

STRATÉGIES NARRATIVES ET IDENTITÉ CHEZ LES ROMANCIÈRES MAGRÉBINES

Marta Segarra Montaner
Universitat de Barcelona

Les romancières maghrébines d'expression française essaient souvent de faire résonner dans leurs oeuvres la voix interdite de toutes les femmes musulmanes, de reconstruire une identité mise en question. Cette entreprise est d'autant plus difficile que l'écriture reste encore une activité éminemment masculine (comme toutes celles qui ont une projection publique) dans le monde arabe. Les difficultés qu'a tout écrivain francophone à faire publier ses textes au Maghreb sont ainsi redoublées s'il s'agit d'une écrivaine. Celles-ci, plus durement jugées par la critique (ou, sinon, suivant d'autres paramètres que ceux appliqués aux hommes écrivains, car on est plus enclin à rapporter le contenu des oeuvres à la biographie de leurs auteurs quand ceux-ci sont des femmes), doivent "faire ses preuves langagières", tel que l'exprime S. Rezzoug¹. De cette façon, la femme qui écrit "renchérit souvent sur les principes de correction et de beau langage, et désireuse d'éviter la condamnation d'amoralisme, ou reproche plus grave, de narcissisme, use pour se dire d'une série de travestissements"². Ces déguisements identitaires vont, selon ce critique, de l'utilisation de "discours prescriptifs" à la "banalisation de l'expression", et de "l'hypercorrection" à "l'uniformisation des niveaux de langue". Il a même été suggéré que cette pauvreté stylistique provenait d'une connaissance insuffisante des techniques romanesques et des recours expressifs de la langue française, due à une éducation littéraire incomplète ou anachronique, basée exclusivement sur des modèles du XIX^{ème} siècle. Il nous semble que cette généralisation abusive minimise le rôle des femmes dans la littérature maghrébine d'expression française, qui, jusqu'aux années 80, était effectivement constituée presque exclusivement par des oeuvres d'hommes, avec de rares exceptions. Une autre manière plus subtile de réduire la valeur littéraire de cette *écriture féminine* consiste à la juger par rapport au vécu qu'elle exprime plutôt qu'à ses qualités proprement littéraires; à vanter le "courage" dont ces femmes ont fait preuve pour raconter des expériences à la limite du supportable; et à ranger donc ces ouvrages sous l'étiquette vaguement dépréciative du "témoignage". Sans vouloir, de notre côté, mépriser l'importance de l'autobiographie dans les romans en question, nous voudrions mettre en lumière les stratégies narratives (qui correspondent donc à la sphère du littéraire et non du vécu) utilisées par la plupart des romancières étudiées. Ces stratégies déconstruisent, à un degré plus ou moins élevé, les structures romanesques traditionnelles, en rendant problématique le rapport entre le moi de l'auteur et le moi du narrateur.

¹ S. Rezzoug, "Écritures féminines algériennes: Histoire et société", *The Maghreb Review*, vol. 9, n° 3-4, 1984, pp. 86-89. Certaines des idées exprimées dans cet article ont été reprises dans le volume collectif dirigé par Ch. Achour, *Diwan d'inquiétude et d'espoir: La littérature féminine algérienne de langue française*, Alger, ENAG, 1991.

² *Ibid.*, p. 87.

Si la plupart de nos romancières optent pour une *autorité forte*, qui implique la présence de structures narratives classiques, d'un narrateur omniscient à la première ou à la troisième personne, d'une perspective narrative immuable, etc., bien des ouvrages compliquent cette apparente facilité en effectuant des jeux narratifs adroits, qui instituent un rapport trompeur entre l'auteur et le narrateur. Ces textes présentent souvent des narratrices ou des héroïnes qui cherchent à réaffirmer leur identité, à cheval sur deux cultures et divisées par de multiples contradictions. Le lecteur, guidé par les ressemblances apparentes entre les auteurs et les narratrices ou protagonistes, tend à accentuer la *vérité* autobiographique de ces romans, et par conséquent à identifier leur "moi narratif" au "moi *auctorial*". Mais cette assimilation est complexifiée par les mêmes auteurs, au moyen de plusieurs recours diégétiques et extradiégétiques qui tendent à brouiller les pistes.

S. Rezzoug, dans l'article cité plus haut, parle de "procédures diverses" mises en place "pour que le public ne reconduise pas l'association qui est communément faite entre écrivain et personnage. Tout se passe comme si la parole féminine devait rechercher l'anonymat" Ces procédures incluent l'usage de pseudonymes (qui n'est pas aussi étendu qu'on pourrait le croire), la citation en exergue, la "polyphonie"..., et même l'élection du genre de la nouvelle, qui serait préféré par les femmes et même "majoritairement adopté", "parce qu'il permettrait une identification qui n'est que momentanée, toujours modifiable d'un texte à l'autre"³ Cette hypothèse nous paraît un peu trop risquée, car le nombre relativement majeur de nouvelles chez les écrivaines que chez les écrivains (fait qui reste à démontrer statistiquement) peut répondre à d'autres facteurs de type sociologique: d'un côté, la plupart de nos écrivaines débutent dans leur carrière, et il est connu que beaucoup d'auteurs -hommes et femmes- font leurs premiers pas littéraires dans le genre, apparemment de moins longue haleine, de la nouvelle au lieu de commencer par un roman, qui exige un effort et une maîtrise plus grands; et, de l'autre, la publication des nouvelles dans des périodiques est bien plus facile à obtenir que l'édition d'un roman par une maison maghrébine ou française. Les recueils de nouvelles regroupées en un volume sont ainsi beaucoup moins nombreux dans notre corpus que les romans.

Malgré les techniques de *brouillage* de l'identification automatique auteur/narrateur que nous allons décrire, il existe aussi des ouvrages qui se présentent avec une intention clairement autobiographique et qui postulent donc une assimilation non problématique du narrateur (ici, de la narratrice) avec l'auteur. Les cas les plus évidents sont ceux où le "nom d'auteur" et celui du narrateur (qui l'est à la première personne) coïncident, condition nécessaire selon Ph. Lejeune du "pacte autobiographique". Nous n'avons relevé que très peu d'occurrences de cette coïncidence dans l'ensemble des romans analysés, dont les plus remarquables sont celles de "Sakinna" (narratrice) et Sakinna Boukhedenna (auteur) de *Journal: "Nationalité: Immigré(e)"*, et "Fatiha" (narr.) et Fatiha Sefouane (auteur) de *L'enfant de la haine*. Dans le premier, sous-intitulé "journal", l'auteur se nomme tout de suite, à l'intérieur du texte, et signe également de son nom à la fin de celui-ci. La première partie de

³ *Ibid.*, p. 88.

l'ouvrage adopte canoniquement la forme du journal intime, avec des entrées datées qui se suivent chronologiquement (sauf une anachronie, qui correspond à un souvenir d'adolescence et qui occupe une partie substantielle du texte). Mais, à partir du "4 mai 1980" (p. 68), cette structure est abandonnée et la narratrice penche pour le récit, qui coïncide avec son premier voyage et séjour en Algérie. La prochaine entrée datée ne se trouve qu'à la page 111, qui inclut de plus un poème. Cette oscillation entre le journal et le récit romanesque altère donc l'"effet de réel" que la seule forme journalistique provoquait.

Quant à *L'enfant de la haine*, il est présenté éditorialement comme "un drame vécu par l'auteur à la limite du supportable", et les données biographiques sur Fatiha Sefouane concordent avec les faits racontés dans le texte à la première personne par la narratrice, appelée aussi Fatiha. Mais l'accumulation de malheurs, à la limite, eux, du vraisemblable, et le ton onirique que prend le récit vers sa fin l'éloignent également du pur témoignage. Il faut dire que cette assimilation du narré et du vécu par l'auteur est souvent encouragée par les péritextes éditoriaux qui entourent le récit; si le public attend des écrivains maghrébins une certaine vision politique et sociologique de leur société, il semble par contre espérer des écrivaines (au moins selon les éditeurs) plutôt un témoignage, le plus cru possible, de leurs vies tourmentées et de leur lutte pour l'indépendance personnelle. Il y a des fois, donc, où, malgré la disparité entre le nom d'auteur et celui de la narratrice, la confusion des deux est facilitée par la similarité des circonstances, et encore davantage dans les romans à une narratrice innommée qui s'exprime à la première personne.

Vaste est la prison effectue, de son côté, une complication de l'autobiographie au moyen d'indices contradictoires. Il est narré, en sa plus grande part, à la première personne par une voix féminine innommée, et la plupart des autres personnages ne reçoivent pas non plus de noms propres: ils sont appelés de façon générique ("la Mère", "l'Époux", "l'Amant"...), ce qui produit d'ailleurs un curieux effet allégorique. A la page 228 apparaît pour la première fois le nom de la narratrice, "Isma", qui n'est pas celui de l'auteur, Assia (d'ailleurs un pseudonyme). Mais plus tard, déjà vers la fin de l'ouvrage, une autre voix (celle de l'auteur?) dévoile, à ceux qui n'avaient pas compris, la signification d'"Isma": "le nom"; l'appellation reste donc générique malgré l'emploi apparent d'un nom propre. Le poids de l'autobiographie est contrebalancé dans cet ouvrage par la multiplicité des perspectives, et surtout des plans narratifs. Un des thèmes majeurs de *Vaste est la prison*, comme le dit l'écrivaine/narratrice page 302, est ainsi celui du "procès constant de la réalité contre la fiction, de la réalité de plus en plus présente contre la fiction", phrase qui nous paraît résumer magnifiquement une tension sous-jacente dans ces romans maghrébins écrits par des femmes.

Les cas les plus fréquents sont néanmoins ceux où les auteurs ont soin à ne pas être confondus avec les narrateurs, assimilation aisée quand le récit est fait à la première personne et, apparemment, plus habituelle aussi quand ces auteurs se trouvent être des femmes. Le paravent le plus employé est la disparité nominale entre l'auteur et le narrateur, ou bien la simple élimination du nom de celui-ci, ce qui peut prêter cependant à une identification encore beaucoup plus directe. Mais la suppression du nom de la narratrice peut avoir aussi des motivations plus complexes. *Georgette!* en est

le meilleur exemple: malgré le titre prénominal (assez courant d'ailleurs dans ces romans), "Georgette" n'est pas le nom de la narratrice-héroïne, qui reste inconnue; cette absence du nom a été interprétée comme une allusion de l'auteur au problème identitaire du personnage, petite fille tiraillée entre deux cultures différentes, celle du père et celle de la maîtresse⁴. Ce roman accueille d'autre part une autre protection usuelle contre l'interprétation véritable de l'histoire narrée, la disparité chronologique entre auteur et narrateur. Celle qui ne s'appelle pas Georgette est une écolière de sept ans, tel qu'elle se présente au début, âge qui ne correspond évidemment pas à celle de l'auteur. La fin tragique du roman, et le fait que le récit est raconté au présent, éliminent la possibilité de le lire comme une remémoration d'enfance.

D'autres fois, la disparité est simplement circonstancielle: les faits narrés ne correspondent pas à la vie de leurs auteurs, comme dans *La Scalera*, dont la narratrice-héroïne est une vieille femme analphabète, tandis que F. Bakhai est avocate, nous informe le péri-texte éditorial. Ou, moins évidemment, *La voyageuse interdite* présente une narratrice recluse qui ne peut pas être identifiée à l'auteur, "fille de banquier, lycéenne à Descartes dans les années 70, transportée par les chauffeurs vigilants de «papa»" selon la description un peu rude d'une journaliste rapportée par J. Déjeux⁵.

Une des divergences les moins fréquentes dans notre corpus est la sexuelle: la plupart des récits sont narrés ou protagonisés par des femmes, ce qui encourage l'assimilation auteur/narratrice ou héroïne. Mais nous trouvons aussi des exceptions, notamment chez M. Ben, dont la plupart des nouvelles recueillies dans le volume *Ainsi naquit un homme* sont narrées à la première personne par une voix masculine, correspondant à plusieurs personnages. *Gardien du seuil*, qui est pour la plupart narré à la troisième personne, a un héros mâle, Momo, et une autre voix masculine qui s'exprime, par fragments, à la première personne, dans les chapitres intitulés "Journal de M. le Ben".

D'autres fois, l'interprétation autobiographique des romans est voilée par le fait que la narratrice n'est pas au centre de l'action: elle se limite à être un témoin des dires et des gestes du ou des personnages principaux. C'est le cas de *L'oeil du jour*, où la figure dominante est celle de la grand-mère, et où nous n'apprenons presque rien de la narratrice, qui reste un personnage estompé, une simple voix parlante, bien que, paradoxalement, ses réflexions et ses sensations configurent la partie la plus substantielle de l'oeuvre. *Une fille sans histoire*, roman très autobiographique de l'aveu de son auteur, joue aussi avec cette distanciation: d'après A. Hargreaves, l'héroïne est "sans histoire" parce qu'elle n'est pas actrice mais spectatrice de sa propre vie, ce qui est marqué dans la narration par l'usage de la troisième personne, qui alterne avec la première au long du roman⁶.

⁴ C. Eysel, "Dé-couverte et dé-finie: Stratégies d'une écriture féminine dans *Georgette!*", communication présentée au Colloque *Les littératures des immigrations*, célébré à l'Université de Paris-Nord le 19-20 décembre 1994.

⁵ J. Déjeux, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, Khartala, 1994, p. 93.

⁶ A. Hargreaves, "History, Gender and Ethnicity in Writing by Women Authors of Maghrebian Origin in France", *L'Esprit Créateur*, vol. 33, n° 2, 1993, pp. 27-28.

Cette oscillation entre la première et la troisième personne est un trait caractéristique dans bien des romans étudiés. Nous avons déjà commenté qu'un nombre élevé d'entre eux "disent je"⁷, mais la plupart incluent des morceaux plus ou moins longs à la troisième personne. *La voyeuse interdite*, par exemple, ne comprend que deux pages où la narratrice abandonne le "je" (et où nous apprenons son nom, "Fikria", qui n'apparaît que dans ce passage). Mais d'autres romans oscillent d'une façon beaucoup plus marquée entre les deux pronoms: le cas extrême serait peut-être *Agave*, où le "je" et le "il" (au masculin, donc) coexistent parfois dans une même phrase. Ce vacillement pronominal répond à une difficulté identitaire, comme le reconnaît le narrateur lui-même; de la même façon que les interdits qui affectent le corps féminin provoquent une perception du corps *morcelé* et aliéné de la personnalité, les conflits identitaires peuvent causer un dédoublement entre le "soi agissant" et le soi réfléchissant, "spectateur" furtif du premier.

Cette relation entre le flottement pronominal et le conflit identitaire a été établie par la critique par rapport à plusieurs romans, dont *L'amour, la fantasia*⁸ et *Zeïda de nulle part*, où l'"hésitation grammaticale" de sa première partie, entre le "je" et le "elle", est attribuée par M. Gontard à l'"inconsistance d'un moi qui fait, dans l'exil, l'expérience du déracinement" Cette hésitation grammaticale répondrait également à une indétermination "entre le statut de narrateur et celui de personnage"⁹

Un autre phénomène relativement fréquent est le dédoublement du narrateur, qui dans *Anissa captive* pourrait être interprété comme celui d'une même personne qui regarde en arrière sa propre vie en tant que spectatrice (d'où l'usage du passé et de la troisième personne pour parler de la première Anissa). D'autres ouvrages ne font pas parler deux mais plusieurs narrateurs différents, sans compter les recueils de nouvelles où cette multiplicité des narrateurs est *normale*, car le lecteur est habitué à considérer chaque nouvelle comme une narration distincte. L'auteur le plus enclin à cette polyphonie est peut-être Assia Djebar, dont les romans font preuve d'une complexité narrative remarquable.

Même quand le narrateur n'est pas multiple et reste un le long du roman, l'éclatement de la perspective unique peut s'effectuer moyennant la variation des focalisations sur les personnages. *Le printemps désespéré* (comme l'indique d'ailleurs son sous-titre, *Vies d'Algériennes*) raconte les histoires de plusieurs femmes, chaque chapitre portant leur nom en tant que titre. Ces histoires ont des liens entre elles, car ces femmes sont toutes apparentées, et malgré le poids plus ou moins grand de chacune, la pluralité de perspectives est assurée. *Chronique frontalière*, à son tour, a deux héroïnes, Zeïneb et Narjess et, encore que la première y occupe une place plus large, la force et le

⁷ Tel que l'a analysé J. Déjeux dans son étude de la littérature maghrébine écrite par des femmes (*op. cit.*, pp. 60-109).

⁸ H. Adlai-Murdoch, "Rewriting Writing: Identity, Exile and Renewal in A. Djebar's *L'amour, la fantasia*", *Yale French Studies*, n° 83, vol. 2, pp. 71-92.

⁹ M. Gontard: "Marocaines de l'extérieur et de l'intérieur: Leïla Houari/Noufissa Sbaï", *Plurial*, n° 2, 1991, pp. 107-108. Cet article a été repris dans l'essai *Le Moi étrange: Littérature marocaine de langue française* (Paris, L'Harmattan, 1993), analyse très éclairante du conflit identitaire dans la littérature marocaine en général.

destin tragique de la seconde équilibrent leurs rôles dans le roman. Ce dédoublement du héros (“dans le système des personnages s’instaure fréquemment un rapport de fascination entre le héros central et son double, d’une intelligence et d’une sensibilité supérieure”) a été relevé par S. Rezzoug en tant que “dernier jeu de masques” de l’auteur¹⁰

D’autres fois, cette multiplicité n’affecte pas le narrateur, mais les plans du récit. Il s’agit alors d’une sorte de mise en abyme de l’instance narrative, qui forme plusieurs niveaux narratifs au sein du même roman. Dans *Vaste est la prison* se trouvent par exemple les chapitres intitulés successivement “Femme arable I”, II..., qui nous déplacent à un autre récit, celui élaboré par la narratrice muée en cinéaste, et qui reprend les mêmes thèmes que le récit primaire, la claustration, l’importance du regard, la condition de la femme traditionnelle, etc. Il se produit même parfois une confusion entre les différents niveaux, comme à la fin du *Fou de Shérazade*: la mère et la soeur de Shérazade arrivent au moment de l’explosion de la maison du Lyban que celle-ci avait visitée; tandis que la mère hurle, croyant à la *vérité* de la déflagration, donc à la mort de sa fille, la soeur se rend compte qu’il s’agit en fait du film qu’on est en train de tourner, et que Shérazade est bien vivante. Ces recoupements entre plusieurs niveaux narratifs arrivent parfois à toucher même la sphère extradiégétique: certains romans contiennent des allusions qui nous conduisent tout à coup à la *réalité* extratextuelle, soit à l’auteur même, soit à des faits historiques contemporains, entre autres possibilités.

Cette multiplicité des niveaux narratifs est manifestée dans la plupart de ces romans par l’inclusion de métarécits racontés par les propres personnages, et qui sont souvent des contes tirés du fonds populaire. Ce foisonnement inouï de récits seconds a été attribué à l’influence de la tradition arabe classique, et aussi à la volonté de ces romancières d’intégrer l’oralité, souvent l’apanage des femmes dans le monde traditionnel, à l’écriture (même en français, bien sûr). Ce qui a été par contre moins remarqué est l’abondance de citations ou transcriptions littérales de textes très divers dans ces romans, des passages du Coran jusqu’au catalogue d’un grand magasin, ce qui contribue également à la multiplication des instances narratives. L’“encadrement” du récit, stratégie narrative consistant à mettre le récit dans la bouche d’un personnage, peut être aussi aisément interprétée comme une de ces “précautions” prises par l’auteur afin d’éviter la lecture de l’ouvrage à clé autobiographique, le personnage-narrateur servant de bouclier à l’identité de l’auteur.

La multiplicité de niveaux narratifs permet d’ailleurs des jeux avec la temporalité. Plusieurs récits alternent ainsi le passé typique de la narration avec le présent. Certains chapitres de *Chronique frontalière*, qui constituent en général les remémorations de Zeïneb, sont au passé, et d’autres concernant sa vision *actuelle* des choses et des gens qu’elle découvre en se promenant dans la ville, sont par contre au présent. Passé et présent sont ici bien délimités: l’un correspond au temps du souvenir et l’autre à celui de la conscience présente. Mais dans d’autres textes, cette distinction ne s’opère pas: *Une fille sans histoire* entrecroise aussi le présent et le passé, et au début on a l’impression que le premier se rapporte, comme dans l’exemple antérieur, à

¹⁰ S. Rezzoug, *op. cit.*, p. 88.

un moment concret de la vie de la narratrice, celui où elle trouve, après la mort de son père, une photographie de la famille qui déclenche le processus de la mémoire. Ce présent serait en outre raconté à la première personne, tandis que Lila enfant, par un effet de distanciation, constituerait un personnage différent, et par conséquent décrit à la troisième personne. Le “je” n’apparaît effectivement que dans le premier et les deux derniers chapitres (encadrant donc le récit), tandis que présent et passé s’entremêlent dans le corps de la narration. Celle-ci est au passé, mais le lecteur retrouve subitement des passages au présent qui accentuent la vivacité du souvenir et le dramatisme de certains épisodes.

L’homogénéité du récit est également minée par un procédé courant dans ces romans, qui consiste à *contaminer* la narration par des formes poétiques, de la transcription de poèmes à des jeux avec les blancs ou avec la typographie. S. Rezzoug met en rapport la typographie en italique avec le “parti pris de lisibilité” des écrivaines, face aux “hermétismes masculins” L’utilisation des italiques pour les “accès” lyriques en serait une preuve, ainsi que le fait de garder l’“écriture du délire” pour les personnages secondaires, “écoutés-regardés par un narrateur qui garde la maîtrise du sens”¹¹ Rezzoug signale des exceptions comme *La grotte éclatée* et *Le corps mis en pièces*, mais actuellement il faudrait élargir sensiblement cette liste.

Néanmoins, et en tant qu’hypothèse, nous pourrions accepter la préférence des écrivaines pour un narrateur/narratrice “qui garde la maîtrise du sens” et qui a tendance à s’assimiler à l’auteur (d’où, paradoxalement, la nécessité de mettre en oeuvre des procédés pour empêcher cette identification). Le désir d’un narrateur/auteur *fort*, à notre avis, serait en rapport, dans la plupart des cas, avec le besoin de reconstituer une identité affaiblie par la société patriarcale, et de revendiquer, par la pratique même de l’écriture, la voix étouffée des femmes.

Romans cités

- F. BAKHAÏ, *La Scalera*, Paris, L’Harmattan, 1993.
 H. BÉJI, *L’oeil du jour*, Paris, Maurice Nadeau, 1985.
 E. BEL HAJ YAHIA, *Chronique frontalière*, Paris, Noël Blandin, 1991.
 F. BELGHOUL, *Georgette!*, Paris, Bernard Barrault, 1986.
 M. BEN, *Ainsi naquit un homme*, Alger, La Maison des Livres, 1982.
 A. BEN KERROUM-COVLET, *Gardien du seuil*, Paris, L’Harmattan, 1988.
 F. BOUCETTA, *Anissa captive*, Casablanca, EDDIF, 1991.
 S. BOUKHEDENNA, *Journal: “Nationalité: Immigré(e)”*, Paris, L’Harmattan, 1987.
 Z. BOUKORTT, *Le corps mis en pièces*, Montpellier, Coprah, 1977.
 N. BOURAOUI, *La voyeuse interdite*, Paris, Gallimard, 1991.
 H. DJABALI, *Agave*, Paris, Publisud, 1983.
 A. DJEBAR, *L’amour, la fantasia*, Paris, J.C. Lattès, 1985.
 A. DJEBAR, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995.

¹¹ S. Rezzoug, *op. cit.*, p. 88.

- L. HOUARI, *Zeida de nulle part*, Paris, L'Harmattan, 1985.
T. IMACHE, *Une fille sans histoire*, Paris, Calmann-Lévy, 1989.
Y. MECHAKRA, *La grotte éclatée*, Alger, ENAL, 1979.
L. SEBBAR, *Le fou de Shérazade*, Paris, Stock, 1991.
F. SEFOUANE, *L'enfant de la haine*, Paris, L'Harmattan, 1990.
F. TOUATI, *Le printemps désespéré*, Paris, L'Harmattan, 1984.