM, 1968.

En attendant le vote des bêtes sauvages, Paris : Seuil, 1994.

Toungantigui ou le diseur de vérité, Châtenay-Malabry : Acoria, 1998.

NKASHAMA, Pius Ngandu

Crépuscule équinoxial, Lubumbashi : Éditions Folange, 1977.

La délivrance d'Illunga, Paris : Jean Oswald, 1977.

La mulâtresse Anna, Dakar : Nouvelles Éditions africaines (N.E.A.), 1983.

Bonjour monsieur le Ministre, Paris-Ivry-sur-Seine : Silex, 1983.

Le fils de la tribu, Dakar, Abidjan, Lomé : Les Nouvelles Éditions Africaines, 1983.

Nous aurions fait un rêve, Kinshasa : Institut National des Arts (INA), 1983.

Le pacte de sang, Paris : L'Harmattan, 1984.

Littératures africaines: 1930-1982 (Anthologie critique), Paris-Ivry-sur-Seine : Silex, 1984.

Pour les siècles des siècles, Paris : Nouvelles Éditions Bayardères, 1987.

Vie et mœurs d'un primitif en Essonne quatre-vingt-onze, Paris : L'Harmattan, 1987.

Des mangroves en terre haute, Paris : L'Harmattan, 1991.

L'empire des ombres vivantes, Carnières/Mornanleuz : Éditions Lansman, 1991.

Les enfants du Lac Tana, Enfance, enfance, Montréal : Hurtubise, 1991.

Un jour de grand soleil sur les montagnes de l'Éthiopie. Suivi de *Un matin pour Loubène*, Paris : L'Harmattan, 1991.

Le fils du mercenaire, Montréal : Hurtubise, 1993.

May Britt de Santa Cruz, Paris : L'Harmattan, 1993.

Théâtres et scènes de spectacle. Étude sur les dramaturgies et les arts gestuels, Paris : L'Harmattan, 1993.

Yakouta, Paris : L'Harmattan, 1994.

Le doyen marri, Paris : L'Harmattan, 1994.

Citadelle d'espoir, Paris : L'Harmattan, 1995.

Le fils du mercenaire, suivi de *Yolène au large des collines*, Paris : EDICEF, 1995.

Les magiciens du repentir, Paris : L'Harmattan, 1995.

Mayiléna, Châtenay-Malabry : Acoria, 1999.

Mariana, suivi de *La chanson de Mariana*, Paris : L'Harmattan, 2005.

OUVRAGES ET ARTICLES CRITIQUES SUR LES ŒUVRES DES AUTEURS

BEN JELLOUN, Tahar

ABASSI, Ahmed, « La quête impossible dans *La prière de l'absent* de Tahar Ben Jelloun », *Le Renouveau*, Tunis, Dar El Amal, n° 1081, 24 août 1991, p. 12.

ABOUELOUAFI, Mohamed, « La quête initiatique comme lieu d'écriture dans *Pélagie-la-Charrette* d'Antonine Maillet et *La prière de l'absent* de Tahar Ben Jelloun », *Francophonies d'Amérique*, vol. 8, 1998, p. 113-118.

ARNAUD, Jacqueline, « Ben Jelloun (Tahar). *La prière de l'absent* », *Annuaire de l'Afrique du Nord, Maghrébins en France: émigrés ou immigrés?* Paris : CNRS, n° 20, 1981, p. 1218-1219.

ATTAFI, Abdellatif, « L'identité fragmentée dans *La prière de l'absent* », *Études francophones*, University of South Louisiana, Lafayette : n° 12, vol. 1, printemps 1992, p. 75-82.

BEN ZAKOUR-CHAMI, Anissa, « *La prière de l'absent* ou une relecture des *Nuits* », *Cahier d'études maghrébines, Les mille et une nuits dans les imaginaires croisées*, Cologne : n° 6-7, 1994, p. 119-124.

BLANCO BARROS, Maria Isabel, « *La prière de l'absent* de Tahar Ben Jelloun », *Actes du colloque Voix de la Francophonie. Belgique, Canada, Maghreb*, Université de Barcelone, 1999, p. 305-315.

BRAHIMI, Denise, « *Une année dans le Sahel* et sur *La prière de l'absent* », *Actes du colloque 'L'écrivain et le pouvoir', Détournements d'écriture: voir,*

sentir, entendre le Maghreb, Faculté des Lettres de La Manouba et Université de Paris XIII, 1997, p. 243-249.

_____, « Yamna, d'après *La prière de l'absent* de Tahar Ben Jelloun », *Maghrébines. Portraits littéraires*, Paris : L'Harmattan, 1995, p. 64-74.

FLORES, Andrea, « Tahar Ben Jelloun: The Suture », *LittéRéalité*, vol. 12, n° 2, automne 2000, p. 19-30.

GONTARD, Marc, « Le récit méta-narratif chez Tahar Ben Jelloun », Mansour M'Henni [dir.], *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture*, Paris : L'Harmattan, 1993, p. 99-118.

GOYTISOLO, Juan, « *La prière de l'absent* de Tahar Ben Jelloun », *Le Nouvel Observateur*, Paris : 3 octobre 1981, p. 36.

HAYES, Jarrod, « In the Nation's Closets: Sexual Marginality and the Itinerary of National Identity in Tahar Ben Jelloun's *La prière de l'absent* », *Romanic Review*, vol. 89, n° 3, mai 1998, p. 45-67.

HAMIL, Mustapha, « History as Myth in Ben Jelloun's *La prière de l'absent* and Chraïbi's *Le passé simple* », *Expressions Maghrébines, Revue de la Coopération Internationale des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines*, vol. 2, n° 1, été 2003, p. 37-50.

IBNLFASSI, Laïla, « The Absence of the Self: Tahar Ben Jelloun's *La prière de l'absent* », Mortimer Mildred [dir.], *A Literature in Transition, Maghrebian Mosaic*, Boulder : Lynne Rienner Publishers, 2000, p. 151-68.

JARBI, Ahmed, « La déconstruction machinique dans *La prière de l'absent* », Mansour M'henni [dir.], *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture, Actes de colloque de Kairouan*, Paris : L'Harmattan, 1993, p. 131-146.

LE CLEZIO, J. M. G, « *La prière de l'Absent*, Tahar Ben Jelloun, dans la tradition des anciens conteurs », Compte-rendu, *Le Monde*, Paris : 4 septembre, 1995, p. 13.

RENARD, Pierrette, « Traversée du désert et quête initiatique dans *Le désert* de Le Clézio et *La prière de l'absent* de Ben Jelloun », *La littérature et le désert, Recherches et Travaux*, Université de Grenoble, UER de Lettres, n°. 35, 1988, p. 100-109.

SAIGH-BOUSTA, Rachida, « Béances des dire et investissements symboliques: *La prière de l'absent* », Charles Bonn et J.L. Joubert [dir.], *Itinéraires et contacts de cultures, Littératures maghrébines, Tome 2*, Université Paris-Nord, 1^{er} semestre, Villetaneuse, Paris : n° 11, 1989, p. 37-45.

SALHA, Habib, « Le miroir étoilé: une lecture de *La prière de l'absent* », Mansour M'henni [dir.], *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture, Actes de colloque de Kairouan*, Paris : L'Harmattan, 1993, p. 83-98.

TCHEHO, Isaac-Célestin, « *La prière de l'absent* de Tahar Ben Jelloun », Mohamed Habib Samrakandi [dir.], *Horizons maghrébins, La perception critique du texte maghrébin de langue française*, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse : 4^{ème} trimestre, n° 17, 1985, p. 118-127.

TEISSIER, Guy, « Syncopes du récit. Chraïbi: *La mère du printemps*, Tahar Ben Jelloun: *La prière de l'absent* », *Revue de la Faculté des Lettres de Marrakech, Actes du colloque de Marrakech*, Marrakech : Faculté des Lettres, n° 3, p. 92-101.

KHATIBI, Abdelkébir

BENSMAIË, Réda, « Géographie politique de la littérature : à propos de la notion de "voyageur professionnel" chez Abdelkébir Khatibi », Hédi Bouraoui et N. Redouane [dir.], *La traversée du français dans les signes littéraires marocains, Actes du colloque de Toronto*, 1996, p. 113-124.

_____, « Writing Metafiction : Khatibi's *Le livre du sang* », *SubStance: A Review of Theory and Literary Criticism*, vol. 21, n° 3, 1992, p. 103-14.

BUCCI-GLUCKSMANN, Christine, Antoine RAYBAUD, Abdelhaï DIOURI [et al.], *Imaginaires de l'Autre. Khatibi et la mémoire littéraire*, Paris : L'Harmattan, 1987.

DÉJEUX, Jean [dir.], *Lecture dans la pensée de Khatibi, Actes de colloque*, El Jadida : Conseil municipal de la ville d'El Jadida, 1990.

DUGAS, Guy, « Le traitement de l'autobiographie dans *La mémoire tatouée* d'Abdelkébir Khatibi », *Revue Celfan/Celfan Review*, vol. 2, n° 3, mai 1983, p. 26-29.

EL-NOSSERY, Névine, « L'Etrangeté rassurante de la 'bi-langue' chez Abdelkébir Khatibi et Nancy Huston », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 11, n° 3, août 2007, p. 389-397.

HENNUY, Jean-Frédéric, « Examen d'identité : Voyageur professionnel et identification diasporique chez Jean-Philippe Toussaint et Abdelkébir Khatibi », *French Studies: A Quarterly Review*, vol. 60, n° 3, juillet 2006, p. 347-63.

MAYER, Linda, « Réflexions sur le discours interculturel actuel de la littérature marocaine de langue française chez Tahar Ben Jelloun et Abdelkébir Khatibi », Anoll Lídia et Segarra Marta [dir.], *Voix de la Francophonie* (Belgique, Canada, Maghreb), Barcelona : Universitat de Barcelona, 1999, p. 373-87.

MDARHRI ALAOUÏ, Abdallah, « Abdelkébir Khatibi: Writing a Dynamic Identity », *Research in African Literatures*, vol. 23, n° 2, été 1992, p. 167-76.

MEMMES, Abdallah, *L'écriture de la dualité*, Paris, l'Harmattan, 1994.

_____, « Vers une problématique du projet autobiographique chez Khatibi et Meddeb », *Al-Asas*, Salé : n° 83, février 1988, p. 46-50.

RICE, Alison, « Translating Tradition : Abdelkébir Khatibi's *La mémoire tatouée* », *Romance Review*, vol. 12, automne 2002, p. 107-16.

SELLIN, Eric [dir.], *Abdelkébir Khatibi, Numéro spécial, CELFAN Review*, Philadelphie : Temple University, vol. 8, n° 1-2, novembre 1988 – février 1989.

STONE MCNEECE, Lucy, « Rescripting Modernity : Abdelkébir Khatibi and the Archeology of Signs », Mortimer Mildred [dir.], *Maghrebian Mosaic: A Literature in Transition*, Boulder: Lynne Rienner Publishers, 2000, p. 81-98.

TABASSIR, Saïd Aït, « L'androgynisme ou la fable mystique », *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 10, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 121-126.

WAHBI, Hassan, « L'Auteur double: La Représentation du moi-écrivain dans trois récits d'Abdelkébir Khatibi », Driss Aïssaoui [dir.], *Dalhousie French Studies, Diversité culturelle et désir d'autobiographie dans l'espace francophone*, vol. 70, automne 2005, p. 9-20.

KOUROUMA, Ahmadou

AFFOUÉ KOUASSI, Virginie, « Des femmes chez Ahmadou Kourouma », *Notre librairie, Cahier spécial Ahmadou Kourouma : L'héritage*, n° 155-156, 2004, p. 50-54.

ANYINEFA, Koffi, « Les enfants de la guerre : adolescence et violence postcoloniale chez Badjoko, Dongala, Kourouma et Monénembo », *Présence francophone*, vol. 66, 2006, p. 81-110.

BAZIÉ, Isaac, « Écriture de violence et contraintes de la réception : *Allah n'est pas obligé* dans les critiques journalistiques française et québécoise », *Présence Francophone, La réception des littératures francophones*, n° 61, 2003, p. 84-97.

BISANSWA, Justin, « Jeux de miroir : Kourouma l'interprète », *Présence francophone, Ahmadou Kourouma, écrivain polyvalent*, n° 59, 2002, p. 8-27.

BORGOMANO, Madeleine, *Ahmadou Kourouma : « Le guerrier » griot*, Paris : L'Harmattan, 1998.

CHANDA, Tirthankar et Madeleine BORGOMANO [dir.], *Notre librairie, Cahier spécial Ahmadou Kourouma : L'héritage*, n° 155-156, 2004.

COULIBALY, Adama, « Onomastique et création romanesque chez Ahmadou Kourouma : le cas d'*Allah n'est pas obligé* », *Éthiopiennes*, n°73, 2^{ème} semestre 2004, p. 25-34.

GARNIER, Xavier, « Allah, fétiches et dictionnaires, une équation politique au second degré », *Notre librairie, Cahier spécial Ahmadou Kourouma : L'héritage*, n° 155-156, 2004, p. 27-31.

GASSAMA, Makhily, *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, Paris : ACCT, Karthala, 1995.

HALL, Alexis, « La quête du centre et quelques archétypes fémininoïdes dans *Allah n'est pas obligé* », *Australian journal of french studies*, vol. 41, n° 1, hiver 2004, p. 16-25.

KONÉ, Amadou, « Entre hommage et abâtardissement : la tradition subvertie », *Notre libraire, Cahier spécial, Ahmadou Kourouma, l'héritage*, n° 155-156, 2004, p. 39-43.

LASSIE, Étienne-Marie, « Ahmadou Kourouma et la genèse tragique. L'événement postcolonial dans : *En attendant le vote des bêtes sauvages* et *Allah n'est pas obligé* », *Présence francophone, Du texte au(x) texte(s). Dynamique littéraires et filmiques au Maghreb*, n° 65, 2005, p. 169-197.

NOUMSSI, Gérard Marie et Rodolphine Sylvie WAMBA, « Créativité esthétique et enrichissement du français », *Présence francophone, Ahmadou Kourouma, écrivain polyvalent*, n° 59, 2002, p. 28-51.

NKASHAMA, Pius Ngandu, *Kourouma et le mythe : une lecture "Des Soleils des indépendances"*, Paris : Silex, 1985.

OUÉDRAOGO, Jean, « L'espace scriptural chez Kourouma ou la tragicomédie du roman », *Présence francophone, Ahmadou Kourouma, écrivain polyvalent*, n° 59, 2002, p. 69-91.

ROY, Nathalie, « Chaos temporel et chaos romanesque dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma », *Présence francophone, Chaos, absurdité, folie dans le roman africain et antillais contemporain*, n° 63, 2004, p. 117-129.

TCHEUYAP, Alexie et Josias SEMUJANGA, *Research in african literature, Special issue of Études Françaises, Ahmadou Kourouma ou l'écriture comme mémoire du temps présent*, vol. 43, n° 2, 2006.

NKASHAMA, Pius Ngandu

KAVWAHIREHI, Kasereka, « Théorie et pratique de l'écriture chez Pius Ngandu Nkashama », *Présence francophone, Actualité de Rachid Boudjedra*, vol. 68, 2007, p. 135-155.

TCHEUYAP, Alexie, *Esthétique et folie dans l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama*, Paris : L'Harmattan, 1998.

_____ [dir.], *Pius Ngandu Nkashama. Trajectoires d'un discours*, Paris : L'Harmattan, 2007.

_____, « De l'enfance à la nation : Corps, famille et violence des destinées », Alexie Tcheuyap [dir.], *Pius Ngandu Nkashama. Trajectoires d'un discours*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 313-328.

_____, « Pius Ngandu Nkashama, le Nègre et la folie », *Bulletin of Francophone Africa*, n° 11, 1997, p. 59-68.

WAKABWE, Désiré, « Écritures aux dimensions autobiographiques : les cas de V.Y. Mudimbe et P. Ngandu Nkashama », *French studies in Southern Africa*, n° 34, 2005, p. 122-137.

ZEZEZE, Kalonji, *Une écriture de la passion chez Pius Ngandu Nkashama*, Paris : L'Harmattan, 1992.

OUVRAGES ET ARTICLES CRITIQUES GÉNÉRAUX

AGOSTINI, Bertrand, *Itinéraire dans l'errance : Jack Kerouac et le Haïku*, Grigny : Paroles d'Aube, 1998.

AIRE, Victor O., « Pour une esthétique authentiquement africaine : l'hétérogénéité romanesque chez William Sassine », Jean Cléo Godin [dir.], *Nouvelles écritures francophones. Vers un nouveau baroque*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2001, p. 217-231.

ANTA DIOP, Cheïk, *Nations nègres et Culture. De l'Antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique d'aujourd'hui*, Paris : Présence Africaine, 1954.

ARON, Paul, « Le fait littéraire francophone », Romuald Fonkoua, Pierre Halen et Katharina Städtler [dir.], *Les champs littéraires africains*, Paris : Karthala, 2001, p. 39-55.

BARBÉRIS, Pierre [dir.], *L'errance*, n° 7, Presses de l'Université de Caen, 1998.

BARDOLPH, Jacqueline, « Les champs littéraires d'Afrique francophones », Romuald Fonkoua, Pierre Halen et Katharina Städtler [dir.], *Les champs littéraires africains*, Paris : Karthala, 2001, p. 73-85.

BARTHES, Roland, *Sur Racine*, Paris : Seuil, 1963.

BAKRI, Tahar, « Les écrivains-passeurs : Lettre à Pius Ngandu Nkashama », *Littérature mauritanienne, Notre librairie*, n° 119, octobre – décembre 1994, p. 22-31.

BEN JELLOUN, Tahar, « Dérives », Hédi Bouraoui [dir.], *Voix maghrébines*, n° 31-32, Montréal : 1982, p. 6-15.

BEN JELLOUN, Tahar, « L'aube des dalles », *Souffles*, n° 12, 4^{ème} trimestre, Casablanca : 1968, p. 38-43.

BESSART-BANQUY, Olivier [dir.], *L'édition littéraire aujourd'hui*, Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2006.

BÉTI, Mongo, « Conseils à un jeune écrivain francophone ou les quatre premiers paradoxes de la francophonie ordinaire », *Peuples Noirs - Peuples Africains*, Rouen : n° 44, mars-avril 1985, p. 48-56.

BISANSWA, Justin, *Conflit de Mémoires. V. Y. Mudimbe et la traversée des signes*, Francfort : IKO – Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 2000.

_____, « Dire et lire l'exil dans la littérature africaine », *Tangence, Figures de l'exil dans les littératures francophones*, Québec, n° 71, hiver 2003, p. 27-39.

_____, « D'une critique l'autre : la littérature africaine au prisme de ses lecteurs », Paris : *Notre librairie, La critique littéraire*, n° 160, 2005, p. 68-73.

_____, « L'aventure du discours critique », *Présence Francophone, La réception des littératures francophones*, n° 61, 2003, p. 11-33.

BONN, Charles, « le voyage innommable et le lieu du dire : émigration et errance de l'écriture maghrébine francophone », *Revue de littérature comparée*, n° 269, vol. 1, Paris : janvier-mars 1994, p. 47-59.

BONN, Charles, Naget KHADDA et Abdallah MDARHRI-ALAOUI [dir.], *Littérature maghrébine d'expression française*, Paris : Vanves, EDICEF, 1996.

BONN, Charles et Yves BAUMSTIMLER [dir.], *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb*, Paris : Université Paris-Nord, 1991.

BOUGHALI, Mohammed, *Espaces d'écriture au Maroc*, Casablanca : Afrique Orient, 1987.

CASANOVA, Pascale, *La république des lettres*, Paris : Seuil, 1999.

CASSIRER, Ernest, *La philosophie des formes symboliques I, Le langage*, Paris : Minuit, 1972.

CHEVRIER, Jacques, *Littérature nègre. Afrique, Antilles, Madagascar*, Paris : Colin, 1974.

CORNEVIN, Robert, *Littérature d'Afrique noire de langue française*, Paris : PUF, 1976.

CROSTA, Suzanne [dir.], *Récits de vie de l'Afrique et des Antilles : enracinement, errance, exil*, Sainte-Foy : GRELCA, Université Laval, n° 16, 1998.

DABLA, Séwanou, *Nouvelles écritures africaines: Les écrivains de la seconde génération*, Paris : L'Harmattan, 1986.

DÉJEUX, Jean, *Littérature maghrébine de langue française. Introduction générale et Auteurs*, Ottawa : Naaman, 1973.

_____, *Maghreb. Littératures de langue française*, Paris : Arcantère, 1993.

DJEBAR, Assia, *La disparition de la langue française*, Paris : Albin Michel, 2003.

DURAND, Pascal, « Introduction à la sociologie des champs symboliques », Romuald Fonkoua, Pierre Halen et Katharina Städtler [dir.], *Les champs littéraires africains*, Karthala, Paris : 2001, p. 19-38.

ESSAÂDAOUI, Nawal, *Al mar'a wal jins (La femme et la sexualité)*, Le Caire : Dar wa matabi'i al mousakbal, 1994.

FRYE, Northrop, *Anatomie de la critique*, Paris : Gallimard, 1957.

FONKOUA, Romuald, Pierre HALEN et Katharina STÄDTLER [dir.], *Les champs littéraires africains*, Paris : Karthala, 2001.

GARNIER, Xavier, « Entre définitions et étiquettes : les problèmes de catégorisation des littératures « du Sud » », *Notre Librairie, La critique littéraire*, n° 160, décembre 2005 - février 2006, p. 22-27.

_____, « La littérature africaine francophone: une affaire de style », L. D'hulst et J.-M. Moura [dir.], *Les études littéraires francophones: état des lieux*, UL3, 2003, p. 235-244.

GIDE, André, *Journal 1889-1939*, Paris : Gallimard, 1948.

GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris : Gallimard, 1996.

GODEFROY BIDIMA, Jean, *La philosophie négro-africaine*, Paris : PUF, 1995.

GOUDREAU, Jean-Pierre, *La littérature négro-africaine d'expression française*, Paris : Hatier, 1973.

IBN ARABI, *Le dévoilement des effets de voyage (Kitâb al-isfsâr 'an nata'ij al-asfâr)*, Traduit de l'arabe par Denis Gril, Paris : Éclat, 1994.

_____, *Le livre des théophanies, Introduction philosophique*, Commentaire et traduction annotée du *Kitâb al-tajalliyât* de Stephane Ruspoli, Paris : Cerf, 2000.

JOUBERT, Jean-Louis, *Les voleurs de langue. Traversée de la francophonie littéraire*, Paris : Philippe Rey, 2006.

KANE, Momar Désiré, *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophones : les carrefours mobiles*, Paris : L'Harmattan, 2004.

KAZI-TANI, Nora-Alexandra, *Pour une lecture critique de l'errance de Georges Ngal*, Paris : L'Harmattan, 2001.

KHATIBI, Abdelkébir, « Avant-propos », Abdellatif Laâbi [dir.], *Littérature maghrébine, Souffles*, Rabat, 3^{ème} trimestre, 1968, p. 4-5.

- _____, *Bilan de la sociologie au Maroc*, Rabat : Association des sciences de l'homme, 1967.
- _____, *Figures de l'étranger dans la littérature française*, Paris : Denoël, 1987.
- _____, « Incipits », Jalil Bennani [et al.], *Du bilinguisme*, Paris, Denoël, 1985, p. 164-179.
- _____, *Le roman maghrébin*, Paris : Maspero, 1968.
- _____, Mohammed BEN JELLOUN TOUIMI et Mohammed KABLY [dir.], *Écrivains marocains : du protectorat à 1965*, Paris : Sindbad, 1974.
- LAÂBI, Abdellatif [dir.], *Souffles*, Maroc : 1966 à 1971.
- LAMBERT, Fernando, « La narrativisation de l'espace », *Espace et culture/Space and culture*, Québec : Presses de l'Université Laval, 1995, p. 67-74.
- LA ROCHEFOUCAULD, François de, *Réflexions ou Sentences et Maximes morales [231]*, Paris : Éditions Garnier Frères, 1961.
- LOEHR, Joël, « Répétitions et variations chez Malraux », Michel Charles [dir.], *Poétique*, n° 122, 2000, p. 159-180.
- LOUBIER, Pierre, *Le poète au Labyrinthe : Ville, errance, écriture*, Paris : ENS Éditions, 1998.
- LOURDJANE, Rachid, « Boualem Sansal (écrivain) : audacieux ou délirant ? », *El Watan. Le quotidien indépendant*, Alger, 10 février 2008, p. 6.
- MADELAIN, Jacques, *L'errance et l'itinéraire : lecture du roman maghrébin de langue française*, Paris : Sindbad, 1983.
- MEMMI, Albert, *Portrait du colonisé, précédé du portrait du colonisateur*, Paris : Buchet/Chastel, 1957.
- MÉNIL, René, *Légitime défense*, Paris : J.-M. Place, 1932.
- MONGO-MBOUSSA, *L'indocilité. Supplément au Désir d'Afrique*, Paris : Gallimard, 2005.
- MOURALIS, Bernard, « Pertinence de la notion de champ littéraire en littérature africaine », Romuald Fonkoua, Pierre Halen et Katharina Städtler [dir.], *Les champs littéraires africains*, Paris : Karthala, 2001, p. 57-71.
- ORMESSON, Jean d', *Histoire du Juif Errant*, Paris : Gallimard, 1990.

OVERMEERE, Roelof, « Le royaume d'Ulysse et le royaume de Prospero : écriture, errance et pouvoir », *Études de lettres*, n° 3, Revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne, 1993, p. 35-40.

PARÉ, Joseph, *Écritures et discours dans le roman africain francophone post-colonial*, Ouagadougou : Éditions Kraal, 1997.

SAÏD, Edward W., *Orientalism*, New York: Pantheon Books, 1978.

SARTRE, Jean-Paul, *Orphée noir, préface d'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, Paris : PUF, 1948.

SEMUJANGA, Josias, *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*, Paris : L'Harmattan, 1999.

SENGHOR, Léopold Sédar, *Négritude, arabisme et francité. Réflexions sur le problème de la culture*, Beyrouth : Dar Al-Kitab allubnani, 1967.

TAYLOR, Marc C., *Errance : lecture de Jacques Derrida : un essai d'a-théologie postmoderne*, Traduit de l'anglais par Michel Barat, Paris : Éditions du Cerf, 1985.

TOWA, Marcien, *Léopold Sédar Senghor : Négritude ou servitude ?* Yaoundé : Éditions CLE, 1971.

ZINE, Mohammed Chaouki « Lecture multidimensionnelle de l'œuvre d'Ibn Arabî », *Madarat*, n° 9-10, Tunis : 1997-1998, p. 5-19.

OUVRAGES ET ARTICLES THÉORIQUES

AUSTIN, J. L., *Quand dire, c'est faire*, traduction de Gilles Lane, Paris : Seuil, 1970.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, *Ces mots qui ne vont pas de soi, Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, tome 1, Paris : Larousse, 1995.

BAKHTINE, Michaël, *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1978.

BARDÈCHE, Marie-Laure, « Répétition, récit, modernité », *Poétique*, n° 11, 1997, p. 259-287.

BARTHES, Roland, *Critique et vérité*, Paris : Seuil, 1966.

_____, « Drame, poème, roman », *Tel Quel, Théorie d'ensemble*, Paris : Seuil, 1968, p. 25-40.

_____, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications n° 8, Œuvres complètes II*, Paris : Seuil, 1966.

_____, « La mort de l'auteur », *Œuvres complètes III*, Paris : Seuil, 1968.

- _____, *L'aventure sémiologique*, Paris : Seuil, 1985.
- _____, *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Éléments de sémiologie*, Paris : Gonthier, 1965.
- _____, « L'empire des signes », *Œuvres complètes III*, Paris : Seuil, 1970.
- _____, *Le plaisir du texte*, Paris : Seuil, 1973.
- _____ [et al.], *Littérature et Réalité*, Paris : Seuil, 1982.
- _____, *S/Z, Œuvres complètes III*, Paris : Seuil, 1970.
- BAUDRY, Jean-Louis, « Linguistique et production textuelle », *Tel Quel, Théorie d'ensemble*, Paris : Seuil, 1968, p. 351-364.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris : Gallimard, 1966.
- BERGSON, Henri, *L'évolution créatrice*, Paris : Quadrige/PUF, 2001 (1907).
- BERRENDONNER, Alain [et alii.], *Stratégies discursives, Actes du colloque du Centre de Recherche linguistiques et sémiologiques de Lyon*, Presses universitaires de Lyon, 1978.
- BERTRAND, Denis, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris : Nathan, 2000.
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard, 1955.
- BOURDIEU, Pierre, « Classement, déclasserement, reclassement », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°24, p. 2-22.
- _____, *Le sens pratique*, Paris : Minuit, 1980.
- _____, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil, 1998 (1992).
- _____, *Ce que parler veut dire*, Paris : Fayard, 1982.
- _____, *Questions de sociologie*, Paris : Minuit, 2002 (1980).
- _____, *Propos sur le champ politique*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2000.
- BREMOND, Claude, « La logique des possibles narratifs », *Communication 8, Analyse structurale du récit*, Paris : Seuil, 1981, p. 60-76.
- _____, *Logique du récit*, Paris : Seuil, 1973.
- CERVONI, Jean, *L'énonciation*, Paris : PUF, 1987.

- CHÂTELAIN, Danièle, « Frontières de l'itératif », *Poétique*, n° 65, 1986, p. 111-124.
- COHN, Dorrit, *La transparence intérieure, Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris : Seuil, 1981.
- COLLOT, Michel, « La dimension du déictique », *Littérature*, n° 38, 1980, p. 62-76.
- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main, ou le travail de la citation*, Paris : Seuil, 1979.
- CRUYENAÈRE, Jean-Paul de, *Lectures pragmatiques du texte de théâtre*, Louvain-la-Neuve : Université Catholique de Louvain, Publication de l'Unité de Didactique du Français, n° 13, 1986.
- DERRIDA, Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris : Minuit, 1972.
- _____, *La dissémination*, Paris : Seuil, 1972.
- _____, *L'écriture et la différence*, Paris : Seuil, 1967.
- _____, *Passions de la littérature avec Jacques Derrida*, Paris : Broché, 1996.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris : Seuil, 1977.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris : PUF, 1993 (1969).
- DELEUZE, Gille et Claire PARNET, *Dialogue*, Paris : Flammarion, 1996.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Minuit, 1991.
- DUBOIS, Jacques, « Code, texte et métatexte », *Littérature*, n°12, Paris : décembre 1973, p. 3-11.
- _____, *Les romanciers du réel, de Balzac à Simenon*, Paris : Seuil, 2000.
- _____, *L'institution de la littérature, Introduction de la sociologie*, Paris : Nathan, 1978.
- _____, « Sociocritique », Maurice Delcroix et Fernand Hallyn [dir.], *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, Paris : Duculot, 1990, p. 288-313.
- DUBOIS, Jean, « Énoncé et énonciation », *Langages*, n° 13, 1969, p. 100-110.
- _____, *Grammaire structurale du français. La phrase et les transformations*, Paris : Larousse, 1969.
- DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris : Minuit, 1984.

- ECO, Umberto, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris : PUF, 1988.
- FISSETTE, Jean, *Pour une pragmatique de la signification*, Montréal : XYZ, 1996.
- FONTANILLE, Jacques, « L'émotion dans le discours », *Protée, Sémiotique de l'affect*, vol. 21, n° 2, printemps 1993, p. 6-19.
- _____, *Sémiotique et littérature: Essais de méthode*, Paris : PUF, 1999.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris : Gallimard, 1966.
- _____, *L'ordre du discours*, Paris : Gallimard, 1972.
- FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Paris : Payot, 1981 (1923).
- _____, *Le rêve et son interprétation*, Paris : Gallimard, 1981 (1942).
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction, précédé de Introduction à l'architexte*, Paris : Seuil, 2004.
- _____, *Figures III*, Paris : Seuil, 1972.
- _____, « Frontières du récit », *Communication n° 8, Analyse structurale du récit*, Paris : Seuil, 1981, p. 152-163.
- _____, *Le nouveau discours du récit*, Paris : Seuil, 1983.
- _____, « Le statut pragmatique de la fiction narrative », *Poétique*, n° 78, 1989, p. 237-262.
- _____, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982.
- GLEIZE, Mélanie, *Julia Kristeva. Au carrefour du littéraire et du théorique*, Paris : L'Harmattan, 2005.
- GOODMAN, N., *Languages of Art. An approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis-New York : Bobbs-Merrill, 1968.
- GREIMAS, A. J., « Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », *Communication n° 8, Analyse structurale du récit*, Paris : Seuil, 1981, p. 28-59.
- _____, et J. COURTÈS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris : Hachette, 1986.
- _____, *Les actants, les acteurs et les figures, sémiotique narrative et textuelle*, Paris : Larousse, 1973.
- _____, *Sémantique structurale*, Paris : Larousse, PUF, 1985.

GROUPE μ , *Rhétorique générale*, Paris : Seuil, 1982.

GRUTMAN, Rainier, *Bilinguisme et diglossie : comment penser la différence linguistique dans les littératures francophones?* Justin K. Bisanswa et Michel Têtu [dir.], *Francophonie au pluriel*, Québec : CIDEF-AFI, p. 119-120.

HABERMAS, Jürgen, *The theory of communicative action*, Boston : Beacon Press, 1984.

HAMON, Philippe, « Texte littéraire et métalangage », *Poétique*, n° 31, Paris : Seuil, 1977, p. 261-284.

HÉNAULT, Anne, *Narratologie, sémiotique générale, les enjeux de la sémiotique 2*, Paris : PUF, 1983.

HENRY, A., *Métonymie et métaphore*, Paris : Klincksieck, 1971.

HJELMSLEV, L., *Prolegomena to a Theory of Language*, Madison : University of Wisconsin Press, 1961.

IBN JANI, *Al khassa 'iss*, Le Caire : A'lam al kotob li nashr wa tawzi'e, 2006 (1913, 1072).

JAKOBSON, Roman, *Essai de linguistique générale*, Paris : Minuit, 1963.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Interactions verbales*, tome 2, Paris : Armand Colin, 1990.

_____, *La connotation*, Lyon : PUL, 1977.

_____, *L'énonciation : De la subjectivité dans le langage*, Paris : Armand Colin, 1997 (1980).

KLINKENBERG, Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale*, De Boeck Université : Points, 1996.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris : Seuil, 1980.

_____, « Pratique signifiante et mode de production », *La traversée des signes*, Paris : Seuil, 1975, p. 11-29.

_____, « Problème de la structuration du texte », *Tel Quel, Théorie d'ensemble*, Paris : Seuil, 1968, p. 298-317.

_____, *Séméiotiké*, Paris : Seuil, 1969.

LACAN, Jacques, *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.

_____, *Littérature, Séminaire du 12 mai 1971*, Paris : Seuil, 2007.

LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris : PUF, 1960.

LÉVI-STRAUSS, Claude, « L'analyse structurale en linguistique et en anthropologie », *World, Journal of the linguistic Circle of new York*, Vol. 1, n° 2, 1945, p. 1-12.

MACHEREY, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris : François Maspero, 1980.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire, énonciation, écrivain, société*, Paris : Dunod, 1993.

_____, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris : Seuil, 1996.

_____, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris : Bordas, 1990.

MINKOWSKI, Eugène, *Le temps vécu. Études phénoménologiques et psychopathologiques*, Paris : Quadrige/PUF, 1995 (1933).

NIETZSCHE, Friedrich, *Le crépuscule des idoles. Suivi de Le Cas Wagner*, traduction d'Henri Albert, Paris : Flammarion, 1985.

JOHANSEN, Jorgen Dines, *Literary discourse: a semiotic-pragmatic approach to literature*, Toronto : University of Toronto Press, 2002.

PARRET, Herman, « L'énonciation en tant que déictisation et modalisation », *Langages*, n° 70, 1983, p. 83-97.

PEIRCE, Charles Sanders, *Textes fondamentaux de sémiotique*, traduit de l'anglais et annoté par Berthes, Paris : Klincksieck, 1987.

PLATON, *La république*, traduction inédite, introduction et notes par Georges Leroux, Paris : Flammarion, 2002.

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris : Seuil, 1970.

RICARDOU, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris : Seuil, 1967.

RICOEUR, Paul, *Le conflit des interprétations*, Paris : Seuil, 1969.

_____, *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris : Seuil, 1984.

RIFFATERRE, Michael, *Sémiotique de la poésie*, traduit de l'anglais par Jean-Jacques Thomas, Paris : Seuil, 1983.

TODOROV, Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », *Communication n° 8, Analyse structurale du récit*, Paris : 1981, p. 125-151.

_____, *Les genres du discours*, Paris : Seuil, 1978.

_____, *Littérature et signification*, Paris : Larousse, 1967.

_____, *Théories du symbole*, Paris : Seuil, 1977.

TURNER, Victor Witter, *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, Paris : PUF, 1990.

VALÉRY, Paul, *Variété I*, Paris : Gallimard, 1998 (1924).

VANDENDORPE, Christian, « Paradigme et syntagme. De quelques idées vertes qui ont dormi furieusement », *Revue québécoise de linguistique théorique et appliquée*, vol. 9, n° 3, 1990, p. 169-193.

WEINRICH, Harald, *Le temps: le récit et le commentaire*, Paris : Seuil, 1973 (1964).

WELLEK, René et Austin WARREN, *La théorie littéraire*, Paris : Seuil, 1971.

ZÉRAFFA, Michel, *Roman et société*, PUF, Paris : 1971.

MÉMOIRES ET THÈSES DE DOCTORAT

ABDEL WAHAB, Aliaa Ahmed Mohamed, *L'errance dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun*, thèse de doctorat, Université du Canal de Suez : 2004.

AHNOUCH, Fatima, *Les problématiques de l'identité et de l'écriture dans l'imaginaire marocain et dans l'œuvre d'Abdelkebir Khatibi*, thèse de doctorat, Lille III : 1993.

ALAOUI LAMRANY, Rabia, *Structures textuelles et vision du monde (à travers deux autobiographies marocaines). "Harrouda" de Tahar Ben Jelloun, "La mémoire tatouée" d'Abdelkébir Khatibi*, thèse de doctorat, Université d'Aix-en-Provence : UER Arts-Lettres-Expression, 1983.

BAKRIM, Saddik, *La notion de roman-itinéraire dans "La prière de l'absent" de Tahar Ben Jelloun*, mémoire de DEA, Paris IV : 1995.

BELAGHOUËG, Zoubida, *L'imaginaire de l'étranger professionnel dans l'œuvre d'Abdelkébir Khatibi*, thèse de doctorat, Paris XIII : 1996.

BELFKIH, Rachida, *Approches sémiotiques du voyage entre le réel et l'imaginaire dans 2 romans marocains : "La prière de l'absent" de Tahar Ben Jelloun et "Vie de l'Agoun Chich" de Mohammed Khaïr-eddine*, thèse de doctorat, Toulouse-Le Mirail : 1993.

BELRHITI, Mohammed-Alaoui, *Le corps, la mémoire et la langue dans l'œuvre d'Abdelkébir Khatibi*, thèse de doctorat, Bordeaux III : 1990.

BLAOUI, Abderrahim, *Abdelkebir Khatibi : Poétique de l'écriture*, thèse de doctorat, Paris IV : 1999.

CLÉMENT, Annie Lise, *D'une errance close à une errance polarisée : thème et structure de Vision d'Anna ou le vertige de Marie-Claire Blais*, mémoire de maîtrise, Université d'Ottawa : 1996.

E'INGINDA, Issa, *La satire des mœurs socio-politiques dans "Les étoiles écrasées" de Pius Ngandu Nkashama*, mémoire de DEA, Université de Lubumbashi : 1991.

EL-BASRI, Hassan, *Du paratexte au texte khatibiens : Thèmes et écritures dans "Le livre du sang"*, thèse de doctorat, Paris XIII : 1993.

GALLOTTI, Concettina, *À la périphérie du texte : Essai sur l'évolution de l'écriture pérituextuelle/textuelle à partir de trois romans d'Abdelkébir Khatibi, "La mémoire tatouée", "Le livre du sang" et "Amour bilingue"*, thèse de doctorat, Université Paris XIII : 1989.

HAMOURI, Tahar, *L'itinéraire du narrateur dans quatre romans de Tahar Ben Jelloun : "Harrouda", "La réclusion solitaire", "Moha le fou, Moha le sage" et "La prière de l'absent"*, mémoire de Magister, Alger : 1986.

KEFI, Salah, *Translation of selected chapters from Tahar Ben Jelloun's "La prière de l'absent"*, CAR, Tunis : FSHS, 1985.

MBAREK, Khaled, *Tahar Ben Jelloun, écrivain engagé : étude sur "La prière de l'absent"*, CAR, Tunis : 1985.

PARFAIT, Diandué Bi Kacou, *Histoire et fiction dans la production romanesque d'Ahmadou Kourouma*, thèse de doctorat, Université de Limoges : 2003.

SETTOUTI, Karima, *Procédés narratifs dans "La prière de l'absent" et "L'écrivain public" de Tahar Ben Jelloun*, thèse de doctorat, Université Paris XIII : 1986.

VALAT, Colette, *Être, histoire et sacré dans "Une enquête au pays" de Driss Chraïbi et "La prière de l'absent" de Tahar Ben Jelloun*, thèse de doctorat, Toulouse-Le-Mirail : 1996.

ZEKKI, Ahmed, *Le récit à la première personne ou le spectre du discours autobiographique dans "Un été à Stockholm" d'Abdelkébir Khatibi*, mémoire de maîtrise, Université Laval, 1998.

ENTRETIENS

BORGOMANO, Madeleine, *À l'écoute d'Ahmadou Kourouma : on est toujours un enfant pour des personnes plus âgées que vous, Un entretien avec Ahmadou Kourouma*, Université de Provence : 2002.

CHEMLA, Yves, *Entretien avec Ahmadou Kourouma*, Paris : Le serpent à plumes, 1993.

MAGNIER, Bernard, « Entretien avec Ahmadou Kourouma », *Notre Librairie, Dix ans de littératures : Maghreb, Afrique noire*, n° 103, 1990, p. 92-96.

MAGNIER, Bernard, « Entretien avec *Ahmadou Kourouma* », *Notre Librairie, Littérature de Côte d'Ivoire*, n° 87, 1987, p. 10-15.

MAGNIER, Bernard, « Entretien avec Pius Ngandu Nkashama », *Présence africaine*, n° 133-134, 1985, p. 260-267.

AUTRES TEXTES DE FICTION

AL-HALLAJ, Hussein Mansour, *Poèmes mystiques, calligraphie*, traduction de l'arabe et présentation de Sami Ali, Paris : Sindbad, 1985.

AMROUCHE, Jean, *Cendres*, Tunis : Mirages, 1934.

ASLAN, Mahmoud, *Contes du vendredi*, Tunis : Mzali, 1954.

BÂ, Mariama, *Une si longue lettre*, Dâkar : Nouvelles éditions africaines, 1987.

BAUDELAIRE, Charles, « L'albatros », *Les fleurs du mal. Le Spleen de Paris*, Paris : Librairie Générale Française, 1972 (1857).

BÉTI, Mongo, *Le pauvre christ de Bomba*, Paris : Présence africaine, 1971.

BEYALA, Calixthe, *Le petit prince de Belleville*, Paris : Albin Michel, 1992.

_____, *Maman a un amant*, Paris : Albin Michel, 1993.

BOUDJEDRA, Rachid, *La répudiation*, Paris : Denoël, 1969.

BOURAOUI, Nina, *La voyageuse interdite*, Paris : Gallimard, 1991.

CÉSAIRE, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris : Bordas, 1947 (1939).

CHARFEDDINE, Moncef, *Alexandre Dumas à Tunis: Impressions de voyage*, Tunis : Les Éditions Ibn Charaf, 1982.

CHRAÏBI, Driss, *Le passé simple*, Paris : Denoël, 1954.

DJEBAR, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris : Albin Michel, 2002 (1980).

GAUTIER, Théophile, *Émaux et Camées*, Paris : Hachette, 1927.

GIBRAN, Gibran Khalil, *Annabi*, Le Caire : Dar Achourouk, 1923.

GIDE, André, *Voyage au Congo*, Paris : Gallimard, 1927.

GUELLOUZ, Souad, *Les jardins du nord*, Tunis : Salammbô, 1982.

- IBN BATTÛTA, *Voyages*, traduction de l'arabe de C. Defremery et B.R Sanguinetti, 3. v, Paris : Maspero, 1982.
- LE CLÉZIO, JMG., *Le désert*, Paris : Gallimard, 1980.
- LOPES, Henri, *Le pleurer-rire*, Paris : Présence africaine, 1982.
- LOTI, Pierre, *Le roman d'un spahi*, Paris : Gallimard, 1992 (1881).
- MABANCKOU, Alain, *Verre cassé*, Paris : Seuil, 2005.
- MARZOUKI, Ahmed, *Tazmamart cellule 10*, Paris : Gallimard, 2001.
- MEDDEB, Abdelwahab, *Talismano*, Paris : Bourgois, 1979.
- MOKEDDEM, Malika, *L'interdite*, Paris : Grasset, 1993.
- MUDIMBE, Valentin Yves, *Entre les eaux. Dieu, un prêtre, la révolution*, Paris : Présence africaine, 1973.
- _____, *Le bel immonde*, Paris : Présence africaine, 1976.
- _____, *L'écart*, Paris : Présence africaine, 1979.
- NACCACHE, Gilbert, *Cristal*, Tunis : Salammbô, 1982.
- OUOLOGUEM, Yambo, *Le devoir de violence*, Paris : Seuil, 1968.
- OYONO, Ferdinand, *Le veux nègre et la médaille*, Paris : Julliard, 1956.
- _____, *Une vie de boy*, Paris : Julliard, 1956.
- SANSAL, Boualem, *Le village de l'Allemand*, Paris : Gallimard, 2008.
- SEFRIQUI, Haj Touhami, *Faucons et colombes*, Casablanca : Maison d'Impression moderne, 1971.
- SEMBENE, Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*, Paris : Presses Pocket, 1971.
- SENGHOR, Léopold Sédar, *Hosties noires*, Paris : Seuil, 1948.
- STEINBECK, John, *Les raisins de la colère (The grapes of wrath)*, New York : Viking Penguin, 1939.
- TANSI, Sony Labou, *La vie et demie*, Paris : Seuil, 1979.
- WABERI, Abdourahman, *Transit*, Paris : Gallimard, 2003.
- YASSINE, Kateb, *Le polygone étoilé*, Paris : Seuil, 1966.

_____, *Nedjma*, Paris : Seuil, 1956.

DICTIONNAIRES

Al-Mojam al-arabi al-açassi, Al-mounaddhama al arabya li-ttarbia wa al-thakafa wa al-ouloum, « hàma », Le Caire : ALESCO, 1989.

BABOYA EDEMA, Atibakwa, « Motéma », *Dictionnaire bangàla – français – lingàla*, Paris : SEPIA, 1994.

BOUNFOUR, Abdallah, « BEN JELLOUN Tahar », Jamel Eddine BenCheïkh [dir.], *Dictionnaire des littératures de langue arabe et maghrébine francophone*, Paris : PUF, 2000.

DUBOIS, Jacques [dir.], « Concept », *Dictionnaire de linguistique*, Paris : Larousse, 1991.

DUBOIS, Jean. « Autonymie », *Le Larousse de la langue française*, Paris : Larousse, 1977.

MOESCHLER, Jacques, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris : Seuil, 1994.

REY-DEBOVE, Josette et Alain REY [dir.], *Dictionnaire Le nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris : Le Robert, 2007.

RESSOURCES ÉLECTRONIQUES

AFP, « *Partir de Tahar Ben Jelloun, du désespoir à l'immigration* », *Casafree* [en ligne]. <http://www.casafree.com/modules/news/article.php?storyid=5596>, [Site consulté le 3 décembre 2008].

ASSOULINE, Pierre, « Sale coup pour le Seuil », *La République des lettres*, [en ligne]. http://passouline.blog.lemonde.fr/2005/09/04/2005_09_sale_coup_pour/ [Site consulté le 6 septembre 2005].

BEN JELLOUN, Tahar, « Eloge de la fiction dans un paysage en crise », Conférence prononcée à Lanzarote, à la Fondation César Manrique, Espagne, 2006 et publiée le 5 juin 2006 sur le site officiel de l'écrivain Tahar Ben Jelloun, [en ligne]. http://www.taharbenjelloun.org/chroniques.php?menuimg=3&type_texte=0&id_chronique=63

BEN JELLOUN, Tahar, site officiel de l'écrivain Tahar Ben Jelloun, [en ligne]. www.taharbenjelloun.org/accueil.php [Site consulté le 6 novembre 2005].

BEN JELLOUN, Tahar, site officiel de l'écrivain Tahar Ben Jelloun, [en ligne]. http://www.taharbenjelloun.org/chroniques.php?menuimg=3&type_texte=0&id_chronique=9, [Site consulté le 26 novembre 2005].

COHN, Dorrit, « Métalepse et mise en abyme », La revue électronique *Vox poetica*, [en ligne], http://www.vox-poetica.org/t/metalepse.htm#_edn10 [Site consulté le 20 août 2008].

[En ligne]. http://www.refer.sn/ethiopiennes/article.php3?id_article=100

ÉDITIONS L'HARMATTAN, *Pius Ngandu Nkashama*, [en ligne]. <http://www.editions-harmattan.fr/index.asp?navig=auteurs&obj=artiste&no=577> [Site consulté le 14 décembre 2005].

FALOT, Jessica, « *Partir de Tahar Ben Jelloun* », *La plume francophone*, [en ligne]. <http://la-plume-francophone.over-blog.com/article-10667081.html>, [Site consulté le 21 juin 2007].

LOUISIANA STATE UNIVERSITY,
[http://appl003.lsu.edu/artsci/frenchweb.nsf/\\$Content/Ngandu+CV?OpenDocument](http://appl003.lsu.edu/artsci/frenchweb.nsf/$Content/Ngandu+CV?OpenDocument) [Site consulté le 26 novembre 2005].

MABROUKI, Azzeddine, « Le livre noir du Maroc », *Le quotidien indépendant El Watan*, [en ligne]. <http://www.elwatan.com/Le-livre-noir-du-Maroc> [Site consulté le 28 novembre 2006].

MONTALEMBERT, Pierre de, « L'appel des voix des étrangers », *Luxiotte*, [en ligne]. <http://www.luxiotte.net/liseurs/livres2008b/benjelloun01.htm>, [Site consulté le 30 novembre 2008].

ANNEXES

Inventaire du lexique de l'errance

Annexe A – Tableau 1 : *La prière de l'absent*

Indicateurs spatiaux neutres		Les modalisateurs spatiaux	
Verbes de mouvement	Locutions adverbiales, adjectifs et prépositions de lieux	Verbes modaux	Subjectivèmes affectifs et évaluatifs
Aller au-devant, p. 11	Ailleurs, p. 11	Se dissoudre dans l'air, p. 12	
Traverser, p. 11	Ballotté par les vents, p. 12	Pouvoir s'effriter, se perdre dans le néant, p. 12	
Se mettre à la recherche, p. 11			
Nous envoie vers le lointain, p. 15			Il aspirait à cette immatérialité, p. 16
Se transformer, p. 17	Regarder ailleurs, p. 16		
Naviguent, p. 20	libération, p. 18		
(Des bouées) n'accèdent jamais à leur destination, p. 20		Courent dans des champs imaginaires, p. 23	
Se promener dans la ville, p. 29			
(Il) rôdait en silence, p. 29			

(Il) s'en allait errer , p. 29			
(Il) partit en s'enfuyant , p. 32			
Emmenez-moi , p. 33			
(Il) flotterait sans jamais sombrer ni chavirer , p. 35	sur une terre mobile , p. 35		
	paysage lointain , p. 35		
	pirates , p. 36		
	mers lointaines , p. 37	Il retrouvait l' espace qu'il découpait et redécoupait à l'infini , p. 37	arraché aux entrailles de Fès , p. 37
Elles viennent du Nord pour t'emmener au Sud , p. 38			
je traversais la ville nouvelle, p. 39			
tracer les contours de la citadelle, p. 41			le chemin de la libération, p. 41
Te délivra , p. 45			
Va! Va vers le Sud , p. 46	du mouvement du temps, p. 45	s'emparer du temps, p. 46	en instances de nouvelles racines, p. 46
	il ne sait plus d' où il vient , p. 48	il a fait tellement de voyages qu'il a tout confondu et perdu la	vagabonds de la nuit, p. 47

		mémoire, p. 47-48	
	mes voyages en Orient , p. 49	qui cavale comme une jument, p. 49	une jument sans maître , p. 49
	un long périple , p. 49		
un vent venu de loin , venu du sud , p. 52			
où nous emmènes-tu? , p. 55			
tout abandonner et te suivre , p. 55	aventure , p. 56		venue du néant, p. 56
fuir , p. 57	c'est un long voyage , p. 57		
nous allons vers le sud , p. 57			
nous nous arrêterons tous le jours au coucher du soleil, p. 57	oiseaux migrateurs , p. 58		
	au rythme du long voyage vers le Sud , p. 59		
	la marche entreprise, p. 59		
cheminait , p. 60	rythme accéléré , p. 60		
		elle n'eut pas le temps d' errer , p. 67	
traînait dans les rues, p. 68			

allait de quartier en quartier, p. 68	le voyage vers l'horizon lointain , p. 69	nous partons donc vers la source et l'origine, vers le commencement et l'arrêt du temps, p. 76	
le groupe quitta le douar lentement, p. 78			
il se levait la nuit et errait dans les rues, p. 85			
ils rôdaient , p. 88			ses fabuleux voyages à travers les mers, p. 88
			une vie de vagabond, p. 88
flâner , p. 89			
	le long voyage , p. 93		perdu dans un champ blanc sans repères , p. 93
	à la recherche du tombeau de saint Moulay Idriss, p. 94		
	dans notre marche , p. 95		
	la gare routière , p. 99		ô toi voyageur , p. 99
		ils faisaient un voyage historique, p. 102	

le car s'arrêta en un lieu désert, p. 104	dérouté , p. 106		
	le premier jour où commença l' errance , p. 108		
	cette route est longue, p. 113		
		Sindibad errait , à la recherche d'une ombre, p. 116	
		Ce destin qui nous transporte hors de nos limites, p. 118	malheureux égarés , p. 118
			quand nous aurons terminé notre mission, nous retrouverons la paix, la sérénité et même le bonheur éternel. P. 118
			ô compagnons de route , p. 129
			voyageur du silence, p. 131
		La terre peut se retirer , p. 145	
Sindibad traînait sur la place, p. 147			
Des hommes et des femmes erraient à pas lents, p. 154			

		Je suis égaré , p. 158	
			Le village de l'oubli , p. 177
			Cette fille du lointain , p. 178
Alors marchons , p. 187		En partant , Sindibad ne se retourna pas de peur de tout perdre, p. 186	

Annexe B – Tableau 2 : *Partir*

Indicateurs spatiaux neutres		Les modalisateurs spatiaux	
Verbes de mouvement	Locutions adverbiales, adjectifs et prépositions de lieux	Verbes modaux	Subjectivèmes affectifs et évaluatifs
Partir (titre)			tout leur être est tendu vers l'ailleurs , p. 13
prendre le large, p. 15			
quitte , p. 16			
il sent le besoin de s'éloigner , p. 16			
il marche dans la ville, p. 16			
passer en Espagne, p. 21			
quitter le pays, p. 25	je ne suis pas un	partir, quitter cette	des égarés , p. 27

	égaré , je sais ce que je fais et ce que je veux, p. 27	terre qui ne veut plus de ses enfants, tourner le dos à un pays si beau, p. 25	
passer la frontière espagnole, p. 47			obsédé par l'idée de partir , p. 29
il avait pris la fuite , p. 47			obsession de quitter le Maroc , p. 31
quitter le pays, p. 48	candidats à l' immigration , p. 49	désir de traverser le détroit de Gibraltar , p. 48	
tout faire pour partir là-bas , en Espagne , p. 74		brûler le détroit, p. 74	le virus du départ , p. 51
prendre l' avion , p. 84			
Azel quittait le Maroc et prenait l' avion , p. 87		La chance de m'en aller , p. 88	
Je ne te quitte pas définitivement, p. 89	le jour de son départ , p. 97	S'envoler sur les ailes de l'ange, p. 90	
Aller à la gare, p. 107	la traversée du détroit de Gibraltar , p. 99		
de l'Égypte, il (Mohamed-Larbi) fut envoyé dans un camp d'entraînement au Pakistan , p. 118			
Partir ... partir où?... partir n'importe où,			

p. 119			
elle traverserait le détroit sur une barque , p. 123	son rêve, celui de partir , p. 123	planer au-dessus d'une mer d'un bleu limpide, p. 124	
retourner à Tanger , p. 139			
ils débarquèrent tous les deux à Tanger , p. 142	le voyage à La Mecque , p. 144		
elle sortait , courait dans les rues, p. 148			
elle les voyait partir , glisser sur l'eau calme, p. 149			
(il) a émigré, p. 160	les traversées clandestines , p. 162	vous partirez la tête haute, p. 164	tenter sa chance sur cette barque du malheur, p. 160
rentrer à Barcelone en train , p. 167	les passeurs , p. 163		
s'arrêta à Marbella , p. 167			
Azel prit le train , p. 171			
Débarqua à Barcelone , p. 172			
Le Maroc débarquait en Espagne , p. 172			
Se précipita à Casabarata , p. 176		Déguerpir , partir , quitter le pays, p. 177	

		j'ai envie de m'en aller , p. 178	
		je vais brûler le désert, je vais traverser le Sahara comme le vent, p. 178	
Escalader une barrière , p. 179			
Je vais en Afrique , p. 179			
Partir , partir, n'importe comment, ... partir, p. 181		Aller sur les cimes des montagnes, p. 181	
		<i>Las espaldas mojudas</i> (passer entre les mailles du filet), p. 186	
Je me suis faufilé , p. 191			
Le bateau accostait , p. 191			
Rôder autour des frontières , p. 192			
Je me tiens tout le temps prêt à courir , p. 199			
Nazîm avait quitté son pays, p. 199			
Il brouillait les pistes, p. 199			
Marcher dans la			

rue, (la nuit à Barcelone), p. 204			
Quitter Tanger , p. 204			
Ne t' arrête surtout pas, continue ton chemin, p. 204			
Ils couraient , se bousculaient et semblaient avoir la tête ailleurs , p. 209			
	Il prit donc la porte, p. 214		
Partir à Madrid , p. 215			
Il quittait pour toujours le quartier résidentiel Eixample et partit en direction des Ramblas, p. 216			
Petits trafiquants ou jeunes oisifs qui traînaient à longueur de journée dans ces rues à la recherche de nouvelles combines ou de nouvelles aventures, p. 216			
Il pressa le pas, p. 216			

Un chat sauvage traversa en toute vitesse la rue. Azel envia sa liberté, p. 217			
Magouiller pour quitter le pays, p. 218			
Il était enfin libre ... de traîner dans les rues, p. 219			
		Il aura fallu que je quitte mon pays, p. 230	
	un territoire d'attente, p. 239	Il pourrait emmener Kenza dans son Anatolie natale, p. 239	
<i>Montés sur une petite barque</i> , p. 246			
<i>Nous exiler en France</i> , p. 247			
<i>Nous avons ramé à tour de rôle toute la nuit</i> , p. 248			
<i>Nous nous sommes perdus</i> , p. 248			
<i>Nous avons échoué au large de Salé</i> , p. 248			
<i>Nous nous sommes</i>			

<i>éparpillés dans le pays</i> , p. 248			
<i>Je suis parti sur un bateau... j'ai débarqué à Marseille</i> , p. 251			
<i>Je suis rentré en Espagne</i> , p. 251			
Azel marchait dans la rue en suivant un rayon de soleil, p. 256	des circuits clandestins, p. 311		sa vie chaotique à Madrid , p. 305
Repartir au Maroc , p. 256			
Quitter l'Europe sans rentrer au Maroc, le Cameroun vous ouvre les bras, p. 271			
L' avion s'envola , p. 275			
Les Sénégalais reprirent la route, certains pour Dakar , d'autres pour le nord du Maroc . Ils voulaient retourner en Espagne , p. 275			
		L'heure était enfin venue de rentrer au	

		Maroc, p. 313	
Revenir, p. 314			

Annexe C – Tableau 3 : *Pèlerinage d'un artiste amoureux*

Indicateurs spatiaux neutres		Les modalisateurs spatiaux	
Verbes de mouvement	Locutions adverbiales, adjectifs et prépositions de lieux	Verbes modaux	Subjectivèmes affectifs et évaluatifs
il se hâta de partir , p. 12			
le voilà embarqué sur un bateau à vapeur p. 55			
nous voyageons en cabine p. 61	Lorsque la frégate quitta Alger en direction de Malte , p. 85		
le pèlerin est comme un aveugle qui voyage , p. 62	Lorsque la frégate quitta Malte en direction d' Alexandrie p. 109		
ainsi voguait la caravane en haute mer pendant deux jours p. 76.	Quelle direction prendre? p. 124		
Il continua à bouger avec prudence, se déplaçant , puis,	Rescapés , p. 124		Il finirait par trouver peut-être un point d'équilibre dans le

s'accrochant à tel ou tel obstacle, le bateau voguait toujours à la dérive quelque part dans le monde, p. 119			chaos. p. 114.
s'approcher, s'échouer, où avancer? p. 124	labyrinthe ouvert à toutes les directions, p. 124		
Raïssi s'avança dans l'arrière-pays, p. 128	Le désert est sans cesse en marche , en construction, attaquant les limites de la mer, p. 128		Marche infernale p. 139
(Il) revint sur ses pas, p. 150	Voyage par train, p. 168	Marcher vers Dieu, p. 151	
Traverse la mer rouge , p. 179			Nouvelle course éperdue vers La Mecque , p. 185
Quitter sur un coup de tête, p. 217	Fuite en avant, p. 217		
Il repartit, p. 220			Vagabond , p. 222
Je fis demi-tour , p. 223	De halte en halte, p. 229		Une correspondante errante , p. 229
	(Je) continuai mon voyage en caravane , p. 231		
Retournant du vide désertique, p. 243			
Je me rendis au			

centre du village, p. 243			
	Pèlerinage circulaire , p. 244	Je nomadise dans le déroulement des événements, p. 244	Tout était passager en cette demeure inachevée, y compris moi-même, p. 245
	De lieu en lieu, p. 245	Je ne savais au juste pourquoi je m'étais exilé , p. 245	Mon paradis personnel, portatif , p. 245
Je le suivis à travers les ruelles du labyrinthe , p. 249	Pèlerin , p. 253		Rues presque désertes où quelques pas nonchalants se perdaient au fil de la nuit, p. 252-253
	Le cortège , p. 254	Plus rien ne me retenait à Marrakech , j'étais, de nouveau, en route, p. 257	
La caravane s'arrêta , p. 259			
Si vous m'envoyez demain dans un bateau , à destination, p. 260	d'une ville éloignée dans un pays inconnu de moi, p. 260		
	Au cours de mes randonnées dans l'arrière-pays, p. 262		
Je galopais derrière Laouni, p. 267	Je repris ma place dans le peloton des cavaliers , p. 267		Terre plate , rocailleuse, mais hospitalière, p. 269

Je me promenais, p. 270			Ces randonnées me rapprochaient de l'âme de cette terre et de ces esprits errants, p. 271
		Je cherchais à me couper du passé, à m'enraciner dans ce terroir et ce vaste arrière-pays, p. 285	
		Sourd, aveuglé, je marchais les yeux bandés, p. 292	Ces villes ou ces îles nomades , p. 295
Une escale pour repartir , p. 296			Les chevaliers de l'océan, p. 296
(Il) courut en mouvement giratoire, p. 299			
	Évasion , p. 367		Un long chemin d'obstacles et d'embûches, p. 367
Je repars, p. 368			
Je revins à Mazagan , p. 393			
		Le Faucon magique qui prit son envol majestueux, p. 416	

Annexe D – Tableau 4 : *Allah n'est pas obligé*

Indicateurs spatiaux neutres	Les modalisateurs spatiaux
------------------------------	----------------------------

Verbes de mouvement	Locutions adverbiales, adjectifs et prépositions de lieux	Verbes modaux	Subjectivèmes affectifs et évaluatifs
avant de débarquer au Liberia , p. 13			
je courais dans les rigoles, j' allais aux champs, p. 13	un enfant de la rue , p. 13		
j'ai foncé , p. 14		je suis allé trop vite, trop loin , p. 14	
il a pris l'avion , p. 39			
Yacouba n'est plus retourné chez lui, p. 43	avant le départ , p. 44		
arrivé à Dakar , p. 44	la route , p. 44		
Arrivés à la sortie du village, p. 44			
Marcher devant lui, p. 44			
(Nous) sommes partis à pieds, p. 44			
nous avons continué notre bon pied la route , p. 45, 46, 47	voyage , p. 44, 46		
continué à marcher , p. 45			
nous sommes entrés			

en ville, p. 47			
retourner à Togobala , p. 47			
contourné trois concession, p. 47			les forêts inhospitalières , p. 48
c'est par convoi on va au Libéria , p. 53			
circulait devant, p. 53			
on arrive au camp, p. 55	des coupeurs de route , p. 55		
	au moment de l' embarquement , p. 56		
chacun courait pour aller se réfugier dans la forêt, p. 57	le passager , p. 57	foutre le camp dans la forêt, p. 57	
joindre la forêt, p. 58			
je veux aller à Niangbo , p. 58			
les autres ont suivi pieu la route , p. 61			
on est arrivé dans le camp retranché, p. 62	une véritable procession , p. 62		
	les passagers du convoi , p. 64		
		ils pouvaient foutre le camp , p. 70	

marcher à petits pas, p. 84			
pour aller loin, pour aller vite, pour prendre le large, p. 84			
(nous) avons pris aussitôt après pied la route. Dare-dare, vite vite, p. 85			
	le chemin était long, p. 88		
continuer pied la route, p. 90	il était en voyage, toujours en voyage, p. 92		
		il nous fallait partir vite, p. 96	dans sa fuite éperdue, p. 94
(il) a pris un raccourci, p. 97			
	à son retour de Lomé, p. 108		
	nous étions les premiers, à l'avant-garde, les éclaireurs, p. 115	nous allions hagards, ne sachant que faire, p. 115	
(ils) descendirent le ruisseau, p. 122			
nous sommes revenus sur la place, p. 129			
nous n'avons pas			

marché long , même pas une journée entière, p. 132			
désert , p. 146			
tout le monde avait fui la région, p. 147			
Johnson revint à Monrovia , p. 148			
Elle était partie pied la route en Sierra Leone, p. 161		par tous les moyens, il fallait aller en Sierra Leone , p. 161	
	nous étions à la recherche de la tante, p. 177	nous avons bourlingué , p. 177	
	son parcours , p. 183		
nous allions vers l'ouest , p. 207			
tous les Malinkés marchaient vers l'est , p. 209			
nous avons marché comme ça pendant trois jours, p. 210		prendre la tangente , p. 210	
ils arrivèrent un soir à Boundiali , p. 212			
nous avons atteint le village de Worosso , p. 214	fuites à travers la Côte-d'Ivoire , p. 214		

	la route d'Abidjan via Man était rectiligne, p. 223		
--	---	--	--

Annexe E – Tableau 5 : Les étoiles écrasées

Indicateurs spatiaux neutres		Les modalisateurs spatiaux	
Verbes de mouvement	Locutions adverbiales, adjectifs et prépositions de lieux	Verbes modaux	Subjectivèmes affectifs et évaluatifs
traverser les arcades de la Grande-Place, p. 11			
ils déambulent, p. 12		rentre dans la jungle équatoriale! p. 14	
il trotte, p. 15		il se met à courir, pour échapper à son propre cauchemar, p. 14	
cette longue rue de l'Etuve, il l'a parcourue tant de fois, p. 15		flânant avec nonchalance, p. 15	
il s'engouffre dans le clair-obscur, d'un café, p. 17			
la route se prolonge jusque, p. 17			

tâtonner dans la brume, p. 17			
se terre dans la forêt, p. 21	accomplir le pèlerinage sur des terres qu'il avait abandonnées, p. 20		
		où nous emmenez-vous , p. 24	
	les frontières du Sahel , p. 25		
ils titubent , p. 27			
les ruelles se croisent et se séparent, p. 28			
ils courent , p. 28			
en longeant les bâtiments, p. 28			
ils prennent la route à droite, p. 28			
ils débouchent à l'entrée, p. 28			
(il) s'avance hardiment, p. 29	la galerie sinueuse et labyrinthique , 29		
continuer à errer , p. 30			les labyrinthes s'allongent interminablement, p. 30
ils débouchent sur, p. 30			
barrez-vous , p. 30			

les flics envahissent Matongé, p. 30			
traquait ses opposants, p. 30			
s'enfuir , p. 31			
circuler tranquillement, p. 31			
ils s'enfoncent , p. 33			
	la fin de la course , p. 34		
traquer , p. 38			
	mes moindres déplacements , p. 39		
s'évader , p. 43			
fuir , p. 43			
échapper , p. 43			
traverser , p. 44			
l'accompagner jusqu'à Munich , p. 47			une odyssée épique, p. 48
ils avaient parcouru des villages de campagnols, p. 50			
l'avion amorce un virage, p. 53	une traversée commode, p. 53		
escaladant les roches abruptes, p. 53	l'immensité de l'horizon, p. 53		
	l'ascension , p. 53		

	voyage , p. 54		
	un itinéraire illimité, p. 54		
	le décollage , p. 54		
	vol , p. 54		
il allait être expédié , p. 55	la descente vers Rome , p. 55		
			Rome , un cercle de vertiges , p. 56
déferlé , p. 57		il a envie de courir , p. 57	Pèlerinage à l'origine de l'univers, p. 56
il avait un continent à redécouvrir , p. 58	Sur les traces de Marco Polo , p. 58		
Leurs migrations débouchaient, p. 58			
ils déambulent , p. 61			
la foule afflue , p. 61			
barrons-nous , p. 67			
		tu fonces comme un taureau, p. 68	
attraper l'avion , p. 74			Jusqu'aux abysses secrets, p. 74
ils le conduisent vers le hall des départs, p. 74			
ils disparaissent , p. 75			
son corps s'avance ,			

p. 75			
il roule plutôt qu'il ne court , p. 75			
(il) se laisse propulser , p. 76	À chaque pas , p. 76		
il saute les fossés... rampe ... serpente ... grimpe lestement, p. 76-77	Le rythme de ses enjambées , p. 76		
ils se fauillent à travers les bosquets, p. 77			
il atteindra , p. 77			
ils vont rouler , p. 78			
il ira jusqu'au bout de la piste, p. 78			
on approche , p. 78			
en partant de Lisbonne , p. 78			
ils longent les zones de marécage de Lumege et le Kazaï , p. 79			
les prêtres partaient en procession , p. 79			
ils descendaient la pente, p. 80		ils déferlèrent sur la place, p. 80	
il avait remonté la pierraille, p. 80			

suivre le cours de l'eau, p. 79			
revenir dans son pays, p. 81		il serait toujours obligé d' errer indéfiniment, à la recherche des étoiles écrasées, p. 81	
on les avait embarqué à Luena, p. 82			
escalader des ponts de lianes, se frayer un sentier, p. 85			
franchir la limite, p. 88	Un autre voyage , p. 88		
Sonia l'avait traîné à Tras-os-Montés , p. 88	Au-delà de l' horizon , p. 88		
Ils avaient parcouru les ruelles, p. 88			
Tu me ramèneras à Kanzenze , p.90			
Je te suivrai , p. 91		Il faut pouvoir se conduire à travers les dédales , p. 91	
Ils traversent le parc de la Caméïa , p. 91			
Ils progressent par des mouvements de			

reptation , p. 91			
Ils se dispersent dans le sous-bois, p. 92			
Ils s'étaient dirigés vers Sandoa , p. 92			
L' emmenait avec lui jusqu'au bout des pôles nord et sud , p. 96			
Ils étaient partis vers Fungurum jusqu'à Kamina , p. 97			
On n'y accède que par la voie des airs, p. 97			
Erre dans les airs, p. 99			
Pedro approche du lac, p. 100			
Montrer le chemin, p. 117			
Il avait erré par les mêmes ruelles, p. 119			
			Sur le chemin qui mène vers l'étoile de son fils, p. 120
		Je m'enfonçais dans le fouillis du parc, p.	

		132	
Avoir parcouru des savanes , p. 133			
Pedro partira , ne reviendra plus, p. 134			
Elle galope dans la prairie, p. 135			
Il a cheminé seul, p. 143			
S'il s'égare , p. 143	Labyrinthes à travers les clairières, p. 143		
	Son sens de l'orientation , p. 144		
Il foule la terre d'origine, p. 161			
Ils se frayeraient un passage dans le roc, p. 168			
Arrive au pas de course , p. 169		Ils s'avancent comme une vague furieuse, p. 169	
Le cortège sortira de la ville au petit matin, p. 170			La marche triomphale, p. 170
Ils s'étaient frayé un chemin, p. 170			
Détaler , p. 172	Le dernier exil , p. 171		
Ils remontent			

jusqu'à Kengere , p. 174			
Il recule en titubant , p. 179			
Il l'emmènera jusqu'à la mer, p. 182			
		Je suis arrivé au terme de mes errances , p. 186	
Ils marchent en file indienne, p. 190			
		Il cheminera en paix, p. 193	
Il a été transporté à Lisbonne , p. 204			
Il prendra le premier avion sur la piste d' envol , p. 214			