

Claudia Gronemann (Université de Mannheim)

**Narrations collectives et posture auctoriale dans la littérature postcoloniale maghrébine:
Une critique du classement culturel des modèles auctoriaux**

Résumé

En prenant appui au concept de l'auteur comme catégorie historiquement et poétiquement construite, la contribution se consacre aux inscriptions culturelles et genrées des postures auctoriales postcoloniales. En particulier les auteurs maghrébins sont fréquemment fixés par les étiquettes de la francophonie et de 'Maghrébinité' au lieu d'être analysés par rapport à divers systèmes historiques et littéraires. Nous illustrerons cette idée à l'exemple de deux auteurs qui font souvent usage d'un collectif des narrateurs, Kateb Yacine et Assia Djebar. Même quand ils ont recours aux modèles traditionnels (mythe tribal, hadith, Nouba etc.), il ne s'agit pas d'un *retour* (d'une reconstitution de collectivité, dans le sens de Woodmansee 1992), aux traditions orales perdues, mais justement d'une mise en scène esthétique de la polyphonie : la voix du narrateur est dépotentialisée, mais la politique auctoriale et le nom de l'auteur se manifestent d'autant plus décisivement ce qui remet en question le classement culturel des modèles auctoriaux.

**Collective Narrations and Literary Authorship in Postcolonial Maghrebian Literature:
A Critique of the Cultural Classification of Authors**

Abstract

Considering the author as a category which is always historically and poetically produced, this article focuses on the cultural and gender reference points of postcolonial authorship. Maghrebian authors, in particular, are frequently labeled as 'Francophony' and 'Maghrébinité' instead of being analyzed within different historical and literary systems. I will illustrate this idea using the example of two authors who make frequent use of collective narrative strategies, Kateb Yacine and Assia Djebar. I will demonstrate that even if they directly refer to traditional narrative models (tribal myth, hadith, Nouba, etc.), they do not revert to lost oral traditions (in the sense of Woodmansee's "recovering collectivity," 1992). Rather, they develop a polyphony of voices: the voice of a single narrator loses authority, but the politics of authorship, the name of the author, is nonetheless affirmed, calling into question the cultural classification of literary models of authority.

1. Introduction

Dans le contexte des débats actuels sur le statut de l'auteur, j'aimerais revenir plus particulièrement sur les aspects culturels et genrés des postures auctoriales postcoloniales dans les pays du Maghreb. Le but n'est pas d'appréhender ce concept d'auteur comme un enjeu apparemment sans prémisse mais de mettre en lumière, selon les standards des discussions actuelles, les problématiques de ce qui se révèle être une catégorie historiquement et poétiquement construite. La posture de l'auteur réel ne sera donc pas isolée mais analysée dans sa permanente interdépendance vis-à-vis de la mise en scène littéraire, dans le sens d'un discours à fonction-auteur selon la fameuse formule de Foucault¹. J'espère ainsi mettre en lumière la complexité des ébauches textuelles qui se sont développées à partir de différents modèles culturels de l'*auctoritas* et qui ne se retrouvent pas dans les concepts de *maghrébinité* ou d'auteur *francophone*. La plupart du temps considérées dans la perspective d'une différence culturelle élémentaire ou comme une imitation des modèles occidentaux, les stratégies auctoriales des écrivains maghrébins ne seront pas ici présentées comme l'image antinomique de la tradition occidentale mais comme sa déterritorialisation à l'aide du concept, développé par Deleuze et Guattari (1975), d'une *littérature mineure*².

De nombreux écrivains, hommes et femmes, s'opposent au stéréotype d'un auteur maghrébin "différent". Il en va ainsi de Siham Bouhlal, une poétesse et traductrice née à Casablanca en 1966 et résidant à Paris depuis les années 1980. À la question de savoir si elle se considère comme un auteur maghrébin, elle répond qu'elle est une « auteure de langue française » : « je ne suis ni une 'maghrébine', ni une 'francophone' ».³ Habilement, elle récuse deux concepts-phares qui ont servi à classifier les auteurs du Maghreb et ont joué un rôle de premier plan dans le processus d'institutionnalisation des études maghrébines en contexte universitaire.

¹ Le modèle revient à Foucault et son si célèbre article « Qu'est-ce qu'un auteur? », dans : *Bulletin de la Société française de Philosophie* 63.3 (1969), pp. 73-104, dans lequel il renverse la perspective pour considérer, en termes de l'analyse discursive, l'auteur non comme le sujet intentionnel et créateur d'un texte mais comme un signe (« une fonction ») du texte. Il décrit la tradition contraire, le point de vue centralisé sur l'auteur, non seulement comme une caractéristique de la littérature, mais il y voit également un paradigme de l'ensemble de l'histoire des idées (ibid. p. 77).

² Cf. Gilles Deleuze et Félix Guattari : *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris 1975. La définition de cette littérature (en tant que résultat d'un usage déterritorialisé de la langue, cf. en part. p. 29) peut être appliquée à l'"utilisation" de concepts auctoriaux, sachant que le critère de la collectivité explicitement mis en avant par Deleuze et Guattari joue un rôle majeur dans notre contexte.

³ La poétesse écrit en français mais en tant que traductrice, elle est en contact permanent avec l'arabe, sa deuxième langue. Cf. son interview avec Martina Sabra de 2010 : <http://de.qantara.de/Dichtung-als-universelles-Ausdrucksmittel/5028c5109i1p423/> (16.9.2011).

2. “La mort de l’auteur maghrébin”

Alors que l’Afrique du nord peut désormais s’enorgueillir d’une tradition littéraire francophone vieille d’un demi-siècle, on pose rarement la question de la catégorisation des postures auctoriales au sein de cette littérature, un aspect que la recherche elle-même hésite à aborder. En 2002, le magazine *Expressions maghrébines*, l’un des périodiques sur la littérature nord-africaine parmi les plus importants sur le plan international, consacre sa première édition à ce problème et pose directement la question : « Qu’est-ce qu’un auteur maghrébin ? »⁴. C’est la première fois qu’est déployé de façon synthétique l’impressionnant éventail des différentes postures auctoriales en contexte maghrébin. Toutes les contributions mettent l’accent sur l’inadéquation des classifications traditionnelles et cherchent des modèles plus flexibles, plus ouverts. De façon programmatique, le volume laisse la réponse en suspens. Cela s’explique notamment par les prémisses problématiques qui ont prévalu à l’écriture de l’histoire littéraire maghrébine ainsi qu’à l’image de son assimilation par le biais des *Études Francophones*, à la francophonie.⁵ Le champ de recherche institutionnel sur les “littératures francophones” suppose qu’il existe des littératures de langue française *en dehors* de l’hexagone. Cela implique que la littérature maghrébine francophone soit exclue d’un territoire sur la base d’un modèle linguistique géographique et national, et que par conséquent les écrivains du Maghreb se limitent aux écrivains nés au Maghreb, peu importe qu’ils vivent en exil – en France ou ailleurs – ou qu’ils soient de nationalité française⁶. À l’inverse, les auteurs d’origine française qui sont nés au Maghreb ou s’y sont installés dans la première moitié du XX^e siècle et y ont entamé une carrière littéraire, ces auteurs sont rangés dans la littérature coloniale et ainsi isolés des « autochtones » maghrébins⁷.

On trouve un autre exemple d’assimilation ou de rejet de statut auctorial hybride dans les représentants de la génération beur, dont les écrits sont soit considérés sous le signe d’une

⁴ *Expressions maghrébines. Revue de la Coopération Internationale des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines*, vol. 1, n° 1, été 2002, dir. Isabelle Larrivée, avec un éditorial de Alec G. Hargreaves.

⁵ Pour une vue d’ensemble de l’histoire et de la fonction de cette institution, cf. Anne Judge : « The Institutional Framework of la Francophonie », dans : *African Francophone Writing. A critical introduction*, ed. by Laila Ibnlfassi and Nicki Hitchcott, Oxford 1996, p. 11-30.

⁶ Si les nationalités maghrébines sont considérées comme inaliénables, on retrouve dans cette caractéristique toute la difficulté des grilles de lecture nationales. La revendication de Gontard, qui souhaite une prise en compte plus importante des nationalités (en plus de la résidence et du choix de la langue) doit être comprise comme une stratégie contre le nivellement usuel des particularités nationales dans la perspective du Maghreb. Cf. Marc Gontard : « Auteur maghrébin : la définition introuvable », dans : *Expressions maghrébines* 1.1 (2002), p. 9-16, ici p. 9 et 13.

⁷ Cf. à ce sujet Richard Watts : « Qu’est-ce qu’un auteur indigène ? De la littérature coloniale à la littérature maghrébine », dans : *Expressions maghrébines* 1.1 (2002), p. 59-75.

diaspora familiale, comme élément à part entière d'une acculturation française⁸, soit comme un ouvrage transnational, ce que de nombreux textes littéraires ne manquent pas eux-mêmes de thématiser. C'est ainsi que Nina Bouraoui, née en 1967 à Rennes d'un père algérien et d'une mère française, se retrouve bien contre sa volonté assise entre les deux chaises d'une grille de lecture imposée : « Auteur français? Auteur maghrébin? Certains choisiront pour moi. Contre moi. Ce sera encore une violence »⁹. Ainsi, la constance des systèmes normatifs en contexte 'beur' a déclenché de nombreuses controverses au sein et en-dehors de la littérature, ce qui permit d'accroître l'attention de la recherche sur la posture auctoriale en contexte maghrébin. En effet, le cas de la littérature beur¹⁰ révèle de façon exemplaire la caducité des classifications d'auteurs entreprises jusqu'ici – regroupements biographiques, thématiques ou encore esthétiques – et montre que la question « français, francophone, maghrébin ou beur »¹¹ est condamnée à rester en suspens. Le fait de ne pas trancher est la meilleure façon de respecter la volonté des auteurs, qui ne conçoivent pas leur hybridité comme la conséquence de circonstances historiques ou culturelles concrètes mais avant tout comme la répercussion de l'unité des catégories usuelles.

S'il n'y a plus guère de chercheurs pour défendre sérieusement le concept de l'auteur beur, on constate cependant que l'écriture de l'histoire littéraire du Maghreb concernant la posture auctoriale est toujours dominée par un système de projection psychologique et mimétique qui substantialise les empreintes culturelles existantes pour finalement réclamer à la littérature une « performance de vérissimilitude »¹². Cette démarche présente certes le mérite d'avoir contribué à l'élaboration des canons et à la construction du champ de recherche universitaire¹³. Mais elle conduisit dans le même temps à fixer des limites strictes à la notion

⁸ Cf. par ex. Abdallah Mdarhri-Alaoui : « Place de la littérature „beur“ dans la production franco-maghrébine », dans : *Littératures des immigrations*, éd. par Charles Bonn, vol. 1: Un espace littéraire émergent, Paris, p. 41-50.

⁹ Nina Bouraoui : *Garçon manqué*, Paris 2000, p. 34.

¹⁰ À ce sujet, cf. Michel Laronde : *Autour du roman beur. Immigration et identité*, Paris 1990 ; Alec G. Hargreaves : *Voices from the North African Immigrant Community in France. Immigration and Identity in Beur Fiction*, New York/Oxford 1991 et dans le champ de la recherche germanophone : Adelheid Schumann : *Zwischen Eigenwahrnehmung und Fremdwahrnehmung : Die Beurs, Kinder der maghrebinischen Immigration in Frankreich*, Frankfurt a.M. 2002 ainsi que Karen Struve : *Écriture transculturelle beur. Die Beur-Literatur als Laboratorium transkultureller Identitätsfiktionen*, Tübingen 2009.

¹¹ Tel est le sous-titre de l'article de Alec G. Hargreaves : « Writers of Maghrebian Immigrant Origin in France : French, Francophone, Maghrebian or Beur? », dans : *African Francophone Literature. A Critical Introduction*, ed. by Laïla Ibnlfassi and Nicki Hitchcott, Oxford 1996, p. 33-43.

¹² « And whereas Barthes reveals the artificiality of the ‚reality effect‘ in literature, the Maghrebi author is legitimized only by and through his (or her) performance of verissimilitude ». Lia Nicole Brozgal : *Reading Albert Memmi : Authorship, Identity and the Francophone Postcolonial Text*, Cambridge, Mass. 2007, p. 48 (thèse non publiée).

¹³ Il faut nommer ici Charles Bonn qui a, dans la tradition de son professeur Jean Déjeux, le fondateur français des études maghrébines, initié un changement fondamental de paradigme. Alors que la recherche se concentrait jusque-là essentiellement sur les données biographiques (et bibliographiques) des auteurs, Bonn porta son

d'auteur maghrébin, une délimitation qui méconnaît le dépassement épistémologique et transculturel de ce même cadre dans la pratique esthétique de nombreux auteurs.

C'est dans cette tradition paralysante que se placent un certain nombre de contributions actuelles portant sur la question. Ainsi par exemple Valérie Lotodé, qui définit – quoi que dans une approche d'esthétique de la réception – les auteurs en fonction de leur essence culturelle, une conception très particulière de la littérature qu'elle applique à la perspective du lecteur. Elle estime en effet que la maghrébinité s'épanouit grâce au lecteur implicite dans la virtualité de la réception du texte : « La maghrébinité d'un auteur dépend donc de l'identité culturelle de son lecteur implicite, de sa part de maghrébinité, qui se déduit des compétences et des savoirs [...] »¹⁴ De cette façon, l'auteur devient indirectement un intermédiaire culturel et les textes une littérature régionale qui nécessite pour qu'on la comprenne une inscription locale et une connaissance de la langue arabe et de ses spécificités littéraires et culturelles. La notion d'auteur se constitue ici dans une réception qui a pour but la reconnaissance d'un savoir concret¹⁵. Le dépassement des savoirs et des modèles culturels par le biais des procédés littéraires est totalement passé sous silence. C'est pourquoi Christiane Chaulet-Achour critique toutes les tentatives d'octroi et de fixation de la posture auctoriale maghrébine, et en particulier – un coup de griffe à l'encontre des fondateurs de la discipline – de son rapport à un conflit identitaire culturel :

En fait, cette qualification [de l'auteur maghrébin par un champ littéraire maghrébin, N.D.A.] réfère à une désignation identitaire et elle enferme les œuvres francophones des trois pays du Maghreb sous une étiquette de distinction qui les engluent dans la fameuse question de l'identité, dans sa version la plus stérilisante, celle de la liaison à une authenticité qui permet aux „experts“ de distinguer entre „vrais“ et „faux“ écrivains du Maghreb, bien évidemment !¹⁶

De nos jours encore, certains chercheurs tendent à rapporter à un conflit historique et biographique originel les littératures qui s'épanouissent sur un mode transculturel, une

attention sur leurs pratiques esthétiques, fixant ainsi cependant une certaine image de la maghrébinité – une image néanmoins plus ouverte que la précédente. Bonn montre encore plus de flexibilité dans l'application pratique de ces paradigmes aux concepts de l'auteur, comme par exemple lorsqu'il intègre deux écrivains beurs dans son anthologie de la littérature algérienne. Cf. Charles Bonn : *Anthologie de la littérature algérienne (1950-1987)*, Paris 1990.

¹⁴ Valérie Lotodé : « La Réception virtuelle comme révélateur de la maghrébinité d'un auteur », dans : *Expressions maghrébines* 1.1 (2002), p. 45-58, ici p. 55.

¹⁵ Cf. également la critique convaincante signée Chaulet-Achour (« Les Masques de la périphérie : Éléments pour un débat », dans : *Expressions maghrébines* 1.1 [2002], p. 17-29, ici p. 26) de la dichotomie du public rêvé/public réel qui suppose, dans le cas d'une lecture idéale, une "homogénéité ethnique" du lecteur rêvé (maghrébin) et du lecteur réel.

¹⁶ Ibid., p. 26.

attitude à laquelle s'oppose formellement la chercheuse qui souligne les multiples ancrages de textes concrets « dans un ou plusieurs champs littéraires »¹⁷. D'un côté, cette inscription dans plusieurs systèmes historiques et littéraires – qui marquent les littératures du Maghreb de leur dissonance et qui se lisent dans les discours des auteurs maghrébins – a fait l'objet de nombreuses descriptions et d'analyses détaillées. D'un autre côté cependant, cet ancrage n'a jusqu'ici pas réussi à relancer la réflexion visant à redéfinir la posture de l'écrivain maghrébin. C'est pourquoi des autrices comme Bouhlal s'opposent à la classification courante forgée sur le modèle de l'origine ou sur le modèle linguistique, deux grilles d'analyses qui, curieusement, ne cessent de dominer la discussion. Le comble de la manie de la classification est atteint avec Assia Djébar, la grande dame de la littérature du Maghreb, perçue tantôt comme une femme écrivain arabe, tantôt comme une immortelle poétesse *française*. En 2005, son nom était inscrit sur la liste des *Immortels* de l'académie française et elle-même est considérée depuis comme l'un des piliers de l'esprit français – et non de l'esprit algérien¹⁸.

Depuis longtemps déjà, des voix s'étaient élevées pour dénoncer la caducité de ce type de regroupements des auteurs francophones. En 2007, alors que de nombreux prix littéraires étaient décernés à des auteurs dites francophones, la vague de protestations attint son apogée et aboutit à la proclamation officielle d'une nouvelle littérature-monde en français, par-delà l'étiquetage francophone ou la monopolisation française, un manifeste signé par quarante-quatre auteurs¹⁹. Mais cette proposition, motivée par des intérêts politico-culturels, tout comme le modèle de la francophonie qu'il prétend enterrer ne sauraient offrir de voie royale à une nouvelle orientation de la recherche, comme l'a montré Lydie Moudileno²⁰.

Mais ce qui me semble réellement primordial, c'est moins le changement de terminologie que le développement des concepts littéraires qui y sont liés. Dans ce contexte, je pense qu'il est absolument nécessaire de mener une réflexion systématique sur les phénomènes auctoriaux. Alors que les facettes de l'auteur occidental ont depuis longtemps été répertoriées, replacées dans leurs contextes historiques, revues dans une perspective féministe

¹⁷ Ibid., p. 27.

¹⁸ Le rapport de l'Académie française concernant ses membres « immortels » remarque à son sujet : « Par sa composition variée, elle offre une image fidèle du talent, de l'intelligence, de la culture, de l'imagination littéraire et scientifique qui *fondent le génie de la France*. » C'est nous qui soulignons. Cf. <http://www.academie-francaise.fr/immortels/index.html> (30.8.2011).

¹⁹ Cet appel, assez critique vis-à-vis de la francophonie, fut publié le 16 mars 2007 dans *Le Monde des livres* et peut être consulté à l'adresse suivante : http://www.lianes.org/Manifeste-pour-une-litterature-monde-en-francais_a128.html (2.1.2012).

²⁰ À propos de la francophonie et de la littérature-monde, nous renvoyons le lecteur à l'article de Lydie Moudileno intitulé « Francophonie : Trash or Recycle? », dans : *Transnational French Studies: Postcolonialism and Litterature-Monde*, p. 109-124, et dans lequel l'auteur appelle de ses vœux non pas la suppression pure et simple des études francophones mais bien plutôt leur refonte.

et rejetées sur la base de la critique poststructuraliste du sujet pour enfin renaître sous une nouvelle forme²¹, l'étude du discours littéraire des auteurs du Maghreb n'en est encore qu'à l'état d'ébauche. Cette entreprise suppose tout d'abord de ne plus considérer les auteurs maghrébins comme un ensemble homogène à la fois d'un point de vue historique et empirique, et de laisser de côté la personne et sa biographie pour se concentrer sur la mise en scène textuelle de sa posture auctoriale. C'est ainsi que Brozgal constate un « critical jetlag » [décalage de la critique]²² entre d'une part la théorie et d'autre part l'attention portée par la recherche sur l'origine, la biographie et les intentions des auteurs francophones : « the author's authenticity in representing a certain content and context, and the stakes of that representation, have been factors that define Francophone postcolonial authors – this is not generally the case in Western categories of national literature »²³.

L'Exemple d'une anthologie réalisée par l'auteur tunisien Albert Memmi²⁴ montre que, dans la pratique, la dichotomie des auteurs, née de la pensée coloniale, a très tôt fait l'objet de critiques. Ainsi, dans son livre, Memmi rapproche Assia Djebar d'Isabelle Eberhardt²⁵ et fait côtoyer Driss Chraïbi, Emmanuel Roblès, Kateb Yacine et Albert Camus. Tout en recourant au terme controversé de francophonie – et c'est là un élément décisif –, Memmi esquisse ici un concept auctorial postcolonial « in which the writing subject's difference is not inscribed *a priori* »²⁶. Il existe donc depuis longtemps, au sein même de l'espace maghrébin, une réflexion sur la posture de l'auteur qui crée elle-même une pensée postcoloniale et post-structurale. Poursuivant sur la lancée de la mort de l'auteur, ces intellectuels en examinent les multiples modes d'émergence textuelle. Mais jusqu'à présent, leurs discours ont été peu entendus par la recherche.

²¹ La métaphore de la mort de l'auteur marque le début d'une historicisation des concepts d'auteur, historicisation qui met en évidence les inscriptions historico-culturelles plurielles de ceux-ci. Trois théories postulent la fin de l'intention auctoriale : le modèle du lecteur en tant que scripteur (Roland Barthes : « La mort de l'auteur », dans : *Le Bruissement de la langue*, Paris 1984 [1968], p. 61-67), une forme d'intermédialité libérée de ses frontières (Julia Kristeva : *Sèmiôtikè. Recherches sur une sémanalyse*, Paris 1969) et le concept de la fonction-auteur (Michel Foucault, cf. note 1). À l'inverse, Bernhard Teuber a vu dans ces théories des réactions à l'existentialisme, cf. « Sacrificium auctoris – Die Anthropologie des Opfers und das postmoderne Konzept der Autorschaft », dans : *Autorschaft – Positionen und Revisionen* (Germanistisches DFG-Symposium, Schloss Salzac/Schleswig-Holstein, September 2001), éd. par Heinrich Detering, Stuttgart/Weimar 2002, p. 121-141, ici p. 123.

²² Brozgal : *Reading Albert Memmi*, op. cit., p. 65.

²³ Ibid., p. 64.

²⁴ Cf. *Écrivains francophones du Maghreb*, éd. par Albert Memmi, Paris 1985.

²⁵ Née à Genève, Isabelle Eberhardt est une écrivaine juive allemande d'origine et de nationalité russe aristocratique. Convertie à l'islam et mariée à un musulman algérien, elle obtint également la nationalité française.

²⁶ Brozgal : *Reading Albert Memmi*, op. cit., p. 34.

Partant de là, j'aimerais examiner ici les stratégies textuelles liées à la fonction auctoriale en m'appuyant sur deux auteurs dont les écrits font montre d'une affinité pour le modèle de la collectivité. Il s'agit d'une part d'Assia Djebar, qui voit dans ses textes des sortes de palimpsestes mêlant récits historiques, mémoires, autobiographies, poésies, fictions et concepts médiatiques dans toute leur dissonance. J'aborderai d'autre part le roman *Nedjma* de Kateb Yacine, qui est aujourd'hui considéré comme un des textes fondateurs de la littérature maghrébine francophone. En effet, Kateb a le premier usé du principe de la polyphonie pour priver de son pouvoir une rhétorique qui faisait autorité, de sorte que ses textes peuvent être lus comme la matrice du lien qui unit les pratiques de légitimation autoriales modernes et collectives²⁷. C'est justement par l'analyse des moyens esthétiques de la mise en scène – et non de la reproduction – des modèles collectifs que je veux montrer qu'une définition de l'auteur maghrébin selon des critères ethniques ne saurait rendre compte de tels modes d'écriture.

3. Le 'retour' vers la collectivité ?

Le phénomène de la production collective de texte, dans lequel on peut voir un processus de création communautaire et partagé, relève de différentes traditions littéraires. Dans le cadre de la réflexion sur la notion d'auteur, il constitue une sorte de pôle opposé au concept du poète original. L'auteur moderne, de son côté, s'est construit en opposition directe à ces formes de production littéraire collective qui représentaient une constante de la production littéraire pré-moderne, une culture des topiques et de la transcription textuelle. Avec le passage à l'époque moderne, ces techniques sont utilisées dans une visée subversive, en témoignent le romantisme ou le surréalisme où elles, comme le constate Barthes, « désacralisent l'image de l'auteur »²⁸. À l'heure actuelle, les paternités littéraires plurielles connaissent une véritable renaissance dans la cyber-littérature et les projets d'écriture numériques, où elles prennent la forme d'une production de groupe, lié par exemple à un *framing* éditorial ou en tant que

²⁷ Le roman de Kateb Yacine fut publié en 1956, c'est-à-dire six ans avant l'indépendance de l'Algérie. D'un point de vue typologique et conceptuel, on peut cependant le considérer comme un roman postcolonial – voir comme l'un des grands modèles du roman postcolonial – même si d'un point de vue chronologique et historique, il est antérieur à l'indépendance.

²⁸ Ainsi, Roland Barthes écrit, dans *La Mort de l'auteur*, op. cit., p. 63 : « [...] en acceptant le principe et l'expérience d'une écriture à plusieurs, le Surréalisme a contribué à désacraliser l'image de l'Auteur ».

*Wreader*²⁹, qui synthétise durablement les processus de lecture et d'écriture. L'auteur de la communication hypertextuelle partage le même sort que l'auteur intentionnel et déclaré mort par le poststructuralisme : tout deux prennent la relève de la projection positiviste d'un unique sujet créateur. Ainsi, le changement actuel qui touche la notion d'auteur souligne encore, s'il en était besoin, dans quel mesure « cette notion d'auteur [qui] constitue le moment fort de l'individualisation dans l'histoire des idées, des connaissances, des littératures, dans l'histoire de la philosophie aussi, et celle des sciences »³⁰ est historique et passagère.

La problématique de la collectivité et du contraste qu'elle forme avec l'auteur singulier de l'époque moderne a déjà été esquissée par Martha Woodmansee. Cette historienne américaine de la littérature a analysé la formation du cadre juridique lié à l'auteur en Angleterre et aux Etats-Unis d'Amérique au XVIII^e siècle. Son approche n'a pas pour seul but de replacer dans son contexte historique le terme d'auteur mais également de distinguer de l'originalité et de l'esthétique du génie des formes éprouvées de la créativité collective. Partant de l'auteur singulier et de son « existence épisodique dans l'histoire de la scripturalité »³¹, elle plaide pour une réhabilitation des pratiques d'écriture collective qui, dans la lancée du “progrès” des Lumières, ont été totalement dévalorisées alors même que toutes les cultures de l'écrit en sont depuis toujours imprégnées.

La production textuelle a toujours été marquée de façon décisive par un certain nombre de textes, qui forment un patrimoine de l'écrit, ainsi que par leur réutilisation, qu'il s'agisse d'archives textuelles, d'encyclopédies, de recueils d'exempla comme de manuels, mais aussi par le style même de la compilation – et non en premier lieu par le devenir d'un sujet. Mais tandis que Woodmansee se préoccupe essentiellement de la *reconstitution*³² d'une forme de collectivité de l'écrit – ce qui à mon avis implique une simple reprise et par là une continuité fallacieuse des stratégies collectives et de leurs différentes intentions – j'aimerais me fonder sur son approche tout d'abord pour dé-hiérarchiser les modèles auctoriaux des différentes cultures. En effet, la réévaluation fondamentale du mode collectif de la production textuelle telle qu'opérée par Woodmansee ne permet plus de voir dans les stratégies narratives transfocalisantes, polyphoniques et transmédiales des spécificités ethniques qui contrasteraient

²⁹ Nous empruntons ce terme à George P. Landow, *Hyper/Text Theory*, Baltimore/London 1994, p. 14. Concernant les nouveautés liées à la paternité littéraire à l'ère numérique, voyez également l'article éclairant d'Uwe Wirth : « Der Tod des Autors als Geburt des Editors », dans : *Text + Kritik Heft 152* (2001), p. 54-64.

³⁰ Michel Foucault : « Qu'est-ce qu'un auteur ? » dans : *Bulletin de la société française de philosophie*, 22 février 1969, pp. 75-104, ici p. 77.

³¹ Martha Woodmansee : « Der Autor-Effekt. Zur Wiederherstellung von Kollektivität », dans : *Texte zur Theorie der Autorschaft*, éd. par Fotis Jannidis et al., Stuttgart 2000, p. 298-314, ici p. 298. Nous traduisons « episodenhafte Existenz in der Geschichte der Schriftlichkeit ».

³² Au départ, le titre de sa communication de 1992 était : « On the Author Effect. Recovering Collectivity ».

avec l'époque moderne – un point de vue d'ailleurs partagé par Roland Barthes³³ – mais plutôt comme des procédés de représentation dont peuvent user les auteurs, notamment dans le but du *self-fashioning* propre à la production littéraire moderne, postmoderne et postcoloniale.

Les discours narratifs polycentrique, qui impliquent une perte d'autorité du sujet pensant, peuvent évidemment constituer des éléments de la mise en scène complexe et originale de l'auteur. La recodification de la production collective de sens et les recours – que l'on trouve dans la littérature maghrébine – à des traditions mémorielles ne constituent donc pas seulement des réminiscences culturelles mais participent d'une poétique décidément singulière de l'auteur. Ainsi, au niveau de l'énoncé, une autorité semble certes désavouée, mais dans l'acte de cette énonciation lui-même, il persiste – comme le formule Teuber pour les théoriciens poststructuralistes³⁴. En effet, lorsque des textes portent sur les postures autoriales collectives et les mémoires culturelles, ils ne les répètent pas mais les transforment en poétiques individuelles de l'auteur, ce que je souhaiterais maintenant montrer à la lumière des exemples de Kateb Yacine et Assia Djébar.

4. Paternité littéraire et mise en scène de la collectivité chez Assia Djébar

L'auteur, historienne et réalisatrice de films Assia Djébar consacre ses textes littéraires à l'histoire de sa personne et du Maghreb dans une perspective transculturelle et, ce faisant, développe un répertoire très varié de procédés narratifs innovants. Ses textes – à l'exception de ces quatre premiers romans – forment ainsi une historiographie postcoloniale qui se caractérise par le dépassement des modèles esthétiques et culturels établis³⁵. D'origine arabo-berbère, l'auteur algérien a grandi dans l'Algérie de la colonisation, fut initiée à l'écriture française par son père et devint en 2005 la première femme arabe et africaine élue à

³³ Cf. Roland Barthes : « La Mort de l'auteur », op. cit., p. 61 : « [...] dans les sociétés ethnographiques, le récit n'est jamais pris en charge par une personne, mais par un médiateur, shaman ou récitant, dont on peut à la rigueur admirer la 'performance' (c'est à dire la maîtrise du code narratif) mais jamais le génie. L'auteur est un personnage moderne [...] ».

³⁴ J'emprunte la description de la double face de l'auteur de Bernhard Teuber qui la tire lui-même de Detering pour l'appliquer à Barthes et à Foucault, à savoir à ceux « qui, dans l'énoncé de leurs écrits retirent son autorité au concept de l'auteur tout en cherchant dans l'acte de l'énonciation lui-même à affirmer leur propre autorité ». Teuber : « Sacrificium auctoris », op. cit., p. 123. Nous traduisons « [...] die im *énoncé* ihrer Schriften das Autorkonzept entautorisieren, aber im Akt der *énonciation* selbst für sich Autorität zu gewinnen suchen [...] ».

³⁵ Parmi l'immense production scientifique, nous renvoyons aux excellentes monographies de langue allemande de Beatrice Schuchardt : *Schreiben auf der Grenze: postkoloniale Geschichtsbilder bei Assia Djébar*, Wien 2006 et Elke Richter : *Ich-Entwürfe im hybriden Raum – das ‚Algerische Quartett‘ von Assia Djébar*, Frankfurt a.M. 2008.

l'Académie française. À vingt-et-un ans, elle publiait son premier roman, *La Soif*, sous un pseudonyme pour se protéger, elle et sa famille, des attaques des traditionalistes. La rédaction et la publication d'un roman par une jeune femme arabe, qui en plus écrivait en français, un an seulement après le début de la guerre d'indépendance représentait une transgression culturelle majeure. C'est pourquoi Fatima Zohra Imalayène choisit de remplacer le patronyme berbère par un pseudonyme arabe qui, à un double niveau, non seulement la plaçait dans une généalogie religieuse mais entraînait en plus une métaphore séculaire liée à l'image du guérisseur. Elle avait en effet choisi le dixième des quatre-vingt-dix-neuf noms ou attributs musulmans du divin,³⁶ *djebbar* (l'Intransigeant), pour sa sonorité agréable et en référence à Dieu, un nom auquel elle adjoignit le prénom arabe féminin « Assia ». Mais dans la précipitation (sur le trajet qui la conduisait chez l'éditeur parisien René Julliard), elle fit une faute dans la transcription du mot arabe *al-djebbār* (le Tout-Puissant), une anecdote souvent rapportée³⁷. La consonne manquante transforme l'attribut divin en un autre mot : 'guérisseur' (*al-djābar*), ce qui laisse le champ libre aux spéculations (erreur involontaire ? modification consciente ?)³⁸. Ce qui me paraît plus important, c'est que Djebbar, en choisissant l'un des nombreux noms de dieu, légitime son statut d'auteur femme en prenant appui justement sur la dimension sacrée que l'écriture revêt dans la culture arabo-islamique. Par cette erreur (intentionnelle ou pas) de transcription –une sorte de *mimicry* dans le sens de Bhabha –, elle sécularise l'attribut divin tout en conservant le mot d'origine sous la forme de l'anecdote biographique, ce qui fait du nom lui-même un palimpseste. Une telle appropriation, par la transcription, du nom divin relève d'une volonté d'imposer "par derrière" son autorité d'auteur. Mais surtout, cette appropriation interdit l'incorporation douloureuse et la suppression symbolique du sujet pensant par cette même pratique ancestrale et sacrée que l'auteur marocain Abdelkébir Khatibi (1938-2009) décrit dans son recueil d'essais *La Blessure du nom propre* (1974) comme l'abîme inflexible qui sépare la tradition collective de l'individualisation, une blessure du nom infligée au sujet de l'extérieur, une dépossession métaphysique³⁹.

³⁶ Ces noms sont employés dans le Coran pour désigner Dieu. Leur nombre lui-même est donné par un hadith et possède une valeur symbolique dans la mesure où plus de quatre-vingt-dix-neuf attributs y sont mentionnés.

³⁷ Clarisse Zimra a explicité cet aspect dans sa postface à la traduction anglaise du recueil d'Assia Djebbar intitulé *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980), cf. Assia Djebbar : *Women of Algiers in their apartment*, Charlottesville 1992, et nouvellement en Clarisse Zimra : « Trespasser across Perilous Ways: Assia Djebbar, Woman Writer », dans : *Cincinatti Romance View* vol. 31 (2011) pp. 146-168, ici p. 146.

³⁸ Cf. Alison Rice : « The Improper Name. Ownership and Authorship in the Literary Production of Assia Djebbar », dans : *Assia Djebbar*, éd. par Ernstpeter Ruhe, Würzburg 2001, p. 49-77, ici p. 50 sq.

³⁹ Ce n'est pas la première fois que Khatibi souligne la dimension fondamentale du nom propre. Déjà, dans son autobiographie, *La Mémoire tatouée. Autobiographie d'un décolonisé* (1971), il écrivait : « On le redira, le jour

Mais comme Assia Djébar révéla bientôt son vrai nom public, le pseudonyme perdit rapidement sa fonction protectrice pour devenir le nom de plume d'un auteur écrivant en français. Pour Alison Rice, ce pseudonyme est élevé au rang de nom propre par un auteur désormais en possession d'un nom qu'elle s'est elle-même donné, une manière d'affirmer les droits du moi au-delà de l'ordre religieux et familial patriarcal qui prévaut⁴⁰. De façon subversive, elle s'approprie des éléments de l'autorité paternelle et sacrée. L'ancien pseudonyme ne fonctionne plus comme le masque de l'Algérienne Imalayène⁴¹ mais comme le symbole de l'auto-procréation littéraire de l'auteur. Cette autocréation littéraire, la naissance d'un Je créateur, s'est même peut-être réalisée par refus du modèle sacré de la littéralité : la mise par écrit du nom divin (al-djebbār) instaure un écart avec le mot d'origine (exactement dans le sens de la *différance* de Derrida) qui bouleverse la métaphysique de la lettre. En outre, l'auteur, qui ne maîtrisait alors pas la langue arabe, traduit le nom divin choisi non pas par les termes communs du dictionnaire comme l'Immense, le Colossal, le Tyrannique, le Tout-Puissant, l'Oppresseur mais choisit un attribut (l'Irréconciliable) qui en découle⁴². Lors de la transcription latine du mot arabe – pour laquelle, curieusement, il n'existe jusqu'à aujourd'hui aucun ouvrage de référence – la double consonne 'bb' devient 'b'.

Mais pour que le nouveau mot signifie 'guérisseur', une transformation supplémentaire – mais invisible dans l'écriture latine du nom Djébar – est nécessaire, à savoir le déplacement de la voyelle longue de la seconde à la première syllabe : *al-djābar*⁴³. Partant de là, je pense que ces modifications dans la phonétique et dans la signification des concepts afférents ne sont pas seulement le fruit d'une erreur mais avant tout le signe d'un processus d'appropriation stratégique. L'auteur, qui avoua d'elle-même ne pas avoir maîtrisé l'arabe écrit à l'époque, n'est pas tant préoccupée par la remémoration d'un concept religieux de vérité qu'attachée à développer un concept poétique de légitimité auctoriale] de son propre

de ma naissance (1938) est le jour même de l'Aïd el Kebir, fête commémorant le sacrifice d'Abraham : de là mon prénom, Abdelkébir, serf du Grand, esclave de Dieu. [...] Je fus sacrifié en venant au monde, et ma tête fut, en quelque sorte, offerte à Dieu. L'ai-je jamais retrouvée, au-delà de tout destin métaphysique ? », citation tirée du prologue de l'édition de 1979, Abdelkébir Khatibi : *La Mémoire tatouée*. Paris, p. 10.

⁴⁰ Cf. Rice : *The Improper Name*, op. cit., p. 52.

⁴¹ D'ailleurs, l'auteur a réalisé, sous son vrai nom Imalayène, une thèse de lettres sur ses propres écrits littéraires à l'Université Paul Valéry-Montpellier III en 2000 sous la direction de madame Nagget Khadda.

⁴² Dans le dictionnaire de référence de Hans Wehr : *A Dictionary of Modern Written Arabic*, éd. par J.Milton Cowan, Beirut/London ³1974, p. 111, on ne trouve pas à l'article al-djebbār la traduction donnée par Assia Djébar de l'Irréconciliable. Il ne s'agit cependant pas d'une erreur de traduction mais bien plutôt d'une extrapolation très large du terme de base.

⁴³ Pour les traductions arabes et toutes les indications à ce sujet, je remercie chaleureusement mon mari, Ansgar Cordier.

acte d'écrire (en français). Or, l'Islam constitue une référence culturelle importante pour la pratique littéraire, sans pour autant être un modèle d'autorité copié et recopié, un point sur lequel j'aimerais revenir maintenant.

4.1 La mise en scène culturelle du moi et les concepts islamo-arabes de l'auteur

Depuis sa pause créative longue de treize années, qualifiées d'« années-tunnel », Assia Djébar s'interroge de manière approfondie sur son propre rapport à la langue et à l'écriture. À l'occasion d'un colloque à Ottawa et dans un essai intitulé « écrire dans la langue de l'autre »⁴⁴, Assia Djébar s'interroge sur son propre rapport conflictuel à la langue. Ce faisant, elle développe une métaphore inhabituelle de l'auteur dans l'image d'une musulmane, nomade éternelle et sans patrie. Un peu comme le poète tunisien Abdelwahab Meddeb, qui se disait « errant et polygraphe »⁴⁵, elle associe son écriture à la migration, non dans le sens sociologique du terme mais par allusion à la dimension religieuse du mot, dont elle fait d'ailleurs un principe profondément féminin. Son rapport à la langue française, interrompu pendant longtemps, repris après une assez longue pause créative et toujours extrêmement conflictuel, constitue ainsi le point de fuite de son affirmation littéraire. Elle joint à la question « qui suis-je » – le fil rouge de son autobiographie – l'indication de son statut d'« invitée » dans sa propre langue et établit une analogie avec la masse des patientes femmes musulmanes :

Pour ma part, bien qu'écrivant chaque jour dans la langue française, ou justement parce qu'écrivant ainsi, je ne suis en fait qu'une femme de cette multitude-là... Simplement une migrante. La plus belle dénomination, je crois, en culture islamique⁴⁶.

Elle compare l'ambivalence de son rôle d'intermédiaire entre diverses cultures et divers médias avec le statut d'une musulmane toujours menacée de répudiation au sein de sa propre culture :

[...] en islam, la femme est hôtesse, c'est-à-dire passagère ; risquant, à tout moment, la répudiation unilatérale, elle ne peut réellement prétendre à un lieu de la permanence. Ainsi, dans une religion qui commence avec une émigration quasiment sacralisée, la femme devient une émigrante constante, sans point d'arrivée, et pour cela créature méritant à la fois le meilleur et le pire ! Le meilleur symboliquement, le pire historiquement.⁴⁷

⁴⁴ Assia Djébar : « Écrire dans la langue de l'autre », dans : *Ces voix qui m'assiègent...en marge de ma francophonie*, Paris 1999, p. 41-50.

⁴⁵ Abdelwahab Meddeb : « Errant et polygraphe », dans : *Dédale* 7-8 (1998), p. 187-190.

⁴⁶ Ibid., p. 49.

⁴⁷ Ibid., p. 49.

Dans cette formule pathétique s'exprime la contradiction ressentie par Djébar quant à sa propre posture d'écrivain, une posture qu'elle associe de façon (dé)favorable à l'autre langue. C'est dans cette dernière qu'elle émigre pour retracer l'histoire, de sorte que la langue devient en dépit de son origine coloniale un lieu (un abri) symbolique.

Les concepts de la répudiation et de la migration par lesquels Djébar appréhende sa langue, et par métonymie elle-même en tant qu'auteur, ne sont cependant pas exclusivement féminins mais également liés, par la Hégire et le départ du Prophète Mahomet de La Mecque, à la scène originelle et masculine de la révélation de l'Islam. Renvoyant à l'exil du Prophète, l'auteur fait le lien entre son écriture transfrontalière et des termes sacrés qui, dans la tradition, s'opposent à l'impureté féminine. Même si elle n'écrit pas dans la langue du Coran, ou plutôt parce qu'elle n'écrit pas dans la langue du Coran, elle peut se permettre de la périphraser et d'utiliser sa symbolique à des fins d'auto-proclamation. Cette légitimation fonctionne selon un principe apparemment paradoxal puisque d'un côté elle se fonde sur le Prophète en tant qu'exilé par excellence, mais d'un autre côté, elle ajoute à cette fonction qualitative une dimension quantitative et se conçoit comme « une femme de cette multitude-là ». C'est de cette double fonction que résulte sa posture auctoriale. Dans un sens, elle prend racine dans une compétence de l'écrit singulière et qui se réfère inéluctablement à l'Écriture divine. Dans un autre sens, elle ne revendique ni vérité ni absolu mais puise ses messages dans le collectif féminin anonyme et dans sa tradition mémorielle, deux éléments qui sont, au contraire du modèle sacré, produits généalogiquement, autorisés collectivement et toujours appréhendés dans le processus de la transformation.

Ce discours auctorial en langue française s'appuie donc sur les modèles collectifs de l'islam du féminin et des formes de transmission arabes sans cependant en réaliser les principes. Ces derniers deviennent même les facettes d'un rôle (auctorial) qui ne s'épanouit que par la transformation et le renouvellement de différents modèles. Ainsi, l'auteur algérienne n'entre pas en concurrence avec le modèle de l'instance auctoriale métaphysique absolue de l'Écriture coranique⁴⁸, et ne se réduit pas non plus à un simple relai de la tradition orale. Au contraire, elle intègre, en les transformant, différents modèles d'autorité et confère à leur réécriture dissonante une fonction originale.

⁴⁸ Dans la culture arabe classique, il règne une hiérarchie des textes qui induit également un classement hiérarchique des auteurs. Le Coran y occupe la première place. Cf. Abdelfattah Kilito : *L'auteur et ses doubles, essai sur la culture arabe classique*, Paris 1985, p. 14 : « Le texte par excellence est le Coran, qui renferme la „Parole de Dieu“, auteur suprême »

4.2 Le recours aux hadiths, moyen de transvocalité intrafamiliale et interculturelle

J'aimerais maintenant mettre en évidence le développement de techniques collectives dans le discours narratif de Djébar et ainsi démontrer une nouvelle fois la stratégie complexe visant à lier le concept singulier et le concept pluriel de l'auteur et de la production textuelle. La technique narrative de la transvocalité⁴⁹ repose sur la répétition d'une ou de plusieurs histoire(s) avec un changement de voix narrative, ce qui constitue une transposition narrative du principe de transmission de la mémoire – qui fonde également les hadiths musulmans⁵⁰. J'aimerais en expliciter le principe à l'aide de la version familiale d'un hadith qu'Assia Djébar met dans la bouche d'une tante de la narratrice dans *L'Amour, la Fantasia*. Le récit de la révélation, rapporté par la seconde femme du Prophète, Aïcha⁵¹, et transmis par le fameux Imam al-Bukhârî, y est abordé sous un angle décidément féministe. Ce récit décrit la crainte de Mahomet après qu'il a reçu le message divin dans la grotte de Hira, près de La Mecque. Alors que la version officielle du hadith selon al-Bukhârî ne parle que de la crainte, de l'incertitude et des battements de cœurs du Prophète⁵², le récit de la tante, qui constitue une transvocalité de la tradition, va bien au-delà de la version officielle :

A la même époque, le récit d'une tante qui débitait en multiples variations une biographie du Prophète, me rapprocha de cette émotion... Le Prophète, au début de ses visions, revenait de la grotte tellement troublé qu'il „en pleurait“, affirmait-elle, troublée elle-même. Lalla Khadidja, son épouse, pour le reconforter, le mettait „sur ses genoux“, précisait la tante, comme si elle y avait assisté. Ainsi, concluait-elle, toujours de la même manière, la première des musulmanes et des musulmans était une femme, peut-être même avant le Prophète lui-même, qu'Allah l'ait en sa sauvegarde! Une femme avait adhéré à

⁴⁹ Gérard Genette : *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 336.

⁵⁰ Le terme hadith désigne les sentences du Prophète telles que transmises par les récits oraux de ses contemporains. Après la mort du Prophète, les hadiths sont devenus, après le Coran, la seconde source la plus importante pour l'établissement des normes religieuses et juridiques, d'où la science du hadith, qui se penche sur la fiabilité de ces transmissions. Seuls six de ces nombreux recueils ont été canonisés pour contenir des informations fiables au sens strict du terme (« sain »/sahîh), les deux plus importants ayant été classés par al-Bukhârî et Muslim. Cf. Stefan Reichmuth : « Hadith », dans : *Kleines Islam-Lexikon*, éd. par Ralf Elger, München, 2008, p. 118-120, ici p. 118-119.

⁵¹ Beaucoup de récits de la vie du Prophète sont le fait de femmes qui comme Aïcha ont vécu à l'époque mahométane.

⁵² Ici, un extrait du hadith de la révélation d'après le récit d'Aïcha selon al-Bukhârî, vol. I, livre 1, numéro 3: "Then Allah's Apostle returned with the Inspiration and with his heart beating severely. Then he went to Khadija bint Khuwailid and said, 'Cover me! Cover me!' They covered him till his fear was over and after that he told her everything that had happened and said, 'I fear that something may happen to me.' Khadija replied, 'Never! By Allah, Allah will never disgrace you. You keep good relations with your Kith and kin, help the poor and the destitute, serve your guests generously and assist the deserving calamity-afflicted ones.', cité d'après le site <http://www.cmje.org/religious-texts/hadith/bukhari/> (consulté le 6 janvier 2012).

la foi islamique, historiquement la première, „par amour conjugal“, affirmait ma parente⁵³.

La tante renforce le rôle exceptionnel de Khadidja lors de la révélation et en fait, de façon plus manifeste que dans le hadith lui-même, la (co-)fondatrice de l’Islam. Dans cette version presque blasphématoire, le mythe fondateur religieux est réécrit pour faire d’une femme la première croyante – et dans une perspective féministe, la matrice de la communauté musulmane – ce qui correspond à la tradition selon laquelle Khadidja était une femme particulière, indépendante et d’une plus grande expérience que le prophète : riche et beaucoup plus âgée que Mahomet, cette veuve et mère de plusieurs enfants lui avait offert de l’épouser, si bien que le Prophète savait qu’elle n’était plus vierge à son mariage. Ce fait historique fonde l’extrapolation de la version familiale du hadith dans laquelle est souligné le rôle fondamental, la fonction protectrice et la sagesse de la femme mûre et de la mère – contrairement à la tradition de dévalorisation du féminin accusé d’impureté.

Ce passage, extrait d’un des textes du *Quatuor d’Alger* de Djébar, permet de mieux appréhender le processus et le concept de l’auteur collectif. L’anecdote, que la narratrice à la première personne apprend de sa tante, se fonde sur des récits de la vie du Prophète dans lesquels ce n’est plus Mohamet mais Khadidja, qui, en tant que première croyante (« peut-être même avant le Prophète lui-même ») est placée à l’origine de l’histoire de l’Islam. Cette réécriture du mythe créateur masculin en un mythe féminin et l’affirmation des femmes qui en découle s’explique en partie par la posture auctoriale de Djébar.

4.3 « Une large fresque féminine » : la mémoire féminine dans le monument de l’écrit

« Le terme “auteur” devrait signifier celui qui réveille les morts, celui qui remet debout les cadavres ! »⁵⁴ C’est par ces mots que Djébar décrit la fonction de mémoire et de témoin de ses textes ainsi que l’ambition historiographique qu’elle se donne en tant qu’auteur. J’aimerais donc expliquer la façon dont elle réunit, dans l’un de ses textes, le savoir collectif qui entoure l’histoire d’une résistante algérienne et comment, par l’inclusion de témoignages, elle offre une réflexion sur le concept de l’auteur pluriel, tout en en faisant la démonstration pratique. Au sein de cet ensemble de voix, la narratrice à la première personne apparaît comme l’*alter ego* de l’historienne et femme de lettre Djébar : elle ne veut pas être l’auteur mais l’instance

⁵³ Assia Djébar : *L’Amour, la Fantasia*, Paris 1995, p. 194.

⁵⁴ Djébar : *Ces voix*, op. cit., p. 112.

poétique de transcription d'une multitude de récits et de souvenirs. C'est ainsi qu'elle évoque dans la préface de *La Femme dans sépulture*⁵⁵ à la fois un discours documentaire et un discours fictionnel. Le modèle d'une performance mémorielle collective est réalisé de façon exemplaire : le texte reconstruit sur la base d'interviews et de conversations privées l'histoire de Yamina Oudaï, de la ville de Cherchell, l'un des dirigeantes de la résistance algérienne. L'héroïne, tombée depuis dans l'oubli, avait été arrêtée, torturée et assassinée, sans que son corps ne soit jamais retrouvé. Djébar lui consacre un livre, qui devient ainsi sépulture imaginaire⁵⁶. La dimension historique de ces événements est soulignée à plusieurs reprises : tout d'abord par les témoignages que la narratrice écoute, met par écrit et retravaille, et auxquels elle confère le statut de sources. En outre, elle recourt au procédé du courant de conscience qui permet la mise en présence immédiate du raconté par le moyen du récit à la première personne. Ainsi, les pensées et les sentiments sont évoqués non seulement dans la perspective du représenté mais également dans la situation de la présence physique des « récitantes ». À l'histoire de cette femme, nommée Zoulikha, est donc élevé un monument dans le livre mais en même temps, son souvenir est lié à chaque acte de communication et se fait perceptible en tant que processus de communication, comme une conversation en cours, comme une mosaïque vivante de voix narratives. L'histoire n'est pas le résultat d'une abstraction obtenue à partir de la reconstruction biographique et chronologique des événements mais est formée d'images présentes ou qui reviennent à l'esprit des femmes qui racontent. C'est ainsi que l'acte de se souvenir s'opère par-delà la mémoire corporelle, et ce n'est qu'en deuxième instance que se fait la transcription.

La dimension physique de l'acte oratoire – la sonorité et le geste, qui sont des signes d'une présence du locuteur imposant de lui-même son autorité – est ici soulignée, contrairement au découplage du corps traditionnel dans le médium de l'écriture. La narratrice à la première personne participe d'un tel acte collectif de mémoire : auditrice attentive, elle décrit ses interlocutrices. Ainsi, dans l'exemple suivant, elle parle de l'une d'elles, amie de la résistante disparue, et décrit minutieusement, pour l'authentifier, le travail de mémoire libérateur qui s'opère dans la vieille femme :

Dame Lionne, la récitante, lève ses lourdes paupières, ses yeux noircis scrutant au loin n'aperçoivent plus Mina. Comme si elle s'engloutissait vingt ans en arrière. [...] comme si le récit, par son élan, allait la libérer, elle.⁵⁷

⁵⁵ Cf. Assia Djébar : *La Femme sans sépulture*, Paris 2002.

⁵⁶ Assia Djébar lui a également dédié à cette fin son film *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* (1978).

⁵⁷ Djébar : *La Femme*, op. cit., p. 33 sq.

Les conversations de la narratrice à la première personne avec les deux filles de Zoulikha, Mina et Hania, constituent le fil rouge d'un texte qui comprend également quatre monologues imaginaires de Zoulikha sous la forme d'une prosopopée (séquences 3, 7, 10, 12). Ce n'est pas la fonction auctoriale d'une narratrice centrale qui garantit ici la véracité des faits mais au contraire, c'est la multitude de ces voix qui construisent l'histoire comme un puzzle, sans prétendre à une quelconque unité. Ainsi naît l'image d'une « fresque féminine – selon le modèle des mosaïques si anciennes de Césarée de Maurétanie (Cherchell) »⁵⁸ tendu entre le passé et le présent (du récit) et dans laquelle locutrices et auditrices sont placées sur un même plan⁵⁹. L'auteur aussi fait sienne cette posture et, tout en mettant l'accent sur sa liberté d'imagination, elle souligne dans l'avertissement en tête d'ouvrage vouloir offrir un accès privilégié à l'histoire de la morte pour la rendre sensible : « J'ai usé de ma liberté romanesque, justement pour que la vérité de Zoulikha soit éclairée davantage, au centre même d'une large fresque féminine »⁶⁰. Djébar recode cette mémoire, la met par écrit, la reforme et produit un texte français à la fois transmédiat et transgénérique. Mais surtout, elle conjugue les modèles narratifs pluriels et les productions textuelles collectives et polyphoniques avec une fonction auctoriale dans le sens de Foucault. En effet, le texte dessine et intègre ces récits mémoriels dans le cadre d'un modèle d'auteur singulier. C'est ainsi que des stratégies de légitimation contraires sont combinées les unes avec les autres : d'un côté les déclarations des locutrices sont inscrites dans une structure narrative matrilineaire et polyphonique, et d'un autre côté, la préface suggère une identité entre l'auteur et la narratrice à la première personne. Le nom propre reconquiert ainsi l'autorité qu'il avait perdue, ce qui entraîne une réactualisation du modèle classique de la « paternité littéraire » centrée sur l'auteur.

Djébar met en scène sa posture auctoriale d'après le principe d'une généalogie littéraire et culturelle – qu'elle ne limite d'ailleurs pas à la lignée féminine – et applique ce principe structurel à la narration qui devient ainsi une métaphore épistémologique du souvenir partagé et de l'auteur pluriel. Ce faisant, le principe de la filiation n'est pas limité aux ancêtres ethniques (masculins) ou réservé à une communauté nationale ou religieuse mais pratiqué en tant qu'entité transculturelle⁶¹. C'est ainsi que se créent de nouvelles traditions, que se mêlent

⁵⁸ Ibid., p. 9.

⁵⁹ Aucune d'entre elles ne tente de donner un sens à la vie de Zoulikha. Au contraire, elles cherchent un moyen de rendre présente sa voix, comme dans la citation de Louis-René Des Forêts devenue leur devise : « [...] Même après que s'en est perdu le sens/ Son timbre vibre encore », *ibid.*, p. 11.

⁶⁰ Djébar : *La Femme*, *op. cit.*, p. 9.

⁶¹ Elle considère sa généalogie dans la lignée des écrivains algériens et nomme Kateb Yacine et Albert Camus, mais elle ne s'y limite en aucune façon. Au contraire, elle étend cette généalogie à Pagnol et à d'autres écrivains

personnages fictifs et historiques, que se tissent des histoires, que se construisent des rapports imaginaires par-delà le temps. À la place de la logique patrilinéaire d'exclusion et d'identité, comme décrite par exemple dans les structures élémentaires de la parenté de Lévi-Strauss⁶², les continuités et les parentés entre les cultures, les générations, les tribus, les nations, les classes et les sexes sont ici le fruit de l'imagination. Je soutiens que c'est à une telle logique antihierarchique que correspondent les facettes du modèle auctorial de Djébar⁶³ qui conçoit sa fonction d'« auteur ressusciteur »⁶⁴ comme un moyen postcolonial de réveiller les voix et les destins ensevelis.

Or, le principe narratif généalogique de ses textes se révèle être de nature subversive car il renverse le principe patriarcal de l'autorité et de la possession et rejette aussi bien l'écriture réaliste que le concept romantique moderne de création, sans pour autant renoncer à revendiquer un autre type d'autorité. L'auteur situe la construction de sens non plus dans le geste d'une création qui lui serait propre mais dans le cadre d'une multitude de situations dialogiques. Son sujet n'apparaît alors plus comme un moi singulier mais résonne symboliquement comme une voix dans un espace polyphonique. C'est ainsi que, paradoxalement, cette voix se trouve à nouveau légitimée par l'acte même de sa destitution : elle ne parle ni pour les femmes ou les hommes, ni au nom d'une communauté féminine analphabète mais se veut une voix parmi les leurs, une « migrante » et une invitée dans sa

français ainsi qu'à toute une série de femmes auteurs. C'est ainsi qu'elle qualifie l'autobiographie de Fatma Aïd Mansour de texte fondateur de la culture algérienne (cf. Djébar : *Ces voix*, op. cit., p. 116 sq.), tout comme les mémoires des femmes, et en particuliers des femmes de sa famille. Djébar évoque sa grand-mère et ses ancêtres andalous (cf. *Vaste est la prison*, Paris 1995), sa mère membre d'une tribu berbère du Mont Chenoua (cf. le film *La Noubia des femmes du Mont Chenoua*, 1978), mais également des personnages féminins comme Zoraïde, héroïne de l'incontournable roman *El ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha* (1605/1615) de Miguel de Cervantes, dans laquelle elle voit la première femme-écrivain algérienne. De la même façon, dans le texte *L'Amour, la Fantasia* (Paris 1985), elle évoque un récit de voyage du peintre français Eugène Fromentin dans lequel ce dernier évoque un épisode de l'histoire féminine. Le peintre rapporte l'histoire d'un massacre subi par la population algérienne dans les années de la conquête et des restes d'une main féminine tranchée. Cette main qui gît dans la poussière devient pour Djébar le symbole de la violence et l'expression même de l'anonymat féminin traditionnel. Par métonymie, cette main conduit la narratrice : « Plus tard, je me saisis de cette main vivante, main de la mutilation et du souvenir et je tente de lui faire porter le ,qalam' » (Assia Djébar : *L'Amour, la Fantasia*, Paris 1995, p. 255). Dans son texte *Loin de Médine*, (Paris 1991), Djébar se penche sur la culture paléo-islamique et se consacre aux femmes de Mahomet, comme Khadidja, la femme du Prophète.

⁶² L'ethnologue et anthropologue français, décédé en 2009, avait décrit que la femme était un objet d'échange entre les hommes selon les règles fondamentales archaïques des relations de parenté patrilinéaires (cf. Claude Lévi-Strauss : *Structures élémentaires de la parenté*, Paris 1949). La femme est le garant du tabou de l'inceste dans la mesure où elle est un objet d'échange entre les représentants masculins de plusieurs groupes. Dans ce contexte, les épouses, qui instaurent l'identité et la continuité du patronyme des hommes, ne possèdent elle-même aucune identité.

⁶³ Butler parle d'une « rupture avec la logique identitaire de la structure de l'échange chez Lévi-Strauss » et critique l'affirmation rarement remise en cause de ce principe chez Lévi-Strauss qui ainsi fait de l'hétérosexualité une donnée naturelle. (Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a.M. 1991, p. 69 sq. Nous traduisons : « Bruch mit identitätslogischen Tauschstrukturen bei Lévi-Strauss »).

⁶⁴ Djébar : *Ces Voix*, op. cit., p. 113.

propre culture. De la même façon, Calle-Gruber précise : « Elle ne se veut pas porte-parole, tout au plus porte-voix de celles qui sont sans alphabet ; pas diseuse ni médiatrice mais médium et capteuse de traces »⁶⁵. Par conséquent, nous avons ici affaire à une fonction auctoriale qui à la fois résulte de la mise en scène du sujet en tant que partie prenante d'une communication collective mais également représente les vestiges d'une production de sens qui, de fait, s'avère dialogique. En effet, comme le note la rédactrice du prologue, les interviews de la narratrice revêtent un caractère documentaire.

Dans un article consacré au recueil de Djébar *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980), Birgit Wagner attire l'attention sur la double fonction de la voix⁶⁶ qui n'intervient pas seulement dans le sens métaphorique de la 'voix narrative' mais réalise une performance culturelle du dit et s'affirme ainsi dans le cadre d'une politique (spécifique) d'auteur. C'est ainsi que Djébar revendique une place singulière dans le champ littéraire : « Enregistrer et véhiculer par les médias cette transmission orale, voilà le projet de vie de l'auteur Assia Djébar, un projet qu'elle tend à réaliser aussi bien dans ses œuvres narratives que dans ses films. »⁶⁷

Assia Djébar fait de l'auteur un moyen de subvertir le modèle d'autorité patriarcal classique, qu'il soit d'origine moderne ou sacré, et dépotentialise sur un plan symbolique le pouvoir qu'elle acquiert par l'écriture française. En même temps, elle répond comme auteur aux exigences du marché du livre, elle publie ses textes sous son nom de plume si connu et protège, en tant que sujet juridique, ses intérêts économiques et éditoriaux. La position de sujet de la narratrice ne s'en trouve pas pour autant minée par le collectif, au contraire : Djébar parvient à revendiquer pour elle-même un modèle de posture auctoriale imprégné à la fois par le collectif *et* le subjectif. Ce faisant, elle évite de disparaître, anonyme absolue dans la chaîne de la tradition, puisque les récits collectifs sont toujours introduits dans l'espace publique littéraire sous son nom. Rice remarque donc avec pertinence que c'est un nouveau concept de l'auteur dans le sens de Roland Barthes⁶⁸ – ou plus précisément un concept de scripteuse, pour s'inspirer de sa terminologie – qui apparaît ici et qui s'impose à la fin de ses textes polycentriques. En effet, dans la pratique officielle, cette idée d'une « mort de

⁶⁵ Mireille Calle-Gruber : *Assia Djébar*, Paris 2006, p. 21.

⁶⁶ Wagner s'appuie sur l'ouvrage de Susan Lanser : *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca, NY/London 1992. Cf. Birgit Wagner : « Erzählstimmen und mediale Stimmen. Mit einer Analyse von Assia Djébars Erzählung *Die Frauen von Algier* », dans : *Narration und Geschlecht. Texte – Medien – Episteme*, éd. par Sigrid Nieberle et Elisabeth Strowick, Wien 2006, p. 141-158, ici p. 144.

⁶⁷ Ibid., p. 157. Nous traduisons « Diese mündliche Überlieferung medial zu speichern und zu vermitteln, ist das Lebensprojekt der Autorin Assia Djébar, das sie sowohl in ihren Erzählwerken als auch in ihren Filmen verfolgt. »

⁶⁸ Cf. Rice : *The Improper Name*, op. cit., p. 61.

l'auteur » manque de radicalité, ce que l'on retrouve chez Barthes lui-même⁶⁹. C'est pourquoi il faut faire la distinction entre ces différentes postures auctoriales que Rice a sans doute décrites de façon un peu trop emphatique : « This conception of authorship differs widely from the individualistic goals of most writers who want to ,make a name for themselves‘ completely on their own »⁷⁰. L'auteur ne s'est-elle pas consciemment « fait un nom », comme le suggère la stratégie du choix du nom propre telle que nous l'avons analysée ci-dessus ? Cette idée est également en adéquation avec la mise en scène prométhéenne d'une déesse créatrice – pôle opposé de l'intermédiaire anonyme – mis en lumière par Ernstpeter Ruhe⁷¹.

La mise en scène d'une suppression totale et systématique de la fonction auctoriale, ainsi que son prolongement pragmatique, a été réalisé par l'auteur espagnol à succès Juan Goytisolo. Dans son texte *Las semanas del jardín. Un círculo de lectores* (1997), il met en lice une multitude de narrateurs (et d'informateurs)⁷² qui racontent sur vingt-huit chapitres nommés d'après des lettres de l'alphabet arabe leur version de la disparition du protagoniste. Se dessinent alors sous les yeux du lecteur des images assez contradictoires du poète de gauche et homosexuel Eusebio/ Eugenio, dont la personnalité connaît un tournant radical sous l'action du processus de rééducation idéologique nationaliste et fasciste dans le contexte de la guerre civile espagnole. Cependant, l'endoctrinement par le phalangiste Basilio et la schizophrénie grandissante de l'écrivain concerné – dans lequel on reconnaît sans l'ombre d'un doute Goytisolo lui-même – n'est pas directement rapporté dans le texte mais donné en spectacle par des voix narratives qui usent de masques discursifs et de décors mobiles : dans le contexte de la répression idéologique totalitaire, ce n'est pas seulement le personnage qui disparaît mais aussi l'auteur du roman. La dépersonnalisation est réalisée de façon absolument unique, d'une part par le suicide (ou l'assassinat) du double personnage, et d'autre part par son extension à l'auteur en tant qu'*alter ego* du personnage, de sorte que Llored parle d'une « dépersonnalisation du concept auctorial »⁷³. On ne trouve sur la couverture du livre aucun

⁶⁹ Cf. à ce sujet la note de bas de page n° 34.

⁷⁰ Ibid., p. 57.

⁷¹ Cf. Ernstpeter Ruhe : « Les Mots, l'amour, la mort. Les mythomorphoses d'Assia Djébar », dans : *Postcolonialisme & Autobiographie. Albert Memmi, Assia Djébar, Daniel Maximin*, éd. par Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe, Amsterdam 1998, p. 161-177, ici p. 168.

⁷² Le titre *Las semanas del jardín* s'inspirent d'une œuvre perdue de Cervantes et que ce dernier a évoqué à trois reprises : dans le prologue de son recueil de nouvelles *Novelas ejemplares*, dans la dédicace de ses *Ocho comedias* et dans celle de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1616). Jusqu'à aujourd'hui, on ne sait pas avec certitude quels extraits en faisaient partie (cf. Daniel Eisenberg : « *Las semanas del jardín* de Cervantes », dans : *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, 21-26 de agosto de 1989, éd. par Antonio Vilanova, Barcelona 1992, p. 607-611).

⁷³ Yannick Llored : « La ejemplaridad del compromiso literario de Juan Goytisolo en *Las semanas del jardín* », dans : *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950-2010)*, eds. por Amélie Florenchie y

nom propre, si bien que la fonction auctoriale dans le sens de Foucault est totalement suspendue. Mais le texte de la jaquette contient une dénomination cryptée et une photographie de l'auteur Goytisoló, ce qui explique que certaines bibliographies de référence recensent le livre non plus sous le substitut d'un quelconque "cercle de lecteurs" mais sous le nom de l'auteur lui-même⁷⁴. Le fait que cette œuvre possède un récit-cadre selon le modèle des 1001 Nuits, que les vingt-huit narrateurs se trouvent trois semaines durant dans un jardin nord-africain, sorte de *locus amoenus*, que l'histoire se passe pour une grande part au Maroc et que de nombreuses formes discursives orientales y soient ironiquement mises à distance⁷⁵ – sans oublier la relation que Juan Goytisoló entretenait avec la culture marocaine – fait de ce texte collectif dépourvu d'auteur un texte de référence pour toute la littérature maghrébine.

Si Djébar invoque un matériau historique, des récits officiels et personnels, ce n'est pas pour restaurer, au sens où l'entend Woodmansee, une collectivité qui, en dernier ressort, entraînerait la suspension de son nom propre mais pour mettre en scène une telle fonction auctoriale tout en entamant une réflexion sur ses conditions genrées, culturelles et médiales.

5. Kateb Yacine : *Nedjma* et la mise en scène du mythe tribal des Beni Hilal

Il me reste maintenant à évoquer rapidement la mise en scène de la production textuelle polyphonique chez Kateb Yacine. Elle me semble très importante pour éviter un malentendu qui consisterait à penser que la mise en scène collective de la production textuelle au Maghreb est d'abord le fait de la mémoire féminine. Au contraire, l'exemple choisi montre que les mythes tribaux, qui font partie intégrante de la tradition orale, jouent un rôle central dans la recodification de la collectivité et la formation de modèle auctoriaux originaux.

Ainsi, on trouve dans le roman *Nedjma*, traditionnellement considéré comme le texte fondateur de la littérature du Maghreb, une mise en scène narrative d'une production textuelle collective. À cause de sa structure fragmentaire, ce texte, qui oscille entre mythe tribal et mode narratif réaliste, a jusqu'ici donné du fil à retordre à la recherche, qui y a vu tout à la fois un palimpseste, un caléidoscope onirique, un mythe ou même une écriture postmoderne. Mais tandis que le rôle du mythe tribal dans l'histoire du roman et la conception des

Isabelle Touton, Madrid 2011, p. 111-130, ici p. 114. Nous traduisons « despersonalización del concepto de la autoría ».

⁷⁴ Il en va tout autrement du collectif d'auteurs anonymes fondé en 1999 en France qui se dénomme *Tiqqun* et rédige des essais en commun en s'entendant non comme un collectif d'auteurs mais comme un *instrument* de prise de position radicale par rapport à la pensée des sociétés actuelles.

⁷⁵ Cf. Llored : *La ejemplaridad del compromiso literario*, op. cit., p. 113, p. 120, p. 123, p. 125.

personnages a souvent fait l'objet de descriptions, son inscription narrative n'a jamais vraiment été abordée de façon systématique⁷⁶. Naget Khadda se pencha sur la question et, lors d'un colloque organisé à Clermont-Ferrand en 2010, défendit la thèse selon laquelle le mythe fondateur de la tribu des Beni Hilal a marqué le texte dans sa thématique mais également dans sa structure narrative. Pour Khadda, l'histoire tribale, sous la forme d'une « geste des hillaliens », représente « le principe fondateur de la dynamique de cette œuvre »⁷⁷. Un tel recueil de légendes contient des récits transmis oralement et sans aucune revendication auctoriale dans un cadre mémoriel. Le texte de Kateb, qui reprend ce principe, est structuré en six parties principales et chacune d'elles comprend deux fois douze séquences. Le roman lui-même a une structure circulaire et se termine sur la répétition littérale du début. La multiplicité des perspectives n'est pas unifiée par un fil rouge auctorial ou un centrage, comme c'était le cas des locutrices et auditrices de Djebar. Les quatre jeunes hommes Lakhdar, Rachid, Mustapha et Mourad, qui se révoltent ensemble contre le régime colonial, cherchent à fonder leur identité dans le mythe de la tribu est-algérienne des Keblouti de la montagne Nadhor dont ils sont les descendants. De son côté, Nedjma, objet des désirs des jeunes gens, incarne la rupture avec ce principe généalogique : sa mère est une juive française courtisée en son temps par les représentants de quatre peuples et dont l'Algérien berbère Si Mokhtar sut gagner la faveur. Ainsi, Nedjma n'incarne pas seulement la tribu des Klebouti mais, de par les insignes de l'origine étrangère et sa stérilité, elle est une allégorie de la fin de la généalogie tribale, ou plutôt l'allégorie de son dépassement par le biais d'un concept de Nation. C'est ainsi que, en suivant la logique d'une posture auctoriale volontairement mise en scène et non de fait collective, on peut lire ce texte comme un abandon de la pensée autoritaire patriarcale au profit d'une nation pluraliste et multiethnique – qu'incarnent les nombreuses perspectives narratives traitées à égalité comme dans le mythe de la tribu des Beni Hilal. L'autorité du mythe, un récit collectif, sorte de discours sans auteur, est ici utilisé pour déconstruire les structures tribales, patriarcales et autoritaires, alors même que persiste une fonction auctoriale littéraire.

6. Conclusion

⁷⁶ Ainsi, Charles Bonn : *Kateb Yacine : 'Nedjma'*, Paris 2009 [1990], p. 71, qui renvoie lui-même à l'étude non publiée de Mireille Djaïder : *Le Discours mythique dans l'œuvre romanesque de Kateb Yacine* (1977) (ibid.).

⁷⁷ Cf. la contribution de Khadda dans *D'ici et d'ailleurs : l'héritage de Kateb Yacine*, éd. par Catherine Milkovitch-Rioux et Isabella von Treskow (Peter Lang, 2016).

La mise en scène d'une fonction auctoriale collective ne représente en aucun cas une reprise de modèles de représentation archaïques ou spécifiques d'une ethnie ou d'une culture particulière voire une production de sens communautaire mais sert la construction complexe de stratégies auctoriales postcoloniales voire globales. Trois éléments sont plus particulièrement à retenir. Tout d'abord, le fait que, dans les textes maghrébins, le discours de l'auteur collectif est mis en scène de façon très variée. Cependant, il ne sert pas la réminiscence nostalgique d'une tradition orale qui se serait perdue mais réactualise ses particularités médiales et constitue une stratégie de légitimation d'un modèle auctorial créatif et non simplement reproductif. D'autre part, les mises en scène de l'auteur pluriel n'excluent en aucun cas une politique auctoriale effective, qu'affermissent encore des publications réalisées "au nom de l'auteur". C'est pourquoi on ne saurait voir de contradiction dans les discours auctoriaux puisqu'ils réalisent la double entité de l'auteur (dans le sens de Detering et Teuber)⁷⁸, un auteur qui fait montre de sa dépotentialisation mais revendique une autorité fondée sur l'originalité de la mise en scène de l'acte expressif lui-même, comme le souligne Teuber. Au contraire, réduire les stratégies narratives analysées à un "retour" aux formes narratives collectives reviendrait à enfermer territorialement la littérature maghrébine et ses discours auctoriaux dans un exotisme totalement stérile. Le fait même que ces modèles d'autorité collective aient été appropriés et réécrits est, à nos yeux, capital. Ce processus a donné naissance à des stratégies complexes d'hybridation de postures auctoriales littéraires modernes et traditionnelles, collectives et singulières, sacrées et profanes. Les littératures maghrébines s'avèrent ainsi minoritaires dans le sens de Deleuze/ Guattari parce qu'elles remettent en question le classement culturel des modèles auctoriaux et opèrent une déterritorialisation systématique des discours concernés. Enfin, l'auteur maghrébin n'est pas maghrébin parce qu'il s'appuie sur des définitions de l'auteur propres à la culture arabo-islamique ou mémorielle mais parce que, continuant la réflexion entamée dans divers discours occidentaux et non occidentaux, il élabore une posture et un rôle auctoriaux qui lui sont propres. Les modèles collectifs d'autorité sont ainsi partie prenante des processus de mise en scène littéraire dans et en-dehors de la littérature maghrébine – et pourquoi ne pas, dans cette logique, considérer Goytisoló comme un auteur maghrébin ?

⁷⁸ Cf. note de bas de page n° 34.