

Ada Ribstein

Ecole Normale Supérieure de Lettres et Sciences Humaines / Université Lumière
Lyon II

En marge d'un genre :

***Jacinthe noire* de Taos Amrouche**

Jeux et enjeux de l'énonciation autobiographique

Mémoire de Master 1 de Lettres Modernes en Littérature comparée et
francophonie

Sous la direction de Monsieur Charles Bonn

Année

2005-2006

Remerciements

Smaïne Khazdanar, José Santos, Charles Bonn, Philippe, Martine

« Car je ne me suis jamais intéressée à moi-même autrement qu'à un être
distinct. »

Taos Amrouche

INTRODUCTION

Reine décrit ainsi son amie Claire, dont le nom, dit-elle, « l'évoque tout entière » :

« Très peu la connaissent. Elle offre un visage uni et serein. Et les sots la croient simple et s'imaginent avoir tout vu au premier regard. Et, certes, on peut leur être indulgent, car la démarche de Claire, sa manière de s'exprimer par phrases sobres et directes, le son franc de sa voix et son écriture aérée, la font paraître sans mystère. Et pourtant, c'est l'être le plus impénétrable que je connaisse, le plus offert et le plus méfiant. Son affinité pour le mystère me confond. Mais Claire s'ouvre aux rares personnes qui ne se laissent pas abuser par sa surface sans aspérités. » (ch. VI, p.73)

Que ce passage ait une portée métalinguistique assumée, ou non, qu'il constitue un réel clin d'œil au lecteur ou pas (nous verrons que le personnage à qui s'adresse ici Reine, Marie-Thérèse, peut constituer une sorte de narrataire-personnage, figure du lecteur à l'intérieur même du texte), il nous semble que le défi lancé par le personnage de Claire, faussement déchiffrable, correspond au défi lancé par l'œuvre elle-même.

En effet, le lecteur inattentif (le « sot » qu'on voudra se garder d'être), qui lit *Jacinthe noire* comme le roman qu'il est en apparence ¹ peut à bon droit y voir une œuvre transparente, classique, voire démodée. José Santos a montré que les romans de Taos Amrouche auraient été, à l'époque de leur parution, éclipsés par des textes manifestement plus résistants à la lecture, plus opaques, plus provocateurs, plus novateurs : en un mot, plus modernes ² : « de facture plutôt classique, [ils] ont été édités dans les années cinquante, au moment où la vogue du Nouveau Roman faisait rage, et sont passés, peut-être en partie pour cette raison, relativement inaperçus, n'étant d'ailleurs pas paru chez les grands éditeurs. » ³

¹ C'est d'ailleurs ainsi qu'il est classé, comme le signale la première de couverture et la première page de Joëlle Losfeld : « *Jacinthe noire*, Roman. »

² Au sens où l'entend Baudrillard : la modernité se définit pour lui par la rupture avec les modèles anciens, et l'attention portée au signifiant davantage qu'au signifié
cf. BAUDRILLARD Jean, article « modernité », dans *l'Encyclopédie Universalis*.

³ SANTOS José, « Les revers de la fraternité : le cas de Jean et Taos Amrouche », dans *Le Maghreb littéraire*, vol. V n°10, 2001

Le lecteur averti en revanche, percevra la dimension autobiographique qui donne au roman, par le traitement qu'il en fait, tout son relief. Il faut se méfier, objectera-t-on, à juste titre, d'une méthode « sainte-beuvienne » : depuis Proust, on sait que faire de la biographie la clef de lecture de l'œuvre est une gageure d'une naïveté impardonnable pour le critique ; *nomen* - le nom - n'est pas *omen* – le signe : l'auteur ne suffit pas à autoriser la lecture de l'œuvre. Un lecteur « suffisant », dit Jacques Lercarme ⁴, n'est en effet pas censé connaître la vie de l'auteur, et établir des corrélations entre ce qu'il en sait – ou croit savoir – et l'histoire narrée. Mais il ne s'agit pas tant d'être informé, documenté, que d'être attentif, simplement : le texte - et le paratexte - propose à celui qui veut bien les voir des indices permettant, on le verra, de comprendre que *Jacinthe noire*, bien qu'il se donne à première vue comme un roman, relève davantage de l'autofiction (du « roman autobiographique » selon la formule que Taos Amrouche utilise plus volontiers pour qualifier son œuvre), genre hybride par essence. C'est dans cette mesure qu'on pourra apprécier le déploiement d'un système énonciatif extrêmement élaboré et original, un « coup de force littéraire » ⁵ qui constitue le nœud de tension du texte.

Car *Jacinthe noire* est la mise en œuvre romanesque d'un épisode évoqué en six lignes à peine par *Histoire de ma vie*, récit pleinement autobiographique de Fadhma Aïth Mansour Amrouche, mère de Taos. Fadhma y raconte successivement la vie de sa mère, la sienne propre et celle de ses enfants, dont Taos – le tout en moins de 200 pages, ce qui fait que nombre d'événements ne sont que mentionnés de la manière la plus succincte. Pour l'année 1934, elle écrit à propos de sa fille : « Au mois d'octobre, Marie-Louise Taos fut reçue au brevet supérieur et nous demandâmes à la Compagnie un emprunt pour l'envoyer en France continuer ses études ; nous avons même retenu pour elle une chambre à Paris, dans une maison d'étudiantes. Mais elle ne put s'adapter et revint à Radès au bout de deux mois. » ⁶

Ces deux mois passés à préparer le concours de l'École Normale Supérieure de Fontenay puis à suivre les cours de Lettres à la Sorbonne, dans le pensionnat

⁴ LECARME Jacques et LECARME-TABONE Eliane, *L'autobiographie*, Armand Colin, 2004 (2^{ème} édition), p.24

⁵ BRAHIMI Denise, *Taos Amrouche romancière*, éditions Joëlle Losfeld, 1995, p.12

⁶ AMROUCHE Fadhma Aïth Mansour, *Histoire de ma vie*, librairie François Maspero, 1968, p.190-191

parisien dont elle finit par être renvoyée, contiennent tout le sujet de *Jacinthe noire* : l'histoire de Reine, qui est racontée ici, est bien celle de Taos elle-même.

Mais le récit à la première personne, constitutif de la totalité du roman, est mis sous la plume d'une autre, Marie-Thérèse, jeune Française pensionnaire de la maison d'étudiantes, qui voit arriver Reine par un matin pluvieux d'octobre. Les deux jeunes filles se lient d'amitié pendant le temps que Reine passe au pensionnat : elle en est finalement renvoyée, et repart dans sa Tunisie natale ; et ce n'est que de longs mois après son départ, et le sien propre, que Marie-Thérèse rédige l'histoire de cet épisode, l'histoire de cette amie dont elle tente de transmettre à son lecteur l'amour qu'elle lui a voué.

Voici comment, au seuil de son récit, dans une sorte de *captatio benevolentiae*, Marie-Thérèse présente son projet, le pacte de lecture :

« Je la connais autant qu'un être puisse en connaître un autre. Il est des événements de sa vie que j'ignore, d'autres qu'elle m'a dits à demi-mot. Mais je connais son âme, j'en sais les dimensions et la clarté. Je sais que je puis vous parler de Reine sans donner d'elle une image infidèle. [...] Je souhaite que vous la sentiez présente à travers moi. Je voudrais l'imiter un peu dans ma manière d'agir avec vous. Elle me présentait pleinement son visage et me disait en repensant chacun des mots qu'elle scandait avec force : « Je veux vous donner comme des définitions de moi-même. » (ch. I, p. 10-12)

Contre toute attente, ce n'est donc pas Reine qui dit « je », mais Marie-Thérèse, narratrice autodiégétique, qui parle de Reine, double de l'auteur, à la troisième personne. Le « je » de celle-ci apparaît cependant, mais à un second niveau : dans l'échange dialogué avec son amie, reproduit à l'intérieur même du texte, et qui double ainsi l'échange entre la narratrice et le lecteur, qu'elle interpelle fréquemment. Le dialogue de Reine avec Marie-Thérèse (discours « enchâssé ») est imbriqué dans le dialogue de Marie-Thérèse avec le lecteur (discours « cadre ») : il s'agit donc d'une mise en abyme de discours.

Si « le jeu du je et du elle est l'invention de base de *Jacinthe noire* »⁷, quels sont les jeux et enjeux de ce système énonciatif ?

⁷ BRAHIMI Denise, *op. cit.*, p.14

« Je est un autre » : la formule de Rimbaud⁸, qui porte le soupçon au cœur même de l'énonciation autobiographique, est parfaitement évocatrice du mécanisme de la distanciation du moi, à l'œuvre dans notre roman, et qu'il s'agira tout d'abord de décrire : quels sont les indices de l'autofiction, dans ce qui nous est présenté comme un roman ? Quels sont les possibilités techniques offertes par un tel système énonciatif ?

Mais, au-delà de ces considérations générales, et génériques, Taos Amrouche, femme issue d'un espace maghrébin colonisé francophone et en voie d'émergence, écrit dans un contexte bien particulier. L'adoption d'un biais oblique (le « roman autobiographique » à narrateur fictif) pour parler de soi est-elle le signe d'une pudeur, d'une difficulté à se dire, que ces conditions d'écriture pourraient expliquer ? D'un autre côté, parler de soi à la troisième personne permet de détourner un certains nombres d'attentes propres à la réception de l'autobiographie, particulièrement produite par une femme, maghrébine, en contexte colonisé : le relais de la parole autobiographique n'est-il pas plutôt révélateur d'une démarche volontairement déceptive par rapport à ces attentes ? Nous tâcherons donc de déterminer, par rapport au contexte particulier d'écriture de Taos Amrouche, qu'il s'agira d'analyser, si le système énonciatif adopté est signe d'une « faiblesse » (difficulté à se dire), ou, au contraire, d'une maîtrise de la parole (volonté de tromper les attentes).

Enfin, ce système énonciatif, qui imbrique la parole de Reine au cœur de l'écrit de Marie-Thérèse, permet la représentation de la parole orale : l'autobiographie à la troisième personne ne serait-elle pas, en dernière instance, la mise en scène triomphante, à l'intérieur même du genre romanesque, forme écrite occidentale par excellence, de la chaîne de transmission de la tradition berbère du conte oral - propre à la culture maghrébine en général, au peuple kabyle en particulier, et, plus spécifiquement encore, à la famille Amrouche ?

⁸ Formule attestée dans sa lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, et reprise dans le titre de l'ouvrage de Philippe Lejeune, *Je est un autre, l'autobiographie de la littérature aux médias*, qui étudie, précisément, les cas-limites de l'autobiographie, comme l'autobiographie à la troisième personne (p.32-58).

cf. LEJEUNE Philippe, *Je est un autre, l'autobiographie de la littérature aux médias*, Collection Poétique aux éditions du Seuil, Paris, 1980

I « Je est un autre » : le mécanisme de la distanciation du moi dans le système énonciatif

L'œil ne peut pas s'observer directement lui-même ; et même en utilisant le biais du miroir, une distance, entre soi et l'objet, est nécessaire pour apercevoir son reflet. Dans l'écriture autobiographique, ce recul est également nécessaire, pour parler de soi : le recours à la troisième personne permet d'actualiser, d'assumer de façon ostentatoire cette démarche de recul, qui reste le plus souvent tacite. Cependant, l'adoption d'un système énonciatif déplacé ne va pas de soi : il engendre un ensemble de mécanismes complexes, qu'il s'agit au préalable d'analyser.

1. Les indices de la parole autoréférentielle

Le système énonciatif, original dans le cadre d'une autobiographie, pourrait passer pour banal dans le cadre d'un roman, qui se définit par la narration à la troisième personne. Il existe pourtant, dans l'ensemble des données que fournit l'ouvrage (texte et paratexte), un certain nombre d'indices de l'écriture autobiographique. Nous tâcherons donc, avant tout, de recenser ces indices, du moins au plus formel, du moins au plus explicite.

a/ Marie-Thérèse, simple instance narrative de l'autobiographie

« Qui donc m'inspira ? Il me sembla *me métamorphoser en Reine parlant à Reine*. [...] Ses yeux s'emplirent de larmes. Je me sentis à ce moment-là *dans l'intimité de son âme*. [...]

A nouveau, *Reine parla par ma bouche*. » (ch. XI, p. 189) :

Marie-Thérèse apparaît comme un double de Reine, au point de se confondre, se superposer à elle, au point que l'on doute de son existence propre.

Marie-Thérèse, qui s'exprime à la première personne, se donne pourtant pour l'instigatrice du texte qu'on a sous les yeux, puisqu'elle est censée l'avoir écrit. Elle semble à première vue être un personnage plein, entier, proche du lecteur, à qui elle s'adresse directement ; elle semble avoir plein pouvoir au sein de la narration, et prendre en charge la parole de Reine, personnage par conséquent secondaire du point de vue énonciatif. Cette prise en charge énonciative passe par la modalité de retranscription de la parole, qui apparaît sous deux formes : discours indirect, et discours indirect libre.

On peut, c'est le premier cas de figure, avoir du *discours indirect*. C'est à ce mode que Marie-Thérèse rapporte par exemple cet aveu de Reine :

« Je n'eus pas la force de la gronder quand, d'une voix humble, *elle m'avoua s'être conduite de manière impardonnable et ridicule.* » (ch. X, p.143) ¹

Ici, la parole de Reine n'est pas autonome : le discours indirect la subordonne à celle de Marie-Thérèse.

Les choses se compliquent déjà davantage lorsqu'on a du *discours indirect libre* – c'est le deuxième cas de figure. Ainsi, ce passage, où la parole de Reine vient progressivement télescoper le récit que fait Marie-Thérèse d'une scène à laquelle elle n'a pas assisté en personne, mais que son amie lui a racontée :

« Je le sus par la suite : être malade dans cette maison l'épouvantait. Aussi préféra-t-elle à la solitude de sa chambre, la compagnie de Jeannette et de Denise. [...] Mais pour une fois, Jeannette ne se sentait pas en humeur de travailler : une lettre de sa famille qu'elle avait reçue le matin qui l'avait ramenée à Nérac. *Nérac ?... n'était-ce pas le pays de Paula ?* Mais oui, Jeannette, Denise et Paula se connaissaient depuis toujours. Elevées dans le même internat, elles avaient vécu ensemble tous les drames qui fermentent dans les endroits où sont enfermées trop de jeunes filles. Ah ! ces garçons de Nérac, ces joyeux garçons ! Jeannette surtout leur avait tourné la tête, Jeannette plus que tout autre. *Pourquoi ?* Reine s'efforça de fixer sur elle ses yeux ruisselants [...]. Alors, elle leur dit la pitié douce qui frémit en elle à la vue d'un homme rendu par l'amour semblable à un enfant qui implore. *Mon Dieu*, la première fois que cette douloureuse tendresse pénétra en elle comme une lame, c'était sur un rivage désert, un soir, parce que deux yeux aux prunelles élargies,

¹ Les passages en italique ne sont pas soulignés par l'auteur : ils signalent ici le discours indirect.

suppliantes, dans un visage pâle...Mais elle était folle de crier cela devant Jeannette et Denise qui l'écoulaient avec stupeur. Elle se tut d'un coup, épuisée, et se traîna jusqu'à sa chambre. » (ch. X, p. 142-143)²

Le discours de Reine ici, pointé sous celui de Marie-Thérèse, jusqu'à jeter un trouble sur l'instance d'énonciation : qui parle ? Il est parfois clair que c'est Marie-Thérèse (« elle leur dit la pitié douce [...] ») ; il est parfois clair que c'est Reine (l'invocation « mon Dieu » fait apparaître un possessif qui ne peut renvoyer qu'à elle) ; mais il est parfois plus difficile de déterminer qui prend en charge le discours, notamment dans la fin de l'extrait (« elle était folle de crier cela ») : est-ce Reine qui se juge elle-même (discours indirect libre) ? est-ce Marie-Thérèse qui juge son amie ?

Quoiqu'il en soit, la parole de Reine semble donc, certes, inscrite en creux dans celle de Marie-Thérèse, qui mène la narration, introduite par son biais, reléguée à un deuxième niveau.

Mais il faut aussitôt préciser que ces passages de narration pure, pris en charge par Marie-Thérèse, au discours indirect ou indirect libre, sont extrêmement rares : la quasi totalité du texte fonctionne sur le mode de la retranscription du dialogue entre les deux jeunes filles, du discours direct.

Le procédé, massif, de la reproduction du dialogue, dans des énoncés aussi longs, peut pourtant paraître très artificiel, voire invraisemblable. L'écriture autoréférentielle étant, en effet, toujours rétrospective³, la mémoire ne peut reproduire de façon fidèle des passages entiers de dialogue. Le discours indirect, même libre, qui ne revendique aucune exactitude, qui admet l'approximation, aurait donc davantage authentifié la parole de Marie-Thérèse. Pourquoi, alors, ce choix du discours direct ?

Ce que permet le discours direct, c'est de mettre directement en valeur Reine, en effaçant le truchement de Marie-Thérèse. De cette façon, le prisme de la subjectivité de la narratrice ne déforme pas les propos de Reine, ni n'oriente leur

² L'italique signale ici le discours indirect libre.

³ D'autant que Marie-Thérèse spécifie bien que « des mois et des mois se sont écoulés » (ch. XV, p.277) depuis le départ de Reine, après lequel elle se décide seulement à écrire : il ne s'agit donc même pas d'un journal, tenu jour après jour, quand la mémoire des mots exacts peut être encore assez fraîche.

lecture : en les reproduisant tels quels, elle devient simple *traductrice*, et non *interprète*. Cette nuance a été clairement expliquée par R. Rechtman, qui analyse le rôle du traducteur dans l'entretien psychiatrique avec un patient étranger ⁴. Selon R. Rechtman, le traducteur doit traduire – et se contenter de traduire – les réponses du patient, en conservant la première personne, sans modifier, donc, les modalités énonciatives : cette technique permet non seulement de faciliter le travail de traduction en accélérant l'échange, mais encore de rendre la parole brute du patient, sans l'interpréter (ce que ferait le discours indirect).

« En traduisant par « *il* dit que », l'interprète introduit une procédure supplémentaire dans la transcription qui consiste à effectuer un changement pronominal. »

R. Rechtman revient sur les analyses du linguiste E. Benvéniste, que l'on peut avoir tendance à trop simplifier. On a, dit-il, aujourd'hui l'habitude de considérer que les pronoms personnels *je* et *il* n'appartiennent pas à la même classe : le *je* est une instance unique qui signifie « la personne qui énonce la présente instance du discours contenant *je* » ⁵ ; à l'opposé, le pronom *il* ne renvoie pas à une personne, parce qu'il se réfère à un objet placé hors de l'allocution : cette situation lui confère le fameux statut paradoxal de « non personne » dans le groupe des pronoms personnels. On est ainsi tenté d'en conclure qu'un énoncé exprimé à la première personne est une énonciation « subjective », alors que l'usage de la troisième personne relèverait plutôt d'une énonciation « non subjective ». Toutefois, « la forme *il* [...] tire sa valeur de ce qu'elle fait nécessairement partie d'un discours énoncé par *je* », comme le formule Benvéniste lui-même : l'utilisation de la troisième personne inclut donc nécessairement le locuteur dans l'énoncé qu'il rapporte. Le problème, pour R. Rechtman, est, par conséquent, bien plus complexe :

« Dans la plupart des énoncés, l'usage de la troisième personne ne fait que camoufler la subjectivité du locuteur, car, en effet, le *il* n'existe et ne se caractérise que par opposition à la personne *je* du locuteur, qui, l'énonçant, la situe comme « non personne ». »

⁴ RECHTMAN R., « L'intraduisible culturel en psychiatrie », dans *L'Evolution Psychiatrique*, 57, 3, 1992, p.347-365. Cet article qui n'a, à première vue, rien de littéraire, nous semble néanmoins éclairer fort justement le système énonciatif à l'œuvre dans *Jacinthe noire*.

⁵ BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, tome 1, 1966, p.252

Cette réapparition d'un *je*, non énoncé mais bien présent, traduit donc l'intervention d'une subjectivité.⁶

Il n'est pas question ici de projeter des enjeux d'ordre psychiatrique sur le roman : le rapport entre Reine et Marie-Thérèse n'a pas de commune mesure avec celui que décrit R. Rechtman entre le patient étranger et l'interprète (ce qui laisserait au lecteur la position... du psychiatre !); il s'agit simplement de mettre en avant ce choix du discours direct comme mise en valeur de la subjectivité de Reine. Marie-Thérèse, qui se prétend narratrice autodiégétique, est en fait une simple traductrice. C'est bien l'indice que ce n'est pas d'elle qu'il s'agit dans *Jacinthe noire*.

Reine apparaît donc plus souvent à travers sa propre première personne qu'à travers la troisième personne de la narration de Marie-Thérèse ; elle retrouve la pleine possession de son « je », et devient ainsi davantage *sujet* de sa propre parole qu'*objet* de celle de Marie-Thérèse.

Mais allons plus loin : non seulement Reine retrouve une parole autonome, mais elle retrouve même son plein pouvoir de narratrice, pouvoir qu'elle semblait avoir délégué à Marie-Thérèse. Comment Taos s'y prend-elle pour rendre à Reine, son avatar, ce pouvoir ? Les deux biais les plus massivement représentés, et les plus efficaces, sont la structure imbriquée du dialogue dans le dialogue, et l'utilisation du présent de narration.

6 Dans le cadre d'un entretien psychiatrique, cette subjectivité, qui n'est pas celle du patient, risque de poser de sérieux problèmes, puisqu'elle apparaît à l'insu même de l'interprète. Prenant l'exemple de l'énoncé « il pense qu'il a vu un fantôme », R. Rechtman montre toute l'ambiguïté du discours indirect qui peut traduire soit « je pense avoir vu un fantôme » (auquel cas le patient lui-même introduit un doute pleinement assumé par rapport à ses propres propos), soit « j'ai vu un fantôme » (auquel cas c'est en revanche l'interprète qui, doutant de la réalité du phénomène, introduit une certaine distance entre les propos du patient et ses convictions personnelles). En traduisant à la troisième personne, l'interprète introduit une incertitude quant à la nature de l'énonciation du patient :

« L'incertitude [...] tient essentiellement au fait que la subjectivité du patient a été remplacée par celle de l'interprète. C'est précisément parce que le pronom personnel je, qui indique la subjectivité et par là-même la réalité du discours pour le sujet de l'énonciation, fait défaut, que l'équivoque apparaît. Or, c'est précisément cette subjectivité du patient qui nous importe au premier chef en psychiatrie, de sorte que [...] c'est vers la restauration de l'expression de la position subjective du patient que doit tendre la pratique de l'interprétariat transculturel. »

Ce procédé est tout à fait comparable à ce qu'a étudié E. Marpeau par rapport au théâtre (et l'utilisation massive de la forme dialoguée, dans *Jacinthe noire*, nous autorise à établir ce parallèle avec le genre dramatique)⁷ : E. Marpeau montre comment Corneille, comme nombre de dramaturges du XVII^e siècle, a mis à profit ce qu'elle appelle la « narration dramatique », récit relatant des événements ou décrivant des lieux, des êtres extra scéniques. Ce procédé permettait d'étendre le temps, l'espace et le personnel dramatiques hors de la scène, vouée au *hic et nunc* de l'énonciation : les narrations, constituant des îlots diégétiques dans la *mimesis* théâtrale, brouillaient donc les frontières entre les genres, et détournaient l'ensemble des contraintes qui régissaient alors le théâtre. Le personnel dramatique pourrait ainsi, selon E. Marpeau, acquérir l'étoffe d'un narrateur romanesque : dans la relation d'un événement qui s'est passé hors-scène, l'utilisation du discours direct (qui restitue aux protagonistes absents une sorte de présence scénique en faisant entendre directement leurs paroles, privilège des personnages scéniques), et l'utilisation du présent de narration (qui masque le temps écoulé entre l'action et le récit) sont des procédés visant à actualiser la scène, à donner au spectateur l'illusion qu'elle se joue devant ses yeux : le récit devient une sorte de fiction interne au sein de la fiction dramatique.

De la même façon, Reine, au cœur même de son discours, dont on a vu qu'il était présenté au mode direct, fait parler ceux qu'elle évoque, distribue la parole aux personnages devenus personnages de son récit, comme une véritable narratrice. Par la mise en abyme du discours direct, et par le passage progressif de l'imparfait au présent de narration, elle montre, comme les personnages du théâtre classique, sa prise de possession de la parole, et devient une véritable narratrice. C'est ce qu'on peut voir dans ce passage, par exemple, où elle raconte à Marie-Thérèse sa rencontre avec Jacques, son futur fiancé :

« André avait découvert, depuis peu un grand poète allemand. L'envie me vint de connaître son œuvre. Un matin de juin, je revenais de chez Claire. André semblait mieux aller. Je pouvais entrer chez un libraire. Presque personne dans la boutique. *On me répond : « Nous venons de vendre le dernier exemplaire,*

⁷ MARPEAU Elsa, « L'illusion narrative ou les mondes possibles de *L'Illusion Comique* », dans *Lectures du jeune Corneille, L'Illusion Comique et Le Cid*, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p.29-38

mais nous pouvons, si vous voulez, vous le commander. » J'étais navrée. Le commis me désignait, de la tête, un jeune homme qu'à peine j'avais aperçu. Il tenait un livre : celui que je convoitais. Comme j'exprimais mon regret de ne pouvoir l'avoir tout de suite, le jeune homme s'interposa et *me dit avec un sourire* :

- Faisons comme si vous étiez arrivée la première, mademoiselle, puisque votre impatience de lire ce livre – que je connais un peu déjà – dépasse la mienne.

J'étais heureuse et gênée. Le commis *s'éloigne*. J'arrive à bredouiller :

- Je ne puis accepter sans savoir...

Il se présenta simplement :

- Jacques Bérandier. » (ch. VI, p.75-76) ⁸

Les exemples de ce type sont multiples dans le roman.

Marie-Thérèse est donc un pseudo-personnage, dont le rôle, au premier plan de la scène du texte, ne masque qu'à peine l'autobiographie : la troisième personne n'est qu'un artifice, qui ne fait que camoufler la première personne de Reine, et donc, *in fine*, de Taos. Reine est bien la véritable narratrice, et le double de l'auteur.

b/ Le pseudonyme

Un deuxième indice de l'autobiographie est le mode de présentation du pseudonyme « Reine ». Marie-Thérèse, au seuil de son récit, dans ce qui constitue une sorte de *captatio benevolentiae*, annonce qu'elle va changer le nom de celle dont elle s'apprête à raconter l'histoire :

« Oui, voulez-vous que nous l'appelions Reine ? Elle porte un nom plus simple, plus plein, mais je ne peux pas vous le dire. » (ch. I, p.11)

L'adoption d'un pseudonyme, d'un voile romanesque, est ainsi ostensiblement signalée, et fait porter l'attention - sinon le soupçon- du lecteur, sur l'identité du personnage. C'est précisément ce que « l'effet de réel » romanesque (selon la formule de Barthes) évite de faire, afin de faire jouer à plein l'illusion.

⁸ L'italique signale à la fois le passage au présent de narration et l'utilisation du discours direct, imbriqué dans le discours.

L'hétéronymie de l'auteur et de l'héroïne ne va donc pas de soi, comme dans une pure fiction.

Le problème de l'identité réelle du personnage ressurgit, plus loin, dans le passage déjà évoqué où Reine raconte à Marie-Thérèse sa rencontre avec Jacques. Au moment des présentations, où chacun des deux protagonistes est censé dire son nom, Taos s'en sort par une esquive acrobatique :

« Il se présenta simplement :
- Jacques Bérandier.
Je me nommai. » (ch. VI, p.76)

Le roman ne se serait pas encombré de présentations au discours direct⁹, ou, au contraire, aurait renforcé l'illusion de la fiction, en respectant la symétrie des présentations, en mentionnant le nom de Reine¹⁰. Ici, l'esquive pure et simple du nom souligne à nouveau le caractère problématique du nom, souligne de façon transparente qu'il s'agit d'un pseudonyme.

En outre, le choix du pseudonyme en question n'est pas anodin. Pour P. Lejeune, l'« emploi d'un nom fictif, un de ces petits noms qu'on se donne à soi-même dans l'intimité » est une des manières de préciser que la troisième personne renvoie à l'auteur du texte. Or, Taos a toujours été assimilée à une figure de reine : elle portait pour certains de ses amis le surnom de « petite reine Karomama »¹¹ ; elle fut également comparée à Sophonisbe¹², comme son frère

⁹ Une formule au discours indirect libre du type « Nous nous présentâmes simplement. Il s'appelait Jacques Bérandier. » aurait permis d'éviter la dissymétrie de ces présentations.

¹⁰ Lorsque la question du nom réapparaît pour la troisième fois, le nom de Reine est certes enfin mentionné ; mais à la question de Jacques, qui demande la confirmation de l'exactitude de ce nom, Reine ne répond pas, laissant ainsi le problème de son identité un peu en suspens :

« Vous vous appelez Reine ?
- Et vous Jacques ?
- Appelez-moi Jacques ! » (ch. IX, p.122)

¹¹ La reine Karomama est une statue égyptienne que l'on peut voir au Louvre et qui date du 9^{ème} siècle avant JC. Tout porte à croire, comme le rappelle D. Brahimi, qu'ils la connaissaient à travers le poème de Milosz, mentionné dans le roman (p.26, 53, 211), qui porte justement ce nom, *Karomama* : « Mes pensées sont à toi, reine Karomama ».

cf. BRAHIMI Denise, *op. cit.*, p.76

Ainsi, dans *L'Amant imaginaire*, Henri F., le vieil ami d'Aména, l'héroïne double de Taos encore, lui écrit :

« Vous êtes pour moi la petite reine Karomama. C'est par vous que je l'ai connue, j'entends encore votre voix, et avec le temps vous vous êtes en quelque sorte identifiée avec elle. Une petite Karomama des anciens temps et toujours jeune comme elle. »

cf. AMROUCHE Taos, *L'Amant imaginaire*, éditions de la Nouvelle Société Morel, Imprimeries réunies de Valence, 1975, ch. I « L'attente », p. 22

¹² Sophonisbe : reine de Numidie qui s'empoisonna pour ne pas être livrée aux Romains, et figure littéraire tragique exploitée par Trissino, Mairet, Corneille.

Jean l'était au roi numide Jugurtha. Le nom de « Reine » est donc clairement référentiel.

c/ La « signature »

C'est le premier indice tout à fait explicite de la dimension autobiographique de la parole ; il se situe à la frontière du texte et du paratexte.

Reine une fois renvoyée, Marie-Thérèse part à son tour du pensionnat pour s'installer à Versailles, et essaie de reconstruire un équilibre en l'absence de son amie ; elle sent pourtant « cet équilibre acquis avec tant de peine » chanceler le jour où la vieille dame qui l'avait introduite comme préceptrice à Versailles, comprenant son attrait « pour les pays exotiques », vient lui proposer de l'introduire en Tunisie, le pays de Reine, chez une famille de sa connaissance. Or, voici comment Marie-Thérèse accueille cette proposition :

« Une vague d'émotion m'oppressa. Je dus me contraindre pour ne point porter la main à mon cœur et à mon front que je sentais brûler. Le pays où vivait Reine ? La retrouver peut-être, les retrouver tous... La tentation était là, avec son visage radieusement beau. Comme j'allais le toucher, où trouvai-je la force de le repousser à bout de bras ?

- Oh ! non, répondis-je d'une voix lente et froide, je n'ai guère envie de partir... » (ch. XV, p. 282-283)

Ebranlée par cette suggestion qui la tente, elle la refuse néanmoins, ayant compris qu'elle devait désormais vivre « par elle-même et pour elle-même », et préférant ne pas confronter le rêve qu'elle s'est constitué à une réalité qu'elle craint décevante. Il est donc clair qu'elle reste en France, et qu'elle y est encore lorsqu'elle entreprend l'écriture de son histoire, juste après avoir reçu de Tunisie la caissette de grenades envoyée par Reine, dans un colis dont il est précisé qu'il a été « envoyé à Arnac, et d'Arnac, renvoyé à Versailles » pour lui parvenir.

Or, c'est à ce moment que le récit s'achève, sans signature, mais avec cette indication, pour le moins surprenante :

« MAXULA-RADES,
3 janvier 1935 – 17 novembre 1939. » (ch. V, p.285)

Même si l'on ignore que Maxula-Radès est la banlieue tunisienne où habite la famille Amrouche, cette indication est de toutes façons un ultime dévoilement de l'artifice romanesque : il souligne de manière transparente le caractère purement fictionnel du truchement de Marie-Thérèse, puisqu'il dément son renoncement à partir de Versailles, deux pages plus haut. L'effet de réel est rompu : c'est bien Reine-Taos qui assume la signature du récit.

d/ Le titre et la dédicace

Le titre et la dédicace, analysés comparativement, désignent encore explicitement la valeur auto-référentielle du personnage de Reine.

En effet, le titre *Jacinthe noire* trouve dans le texte son explication :

« Comment en vint-elle [Reine, N. d. A] à parler des jacinthes sombres et de son amour pour elles ? Je ne sais plus...

- Il y en avait, d'un bleu presque noir, qui poussaient au pied d'un arbre, dans mon jardin. Un jour, j'ai cueilli la plus belle, la plus sombre et je l'ai offerte à André. Il nous a regardées longuement, ma fleur et moi, et il a dit : « Vous vous ressemblez. »

Depuis, j'ai découvert que la jacinthe symbolisait la douceur et la délicatesse. »
(ch. XIV, p. 271)

Il est donc clairement dit que la « Jacinthe noire » représente Reine¹³.

Or, la double dédicace du livre¹⁴ revient sur ce titre :

« A André Bourdil, compagnon de seize années de ma vie, dont la peinture hautaine me sera toujours un enseignement, afin qu'il s'émerveille de voir reflourir cette Jacinthe.

Et à Laurence Bourdil, notre fille, Jacinthe elle-même –non point sombre, mais ardente- pour qu'elle nous continue tous deux par son art, dans le juste équilibre et l'épanouissement de ses ascendances berbère et française. » (p.7)

¹³ Comme le « dahlia noir », dans le roman homonyme qui n'a au demeurant rien d'autre à voir avec *Jacinthe noire*, et qui lui il est de toutes façons postérieur, représente une jeune fille. Il est plus probable que Taos ait pu penser, pour son titre, au roman d'A. Dumas, *La Tulipe noire*, qui ici ne renvoie pourtant pas à un personnage.

Cf. ELLROY James, *Le Dahlia noir*, éditions Rivages/Noir, Paris, 1988

Cf. DUMAS Alexandre, *La Tulipe noire*, Famot/Beauval, 1974 (1850 pour la 1^{ère} édition)

¹⁴ Cette dédicace n'est pas rédigée dès 1939, date à laquelle Taos achève la composition du livre, mais en 1947, date de la première publication du livre, alors que, mariée, et mère, elle a 34 ans.

La Jacinthe, par déduction, représente donc Taos. L'auteur et son personnage se rejoignent ainsi dans un même référentiel.

e/ La quatrième de couverture

Il s'agit enfin d'examiner un dernier indice, qui appartient pleinement, cette fois, au paratexte : l'éditrice Joëlle Losfeld, alors que la première de couverture présentait l'œuvre comme un roman, propose, dans la quatrième de couverture, des pistes de lecture allant dans le sens de l'autobiographie. Elle met en effet en lien trois éléments : un montage d'extraits du texte, une notice bibliographique, et un extrait de la lettre de Gide à Taos qui sert de préface au texte.

Les extraits du texte, d'abord, sont issus d'une lettre écrite par Reine à une autre jeune fille du pensionnat, Elisabeth (ch. XIV, p.253-254) ; mais l'éditrice se garde de signaler qu'il s'agit justement d'une lettre, dont l'auteur s'exprime naturellement à la première personne :

« Voici ce que me reproche Mlle Anatole :

- Une trop forte personnalité.
- Une échelle des valeurs différente de la vôtre.
- Des opinions, des pensées, des façons de parler qui me sont propres.
- Nier la volonté (!).
- Parler de Rousseau et de Gide à tous moments.

[...] Je pensais trouver chez vous – jeunes filles à l'idéal haut placé – la compréhension véritable et non celle qui s'en tient aux apparences.

[...] Non, vous n'aimez pas : vous faites le don, mais l'élan, l'amour, en sont absents...»

Ce choix masque ainsi le jeu énonciatif du déplacement, pourtant constitutif du roman. Les extraits choisis pour illustrer le texte, sont donc bien représentatifs du point de vue du contenu (le renvoi de Reine, incomprise, de la pension est bien le nœud de l'histoire racontée), mais pas du point de vue de la forme : Joëlle Losfeld oriente la lecture vers l'autobiographie.

Ce choix de lecture est renforcé par la note biographique, qui signale que *Jacinthe noire*, comme les autres romans de Taos, sont « fortement autobiographiques » : « elle y analyse son déracinement [...] »

Enfin, la citation de la lettre appuie une troisième fois la dimension autobiographique, puisque l'éditrice a choisi précisément le passage où Gide précise que Taos est personnellement impliquée dans son personnage :

« Dès que je me suis plongé dans votre œuvre, j'ai compris qu'il ne s'agissait pas d'une improvisation plus ou moins brillante, mais que *vous aviez mis là le meilleur de vous, de votre effort, de votre expérience de la vie* [...]. »

C'est le type de contrat de lecture proposé au lecteur qui définit le genre et qui établit, éventuellement, les relations d'identité qui commandent le déchiffrement des pronoms personnels et celui de l'énonciation : dans la *fiction*, la lecture est indépendante de ce que le lecteur sait de l'auteur ; dans la *fiction autobiographique (ou autofiction)*, le lecteur est convié à une lecture ambiguë ; dans *l'autobiographie*, lecture référentielle et attitude de communication se combinent. L'ensemble d'indices qu'on a ici recensés interdit au lecteur de lire *Jacinthe noire* comme une simple fiction romanesque –ni, à l'autre extrême, comme une autobiographie pure- : il construit le pacte de lecture propre à l'autofiction. C'est seulement dans cette mesure que le système énonciatif peut prendre tout son relief. Quels sont, précisément et techniquement, les possibilités offertes par l'adoption d'un tel système ?

2. *Jacinthe noire* : quel type d'autofiction ?

P. Lejeune, dans son très remarquable ouvrage *Je est un autre, L'autobiographie de la littérature aux médias*¹⁵, analyse, entre autres cas-limites de l'autobiographie, l'autobiographie à la troisième personne, où la marge entre fiction et autobiographie est plus mince que jamais. Il met cependant en

¹⁵ LEJEUNE Philippe, *Je est un autre, L'autobiographie, de la littérature aux médias*, collection Poétique aux éditions du Seuil, Paris, 1980 ; « L'autobiographie à la troisième personne », deuxième partie, p.32-59

garde contre toute pensée normative : « l'autobiographie à la troisième personne » est un phénomène rare, et le corpus est trop maigre pour vouloir faire croire à l'existence d'un genre. Ce serait plutôt, au contraire, un « coin à enfoncer pour faire éclater la cohérence, en partie imaginaire, que l'on prête aux genres ». ¹⁶ Cet éclatement de la cohérence et de l'unité du genre, qu'il entreprend de montrer, répond à l'éclatement de la cohérence et de l'unité apparente du « je » ; c'est pourquoi il choisit pour titre la fameuse formule de Rimbaud, que nous avons choisi de reproduire dans ce chapitre : « Je est un autre », formule qui porte le soupçon au cœur même de l'énonciation autobiographique, là où la première personne se veut pleine et légitime. ¹⁷

Mis à part l'emploi de la troisième personne dans les genres formels et peu littéraires qu'ont été, jadis, les mémoires historiques comme ceux de César, les autobiographies religieuses (où l'auteur se nommait « le serviteur de Dieu »), ou les mémoires aristocratiques du XVII^{ème} siècle (comme ceux du président de Thou), et que sont, aujourd'hui, les genres brefs, très fortement codés, et liés aux stratégies de l'édition, comme la préface, le prière d'insérer, ou la notice biographique rédigée par l'auteur, P. Lejeune distingue entre deux principaux types d'usage, littéraires, de la troisième personne pour parler de soi : il s'agit de l'autobiographie à la troisième personne au sens strict, et de l'autobiographie à narrateur fictif. C'est de ce deuxième type d'emploi, plus sophistiqué, que relève à l'évidence *Jacinthe noire*, c'est donc à lui que nous nous intéresserons particulièrement ; mais il n'est peut-être pas inutile de présenter, au préalable, quelques généralités sur l'autobiographie à la troisième personne, afin de montrer en quoi Taos Amrouche s'en détache, en quoi elle est originale dans l'originalité.

¹⁶ P. Lejeune a pourtant lui-même contribué à construire cette pseudo cohérence du genre autobiographique, avec le désormais incontournable *Pacte autobiographique*, écrit cinq ans auparavant, et dont il admet humblement que c'est là l'œuvre d'un « théoricien un peu dogmatique – péché de jeunesse ». « Là où l'analyse, nécessairement, distingue, la réalité présente souvent un spectre continu. »

¹⁷ « La formule de Rimbaud, quel que soit le sens qu'on lui donne, jette le trouble dans l'esprit de chacun, par l'apparent dérèglement de l'énonciation qu'elle produit. Non pas banalement : je suis un autre. Ni, « incorrectement », je est un autre. Mais Je est un autre » p. 7

a/ L'autobiographie à la troisième personne ¹⁸

Bertolt Brecht, rappelle P. Lejeune, proposait à ses comédiens de transposer leur rôle à la troisième personne ; il s'agissait d'exercices limités aux répétitions, et destinés à favoriser la distanciation. En littérature, l'autobiographe peut, lui aussi, se livrer à ce jeu.

L'emploi systématique de la troisième personne reste cependant rare en dehors des genres bien codés mentionnés plus haut, où l'usage de la figure grammaticale est lié à des effets conventionnels (objectivité du récit dans les mémoires historiques ou des notices biographiques, discrétion et solennité pour les préfaces). Mais dans le cadre du genre autobiographique, l'emploi de la troisième personne viole une convention, s'appuie sur des procédés contraires aux conventions du genre. C'est pourquoi très peu d'autobiographies modernes sont écrites entièrement à la troisième personne. Celle-ci est presque toujours employée de manière contrastive et locale, dans des textes qui utilisent la première personne.

Dans ces passages, l'auteur parle de lui-même *comme si* c'était un autre qui en parlait, ou *comme s'il* parlait d'un autre. Cette figure donne au texte relief et tension, car l'utilisation de la « non-personne » qu'est la troisième personne est une consigne artificielle, contre-nature, d'exclusion de la première personne. Cette figure est ressentie comme obtenue par transformation d'énoncé « à la première personne » ; c'est donc un sorte de transposition du discours personnel : « je m'écris en me faisant taire, ou, plus exactement, en me mettant la pédale sourde. » Ce glissement figuré à une présentation romanesque de soi entraîne le passage d'un genre à un autre (d'autant plus facilement que le genre de départ – l'autobiographie – et le genre d'arrivée – le roman – ont déjà beaucoup de traits communs).

Pour P. Lejeune, cette figure « ne doit pas être conçue comme une manière indirecte de parler de soi, qui serait à opposer au caractère « direct » de la première personne. « Elle est une autre manière de réaliser, sous la forme d'un

¹⁸ Le discours autobiographique à la seconde personne (tu/vous) est plus courant que celui à la troisième personne. Mais, pour P. Lejeune, l'autobiographie à la seconde personne n'est pas vraiment un genre, mais plutôt une simple figure, habituelle dans des examens de conscience ou des bilans, lexicalisée dans le monologue, pour se morigéner ou s'encourager par exemple.

dédoublement, ce que la première personne réalise sous la forme d'une *confusion* : l'inéluctable dualité de la « personne » grammaticale. » Dire « je » est plus habituel (donc plus « naturel ») que dire « il » quand on parle de soi, mais ce n'est pas plus simple ; en dépliant le pronom « je », on rencontre fatalement aussi le problème de l'identité, définie comme « une relation constante entre l'un et le multiple. »¹⁹ Le « je » masque l'écart qui existe entre le sujet de l'énonciation (« je » narrant) et celui de l'énoncé (« je » narré). Cet écart, minime lorsque le texte s'installe de manière cohérente dans le registre du discours, peut s'accroître jusqu'à devenir démesuré lorsqu'il y a narration ; c'est le cas du texte autobiographique, qui repose sur une articulation et un va-et-vient permanent entre le discours et l'histoire. La dualité inhérente à la voix narrative se trouve correspondre à des écarts de perspective, entre le narrateur et le héros (écarts d'information, écarts d'appréciation, etc.). Ces écarts ou ces tensions sont, sinon réellement masqués, du moins compensés par l'emploi de la première personne qui propose un signifiant unique ; mais, sous couvert d'un « je » apparemment unique, existe un jeu assez vertigineux de confrontation entre ce que le narrateur autobiographique a été et ce qu'il est.

Nous ne sommes donc pas vraiment dupes de cette unité, pas plus que nous ne le sommes de l'« altérité » dans le cas de la narration autodiégétique à la troisième personne. Reste pourtant que la première personne est une figure en quelque sorte « lexicalisée », elle a pour elle l'usage, elle fonctionne selon une logique de l'évidence autoréférentielle qui masque en général sa complexité ; « je » tend toujours à recomposer la fictive unité qu'il impose comme signifiant. L'emploi naïf et confiant de la première personne est la règle.

Pour R. Rechtman, on l'a vu, la troisième personne recelait toujours une première personne occultée ; P. Lejeune arrive à la conclusion symétriquement opposée : la première personne recèle donc toujours une troisième personne occultée. En ce sens, toute autobiographie est par définition indirecte. Mais dans les autobiographies « à la troisième personne », ce caractère indirect s'avoue, s'affiche de manière provocante : le procédé est ressenti comme artificiel parce qu'il brise l'effet illusoire de la première personne, et parce que l'explicitation de la troisième personne entraîne une occultation du narrateur véritable, qui passe

¹⁹ LEJEUNE Philippe, *ibid.*, p.35

dans l'implicite, ou se trouve, comme c'est le cas dans *Jacinthe noire*, remplacé par un narrateur fictif.

b/ L'autobiographie à narrateur fictif

Dans le cas d'un dédoublement de l'énonciation, le narrateur reste une pure instance formelle : il ne se manifeste pas par un discours différent du discours rapporté et textuellement repérable. En revanche dès qu'il y a distanciation du narrateur, c'est-à-dire mime des formes du discours d'un autre sur soi, l'instance du narrateur peut prendre la consistance d'un rôle, s'exprimant par un discours suivi, où le clivage de l'énonciation correspond à un écart de perspective. L'instance du narrateur émerge sous la forme d'un discours explicitement personnel s'opposant au personnage contemporain rejeté dans la non-personne.

Peut-on vraiment parler de soi *comme si* on était un autre ²⁰, « se mettre à la fenêtre pour se regarder passer dans la rue » ? on ne saurait écrire une autobiographie sans élaborer et communiquer un point de vue sur soi. Ce point de vue pourra comporter des écarts entre la perspective du narrateur et celle du personnage ; intégrer, pour la récupérer ou la modifier, l'image qu'on croit que les autres se font de vous. Mais, si complexe ou retors soit-il, il portera en dernier ressort la marque de l'auteur. On ne saurait réellement sortir de soi, c'est-à-dire représenter, à égalité avec le sien, un point de vue différent du sien, sans porter préjudice à l'authenticité autobiographique : si on cherche à faire entrer le point de vue d'autrui dans son autobiographie, ce ne pourra être que de manière imaginaire, en reconstituant autrui comme un personnage de roman ; ces jeux ou ces fantasmes traduiront, aux yeux du lecteur, l'idée que l'autobiographe se fait de l'idée qu'autrui peut se faire de lui. L'autobiographe essaie de s'imaginer ce qui se passerait si c'était un autre qui racontait son histoire : c'est ce que fait Taos en utilisant le personnage de Marie-Thérèse.

²⁰ Ce *comme si* concerne l'énonciation et l'énoncé : « l'énoncé lui-même serait à prendre dans la perspective d'un pacte fantasmatique (« ceci a du sens par rapport à moi, mais ce n'est pas moi ») » ; dans l'autobiographie à la troisième personne, définie plus haut, le *comme si* concernait uniquement l'énonciation : l'énoncé, lui, continue à être soumis aux règles strictes et propres du contrat autobiographique. (p.34)

Les textes construits selon ce système sont extrêmement rares, car ici, l'emploi de la figure de la troisième personne concerne l'ensemble de l'œuvre et détermine toute sa composition ; c'est donc un système bien plus contraignant que les emplois locaux, sporadiques, de l'autobiographie à la troisième personne. P. Lejeune analyse, dans son chapitre, trois œuvres, dont *Jacinthe noire* peut, chaque fois, se rapprocher.

➤ ***L'autobiographie d'Alice Toklas, de Gertrude Stein***²¹

Le jeu consiste à imaginer comment l'un de vos familiers pourrait raconter votre vie : on prend la plume à sa place, et on écrit son témoignage. Gertrude Stein se donne d'emblée comme l'auteur de l'autobiographie d'Alice Toklas, qui « n'a pas le temps de l'écrire » ; le lecteur est donc averti de la règle du jeu, et c'est parce qu'il la garde présente à l'esprit qu'il peut savourer l'humour et la virtuosité de l'exercice.

Le cas étudié est ici intéressant, car Alice Toklas n'est pas un personnage imaginaire, mais la très réelle secrétaire et compagne de Gertrude Stein. L'œuvre combine donc deux paradoxes symétriques : il s'agit à la fois d'une autobiographie à la troisième personne (Gertrude Stein se raconte depuis une perspective extérieure, puisque sa secrétaire parle d'elle) et d'une biographie à la première personne (la vie d'Alice Toklas est retracée par Gertrude Stein, qui feint d'adopter un point de vue intérieur, autoréférentiel).

Si l'on suppose que Marie-Thérèse a vraiment existé dans le pensionnat parisien traversé par Taos, *Jacinthe noire* se construit exactement selon ce modèle ; l'œuvre aurait pu, dans cette perspective, prendre pour titre : *L'autobiographie de Marie-Thérèse Dorent*, de Taos Amrouche, qui retracerait le portrait de Reine-Taos (autobiographie à la troisième personne) à travers le journal, imaginaire, de Marie-Thérèse (biographie à la première personne). Mais on ignore si Marie-Thérèse est, ou pas, une pure création imaginaire. Si elle est fictive, alors *Jacinthe noire* se rapproche davantage du deuxième exemple exploité par P. Lejeune :

²¹ STEIN Gertrude, *L'autobiographie d'Alice Toklas*, traduit de l'anglais par Bernard Fay, Gallimard, 1973 (1933 pour la 1^{ère} édition : l'ouvrage est donc quasi contemporain de celui de Taos).

➤ *Cher Untel*, de Jean-Jacques Gautier ²²

Aline Moussart, secrétaire de l'écrivain Untel, alias Gautier, (le voile romanesque est tenu, dans la mesure où Untel a publié exactement les mêmes livres), tient son journal ; elle y trace peu à peu le portrait de l'écrivain tout en racontant son histoire à elle, et l'histoire de ses relations avec lui. Au terme du journal, elle a l'idée de proposer à Untel de « publier le présent manuscrit sous son nom et de faire passer ce journal pour une fiction ».

Il s'agit de construire le personnage du témoin, de lui inventer une perspective, de lui forger un style, pour qu'il ait une cohérence suffisante pour soutenir l'ensemble de la narration ; on s'amuse à créer sur soi la fraîcheur d'une perspective « autre ». A dire vrai, ce jeu, dans *Jacinthe noire*, peut paraître au lecteur assez condescendant : cet « autre » ne se définit que par rapport à vous, et vous lui attribuez une perspective candide et admirative sur vous ; Marie-Thérèse voue à Reine, alias Taos, un amour sans bornes. ²³ La construction de l'instance fictive du témoin n'est finalement, nous dit P. Lejeune, que l'alibi d'une présentation de soi : ce détour par le témoin justifie les « restrictions de champ » (on n'est pas forcé de parler de ce qui échappe au regard d'un autre) et il fournit un moyen humoristique de chanter vos propres louanges sans qu'on puisse vous accuser de naïveté dans l'orgueil. Ce type de jeu est un moyen astucieux pour réaliser une forme « d'auto-hagiographie qui neutralise ou paralyse la critique ». Le lecteur doit être séduit par la double lecture qui lui est proposée de l'énonciation du « témoin » comme instance fictive et comme relais autobiographique. *Jacinthe noire* peut très bien, donc, se prêter à cette double lecture séduisante. Mais il s'agit moins, tout de même, d'un « narcissisme triomphant qui affiche humoristiquement son identité », que des « angoisses d'un[e] paranoïaque qui cherche à la reconstruire » ²⁴, selon les formules de P. Lejeune, qui analyse pour finir un dernier modèle :

²² GAUTIER Jean-Jacques, *Cher Untel*, Plon, 1974

²³ D. Brahimî, qui cherche à analyser la distanciation mise à l'œuvre dans *Jacinthe noire*, s'avoue « tenté de dire, un peu malignement, qu'elle [Taos] ne perd pas au change, puisqu'elle est vue par un regard chargé d'enthousiasme, voire d'émerveillement. »

cf. BRAHIMI Denise, *op. cit.*, p.13

²⁴ LEJEUNE Philippe, *ibid.*, p.51

➤ **Rousseau juge de Jean-Jacques, de Jean-Jacques Rousseau**²⁵

Il ne s'agit plus, ici, de construire un point de vue sur soi, mais d'en détruire un. Le texte se présente comme une réponse à un discours qui a déjà été tenu, et qu'il faut récupérer pour le dissoudre. On va le mimer pour lui répondre. Pour cela, dans le cadre d'un texte autobiographique présenté comme tel, on reconstitue fictivement un procès, on campe et on fait dialoguer les rôles de l'accusation et de la défense ; les choses tournent bien sûr à l'avantage de l'autobiographe qui fait triompher peu à peu sa véritable image.

Le récit autobiographique des *Confessions* avait été composé pour répondre aux accusations lancées contre Rousseau, mais il a l'impression de rester méconnu et persécuté par un complot insaisissable. Ces ennemis secrets gardent le silence, oeuvrent dans l'ombre. Obsédé par cette accusation muette et indirecte, Rousseau veut essayer de lui redonner lui-même la parole, de l'amener au grand jour pour pouvoir enfin la réfuter et s'en débarrasser. Dans le prologue de *Rousseau juge de Jean-Jacques*, il explique sa stratégie ; il nous propose le dialogue de deux personnages fictifs : l'un nommé « **Rousseau** », qui admire les livres de **Jean-Jacques Rousseau**, ne connaît pas l'homme, mais a du mal à croire tout le mal que lui en dit le second personnage, nommé « **le Français** », qui lui, en sens inverse, n'a pas lu les livres de l'auteur. Les véritables méchants sont les « **Messieurs** », instance plurielle qui manipule, organise le complot et ment en connaissance de cause pour égarer le public : avec eux, pas de dialogue possible, ils sont irrécupérables. « Le Français » est leur dupe, mais c'est au fond un honnête homme : afin de masquer qu'il est, au même titre que « Rousseau », un « faux autre » construit sur mesure, l'auteur lui attribue toutes les opinions des « vrais autres », et s'arrange pour lui faire mener pendant trois cent pages une longue résistance à l'évidence, à laquelle il ne cède que progressivement. Il sera en effet finalement ramené à la vérité (c'est-à-dire au point de vue que Jean-Jacques a sur lui-même) par une maïeutique appropriée : c'est par le dialogue entre « Rousseau » et « le Français » que le malentendu est mis en évidence. Pour

²⁵ ROUSSEAU Jean-Jacques, *Rousseau juge de Jean-Jacques*, éditions Armand Colin, collection Bibliothèque de Cluny, Paris, 1962

savoir ce qu'il en retourne, « Rousseau » va rendre visite à « Jean-Jacques », tandis que « le Français » lit les œuvres de l'auteur. Cette double confrontation rétablit la vérité sur le caractère de Jean-Jacques et permet de comprendre de quel complot il est la victime.

Le contexte, dans *Jacinthe noire*, est tout à fait similaire, à quelques infimes différences près. **Reine** (qui correspondrait ici à « Jean-Jacques ») est critiquée et persécutée par la majorité des **pensionnaires** (comparable aux « Messieurs », dont émergent cependant des figures de meneuses, plus mauvaises encore que les autres : Mlle Anatole ou Paula, par exemple). De la même façon, **Marie-Thérèse** (avatar de « Rousseau »), pleine de bonne volonté et libre de tout a priori, tâchera, par des discussions répétées avec elle (qui déboucheront ici sur la liaison d'une amitié), de comprendre Reine, de la protéger des menaces de ses ennemies. Cependant, l'alliée de la victime a, dans la version de Taos, quelques appuis : Adrienne et Ludmila, principalement, mais aussi Stoïanka, Marguerite la Bretonne, Gilberte, Madeleine, Frédérique, la petite chimiste.²⁶ Seul l'équivalent au « Français » reste plus difficile à trouver ; sans doute peut-on le voir dans la figure problématique d'**Elisabeth**, celle qui appartient à « la gerbe » sans y adhérer naïvement, celle dont la conquête est un enjeu tel que Reine lui écrit une lettre personnelle, où elle dresse un portrait à charge tout en tâchant de se justifier²⁷. Taos reprend donc à Rousseau sa stratégie énonciative pour régler leur compte à ses ennemis et construire, sous un regard différent, une flatteuse image d'elle-même.

Il s'agit là, rappelle P. Lejeune, de l'un des plus anciens procédés de la littérature polémique : le dialogue fictif attribué à des personnages réels, ou

²⁶ Toutes ces jeunes filles forment une sorte de coalition au sein de la pension. Reine, parlant d'elles, dit :

« Il me suffit de les sentir, comme moi, seules et mal accordées à la pension. Désormais nous n'aurons plus les unes et les autres l'air de chats sans maître, nous ne coulerons plus vers la « gerbe » un regard d'envie. » (ch. XI, p. 187)

Elles ont toutes en commun, en effet, une singularité irréductible (origine, religion, etc.) qui les empêche de se fondre dans la masse uniforme des pensionnaires, qui les empêche de « faire partie de la « gerbe » ». Ces jeunes filles serviraient, selon Reine, de « camouflage » au tacite projet quasi totalitaire de Mlle Anatole, qui veut former une armée de « soldats » catholiques à sa botte :

« Il faut qu'une maison d'étudiantes ait une apparence cosmopolite. Alors : Ludmila Polonaise, Stoïanka Bulgare, Reine Africaine. Trois curiosités. Il faut surtout que l'atmosphère y soit libérale. Alors : une libre penseuse, une protestante, une orthodoxe et la façade est sauve. Oh ! c'est très astucieux [...] C'est une attrape : car devant tant de confiance, tant de largeur d'esprit, qui songe à se méfier ?... » (ch. VIII, p. 113-114)

²⁷ Cette lettre est lue par Reine à voix haute, et intégralement reproduite (ch. XIV, p. 252-257).

attribué à des personnages fictifs, mais portant sur des personnes réelles. L'une des deux parties concernées s'arroge le droit de reconstituer le discours de l'autre pour l'intégrer dans une mise en scène dont elle a l'entière maîtrise. Depuis Platon, ce jeu a été fort pratiqué.²⁸ Mais ce qu'a tenté Rousseau, et que retravaille Taos Amrouche, est plus compliqué. Il s'agit en effet d'une tentative presque impossible : d'une part se mettre à l'intérieur des autres pour comprendre comment ils vous voient, d'autre part se mettre à l'extérieur de soi pour se voir comme si on était un autre. Rares sont les autobiographes qui ont joué ce jeu dans les deux sens (se mettre en autrui, se mettre en dehors de soi) avec une telle « élasticité », en tentant le grand écart total pour être à la fois les autres et un autre. P. Lejeune parle d'une « double folie », qu'il analyse en ces termes :

- d'une part, il s'agit de reconstituer le point de vue réel des autres sur soi. Il ne s'agit plus, comme dans la littérature polémique, de s'amuser à caricaturer l'adversaire pour l'écraser : Rousseau (et Taos) cherche à construire un autre aussi ressemblant que possible, un autre auquel il puisse lui-même croire, qui ne soit pas une simple marionnette.

- d'autre part, il faut être impartial, ne pas imposer son point de vue sur soi-même. On va donc donner une leçon d'objectivité. Au lieu de proposer son évidence intérieure, Rousseau montre comment il s'y prendrait pour connaître Jean-Jacques s'il était un autre, comme Taos montre comment elle s'y serait prise pour connaître Reine si elle était une autre. C'est le rôle fictif de ce « Rousseau » et de Marie-Thérèse qui, respectivement, décident d'aller rendre visite à Jean-Jacques, et à Reine, pour le sonder et se faire une opinion.

Le recours à ce procédé est une « solution de désespoir, et le jeu est parfaitement sérieux, si sérieux que les lecteurs peuvent être découragés par le manque total d'humour, l'insistance, les répétitions, et l'aspect paranoïaque de cette mise en scène. »²⁹ Le sentiment paranoïaque, dont Rousseau est l'une des

²⁸ P. Lejeune cite *Les Provinciales*, la *Critique de l'Ecole des femmes*, les *Interviews imaginaires* de Gide, ou, dans un registre autobiographique *Correo del otro mundo* de l'espagnol Torres Villaroel

²⁹ LEJEUNE Philippe, *ibid.*, p.56

grandes figures ³⁰, est également sensible dans *Jacinthe noire* : Reine est victime d'un immense et sournois complot. Ainsi se confie-t-elle à Marie-Thérèse :

« Je me sens épiée. Paula me fuit. Oh ! c'est à peine perceptible et parfois je me demande si mon imagination ne se joue pas de moi. Elisabeth m'étudie. On veille de près sur Jeannette, dont la sympathie pour moi est trop déclarée. Si l'on s'aperçoit que vous me fréquentez, on vous détournera de moi. » (ch. VI, p. 71)

L'ennemi prend une forme aux contours de plus en plus flous ; aux prénoms, qui l'identifient, le cernent, succède le pronom indéfini « on », qui le désigne de façon anonyme et imprécise :

« Je suis le sujet que l'on étudie, elles sont légion à m'épier et à me juger. Je ne leur inspire pas confiance. (Elle eut un insupportable sourire.) *Mlle Anatole* voit que je ne suis pas un soldat qui défendra sa cause. [...]

Maintenant, acheva-t-elle, cette visite que m'a faite *Elisabeth* équivaut pour moi à une perquisition.

A ce mot je bondis :

- Reine vous êtes le jouet de votre imagination, vous vous torturez à plaisir !

Je ne pouvais admettre tout cet agencement infernal. Je ne trouvais pas en moi la force de suivre Reine jusqu'au bout. Mais la véhémence de mon ton n'avait réussi qu'à la vexer :

- Libre à vous de me croire folle, me répondit-elle avec raideur. [...]

Paula m'évite. Il est vrai que son visage de fausse innocence m'est intolérable autant que celui de notre directrice. *Jeannette* s'éloigne de moi de plus en plus. *On* retient le moindre de mes propos. *On* trouve des dessous à la moindre de mes exclamations. *On* épilogue sur toute ma conduite. Et *Mlle Anatole* sait tout. A la vérité, Marie-Thérèse, nos camarades sont les grains d'une grappe dont notre directrice est la tige ! Elles lui rapportent le produit de leur espionnage. Oui, oui, Marie-Thérèse, conclut Reine avec une sorte de rage, je suis suspecte ! » (ch. VIII, p. 99-100)

Marie-Thérèse résiste, d'abord, comme le lecteur, à ce qu'elle interprète comme des délires de persécution, tâchant de rester rationnelle :

« - Je ne veux plus rester dans ce nid d'espionnes.

³⁰ COLAS Dominique, « Jean-Jacques Rousseau, un complot universel », dans *Le magazine littéraire*, n°444, juillet-août 2005, *La paranoïa, du bonheur de se croire persécuté*, p.47-48

- Les espionnes, s'il y en a, il faut les ignorer, Reine, et ne pas vous laisser détruire par elles.

D'un geste brusque, elle rejeta en arrière ses cheveux emmêlés et dit entre les dents :

- Je savais bien qu'elles se concerteraient ! [...]

Savez-vous ce qu'est un pressentiment ?

Prise au dépourvu, je répliquai :

- Je ne m'occupe pas de pareilles choses.

- Ce sont elles qui s'occupent de vous ma pauvre Marie-Thérèse. Croyez-vous que je n'aimerais pas mieux boire mon thé en paix ?

- Et qu'est-ce qui vous en empêche ? Je vous le demande un peu !

Elle dit par saccades :

- Je suis cernée. Des nuages noirs s'amoncellent. Le ciel est bas.

- *Vous êtes folle, Reine.* [...]

Reine, Reine, votre imagination vous trouble. [...]

- Je me sens traquée. J'étouffe. » (ch. X, p. 152-157)

Ou encore, plus loin, lorsque Reine s'interrompt en pleine discussion, sûre d'être épiée :

« Reine devint très pâle. Son bras me montra la porte et son regard m'ordonna le silence. Nous laissâmes s'écouler une minute et, n'y tenant plus, nous avançâmes vers la porte pour l'ouvrir. Bien entendu, il n'y avait personne. Mais Reine demeurait à la même place. Son visage était terrible.

- Il n'y a personne, Reine, lui dis-je d'un ton persuasif en la forçant à me regarder.

Elle m'éclata de rire au nez.

- Pauvre Marie-Thérèse. Depuis quand nous écoutait-on ? Et qui ?... notre mère Anna, je le parierais. Si nous avions pu saisir au vol la robe qui, tout à l'heure, nous écoutait si dévotement, elle eût été de serge brune, soyez-en certaine !

- *Reine, sérieusement, vous allez à grands pas vers la folie.*

- Peut-être. Mais vous, craignez de tomber dans la stupidité. » (ch. XI, p. 166)

Mais le malaise, pour le lecteur, comme pour Marie-Thérèse, vient du doute : et si Reine avait raison ? loin d'être « folle », ne manifesterait-elle pas, au contraire, une hyper-lucidité ?

« Une vérité inexorable habitait les paroles de Reine, mais je ne voulais pas en tenir compte. Mon esprit se refusait à s’alarmer de ce nouveau danger. A tout prix, ce soir-là, je voulais sauvegarder ma quiétude et m’y enfoncer. J’en vins même, une seconde, à me demander si la manie de persécution ne tourmentait pas Reine. Et Reine eut beau jeter une cruelle clarté sur cette scène que j’avais vécue, je fermais les yeux. » (ch. VII, p. 90-91)

Les résistances de Marie-Thérèse finiront donc par être vaincues par Reine, à qui les faits vont donner raison. Une fois effectivement renvoyée du pensionnat, trahie, celle-ci lance, revancharde et cynique, à son amie :

« Eh bien, Marie-Thérèse, le croyez-vous maintenant ? M’avez-vous assez traitée de folle ? » (ch. XIII, p. 245)

Il s’agit donc ici de « dialogisme » (selon le mot de G. Genette) : les deux amies incarnent la thèse et l’antithèse d’un conflit qui dure tout au long du roman, et qui se résout, à la fin, par les faits bruts ³¹. Le lecteur est forcé de se rendre à l’évidence de la vérité ; la stratégie énonciative développée par Taos Amrouche sur le modèle rousseauiste est extrêmement pédagogique.

C’est donc de ce modèle rousseauiste que *Jacinthe noire*, en ultime instance, relève le plus, nous semble-t-il ; Taos multiplie d’ailleurs, dans son texte, les références à l’œuvre de Rousseau, pour lequel elle ne cache pas son admiration ³². Taos retravaille ce modèle, et élabore ici un moyen ingénieux : en mettant Reine à la fois à distance et en lumière, elle rend perceptibles la différence et l’étrangeté qui caractérisent Reine, dans le monde où elle débarque. Cet effet

³¹ Et peut-être peut on voir dans l’ekphrasis que fait Reine du *Combat de Jacob et de l’Ange*, fresque de Delacroix qu’elle a vu dans la chapelle des Saints-Anges en l’Eglise de Saint-Sulpice, un symbole de ce conflit :

« Nous avons vu la lutte de Jacob avec l’Ange ; nous regrettons de n’avoir pas de précisions sur cette peinture. Je revois ce genou qui fonce, cette ruée de Jacob et le geste miraculeux de l’Ange qui l’arrête sans effort. » (ch. VII, p.84)

La lutte entre Jacob et l’inconnu qui l’attaque se résout à l’aube dans cet épisode de la genèse, par la révélation que l’inconnu est en fait un ange envoyé par Dieu pour le bénir. De la même façon, Taos se dédouble pour mettre en scène un conflit qui se résout à la fin.

³² Il fait partie, avec Gide notamment (autre auteur d’autobiographies à la frontière du genre), des auteurs que lit et admire énormément Reine, au grand dam de ses camarades pensionnaires :

« Elle glorifie la démesure et avoue son admiration pour Gide et Rousseau... » (ch. IV, p.45)

« Voici ce que me reproche Mlle Anatole : [...] Parler de Rousseau et de Gide à tous moments. » (ch. XIV, p.255-256)

aurait été, selon D. Brahimi, perdu si elle s'était placée du point de vue de son héroïne elle-même :

« il est beaucoup plus convenable pour ce projet qu'elle soit vue du dehors, par le regard des autres, que ce regard soit fasciné ou scandalisé. Ce regard définit Reine, d'emblée, par son altérité, l'objectivité qu'il implique s'oppose à la fusion qui signifierait son intégration, et cette réification est évidemment le début du rejet. Quelle que soit la duplicité des procédures qui vont se mettre en place pour exclure Reine, on pressent que la rupture est en germe dans cette affirmation par le regard d'une distance et d'une séparation »³³.

Taos, en rompant la traditionnelle équation autobiographique « auteur = narrateur = personnage », subvertit les codes du genre, qu'elle tire ainsi davantage du côté de l'élaboration littéraire que du simple témoignage – nous y reviendrons.

Est à l'œuvre, dans *Jacinthe noire*, un double dispositif énonciatif : il y a d'abord extériorisation du moi, déplacement de la perspective (Taos devient Reine, héroïne de roman) ; mais Taos ne s'arrête pas à cette autobiographie à la troisième personne, cas déjà cas limite de l'autobiographie ; elle se projette en outre dans un autre regard (Marie-Thérèse l'observe de l'extérieur) : il s'agit donc d'une autobiographie à narrateur fictif, procédé plus complexe qui permet une mise en abyme de soi. La virtuosité avec laquelle Taos mène cette gageure a été salué par les critiques. C. Castellano parle d'un « génial dédoublement stylistique »³⁴ ; D. Brahimi d'un « véritable coup de force littéraire [...] un décentrement très inattendu et qui s'avère une magnifique trouvaille. »³⁵

Cette stratégi

Amrouche, femme, issue d'un espace maghrébin colonisé et en voie d'émergence, écrit dans des conditions bien différentes de celles dans lesquelles écrivait Rousseau, homme de l'Europe du dix-huitième siècle, bien qu'il soit, lui aussi, un

³³ BRAHIMI Denise, *op. cit.*, p.13

³⁴ CASTELLANO Clélia, « En dépit de la souffrance : Taos Amrouche, romancière », intervention lors de la rencontre *Taos Amrouche et les mots*, organisée par la revue Awal (Tassadit Yacine) et la Société des Gens de Lettres, le 8 mars 2006, Paris [actes à paraître]

³⁵ BRAHIMI Denise, *op. cit.*, p.12

auteur étranger francophone ³⁶. La comparaison entre le modèle et son épigone doit donc s'arrêter là. Quels sont alors, au vu de ces conditions d'écriture particulières, les jeux et enjeux propres à l'adoption du système énonciatif que l'on a décrit ?

³⁶ Rousseau, aujourd'hui intégré dans l'orbe de la littérature française, est en fait né à Genève, on a tendance à l'oublier. Mais la langue n'est pas investie chez lui des mêmes enjeux politiques, dans la mesure où la Suisse, contrairement au Maghreb dont est issue Taos Amrouche (Algérie et Tunisie), n'a pas été colonisée par les Français.

II Le relais de la parole : difficulté à se dire ou démarche déceptive ?

Après avoir lu avec ferveur un poème qui transporte son auditoire, Reine rompt l'intense émotion du moment par une phrase anodine :

« Elle changea d'attitude.

- Mlle Anatole ne revient pas ?

Plus tard, je remarquai qu'après chaque lecture ou confidence elle brisait le charme par un mot insignifiant en apparence, ou une plaisanterie. C'était une des manifestations de sa pudeur. Mieux que personne, Reine savait ce que les mots révélateurs pouvaient coûter.» (ch. III, p.27)

Marie-Thérèse interprète donc cette propension de Reine à dégonfler, par un brutal retour à la réalité, l'atmosphère d'émotion fébrile qu'elle a elle-même créée, comme un symptôme de sa pudeur, une façon de se protéger. On pourrait interpréter les choses autrement : en « brisant le charme » au moment le plus intense par une platitude, Reine renverse l'art du « *conchetto* » prôné par la rhétorique classique, cette pointe qui vient sublimer tout ce qui précède par un trait d'esprit final : dans cette mesure, loin d'être une « manifestation de sa pudeur », ce serait plutôt une volonté de désamorcer les attentes de son auditeur qui serait à l'œuvre ici.

Cette hésitation entre pudeur et démarche déceptive reflète exactement l'hésitation qu'on peut avoir face à l'œuvre elle-même : l'utilisation d'un relais autobiographique, le passage par une autofiction, semble permettre à Taos Amrouche d'adopter une perspective oblique pour parler d'elle, ce qui serait signe d'une pudeur à se livrer, liée au contexte particulier d'écriture ; mais parler de soi à la troisième personne permet également de détourner un certains nombres d'attentes propre à la réception de l'autobiographie. Le choix du système énonciatif est-il révélateur d'une certaine difficulté à se dire ou au contraire d'un jeu avec les attentes du lecteur ?

1. La difficulté à se dire

Au seuil du roman, lors de la mise en place du pacte de lecture, Marie-Thérèse anticipe la réaction du lecteur et annonce prudemment :

« *Je vous demanderais, dans le cas où vous seriez déçus, de ne pas vous en prendre à elle, mais à moi. Car si à la fin de mon récit vous ne l'aimez pas, je me dirai avec tristesse que vous n'avez pas compris par ma faute.* » (ch. I, p. 12)

Le recours à Marie-Thérèse, relais de l'autobiographie, semble préserver Taos d'un engagement personnel trop important, en tous cas trop visible : c'est une sorte de garde-fou, une garantie, qui assure la responsabilité de l'éventuelle faillite du projet soit-disant biographique – autobiographique, en fait. Pourquoi cette prudence ?

Jacinthe noire est le produit de l'écriture autoréférentielle d'une femme, maghrébine et francophone, dans un contexte d'émergence. Ce faisceau de conditions expliquerait-il une certaine pudeur ou un défaut d'autonomie, manifestée par le recours à un biais autobiographique ?

a/ L'autobiographie au féminin : la « difficulté à parler de soi »

Jacinthe noire est une oeuvre de femme. Mais qu'a-t-on dit une fois que l'on a dit cela ? Le concept même de littérature de femme est un concept piégé, car, en littérature, on est écrivain avant d'être femme. La question du sexe de l'écriture peut sembler naïve, manquer de pertinence. C'est ce que N. Sarraute, par exemple, a revendiqué avec la notion de « neutre », cette « zone profonde commune aux Hommes, au sens large ». ¹ C'est ce que Taos Amrouche exprimera

¹ « C'est l'être humain pour moi, le neutre [...], l'être humain, homme ou femme, peu importe l'âge, peu importe le sexe. [...] A l'intérieur, où je suis, le sexe n'existe pas. [...] Quand je travaille je ne pense pas en tant que femme. Cela ne m'a jamais effleurée. C'est une chose qui est absolument en dehors de mes considérations. [...] ça me dépasse entièrement, parce que je n'existe pas, au sens propre du mot, au moment où je travaille. Je suis, à un tel point, dans ce que je fais que je n'existe pas. Je ne pense pas que c'est une femme qui écrit. Cette chose-là, ce que je travaille, est en train de se passer quelque part où le sexe féminin ou masculin n'intervient pas. »

elle-même, à sa manière, par un désir d'androgynie, de totalité, très fort chez Aména, l'héroïne de *L'Amant imaginaire* :

« Je découvre que j'aimerais, pour être heureuse, n'avoir besoin de personne et former un tout par moi même, contenir en moi les deux éléments masculin et féminin. »²

Ou encore, plus loin :

« Cette nuit j'ai fait un rêve qui m'a laissé une extraordinaire impression de puissance : j'étais une femme et un homme à la fois ; j'avais les emblèmes de la virilité dans leur état triomphant et je trouvais magnifique de pouvoir me féconder moi-même. »³

E. Lecarme-Tabone, qui consacre, dans son ouvrage sur l'autobiographie, un chapitre à l'autobiographie des femmes⁴, est bien consciente de toutes ces réserves, et aborde donc son sujet avec circonspection :

« S'interroger sur le sexe de l'autobiographie n'est pas sans dangers : on risque de s'égarer dans le vieux débat Nature/Culture, imputant à une « nature féminine » hypothétique ce qui relève en réalité des conditions sociales imposées aux femmes, dérive dénoncée en son temps avec vigueur par Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe*, en 1949. [...] En dehors de tout pré-supposé idéologique, il faut éviter d'attribuer au sexe des caractéristiques qui s'expliquent plutôt par l'époque, la classe sociale ou les conditions de publication. Une démarche empirique et prudente s'impose donc. »

Cependant, E. Lecarme-Tabone justifie la pertinence de la question du sexe de l'écriture dans le cas précis du genre autobiographique :

« Un genre aussi étroitement lié que l'autobiographie à la construction de l'identité ne peut rester étranger à la question du sexe. Dans la mesure où, nécessairement – du moins jusqu'à l'époque où nous écrivons- la genèse d'une personnalité ne saurait éluder l'appartenance au sexe, une autobiographie de femme présentera forcément une spécificité par rapport à une autobiographie masculine. »

cf. *Nathalie Sarraute, qui êtes-vous ? Conversations avec Simone Benmussa*, Lyon, La Manufacture, 1987

² AMROUCHE Taos, *L'Amant imaginaire*, op. cit., ch. VI « L'enfer », p. 305

³ *Ibid.*, ch. XIII « Sœur Anne ne vois-tu rien venir ? », p.341

⁴ LECARME-TABONE Eliane, *L'autobiographie*, Armand Colin, 2004 (2^{ème} édition), p.93-119: l'auteur s'appuie sur les travaux de Béatrice DIDIER (*L'Écriture-femme*, P.U.F., 1981)

Sans aborder le problème de l' « écriture féminine » - sujet trop épineux qui ne saurait susciter que des considérations hasardeuses - elle se demande, plus modestement, si la mise en scène de soi, inhérente au geste autobiographique, n'est pas marquée par le sexe de l'autobiographe dans la mesure où elle est tributaire du rapport à soi et au monde. Cette question recouvre, entre autres, et c'est ce qui nous intéresse ici, le problème de la pudeur dans l'aveu.

Il y aurait en effet une gêne à s'assumer comme sujet à part entière, une « difficulté à parler de soi », manifeste dans la plupart des autobiographies écrites par des femmes – surtout, on peut le supposer, dans les années 1930, et dans les sociétés traditionnelles :

« Les autobiographes femmes semblent hésiter à livrer leur vie au public de façon directe ou ostentatoire. Il s'agit ici non pas de réintroduire l'idée que la pudeur est inhérente au sexe féminin ⁵, mais de prendre en considération des facteurs historiques. Longtemps les femmes se sont vues écartées de la scène publique ; l'adjectif « publiques » accolé aux femmes désignait d'ailleurs, jusqu'à une date récente, exclusivement les prostituées. Publier ses écrits, parler de soi revient à transgresser un tabou ; ce n'est pas chose facile, surtout si l'autobiographe fait paraître son texte de son vivant. [...] On aboutit ainsi à un paradoxe : alors qu'on reproche aux femmes de ne pouvoir écrire que des romans d'inspiration autobiographique [...], leurs textes autobiographiques manifestent plutôt une certaine *répugnance à tout dire ou à dire trop directement*. Pour rendre compte de tels traits, susceptibles d'exclure d'un corpus canonique certaines autobiographies de femmes, des féministes américaines proposent même le néologisme d' « autogynography », qui aurait l'avantage de reconnaître, à l'intérieur du genre autobiographique, *une façon particulière (oblique et allusive) de parler de soi, fréquente dans les autobiographies de femmes.* » ⁶

Les aveux prendront ainsi volontiers une forme indirecte. Ce relatif effacement du moi individuel serait « le produit de stratégies multiples, à commencer par le choix de certains pactes où l'auteur se plaît à brouiller les cartes ; dans *L'Amant*,

⁵ Pour un débat sur le sujet, E. Lecarme-Taborne renvoie à « La Pudeur », *Autrement*, série Morales, n°9, octobre 1992, dirigé par Claude HABIB

⁶ Cf. Germaine BREE, « Autogynography », *The Southern Review*, 22 avril 1986 et Domna C. STANTON, « Autogynography : Is the Subject Different ? », in *The Female Autobiograph. Theory and practice of autobiography from the tenth to the twentieth century*, The University of Chicago Press, 1987.

Marguerite Duras ne propose, par exemple, aucun contrat de lecture explicite, laissant au lecteur la possibilité de lire le livre comme une autobiographie ou comme un roman ; Colette pratique avec brio une ambiguïté savante ». La projection sur un autre personnage, le dédoublement, comme dans *Jacinthe noire*, constitue, pour E. Lecarme-Tabone, l'une des formes les plus intéressantes de cette approche indirecte.

Le recours à un relais autobiographique, un personnage extérieur, permet à Taos Amrouche de ne pas tout dire, de se livrer sans se découvrir tout à fait.

Le témoignage de Marie-Thérèse n'est, en effet, pas toujours fiable...

« N'attendez pas que je vous donne une version complète de ce qui fut dit et fait ce soir-là. Ce repas et la veillée qui suivit, je me les rappelle par bribes. Dans mon souvenir flottent de petites îles » (ch. IV, p.37)

... ni toujours perspicace : elle avoue elle-même, parfois, son incapacité à comprendre réellement Reine, dont elle est pourtant la principale confidente et amie. Cette incompréhension se traduit souvent par la métaphore d'un phénomène météorologique qui altère la vision :

« La nuit qui s'était miraculeusement déchirée lorsque je disputais Reine à la force mal définie qui voulait me la ravir et la ravir à elle-même, *la nuit à nouveau déferla sur moi [...]; je ne comprenais plus rien à elle ni à moi-même, je n'étais que nuit, nuit d'encre.* » (ch. XI, p.190)

Ou encore, plus loin :

« Reine avança d'un pas incertain jusqu'à la fenêtre. Le nez contre la vitre, elle regarda. Elle avait beau se trouver sous mes yeux, *je la voyais comme à travers du brouillard.* » (ch. XII, p.208)

Taos Amrouche, conformément à la pudeur du genre, tel que les femmes ont tendance à le pratiquer, parle donc d'elle de façon indirecte, oblique ; elle prend un masque pour parvenir à se dire ; un masque, c'est à dire, étymologiquement, un personnage (la *persona* du théâtre antique, qui désigne le masque, est à l'origine de la notion de personnage) : celui de Marie-Thérèse, relais de la parole autobiographique. La troisième personne traduirait donc une difficulté à se dire.

b/ L'autobiographie au Maghreb : la « pudeur raciale »⁷

Mais Taos n'est pas seulement femme, elle est aussi berbère d'origine, et tunisienne d'adoption. Un second facteur peut ainsi rentrer en compte dans l'utilisation de la troisième personne : celui de la culture. Dans la langue arabe même, l'ordre des pronoms personnels est révélateur de codes culturels très différents des codes français : dans la majorité des grammaires arabes en effet, l'ordre d'apprentissage des pronoms personnels n'est pas « je-tu-il/elle-nous-vous-ils/elles », comme en français (ce qui met l'individu en tête), mais « il/elle-tu(masculin)/tu (féminin)-je-nous-vous(masculin)/vous(féminin)-ils/elles ». En pays musulman, parler de soi est, en effet, une entorse aux pesantes bienséances collectives : cela est, sinon prohibé par la norme sociale, du moins beaucoup moins naturel que dans des sociétés connaissant la tradition chrétienne de la confession.

Certes, on peut objecter que Taos est elle-même chrétienne. Les missionnaires étant venus évangéliser la Kabylie, ses parents, élevés respectivement chez les Sœurs-Blanches et par les Pères-Blancs, se convertissent au christianisme, transgression suprême dans une société et une famille musulmanes, qui les stigmatisent comme des renégats : la famille s'exile donc en Tunisie⁸. C'est donc loin de la terre de ses ancêtres, à Tunis, l'année où la famille est naturalisée française (1913), que naît Marie-Louise Taos : comme tous les enfants Amrouche, elle porte un double prénom, l'un catholique et l'autre berbère.

⁷ La formule est de Taos elle-même, décrivant, dans *Solitude ma mère*, la pudeur de sa propre mère :

« Etait-ce défense, manque de sensibilité ou une des manifestations de sa *pudeur raciale* ? »

cf. AMROUCHE Taos, *Solitude ma mère*, éditions Joëlle Losfeld, Paris, 1995, ch. I « Le beau clair », p. 12

⁸ L'exil de Taos en France est donc en fait le troisième d'une longue série d'exils ; le premier, spirituel, interne (puisqu'il consiste à se sentir étranger sur sa propre terre d'origine) et le second, réel, géographique, en Tunisie, elle ne les a cependant vécus que par procuration.

Elle naît donc officiellement française et catholique, mais en territoire maghrébin, et musulman ⁹.

Reine est, de la même façon, française peut-être (il n'est jamais question de cette naturalisation dans *Jacinthe noire*), et catholique en tous cas.

« En outre, je fais partie de la catégorie de ceux qui ont rejeté la foi de leurs ancêtres pour suivre le Christ. » (ch. XIV, p. 252)

Mais les choses ne sont pas si simples ; Reine porte en elle la marque atavique de sa race, vite repérable dans un milieu aussi uniformément catholique que le pensionnat : voici, par exemple, comment Reine raconte à Marie-Thérèse sa conversation avec Berthe, qui a essayé de la « faire rentrer dans le rang », en lui « vantant la vertu de la méditation et de l'obéissance » :

« Je lui ai répondu que nous n'habitons pas le même monde et, qu'en dépit d'une éducation chrétienne, je ne différerais guère de ma vieille grand-mère restée musulmane. » (ch. XI, p. 168)

Ainsi, Taos Amrouche, certes chrétienne et française, peut malgré tout ressentir la parole autobiographique comme une transgression, un écart par rapport à une norme sociale : celle de ses origines.

Ce sentiment de transgression explique donc peut-être le choix du relais énonciatif. Il explique également en partie le choix de la langue française : « l'autobiographie sera de ce fait davantage à son aise dans la marginalité relative d'une littérature francophone qu'elle ne le serait dans une littérature de langue arabe, d'où elle n'est pas absente cependant. », explique C. Bonn ¹⁰. Il peut enfin expliquer la dimension collective de la parole autobiographique : l'individu, qui se raconte, narre à travers sa propre histoire celle du groupe qu'il représente ; « le choix de l'autobiographie n'est dans ce cas qu'une manière de rendre plus « authentique », pour le lecteur, son témoignage sur la communauté ». Le projet autobiographique rejoint ici le projet anthropologique ; dans la perspective

⁹ Ces informations sont tirées de l'autobiographie de la mère de Taos : Fadhma Aïth Mansour AMROUCHE, *Histoire de ma vie*, librairie François Maspero, domaine maghrébin / collection dirigée par Albert Memmi, 1968

¹⁰ Introduction générale à la collection *Littérature francophone*, tome 1, *Le Roman*, Hatier/AUPELF-UREF, 1997 (collection dirigée par Charles Bonn et Xavier Garnier) ; texte paru sur le site LIMAG (Littératures du MAGhreb)

néologique de G. Bree, qui utilise le concept d' « autogynographie », exploré plus haut, on peut ainsi proposer celui d' « auto-ethnographie ».

La dimension collective de la parole autobiographique semble en effet perceptible dans *Jacinthe noire*. Au « je » se substitue parfois le « nous », par exemple :

« *Nous sommes des exilés, Marie-Thérèse, des solitaires.* » (ch. VIII, p.117)

L'interprétation la plus évidente du prénom Reine, autour duquel il y a incontestablement un jeu onomastique, est le sens courant du nom commun : la reine est celle qui représente le peuple, celle dont la fonction, au niveau collectif, transcende son individualité propre.

Reine se superpose à son pays, qu'elle représente :

« *mon pays est moi-même.* » (ch. XI, p. 165)

Elle est comme le microcosme, la figure de synthèse de ce pays, qu'elle contient tout entier ; c'est ce que Marie-Thérèse dit, dans cette métaphore aux accents rabelaisiens ¹¹ :

« *Comme un voyageur qui a posé ses yeux sur des horizons inimaginables, qui a pénétré des pays secrets, j'étais tentée de décrire, à ma sœur et à mon amie d'Espagne, les contrées étranges, variées à l'infini, que j'avais parcourues aux côtés de Reine. [...] je m'étais longuement, follement promenée à l'intérieur d'une âme, que j'y avais fait de poignantes découvertes, contemplé des spectacles éblouissants ou sombres, mais toujours splendides, que les cieus les plus étonnants m'étaient apparus et que –depuis ce voyage aussi absorbant, aussi fructueux et capital, pour moi, qu'un voyage à travers le monde- je n'étais plus le même être.* » (ch. XV, p.281-282)

Cette dimension collective participe incontestablement de la fascination qu'a Marie-Thérèse pour Reine :

« *Vous ? Mais il n'y a pas que vous, vous apportez avec vous tout l'arrière pays de Tunisie. Vous traînez à votre suite un cortège stellaire et vous restez aussi*

¹¹ Les voyages d'Alcofribas Nasier à l'intérieur du corps des géants, qu'il parcourt et visite comme on parcourt un pays, avaient, pour Rabelais, médecin à l'époque de la découverte de la médecine, une toute autre signification, davantage axée sur le corps dans sa réalité concrète que sur l'âme. Mais le procédé métaphorique est le même.

inaccessible que le village perdu où vous êtes née, ce village haut dressé dont les maisons austères sont comme des tombes. [...]

Elle me regarda sans me voir et poursuivit de *cette voix qui n'était pas la sienne, mais celle des ancêtres.* » (ch. X, p.151)

c/ Une littérature en voie d'émergence : la conquête politique inachevée du « je »

Taos aurait une pudeur liée à son sexe, liée à sa culture ; mais elle écrit en outre dans un contexte particulier d'émergence, voire d'inexistence¹², en tous cas de non visibilité de la littérature maghrébine d'expression française. Ce contexte est donc celui d'une impossible autonomie de la parole. On sait, depuis Lacan et sa théorie du stade du miroir¹³, que la constitution du « je » résulte d'un processus d'identification, d'une conquête progressive de l'identité du sujet. Examinons comment s'élabore la théorie du sujet¹⁴, dont nous verrons qu'elle peut en partie s'appliquer, au moins symboliquement, à l'échelle, collective et politique, d'une littérature .

Le stade du miroir est, selon J. Lacan, une phase de la constitution de l'être humain, qui se situe entre les six et dix-huit premiers mois : le petit enfant, encore dans un état d'impuissance et d'incoordination motrice, perçoit son corps comme « morcelé » ; le stade du miroir constitue l'avènement d'une unité en permettant une première expérience de localisation du corps. Cette unification imaginaire s'illustre et s'actualise par l'expérience concrète où l'enfant perçoit sa propre image dans un miroir.

Soit donc un enfant placé en présence de son image. Trois étapes se dessinent :

¹² Le texte considéré comme fondateur de la première dynamique d'émergence de cette littérature est *Le Fils du pauvre*, de Mouloud FERAOUN, écrit en 1950, donc postérieur à *Jacinthe noire*, écrit dans les années 1930 (1935-39), et publié en 1947.

¹³ « Le Stade du miroir » : conférence de Lacan le 31 juillet 1936, lors du XIVème Congrès international de psychanalyse à Marienbad. Cette découverte primordiale fera l'objet d'une seconde communication de Lacan le 17 juillet 1949, au XVIème Congrès international de psychanalyse à Zurich : « *Le stade du miroir* comme formateur de la fonction « je », telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique » (cf. *Revue française de psychanalyse*, 4, octobre-décembre 1949, p.449 sq.)

¹⁴ Ces informations sont tirées des ouvrages de Jean-Baptiste FAGES, *Comprendre Jacques Lacan*, Dunod, Paris, 1997, p.15-17 ; et de J. LAPLANCHE et J.-B. PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Presses Universitaires de France, 1967, p. 452-453

- tout d'abord l'enfant réagit comme si l'image présentée par un miroir était un autre réel.
- par la suite, l'enfant cessera de traiter cette image comme un objet réel, il ne cherchera pas à s'emparer de l'autre qui se cacherait derrière le miroir : l'image n'est qu'image. Jusqu'ici, rien ne distingue le petit enfant du singe.
- mais voici qu'en une troisième étape, l'enfant humain va reconnaître cet autre comme étant sa propre image. Il a une complaisance ludique, « jubilatoire » dans le contrôle, l'appropriation de son identité spéculaire.

La relation de l'enfant à son image dans le miroir est duelle, c'est-à-dire réduite à deux termes (le corps de l'enfant et son image) : l'enfant s'identifie à un double de lui-même, à une image qui n'est pas lui-même, mais lui permet de se reconnaître.

Cette identification primaire est la souche de toutes les autres identifications, en particulier dans la relation vis-à-vis de la mère et dans la relation intersubjective, lorsque l'enfant est mis en présence de ses pairs en âge. Le moi est ainsi constitué comme un autre (image du miroir), et autrui (mère ou semblable) comme *alter ego*, comme double ¹⁵.

Du point de vue de la structure du sujet, l'expérience primordiale du stade du miroir marquerait donc un moment fondamental : la constitution de la maîtrise et la première ébauche de ce qui sera le moi ¹⁶. « Il » serait donc, par rapport à « je », ontologiquement premier. Parler de soi à la troisième personne est le propre du tout petit enfant chez qui l'expérience du stade du miroir n'est pas encore aboutie.

Il n'est évidemment pas question, ici, d'analyser d'un point de vue psychanalytique Taos Amrouche elle-même, en tant qu'individu qui, adulte

¹⁵ Les motifs du double et du miroir sont d'ailleurs exploités dans le roman, comme ici, Jacques s'identifiant à Reine :

« - Jacques, petit garçon, vous ne me connaissiez pas hier. »

Avec entêtement il répéta : « Vous êtes ma vie. » Ses lèvres avaient un sourire de larmes.

- « Jacques, hier encore... »

« *Il faut moins de temps pour se reconnaître dans un miroir.* » » (ch. IX, p. 124)

¹⁶ D'un point de vue métaphorique, cette expérience signifie que ce n'est qu'à travers les miroirs tendus à l'extérieur, par la société, que l'on construit son identité, que l'on se reconnaît, que s'opère le processus de subjectivation.

autonome, maîtrise son identité personnelle. Il s'agirait plutôt de suggérer que ce qui vaut à l'échelle individuelle peut valoir, symboliquement, à l'échelle collective et politique : celle d'une culture, d'une littérature.

A l'époque où Taos écrit *Jacinthe noire*, dans les années 1930, tout le Maghreb est occupé. L'achèvement de la conquête française coïncide en effet presque avec la naissance de sa mère, Fadhma Aïth Mansour Amrouche, au début des années 1880 ; la Tunisie natale de Taos, sous protectorat, n'accèdera à l'indépendance qu'en 1956, et l'Algérie de ses origines, colonisée, ne le fera qu'en 1962. Or, on sait que sous la colonisation, les manuels scolaires d'histoire apprenaient aux jeunes maghrébins des formules aussi aberrantes que « nos ancêtres les gaulois ». Déposséder ainsi un peuple de son histoire, de son identité, c'est faire naître le besoin de la reconstituer ; il y a nécessité d'arriver à maîtriser son histoire, d'arriver à se raconter pour exister. Tant que l'histoire ne sera pas reconquise, mais sera racontée par l'autre - a fortiori l'autre dominant - le pays n'aura pas d'existence propre, pas de voix autonome.

Taos met, semble-t-il, en scène, dans le roman, cette relation de pouvoir historique entre colon et colonisé : Marie-Thérèse, française, raconte, en français, l'histoire de Reine, qui ne la maîtrise pas encore. Pour reprendre la terminologie lacanienne, le processus de subjectivation n'a pas encore abouti chez Reine, ni donc, en dernière instance, dans la littérature maghrébine francophone qu'elle peut symboliser.

Jacinthe noire exceptée, l'œuvre entière de Taos ¹⁷ est écrite après les indépendances (en tous cas celle de la Tunisie, son pays natal) et, fait remarquable, à la première personne : le changement de système énonciatif ne peut, dans cette mesure, être une anodine coïncidence. La conquête progressive du « je », au niveau politique, semble trouver son écho dans l'œuvre de Taos, au niveau littéraire. L'auteur de *Jacinthe noire*, est, dans les années 1930, vouée à la troisième personne, comme son pays : ni celui-ci, ni celle-là n'ont,

¹⁷ C'est à dire *Rue des Tambourins* (1960) et *Solitude ma mère* (1963), les deux autres romans de la trilogie *Moisson d'Exil*, dont *Jacinthe noire* (1947) est le premier volet ; ainsi que son quatrième et dernier roman *L'amant imaginaire* (1966). On ne sait pas ce qu'il en est dans les *Cahiers*, ce journal intime de Taos, à ce jour inédit, que promettent les éditions Joëlle Losfeld depuis plus de dix ans.

symboliquement, franchi l'ultime étape du stade du miroir, celle de la maîtrise de sa subjectivité.

Le recours à un relais autobiographique s'explique donc par une certaine difficulté à se dire, qu'elle soit pudeur liée au sexe, à la culture, ou défaut d'autonomie lié au contexte politique, qu'il s'agisse, enfin, d'une combinaison de tous ces paramètres. Le « je » paraît, quoiqu'il en soit, impossible à assumer ; Taos semble plus à l'aise dans une approche oblique de l'écriture de soi.

2. La parole déceptive

Cependant, établir que le système énonciatif à la troisième personne est dû à une « difficulté à se dire », c'est reconnaître une faille dans l'écriture autobiographique, l'avènement de la première personne témoignant donc une maturation certaine.

D. Brahimi, qui parle, pour qualifier ce décentrement énonciatif, de « coup de force littéraire », on l'a vu, suppose qu'il résulte, au contraire, d'une transposition possible du « je » au « elle » : « peut-être a-t-elle essayé [d'utiliser la première personne] avant de trouver l'ingénieuse solution ? »¹⁸. Cela signifierait que le choix de la troisième personne est le fruit d'un travail concerté, qui vient dans un second temps, après une tentative d'écriture à la première personne, jugée insatisfaisante. Reine dit elle-même, dans sa lettre à Elisabeth :

« je parle facilement de moi. » (ch. XIV, p. 252)

Se dire ne serait donc pas si « difficile » pour l'auteur de *Jacinthe noire*, qui semble au contraire manifester ici une maîtrise de sa parole ; pourquoi mettre en place, alors, ce décentrement de la parole autobiographique ? Ne serait-ce pas pour surprendre le lecteur dans ses attentes ?

¹⁸ BRAHIMI Denise, *op. cit.*, p.12-13

Depuis H. R. Jauss et sa théorie de la réception ¹⁹, entre autres, on sait que toute littérature, en tant qu'elle est dialogue, repose sur une attente du public, qu'elle va soit choisir de combler, soit de détourner. Le lecteur, ici, étiquette d'emblée l'ouvrage comme produit d'une littérature de femme maghrébine et francophone, et s'attend par conséquent à trouver un certain nombre d'éléments. Comment le décentrement du « je » au « elle » permet-il de jouer avec ces attentes ? Comment participe-t-il d'une stratégie déceptive, dont est emblématique cette remarque faite par Reine, figure de l'auteur, à Marie-Thérèse, figure du lecteur dérouté :

« Pauvre Marie-Thérèse, comme vous voici déroutée parce que je n'ai pas agi selon mes prévisions. » (ch. XI, p. 170) ?

a/ Refus du sentimentalisme attendu dans une autobiographie de femme

Selon B. Didier, auteur de *L'écriture-femme* citée par E. Lecarme-Tabone et J. Lecarme ²⁰, le public d'une autobiographie écrite par une femme a des attentes spécifiques : il espère notamment des confidences sentimentales, voire sexuelles. Ces attentes sont, on peut le supposer, exacerbées face à une autobiographie écrite par une femme orientale, car la curiosité du lecteur se cristallise sur ce qui diffère le plus de sa propre culture : le rapport entre hommes et femmes en général, la sexualité en particulier.

Or, Taos met tout en œuvre pour tromper cette attente. Le cadre de l'autofiction, d'abord, contribue à cette démarche déceptive : le pensionnat catholique peut en effet être perçu comme l'envers exact du harem. A. Djébar a bien montré, par exemple, comment le harem d'Alger cristallisait, dans les journaux intimes des officiers français s'appêtant à prendre la ville, toutes sortes de fantasmes sexuels, comme le fantasme du viol ²¹. Or, si le pensionnat catholique est bien, comme le harem, un univers de femmes exclusivement (à

¹⁹ JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978

²⁰ LECARME Jacques et LECARME-TABONE Eliane, *L'autobiographie*, Armand Colin, 2004 (2^{ème} édition)

²¹ DJEBAR Assia, *L'Amour, la fantasia*, éditions Albin Michel, Le Livre de Poche, 1995 (éditions Jean-Claude Lattès, 1985 pour la 1^{ère} édition) ; « La prise de la ville » : première partie, p.14-17

l'exception des fugaces incursions du Père Julien et des frères de Reine), c'est un univers complètement désérotisé, sur lequel l'imaginaire fantasmatique occidental n'a aucune prise.

Reine n'a rien, en effet, du cliché pictural orientalisant de la sensuelle odalisque :

« N'aurais-je pas dû la trouver grotesque dans sa longue chemise de flanelle bleue ? » (ch. X, p. 159),

commente Marie-Thérèse, qui admire son amie davantage pour sa personnalité que pour son apparence physique, qu'elle décrit peu. Malgré la proximité des filles dans un lieu clos, il n'y a pas non plus d'ambiguïté homosexuelle entre les pensionnaires, rien de ces « drames qui fermentent dans les endroits où sont enfermées trop de jeunes filles »²² que vivent soi-disant les pensionnaires des internats. Les conversations mêmes, enfin, ne portent que très rarement sur des épisodes sentimentaux, encore moins sexuels : Reine raconte de façon extrêmement laconique son histoire avec Jacques, dont le contenu est, en outre, bien « décevant » :

« Je me penchais vers elle et, lui touchant à peine l'épaule, lui dis :

- Et Jacques ? Reine...

Elle répondit *malicieusement* :

- [...] vous saurez l'histoire de Jacques *qui vous décevra*, sans doute. [...]

Marie-Thérèse, il y avait quatre ans que je vivais dans l'attente, quand Jacques parut. Mais d'abord, sachez qu'il est tout jeune, un lycéen... [...]

Elle détourna la tête. Quelque chose nous divisait. *Depuis que j'avais appris que Jacques n'était pas un homme mais un adolescent ma ferveur avait diminué.* » (ch. VI, p.74-75)

L'horizon d'attente de Marie-Thérèse est donc, comme celui du lecteur dont elle est le double, déçu, à dessein. Reine-Taos ne cherche pas à sublimer par l'hyperbole, par des ficelles faciles, ce type d'épisodes : elle en dit le moins possible, et évite de toutes façons, « malicieusement » dit la narratrice, avec soin, les détails les plus « croustillants ». C'est seulement à la fin du roman que l'on apprend, notamment, l'« étrange histoire de baiser » qui « court dans toute la

²² *Jacinthe noire*, ch. X, p. 143

pension », et que Marie-Thérèse, pourtant sa principale confidente, ignore elle-même. C'est Adrienne qui lui raconte l'épisode :

« Reine s'est irrémédiablement perdue en révélant à Paula d'abord, à Jeannette et Denise ensuite... Et sa pauvre confidence a eu un sort révoltant.

Je ne comprenais pas et j'en avais de l'irritation.

- De quelle confidence s'agit-il ? dis-je impatientement.

- Comment ? Vous me le demandez, vous ? Mais il court dans toute la pension une étrange histoire de baiser que Reine se serait glorifiée d'avoir donné à un homme. Si Reine au moins en avait eu de la confusion ! Mais elle a poussé le cynisme, disent-elles, jusqu'à leur déclarer que ce baiser était ce qu'elle accompli au monde de plus beau.

- Mon Dieu ! jetai-je dans un cri – car je venais enfin de deviner. [...]

- Alors, vous savez ?

- Non, dis-je d'une voix sombre. [...]

Frédérique tenta, sans succès, de m'approcher : je prétextai une migraine pour me réfugier dans ma chambre aussitôt après le déjeuner. Je me serais bouché les oreilles plutôt que d'entendre un mot sur Reine. Je ne voulais pas encore m'exposer à apprendre, par d'autres, *ce que Reine avait omis de me dire*. Ainsi, il existait un secret que Paula avait violé et qui ne m'avait pas été confié à moi qui aimais Reine inexprimablement. Un secret qui avait traîné de bouche en bouche et qui, maintenant, servait à Mlle Anatole d'arme contre Reine. Ma peine et mon humiliation étaient à leur comble. » (ch. XIII, p.241-244)

La narratrice de l'autobiographie, Marie-Thérèse, a donc une information lacunaire, une perspective réduite, partielle, sur celle qu'elle raconte : c'est la « restriction de champ »²³ dont parlait Lejeune ; elle ignore, en particulier tout ce qui relève du domaine strictement intime, et qui reste donc dans l'ombre. Cette frustration du lecteur relève donc d'une démarche volontaire et concertée : ce n'est donc pas le fait d'une nécessaire pudeur prétendument propre aux femmes, d'une soi-disant difficulté à se dire.

²³ LEJEUNE Philippe, *Je est un autre, l'autobiographie de la littérature aux médias, op. cit.*, p.54

b/ Refus de l'authenticité exotique attendue dans une autobiographie maghrébine francophone

Selon P. Bourdieu ²⁴, la littérature se structure, sur un mode binaire, autour d'un « centre » et d'une « périphérie ». La théorie post-coloniale, qui prône la prise en compte du phénomène historique de la décolonisation dans les littératures du vingtième siècle, reprend ces notions à son compte : l'énonciation des littératures émergentes se produit toujours dans un rapport de domination entre deux espaces. Ces pays colonisés n'ayant pas de grande tradition littéraire (perçue comme écrite) qui les légitime, leurs littératures s'écrivent en dialogue avec le centre colonial, car c'est de ce centre que vient la reconnaissance : *Jacinthe noire* est écrit en français, publié en France par une éditrice française, et s'adresse à un lectorat français. Or, le contexte d'émergence crée, de la part de ce public potentiel, des attentes particulières vis-à-vis des premiers textes maghrébins d'expression française : il s'agissait pour ce public, comme l'a montré C. Bonn ²⁵, de contrer le discours colonial en montrant l'existence à part entière des peuples colonisés, leur identité propre, leur civilisation, pour faire émerger un espace identitaire. Ces attentes sont donc des attentes d'authenticité et d'exotisme : pour exister, une œuvre périphérique doit se représenter, se mettre en situation d'être vue, et donc décrire son environnement, la société d'origine de l'auteur, différente culturellement de celle du lecteur. C'est ce que J. M. Moura ²⁶, appelle la « scénographie anthropologique ».

²⁴ BOURDIEU Pierre *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, éditions du Seuil, Paris, 1992

²⁵ Les textes maghrébins émergents, dit-il, « légitiment une norme du récit de l'histoire récente algérienne. Norme nécessaire pour contrer la négation coloniale, norme peut-être d'autant plus nécessaire qu'écrits en français, ces romans apparaissent aussi dans l'horizon d'attente [...] comme une réponse au discours colonial, et devant donc se faire de préférence dans la langue même du colon. »

cf. BONN Charles, *Le roman algérien de langue française*, éditions L'Harmattan, Presses de l'Université de Montréal, 1985, p.21

Jacinthe noire, quelque peu antérieur, on l'a vu, à l'émergence « officielle » de la littérature maghrébine d'expression française que C. Bonn examine ici, peut néanmoins, nous semble-t-il, être considéré à l'aune de ce contexte.

²⁶ MOURA Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie post-coloniale*, PUF, 1999 ; cet ouvrage vulgarise la théorie post-coloniale anglo-saxonne dont les pionniers sont Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *The Empire Writes Back* (1989).

L'autobiographie, dans la mesure où elle a valeur de témoignage, de document, est le genre privilégié de ces littératures émergentes, car il est censé répondre justement à ces attentes d'authenticité²⁷.

En choisissant un biais énonciatif, en subvertissant les codes de l'autobiographie classique, Taos Amrouche contrevient à ces attentes. Est-ce parce qu'elle a perçu ce qu'il pouvait y avoir d'ambigu dans ces attentes (on y reviendra) qu'elle n'y répond pas ?

➤ La déception des attentes

Taos, dans la mesure où, on l'a vu, l'espace unique du roman est le pensionnat catholique parisien, déçoit ces attentes « anthropologiques ». Certes, Reine y reconstitue d'une certaine façon son espace d'origine en faisant de sa chambre, son espace intime, un îlot oriental à l'intérieur de la pension ; voici comment Marie-Thérèse décrit l'endroit, qu'elle entraperçoit ici pour la première fois :

« La chambre de Reine était là. Reine pousse la porte, allume. Je m'arrêtai sur le seuil : un éblouissement de lumière : teintes vives, tentures, tapisserie or, fruits ardents sur la cheminée, exiguïté : je me crus devant une de ces fabuleuses boutiques d'Orient. Reine se plaçait dans son vrai décor. » (ch. III, p. 27)

Il arrive aussi que Reine fasse allusion à son espace d'origine, soit tunisien, soit kabyle algérien. Ainsi raconte-t-elle à Marie-Thérèse quelques souvenirs décrivant les lieux de son enfance et adolescence (ici, la Kabylie) :

« Dans mon pays, les Sœurs Blanches dirigeaient, autrefois, des ouvriers. Ils sentaient l'apprêt, la poussière, la sueur et les fruits. Dans la pénombre, de pauvres femmes, assises en rond sur une natte remuaient des cotonnades, déroulaient des galons de laine rose vif, violet, jaune soufre, vert cru, qui servaient à égayer les amples robes sombres à fleurs blanches que leurs mains confectionnaient sous mes yeux émerveillés.

²⁷ *Le Fils du Pauvre*, de Mouloud Feraoun, considéré, on l'a vu, comme le texte fondateur de la littérature maghrébine d'expression française, est, rappelons le, un texte autobiographique, qui se revendique comme tel.

[...] Quand j'y suis retournée, je n'étais plus une enfant. Grand-mère avait rapetissé ; ses reins s'étaient cassés ; chaque matin, je tremblais en me levant, de la trouver – au fond de la pièce enfumée, près du coffre à provisions – gisante sur son méchant lit. Mais non, dans la cour, près de l'escalier de pierre, je la découvrais accroupie devant le foyer d'été – *un trou creusé dans la terre et garni de chenêts* – en train de préparer son café. » (ch. XII, p.200-201)

La précision de la description montre la volonté de faire saisir à Marie-Thérèse - et en dernière instance, au lecteur français - la réalité visuelle (évocation des couleurs), sensorielle (évocation des odeurs), authentique et pittoresque de l'objet ; elle se place du point de vue de celle qui l'écoute, et qui ignore tout de cet objet, comme en témoigne la parenthèse explicative qui définit le « foyer d'été » par exemple.

Mais ce genre de descriptions, rare au demeurant, ne fonctionne que sur le mode de la représentation virtuelle : ni la description de la chambre, qui n'en est qu'un simulacre, ni l'évocation par le discours du souvenir, ne peut remplacer la réalité de l'espace d'origine, qui reste le grand absent du texte.

Et quoiqu'il en soit, ces descriptions sont, à l'instar du texte entier, de toutes façons soumises au soupçon du lecteur, dans la mesure où *Jacinthe noire* se présente comme une forme fictionnelle. Il ne s'agit donc pas, ici, d'un pacte autobiographique, pacte de vérité, éminemment référentiel, qui repose sur la garantie que « tout ce qui est raconté est vrai »²⁸, qui fait du texte un document sociologique fiable, mais d'un pacte d'autofiction, de « roman autobiographique » selon la formule de Taos Amrouche elle-même.

Le passage par un relais énonciatif vide la parole autoréférentielle de toute crédibilité. Cette idée est clairement exprimée, dès le seuil du livre, où Reine dit à Marie-Thérèse :

« Si j'avais dans mon exil Claire, mon amie, je vous dirais d'aller vers elle : elle vous parlerait de moi sans me trahir. Si j'avais n'importe lequel des témoins de ma vie, je vous conduirais à lui. Mais ils sont tous loin de moi, mes amis, et *peut-être douteriez-vous de ce qu'ils vous diraient.* » (ch. I, p. 10)

²⁸ LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, collection Poétique aux éditions du Seuil, Paris, 1975

Les amis de Reine pourraient la raconter « sans la trahir », mais leur parole, indirecte, n'en serait pas moins soumise au doute de Marie-Thérèse ; de la même façon, si fidèle que soit Marie-Thérèse, sa parole reste soumise au doute du lecteur.

On a certes montré ²⁹, objectera-t-on, que la quasi-totalité du texte fonctionnait sur le mode du discours direct, ce qui permet au lecteur d'accéder directement aux propos de Reine, sans passer par le prisme de Marie-Thérèse. Mais l'authenticité n'est pas garantie pour autant, car il arrive à Marie-Thérèse elle-même de douter de la véracité des propos de Reine :

« Le Poète, Claire, Jacques, Thala, André avaient successivement forcé les portes de mon âme. [...] Mais ces êtres merveilleux *sont-ils réels* ? Ne sont-ils pas plutôt *surgis de l'imagination* de Reine ? » (ch. IX, p. 128)

Taos n'évacue pas toute idée de vérité, mais elle ne croit pas à l'objectivité de l'écriture, et ne s'y intéresse pas : c'est la vérité subjective qui compte à ses yeux, même si l'imagination vient au secours de la mémoire, et déforme les faits. Ainsi, Aména, narratrice de *L'Amant imaginaire* (au titre déjà, sur ce point, révélateur) :

« Je reconnais que c'est ma vérité qui m'occupe ici et que je n'ai que faire de l'objectivité » ³⁰

Ou, Marie-Thérèse, dans *Jacinthe noire* :

« La salle était-elle *réellement* déserte, y étions-nous *bien* seules, Reine et moi, après dîner, ou mon regard ne pouvait-il déjà plus voir les êtres et les choses ? *Si même je trahissais, malgré moi, la vérité, que vous importerait ? La vérité, c'est Reine, c'est moi.* » (ch. VI, p.69)

Ainsi, l'imaginaire vient télescoper la parole autobiographique. La construction de cet « espace interférentiel du réel et de l'imaginaire », ce « jeu de miroir entre réel et imaginaire », caractérisent précisément, pour A. Bererhi ³¹, l'ambiguïté fondamentale des textes de Taos Amrouche :

²⁹ Voir première partie.

³⁰ AMROUCHE Taos, *L'Amant imaginaire*, op. cit., ch. X « La gazelle noire », p. 291

³¹ BERERHI Afifa, « *L'Amant imaginaire* de Taos Amrouche, une autofiction par mise en abyme de soi et de l'autre », dans *L'autobiographie en situation d'interculturalité*, actes du colloque international des 9-10 et 11 décembre 2003, université d'Alger, faculté des Lettres et des Langues, département de français, éditions du Tell, 2004, p.148

« Compte tenu de cette démultiplication/diffraction du Je, le récit autobiographique déroge à son cadre canonique pour se présenter en texte sous une forme hybride où le réel, l'imaginaire, le fantasmagorique se nouent. »³²

Loin d'affirmer l'espace d'énonciation, Taos Amrouche délocalise donc l'action de son texte ; elle détourne le pacte de vérité autobiographique, décevant ainsi les attentes d'authenticité du public, et déroutant à dessein son lecteur. *Jacinthe noire* ne peut être lu comme un document.

➤ **Le renversement des attentes**

Non seulement, donc, Taos, *déçoit* les attentes « anthropologiques » de son lecteur en situant l'action de son roman ailleurs que dans son espace d'énonciation, et en refusant toute vraie description de sa culture d'origine ; mais elle pousse encore l'ironie jusqu'à *renverser* ces attentes, jusqu'à en donner l'exact négatif ! Elle ne choisit pas pour cadre un ailleurs anodin, neutre, comme la Finlande de la « trilogie nordique » de Mohammed Dib par exemple, mais précisément Paris, le symbole du centre par excellence³³. Marie-Thérèse entend décrire et juger la Tunisienne Reine ; pourtant, malgré les apparences, il ne s'agit pas de produire, pour ce centre, une description de la périphérie, mais de porter, au contraire, un regard périphérique sur ce centre ; Reine s'est donné une sorte de mission d'observation au sein de la pension :

« Mais Reine n'avait-elle pas résolu de *percer le mystère de notre maison* ? Elle voulait retarder le drame qu'elle pensait inévitable et se donner ainsi la possibilité *d'observer hâtivement, mais avec acuité, notre milieu.* » (ch. IX, p. 119)

³² *Ibid.*, p.147

³³ Même si la grande majorité de l'action se déroule en huis clos, dans un lieu sans nom, la pension « de la rue X », les sorties à l'extérieur sont assez fréquentes pour produire une topographie référentielle identifiable et détaillée : sont mentionnés, entre autres, le parc Montsouris, la gare Saint Lazare, les jardins du Luxembourg, le boulevard Saint Jacques, Saint Michel, le boulevard des Invalides, la place d'Italie, l'avenue d'Orléans, Montparnasse, Saint Eustache, Saint Dominique, Saint Sulpice, la Sorbonne, etc.

Taos peut ainsi, sous couvert de l'énonciation de Marie-Thérèse, renverser la dynamique de pouvoir de la description, telle que l'a analysée H. Mitterrand³⁴.

Dans *Jacinthe noire*, même si la narratrice officielle est Marie-Thérèse, la description est, en effet, souvent le fait de Reine ; ainsi, on lit, par exemple, la longue description de la salle de réunion comme produite à partir de la perspective de Marie-Thérèse :

« Le soir, j'étais seule dans la salle de réunion. Je m'y reposais, assise sur un canapé. Salle bien curieuse, de forme irrégulière, séparée de la pièce où l'on mangeait par une suite de hautes colonnes hautes et minces, entre lesquelles on avait froncé de légers rideaux à rayures. Presque au milieu, une colonne identique aux autres, sur laquelle Reine aimait à s'appuyer. Plusieurs larges baies ouvertes sur la triste rue X l'éclairaient. On y pénétrait par deux portes vitrées. Cette salle frappait par sa sobriété : les tons neutres y prédominaient. Le parquet ciré, couleur de miel, le plafond blanchi à la chaux, la paille brillante des chaises corrigeaient ce qu'elle pouvait avoir de monotone et reposaient l'œil. Les colonnes peintes en marron transformaient, suivant l'éclairage, sa physionomie, et lui conféraient un air sombre ou seulement recueilli. Les meubles s'offraient au regard et se détachaient avec un relief si extraordinaire, qu'il devenait impossible d'en oublier le moindre : une table ronde en marquait le milieu ; des chaises alignées contre les boiseries, un canapé tendu de velours ; une bibliothèque pauvre de livres. On s'étonnait de ne voir ni piano, ni aucun autre instrument de musique.

Plus étrange encore était l'atmosphère de cette salle que *toute nature sensible* subissait. Tout contribuait à la créer : l'harmonie sourde des teintes ; la lumière anémiée qui venait d'un seul côté, par-delà les baies ; enfin, quelque chose d'inachevé, de fragile, dû aux meubles étriqués à la petite lanterne en fer forgé suspendue au plafond juste au-dessus de la table ronde, à cette colonne, élément dissymétrique. Jamais je ne saurai dire combien elle nous impressionnait, cette colonne frêle qui semblait jaillir – par les soirs sereins – surgir – par les soirs d'angoisse – du cœur même de la pièce. Me croirez-vous si je vous dis qu'elle arrivait à être poignante ?...

Oui, il me faut en convenir, la salle de réunion de la rue X était d'un charme profond et *l'âme ensoleillée* pouvait, par une sorte de contraste, s'y complaire. Un engourdissement très doux la gagnait. *Pour moi*, je vous avouerai que très

³⁴ MITTERAND Henri, *Le discours du roman*, PUF, collection Ecriture, Paris, 1980

vite cette salle m'apparut terne et comme figée. Je voulais m'en évader, mais je n'en avais pas la force. » (ch. II, p.13-14)

La description, assez neutre au départ, se teinte de plus en plus d'une subjectivité dont on comprend, *in fine*, qu'elle est celle de Reine. Car le point de vue, lapidaire, de Marie-Thérèse n'apparaît en fait que dans la dernière phrase: l'indication « pour moi » suppose une opposition tacite qui, par déduction, attribue toute la description qui précède à quelqu'un d'autre ; il s'agit en l'occurrence de Reine, caractérisée comme cette « nature sensible », cette « âme ensoleillée » qui seule peut être sensible à l'atmosphère étrange, au charme particulier de la pièce. Marie-Thérèse, qui la trouve au contraire « terne et figée », ne peut, en aucun cas, poser la question « Me croirez-vous si je vous dis qu'elle arrivait à être poignante ? ».

Cette description de la salle de réunion reste encore positive d'un point de vue axiologique, mais c'est loin d'être toujours le cas. Le renversement de la relation de pouvoir apparaît davantage dans des descriptions colorées de façon plus négative, comme dans cette description du repas célébrant l'inauguration de la chapelle :

« Je ne mangeai plus j'épiais. Les Filles de Jephté et les Lucistes, un peu surexcitées, semblaient attendre...comme au cirque on attend. Elle [Reine, N.d.A.] entra et tous les regards la cernèrent : des regards inquisiteurs, implacables. [...] Elle s'arrêta brusquement, entre deux rangées de tables, et je crus voir de tous côtés des armes à feu et des armes blanches converger sur elle. [...] Où aller ?... Perdue en pleine forêt. Tous les arbres se ressemblaient, des arbres malveillants. [...] Les conversations mystérieuses s'activèrent, se firent passionnées. J'en saisis à droite et à gauche quelques bribes.

« Elle est d'une drôle de race. »

« Elle n'a pas communiqué, et elle se farde scandaleusement. »

[...] Par bonheur, on apporta la dinde en grand triomphe. On lui fit une ovation. Mlle Anatole la promena de table en table. Je me mis à applaudir bruyamment afin que l'attention de toutes fût détournée de Reine à qui l'on présentait des plats froids. Elle y toucha à peine. Bien entendu, à la table d'honneur furent engloutis les meilleurs morceaux de dinde. Nous n'eûmes, nous, qu'une cuillerée de purée de marrons et quelques os et Reine moins encore. Le fumet, il est vrai, en était exquis. Vinrent ensuite les épinards sur canapé, des épinards

terreux. Une bouteille de champagne apparut sur la table privilégiée. Le gâteau géant fit son entrée. Une euphorie générale, une euphorie épaisse de fin de repas s'installa dans la salle. Et comme si le champagne eût coulé généreusement à chaque table, la joie s'enfla, les rires éclatèrent. Reine ne desserrait pas les lèvres. [...] Elle se leva, excédée, repoussa d'un geste brusque sa chaise, et se précipita aveuglément hors de la salle sans voir l'étonnement, l'indignation que soulevait sa brusque sortie, ni les sourires narquois qui étiraient toutes les bouches sur son passage. » (ch. XII, p. 207-208)

Là encore, bien que Marie-Thérèse prenne officiellement en charge la narration dans la description, écoutant (« j'en saisis quelques bribes ») et regardant (« j'épiais ») alors que Reine semble avoir tous les sens paralysés (« sans voir » ; « aveuglément »), on sent poindre, sous ce discours, le point de vue de Reine elle-même. Cela est notamment perceptible dans l'évocation fantasmagorique, au discours indirect libre, de l'assemblée des convives, transformée métaphoriquement en une forêt d'« arbres malveillants » où Reine se perd, comme Blanche-neige dans le conte homonyme des frères Grimm. A travers le regard de Marie-Thérèse, c'est donc de Reine (et en dernière instance, bien sûr, de l'auteur Taos Amrouche) qu'émane cette satire de la tartuferie de la communauté catholique du pensionnat. On peut en effet lire cette description comme un détournement parodique de la sainte Cène³⁵ : aux valeurs chrétiennes de partage

³⁵ Cette description parodique de repas n'est pas sans rappeler celle du repas préparé par Gervaise dans *L'Assommoir* : Zola y détourne également, et c'est chez lui jusqu'à la caricature, les valeurs chrétiennes, pour y substituer les péchés capitaux. L'oie, sauvagement dévorée, comme ici la dinde, devient symbole de la mise à mort de Gervaise, comme ici de Reine :

« Gervaise portait l'oie [...] Quand l'oie fut sur la table, énorme, dorée, ruisselante de jus, on ne l'attaqua pas tout de suite. [...] On se la montrait avec des clignements d'yeux et des hochements de menton. Sacré mâtin ! quelle dame ! quelles cuisses et quel ventre ! [...] la peau était fine et blanche, une peau de blonde, quoi ! [...] on empoignait les membres, on tirait dessus [...] il enfonça le couteau dans la carcasse, qui craqua [...]. Brusquement, il donna un dernier coup [...]. Alors, Gervaise, torturée par la présence de Lantier, ne put retenir ses pleurs ; il lui semblait que la chanson disait son tourment, qu'elle était cette enfant perdue, abandonnée, dont le bon Dieu allait prendre la défense. [...]

Et, toute la nuit, dans le sommeil écrasé des Coupeau, cuvant la fête, le chat d'une voisine, qui avait profité d'une fenêtre ouverte, croqua les os de l'oie, acheva d'enterrer la bête, avec le petit bruit de ses dents fines. »

Sans voir là pour autant une référence explicite au roman de Zola, notons que le pathétique de la situation de l'héroïne, qui contraste avec « l'euphorie épaisse », « les rires », relève du même mécanisme ; il y a bien une dynamique de pouvoir de la description, Zola observant, de son point de vue bourgeois, la société ouvrière, Taos observant, de son point de vue étranger, le milieu du pensionnat parisien, et renversant ainsi la dynamique attendue.

cf. ZOLA Emile, *L'Assommoir*, éditions Gallimard, Folio classique, Paris, édition 1978 (Librairie Charpentier, Paris, 1877 pour la 1^{ère} édition) ; ch. VII, p. 236-280

et d'amour se substituent les contre-valeurs de cruauté (l'assemblée est comparée au public des jeux du cirque antiques : « Les Filles de Jephté et les Lucistes, un peu surexcitées, semblaient attendre...comme au cirque on attend »), de racisme (« Elle est d'une drôle de race »), de médisance (« elle se farde scandaleusement »), de glotonnerie (la dinde est « ovationnée », et « engloutie »), d'injustice (ne sont bien servis que les membres de la table d'honneur) et de débauche (« une euphorie épaisse de fin de repas »). D'autant que le lecteur a en tête un autre passage décrivant un repas, qui ne précède celui-ci que de quelques pages et qui, par contraste, lui donne un relief particulier : il s'agit d'un échange acerbe entre Reine et Mlle Anatole, qui prône le détachement des choses matérielles, telles la nourriture, elle qui exhibera avec fierté sa dinde, quelques pages plus loin :

« Il ne fallait pas espérer que Reine refuse poliment les plats que nos compagnes lui passaient avec trop d'insistance. Son air mécontent fut souligné par Mlle Anatole, qui – feignant de s'adresser à nous toutes – plaignit « celles qui se laissaient atteindre par cette chose misérable qu'était un repas, celle qui ne savaient pas s'élever au-dessus de la matière ».

Reine lui lança un regard aigu.

- Oui, Mademoiselle, lui dit-elle – et de quelle voix pénétrée ! – bien heureux ceux qui, comme nous, n'alimentent leur corps que pour ne point l'entendre crier. » (ch. XII, p. 182)

La description du repas d'inauguration de la chapelle renverse donc bien la dynamique de pouvoir analysée par Mitterand : Taos, loin de faire de son espace d'origine un objet de description ethnographique, retourne les attentes en décrivant le pensionnat, microcosme de la société française, qu'elle examine, juge et critique, sous couvert de l'énonciation de Marie-Thérèse.

Reine adopte ainsi au fond, dans *Jacinthe noire*, une posture similaire à celle des cannibales, dans les *Essais* de Montaigne³⁶, à celle d'Usbek et Rica, les

Rappelons par ailleurs que H. Mitterand, dont on a vu qu'il avait analysé cette dynamique de pouvoir propre à la description, est justement spécialiste de Zola.

³⁶ Après avoir vu trois indigènes du Brésil à Rouen et s'être amplement renseigné sur leurs mœurs et leurs habitudes, Montaigne rapporte leurs propos sur la société française qui, de leur point de vue extérieur et étranger, leur semble ridicule et incompréhensible. Pour lui, bien qu'ils soient anthropophages, ces cannibales ne sont pas plus sauvages et barbares que les citoyens européens prétendument civilisés.

cf. MONTAIGNE Michel Eyquem, *Essais*, livre 1, ch. 31 « Des cannibales »

voyageurs épistoliers des *Lettres persanes* de Montesquieu ³⁷, pour ne citer qu'eux. Les stratégies pourraient, à première vue, paraître diamétralement opposées : dans le premier cas, un auteur étranger semble déléguer l'énonciation à une française ; dans les autres cas, au contraire, un auteur français délègue l'énonciation à des étrangers. Mais, dans la mesure où le discours de Reine perçoit, comme on l'a montré, sous celui de Marie-Thérèse, la stratégie, la cible de la satire, et le lecteur auquel elle s'adresse sont en fait les mêmes : il s'agit de porter un regard intelligent et curieux, mais extérieur, neuf, et non averti, sur tout ce qui semblait aller de soi dans la société française : mœurs, coutumes, opinions, hiérarchies - et de faire prendre conscience au lecteur français de leur caractère relatif, arbitraire, convenu, discutabile, voire ridicule.

Dans la mesure où Taos est réellement étrangère, où elle observe d'un point de vue réellement extérieur le milieu français, qui n'est pas le sien, sa démarche ne relève pas de la « révolution sociologique » dont parle R. Caillois à propos de Montaigne ou Montesquieu, c'est-à-dire « la démarche de l'esprit qui consiste à se feindre étranger à la société où l'on vit, à la regarder du dehors et comme si on la voyait pour la première fois ». Elle ne s'inscrit pas non plus dans leur perspective philosophique de relativisme culturel, d'universalisme humaniste, mais plutôt dans une démarche subversive, dans le contexte politique de la colonisation. La comparaison s'arrête donc là.

Mais il s'agissait de montrer que Taos, en écrivant dans « la langue de l'autre » (le français), dans « le genre de l'autre » (le roman, genre occidental par excellence), dans les codes culturels de l'autre (les références littéraires françaises), introduit des attentes qu'elle se garde de combler. De façon inattendue, *Jacinthe noire*, loin de se placer dans le système de valeurs de son

³⁷ Ces deux voyageurs persans au regard neuf, amusé, stupéfait, visitent la France et échangent des lettres, écrivent à divers amis pour leur faire part de leurs impressions sur les mœurs et les institutions occidentales; la couleur orientale sert à faire passer, sous une apparence badine, des critiques très hardies contre la société du temps.

cf. MONTESQUIEU Charles-Louis de Secondat, *Lettres persanes*, dans les *Œuvres complètes* publiées sous la direction de A. Masson, t.1, Paris, éditions Nagel, 1950

Le passage où Reine renverse le plus clairement la dynamique de pouvoir de la description est d'ailleurs une lettre : celle que Reine écrit à Elisabeth à la fin du roman, et où elle dresse un portrait à charge du milieu de la pension ; on peut peut-être voir là un clin d'œil au genre épistolaire des *Lettres persanes* ?

« Oui, la première impression a été favorable, puis, très vite, mes yeux se sont ouverts : je me suis mise à toutes vous observer, vous l'une des premières, Elisabeth [...] Je ne me suis pas trompée. Elisabeth, dans votre maison on est bon par devoir et cela glace. [...] Dans votre maison, on joue impunément la parodie de l'amour. » (ch. XIV, p. 252-257)

lecteur, loin de véhiculer une description « anthropologique » de la société d'origine, comme la plupart des romans maghrébins francophones de cette première vague d'émergence, a l'audace de peindre, et féroce qui plus est, la société française, renversant ainsi la dynamique de pouvoir propre à la description.

c/ *Jacinthe noire*, « roman de l'immigration » avant la lettre ou roman de l'exil ?

Ce renversement, qui passe par la délocalisation, est le propre de ce qu'on appellera les « romans de l'immigration », genre qui ne se développera réellement qu'au milieu des années 1970. Auparavant, et bien que l'émigration soit une donnée essentielle de l'espace culturel et sociopolitique maghrébin, et surtout kabyle³⁸, cette littérature ne pouvait voir le jour, à cause de cette attente forte d'une localisation de l'écriture, que l'émigration, associée par définition à une absence de l'espace identitaire, était incapable d'exhiber. Le thème de l'émigration exclut donc le texte de la dynamique identitaire d'émergence littéraire.

On peut se demander si *Jacinthe noire* est, par son énonciation délocalisée, un « roman de l'immigration » avant la lettre, dont le rapport à la littérature est problématique, ou simplement un roman de l'exil, thème universel traité en littérature depuis toujours. *Moisson d'exil*, le titre de la trilogie, dont *Jacinthe noire* est le premier volet, on l'a vu, semble inscrire l'œuvre dans une thématique d'exil. Taos n'emploie jamais la terminologie (très actuelle) de « l'immigration » ; naturalisée française, elle n'est d'ailleurs pas, à proprement parler, une immigrée. Pourtant, certains traits semblent rapprocher *Jacinthe noire* des romans de l'immigration.

³⁸ « La montagne kabyle a toujours eu beaucoup de mal à nourrir sa population très dense. Elle a donc toujours contraint ses fils à l'émigration : ils s'en allaient chercher du travail [...]. Ils s'en allaient vers les sables du désert, au temps des caravanes. Plus tard, les pays méditerranéens les attirèrent, avant que ne les fascine la France – Paris en particulier. Le déchirement de la séparation, le mal d'exil, l'attachement passionné au sol natal ont donc toujours été chantés. »
cf. livret de présentation établi sous la direction de Catherine Peillon des *Chants berbères de Kabylie*, coffret de 5 CD interprétés par Taos Amrouche, L'empreinte digitale, 2002, p.80

En effet, comme dans *Les Boucs*, de D. Chraïbi ³⁹, premier roman qui parle officiellement de l'émigration, Reine est l'objet d'un refoulement collectif, elle est le « bouc émissaire » de la société d'accueil ; bien qu'il s'agisse d'une société industrielle occidentale, et non d'une société traditionnelle, elle fait l'objet d'un sacrifice nécessaire à la cohésion du groupe ⁴⁰. Reine prétend, certes, ne pas reprendre pas à son compte cette dimension sacrificielle...

« Êtes-vous contente Reine, de voir Madeleine reprendre la lutte, défendre votre cause ?

- Ma cause ? interrompit-elle d'un air orageux. Qui donc a parlé de cause ? Mlle Anatole et ses filles ont déjà fait de moi le plus charmeur, le plus insidieux des démons – les autres vont-elles me transformer en martyr ?... » (ch. XIV, p. 269)

... mais tout contribue, dans le roman, à la lui donner. Présentant son renvoi, elle se compare elle-même à l'élément contagieux qu'il s'agit d'évincer pour sauver le groupe :

« Après tout, il vaut mieux qu'il en soit ainsi. On veut empêcher que la bergerie entière soit contaminée. L'agnelle Marie-Thérèse n'est peut-être pas irrémédiablement perdue, il faut tenter de la sauver. Mais surtout sauver Berthe. » (ch. XI, p.166)

Son étrangeté est, quoiqu'il en soit, sans cesse rappelée :

« elle peut être un *élément de désordre* dans notre maison. Vous ne trouvez pas ?... Moi, elle m'effraie.

[...] *elle n'est pas de la même race que vous, ni de même pays*

[...] Une seule d'entre nous me déroute : *Reine, cette Reine de race mystérieuse, de sang africain.* [...] Je la trouve dangereuse.

[...] *Elle choque* dans cette maison. » (ch. IV, p. 43-45)

« Dites-moi, pourquoi Reine n'est pas restée ? Peut-être est-elle malade, car vous savez, pour une petite Tunisienne le climat humide et triste de Paris est une chose terrible. » (ch. V, p. 52)

« Qui est-ce ? dit une Fille de Jephthé d'un air intrigué.

- C'est Reine, répondit notre directrice d'une voix neutre. Une petite Tunisienne...

- On croirait une Espagnole ! s'exclama une autre.

³⁹ CHRAÏBI Driss, *Les Boucs*, Gallimard, 1989

⁴⁰ GIRARD René, *La violence et le sacré*, éditions Hachette, collection Pluriel, 1998

- Moi, j'ai connu une Russe du Caucase qui lui ressemblait, nous assura une petite institutrice sèche comme une chèvre.

- C'est une Syrienne qu'elle me rappelle. » (ch. VIII, p. 111)

« Elle est d'une drôle de race. » (ch. XII, p. 207)

« Elle jure comme une négresse au milieu de femmes blanches, ajouta Adrienne. » (ch. XIII, p. 248)

Taos semble exploiter la proximité entre les termes « berbère » et « barbare » (étymologiquement : qui ne parle pas grec, donc étranger) :

« On eût dit que son corsage aux grandes manches ajourées de forme excentrique et de teinte violente me fascinait, ainsi que ses bijoux *un peu barbares*. » (ch. II, p. 15)

« Elle se para de ses bijoux *barbares* » (ch. X, p.159)

Comme dans *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, de R. Boudjedra ⁴¹, qui raconte l'errance d'un immigré à travers les dédales du métro parisien, le sens (à la fois direction et signification) paraît parfois indéchiffrable pour Reine :

« Je pensais que nous devrions voir le musée Rodin, proposa Marthe.

- Vous sauriez nous y conduire ? demanda Reine avec une pointe d'appréhension. (Son grand souci était toujours de s'assurer un guide. Plus tard je devais constater que cette difficulté qu'elle avait à s'orienter était une véritable infirmité.) » (ch. VIII, p.95)

« Je devais remarquer par la suite sa difficulté à retenir les noms propres. » (ch. VIII, p.112)

« Vous êtes allée à votre cours ? dit à Reine Mlle Anatole d'une voix engageante.

- Oui, Mademoiselle. Je reviens d'un cours de géographie et j'en ai retiré une affreuse migraine. [...] Le professeur, un boiteux, la bouche tordue par un tic, parlait avec science et rapidité tandis que je sentais la fièvre me gagner. Impossible de prendre des notes. Les mots ne parvenaient pas jusqu'à moi. Je regardais les autres écrire sagement ou fiévreusement. Je croyais vivre un cauchemar, être emmurée dans un cauchemar. » (ch. V, p.50)

⁴¹ BOUDJEDRA Rachid, *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, éditions Denoël, 1975

Elle qui « dérouté » si souvent ses camarades ⁴² est finalement la plus « déroutée » de toutes, celle pour qui chaque signe est une énigme ⁴³, comme en témoigne cette réflexion à l'intention de Marie-Thérèse :

« Quel petit sphinx vous faites ! » (ch. IX, p.131)

Mais quoiqu'il en soit, que *Jacinthe noire* soit simplement roman de l'exil ou, comme nous le pensons, roman de l'immigration avant la lettre, la délocalisation, actualisée dans le déplacement énonciatif, contrevient aux attentes anthropologiques du public. En échappant aux analyses post-coloniales, Taos témoigne une originalité certaine, mais elle échappe ainsi à la dynamique d'émergence qui l'accompagne. Sa démarche déceptive a peut-être, en effet, contribué à faire passer son œuvre, qu'elle a eu beaucoup de mal à faire publier, inaperçue. Il est d'ailleurs notable que dans les deux volets suivants de la trilogie, *Rue des Tambourins* et *Solitude ma mère*, le retour à la première personne autobiographique que l'on a signalé s'accompagne d'une « relocalisation » en Kabylie et en Tunisie ⁴⁴.

« Même au moment où elle paraît, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information ; [...] son public est prédisposé à un certain mode de réception. »

Le public de *Jacinthe noire*, est, lui aussi, « prédisposé à un certain mode de réception », selon la formule de Jauss. Cet horizon d'attente est trompé, voire renversé, par Taos Amrouche, par l'originalité de son dispositif énonciatif. Or, selon Jauss, c'est justement cet écart qui est productif ; le plaisir du texte viendrait de la tension subtile entre la satisfaction du désir et le défi lancé par l'œuvre :

⁴² L'expression est abondamment employée : « elle me *déroutait* » (ch. I, p.9) ; « la voir vivre [...] *me dérouté*. [...] Et vous, ne vous a-t-elle pas *déroutée* ? » (ch. IV, p.45-46) ; « vous ne savez pas combien elle peut être *déroutante* rien qu'en étant elle-même » (ch. V, p.57) ; « Mais elle devait toujours me *dérouter* » (ch. V, p.59) ; « *elle me dérouté* un peu. » (ch. VIII, p.93), etc.

⁴³ Ce défaut de compréhension du langage définit une notion de tragique, extrêmement opératoire dans *Jacinthe noire*, et qu'il s'agirait de développer, mais cela nous entraînerait sans doute trop loin de notre sujet.

⁴⁴ Ce n'est toutefois pas le cas de *L'Amant imaginaire*, dont l'action est située, comme dans *Jacinthe noire*, essentiellement à Paris.

« L'écart entre l'horizon d'attente et l'œuvre [...], le « changement d'horizon » (Horizontwandel) [...] détermine, pour l'esthétique de la réception, le caractère proprement artistique d'une œuvre littéraire : lorsque cette distance diminue et que la conscience réceptrice n'est plus contrainte à se réorienter vers l'horizon d'une expérience encore inconnue, l'œuvre se rapproche du domaine de l'art « culinaire », du simple divertissement. Celui-ci se définit, selon l'esthétique de la réception, précisément par le fait qu'il n'exige aucun changement d'horizon, mais comble au contraire parfaitement l'attente suscitée par les orientations du goût régnant. »

Comblent les attentes relève donc de l'art « culinaire », qui nie la littéarité du texte ; ce phénomène, général, est exacerbé dans le cas particulier du public particulier de *Jacinthe noire*, public français de la fin des années 1940, face à une œuvre maghrébine d'expression française. Ses attentes, d'ordre « anthropologique », on l'a vu, sont en effet en soi ambiguës, en ce qu'elles font de l'œuvre un témoignage, un document, niant donc déjà la littéarité du texte. Si louables, sur le principe, que soient les intentions qui sous-tendent ces attentes, elles engendrent une forme de « paternalisme » sournois, selon l'analyse de C. Bonn :

« La sympathie politique de ce public commanditaire en quelque sorte [...] produisait ainsi sans le vouloir une sorte de paternalisme, puisqu'au nom de l'intérêt du contenu des descriptions [...] elle oubliait tout simplement de prêter attention au signifiant de ce contenu : la qualité littéraire de ces descriptions n'était pas l'objet de cet intérêt. Comme si, implicitement, la question de la qualité littéraire de textes produits hors du « centre » traditionnel de la littéarité ne pouvait tout simplement pas se poser, la maîtrise du discours littéraire se situant nécessairement dans ce seul centre. »⁴⁵

⁴⁵ Certains auteurs, comme M. Feraoun, cité par C. Bonn à ce propos, ont joué à fond le jeu de ce paternalisme ambigu, répondant aux attentes anthropologiques par un déni de leur propres prétentions littéraires. Ainsi, dans la préface du *Fils du Pauvre*, dont la troisième personne (là encore !) ne doit pas faire oublier la valeur documentaire de son texte, autobiographique sans équivoque :

« Oh ! ce n'est ni de la poésie, ni une étude psychologique, ni même un roman d'aventure puisqu'il n'a pas d'imagination. Mais il a lu Montaigne et Rousseau, il a lu Daudet et Dickens (dans une traduction). Il voulait tout simplement, comme ces grands hommes, raconter sa propre histoire. Je vous disais qu'il était modeste ! Loin de sa pensée de se comparer à des génies. »

Est-ce ce type de « sympathie » ambiguë dont fait preuve, dans sa lettre à Taos, A. Gide, sous l'égide duquel est mis le texte ? Certains passages, isolés, pourraient le laisser croire :

« Dès que je me suis plongé dans votre œuvre, j'ai compris *qu'il ne s'agissait pas d'une improvisation plus ou moins brillante, mais que vous aviez mis là le meilleur de vous, de votre effort, de votre expérience de la vie, de votre patience artiste et de vos dons. Devant quoi je devais songer beaucoup moins à juger qu'à comprendre, ici l'esprit critique n'avait que faire, la sympathie l'emportait.* » (p.6)

Mais ce serait faire mauvais procès à Gide, qui justifie longuement cette « sympathie » par toute une explication, qu'il serait trompeur d'escamoter :

« Du temps de ma jeunesse je « jugeais » plus facilement ; de toute ma confiance en moi, je tranchais. J'osais déclarer : ceci est bon ; ceci ne l'est point. Puis, après m'être parfois trompé lourdement, j'ai peu à peu perdu toute assurance et me récusé *systématiquement*. Je me souviens d'avoir critiqué : « le lait plat » de Valéry lorsqu'il avait la gentillesse confiante de me consulter sur ses derniers vers. Par la suite, l'épithète « plat » appliquée au lait m'est apparue comme une trouvaille merveilleuse, irremplaçable. Alors, *devant un manuscrit nouveau*, je m'abstiens, ou me contente tout bonnement, comme un pion, de signaler les fautes d'orthographe ou les erreurs de syntaxe. Mais dans votre long texte, il n'y en a point. Ce que j'en ai lu m'a plu et sans doute y aurais-je pris connaissance de la totalité avec beaucoup d'intérêt et de plaisir, sans cette obligation obsédante d'avoir ensuite à me prononcer ; c'est bien aussi ce qui fait que depuis longtemps j'ai renoncé aux articles de critique. « Il faut choisir entre aimer les femmes ou les connaître », disait je ne sais plus qui. Il en va de même *des œuvres d'art*. Je préfère aimer simplement ; et, après, si l'on me demande « pourquoi ? » répondre simplement : « Je ne sais pas. » » (p.5-6)

Gide, qui a peut-être perçu ce que cette sympathie pouvait avoir d'ambigu, s'attache prudemment à généraliser son propos ⁴⁶, à prouver qu'elle n'était pas réservée aux seuls textes de l'acabit de *Jacinthe noire*. Plutôt que de reconnaître,

⁴⁶ On a noté en italique, par exemple, l'emploi de l'adverbe holistique (« systématiquement »), de l'article indéfini pluriel (« des œuvres d'art »), ou singulier à valeur générique (« un manuscrit nouveau »).

dans l'œuvre qu'il commente, une spécificité qui lui interdirait d'exercer son esprit critique, il met humblement en cause ses propres capacités ⁴⁷.

Taos se serait sans doute offusquée du contraire. En privilégiant l'élaboration artistique sur la réalité authentique, en subvertissant les codes du genre autobiographique, elle revendique doublement sa littérarité : d'une part, de façon générale, elle ne comble pas l'horizon d'attente, neutre, et somme toute incontournable, créant ainsi un écart productif ; d'autre part, dans sa situation particulière, elle ne comble pas l'horizon d'attente ambigu d'un public paternaliste négateur de littérarité. L'auteur de *Jacinthe noire*, qui ne s'encombre pas des formules contrites d'un Feraoun qui écrit plus tard qu'elle, est donc étonnamment moderne.

Loin de se cacher pudiquement derrière la troisième personne qu'elle utilise dans son système énonciatif, elle affirme en effet son texte dans son corps d'écriture – qui n'en est pas pour autant opaque et résistante. ⁴⁸ Le prénom Taos, qui signifie en kabyle « le paon royal », symbole de l'ostentation, est à ce titre signifiant ; l'attitude de Reine, qui se fait remarquer par sa nature excessive ⁴⁹, va également dans le sens de cette exhibition.

L'exhibition est, peut-être, le propre de l'écrivain francophone. L'« hybris », comme le souligne fort brillamment C. Gharsa ⁵⁰, est en effet étymologiquement à l'origine de la notion d'« hybridité », caractéristique de la

⁴⁷ « après m'être parfois trompé lourdement, j'ai peu à peu perdu toute assurance »

⁴⁸ On a même vu, en introduction, qu'elle était plutôt, au contraire faussement limpide, classique, voire plate.

J. Arnaud caractérise ainsi le style de Taos :

« Le style des romans allie la succulence des métaphores à la simplicité familière, à la sobriété incisive. »

cf. ARNAUD Jacqueline, « Vie et portrait : Taos Amrouche », Encyclopédie Universalis, Universalis pour l'année 1977

⁴⁹ « Elle glorifie la démesure. » (ch. IV, p.45) ; « Elle verse toujours dans l'excès. » (ch. V, p.57) ; « Le manque de mesure, la passion qui débordaient de tous ses discours m'effrayaient. » (ch. VII, p. 87), etc.

Reine est une actrice, qui se met en scène :

« Nous la vîmes soudain surgir et s'encadrer entre les colonnes, se détacher de la pénombre. Tous les yeux furent sur elle. Etrange spectacle, ce visage brillant constellé de gouttes fines (nous sûmes ainsi qu'il avait plu), ces brassées de fleurs et de feuillages qu'elle portait sur l'épaule en un magnifique désordre ! » (ch. VIII, p.111)

D. Brahimi parle d'une « volonté de se dire et même de s'exhiber, chaque fois qu'elle apparaît, comme s'i lui fallait porter jusqu'à l'excès cette volonté de se faire comprendre. »

cf. BRAHIMI Denise, *op. cit.*, p. 19

⁵⁰ GHARSA Clothilde, « Taos Amrouche, femme kabyle », intervention lors de la rencontre *Taos Amrouche et les mots*, organisée par la revue *Awal* (Tassadit Yacine) et la Société des Gens de Lettres, le 8 mars 2006, Paris [actes à paraître]

situation de l'écrivain francophone (a fortiori s'il est exilé, ou immigré), dont Taos Amrouche se revendique, et qui se situe toujours dans un entre-deux à la fois tragique et productif.

Quoiqu'il en soit, s'il on reconnaît, dans *Jacinthe noire*, cette revendication de littéarité, liée à l'originalité du système énonciatif, il s'agit de se demander comment se manifeste cette exhibition du corps du texte : ne serait-ce pas par une complexe mise en scène, et en abyme, de la parole, écrite et orale ?

III. La mise en scène de la chaîne de transmission de la parole

Dans la mesure où elle ne prend pas explicitement en charge l'écriture du roman, le déplacement vers la troisième personne permet à Taos de laisser Reine du côté de l'oral. Il lui arrive certes d'écrire : à Copeau...

« Reine admire beaucoup Copeau, dit Paula. Savez-vous *qu'elle lui a écrit une lettre* dans un délire d'enthousiasme ? » (ch. V, p. 60)

...à Gide...

« Ah ! vous savez, *je lui ai écrit*, nous annonçât-elle d'un air satisfait.

- Encore ? s'étonna Marthe.

- Comment, encore ? Mais *je n'ai écrit qu'une fois à Gide*, et il m'a répondu.

- Ah ! bien, répondit Marthe, docilement. Il s'agit donc toujours de la même lettre. L'autre soir Paula nous apprenait que vous aviez écrit à Gide et que sa réponse vous avait comblée. » (ch. VIII, p.94)

..ou encore à Elisabeth :

« D'un geste lent elle sortit de son sac plusieurs feuillets couverts d'une écriture hardie.

- Hier au soir, commença-t-elle d'un ton grave, en nous regardant intensément, je ne savais pas, en quittant Elisabeth, que je serais amenée à lui écrire. Mais aujourd'hui une force inconnue m'a armée et *j'ai du écrire*. » (ch. XIV, p. 251)

Mais ces écrits sont mentionnés incidemment (pour les deux premiers exemples), sans que le contenu en soit dévoilé ; ou alors ils sont tirés vers l'oralité (pour le troisième exemple), puisque Reine lit à voix haute sa lettre. En outre, ces trois écrits sont de toutes façons épistolaires, genre qui fait la part belle à l'oralité ¹.

Marie-Thérèse, en revanche, en tant que narratrice officielle, reste du côté de l'écrit.

¹ Par « oralité », on entend représentation écrite d'une parole. Le roman est bien sûr, *in fine*, écrit.

Comment s'articulent ces deux niveaux de production de discours, l'un oral, l'autre écrit, dont le premier est contenu dans le second ?

1. Reine ou la parole séductrice du conte

a/ L'espace du divan

On remarque, tout au long du texte, une nette opposition entre deux éléments du mobilier du pensionnat : le « canapé » de la salle de réunion, et le « divan » de la chambre de Reine. Cette opposition lexicale, systématique, de deux termes pourtant voisins - en français moderne du moins - recoupe une opposition symbolique : celle de l'espace collectif versus l'espace privé, celle de la parole sociale et contrainte versus la parole intime et libérée.

Dans la salle de réunion, située en bas de la pension et organisée autour du canapé, la discussion, souvent retranscrite au discours indirect, est impersonnelle et ennuyeuse :

« Adrienne et Ludmila entraînent Reine vers le *canapé*, ce *canapé* que nous avons déserté depuis si longtemps. Elles vinrent toutes, les unes après les autres, avec leurs chaises et dessinèrent un beau demi-cercle autour du canapé. [...] La petite chimiste étendit avec complaisance son tricot sur ses genoux. Jeannette, l'enragée discoureuse, entraîna Mimi et Paula dans une de ces discussions philosophiques qui leur tenaient lieu de nourriture. Mais l'ennui figeait les traits de presque toutes nos compagnes. » (ch. XIII, p.234-235)

A l'inverse, dans la chambre de Reine, située au troisième étage, la parole, retranscrite au discours direct, est intime et intense :

« Quelques minutes après, nous étions ensemble dans sa chambre qui, plus que jamais, nous apparut comme la zone de lumière et de paix en lisière de la nuit.

- Qu'y a-t-il ? Pourquoi êtes-vous revenue ? Quelle joie ! dis-je, en me jetant sur le *divan*.

Je la forçai à s'étendre.

- Que vous est-il arrivé ? [...] De quoi aviez-vous peur, Reine ?

- De tout. J'avais peur de mon visage lorsqu'il se reflétait dans les vitrines, peur surtout du sourire des hommes, de leur pas frôleur, de leur regard en dessous, à la fois hardi et suppliant. A plus d'une reprise, j'ai failli crier et tomber. Je rasais les arbres.

Qu'il m'était douloureux de l'entendre parler ainsi. » (ch. XI, p.193-194)

L'étymologie même des deux termes semble les opposer² : « canapé » est issu du grec « kônôpeion », et désigne un lit entouré d'une moustiquaire (de « kônôps » : moustique) ; l'étymologie du mot est donc occidentale, et neutre du point de vue des connotations : le terme désigne simplement, dès l'origine, un élément du mobilier. Au contraire, « divan » vient de l'arabe « diouan » (emprunté au persan « diwan »), qui désigne à l'origine le conseil du sultan ottoman, la salle de réunion de notables, ordinairement garnie de coussins, puis, par métonymie, le sofa ; « divan » peut aussi désigner un recueil de poésies arabes ou persanes. L'étymologie du mot le renvoie donc à un espace oriental, et à un espace de parole³.

Cette distinction s'est perdue en français moderne : canapé et divan sont quasiment synonymes aujourd'hui, indépendamment donc, des connotations différentes auxquelles ils renvoient (indépendamment, même, de la différence concrète entre les deux référents : le canapé, au sens strict, dispose d'un dossier et d'accotoirs, tandis que le divan est un lit de repos sans dossier) ; mais il semble que Taos Amrouche, arabophone, remotive, dans le texte, l'étymologie propre de ces deux mots, qu'elle n'emploie jamais l'un pour l'autre. La description du décor n'est en effet jamais ornementale : le cadre est souvent décrit comme étant propice ou non à l'épanchement de la parole. En témoigne cette observation de

² PICOCHÉ Jacqueline, *Dictionnaire étymologique du français*, Dictionnaires Le Robert, collection « Les Usuels » dirigée par Henri Mitterand et Alain Rey, 1992

³ Outre la notion de conseil et celle, dérivée, de poésie, le terme de « divan » s'est chargé, par la suite, d'une autre connotation liée à la parole, avec la méthode de la « talking cure » psychanalytique. Le développement de cette discipline étant strictement contemporain à Taos Amrouche (Freud : 1856-1939), on pourrait tout à fait lire cette parole intime et centralisée autour du divan comme la mise en scène d'un scénario psychanalytique ; cette lecture serait de plus tout à fait adaptée à l'écriture autobiographique. Ainsi, on lit ch. VII, p.82 :

« Elle s'étend sur son divan, ferme les yeux et, d'une voix ensommeillée, me dit, tandis qu'avec précaution je m'assieds à ses pieds :

- J'aime ma petite cellule dorée, Marie-Thérèse [...] »

Le personnage de Luc, amant d'Aména dans *Solitude ma mère*, exerce la profession de psychanalyste, ce qui tend à prouver l'intérêt de Taos pour cette discipline. Cependant, on ne s'aventurera pas plus avant dans cette voie, qui nous paraît délicate et, ici, peu opératoire.

Marie-Thérèse, qui découvre l'appartement du frère de Reine, dans lequel les deux jeunes filles ont leur dernière entrevue :

« Reine éleva la lampe et tout un décor hétéroclite, mais plein de charme, surgit : *divans*, bahuts, paravents, meubles minuscules et contournés. [...] Et puis elle alla chercher la lampe et la posa près de moi, sur un tabouret. Un haut paravent de soie aux couleurs fanées *rendait ce coin particulièrement séduisant et favorable aux longues causeries.* » (ch. XIV, p.271-272)

b/ La disproportion de la parole

Le divan ouvre donc un espace à la parole, c'est le lieu des variations autour de l'infini plaisir de raconter, comme dans *les Mille et une Nuits*. Taos Amrouche exploite bien, semble-t-il, cet intertexte, comme avant elle les auteurs libertins du XVIIIème siècle ⁴ : on peut lire les personnages de Reine et Marie-Thérèse comme les avatars de Schahrazade, la conteuse, et du roi Schahriar, l'auditeur.

On a vu ⁵ que Reine se réappropriait la parole, et comment elle était, en creux, la véritable narratrice, même si Marie-Thérèse avait, à première vue, ce seul pouvoir. Dans la logique de ce rapprochement avec *les Mille et une Nuits*, allons plus loin. Non seulement donc, Reine récupère, au niveau enchâssé, le pouvoir de narrer, délégué, au niveau enchâssant, à Marie-Thérèse, mais encore, il faut être attentif à la disproportion de l'occupation de l'espace de parole. Dans le dialogue entre les deux jeunes filles, qui a d'ailleurs toujours lieu le soir, à la veillée, la répartition de la parole est en effet très déséquilibrée, la parole est unilatérale ; Marie-Thérèse est avant tout auditrice des monologues de Reine. L'incipit de l'œuvre le dit d'ailleurs clairement :

« Pendant de longues heures, j'ai vécu d'elle. Non, elle n'a pas été ma confidente, car je ne lui parlais pas de moi. [...] Pendant de longues heures, je l'ai écoutée et j'ai supporté son regard. » (ch. I, p.9-10)

Ou, plus loin dans le texte :

⁴ On pense notamment à CREBILLON fils, *Le Sopha*, ou *Les Mille et une fadaïses*, parus au moment de l'engouement français pour *Les Mille et une Nuits*, qui venaient d'être traduits par Galland (1704 à 1717)

⁵ Voir première partie

« Il est déjà tard, pensai-je, elle est lasse. Ses paupières voilent à demi ses yeux. Mais j'ai encore besoin qu'elle me parle. Je ne souhaite que me taire et me laisser guider dans ce voyage à travers les âmes. Je me penchai vers elle et, lui touchant à peine l'épaule, lui dis :

- Et Jacques ? Reine...

Elle répondit malicieusement :

- Avide Marie-Thérèse, qui cachez soigneusement vos secrets et me soutirez les miens, vous saurez l'histoire de Jacques [...]

D'une voix sourde, lointaine, elle s'engagea dans un monologue qui nous conduisit au bout de notre veillée. » (ch. VI, p.74-75)

Marie-Thérèse n'occupe l'espace de parole qu'à un seul moment, exceptionnellement, pour raconter son expérience au couvent d'Aurillac. Et voici comment elle commente, après avoir parlé, son état d'esprit :

« Je n'avais jamais parlé si longtemps. Les digues, en moi, s'étaient refermées : un moment de grâce qui avait passé. [...] J'étais mal à l'aise, je n'avais de joie qu'à l'écouter. » (ch. IX, p.132)

Marie-Thérèse n'a de joie qu'à écouter Reine, car sa parole l'« enchante », la « charme », exerce une puissance magique sur elle, en un mot : la séduit.

« Reine *m'envoûtait* par de véritables incantations qui naissaient au plus profond d'elle-même, et montaient à travers tout son être pour affleurer à ses lèvres. Je ne faisais pas un geste. [...] Combien de soirs ai-je *attendu – patiemment, ou impatiemment* – que Reine parle ou lise ! » (ch. II, p.16)

Cet envoûtement de l'auditeur par la parole du conteur, analogique à celui du lecteur par la parole du narrateur, fait aujourd'hui penser à la fameuse métaphore de F. Ponge ⁶ : le lecteur est une mouche à captiver (capturer, prendre au piège) dans la toile du texte que tisse l'écrivain-araignée, l'« écrivain » (mot valise néologique : écrivain/écheveau). La métaphore exploite l'étymologie du mot texte, ce que fait, nous semble-t-il, Taos également :

⁶ PONGE Francis, « L'araignée », *Pièces*, t. 3 du *Grand recueil*, Gallimard, 1962, p.111-115
Mais cette métaphore ne date pas de Ponge, que Taos ne connaissait pas en composant *Jacinthe noire* (morte en 1976, elle a cependant pu le lire par la suite) ; c'est un topos ancien : N. Boileau, pour ne citer que lui, comparait déjà l'art du poète au tissage des mots sur un métier :

« Hâtez-vous lentement ; et, sans perdre courage,
Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage »

BOILEAU Nicolas, *L'Art poétique*, 1674 ; chant I, v. 171-172

« Alors, nous n’aurons plus une minute de quiétude ? Et moi qui souhaitais tout oublier hormis la venue de Jacques ! Finies les interminables causeries ? Vous me condamnerez à vivre parmi toutes ces larves qui nous entourent ? Jamais plus vous ne ferez resplendir à mes yeux les visages du Poète, de Jacques, de Claire, *vous ne tisserez plus avec vos mains pâles des histoires enchantées ?* » (ch. XI, p. 170)

L’exploitation étymologique ne vaut pas uniquement, en effet, pour la forme écrite : le mot « histoire » vient de « histos » qui signifie « rouleau vertical du métier à tisser, d’où partent les fils de la chaîne », puis métier, puis, par restriction de sens : « toile, tissu. »

c/ Attente et séduction : les *Mille et une Nuits*

Marie-Thérèse évoque donc son « attente » d’être « envoûtée » par la parole de Reine : la notion de séduction par la parole associée à l’attente est précisément l’association-clef des *Mille et une Nuits* : le dispositif du recueil repose en effet entièrement sur la stratégie de Schahrazade, qui est de différer sans cesse la fin de son histoire, pour attiser le désir de son auditeur. C’est exactement ce qui se passe dans *Jacinthe noire* : il s’agit moins d’un véritable dialogue que d’histoires racontées par Reine à Marie-Thérèse, narratrice pourtant « officielle », apparente. Notre roman peut donc être lu comme une transposition des *Mille et une Nuits* : tout se passe comme si le roi Schahriar (Marie-Thérèse) s’adressait directement au lecteur dans une narration dont il assumait l’énonciation, tout en y intégrant les contes narrés par Schahrazade (Reine)⁷.

Le plaisir passe par l’écoute : l’expression « avoir la puce à l’oreille » disait, au XVI^{ème} siècle, le désir amoureux ; l’étymologie des termes « eros »

⁷ Dans *les Mille et une Nuits*, le narrateur adopte en fait une focalisation zéro : dans la conclusion du livre, à la dernière page, il est dit que l’histoire est écrite, a posteriori par des écrivains publics, des professionnels de l’écriture, ni acteurs, ni témoins de l’histoire - mais homodiégétiques tout de même :

« Mais pour ce qui est du roi Schariar, il se hâta de faire venir les scribes les plus habiles des pays musulmans, et les annalistes les plus renommés, et leur donna l’ordre d’écrire tout ce qui lui était arrivé avec son épouse Schahrazade, depuis le commencement jusqu’à la fin, sans omettre un seul détail. Et ils se mirent à l’œuvre, et écrivirent de la sorte, en lettres d’or, trente volumes, pas un de plus pas un de moins. Et ils appelèrent cette suite de merveilles et d’étonnement : LE LIVRE DES MILLE ET UNE NUITS. »

Les Mille et une Nuits, traduction de Joseph Charles MARDRUS (1899 à 1904) en deux volumes, éditions Robert Laffont, collection Bouquin, 2002, volume 2, p. 1018

(désir) et « erreïn » (parler) est supposée commune, comme le rappelle M. Fumaroli ⁸.

Et le plaisir passe par l'attente : le même Fumaroli, dans l'édition des *Mille et une Nuits* traduite par Mardrus, cite une lettre inédite de Gide (dédicataire de l'un des tomes) à son ami traducteur. Cette lettre dit bien la dialectique entre l'attente et la tentation :

« Ô Mardrus, venez ! Venez vite ! *Attisez en moi des désirs* [...] Qu'Allah vous garde et vous ramène en hâte où vous *attend votre écouteur grisé*, André Gide. »⁹

Cette dialectique du plaisir de l'auditeur frustré dans son attente est, dans *Jacinthe noire*, un leitmotiv ¹⁰. Marie-Thérèse, préceptrice chez la famille d'Angillaire, surveille le petit Mic qui fait ses devoirs, lui fait prendre son goûter ; puis, voici ce qu'elle lit dans son regard :

« Quand il eut mangé ses tartines, il me regarda avec insistance. Je compris qu'il *brûlait d'entendre la fin du beau conte*. » (ch. IV, p.34)

Reine elle-même se plaît à frustrer sa propre attente, pour l'attiser : un jour qu'elle reçoit une lettre de son fiancé Jacques, elle en diffère la lecture jusqu'au soir :

« - Vous avez lu la lettre de Jacques ? demandai-je avec impatience, dès que nous fûmes seules.

- Pas encore ! Elle est là, dans mon sac, comme sur mon cœur...

Et comme je m'étonnais de son peu d'empressement :

- On dirait que vous n'avez jamais reçu de lettre qui vous fasse trembler de joie, Marie-Thérèse ! C'est un *supplice délicieux de reculer le plus possible le moment où l'on s'y plongera*. On attend, pour lire, d'être seule, dans un endroit calme : sa chambre de préférence, ou bien un jardin, un banc sur un boulevard où passent, de loin en loin, des inconnus. » (ch. VIII, p.95-96)

⁸ FUMAROLI Marc, *Héros et orateurs* : il fait ici référence au *Cratyle* de Platon.

⁹ *Les Mille et une Nuits*, *op. cit.* : « notice sur le docteur J.-C. Mardrus » par Marc FUMAROLI, volume I, p.5

¹⁰ Taos joue donc doublement avec la notion d'attente : on a vu (cf. deuxième partie) qu'elle mettait en œuvre, d'une part, une stratégie déceptive au niveau des *attentes* (au pluriel) du lecteur, c'est-à-dire au niveau du contenu de l'œuvre, telle qu'il *s'attend à* le trouver ; c'est « l'horizon d'attente » de Jauss. Mais elle joue, d'autre part, avec *l'attente* (au singulier), au sens premier de l'action *d'attendre la fin* de l'histoire : on n'est plus au niveau du contenu de l'œuvre, mais de la forme œuvre elle-même, en tant qu'elle n'est pas achevée. Les attentes sont donc souvent déçues, comme on l'a montré, et l'attente est souvent frustrée, comme il s'agit de le montrer ici. Ces deux jeux avec le lecteur, qui participent cependant de la même façon au plaisir du texte, recouvrent des enjeux différents, ce qui nous a autorisé à les traiter séparément.

Mais c'est surtout avec l'attente de Marie-Thérèse que Reine se plaît à jouer, consciente du plaisir trouble, ce « supplice délicieux », que peut ressentir le récepteur frustré. Par exemple, voyant son amie jouer avec les pompons qui frangent sa couverture :

« - Vous faites comme mon chat, dit Reine avec une sorte de tendresse.

- Comment s'appelle-t-il ?

- Minounouche. On lui chante une petite chanson : Mi-nou-nouche. Mi-nou-nouche, et il vient d'un pas onduleux.

- Et comment est-il ?

- Ah ! Voilà ! me répliqua-t-elle *avec malice* en soulevant à peine les paupières. *Vous le saurez un jour !...*

- Vous voulez me mystifier ? Oh ! Vous êtes atroce !

Et nous éclatâmes de rire. Mais, dans le fond j'étais *dépitée*. J'avais lâché mes pompons et me tenais, toute droite, contre la table, face à Reine. Mais mon air bouffon et *suppliant* ne la toucha pas.

- *Pas ce soir, demain, peut-être.*

Elle se moquait de moi bel et bien ! » (ch. VII, p.89-90)

Ni le lendemain, ni les autres jours, Reine ne tiendra sa promesse – en tous cas, Marie-Thérèse ne le mentionne pas. De même, plus loin :

« Au sujet du professeur Palmier, *je vous raconterai une jolie histoire, mais tout à l'heure*, lorsque vous serez prête. » (ch. XVII, p. 197)

Ici encore l'histoire promise n'arrivera jamais. Reine, donc, frustre à loisir son auditrice, repoussant sans cesse dans un futur incertain (« demain peut-être », « tout à l'heure ») le moment de raconter.

Le plus souvent, néanmoins, elle se contente de différer, simplement, la fin d'une histoire déjà entamée ; par exemple, elle interrompt le récit de sa rencontre avec Jacques juste au moment où il s'agit de savoir si Reine et lui vont se revoir :

« - Alors, je vous reverrai ?

Dans cette toute petite phrase dite à voix basse, sur un ton chantant, et qu'un enfantin sourire accompagnait, il y avait un grand espoir. Jacques était tout rempli d'une émotion que je ne partageais pas. N'était-ce pas naturel que je le revoie ? Nous habitons la même ville, nous avons le même cercle d'amis.

- Bonsoir, Marie-Thérèse, dit Reine dans un souffle. » (ch. VI, p.78)

Alors que son amie est suspendue à ses lèvres, attendant la suite de l'histoire, Reine décide donc de prendre congé, sans autre forme de procès.

Ce n'est qu'une cinquantaine de pages plus loin que l'on apprendra la suite de l'histoire ; la question qui était restée en suspens est reprise, comme une relance :

« « Alors, je vous reverrai ? » (un étrange sourire traversa le visage de Reine). Il m'a revue... C'était un jeudi, au crépuscule, ce crépuscule tunisien court et poignant. » (ch. IX, p.122)

La coïncidence entre le moment fort, crucial, du récit et son interruption est une nécessité narrative : Reine suspend l'intérêt de son auditrice – et du lecteur, qui lit la transcription du dialogue - pour la tenir en haleine, avec un art de la coupe digne des codes feuilletonesques.

De la même façon, à l'échelle du texte entier, l'histoire s'arrête de façon brutale lorsque tombe le couperet du renvoi de Reine. La série de contes (puisque l'on propose de lire ainsi les récits de Reine, enchâssés au cœur de la narration-cadre) est par là même rompue. L'interruption est donc le principe constitutif du roman, et voici comment Marie-Thérèse le commente, à la fin :

« Il fallait renoncer à savoir, accepter de ne plus entendre parler de ces êtres trop beaux. [...]La *magicienne* étant partie, comment son œuvre, qui était à la mesure du temps, serait-elle achevée ? Il fallait accepter que *chaque histoire restât inachevée*, et chaque personnage *figé* dans l'attitude où Reine l'avait représenté, au moment où le drame éclata. Le monde créé par elle avait été *frappé d'un sommeil profond* et ses *personnages avaient subi le sort des personnages de légende touchés par une baguette magique et surpris* devant une table de jeu ou au cours d'une promenade, près d'une fontaine, dans les allées d'un parc ; assis, près d'un joyeux feu de bois, l'air songeur, le front penché, les lèvres entrouvertes ou debout, en train de se mirer dans une glace. *La baguette magique s'était abattue* sur tous ceux qui formaient le brillant cortège de Reine et les avait *immobilisés*, le soir de Noël, juste comme ils touchaient au point culminant de la joie : Thala mangeait avec bonheur un entremets ; Herlande, que le vin embellissait, tenait très droite sa tête couronnée de fleurs et s'écriait au milieu des rires :

- Regardez-moi, je suis l'Allégorie du Printemps.» (ch. XV, p.283-284)¹¹

¹¹ Cette allusion au « soir de Noël » fait référence à la dernière histoire racontée à Marie-Thérèse, la veille du renvoi de Reine. (Ou plutôt, il s'agit de l'avant dernière histoire puisque, plus loin,

Face à cette interruption brutale, Marie-Thérèse semble adopter une posture de résignation douloureuse : « il fallait renoncer », « il fallait accepter ». Se pose donc la question la transmission : que va faire Marie-Thérèse de l'œuvre qu'elle a reçue en héritage ? Un sentiment de dévote humilité, de respect sacré, vis à vis de Reine ¹² semble empêcher Marie-Thérèse de s'approprier cette œuvre, et de la continuer :

« L'artiste avait été ravie à son œuvre, et cette œuvre restait à l'état d'ébauche et *personne jamais ne pourrait la continuer, ajouter un trait, une touche à ce que la mort était venue interrompre. Inachevée* cette œuvre n'en était que plus saisissante à mes yeux, plus émouvante *Aussi douloureux que ce pût être, il fallait accepter la stupeur qui avait arrêté* dans son développement l'arrière-pays de Tunisie et les êtres à demi-irréels qui le peuplaient, cette stupeur qui les *préservait de toute altération.*

Reine m'avait légué un monde d'une inimaginable beauté, un monde indestructible dans lequel je ne devais me promener *sans pouvoir y apporter jamais le moindre changement, oser jamais le moindre geste car il ne m'appartenait pas, ce monde.* Mon imagination n'avait de prise que sur Reine :

Reine fait un ultime récit ; mais celui-ci n'a déjà plus pour cadre la chambre du pensionnat, qu'elle a quitté, mais l'appartement de son frère ; et surtout, cet ultime récit a valeur d'aboutissement, d'adieu, puisque les deux jeunes filles savent pertinemment que c'est la dernière soirée qui leur est accordée, et qu'elles ne se reverront plus. Marie-Thérèse dit :

« Elle savait mon désir d'être, une dernière fois, enchantée par elle. Elle s'y employa de tout son cœur. » (ch. XIV, p.275)

L'histoire de la veillée de Noël est donc la dernière histoire qui fonctionne sur ce principe d'interruption constitutif de la parole de Reine.

« Au dessert, tandis que Thala se laissait ravir par les entremets, le Poète reporta son intérêt sur Herlande. Il s'empara des fleurs que Claire avait joliment disposées sur la nappe pour les mettre sur la tête et les épaules d'Herlande, le fou rire nous gagna tous.

- Regardez-moi, disait Herlande, je suis l'Allégorie du Printemps ! [ici il y a interruption du récit de Reine, et retour au récit-cadre de Marie-Thérèse : les personnages sont donc figés dans leur mouvement]

Le son fêlé de la cloche arriva jusqu'à nous. Pourquoi avons-nous écouté la stupide cloche ? Le visage de Reine ne tarda pas à devenir maussade. » (ch. XIII, p.233-234)

Il faut en outre noter que des contes sont dits lors de cette veillée :

« Nous étions assis au hasard dans la pièce la plus vaste, les uns sur le grand tapis aux teintes vives, les autres sur des sièges bas. Dans la haute cheminée un feu brûlait. André raconta *L'Ange des Mers*. Nous écoutâmes avec la gravité émerveillée des enfants. [...] Les histoires, les chants, les divertissements innocents s'amoncelaient. Chacun de nous cueillait au fond de son âme la fleur la plus fraîche et l'offrait. Que de bouquets n'avons-nous pas ainsi formés durant cette veillée ! »

Ils s'inscrivent donc eux-mêmes dans le « conte » fait par Reine à Marie-Thérèse, qui, en dernier ressort, reproduit celui-ci au sein de son propre discours, adressé au lecteur ; il y a donc une mise en abyme vertigineuse de la production de la parole, comme dans les *Mille et une Nuits*. Cet emboîtement des récits, qui met en évidence l'énonciation et casse l'« effet fiction », dénonce le roman comme artefact.

¹² Il faut rappeler que Marie-Thérèse a elle-même choisi ce pseudonyme de « Reine », qui témoigne d'un sentiment de vénération à son égard (ch. I, p.11 ; extrait cité, cf. première partie).

elle seule m'appartenait, elle seule, que j'avais connue, demeurait vivante et susceptible de progresser en moi et de frémir à la vue de mes larmes et de mes joies. » (ch. XV, p.284)

Marie-Thérèse est concrète : elle a besoin d'un support empirique, tangible, pour pouvoir se représenter mentalement les choses ; c'est par la mémoire qu'elle restitue des perceptions antérieures, pour, ensuite, les faire vivre et évoluer : elle est impuissante à créer. C'est pourquoi son imagination « n'a de prise que sur Reine », qu'elle a connue, fréquentée, observée, et non sur les amis de celle-ci, simples personnages des histoires qu'elle a écoutées, êtres virtuels et sans consistance. Ainsi, parlant des amis de Reine :

« Ils peuvent *mourir en moi*. Mon âme pourrait être le cimetière de Jacques, de Claire, du Poète, d'André...

Alors elle [Reine, N. d. A.] se redressa et, les yeux étincelants, me dit :

- Et moi, aurai-je en vous *ma tombe* ?

- Non, pas vous ! Je connais votre visage, je vous touche, je vous entends. Chaque jour, votre image se précise en moi. Mais les autres, je ne les ai jamais approchés. Leur regard n'a pas rencontré le mien. Leur voix ne m'a pas ébranlée. *Ils n'ont de vie que celle que vous leur prêtez.* »

Reine, cependant, n'est pas dupe de l'apparente agénésie littéraire de son amie :

« Mais ils vous deviendront vite familiers, Marie-Thérèse. *Votre imagination les animera*. Claire vous apparaîtra réelle et bien *vivante*. Jacques s'inclinera cérémonieusement devant vous. Mon frère vous mènera au jardin cueillir des fruits et des fleurs ; il vous fera admirer les poireaux qu'il a plantés. » (ch. IX, p.129)

Reine est donc bien persuadée que Marie-Thérèse sera capable de poursuivre l'œuvre qu'elle lui a laissée, malgré ses fréquents accès de manque d'assurance :

« Mais aucun de ces êtres splendides ne m'appartient. Ils restent le dépôt de Reine. Saurai-je les faire vivre en moi ? les alimenter ? Le battement de mon cœur est si lent, si pauvre...Naguère, ma maigre vie me suffisait à peine, maintenant le reflet flamboyant de Reine se joue sur moi et me ranime. *Reine m'a bien dit, un jour, que ses amis seraient miens, qu'ils se nourriraient de mon cœur et de mon âme, mais je ne le crois pas ce soir.* » (ch. IX, p.128)

Il était, certes, question de « tombe », de « cimetière », de « mort » : d'un arrêt définitif, irrémédiable. Pourtant, la référence explicite au conte de Perrault, *La Belle au bois dormant*, dans le passage précédemment cité ¹³, n'échappe pas au lecteur : ce n'est que d'un « sommeil profond » que frappe Reine, d'un coup de sa « baguette magique », tous les personnages de ses histoires. Or, on connaît la suite du conte : le Prince charmant vient, par son baiser, tirer l'héroïne de son sommeil, délivrant ainsi de leur sortilège tous les personnages de la cour. Ce sommeil, dans la légende, dure cent ans, mais n'est que provisoire. La métaphore, choisie par Taos, de *La Belle au bois dormant*, est donc moins radicale que ne l'aurait été celle d'un Pompéi, par exemple, également opératoire ¹⁴.

On peut ainsi se demander si ces personnages ne demandent pas, eux aussi, à être tirés de leur sommeil, si l'histoire ne demande pas à être poursuivie. Le principe d'interruption, constitutif des *Mille et une Nuits* n'est pas un principe d'achèvement définitif, mais, bien au contraire, d'inachèvement ; il n'y a d'intérêt à interrompre le récit que parce que la suite en est promise ; le roman, dont on a montré qu'il fonctionnait sur le modèle des *Mille et une Nuits*, faillirait-il finalement à cette logique ? On peut, dans cette mesure, se poser la question de la continuation de l'œuvre laissée par Reine à Marie-Thérèse. Cette oeuvre est-elle réellement clôturée par une fin définitive ? n'est elle pas, au contraire, selon la formule d'U. Ecco, une « œuvre ouverte » ?

2. La mise en scène de la transmission

Il y a, dans *Jacinthe noire*, la mise en scène d'une équation entre le couple auteur/lecteur et le couple Reine/Marie-Thérèse : l'auteur Taos (du côté de

¹³ Voir plus haut ; *Jacinthe noire*, ch. XV, p.283-284

¹⁴ Ne serait l'allusion explicite au monde du conte de fée (« ses personnages avaient subi le sort des personnages de légende touchés par une baguette magique »), on aurait en effet pu lire ce passage comme une référence à la catastrophe de Pompéi (« surpris devant une table de jeu ou au cours d'une promenade, près d'une fontaine, dans les allées d'un parc ; assis, près d'un joyeux feu de bois, l'air songeur, le front penché, les lèvres entrouvertes ou debout, en train de se mirer dans une glace. »). La première, qui reste dans le domaine intra-littéraire (et même spécifiquement, dans le domaine du conte, qui nous intéresse justement ici), nous paraît plus pertinente et cohérente que la seconde, qui appartient au monde, extra-littéraire, des faits historiques réels.

l'émission, de la production) est au lecteur (du côté de la réception) ce que Reine est à Marie-Thérèse ¹⁵. La relation, explicite, de ces figures textuelles double et met en abyme la relation, implicite, des instances de l'énonciation littéraire : reproduit à l'intérieur même du texte, le pacte entre auteur et lecteur, souvent tacite, acquiert ainsi une visibilité. Ainsi, même si Marie-Thérèse paraît être la *narratrice*, comme on l'a vu, elle est en fait davantage une figure de *narrataire-personnage* ¹⁶.

Mais le jeu va plus loin : Marie-Thérèse finit par écrire à son tour : elle passe donc du côté de la production, s'adressant elle-même au lecteur. Finalement, l'équation signalée se double d'une autre équation : Reine (conteuse) est à Marie-Thérèse (auditrice) ce que Marie-Thérèse est au lecteur. Cette équation est signalée dès le pacte de lecture :

« Je souhaite que vous la sentiez présente à travers moi. *Je voudrais l'imiter un peu dans ma manière d'agir avec vous.* » (ch. I, p.12)

Elle passe donc du statut, passif, d'auditrice, à celui, actif, de narratrice. Le dispositif énonciatif participe donc de la mise en scène ce processus de transmission. Comment ?

a/ Les métaphores de la transmission

Le texte file et développe deux images fortes pour dire la transmission : la métaphore alimentaire, et la métaphore de la fécondation.

¹⁵ Une figure récurrente matérialise cette superposition de Marie-Thérèse (je) au lecteur (vous) à qui elle s'adresse ; c'est le télescopage des pronoms personnels, à valeur généralisante : « Elle acceptait de détonner, de heurter, et dès les premiers mots *vous* en avertissait » (ch. I, p.10) ; « Quand ces couplets montaient en elle, quand l'exaltation la soulevait, Reine *vous* ignorait. » (ch. II, p.16) ; « On dirait que Reine va se détacher du siège rigide et *vous* prendre la main pour une délicieuse, une enivrante promenade. » (ch. VIII, p.101), etc.

¹⁶ Le « narrataire-personnage » est l'un des trois types de narrataires proposés par V. Jouve, le plus consistant (puisqu'il incarne la figure du lecteur dans le texte et qu'il joue un rôle dans la diégèse). Les deux autres types sont le « narrataire invoqué » (ou « narrataire spécifique »), anonyme, sans identité véritable, apostrophé par le narrateur dans le récit (ici : le « vous »), et le « narrataire effacé » (ou « narrataire degré zéro »), le plus virtuel des trois, consubstantiel à l'acte d'énonciation.

cf. JOUVE Vincent, *La poétique du roman*, Armand Colin, collection Campus Lettres, 2001 (2^{ème} édition), p.104 et 181.

➤ **La métaphore alimentaire : la transmission comme « logophagie »**

Marie-Thérèse parle des moments où elle est privée du contact de Reine comme d'un « jeûne » ; voici comment elle parle des trois jours où elle brûle de devenir l'amie de cette jeune fille qui vient de débarquer au pensionnat, sans oser encore l'aborder :

« ces jours, où j'ai éprouvé ma patience [...], ces jours, ou plus exactement ces soirs [...], ces soirs de solitude qui se présentent à moi *comme un long jeûne*. »
(ch. V, p.49-50)

A contrario, ce sont des formules exprimant l'avalage que Marie-Thérèse emploie de façon récurrente pour qualifier sa relation avec Reine :

« j'ai vécu d'elle » (ch. I, p.9)

« quand elle a jugé que je m'étais assez *nourrie d'elle*, que nous nous étions donné le meilleur, elle s'est tue » (ch. I, p.11)

« j'aime Reine *comme j'aime le pain* » (ch. I, p.11)

« tout me paraissait secondaire depuis que j'avais *un nouvel aliment : Reine* »
(ch. III, p.28)

« Reine *a nourri* mon âme » (ch. IX, p.124) ; etc.

Marie-Thérèse n'est pas une cannibale, ni un parasite, mais la figure d'une « logophage » ; Taos Amrouche exploite ici un ancien lieu commun : la théorie antique de l'*imitatio*, qui rendait compte du travail d'intertextualité d'une œuvre (l'équivalent métaphorique moderne serait plutôt le « palimpseste » de Genette). Cette théorie est opératoire tant pour la littérature écrite que pour la littérature orale, deux niveaux qui sont représentés dans le texte, dans la mesure où Taos « peut revendiquer une double appartenance culturelle, à la culture berbère orale d'une part et à la culture française écrite d'autre part. »¹⁷

▪ **Littérature écrite et bibliophagie**

¹⁷ BRAHIMI Denise, *op. cit.*, p.73

La complicité de la lettre et du ventre, des « mots » et des « mets », a été brillamment étudiée par M. Jeanneret¹⁸ : le livre est « comme un plat qui se savoure et se mange » ; la lecture, un « travail d'innutrition et de digestion ; elle s'approprie les textes antérieurs, elle les recycle et les renature afin d'alimenter l'œuvre nouvelle ». L'acte de lire est lié à l'avalage, et l'écriture est la suite logique de la lecture : « composer, c'est collectionner, transposer et réorganiser des fragments du patrimoine ; c'est absorber et digérer les livres du passé ; c'est donc manger et boire. »¹⁹

Tout créateur se sert donc, pour créer, de ses lectures, consciemment ou pas. Taos Amrouche revendique les lectures dont elle est nourrie : les références littéraires, qui renvoient presque toutes à la culture occidentale, sont extrêmement nombreuses dans *Jacinthe noire*. Les auteurs qui ont joué un rôle important dans la formation de la romancière sont ceux que préfère son double, Reine, adolescente brillante qui a énormément lu : ce sont surtout Rousseau et Gide, mais aussi Péguy, Claudel, Milosz, Molière, Racine, entre autres. C'est également, seule référence explicite à la littérature écrite de sa culture propre, son frère, Jean Amrouche, qui n'est pas nommé, mais que l'on identifie aisément. Tous ces auteurs n'étant pas en odeur de sainteté au pensionnat, les lectures de Reine sont un sujet de discussion privilégié pour ses camarades du pensionnat :

« Ce que je voudrais savoir justement, dit Ludmila, c'est ce qu'elle lit volontiers.

- Eh bien ! répliquai-je, Péguy, Claudel, surtout Milosz, un grand poète lituanien.

- Ah ! dit Ludmila.

- Elle lit également, ajouta Paula d'une voix durcie, certain poème de son frère, une prière qui m'a communiqué du malaise. J'y ai vu une exaltation de la chair. C'est une prière trop lourde, trop...

- Elle adore lire les classiques, dis-je précipitamment pour couper Paula :
Le Misanthrope...Les Plaideurs. » (ch. V, p.53)

¹⁸ JEANNERET Michel, *Des mets et des mots, banquets et propos de table à la Renaissance*, Corti, 1987

¹⁹ C'est aussi ce que dit Paul Valéry, avec la formule : « le lion est fait de mouton assimilé » : le lecteur-mangeur prend possession de l'objet lu, il assimile une matière étrangère pour la transformer en son corps propre. Tout créateur se sert donc de ses lectures, conscientes ou inconscientes, pour produire à son tour une oeuvre nouvelle. La littérature est ainsi perçue comme une immense chaîne alimentaire.

Mais Reine ne fait pas partie de la catégorie des lectrices solitaires : ce qu'elle aime par-dessus tout, c'est lire à haute voix, pour ses camarades.

« « Je vais lire un poème de mon frère, *Une prière*. » Elle lut d'une voix contenue et sauvage qui avait perdu son éclat mais s'était enrichie d'une force étrange. Le rythme large du poème faisait osciller son buste. Elle arrachait d'elle-même cette prière et je participais à cette souffrance, moi qui me remettais à vivre, qui n'étais plus semblable à une étendue d'eau morte. » (ch. III, p. 26)

Et Reine affirme elle-même cette nécessité de mettre en bouche, d'incorporer les mots :

« Les mots ne sont rien, Marie-Thérèse, leur vertu est toute dans la voix qui les prononce. » (ch. IX, p.122)

« Que d'autres écrivent ; que d'autres nient le pouvoir des mots et les disent vains. Je veux parler ! » (ch. I, p.10)

Reine a notamment, analyse D. Brahim, une prédilection pour tout ce qui s'apparente au cantique, dont on voit aussitôt qu'il double et contient l'idée de chant. La première fois qu'elle lit pour ses camarades, ce sont des poèmes de Milosz, parmi lesquels elle choisit le *Cantique du printemps*²⁰. Et c'est ce même poème qu'elle croit reconnaître, émue aux larmes par ce « chant souverain », lorsque le prêtre du pensionnat, au cours d'une lecture de *Psaumes*, cite longuement le *Cantique des Cantiques*²¹.

Le motif, et le lexique, du chant est omniprésent. Marie-Thérèse est sous le charme (de « carmen », chant) de Reine, qui l'« enchante » :

« Elle savait mon désir d'être, une dernière fois, *enchantée* par elle. » (ch. XIII, p.275)

« Reine m'avait *enchantée* ! » (ch. XV, p.282)

Sa lecture est assimilée à un chant...

« Elle se leva. Je l'entendis froisser des papiers ; elle revint avec une lettre au bout des doigts et s'assit encore plus près de moi.

²⁰ *Jacinthe noire*, ch. III, p. 26

²¹ *Jacinthe noire*, ch. XII, p.211

- Cette lettre je vous la donnerai. Vous l'aimerez, ajouta-t-elle comme pour prévenir un geste de refus.

Elle la lut à voix basse, elle la chanta. » (ch. XIV, p.272)

... et elle chante, d'ailleurs, réellement :

« Sa voix haute s'éleva timide d'abord et de plus en plus nourrie. C'était un cantique, un de ceux que j'aimais le plus à Aurillac. Nous en subissions toutes le *charme*. » (ch. X, p.139)

Ou encore, plus loin :

« Reine se mit à chanter si doucement et suavement que nous eûmes l'impression d'absorber son chant. » (ch. XI, p.195)

Reine reste donc l'exemple même, dit D. Brahimi, d'une sensibilité nourrie de culture orale :

« Ainsi récupère-t-elle la littérature écrite au profit d'une oralité qui est chez elle atavique, [...] C'est pourquoi, bien qu'il ne soit pas précisément question dans ce livre des chants berbères ni de la culture berbère en général, elle y est présente à sa manière, comme une intervention efficace au sein de la culture occidentale. »²²

▪ Littérature orale et logophagie

Le topos classique de l'*imitatio* ne se limite pas, pour M. Jeanneret lui-même, à la littérature écrite. En effet, à la Renaissance (et on peut généraliser cette hypothèse à l'ensemble des cultures traditionnelles, imprégnées de littérature orale, comme le Maghreb de Taos Amrouche) :

« la transmission orale [...] domine encore les mentalités et les coutumes ; le document écrit est rarement dissocié de la parole qui le prononce. Dans ces circonstances, le mot est perçu comme présence sonore, articulation, accentuation, engagement physique du destinataire dans son message. Le texte ne s'adresse pas seulement à l'intellect ; c'est un événement global qui requiert la participation du corps et de l'esprit. Autant qu'en significations abstraites, la communication est perçue sous la forme d'impulsions concrètes, qui modifient

²² BRAHIMI Denise, *op. cit.*, p. 76-77

la personne entière et relèvent aussi de la vie organique. [...] Quant à la mémoire, elle emmagasine tout autre chose que des signes silencieux ; elle s'imprègne de mots entendus, prononcés, récités : mémoire musculaire et acoustique qui palpe les sons, les mâche et les conserve comme autant de matières. »²³

On perçoit bien cet « engagement physique », « organique », dans la parole, lorsque Marie-Thérèse décrit la façon dont Reine lit, ou, plus généralement, parle :

« Reine m'envoûtait par de véritables incantations qui *naissaient au profond d'elle-même, et montaient à travers tout son être pour affleurer à ses lèvres*. Je ne faisais pas un geste ; elle m'en était, j'en suis sûre, tacitement reconnaissante. Elle parlait le plus souvent sur un rythme sauvage et doux.

Quand Reine exprime sa tendresse pour le pays de ses ancêtres, sa voix se voile. Quand elle en dit la tragique beauté, sa voix devient rauque, son visage prend comme une expression de supplication, ses mains s'allongent sur ses genoux. Elle est pleine de stridences, cette voix, lorsque Reine se moque d'elle-même ou de quelque autre. J'aimais surtout entendre Reine évoquer les êtres chers. Elle psalmodiait pour eux d'une voix secrète, je me sentais devenir poreuse. Son visage s'éclairait, puis s'éteignait sur un accent nostalgique. Rares étaient les fois où elle se taisait, les traits détendus et souriants.

[...] Sa voix chantait presque par les soirs heureux, quand, pour moi, elle recréait son jardin avec ses orangers, ses fleurs, et sa fontaine de lierre...

Reine parlait presque toujours longtemps, avec lenteur ou par saccades, la tête levée, les prunelles hautes, ou bien la tête dans ses mains. » (ch. II, p.16)

Ou encore, plus loin :

« le son de sa voix que je devais toujours entendre avec émotion. Il y a un secret dans chaque voix et surtout dans celle de Reine. J'en avais déjà senti la richesse, la beauté, mais non la force de pénétration et d'ébranlement. Je sus alors que cette voix, en ses harmonies sourdes et brillantes, portait l'âme de Reine et la révélait. » (ch. V, p.51)

La métaphore alimentaire fonctionne donc aussi pour l'oral. On a vu comment Marie-Thérèse disait se « nourrir » de la parole de Reine : cela

²³ JEANNERET Michel, *op. cit.*, p.122

présuppose que Reine, en amont, tire son pouvoir de conteuse de contes qu'elle aurait elle-même entendus, ingurgités, incorporés ; ces figures de conteurs sont essentiellement sa grand-mère kabyle... :

« Savez-vous, dans mon enfance, *grand-mère me racontait des histoires*, un sortilège guettait toujours celui qui s'aventurait à la recherche de ce qu'il convoitait. » (ch. XI, p. 164)

...et son ami André, l'écrivain, mais qui lui aussi fait partager ses textes oralement :

« Et cette maison, vivante, emplie de couleurs [...] et pourtant pensive et peuplée d'ombres qu'y projetait André : les ombres des drames et des contes qu'il portait en lui. [...] Alors, le dos à la fenêtre, il lisait des fragments du conte. » (ch. IX, p. 126)

La métaphore de l'innutrition paraît donc tout à fait opératoire pour expliquer la transmission, à la fois écrite et orale, dans *Jacinthe noire*. L'écrivain Taos Amrouche, elle-même nourrie de ses lectures antérieures, nourrit son lecteur ; parallèlement, la figure de conteuse traditionnelle, Reine, elle-même nourrie de contes, nourrit son auditoire (Marie-Thérèse). La réception, qu'elle passe par la lecture ou par l'écoute, est donc une ingestion ; la parole est reçue comme substance physique, tangible et sensible.

➤ **La métaphore de la fécondation**

▪ **Métaphore de la transmission**

Le texte mobilise, pour dire la transmission, une seconde métaphore, qui elle aussi fait de la réception une expérience passant par le corps, affectant la totalité de l'être, une expérience à la fois « somatique et psychologique, matérielle et spirituelle ». Il s'agit d'une métaphore tout aussi classique, qui met, cette fois, en rapport la création (littéraire) et la procréation (biologique) : c'est la métaphore

de la fécondation. L'auteur - ou conteur - enfante le lecteur - ou auditeur - qui sera ainsi à son tour porteur d'une œuvre à transmettre.

L'analogie entre l'œuvre et l'enfant est, bien sûr, valable pour les écrivains ou conteurs de sexe masculin ²⁴, mais elle l'est a fortiori pour des femmes, qui peuvent exploiter à fond la sensation physique de la grossesse ; ainsi, Marie-Thérèse commente l'état nouveau dans lequel elle se sent au contact de Reine :

« Peu m'importait l'apparence que je pouvais avoir depuis que *je portais en moi, comme un fruit dense et presque douloureux*, la certitude de vivre intérieurement. » (ch. IV, p.32)

« Alors seulement, dans le silence de la nuit, j'eus la révélation qu'ils [les amis de Reine, personnages de ses histoires] ne mourraient pas en moi et *je me sentis fécondée*. Je les entendis respirer, je me mis à leur parler. J'eus l'audace de demander à Claire des détails sur l'enfance de Reine et je vis les yeux de Claire s'élargir de surprise, s'ouvrir comme des fleurs brillantes et une joie électrique me parcourut, car cette vision de Claire était bien mienne, elle était *née au sein de moi-même*. Le Poète s'avança familièrement vers moi [...] » (ch. IX, p.134)

« La parole est comme ce « grain magique » », cette semence fertile, selon le mot de C. Castellano ²⁵, qui donne ainsi au titre du recueil de contes, poèmes et proverbes *Le grain magique* écrit, plus tard, par Taos Amrouche, une valeur symbolique, presque métalinguistique.

La préface de cet ouvrage est d'ailleurs précédée d'une dédicace de Taos à sa mère, et à sa fille, qui dit bien, aussi, cette transmission par la fécondation, l'engendrement sans fin, la généalogie :

« A Marguerite Fadhma Aïth Mansour, ma mère, dernier maillon d'une chaîne d'aèdes.

Pour toi, [...] ces légendes et ces chants, filtrés par les siècles, qui sont arrivés *de bouche en bouche* jusqu'à toi, et que tu m'as légués pour que je les fixe en

²⁴ Certains auteurs l'ont déjà utilisée, comme E. Ionesco :

« L'œuvre d'art demande à naître, comme l'enfant demande à naître. Elle surgit des profondeurs de l'âme. L'enfant ne naît pas pour la société bien que la société s'en empare. Il naît pour naître. L'œuvre d'art naît également pour naître, elle s'impose à son auteur, elle demande à être... »

cf. IONESCO Eugène, *Notes et contre-notes*, coll. Idées, 1962, p.210

²⁵ CASTELLANO Clélia, « En dépit de la souffrance : Taos Amrouche, romancière », intervention lors de la rencontre *Taos Amrouche et les mots*, organisée par la revue Awal (Tassadit Yacine) et la Société des Gens de Lettres, le 8 mars 2006, Paris [actes à paraître]

cette langue française, presque aussi chère et familière que notre langue maternelle.

Et à travers toi, à notre petite Laurence qui te ressemble, *qui me relaiera un jour, je l'espère, comme je te relaie* [...]

Avec l'espoir que notre effort n'ait pas été vain, que l'élève n'ait pas été trop indigne du maître, et que soit entendue enfin cette parole que tu ne cesses de psalmodier en pensant à moi, cette parole que les vieilles femmes de chez nous ont lancée vers le ciel, à ton intention, comme une *graine de bonheur*. »²⁶

▪ **Métaphore du cycle de la vie : la transmission comme sacrifice nécessaire**

Mais Taos va, nous semble-t-il, plus loin, et donne à cette métaphore du grain, de l'engendrement, la dimension sacrificielle inhérente au cycle de la vie, ce qui apporte une nuance supplémentaire.

Dans le domaine de la procréation, ou de tout phénomène de vie, la succession des générations nécessite la mort des générations précédentes. C'est ce que dit la formule biblique :

« si le grain de blé tombé en terre ne meurt pas, il demeure seul, mais s'il meurt, il porte beaucoup de fruits »²⁷,

formule reprise par Gide, maître à penser de Taos, avec le récit autobiographique *Si le grain ne meurt*²⁸. S'il est probable que la Bible soit une des sources de Taos, chrétienne²⁹, il est en tous cas certain que Gide a largement influencé son œuvre³⁰.

Jacinthe noire adapte cette dimension sacrificielle³¹ au domaine de la création littéraire : le départ de Reine³², qui a « fécondé » Marie-Thérèse de sa parole, est

²⁶ AMROUCHE Taos, *Le grain magique, contes, poèmes et proverbes berbères de Kabylie*, éditions La Découverte, Paris, 1996, p. 7

²⁷ Ainsi parle Jésus-Christ, tel que le cite l'Évangile selon saint Jean. *Nouveau Testament*, Jean, 8, 9, traduction de Jean Grosjean, éd. Gallimard, coll. « Bibl. de la Pléiade », p.315

²⁸ GIDE André, *Si le grain ne meurt*, éditions Gallimard, Folio, 1972

²⁹ Elle cite par exemple in extenso le *Cantique des Cantiques*, tiré des *Psaumes*, ch. XII, p.211.

³⁰ Reine, dans *Jacinthe noire*, lit Gide, correspond avec lui (ch. VIII, p.94) ; c'est aussi sous son égide qu'est placé le roman, précédé d'une lettre de l'auteur à Taos, on l'a vu.

³¹ Nous avons déjà rapidement évoqué plus haut la dimension sacrificielle de Reine, bouc émissaire du pensionnat (voir deuxième partie).

nécessaire, aussi nécessaire que son arrivée, à la poursuite de l'œuvre qu'elle lui a laissée ; déjà, dès l'incipit :

« Ne croyez surtout pas qu'aujourd'hui je sois désespérée de ne plus rien savoir d'elle. Tant qu'elle était à mon côté je n'avais pas de vie très distincte. Depuis longtemps déjà, aucun élan ne me portait. Alors la vie intense qui l'agitait sur moi déborda. Ses joies furent les miennes. *Il me fallait être abandonnée pour vivre ma vie propre et reconnaître l'action de Reine sur moi.* » (ch. I, p. 11)

Ou dans l'épilogue, autre moment où la narratrice revient au présent de l'énonciation :

« Les êtres qui – avant que je la connusse – m'avaient paru extraordinaires : mon amie d'Espagne, Jean de Beauclerc, la Supérieure du couvent d'Aurillac, comparés à elle avaient perdu tout attrait, tout relief à mes yeux. Pour que je les redécouvrisse *il fallait qu'elle partît. Pour que levât le grain qu'elle avait semé en moi, il fallait qu'elle partît* : je m'étais identifiée à elle, je n'avais plus d'existence propre, je ne voyais qu'à travers elle. Pour me retrouver moi-même et du même coup la trouver elle, *il fallait qu'elle partît*. Je le reconnais aujourd'hui que je me suis accoutumée à son silence et que l'efficacité de son absence s'impose à moi. » (ch. XV, p. 277)

On notera l'anaphore « il fallait qu'elle partît », qui exprime clairement la nécessité, ici de nouveau associée à la métaphore du grain semé.

L'onomastique vient, semble-t-il, confirmer l'hypothèse de cet incontournable cycle de mort et de vie³³. L'un des sens possible du prénom de Reine, plurivoque s'il en est, va en effet dans ce sens : le pensionnat de jeunes filles, qui toutes se ressemblent et ne forment finalement qu'un singulier collectif, niant l'individualité des parties qui forment le tout, est souvent comparé à une ruche :

³² Ce départ est en effet l'équivalent symbolique d'une mort réelle, comme le précise Marie-Thérèse :

« Partie. Renvoyée.

Mais j'eusse entendu « écrasée », « morte », que c'eût été la même chose : je souffrais la douleur des êtres séparés d'eux-mêmes. Ma vie, mon âme, on me les avait arrachées à mon insu. » (ch. XIII, p.239)

³³ Ce cycle de mort et de vie a été perçu par A. Djébar, qui intitule un chapitre de *Ces voix qui m'assiègent* « Taos ou le chant du phénix ». Elle reprend ainsi la métaphore faite par André Breton, admirateur des chants de Taos, qui l'assimile à l'oiseau mythique qui renaît de ses cendres. Cf. DJEBAR Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, éditions Albin Michel, Paris, 1999, p. 131-137

« Mercredi soir, je retrouvai une Reine prostrée à la table de Mlle Anatole, et complètement étrangère à la *bourdonnante* animation de la salle. » (ch. V, p. 58)

« *Comme une abeille alourdie de pollen*, je retournai vers Reine me décharger de mes paquets. » (ch. X, p.154)

« Mlle Anatole, partie pour remplir une importante mission, allait être de retour sous peu, et alors la pension deviendrait semblable à une *ruche bénie* » (ch. X, p. 157)

« La maison était déjà toute *bourdonnante*. » (ch. XIII, p. 197)

« Aussitôt comme l'avait prédit Paula, *la pension devint semblable à une ruche*. Une semaine nous séparait du grand événement : l'inauguration de la chapelle. Nos camarades [...] mirent à sa disposition leurs forces. [...] Quelles seraient les mains adroites et privilégiées qui coudraient [le velours] ? Celles de Paula, de Jeannette. A Ludmila, au Dr Vernet, à Adrienne, qui toutes trois cousaient à miracle, Mlle Anatole remit la toile de la nappe d'autel. De mystérieuses missions furent confiées à Augusta qui s'en acquittait, en dépit de la maladie d'estomac qui la minait, avec une inquiétante exaltation. Il incombait à Elisabeth de choisir l'autel et les sièges : l'incomparable Mlle Sylvestre en avait ainsi décidé. Marguerite et Denise furent chargées de trouver les cantiques que nous chanterions et de nous les faire répéter après le dîner. » (ch. XI, p.161)

Dans cette mesure, si l'on file la métaphore, la figure de « Reine » peut renvoyer à la seule femelle féconde. Là où toutes les autres, indifférenciées, mènent une vie d'ouvrières stériles, Reine, individualisées au contraire, assure seule la reproduction - celle de sa parole - avant d'être renvoyée ; elle laisse place à Marie-Thérèse comme la reine de la ruche, une fois qu'elle a pondu, et que la succession est assurée, meurt étouffée par les autres abeilles. Marie-Thérèse a donc été choisie pour prendre le relais dans la fonction (re)productive :

« Je sentais mon âme verdoyante *et fertile, elle, naguère si stérile*. Vous ririez-vous de moi si je vous disais qu'il me semblait avoir en moi de beaux champs de blé et un verger chargé de fruits ? Toutes les richesses que Reine avait déposées en moi auxquelles s'étaient ajoutées celles que j'avais amassées par moi-même à grande souffrance, m'alourdissaient. » (ch. XV, p. 281)

Jeune « reine », elle fera ses premiers pas, maladroits, en tâchant de transmettre à son tour son histoire : d'abord par voie orale, ce qui n'aboutit pas... :

« c'était une sorte de balbutiement qui s'échappait de mes lèvres. Enchanter mon amie d'Espagne, à mon tour comme Reine m'avait enchantée ! Mais *ma langue était comme paralysée* de bonheur [...]. A mon amie d'Espagne je confiais *par monosyllabes* [...] » (ch. XV, p. 282)

... puis par écrit, ce qui lui convient nettement mieux, car l'art de la parole contée n'est, chez elle, pas atavique :

« Alors, tout ce que j'avais été *incapable de dire* à Marie-Hélène et à mon amie d'Espagne, je sentis que je pourrais le *répandre, soir après soir, sur les feuilles d'un gros cahier.* » (ch. XV, p.285)

Marie-Thérèse prend donc finalement en charge la poursuite de l'œuvre de Reine. Ainsi donc, là où la métaphore de l'avalage mettait l'accent sur ce qui se passe en amont de l'œuvre, sur ses sources (les « hypotextes », pour utiliser la terminologie moderne de Genette), la métaphore de la fécondation met l'accent sur ce qui se passe en aval, sur le caractère productif de l'œuvre (les « hypertextes »).

Articulées, ces deux métaphores viennent donc à l'appui du système énonciatif pour mettre en scène la transmission : Taos ne se contente pas de représenter de façon simultanée, superposée, imbriquée, comme on l'a dit, le « je » de Reine s'adressant à Marie-Thérèse d'une part (discours « enchâssé »), et le « je » de Marie-Thérèse, s'adressant au lecteur, et racontant « elle » d'autre part (discours « enchâssant »). Mais Taos représente le premier comme générateur du second : Marie-Thérèse ne devient narratrice que parce qu'elle a été auditrice³⁴.

La parole a donc vocation à être transmise, perpétuée, transformée, à circuler ; son récepteur, réceptacle provisoire, est un producteur en puissance, qui

³⁴ Cette forme de transmission de la parole, liée au dispositif énonciatif, rappelle celle à l'œuvre dans *Nedjma*, de Kateb Yacine, comme l'analyse C. Bonn. Le passage entre la version d'un épisode concernant Rachid, narré à la troisième personne par Mourad (ch. III, A), et la version du même épisode, repris à la première personne par Rachid lui-même (ch. III, B), est notamment, à ce titre, significatif : le récit s'auto-engendre.

cf. BONN Charles, *KATEB YACINE Nedjma*, Presses Universitaires de France, collection « Etudes littéraires », 1990, p.29-30

Zineb-Ali Ben Ali souligne justement la proximité entre *Nedjma* et *Jacinthe noire*, et la « ressemblance frappante » entre Nedjma et Reine.

cf. BEN ALI Zineb-Ali, « La part d'ombre », intervention lors de la rencontre *Taos Amrouche et les mots*, organisée par la revue Awal (Tassadit Yacine) et la Société des Gens de Lettres, le 8 mars 2006, Paris [actes à paraître]

devra à son tour véhiculer, passer, puisqu'il appartient à la chaîne ininterrompue des aèdes, des « Clairchantants inconnus » :

« Le conte est le récit qui doit inciter à conter, c'est dans cet acte qu'il recouvre pleinement sa raison d'être. »³⁵

b/ La « fixation » de la tradition berbère

L'originalité de cette transmission représentée ici à travers le jeu énonciatif, c'est qu'elle met en scène le passage de l'oral à l'écrit. Ce passage correspond pour Taos Amrouche à une volonté de « fixer » la tradition. Voici comment elle commente, au seuil de *Le grain magique*, la façon dont a germé en elle le projet de coucher sur le papier les contes, proverbes et poèmes légués par sa mère :

« C'est la version de ma mère – Marguerite Fadhma Aïth Mansour – que je me suis plu à *fixer*.

J'avais la chance d'avoir en elle une admirable narratrice. J'entends encore sa voix inspirée prononcer sur le ton de l'incantation la formule initiale qui nous faisait pénétrer comme par magie dans l'univers de la légende : « Que mon conte soit beau et se déroule comme un long fil », et la formule finale : « Mon conte est comme un ruisseau, je l'ai conté à des Seigneurs » qui nous indiquait que le conte devait passer en nous comme un ruisseau, nous enchantant pour toujours, et poursuivre sa course de bouche en bouche et d'âme en âme, jusqu'à la fin des temps. »³⁶

C'est dans la même démarche que Taos s'est attachée à produire des versions enregistrées de ses chants berbères kabyles :

« Aujourd'hui tous ces chants ont été retranscrits et déposés à la Société des Auteurs Compositeurs de Musique sous la référence : « Chants sauvés de l'oubli – Monodies berbères de Marguerite Taos. ». Mais Taos ne considèrera ces chants comme véritablement sauvés de l'oubli lorsqu'elle les entendra revivre sur d'autres lèvres, après avoir tiré l'attention de l'Afrique toute entière, de la France et de l'Occident, et qu'elle verra reflourir en Algérie, au pays

³⁵ Formule de Achim von ARNIM, (Achim von ARNIM et Jacob & Wilhelm GRIMM, *Correspondance*), citée par André Jolles, *Formes simples*, Seuil, 1972, p.175-179

³⁶ AMROUCHE Taos, *Le grain magique, contes, poèmes et proverbes berbères de Kabylie*, éditions La Découverte, Paris, 1996, « En manière de prologue », p.9-10

même où sont nés, dans ces montagnes du Djurdjura où, si longtemps, les traditions ont gardé leur pureté et leur mystère. »³⁷

D. Brahimi, qui analyse chronologiquement et comparativement la production écrite et chantée de Taos, conclut, certes, que la mise en valeur de la culture berbère est progressive, et qu'elle trouve son aboutissement dans les chants. *Jacinthe noire*, son premier roman, fait la part belle à la culture occidentale ; contrairement à tous ceux qui suivront, il n'y a ici aucune représentation de sa culture d'origine, aucune expression de son appartenance berbère : la « berbéricité »³⁸ est, selon elle, dans, « sous la forme du non-dit »³⁹.

Mais, si rien, effectivement, n'est explicitement dit au niveau du contenu, la démarche de mise en valeur et fixation de la berbéricité nous semble pourtant déjà subtilement en germe dans *Jacinthe noire* ; l'énonciation est en effet ici un dispositif dynamique et productif qui met en scène le processus de transmission de la parole, marquant, précisément, un passage de l'oral à la forme écrite.

³⁷ Notes d'Yvette Grimaud, livret de présentation établi sous la direction de Catherine Peillon des *Chants berbères de Kabylie*, coffret de 5 CD interprétés par Taos Amrouche, L'empreinte digitale, 2002, p.22

³⁸ Par quoi, dit-elle, il ne faut pas entendre « identité », unique, univoque et « meurtrière » s'il en est (selon le mot d'Amin Maalouf), mais « sentiment d'appartenance » à une culture.

³⁹ cf. BRAHIMI Denise, « La berbéricité dans l'œuvre de Taos Amrouche : l'ambivalence d'un attachement », intervention lors de la rencontre *Taos Amrouche et les mots*, organisée par la revue Awal (Tassadit Yacine) et la Société des Gens de Lettres, le 8 mars 2006, Paris [actes à paraître]

CONCLUSION

Reine, cette « jacinthe sombre », qui « jure comme une négresse au milieu de femmes blanches » (ch. XIII, p. 248) est la « reine » noire, pièce maîtresse unique sur l'échiquier du pensionnat, peuplé de « pions » blancs, interchangeables, qui multiplient les stratégies pour la « prendre »¹. De la même façon *Jacinthe noire* apparaît, dans l'œuvre de Taos Amrouche, comme un apax : le dispositif énonciatif qu'elle met en œuvre dans ce premier roman est en effet riche d'enjeux multiples.

L'élaboration d'une autobiographie à narrateur fictif, qui fait du « je » de l'auteur un « autre », le développement d'un pacte déceptif, qui trompe les attentes du public, et la mise en scène de la chaîne de transmission de la parole, qui établit un continuum entre oralité et littérature écrite, un pont entre Orient et Occident : tout contribue ici à brouiller les frontières des genres. Est-on ici en présence d'une autobiographie ? d'un roman ? d'une autofiction (ou d'un roman autobiographique) ? d'une « autogynographie » ? d'une « auto ethnographie » ? d'un conte romanesque ? d'un roman oral ? *Jacinthe noire* est bien une œuvre hybride, en marge des genres.

Divisée entre deux cultures, deux traditions, deux religions, Taos Amrouche écrit dans la démarche de se *justifier* sans cesse :

« La conscience aiguë que j'ai de la singularité de ma nature dont j'ai fini par entrevoir l'usage efficace et libérateur. Car c'est bien cette conscience qui seule peut me permettre de me dépasser et de *justifier* pareil destin en projetant sur le plan de l'œuvre ma propre histoire, comme si elle avait été vécue par une autre, la modifiant, la transformant à mon gré, m'en servant comme d'une matière première, grâce à cette faculté de dédoublement que l'on s'accorde à me reconnaître. »²

Et c'est en ce sens que l'on peut comprendre la structure de *Jacinthe noire* en quinze chapitres, sans titre, et dont rien ne semble motiver la succession, sinon la

¹ C'est l'ultime sens possible du jeu onomastique autour de ce prénom. *Jacinthe noire*, si l'on file la métaphore, est bien l'histoire d'un « échec » (le mot est dérivé du jeu d'« échecs », lui-même issu du persan « chah », roi) : celui de l'intégration de Reine dans le pensionnat.

² *L'Amant imaginaire*, *op. cit.*, ch. V « Le vase fêlé », p. 148

volonté de mettre en valeur, par le contraste avec le blanc typographique qui s'insère nécessairement entre deux chapitres, *la justification* du texte³.

Cette justification sera explicitée dans les romans suivants, qui gagnent probablement en force (les critiques en saluent généralement la maturité) mais qui perdent en subtilité, dans la mesure où ils sont, pour la plupart, « relocalisés » dans l'espace d'énonciation, et où ils manifestent le triomphe du « je ». *Jacinthe noire* réapparaît d'ailleurs dans *Solitude ma mère* sous le titre de « Antoinette ou la Mal-Aimée » et dans *L'Amant imaginaire* sous celui de « Pensée sauvage », deux romans où l'héroïne, écrivain, revient sur son premier livre, ce qui tend à prouver la valeur que cette l'œuvre de jeunesse avait pour Taos Amrouche.

Elle se relut. Sans réclamer de la part de notre lecteur le moindre paternalisme, elle espéra que, à l'instar de Gide, ce qu'il a lu lui aura plu, et qu'il ne se fera pas une « obligation obsédante de se prononcer », se contentant d'« aimer, simplement »...

³ Le terme désigne, dans le domaine de l'édition, la colonne d'écriture, par opposition à la marge. On retrouve, dans ce contraste, la « lutte sans merci du noir et du blanc », opposition manichéenne chère à Taos qui s'exprime ici par la symbolique de l'échiquier, comme on l'a vu, et qui sera poussé à son paroxysme dans *L'Amant imaginaire* :

« [La] passion d'écrire, de couvrir de signes noirs une page blanche » (ch. IX « Les clefs », p. 253)

BIBLIOGRAPHIE

L'œuvre elle-même

AMROUCHE Taos, *Jacinthe noire*, éditions Joëlle Losfeld, Paris, 1996 [composé en 1935-39 : première publication aux éditions Charlot en 1947, puis chez François Maspéro en 1972]

Textes utilisés comme comparaison ou référence

Les Mille et une Nuits, traduction de Joseph Charles Mardrus (1899 à 1904) en deux volumes, éditions Robert Laffont, collection Bouquins, 2002

AMROUCHE Marguerite Taos, *Rue des Tambourins*, éditions de La Table Ronde, 1960

AMROUCHE Taos, *Solitude ma mère*, éditions Joëlle Losfeld, Paris, 1995

AMROUCHE Taos, *L'Amant imaginaire*, éditions de la Nouvelle Société Morel, Imprimeries réunies de Valence, 1975 (5^{ème} édition)

AMROUCHE Taos, *Le grain magique, contes, poèmes et proverbes berbères de Kabylie*, éditions La Découverte, Paris, 1996

AMROUCHE Fadhma Aïth Mansour, *Histoire de ma vie*, librairie François Maspéro, domaine maghrébin / collection dirigée par Albert Memmi, 1968

BOUDJEDRA Rachid, *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, éditions Denoël, 1975

CHRAÏBI Driss, *Les Boucs*, Gallimard, 1989

FERAOUN Mouloud, *Le Fils du pauvre*, éditions du Seuil, Paris, 1982

GAUTIER Jean-Jacques *Cher Untel*, Plon, 1974

KATEB Yacine, *Nedjma*, éditions du Seuil, collection Point, 1956 (avril 1996 pour la préface)

MONTAIGNE Michel Eyquem, *Essais*, livre 1, ch. 31 « Des cannibales »

MONTESQUIEU Charles-Louis de Secondat, *Lettres persanes*, dans les *Œuvres complètes* publiées sous la direction de A. Massan, t.1, Paris, éditions Naguel, 1950

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Rousseau juge de Jean-Jacques*, éditions Armand Colin, collection Bibliothèque de Cluny, Paris, 1962

STEIN Gertrude *L'autobiographie d'Alice Toklas*, traduit de l'anglais par Bernard Fay, Gallimard, 1973 (1^{ère} édition 1933)

ZOLA Emile, *L'Assommoir*, éditions Gallimard, Folio classique, Paris, 1978 (Librairie Charpentier, Paris, 1877 pour la 1^{ère} édition)

Références citées

1. Monographies

- BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, tome 1, 1966
- BONN Charles, *Le roman algérien de langue française*, éditions L'Harmattan, Presses de l'Université de Montréal, 1985
- BRAHIMI Denise, *Taos Amrouche, romancière*, éditions Joëlle Losfeld, 1995
- DJEBAR Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, éditions Albin Michel, Paris, 1999
- GIRARD René, *La violence et le sacré*, éditions Hachette, collection Pluriel, 1998
- FAGES Jean-Baptiste, *Comprendre Jacques Lacan*, Dunod, Paris, 1997
- JEANNERET Michel, *Des mets et des mots, banquets et propos de table à la Renaissance*, Corti, 1987
- JOUVE Vincent, *La poétique du roman*, Armand Colin, collection Campus Lettres, 2001 (2^{ème} édition)
- LAPLANCHE J. et PONTALIS J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Presses Universitaires de France, 1967
- LECARME Jacques et LECARME-TABONE Eliane, *L'autobiographie*, Armand Colin, 2004 (2^{ème} édition)
- LEJEUNE Philippe, *Je est un autre, L'autobiographie, de la littérature aux médias*, éditions du Seuil, collection Poétique, Paris, 1980
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, éditions du Seuil, collection Poétique, Paris, 1975
- MOURA Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie post-coloniale*, PUF, 1999

2. Articles

- ARNAUD Jaqueline, « Vie et portrait : Taos Amrouche », Encyclopédie Universalis, Universalis pour l'année 1977
- BERERHI Afifa, « L'Amant imaginaire de Taos Amrouche, une autofiction par mise en abyme de soi et de l'autre », dans *L'autobiographie en situation d'interculturalité*, actes du colloque international des 9-10 et 11 décembre 2003, université d'Alger, faculté des Lettres et des Langues, département de français, éditions du Tell, 2004, p.147-157
- GONDOLLE Sophie et LERAY Christian, « Des contes au récit de vie : un creuset interculture », dans *L'autobiographie en situation d'interculturalité, op. cit.* p.531-541
- MARPEAU Elsa, « L'illusion narrative ou les mondes possibles de *L'Illusion Comique* », dans *Lectures du jeune Corneille, L'Illusion Comique et Le Cid*, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p.29-38
- RECHTMAN R., « L'intraduisible culturel en psychiatrie », dans *L'Evolution Psychiatrique*, 57, 3, 1992, p.347-365

SANTOS José, « Les revers de la fraternité : le cas de Jean et Taos Amrouche », dans *Le Maghreb littéraire*, vol. V n°10, 2001

3. Périodiques

La paranoïa, du bonheur de se croire persécuté, *Le magazine littéraire*, n°444, juillet-août 2005, p.30-67

4. Autres sources

PICOCHÉ Jacqueline, *Dictionnaire étymologique du français*, Dictionnaires Le Robert, collection « Les Usuels » dirigée par Henri Mitterand et Alain Rey, 1992

Chants berbères de Kabylie, coffret de 5 CD interprétés par Taos Amrouche et livret de présentation sous la direction de Catherine Peillon (textes, notices, paroles traduites, hommages et témoignages, dédicaces, sélection d'archives), L'empreinte digitale, 2002

« Taos Amrouche et les mots », rencontre organisée par la revue *Awal*, dirigée par Tassadit Yacine, et la Société des Gens de Lettres, le 8 mars 2006, Paris [actes à paraître]

Site LIMAG (Littératures du MAghreb) : <http://www.limag.com>

BONN Charles, cours de licence 3 (2004-2005) et master 1 (2005-2006)

SOMMAIRE

En marge d'un genre :	1
<i>Jacinthe noire</i> de Taos Amrouche.....	1
Jeux et enjeux de l'énonciation autobiographique	1
Remerciements	2
INTRODUCTION.....	5
I « Je est un autre » : le mécanisme de la distanciation du moi dans le système énonciatif.....	9
1. Les indices de la parole autoréférentielle	9
a/ Marie-Thérèse, simple instance narrative de l'autobiographie	9
b/ Le pseudonyme	15
c/ La « signature »	17
d/ Le titre et la dédicace	18
e/ La quatrième de couverture	19
2. <i>Jacinthe noire</i> : quel type d'autofiction ?.....	20
a/ L'autobiographie à la troisième personne	22
b/ L'autobiographie à narrateur fictif.....	24
II Le relais de la parole : difficulté à se dire ou démarche déceptive ?	35
1. La difficulté à se dire.....	36
a/ L'autobiographie au féminin : la « difficulté à parler de soi ».....	36
b/ L'autobiographie au Maghreb : la « pudeur raciale »	40
c/ Une littérature en voie d'émergence : la conquête politique inachevée du « je »	43
2. La parole déceptive	46
a/ Refus du sentimentalisme attendu dans une autobiographie de femme....	47
b/ Refus de l'authenticité exotique attendue dans une autobiographie maghrébine francophone	50
c/ <i>Jacinthe noire</i> , « roman de l'immigration » avant la lettre ou roman de l'exil ?.....	60
III. La mise en scène de la chaîne de transmission de la parole.....	68
1. Reine ou la parole séductrice du conte.....	69
a/ L'espace du divan.....	69
b/ La disproportion de la parole	71
c/ Attente et séduction : les <i>Mille et une Nuits</i>	73
2. La mise en scène de la transmission.....	79
a/ Les métaphores de la transmission	80
b/ La « fixation » de la tradition berbère	92
CONCLUSION	94
BIBLIOGRAPHIE	96