

L'ORALITÉ—TRADITION CULTURELLE ET/OU
OPTION ESTHÉTIQUE ? A PROPOS DE DEUX
ROMANS FRANCOPHONES

ÉVA MARTONYI

Pázmány Péter Katolikus Egyetem
Egyetem utca 1.
H–2087 Piliscsaba
Hungary
martonyi@btk.ppke.hu

As a starting point of this study, we suppose that verbality and the use of written records come across in a different way in the francophone or the so-called post-colonial literature than, for instance, in the European literature, in which it has a longer tradition.

To establish the truth of the thesis and to show the typical features, we have chosen two novels, one is by Patrick Chamoiseau, the other is by Fouad Laroui. The first one is linked to creole traditions, the latter one to Arabic- Moroccan traditions but both of them use the genre of the (post)-modern novel. The paper, on one hand, reveals the manner of verbality, embedded into the text, on the other hand, it shows the general structures, hidden under the surface like for example the child's path towards the school, i.e., towards knowledge, or the otherness of the home-comer compared to the ones who stayed at home. Nevertheless, the key point of the interpretation of both novels is their relationship to the French culture and language which in both cases is simply an inevitable fact, but nowadays this fact does not raise any difficulties in forming an independent identity or applying post-modern discourses in their own contexts.

Depuis le moment où l'illustre homme de lettres et plus tard chef d'État africain, Léopold Senghor, a introduit la notion de Négritude, en 1939, dans son livre intitulé *Ce que l'homme noir apporte*¹, les jalons sont posés pour le début d'une nouvelle conception de l'histoire, culturelle mais

¹ L. S. Senghor, *Liberté I. Négritude et Humanisme*, Paris : Seuil, 1964.

aussi littéraire en occurrence. D'après son idée, peut-être pas tout à fait nouvelle, mais prononcée avec une force et une vigueur extraordinaires, l'histoire de l'imaginaire et de l'expression esthétique devront désormais être appréhendées d'une façon fondamentalement différente. Ses thèses sur la Négritude ont soulevé de fortes polémiques, c'est vrai, mais le bouleversement de plusieurs idées reçues s'est avéré plutôt positif et nous a permis de voir certaines manifestations culturelles et esthétiques sous une nouvelle lumière. Nous pouvons en retenir, sans doute, la remise en question de ce qu'on appelle aujourd'hui *l'eurocentrisme* des cultures.

A partir de la lecture d'un certain nombre de textes — théoriques et littéraires — nous allons essayer d'apporter quelques éléments de réflexion à ce dialogue, si vivant et parfois si passionnant même, qui s'engage à propos des *littératures francophones*. Il s'agit de la question à savoir si cette nouvelle forme d'appréhension permettrait de mieux dégager des différences entre les formes d'expression artistiques appartenant aux domaines culturels différents. Cette première question engendre tout une série d'autres, notamment : dans la mesure où les littératures émergentes ou postcoloniales adoptent une forme d'expression traditionnellement et par excellence européenne, notamment le genre romanesque, le produit final serait-il effectivement différent ?

D'autres questions sont évidemment possibles, par exemple celles-ci : qu'est-ce qu'un roman ? quels sont les caractéristiques que l'on peut attribuer au roman, quelles sont les exigences du canon plusieurs fois séculaire ? S'agit-il toujours de *raconter une histoire* et si oui, quel type de connaissance régit l'acte de raconter et quelle sorte d'expression convient le mieux pour remplir cette tâche ? Même si ces questions paraissent être trop simples voire naïves, elles touchent le fond des problèmes qui surgissent, notamment : quelle est la forme primordiale de l'expression littéraire, l'oral ou l'écrit ? Et, pour finir la série des questions que nous nous posons : quelle serait le statut de la littérature écrite par rapport à la littérature orale dans le domaine des littératures francophones, émergentes et/ou postcoloniales ?

L'expérience du lecteur, naïf ou averti, témoigne d'une différence, peut être seulement de nuances, mais d'une différence qui existe quand même. En dégager quelques traits caractéristiques fera l'objet de notre analyse. Or, je tiens à le souligner, notre approche ne manque pas de naïveté, elle est superficielle, parfois même peut-être erronée, défauts qui viennent de notre ignorance de la plupart des aspects fondamentaux de *l'Autre*.

Nos deux exemples choisis seront *Une enfance créole II. Chemin d'école*

de Patrick Chamoiseau² et *Méfiez-vous des parachutistes* de Fouad Laroui³. L'un appartient à la littérature francophone des îles, l'autre à la littérature maghrébine. Pour définir ces littératures, plusieurs tentatives ont déjà été entreprises, sans qu'on puisse arriver à un consensus général. Pour ce qui est du deuxième domaine, une définition simple (simplifiée ?) est proposée par Jacques Noiray :

Il n'y aura donc pas d'autre littérature maghrébine de langue française que celle qui, écrite directement en français, développe des thèmes spécifiquement maghrébins. [...] Il suffit qu'elle conserve le même point de vue, qu'elle nous parle toujours, de l'intérieur, des grandes interrogations, des grandes obsessions, des grandes lignes de force qui constituent le fondement problématique de la personnalité collective maghrébine⁴.

Or, nous pensons que cette définition pourrait être utilisée pour le premier domaine également, auquel appartient notre deuxième exemple, étant donné que quelques-uns des critères principaux y sont pertinents : thèmes spécifiques, recherche des réponses valables au-delà du champ de l'individuel, interrogation(s) touchant à l'aspect collectif, etc.

Pour assurer un cadre théorique (littéraire et/ou anthropologique) à notre analyse textuelle, plusieurs approches sont possibles. Nous allons nous inspirer de celles qui sont proposées par les études sur l'imaginaire. L'auteur de l'ouvrage intitulé *L'Imaginaire* rappelle brièvement un très grand nombre d'études, à partir des travaux des pères fondateurs jusqu'aux représentants les plus récents des disciplines diverses telle que la psychanalyse, l'anthropologie culturelle, la sociologie, etc. A commencer par Gaston Bachelard jusqu'à Gilbert Durand, en passant par les historiens de la religion et des philosophes, Mircea Éliade et Paul Ricoeur, pour ne mentionner que les noms les plus célèbres, nombreux savants se sont penchés sur les problèmes esthétiques de l'imaginaire. Jean-Jacques Wunenburger arrive à déduire de cette diversité d'approches quelques voies convergentes qui peuvent servir de base à notre analyse.

Afin de pouvoir dégager les structures caractéristiques et les constances possibles de l'imaginaire des productions esthétiques en général

² P. Chamoiseau, né en 1953, à Fort-de-France, en Martinique, a publié des romans, des essais littéraires et du théâtre. Quelques titres de ses œuvres : *Éloge de la créolité*, avec Jean Barnabé et Raphaël Confiant, essai, 1989, *Texaco*, roman, 1992, Prix Goncourt, *Chemin-d'école*, roman, 1994.

³ F. Laroui, écrivain marocain a publié entre autres : *Les dents du topographe*, 1996, *De quel amour blessé*, 1998, *Méfiez-vous des parachutistes*, 1999.

⁴ J. Noiray : *Littératures francophones I*, Paris : Belin Sup., 1996 : 11.

et des œuvres littéraires en particulier, nous avons intérêt de nous approcher des textes dans leur existence concrète, telle qu'ils se donnent à lire. A ce propos, l'auteur nous propose de distinguer trois niveaux de facteurs. «L'imaginaire étant doté d'une sorte de plasticité et de créativité propre, il importe d'identifier et de décrire les facteurs dynamiques qui expliquent sa formation et ses transformations. On peut distinguer des facteurs *intratextuels*, *infratextuels* et *supratextuels*... (c'est nous qui soulignons !)⁵.»

L'auteur nous rappelle que le premier facteur, désigné comme *dynamique intratextuelle* se manifeste par «les représentations, mentales ou matérialisées sous forme d'œuvres, de l'imagination qui doivent leur consistance, leur substantialité, leur pérennité à une constitution langagière propre qui les distingue des textes d'information objective ou formalisés abstraitement»⁶. Puis, *les images matricielles* constituent, toujours d'après Wunenburger, les facteurs *infratextuels*. Il s'agit de la découverte du fait «sous le texte lisible opèrent ainsi des schèmes, figures, archétypes, qui agissent comme des matrices de sens et comme des opérateurs, conducteurs qui font passer un sens universel dans un particulier ou inversement»⁷. Enfin, en troisième lieu, l'auteur insiste sur l'importance des *déterminants hypertextuels* qui seront représentés par la force imaginaire d'un texte qui est toujours conditionnée par des surdéterminations hypertextuelles. «Les énoncés et tableaux d'un imaginaire se voient relayés et modifiés par les croyances collectives (dogmes religieux, credo politiques, croyances collectives sur l'histoire, idéologies sociales, etc.) qui viennent leur conférer une crédibilité et une authenticité supplémentaires⁸.» L'imaginaire d'un individu est inséparable des grands symboles et mythes politiques et c'est dans ce sens que Wunenburger parle de l'imaginaire partagé et de l'imaginaire privé.

Nous pensons que la distinction de ces trois sortes de facteurs pourrait nous aider à dégager les différences spécifiques que nous cherchons à saisir, à l'intérieur de notre corpus. Il faudrait donc clairement distinguer ce qui se manifeste d'abord au niveau de la représentation langagière, puis dégager ce qui est au-delà de ce niveau, c'est-à-dire remonter aux images matricielles, pour arriver au niveau supérieur et dégager ce qui appartient au collectif dans l'imaginaire particulier, ce qui est partagé et ce qui est privé. Il est évident que pour arriver à une réponse mieux

⁵ J.-J. Wunenburger : *L'Imaginaire*, Paris : Puf, 2003 : 47.

⁶ *Idem*.

⁷ *Ibid.* : 50.

⁸ *Ibid.* : 52.

fondée, à un résultat plus solide, des analyses plus approfondies des ouvrages plus nombreux seront nécessaires, ce qui dépasserait les cadres du présent travail. Pour le moment, nous allons donc nous contenter de la présentation seulement de nos deux exemples concrets.

Patrick Chamoiseau, dans son récit intitulé *Une enfance créole II. Chemin-d'école*, raconte l'histoire d'un enfant créole, qui vit dans un milieu autochtone, entouré de sa famille : la mère, Man Ninotte, le père, les frères et les sœurs. Il n'a qu'une envie, aller à l'école, comme le font ses frères et ses sœurs plus âgés que lui, il «réclame l'école». A partir du moment où sa mère l'y accompagne enfin, il est fasciné, par l'ardoise et la craie à l'aide de laquelle il griffonne des dessins et même quelques lettres de l'alphabet. Il apprend beaucoup de choses à l'école, l'histoire de Frère Jacques qui somnole et celle de la belle au bois dormant, il entend parler des sorcières qui volent avec de longs balais et des bonnes fées, il sait dessiner la tour Eiffel, etc. Il est tout content, car la Maîtresse, Man Salinière est bien gentille et elle raconte aux enfants toutes ces choses merveilleuses. Les étapes à franchir sont ici plutôt faciles : apprendre les dates, se situer dans le temps d'après les heures, les jours et les saisons, c'est-à-dire à l'occidentale, apprendre à se nommer, correctement et non pas uniquement par son surnom créole⁹. Le moment de la déception arrive quand il apprend que ce n'est pas une vraie école, ce n'est que *la maternelle-poulailler*. La première partie du récit raconte cette période de bonheur, sous le titre *Envie*. Mais des signes inquiétants se manifestent déjà à ce stade. Le Maître, homme sévère qui «parle le français comme les gens de la radio ou les matelots de la Transat» l'intimide. Étonné, l'enfant finira par se dire : «[. . .] tout est oppressant, la chemise fait corset»¹⁰.

La deuxième partie du récit porte le titre *Survie*. L'envers de l'histoire est moins heureux. Les épreuves se multiplient à *la vraie école*. Les maîtres qui se succèdent sont encore moins gentils et toutes sortes d'événements pénibles marquent son parcours d'écolier. Mais la fin de l'histoire est quand-même heureuse, car il trouvera enfin les livres qui l'attirent. Par la suite, il prêtera une attention particulière aux séances de vocabulaire du Maître pour mieux comprendre ses lectures. Le récit se termine par ce changement qui est survenu dans l'état d'esprit de l'écolier :

⁹ L'importance de l'état civil est souvent thématise dans les romans maghrébins, par exemple chez Chraïbi (1998 : 10) : «Il subsiste une léger doute quand à la date de ma naissance, un certain décalage, entre l'oral et l'écrit. [. . .] Chez nous, les «indigènes», il n'y avait pas d'état civil.» (D. Chraïbi : *Vu, lu, entendu. Mémoires*, Paris : Denoël, 1998.)

¹⁰ P. Chamoiseau : *Une enfance créole II. Chemin d'école*, Paris : Gallimard, 1996 : 73.

«[...] il se mit à retenir les mots, à les utiliser, à s'en souvenir, à en augmenter sa parole quotidienne. Il fut sensible à l'effet que produisait un mot français nouveau...». La *survie* est assurée ainsi, grâce à la prise de conscience de l'importance de la lecture.

Notre premier champ d'investigation, pour dégager de quelle façon l'histoire est racontée, sera donc celui de *l'intratextuel*. Dans ce texte, le narrateur se désigne en tant qu'*Omniscient* et il propose même des explications de ce qui est raconté, deux ou trois fois, par des notes en bas de pages. Sa fonction de l'omniscient est ainsi dédoublé, car il aide à interpréter ce qui n'est pas d'emblée clair, à cause de la confusion langagière qui règne parfois dans le texte. Or, sa fonction traditionnelle ou *canonique* de narrateur omniscient est par ailleurs tout à fait bien remplie, puisqu'il prend en charge le récit — c'est lui qui présente les personnages et fait avancer l'intrigue.

Son regard est porté presque continuellement sur le protagoniste, l'enfant créole, nommé dans le texte uniquement par sa désignation générique *le négriillon*. On sait ainsi qu'il est de race africaine, il en porte d'ailleurs les marques physiques : nez aplati, peau noire, etc., il est jeune, il atteint juste l'âge de la scolarisation. À côté de lui, nous voyons apparaître un autre garçon créole, surnommé Le Gros-Lombric. Sa créolité soulignée, sa situation de l'enfant issu d'un milieu défavorisé, pris pour un attardé par ses copains, mais qui est en effet un sur-doué pour les maths, sa nature sauvage, ses tendances de se révolter font de lui une figure emblématique. Puis, il y a la figure de la mère, présente, mais juste désignée par les attributs de bonne maman qui nourrit et soigne ses enfants. Le père est absent la plupart du temps, il ne revient à la maison que pour manger. À l'opposée de ce groupe, on voit apparaître les Maîtres. Il y a le Maître No 1, puis le Maître No 2 et le directeur de l'école. Leur tâche est de discipliner la masse des écoliers, une véritable meute qui s'acharne contre tout ce qui vient du monde des adultes mais qui s'entredéchire aussi¹¹.

La créolité est omniprésente, non seulement dans les dialogues rapportés, mais aussi à tous les niveaux du discours romanesque. En guise d'introduction à notre analyse plus détaillée, voici un passage pour illustrer comment l'usage du bon français est exigé à l'école :

¹¹ «Les différentes scènes d'école sont aussi une caractéristique *sine qua non* des récits des années 1950. Ensuite, le thème sera revisité par Mehdi Charef dans *La Maison d'Alexina* (1999) ou dans *Le Gone du Chaâba* de Azouz Begag. Curieusement, les mêmes images de Colonisateur vs Colonisé semblent revenir. Un véritable mythe, de racine universelle, se crée autour de ce lieu de la culture — toujours autre.» Cf. Sz. Hollósi : *Contribution à l'étude de l'imaginaire dans les lettres francophones du Maghreb* (thèse, manuscrit à paraître, Université de Nice Sophia-Antipolis, 2004).

Désespoir du Maître : les enfants parlaient par images et significations qui leur venaient du créole. Un *nouveau venu* était appelé un *tout-frais-arrivé*, *extraordinaire* se disait *méchant*, un *calomnisateur* devenait un *malparlant*, un *carrefour* s'appelait *quatre-chemin*, un *faible* était dit un *calmort*, *difficile* devenait *raide*, pour dire *tristesse* on prenait *chimérique*, *sursauter* c'est resté *saisi*, le *tumulte* c'était un *ouélélé*, un *conflit* c'était *déchirage*. . . etc. Les étoiles brillaient comme des *graines de dés*, comme des *peaux d'avocat*, ou des *cheveux de kouli*. On était beau comme *flamboyant du mois de mai*, et tout ce qui était *laid* était *vieux* — chaque fois qu'une petite personne ouvrait la bouche, le Maître croyait entendre (disait-il consterné) un hurlement de loup . . . *zéro, zéro, zéro*¹² !

Par la suite, on peut distinguer nettement des niveaux dont chacun illustre une difficulté d'expression à surmonter par les écoliers. Tout d'abord, ils éprouvent des *difficultés phonétiques* :

A grands efforts, chacun se surveillait. Les enfants se mirent à rire de ceux qui ne maîtrisaient pas leur *u* ou leur *r*. Prendre la parole fut désormais dramatique. Il leur fallait bien écouter la *tite-langue-manman* qui leur peuplait la tête, la traduire en français et s'efforcer de ne pas infecter ces nouveaux sons avec leur prononciation naturelle. Redoutable gymnastique [. . .] Leur propre incapacité décuplait leur méchanceté. *I fè en kawô. I fè an kawô* Il a fait une faute. [. . .] D'un jour à l'autre, au hasard d'une réponse ou d'une phrase, on pouvait basculer tout entier dans le grotesque et le barbare¹³.

L'apparition des *difficultés sémantiques* est illustrée, par exemple, par la présentation de la leçon de morale. Le Maître explique aux enfants l'interdiction de *cueillir des pommes des autres*, ce qui voudrait dire dans son langage *voler des choses qui ne leur appartiennent pas*. Or, ces enfants ne peuvent jamais cueillir des pommes, ils peuvent juste en acheter au supermarché. La leçon de morale finit par basculer dans l'absurde. Ou alors, la scène où le Maître apporte à l'école des pommes en plastique pour enseigner à ses élèves les rudiments de la mathématique, au lieu d'apporter des fruits du pays, etc., démontre également l'écart qui existe entre le monde des manuels scolaires et le milieu naturel des enfants.

Voici quelques exemples pour illustrer les *difficultés concernant la phraséologie* : « On ne dit pas : Je parle pour mon corps, on dit : Je me parle à moi-même¹⁴. » « On ne dit pas : se procurer des désagréments. . . On dit : s'attirer des ennuis¹⁵. »

¹² P. Chamoiseau : *Une enfance créole II.*, *op.cit.* : 93.

¹³ *Ibid.* : 88.

¹⁴ *Ibid.* : 159.

¹⁵ *Ibid.* : 162.

On pourrait multiplier les exemples, mais passons maintenant au niveau suivant, à celui de *l'infratextuel*, défini comme celui des archétypes, des éléments qui permettent le passage du particulier à l'universel. Dans notre récit, il se montre sous la forme du thème de l'enfance et des passages importants qui se succèdent dans la vie des individus. Il s'agit des étapes successives de l'initiation à la vie adulte. L'enfant doit passer par des épreuves, apprendre la dissimulation des souffrances. Il doit passer de la sincérité parfaite de l'âge innocent aux mensonges du monde adulte. Dans ce milieu spécial, apprendre à survivre est une exigence fondamentale. Ici, même les moyens occultes sont permis, car ils sont efficaces. Le recours aux pratiques mystérieuses connues seulement par le milieu créole, peut sauver l'individu ou toute la communauté dans des situations de crise.

De la même façon, les éléments habituels de la représentation du monde des enfants, la quête de la vérité et de la justice, l'apprentissage à travers les jeux, les duels, les bagarres, etc., devient ici plus douloureux. Il leur faut apprendre non seulement les règles du jeu, gagner et tricher¹⁶, se battre, subir des punitions physiques, mais aussi affronter les humiliations infligées par le Maître et le Directeur de l'école.

Le troisième champ, celui de *l'hypertextualité* comprend, comme nous l'avons vu, les configurations collectives qui se trouvent au-delà de l'individuel et qui sont les grands symboles et mythes politiques. Dans notre texte, c'est la créolité qui se trouve opposée à la France. Le fameux topos littéraire de l'évocation des anciens livres scolaires utilisés non seulement en France, mais aussi dans les colonies contenant la célèbre phrase : « nos ancêtres les Gaulois »¹⁷, est largement exploité par Chamoiseau. Au fait, tout converge vers ce sens : Une variante astucieuse est proposée par l'auteur :

Qui peut me faire une phrase pour illustrer l'arrivée du printemps par l'évocation d'un vol d'hirondelles au-dessus du clocher enneigé de votre village ? Personne ? Palsambleu...¹⁸.

Le Maître demande en vain une dissertation sur ce sujet proposé, les

¹⁶ «Les élèves entre eux disaient : celui qui sait le mieux mentir, le mieux arranger son mensonge, est le meilleur de la classe.» (M. Dib : *La Grande Maison*, Paris : Seuil, 1952 : 20-21.)

¹⁷ «Et comme on l'a écrit et affirmé souvent depuis les Croisades, dans le monde arabo-musulman le temps ne compte guère, en dépit de la passion des Marocains pour les montres de haute précision. Mais il nous fallait nous «civiliser», selon le manuel français d'Histoire, celui-là même qui vantait mes ancêtres gaulois.» (D. Chraïbi : *Vu, lu, entendu*, *op.cit.* : 10.)

¹⁸ P. Chamoiseau : *Une enfance créole II*, *op.cit.* : 122.

enfants connaissent un mode de vie tout à fait différent¹⁹ L'ironie est évidente²⁰, car ces confrontations ne peuvent pas être mises en texte autrement—la reproduction textuelle de la parole semble être le meilleur moyen d'intensification du message.

Puis, pour terminer, voici une sorte de résumé des doubles aspects de l'existence créole :

Le mot France était magique. Il répartissait entre l'enfer et le paradis. Il y avait la farine-france, l'oignon-france, la pomme-france, les Blancs-france. . . Ce qui ne disposait pas de blanc-ceing accolé à son être sombrait sans la géhenne du local²¹.

Cette ambiguïté²² sera encore plus fortement représentée par la fin du récit. L'histoire se termine par l'accès du négrillon aux livres. Il trouve un vieux stock de livres français, non identifiés dans le texte, dont les pages jaunies et tachées l'attirent. L'accès aux livres signifie non seulement l'accès au savoir, mais aussi à l'écriture. Le chemin-d'école se termine ici, dans le bonheur—car même si l'histoire n'est pas finie, *une tracée de survie* est bien dessinée. Le négrillon des premières pages du récit qui a « commis l'erreur de réclamer l'école », découvre le bonheur de l'écriture.

L'analyse de l'oral vs l'écrit dans *Méfiez-vous des parachutistes* de Fouad Laroui est un peu plus compliquée du point de vue des critères et des points de repère nommés ci-dessus. Ici aussi, il s'agit d'une sorte d'écriture postcoloniale qui fonctionne à partir de certaines idées reçues et de certains clichés faisant partie aussi bien des thèmes que de leur mise en texte, mais chez notre auteur, ils sont constamment remis en question. En même temps, l'écrit et l'oral ne s'y opposent pas d'une façon simple, car l'enjeu n'est pas la valorisation de l'un par rapport à l'autre.

¹⁹ «Noël. L'arbre de Noël qu'on plante chez soi, les fils d'or et d'argent, les boules multicolores, les jouets qu'on découvre dans les chaussures.» (M. Dib : *La Grande Maison*, *op.cit.* : 20–21.)

²⁰ Non moins ironique est le passage suivant chez Begag (1986 : 66–67) : «Le maître annonce que, jusqu'à 11 h 30, nous allons faire une rédaction. Sujet : «Racontez une journée de vacances à la campagne.» Je sors de mon cartable une feuille double, plante ma plume dans l'encrier et démarre sans brouillon ma composition. Mes idées sont déjà ordonnées. Je ne veux pas lui parler du Chaâba, mais je vais faire comme si c'était la campagne, celle qu'il imagine.» (A. Begag : *Le Gone du Chaâba*, Paris : Seuil, 1986.)

²¹ P. Chamoiseau : *Une enfance créole II*, *op.cit.* : 152.

²² «—Qui d'entre vous sait ce que veut-dire : Patrie ? [...] —La France est notre mère Patrie, ànonna Brahim. —La France, un dessin en plusieurs couleurs. Comment ce pays si lointain est-il sa mère ? Sa mère est à la maison. C'est Aïni. Il n'en a pas deux.» (M. Dib : *La Grande Maison*, *op.cit.* : 20–21.)

De plus, le jeu des oppositions se multiplie, car elle ne se manifeste pas uniquement entre la langue d'origine et la langue apprise ou à apprendre. En dehors de ces jeux, ce qui est encore très important dans ce récit, c'est la confrontation de la tradition et de la modernité à l'intérieur de la même civilisation. Le regard de l'Autre sera ainsi dédoublé, l'Autre n'étant pas seulement celui qui se trouve à l'extérieur, mais aussi celui qui revient dans son pays natal. Il y sera confronté à tous ceux qui sont restés dans leur milieu d'origine et qui refusent le moindre changement, le moindre signe de modernisation. Il est évident qu'une telle situation ne peut être racontée sans y mettre une grande quantité d'ironie et le narrateur finira par proposer une satire complexe de la société marocaine contemporaine²³.

Le récit, organisé selon les chapitres numérotés dont chacun porte un titre (le premier étant *l'individu rentre chez lui* et le dernier *la mort de l'individu*) suggère d'emblée l'histoire d'une vie, à partir d'un moment privilégié jusqu'à la fin, à la mort. Or, dès le début, les cartes sont mêlées, les pistes de lecture multipliées. Une sorte d'introduction raconte l'événement suivant :

Un jour, alors que je me promenais, un parachutiste s'abattit sur moi. Il ne s'excusa même pas... Je m'empresse de préciser que ce ne sont pas là des choses qui arrivent tous les jours dans ce quartier de Casablanca où j'habitais alors. Mais, pour autant, je ne tire pas de cet événement le moindre motif de fierté. Ça aurait pu tomber, c'est le cas de le dire, sur n'importe qui. Si j'avais quitté ma maison une minute plus tôt, si le chat avait miaulé... C'est ce qu'on appelle à proprement parler *le hasard* : la rencontre de deux séries indépendantes²⁴.

Il s'agit donc d'un récit à la première personne, ce qui pose d'emblée la question de l'oral vs écrit de la façon suivante : est-ce une histoire racontée ou une histoire écrite ? Qu'est-ce que nous sommes en train de lire ? Nous allons chercher des réponses à ces questions dont chacune pourrait proposer des arguments pour confirmer et/infirmer notre hypothèse de départ.

Au début du récit, nous apprenons que le narrateur marocain vient de rentrer de France. Il trouve une situation assez rassurante, travail et logement convenables, car il sera ingénieur chez une grande entreprise industrielle, appelée Les Bitumes du Tadla. Or, son réinstallation dans

²³ Le même thème est exploité par Driss Chraïbi, dans son roman *Une enquête au pays* (1981), puis en réutilisant le personnage de l'enquêteur, il compose deux autres romans, *L'Inspecteur Ali* (1991) et *L'Inspecteur Ali à Trinity College* (1996).

²⁴ F. Laroui : *Méfiez-vous des parachutistes*, Paris : Julliard, 1999.

son milieu d'origine ne va pas sans problèmes. C'est l'apparition inattendue du parachutiste qui déclenche une série de mini-catastrophes, mais le narrateur lui-même est également une sorte de parachutiste : parti pour longtemps, une fois revenu, il a du mal à se réinstaller, car il est différent des autres.

Notre héros subit d'abord une série d'aventures rocambolesques. Il fait un véritable tour du monde, de Paris à Francfort, puis à New Delhi et au Japon, pour revenir, enfin, à son point de départ. C'est à ce moment que le parachutiste tombe du ciel et c'est ainsi qu'une deuxième série de péripéties commence, cette fois-ci surtout dans sa vie privée. Bouazza, le parachutiste en tant qu'invité de Dieu, est sacré pendant trois jours, d'après les usages musulmans, mais il s'éternisera chez son hôte. Paresseux et têtu, sa seule occupation est de préparer de bons repas et de bouleverser totalement la vie du narrateur. Pour commencer, Bouazza chasse l'amie du narrateur, car il a horreur des femmes arabes vêtues à l'Occidentale et lui promet de faire venir sa nièce qui ne sait ni lire, ni écrire, mais qui sait préparer le couscous et la pastilla. Nous apprenons au fur et à mesure qui est véritablement Bouazza. Son plus grand défaut, d'après le narrateur, est qu'il ne connaît pas le mot *individu*. Il ne connaît ni le mot ni la chose. Il est bêtement attaché aux habitudes collectives sans jamais les remettre en question. Le narrateur, malgré ses efforts, n'arrive pas à se débarrasser de lui.

Pour comble de malheur, un oncle oublié depuis longtemps lui fait visite et ramène son fils, Samir, un vaurien qui n'a qu'une envie, quitter le pays et aller n'importe-où dans le monde. La description d'une journée de Samir est la critique lucide et amère de la jeune génération marocaine, sans travail, sans idées, sans projets pour le présent et encore moins pour l'avenir. Il finira par s'embarquer, sans passeport, sur un bateau vers les îles Canaries. Quelques mois plus tard, il écrira une carte postale en disant qu'il est arrivé aux États-Unis.

Le narrateur rencontre plusieurs femmes, mais ses rencontres finissent chaque fois dans le malheur et dans l'absurde. Il doit épouser Nour, une femme mariée mais répudiée. Son mari, après avoir acheté un ordinateur, lui consacre tout son temps au lieu de s'occuper de sa femme. Celle-ci l'épouse alors le narrateur pour se venger. L'ex Madame Chifoune est une femme surnommée par son mari *un village Potemkin* (p. 128), possédant un vocabulaire de deux cents mots, totalement ignorante de tout, mais toujours présente et de plus, toujours accompagnée de sa mère. Heureusement, l'ex-mari de la femme veut reprendre Nour, car il a besoin d'elle pour faire la cuisine. Tout cela lui coûte pas

mal d'argent, mais il se sent soulagé. Entretemps, une espèce de miracle se produit, on lui envoie une jeune fille, Yto, une merveille qui ressemble à *la jeune fille à la perle de Vermeer* (p. 136). Au plus grand regret du narrateur, la jeune fille sera renvoyée par l'intermédiaire de Bouazza. La servante-maîtresse est un autre type de femme marocaine, simple, gentille, mais sans expérience et éducation propre elle finira par être transformée en une sorte de prostituée. Mais Dounya, la femme d'un de ses collègues, n'est pas la femme idéale non plus. Encore moins le sont ses deux cousines, Kathy et Chouchou. Ces jeunes filles qu'il n'a jamais vues s'installent chez lui, pour profiter de son appartement, de Casablanca, et même peut-être afin qu'il en épouse une. Cette série de portraits de femmes propose, dans son ensemble, une image ironique de la condition des femmes dans la société marocaine.

Les relations du narrateur avec ses collègues et co-habitants de l'immeuble ne sont pas sans ambiguïtés non plus. Chaïbi, Hamou Hamal et les autres sont les figures-types de cette société, avec leurs faux Rolex, avec leurs intrigues mesquines à l'entreprise et avec leurs relations très compliqués dans tous les milieux imaginables.

À la fin, il songe au suicide. Mais le suicide est prohibé par les religions, *c'est écrit dans le Coran, dans la Bible et dans la Thora*. Que faire alors ? Il rêve de sa mort, mais il rêve aussi du Ciel, du Paradis. La solution ? « C'est Lui : Bouazza. Il est ta bouée de sauvetage. Il sait toujours ce qu'il faut faire. Il est la commune mesure... : *Il faut aimer Bouazza*. » (p. 190) Solution ambiguë, car tout au long du récit il a essayé de résister à son influence.

Le champ de l'*intratextuel* se manifeste à travers la reproduction des dialogues et, en général, celui du langage des personnages. L'oral fait ainsi une entrée quasi naturelle dans le discours du roman. Mais cette oralité est multiple et les oppositions sont également multipliées. Arabe vs français, français parlé vs français écrit, haute culture vs culture populaire. Voici un passage qui illustre bien ce mélange de langues et d'expressions, la superposition des niveaux de langue et de cultures différents.

Je sors de l'ascenseur... le *chaouch* me fixe du regard... *badak kbaina* qu'est-ce qu'il me veut, ce torve... quelle tronche tout de même... *ablan' ! ki dayer ? labass ? lhamdoullah*... bon, voyons les fax... Tiens, Wang Yuning me salue... veut bitume *usual conditions please as soon as possible*... *Pffff tay tfalla 'alya*, ce clown, elle est où sa lettre de crédit... Tiens, c'est qui cette *mujer* ? Fax signé Mrs. Agarwal... se propose comme intermédiaire pour nos ventes en Inde... Cause toujours, tu m'intéresses... On a *Bhalla*...

tmchi ill'ab... Go away... go go... Gault et Millau... J'ai faim. Ce Ramadan me tue... (p. 98)

La différence du narrateur par rapport à son entourage se manifeste aussi au niveau de la langue. Puisque son arabe n'est pas parfait, sa conversation avec ses compatriotes est souvent brouillée par des simplifications de sens, parfois même par des malentendus. Les problèmes du héros-narrateur viennent en grande partie du fait qu'il n'a pas de langue maternelle, comme il dit :

C'est quoi, la langue maternelle ? Langue de la mère, tout simplement ? Si c'est le cas, ce devrait être le marocain. Le seul problème, toutefois, est que le marocain n'existe pas. Ce que ma mère et quelques millions d'âmes parlaient dans ma jeunesse était une ratatouille de mots arabes, berbères, français, plus quelques mots espagnols et des *ad hoc* pour faire nombre. (pp. 90-91.)

Pour ce qui est de son identité culturelle, le manque de cohérence le gêne²⁵. Au lycée français de Casablanca, il s'est nourri des lectures des classiques français, des œuvres de la comtesse de Ségur, de Hugo, de Balzac, etc., d'où son sentiment pénible *d'avoir été en étrange pays dans mon pays lui-même*. (p. 92.)

Dans le roman de Laroui, le deuxième niveau, celui de *l'infratextuel*, se réalise par des figures plus complexes que dans le cas du premier roman analysé. Ici, c'est tout d'abord le rôle du hasard qui déclenche l'intrigue, puis la série des événements inattendus en constitue le réseau matriciel. Le héros est poussé, par les glissements progressifs, vers la chute, vers un lieu de non-retour. Or ce parcours est justement le contraire du *Bildungsroman*. Ce dernier est normalement le récit d'un aboutissement, d'un devenir. Chez Laroui, tout se précipite vers une destinée tragi(comi)que, à finir forcément par la mort. Mais comment raconter sa propre mort ? Le narrateur ne peut pas mourir en racontant la fin de ses jours. Laroui trouve une solution astucieuse : le dernier chapitre qui porte le titre : *la mort de l'individu*, présente son rêve, une vision. En voici quelques phrases :

Chaque nuit, (...) je vis ma mort, par anticipation.

Le film se déroule, inéluctable, fascinant... C'est qu'il subsiste un reste de curiosité, malgré tout... [...] Mes yeux ne sont pas encore fatigués de

²⁵ «A l'école, un enseignement laïc, imposé à ma religion ; je devins triglotte, lisant le français sans le parler, jouant avec quelques bribes de l'arabe écrit, et parlant le dialecte comme quotidien. Où, dans ce chassé-croisé, la cohérence et la continuité ?» (A. Khattibi : *La Mémoire tatouée*, Paris : Denoël, 1971 : 54.)

voir, même lorsqu'ils sont clos, et c'est pourquoi (*je crois que je rêve*) je m'approche du convoi mortuaire [...] .. je me penche sur le cerceuil obscurci par un triple rang de presque cadavres—leur visages, leurs yeux éteints—et c'est mon nom que je lis, inscrit sur une petite plaque. Indubitable. Machin, ingénieur. C'est moi. Puisque c'est ainsi qu'on me désigne. Ce qui m'étonne d'ailleurs, c'est de pouvoir lire ces lettres, si faiblement gravées, on ne les distingue à peine .. un rayon de lune l'effleure. Messieurs les croque-morts ! Je réclame je conteste... (p. 188)

Or, le roman ne se termine pas par cette vision mortuaire. Le héros-narrateur se réveille en sursaut : «Et soudain je sais ce qu'il me reste à faire. Comment n'y ai-je pensé plus tôt ? C'est la seule solution. Elle crève les yeux. *Il faut aimer Bouazza*». (p. 190)

Cette dernière phrase du roman, nous ramène au troisième niveau d'interprétation, celui de l'*hypertextuel*. Or, ce qui nous frappe dès le début c'est l'apparition des éléments divers des cultures, à la fois occidentale et orientale, des citations, des noms propres, des emprunts et des réécritures de phrases bien connues, etc. En un mot nous y voyons surgir une intertextualité très poussée, où les éléments de l'oralité jouent un rôle prépondérant. On pourrait multiplier les exemples, mais nous nous contenteront d'en donner juste quelques-uns.

Rappelons-nous que la phrase suivante figure à la première page de *La Nausée* de Sartre, en exergue, présentée comme une citation de Céline : «C'est un garçon sans importance collective, c'est tout juste un individu.» (L.-F. Céline : *L'Église*.) Le héros-narrateur de Laroui déclare : «Mon ambition était de demeurer un singleton, *un homme sans importance collective, tout juste un individu*.»

Parmi les réutilisations des formules bien connues, voici ce que Laroui en fait de la fameuse question d'André Breton, formulée au début de son roman *Nadja* : *Qui suis-je ?*

Qui êtes-vous ? Voilà bien la seule question à laquelle jamais je ne pourrai apporter une réponse satisfaisante. Qui suis-je, en effet ? Je me souviens des premières lignes de *Nadja*. «Pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je hante ?» Mais depuis mon retour à Casablanca, je ne hante personne... (p. 39)

Rappelons également que le héros-narrateur, dans son état de demi-sommeil, formule un discours, une espèce de plaidoyer de non coupable. Nous sommes tentés ici de penser à *L'Étranger* de Camus. Il y résume qu'il ne voulait que vivre sa vie d'individu, *entre son chat et sa fillette*, un peu comme Meursault avant de commettre l'acte fatal.

L'arrivée de Bouazza a tout changé, on voulait le briser, mais il ne s'est pas laissé pas faire. Or, ce personnage de parachutiste, la cause de

tout son mal, est peut-être son *alter ego*, en tant que symbole de la tradition, opposée à la modernité. Ils constituent ensemble les deux faces de cette société marocaine qui est si violemment dénoncée par lui, mais à laquelle il est en même temps si profondément lié. Nous sommes tentés de rapprocher, cette fois-ci, cette figure d'*alter ego* au couple Robinson vs Ferdinand Bardamu dans *Le voyage au bout de la nuit* de Louis Ferdinand Céline. Les monologues intérieurs du narrateur, adressés à Bouazza, confirment bien qu'il s'agit de deux faces de la même médaille (pp. 75-77 ; pp. 90-101).

On pourrait continuer longement les citations, car le texte est quasiment truffé d'emprunts, de vers et de mots détournés, à partir des maximes de la sagesse chinoise (p. 147) jusqu'aux films (p. 168) en passant par les citations empruntées à la poésie française de Baudelaire jusqu'à Aragon (p. 187).

Avant de terminer cette analyse, il faut encore souligner un élément du récit qui nous frappe dès les premières pages et dont la présence attache le récit à l'oralité traditionnelle. Il s'agit d'un certain nombre d'anecdotes, d'histoire drôles qui sont repris dans le discours du narrateur. Or, l'anecdote est un genre par excellence oral. Raconter une histoire drôle pour illustrer la sagesse populaire ou pour commenter une situation ne peut se réaliser que dans une situation bien précise : raconter suppose la présence (physique) du conteur et de son public. En voici quelques exemples dans notre roman : *L'histoire de l'homme-couple* (raconté par des collègues du narrateur) comment un homme se marie, se remarie et ne trouve jamais une femme convenable (pp. 22-25). *L'histoire de la femme de Hamou Hamal* — comment une femme devient forcément malheureuse, répudiée puis épousée de nouveau, sans pouvoir jamais devenir *un individu* : «individu au féminin ? Mais ça n'existe pas ici. Il n'y a même pas de mot pour ça» (p. 25). *L'histoire du Cigare* (nom métonymique du Capitaliste !) — «Comment peut-on s'enrichir ? (blague enchâssée à l'intérieur de l'histoire). Le Cigare était un jeune homme pauvre mais dur à la tâche. Un jour, il mendie un bidon à un Français et le revend. Le lendemain, il achète deux bidons qu'il revend avec un petit bénéfice. Le troisième jour, son oncle meurt et notre homme hérite d'un milliard, ce qui le lance définitivement dans la vie.» (p. 25.) *L'histoire des deux frères* racontée au narrateur par un oncle, musulman d'élite et préoccupé du salut de son âme. La morale de cette histoire serait : «Ciel ou Géhenne ? qui décide, quand ? qui sommes-nous aux yeux de Dieu ?» *L'histoire du banquier et du prolétaire*, introduite comme

anecdote — pour mieux comprendre l’adage : «L’homme de rien n’est riche que de son temps !»

Pour conclure, voici quelques constatations d’ordre général concernant les questions posées au début de notre communication. Tout d’abord, il nous semble, en ce moment, que nous pouvons opter pour l’affirmation : la tradition culturelle est inséparable de la solution esthétique. Nous avons surtout insisté sur deux aspects, *l’oralité* d’une part, et *l’humour* d’autre part.

Dans notre premier exemple, dans celui qui raconte *le chemin-d’école d’un petit créole*, nous avons constaté que le récit, avec ses niveaux inter-, infra- et hypertextuel ne peut se donner à lire qu’en recourant à l’oralité. Après avoir présenté brièvement le récit, nous avons passé en revue d’abord la retransmission par écrit des situations d’énonciation, puis l’utilisation (et la réutilisation) des motifs récurrents. Ici, ces motifs récurrents étaient surtout liés à l’insistance sur les difficultés de l’apprentissage du français, le passage d’une langue à une autre. Le français de France est imposé aux jeunes, car il est jugé plus correcte et plus conforme aux exigences du savoir. Nous avons cherché ensuite la manifestation éventuelle d’un réseau matriciel qui soutient le récit. Ce réseau se constitue ici à partir des éléments du passage de l’enfance à l’âge adulte, réseau qui dépasse le particulier et arrive à un niveau plus général. Et, enfin, nous avons dégagé la thématique de la quête d’identité, individuelle et collective à la fois, illustrée dans le récit par la confrontation de la créolité et du modèle de l’Hexagone.

Dans le roman de Laroui, le narrateur-personnage accomplit également un parcours, il avance sur son chemin. Arrivé à l’âge adulte, c’est-à-dire atteint l’âge de la maturité et de la raison, il doit faire face à une série de situations qui résultent de son choix : retour à la terre natale. Son parcours est marqué par des rencontres et des situations typiques des conditions de vie de la société marocaine contemporaine. Cette condition est de plus en plus irréaliste et de plus en plus difficile à maîtriser. Apparemment, il n’y a pas d’issue, pas de solution convenable. Au niveau du récit, c’était le *hasard* qui a déclenché la série *d’aventures*, mais c’est *l’absurde* qui en met fin.

Ici aussi, l’oralité est omniprésente, mais pour en saisir la portée, il ne suffit pas d’accepter la notion d’authenticité ou le fait de *ne pas pouvoir l’écrire autrement, étant issu du même milieu*. Il faut aller plus loin pour décrire les traits caractéristiques de l’écriture adoptée par l’auteur. C’est pour cette raison que nous nous sommes proposée d’aller au-delà de ces éléments, car, dans ce texte, il y a plusieurs aspects à dégager en dehors

des jeux multipliés de l'oral et de l'écrit. Le lecteur averti peut y dégager un grand nombre d'allusions culturelles, une pratique astucieuse de l'intertextualité, englobant un champ assez vaste des littératures occidentales. De plus, l'ironie du narrateur est complétée par l'usage d'une série d'anecdotes comiques, structurés d'après les meilleures traditions rhétoriques de l'humour²⁶.

Il est donc à retenir que dans les deux cas le regard du narrateur porté sur son sujet d'écriture est nettement ironique. Le ton est plus doux chez Chamoisi, plus aigre chez Laroui. Chez le dernier c'est une véritable satire de la société contemporaine du Maroc qui se présente, pareil aux romans de son compatriote Driss Chraïbi²⁷.

De plus, nous avons pu constater que le récit fonctionne à partir de l'oralité—quasi omniprésente tout au long de la narration. Les paroles rapportées des écoliers et du Maître, chez Chamoiseau, les anecdotes si couramment insérés dans le texte chez Laroui, pour ne mentionner que ces deux exemples, assurent une tonalité proche du langage parlé. En plus, le comique y est fondé, dans les deux cas, sur des déformations, des écarts par rapport à une norme dont la validité générale sera toujours remise en question, du moins dans le contexte particulier des deux romans. La transcription de l'oral est donc inhérente au discours romanesque, l'oralité n'est pas seulement un moyen stylistique d'authentification, mais elle envahit tout. Elle est l'essence et non pas un accessoire superficiel dont on peut faire abstraction pour arriver au fond des choses.

Cette écriture, pratiquée par nos deux auteurs, rejoint, d'une part, l'idéologie postcoloniale et, d'autre part, elle est très proche des tendances que la critique désigne aujourd'hui par l'étiquette postmoderne. L'*intertextualité* et le *deuxième degré* en sont peut-être les caractéristiques les plus facilement repérables. Or, même si une certaine influence de la littérature du monde globalisé y est clairement visible, la tradition ne disparaît pas totalement non plus. Le message ultime, la dernière phrase, un peu énigmatique du roman de Laroui ne peut dire autre chose que ceci : le retour à la tradition, aux racines est le seul remède à tous les maux de ce milieu hétérogène. Le réveil après la mort fantasmagorique donne la réponse aux grandes questions posées maintes fois dans la lit-

²⁶ Cf. à ce propos J.-M. Defays : *Le comique, principes, procédés, processus*, Paris : Seuil, 1996 ; surtout p. 33 et p. 91.

²⁷ J. Noiray : *Littératures francophones I.*, *op.cit.* : 150 : « Chraïbi nous propose une sorte d'histoire policière, ou plutôt sa parodie [...] Chraïbi tire de cette situation de nombreux effets comiques, qui donnent souvent à son récit l'allure d'une bouffonnerie. »

térature européenne : où et par quel moyen trouver *le salut*, quel est le sens de la vie de l'individu ? Dans un de nos exemples, dans le roman de Chamoiseau c'est le petit créole qui découvre le bonheur de la lecture et de l'écriture :

Enclos sur ses pages d'écriture, il vivait de vrais bonheurs : la plume qui crisse, son ouverture sur une courbe, la lettre qui naît, qui hésite, qui se ferme et emprisonne son sens, la refaire, la voir naître autrement, la tenter encore, la voir blessée, la réussir un peu... (p. 202)

Même si nous ne pouvions pas entrer dans tous les détails de cette analyse, force est de constater que les littératures émergentes puisent dans leurs riches traditions de l'oralité. Il suffit de mentionner quelques-uns des romans devenus non seulement célèbres, mais faisant aussi partie du canon littéraire au-delà de la littérature postcoloniale. Avec l'émergence des littératures francophones, les traditions de l'oralité seront prises en charge comme condition *sine qua non* de l'appropriation des récits et des romans. Les exemples sont nombreux, de Tahar Ben Jelloun (Maghreb) jusqu'à Kourouma (Afrique noire), en passant par quelques représentants de la littérature québécoise et acadienne, d'Antonine Maillet à Michel Tremblay, et même y compris Azouz Begag, représentant des auteurs beurs de France.