

**Le desserrage des structures romanesques  
dans le *Champ des Oliviers* de Nabil Farès  
et *Talismano* d'Abdelwahab Meddeb**

par Anne ROCHE  
*Université de Provence-Aix-Marseille*

Le débat qui nous a occupés depuis hier, autour de l'emploi de la langue française par des écrivains du Maghreb, ouvre à l'une des questions que veut poser cette étude. Précisons qu'ici ma position n'est pas modélisante (impérative) et n'a pas à l'être : de même que Christine Achour a analysé Feraoun en tant que modèle scolaire, fonctionnement social d'un certain français fictif, j'étudie certains auteurs moins consacrés — ou consacrés autrement — et qui passent parfois pour "subversifs" (1). Ce choix est fondé sur une préférence, qu'on ne masquera pas : sans dédaigner les écrivains "transparents", choisir l'obscur, non peut-être pour lui-même, mais parce qu'il signale la présence d'un travail d'écriture. Un constat, donc. Quant à légitérer, fût-ce dans mon seul imaginaire, de ce que sera ou doit être la littérature du Maghreb, ce n'est évidemment pas mon objet,

mais, en tant que médiateur culturel, je revendique une modeste responsabilité à décrire ce que je perçois de cette littérature aujourd'hui, y compris parmi des auteurs peu connus ou occultés.

Cette dernière affirmation peut paraître bizarre : après les prophéties des années 60, où Memmi et d'autres annonçaient la fin de la littérature francophone (2), les années 70 ont vu en France l'écllosion ou la diffusion de quantité d'auteurs maghrébins francophones, ancienne ou nouvelle génération. Mais, sans même aborder les différences institutionnelles entre les écrivains intégrés (à Paris, ou rentrés au bercail, ou les deux) et les marginaux, force est de constater que la plupart de ces écrivains, peu ou pas diffusés dans leur pays d'origine, lus en France, le plus souvent, au travers du prisme déformant d'une mauvaise conscience héritée de Fanon, semblent à terme condamnés par l'histoire; loin de faire une littérature par et pour le peuple, ils ne font que décrire des "champs de décombres" en un langage de "laboratoire", tandis que, loin de leurs préoccupations byzantines, "le ver net profond d'un peuple attend d'être déchiffré" (3).

Or, pour aller vite : "être lutteur de classe dans la tribu des mots", selon l'expression de Khatibi, indique que ces écrivains ne s'enferment pas seulement dans une "subjectivité agressée" (4), mais que leur travail d'écriture se fait en opposition aux discours des Etats et des partis, ou, à tout le moins, en marge. De cette affirmation trop générale et trop vague, nous voudrions parvenir une démonstration plus précise, fondée essentiellement

sur *Le Champ des Oliviers*, de Nabile Farès, et *Talismano*, de Meddeb : en mettant en évidence un aspect de ce travail critique, à savoir le desserrage des structures romanesques, essayer d'en montrer aussi les retombées et les jeux.

*Le Champ des Oliviers comme ménippée* (5)

*Le Champ des Oliviers* de Nabile Farès (6) offre au premier abord une structure d'ensemble d'une grande rigueur. Tout le livre s'inscrit dans l'espace-temps du voyage en train qu'accomplit Brandy Fax entre Paris et Barcelone : voyage, circulation du désir, le livre entier est une flèche qui tend vers Conchita-Barcelone. L'arrivée à Barcelone clôt le livre (cela dans la tradition des romans de voyage, ou des romans initiatiques) et, en même temps, se constitue en mise en abyme de l'ensemble actuel de l'œuvre de Farès.

Mais s'arrêter à cette première impression serait négliger que *Le Champ des Oliviers* est aussi une mise en œuvre nouvelle et une redistribution d'éléments précédemment rencontrés (s'il n'est pas que cela), un montage d'insertions variées qui s'organisent dynamiquement autour de la personne de Fax-Flamme de Briquet (élément-lien avec les textes précédents, surtout *Un Passager de l'Occident*) et des oliviers incendiés : "espace qui brûle autant soi, la terre, que le livre" (7). On constate alors que *Le Champ* combine les trois modalités d'amplification définies par G. Genette dans *D'un récit baroque (Figures II)* : en premier lieu, l'amplification par développement, expansion

du récit, gonflé de l'intérieur par l'exploitation de ses lacunes, la dilution de sa matière ou la multiplication de ses détails, expansion interne théoriquement illimitée (8) : c'est ce qui se passe avec l'expansion des chapitres VIII-IX-X entre *Le Champ des Oliviers* et *Mémoire de l'Absent* (9). En second lieu, l'amplification par insertion d'un ou plusieurs récits seconds à l'intérieur du récit premier : c'est le cas entre autres du récit de l'Ogresse (ou de la geste de la Kahéna dans *Mémoire de l'Absent*). Enfin, l'amplification par intervention directe de l'auteur, l'insertion d'éléments étrangers à l'univers diégétique, dans laquelle l'auteur se met en scène (lui ou d'autres) en assumant l'intrusion comme telle (10) : c'est ce qui se passe notamment au début du livre, à la fois par la présence de Brandy Fax (pseudonyme "réel" de l'auteur comme journaliste dès *Un passager de l'Occident*) et par la ponctuation aberrante (des points de suspension à l'incipit) par laquelle Farès situe son écrit dans une topologie supérieure à ce récit lui-même, et détruit toute possibilité de représentation unique, niant en quelque sorte ce début d'écriture en développant "un panorama tendu d'occidentalité".

Cette première série de remarques, qui tend à faire apparaître des traits "baroques" chez Farès, si nous la mettons en corrélation avec une perception plus intuitive du texte comme retournement de l'angoisse en merveille, de l'incendie en torche de réjouissance (11), nous conduit à envisager ce texte sous l'angle du "carnaval". Or, à ce propos les analyses d'un Bakhtine sur le carnaval et la

structure carnavalesque, portant sur Rabelaïs ou sur des genres historiques comme la ménippée, éclairent étonnamment les techniques farésiennes : structure rompue du récit, mélange des genres, multiplication des impossibilités logiques, mise en œuvre de la contradiction, présence et fonction des "doubles", autant de traits "carnavalesques" qui apparaissent particulièrement dans la première partie du *Champ des Oliviers*, *L'Ogresse au nom obscur*. À la violence des signifiés (guerre) correspond une violence non seulement du signifiant, mais aussi sur le signifiant. La première impression de lecture du *Champ des Oliviers*, où peut et peut-être doit dominer un sentiment d'hétérogénéité, ne prend sens que si nous parvenons à saisir "la logique unique qui pénètre des phénomènes qui nous semblent si disparates" (12).

La structure carnavalesque, on le sait, est mise en place d'un contre-univers, anti-hiéarchique et ambivalent, dans lequel, par exemple, la divinité est à la fois objet d'adoration et de dérision (profanation) (13). Cette structure casse toute distinction entre acteurs et spectateurs (14) et procure une fuite provisoire hors du mode de vie ordinaire, une abolition provisoire des privilégiés et des tabous : "carnaval des pays fous", non seulement la fête de Valence évoquée par Conchita, avec des "représentations de la vie que l'on brûle" (p. 205), mais aussi le souvenir de fêtes plus anciennes,

"où  
brusquement l'ordre social était joué  
en farce" (...)

des fêtes de l'enfancement et du déivre social" (p. 206).

Fête traversée de bouffons et de sots, géants, nains et monstres : dans le texte de Farès, Petite Flamme de Briquet, Les deux Siamois, Arlequin, L'Ogresse ...

A ces traits généraux de la structure carnavalesque, brièvement rappelés, correspondent un certain nombre de traits de perception ou de sensibilité, matérialisés dans des formes esthétiques diverses, et dont nous allons retrouver quelques équivalents chez Farès (14 bis).

En premier lieu, une logique globale de l'inachèvement et de l'envers. Comme le rappelle Bakhtine : "cette perception, hostile à tout ce qui est tout prêt et achevé, à toutes prétentions à l'immuable et à l'éternel, nécessitait pour s'exprimer des formes d'expression dynamiques changeantes (protéennes), fluctuantes et mouvantes" (15). Chez Farès, et en particulier dans *Le Champ des Oliviers*, l'un des aspects de cette perception est l'insistance sur l'oralité, qu'il ne faut pas ici envisager comme un thème parmi d'autres, mais comme le moteur d'une certaine énonciation. Parole fuyante contre la fixité du livre, parole effaçable comme le sable, oralité comme clandestinité, affirmation d'une parole impossible à capter, à tous les sens du mot, à l'opposé de l'écriture objet possible de police (et donc, policée ?) (16). Parole "chuintement", parlée "à l'étroit", mais ruse contre la contrainte, "parler entre nous au beau milieu de toutes les surveillances" (p. 223). L'oralité, qui constitue l'un des traits

fondamentaux du carnaval et des arts qui en découlent (par exemple la commedia dell'arte), nargue les puissants, tourne les tabous, s'échappe (elle est "sens fuyant" comme la musique) : elle est perpétuelle métamorphose (ou possibilité de métamorphose), flux perpétuel : à l'opposé donc du canon classique, du côté du baroque ou du "grotesque" au sens bakhtinien. Quant au paradoxe qui consiste, pour Farès, à écrire l'oralité, s'il renvoie à des causes extratextuelles, on ne peut pas pour autant le contourner : contentons-nous de signaler qu'un certain nombre de traits ou d'intentions stylistiques du texte peuvent être renvoyés à cette situation d'"oral écrit", étant bien entendu qu'il ne s'agit pas de mimer un quelconque "langage parlé" ni de feindre d'en restituer un (17).

Dans la même logique de l'inachèvement et de l'écoulement, Bakhtine évoque la place faite au corps, "corps éternellement non prêt, éternellement créé et créant" (...) à l'opposé du corps "isolé, démarqué des autres corps, fermé" qui est celui des normes classiques (18). Ainsi, le texte de Farès, non seulement réintroduit les fonctions corporelles les moins "nobles" (19), la perception commune du corps dans sa relation à la nourriture et à l'amour (ex., p. 191), mais encore abolit les limites protectrices du corps individuel pour livrer celui-ci à une logique dévorante, celle de l'Ogresse :

"Qui. L'Ogresse existe. Puisque tu la sens battre les pavés des villes et les désirs des gens. Puisque tu la vois dévorer les vitres des cafés-bars. Oui. Puisque tu la

vois dévorer de bouche en bouche, mordre les nourritures de l'angoisse et du rien." (p. 193)

En second lieu, la "logique de l'envers" déjà citée non seulement inspire les techniques de retournement nombreuses notamment dans les séquences du "théâtre-carabine", mais les figures du chapitre "Les éléments". Par exemple, le dialogue des deux Siamois, dialogue dont toutes les unités (déarticulation, destruction, remontage grotesque, échanges de signes, etc...) ressortissent à l'esthétique carnavalesque. Dans ce chapitre en particulier, le lecteur assiste au travail du texte, travail de déconstruction-reconstruction, qui se poursuit dans la continuité de la parole en éboulis instaurée par l'Ogresse au chapitre précédent. Eboulis perceptible d'emblée par l'espèce de bégaiement :

"des surprises surprises surprises... c'est ce que nous voulons écrire" (p. 35) et continué par les multiples ruptures qui s'y succèdent : structure rompue du chapitre, ruptures au niveau du ton (20) mise en oeuvre systématique de la contradiction. Si le carnaval, nous l'avons vu, est transgression, viol des frontières, le jeu même sur les frontières auquel se livre le "fou cartographe" à la fin du *Champ des Oliviers*, autre son sens historique et politique immédiat (si l'on ose dire), métaphorise un jeu plus général de transgression des genres, des niveaux de langue, des styles, des tons. C'est ce qui se passe ici - mais nous pourrions multiplier les exemples - avec la prolifération d'impossibles logiques :

ques : dialogue de muets, où chacun des deux écouteurs (aucun ne parle ?) veut communiquer avec l'autre, et nous, dans un langage qui est échange de signes, ce qui à tout prendre est bien une définition saussurienne de la langue,

à ceci près que lesdits signes ne sont guère susceptibles d'être "parlés" (21) : délire de machine à écrire, transcription du silence oral ? Dans cet "avalement de phrases", rien d'étonnant à ce que les protagonistes subissent une "perle de leur équilibre" : un dernier jeu de mots permet à l'un de nos Siamois de "reprendre son articulation" : la chute a désossé les deux fantoches, mais rien n'est irréversible dans le monde du carnaval, et ils récupèrent leur articulation à la fois osseuse et langagière, cette dernière étant précisément ce qui faisait cruellement défaut aux deux muets.

Une ultime impossibilité logique (la décision du voyage, alors qu'ils sont soudés) offrirait la possibilité d'une dérive symbolique : frères siamois, frères ennemis, couple antinomique et inséparable (définition de la contradiction) : Blanc et Noir, comme dans *Un passager de l'Occident* ? Européen et Algérien ? présence en tout cas du thème du double, dont nous savons l'importance dans l'univers carnavalesque. Plus qu'une interprétation symbolique, il peut être intéressant de mettre ce passage en relation avec une croyance populaire du Tafilelt, rapportée par Farès lui-même dans sa thèse (22), croyance selon laquelle la femme qui aurait conté un conte pendant le jour (alors que le moment traditionnel est le soir), pourrait, en punition, donner naissance à des jumeaux collés

par le dos. Ce qui nous importe ici, ce n'est pas tant le thème de la naissance monstrueuse ou bizarre (si pertinent par ailleurs pour comprendre par exemple Mquides) que la réutilisation, concertée ou non, d'un savoir populaire (ethnologique, mais pas seulement cela) dans une construction d'un autre type, ici un livre, un livre "littéraire". C'était le grand charme, à mon avis, de la discussion après la communication de Ch. Bonn : chaque informant se mettait à parler des lézards ou des vautours de chez lui, tels qu'ils étaient dans son village et non dans le bestiaire de Kateb ou de Boudjedra... Est-il interdit de voir, dans cette espèce de "nourrissement" du texte par un terreau de contes et de traditions populaires, un processus bien analogue à celui de Rabelais, mais devenu mal perceptible pour la plupart des lecteurs modernes ? Un autre aspect du montage d'éléments hétérogènes, ou en tout cas étrangers à l'univers diégétique, peut se voir dans le même chapitre *Les Eléments* et combiner ce que nous annoncions de violence sur le signifiant avec la violence des significés. Par exemple, dans l'histoire du maniaque qui découpe dans les journaux les visages des chefs d'Etat (23), activité anodine que la violence du texte transforme en cannibalisme et en tentative magique-primitive de maîtriser le monde. La violence du vécu sera prise en charge par la violence sur le texte : calémbours, anagrammes, jeux de langue, déconstruction du mot ou du phonème, mais aussi violence intertextuelle, incorporation de fragments autres (Villon, Cendrars, Tirso . . .) dans le texte farésien, avec forme de cannibalisme encore, contraire à nos habitudes

de lecture et de propriété littéraire.

Tout ce travail d'insertion d'éléments "hétérogènes" ou "disparates", provenant en tout cas d'horizons divers, a pour emblème le personnage d'Arlequin, héros du théâtre-carabine, dont l'habit fait de pièces et de morceaux est ironiquement prêté à Fax-Farès, "cousu de tous les habits de la scientificité" (p. 17) avant de devenir le symbole du vaste travail citationnel que nous nous bornons ici à indiquer (23). Ce personnage, représentant de l'esprit carnavalesque (et en particulier de la commedia dell'arte), s'il a été chassé du théâtre sérieux dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle (et la date n'est pas sans intérêt) est ici par Farès réintégré dans ses droits, mais surtout dans un statut de fragment-énigme, qui rappelle l'analyse de Bakhtine sur l'usage moderne du langage grossier, "fragments d'une langue étrangère, dans laquelle on pouvait jadis dire quelque chose, mais dans laquelle à présent, on ne peut porter que des insultes privées de sens" (24). C'est encore Arlequin qui inspire une nouvelle modalité de rupture, au niveau typographique celle-là : par exemple, *Le prisonnier*, composé comme marqueterie de l'espace d'une page, ou le décrochage de lettres, p. 61, manifestant peut-être le décrochement du cœur avec la grenade entre les doigts, ou l'asphyxie du poisson, p. 43, contrastant avec l'aération du poème. La ligne est conservée, se lisant encore de gauche à droite (25), mais la continuité en est détruite, obligeant à de perpétuels choix de lecture (26). Cette technique culmine, pour *Le Champ des Oliviers*, avec le calligramme de la page 224 : colonnes, lignes verticales

obliques, le blanc espacant ces colonnes devant être ici pris à la lettre comme "(in)accessible au défourrissement".

Il se ramifiera sur la couverture de *L'Exil et le Désoroi* (27), avant de donner lieu à la "rose pulvérisée" des *Chants d'histoire et de vie* (28).

Ce survol sans doute superficiel de quelques aspects du texte de Farès nous a permis néanmoins de repérer un certain nombre de ruptures, au niveau de la structure narrative, de la logique, de l'unité du ton, de l'intégrité du mot, de la norme typographique et de la propriété littéraire. Cette analyse de techniques tient certes en suspens la question du sens. Que peut dire le commentateur sur la guerre, l'horreur, la perte, etc... ? Que dire surtout qui ne puisse être "détourné" ? C'est par la violence de sa narration, plus que par la violence de ce qui est narré, que Farès profère un discours "inacceptable". De notre côté, en inscrivant cette description de techniques sous le signe d'une logique, celle du carnaval, nous voudrions éviter à Farès le reproche encouru par Rabelais dans les siècles qui l'ont suivi, celui d'être perçu comme "idiosyncrasie (...) ou cryptogramme" (29). Tous ces disparates, toutes ces hétérogénéités, sont portés par cette même logique que nous avons tenté de déceler.

*Tali'smano*, d'Abdelwahab Meddeb (30)

L'obscurité de *Tali'smano* est sans doute la première évidence qui assaille le lecteur. S'agit-il d'une opacification volontaire ou même perverse ? Cela postulerait un "réel" à décrire, doté de l'idéalité transparente du "réel" de Feraoun (transparence piégée comme le rappelait fort bien Ch. Achour). En fait, la difficulté de lecture n'est pas gratuite; mais il est nécessaire d'en décrire les modalités avant d'essayer de la référer à des causes.

Cette difficulté de lecture tient d'abord à la présence, dans le texte de Meddeb, de plusieurs systèmes d'alternance ou de brouillage. Alternance présent-passé (avec marqueurs temporels ambigus ou perturbés); alternance fiction-théorie; alternance des énonciateurs. Commençons par examiner cette dernière. L'émergence de la première personne se produit en un lieu (syntaxique) aberrant : "Il arrive au sens de m'habiller éclair évident" (p. 9, première page du texte).

Or, par la suite, le "je" aura au moins deux figures : l'une apparemment innocente, l'autobiographe naïf cherchant en médina les traces du gamin qu'il fut - mais cette innocence est déjà un piège à temporalité -, l'autre s'avouant métalangage :

"Ici commence la digression du je, un je initiales du texte, à se mesurer d'envahissement méfiant, se permutant parfois tu (...)" (p. 61).

Au terme de la "digression", le je est constitué non pas en sujet mais en énigme :

"énigme irréductible au sens, à la loi, à la mesure" (p. 63).

Et il serait aisé de montrer qu'il en va de même pour le tu, pour le on, et pour les différents personnages (tels que le prédicant, p. 75-sq., les rapides croquis p. 84-6, Saïda la sorcière, p. 88-sq., etc...) qui n'occupent pas une fonction narrative classique, mais énoncent et par là même diversifient l'énonciation, en en faisant une première modalité de l'hétérogène.

Etroitement liée à l'alternance des énonciateurs, on repère une curieuse "neutralisation" de la conjugaison : Meddeb emploie fréquemment une tournure "à + infinitif", plus rarement l'infinitif seul, là où l'usage attendrait un sujet (pronom ou autre) et un verbe conjugué. Cet infinitif se proclame moyen de défiance envers la langue : "(je) se permутant parfois tu, se neutralisant infinitif" (p. 61). Plus qu'une obscurité - aisément réductible ici - il faut sans doute y voir une sorte (31) de signal d'alerte, destiné à éveiller la vigilance du lecteur.

Cette première entrave (?) à la lecture étant définie, il est nécessaire, pour parler des autres, de prendre quelque recul et de présenter, s'il se peut, la démarche d'ensemble du livre. Pour cela, le lecteur est aidé par les balises que constituent la division en trois parties et les titres de ces parties : *Retour/Prostitution*, promenade dans la médina de Tunis, qui, tout en faisant se lever les questions de l'enfance, du sexe, et de la généalogie, constitue en réalité la reprise et l'exécution d'un thème écoulé celui de la quête d'identité. Meddeb l'amène à un tel point

de perfection sardonique qu'il paraît désormais bien aventure d'en parler après lui. Cela, entre autres, par le jeu conscient dans les catégories analytiques, à la fois démontées par ironie (au sens étymologique : interrogation) et réutilisées.

La seconde partie, *Idole/Ghetto*, voit décoller la fiction : peu ou pas de flashbacks, donc d'enfance (du moins référentielle), constitution d'un espace utopique où la ville en révolte se fabrique une idole et la promène en un cortège bigarré où les inserts théoriques se font de plus en plus denses et ne contribuent pas peu au caractère carnavalesque de l'ensemble. Dans la dernière partie, *Procésion/Outre-Monde*, la ville rebelle est matée, les vaincus fuient au désert, mais prennent ainsi conscience que "ville sacrète la toile qui dompte révolte" (p. 266) et que tous les contre-pouvoirs doivent s'en exiler : "Maines sorcières et autres énergies tenaces se sont séparées avec nous de la ville" (p. 273). On le voit, dans cette perspective cavalière, surgit une cohérence.

Mais elle est peut-être compromise dès que l'on regarde les choses de plus près. Dans la première partie, les mécanismes narratifs doublent en quelque sorte la promenade (déplacement spatial du narrateur) par un travail sur les associations d'idées : ex. p. 18-19, trachome — œil — vagin ("oeillet de jeunesse", image de virginité/défiguration), ce qui amène un décrochement du récit vers le passé : vagin — maladie, mort — histoire de Safia. Le pivotement présent-passé coexiste souvent avec un pivotement du lieu : p. 26-32, la rencontre avec la "dame" (32)

embrayé non seulement sur une aventure mais sur un changement d'espace et même de continent, la sonorité "Vénus" ayant glissé sur "Venise". A partir de là, toute une série d'opérations à la fois phonétiques et sémantiques permettent d'établir des équivalences entre villes et oiseaux, et la fable souffre de *La Conférence des Oiseaux* vient clôturer l'unité narrative en rappelant – mais avec un bémol – que tout voyage est intérieur, ce qui reconduit le lecteur à ici et maintenant. L'analyse quelque peu approchée de cette séquence en montre à la fois le disparate et la cohérence : encore faut-il un travail de lecture pour faire apparaître cette dernière, une lecture plus cursive risquant de ne saisir du texte que son tourbillonnement agressif.

La seconde partie apparaît d'une unité plus marquée, en tant qu'elle est axée sur la révolte, destruction joyeuse et pouvoir éphémère; les errances du cortège à la recherche de l'embaumeur permettent de traverser le ghetto (comme, en I, la médina) et aussi, à grandes enjambées, l'histoire judéo-arabe.

"Des villes arabes, j'en connais la plus juive..." (p. 103). Patchwork de signes contradictoires, concorde aberrante de civilisations, mais aussi "beauté du métissage" pour détourner un titre de Guy Hocquenghem. Ce métissage qui surgit à la faveur d'une "vacances du pouvoir" (p. 86), car le pouvoir, lui, est de l'ordre de l'Un, du Même, se trouve en quelque sorte mis en abyme au plan narratif par le métissage fiction-théorie : nous y reviendrons. Enfin, dans la troisième partie, *Procession/Outre-Monde*, les mécanismes narratifs ne sont pas forcierement différents :

l'assomption de la momie rassemble tous les actants de II, et leur cortège triomphal, carnavalesque, associe la narration proprement dite à des flashbacks divers et à des séquences de métalangage (p. ex., celle qui se situe à Paris et dans le présent de l'écriture, p. 185-93 et p. 215-17). Autrement dit, "s'arranger soi-même impérimente diaspora", au moins autant qu'un slogan politique (audible par qui ?), est un art poétique.

Reste à retrouver, un peu comme nous l'avons fait pour *Le Champ des Oliviers*, comment fonctionne la subversion (ou le carnaval) dans *Talismano*. Ce qui amène à distinguer une transgression au plan sémantique (à la fois érotique et politique) et une transgression au plan narratif.

La première, quoique dueille, est assez facile à cerner. L'érotisme est une des constantes du texte, dans une tonalité parfois féroce mais toujours vitale et allègre, même dans les scènes les plus sinistres (ex. la mort de Safia). La première partie évoque les bordels, "zone où le sens flanche" (53) et parallèlement une "vision autre du corps à vendre" (54), la prostitution rituelle au Moyen-Atlas, avec la rencontre de Zaynab dont la "voix mescaline" qui chante en berbère, aide le narrateur à "dilater tu/je" (61). Il est clair d'embler que cet érotisme est subversif, en ce que les tabous qu'il boucule fondent une autorité patriarcale, bien sûr, et aussi en tant qu'il ouvre à une critique de la généalogie :

"Quant au corps (...) il aide à creuser le fossé qui déterrera les racines compromettantes de

telle généalogie (...) à la mesure de la respectueusement étroite histoire nationale" (40). Allant plus loin, la révolte de la ville, en II, se manifeste d'abord par un effacement des frontières du sexe : "splendide bouclier de la danse manufacture par l'alliance de l'homme et de la femme, débarrassés de leurs destinées par le partage de l'eau sans querelle) induit le désir de passer à l'acte, c'est-à-dire "déferler par fureur de danse sur ce qui ne nous appartient pas". Et c'est la parole des femmes, avec sa "violence d'ogresse", qui disent le pouvoir, par définition patriarcale :

"N'attendons le jugement ni l'avis de personne, surtout pas ceux des pères pour fondre sur notre proie, ce n'est pas tous les jours que nous célébrons autres qu'agneaux" (81).

Cette parole, dans la dernière partie, ressort oralité : la femme, maîtresse de la tradition orale, s'oppose au scribe toujours traître : "nous toutes cherchons scripteur pour établir les tablettes de nos recettes et la somme de proverbes dont nous héritons, fleurons à offrir au monde qui sait" (33). Quand la défaite menace la ville rebelle, il se trouve un homme pour en imputer la faute aux femmes; naguère féministe ou quasi ("je défendais la femme, je cherchais en toute honnêteté à l'intégrer sociale, j'appelais à sa libération"), il finit par réouver le désordre créé par "elles qui ne sont dans notre tradition pas même décris pôle négatif, mais bien absence, degré zéro..." (257-8). Mais les sorcières, sans lui répondre, quittent la ville vaincue pour la montagne et le dessert des origines : "c'est de femme que viendra lumière à éclairer nos territoires" lit-on à la dernière page du livre. C'est dire comment, par un glissement à peine perceptible, le lecteur s'est trouvé conduit de l'érotisme, de la libération érotique de la femme (et par elle de l'homme, s'il y consent), au politique. Car le versant proprement politique de la subversion, non seulement constitue le fil conducteur du livre (révolte/répression/exil et révoltes futures), mais s'articule à la fois sur l'érotisme, sur la généalogie, et sur la dialectique de l'Un et du multiple (34) ainsi que l'unification étatique fondée sur un passé mythifié : comme Tahar Ouettar, dans *Les Martyrs reviennent cette semaine*, dont parlait ici même Aïda Bam耶h, Meddeb se moque du culte des morts et de tout appareil d'Etat qui prétend se fonder sur lui.

Quant à la transgression narrative, nous avons déjà montré sa présence dans le travail sur les énonciateurs et dans les alternances temporelles ou pivotements spatiaux : mais elle culmine avec le brouillage théorie/fiction, dans lequel nous avons indiqué une sorte de mise en abyme d'un "métissage" plus vaste. Les segments théoriques relèvent de deux traitements chez Meddeb; soit insérés dans le cours narratif (35), soit érigés en sous-chapitres autonomes (36) : dans les deux cas, il y a transgression de la frontière des genres, posés faussement comme inconciliables, et Meddeb démontre par la pratique le caractère non opératoire de la distinction fiction/théorie :

dre, quittent la ville vaincue pour la montagne et le désert des origines : "c'est de femme que viendra lumière à éclairer nos territoires" lit-on à la dernière page du livre. C'est dire comment, par un glissement à peine perceptible, le lecteur s'est trouvé conduit de l'érotisme, de la libération érotique de la femme (et par elle de l'homme, s'il y consent), au politique. Car le versant proprement politique de la subversion, non seulement constitue le fil conducteur du livre (révolte/répression/exil et révoltes futures), mais s'articule à la fois sur l'érotisme, sur la généalogie, et sur la dialectique de l'Un et du multiple (34) ainsi que l'unification étatique fondée sur un passé mythifié : comme Tahar Ouettar, dans *Les Martyrs reviennent cette semaine*, dont parlait ici même Aïda Bam耶h, Meddeb se moque du culte des morts et de tout appareil d'Etat qui prétend se fonder sur lui.

"l'écriture s'assimile à la voix du conteur après avoir été dissolvantes fiançailles de calligraphie" (141).

C'est dire aussi que, pour répondre à une question qui se posait au début de notre étude, que la subversion chez Meddeb ne porte pas sur "la langue", ou en tout cas pas au niveau (attesté ailleurs, et acceptable à nos yeux) de l'infraction linguistique à une "norme"; il s'en démarque clairement :

"Langue que je ne saurai exécuter en simulant (...) les petites infamies des transgressions mineures" (140).

Son travail, beaucoup plus global, est une mise en question des interdits de tous ordres - intention banale aujourd'hui, mais fort rarement exécutée à notre avis.

Le risque est évidemment d'aboutir à de l'illisible; et il est sûr que le texte de Meddeb est de l'ordre du "scriptible" au sens barthien et non du "lisible". Néanmoins, une lecture assez attentive permet de se repérer

dans cette construction apparemment aléatoire (caractère lié entre autres au travail de l'inconscient) mais aussi fondée sur tout un système de reprises et de réurrences qui ne sont pas non plus étrangères au travail du rêve (37).

En articulant à nouveau les spécificités narratives de Meddeb sur des mécanismes d'inconscient dont il est, si l'on ose dire, conscient, nous voudrions indiquer pour conclure que *Tallemans* nous paraît, en quelque sorte, un équivalent ( ) du *Juif Imaginaire* : la parenthèse

blanche étant la trace d'une hésitation, d'une difficulté à nommer un ensemble non pas vide mais complexe, pour dire Arabe - Berbère - Juif - Maghreb (38), car telles sont les réalités conflictuelles qui tissent le texte de Meddeb.

Et de Farès : et, de façon générale, de tous ceux qui, travaillant dans un genre ou à la frontière de plusieurs genres, y inscrivent une polyphonie. Laquelle se heurte à l'incontournable question du public, et du lisible. Mais, après tout, pour reprendre la métaphore de Proust, un peintre de génie - donc d'abord incompris - nous opère en quelque sorte de la cataracte : opération pas forcément agréable, mais après laquelle nous voyons l'univers comme nous ne l'avions jamais vu. Ces écrivains du contact entre les cultures, il faut certes un effort pour y accéder, mais ils nous apprennent plus que les réitérations indéfinies du "roman traditionnel".

(13) Dans sa thèse de 3e cycle (inédite), Signification de l'Ogresse, Farès met précisément en évidence l'oscillation, l'ambivalence de l'Ogresse, ambivalence que rate une simple classification, alors qu'il s'agit de restituer une "stratégie narrative".

#### NOTES

- (1) Laissons de côté pour le moment la question de savoir ce que l'on subvertit au juste, et si c'est la langue comme on le dit parfois un peu vite.
- (2) Nous avons développé ces questions in : Antoine Raybaud et Anne Roche, "La littérature maghrébine d'expression française en mutation", *Annuaire de l'Afrique du Nord*, XVII, 1978, p. 887-897.
- (3) J. E. Bencheikh, "Écriture et idéologie (La littérature algérienne horizon 2000)", in *Les Temps modernes*, n° spécial *Du Maghreb*, octobre 1977, p. 355-377. Essai très suggestif mais dont toutes les conclusions ne nous semblent pas également convaincantes.
- (4) Hédi Bouraoui, "L'acculturation maghrébine dans le texte tiers-modiste", *Temps Modernes*, op. cit., p. 382.
- (5) Les pages sur Farès sont extraites d'un ouvrage à paraître, *Nabil Farès ou l'écriture de la différence*, en collaboration avec Charles Bonn et Antoine Raybaud.
- (6) Editions du Seuil, 1972.
- (7) Ibid., p. 4 de couverture.
- (8) Genette, op. cit., p. 196.
- (9) Seuil, 1974.
- (10) Genette, op. cit., p. 212.
- (11) *Champ des Oliviers*, chapitre IV.
- (12) M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*, Gallimard 1970, p. 71.
- (13) Dans *Le Champ des Oliviers*, cas du "théâtre-carabine" ou du "théâtre" du récitant. Cf. aussi *Mémoire de l'Absent*.
- (14) Il est évident que nous ne posons pas ici la question de l'historicité d'une culture "carnavalesque" au Maghreb (pas plus à propos de Farès que pour le texte de Meddeb étudié plus loin), mais que nous empruntons à Bakhtine une description qui nous semble opératoire pour ces deux textes.
- (15) M. Bakhtine, op. cit., p. 19.
- (16) Cf. J. Paris, "Prologues de Rabelais" (in *Change à oral* (la situation historique de Rabelais par rapport à Gutenberg s'apparentant, toutes proportions gardées, à celle de Fax - ses "civilités et égards" pour l'Ogresse-oralité - par rapport à l'écriture occidentale) mais aussi permettant un dépassement de ce que la dialectique de l'écrit et de l'oral aurait de trop formel (p. 156).
- (17) Parmi ces marques d'oralité, on pourrait ranger certaines ponctuations dites "affectives" ou intensives, certaines répétitions à fonction phatique, etc...
- (18) Bakhtine, op. cit., p. 35 et 38.
- (19) Par exemple, Brandy Fax "déguieule" à la quatrième ligne du livre.
- (20) Notamment, dans ce chapitre, la parodie du style de présentateur de radio ou de télévision, connotant le monde de la dispersion, de la fragmentation, de "l'ère des pages de variétés" (Hermann Hesse); ou encore, les effets de cirque des pages 37-8.

- (21) p. 36-7, p. 40.
- (22) Signification de l'Ogressse, dactylographié, p. 18.  
(Université de Nanterre-Paris X, thèse de troisième cycle).

- (23) Nous nous permettons de renvoyer ici à A. Roche, "L'acceptabilité d'un discours politique : Nabilé Farès, en marge des pays en guerre" (*Annuaire de l'Afrique du Nord*, XV, 1976, p. 953-962).
- (24) Bakhtine, op. cit., p. 37.
- (25) Ce qui ne sera pas toujours le cas, par exemple avec *Escuchando tu historia/Chants d'histoire et de vie pour des roses de sable* (L'Harmattan, 1978).
- (26) L'expérience d'une lecture à haute voix, qui fut tentée avec des étudiants, est ici à écarter, car elle impose un choix et un seul alors que la lecture "muette" respecte l'aléatoire du sens.
- (27) Maspero, 1975.
- (28) Ouvrage cité note (2), postface d'Antoine Raybaud, p. 161.
- (29) Bakhtine, op. cit., p. 71.
- (30) Christian Bourgois, 1979.
- (31) Ou peut-être simplement, comme l'a indiqué Jacqueline Arnaud, une sorte de maniéristme lacanien ? (A mieux y réfléchir, cette tournure est à chercher plutôt - ou d'abord - du côté de Mallarmé - J. A.)
- (32) Portrait construit ironiquement avec des "pièces rapportées" d'importation, "Vénus à la Boucher" ou "alourdie demoiselle (...) fille de Courbet".
- (33) Notons néanmoins que c'est Thot, le maître de l'écriture dans la mythologie égyptienne, qui initie le narrateur au royaume des morts.

(34) Les aspects les plus politiques du livre de Meddeb ont été esquissés dans l'article déjà cité p. 1, note 2.

(35) Ex. p. 18, 19, 24, etc...

(36) Ex. pp. 48-50; pp. 122-8, p. 138, p. 141, etc...

(37) Exemple de récurrences : le hammam p. 16 et p. 253-4, la pierre noire p. 10 et p. 259, etc... Dans les scènes finales où s'"abîment" les personnages, viennent quantité d'éléments narratifs disséminés depuis le début du texte.

(38) L'ordre est alphabétique.