

Le roman judéo-maghrébin: désir d'une écriture collective

The Judeo-Maghrebian novel: desire for collective writing

Youssef JABRI

Université Abdelmalek Essaadi – Tétouan, youssef.jabri@etud.uae.ac.ma

Reçu le: 24/03/2020

Accepté le: 15/05/2020

Publié le: 30/06/2020

Abstract:

By our contribution, we aim to demonstrate that the Judeo-Maghrebian novel belongs to the category of minor literatures, on the one hand, because it is strongly motivated by the desire for a collective writing, on the other hand, because it seems to us that this genre is deeply rooted in history and in politics, in other words, it is part of a literature that projects mainly towards collective identity. This hypothesis, the acceptability of which we will try to verify, is inspired by the concept of "committed literature", which throughout the last century has designated a certain form of aesthetic practice of moral, ideological or political responsibility, of part of the writer, with regard to oneself as much as towards others.

Keywords: Jewishness - identity - otherness - minor literature – community

Résumé:

Par notre contribution, nous visons à démontrer que le roman judéo-maghrébin appartient à la catégorie des littératures mineures, d'une part, parce qu'il est fortement motivé par le désir d'une écriture collective, d'autre part, parce qu'il nous semble que ce genre est profondément ancré dans l'histoire et dans la politique, autrement dit, il fait partie d'une littérature qui se projette principalement vers l'identité collective. Cette hypothèse, dont nous essaierons de vérifier l'acceptabilité, s'inspire du concept de la «littérature engagée», qui aura désigné tout au long du siècle dernier une certaine forme de pratique esthétique de la responsabilité morale, idéologique ou politique, de la part de l'écrivain, à l'égard de soi-même autant qu'à l'égard d'autrui.

Mots-clés: judaïté -identité – altérité – littérature mineure- communauté.

Youssef JABRI , e-mail: youssef.jabri@etud.uae.ac.ma

1. Introduction

L'évolution de la destinée humaine est complexe, en raison de ses rapports d'interdépendances à soi et à l'Autre. Pourtant, jamais cette existence dramatique n'a dissuadé les intellectuels de se lancer dans les entreprises périlleuses de l'exploration des fondements qui constitueraient une essence possible de l'Être, pourchassant le mirage d'une promesse diabolique, jamais tenue, qui se volatilise dès qu'on s'imagine l'avoir saisi. Du fait, le concept amorphe de l'identité ne se présente pas comme une donnée fixe, une fois pour toute et déterminée d'un socle solidement ancré dans un domaine de prospection déterminé et s'appêtant à une analyse méthodologiquement appropriée. En revanche, il se manifeste sous divers airs, si bien qu'il intéresse plusieurs disciplines scientifiques et symboliques, s'édifiant continuellement et offrant, selon l'orientation des perspectives, des aspects multiples. Aussi, l'identité, prend-elle l'aspect d'un processus de transformation en éternel devenir.

Les efforts, dans la présente étude, se focaliseront sur l'analyse de la représentation romanesque des mécanismes internes de la construction identitaire dans les œuvres des écrivains juifs du Maghreb. Partant de ce choix, notre approche se réfère, de manière combinatoire, aux cheminements différents de deux travaux philosophiques qui s'entrecroisent avec la littérature et l'identité.

En premier lieu, sur le plan conceptuel, nous nous inspirons des travaux de Paul Ricœur (1983) sur l'identité narrative qui ont commencé dans *Temps et récit III*, où il présente l'esquisse de sa théorie qu'il développera par la suite dans son livre *Soi-même comme un autre*(1990), sur les différents aspects de l'identité. A ce propos, Ricœur distingue deux formes de l'identité. D'une part, l'idem, qui représente la catégorie de l'identité par la même chose et dont le modèle peut être celui de l'identité numérique ou catégoriale, permanente et invariable dans le temps, qu'on pourrait référer à un « soi » unitaire, c'est-à-dire à une objectivation du moi. D'autre part, l'ipse, qui suppose un mode d'identité non substantielle, qui est appréhendée sur le modèle du Dasein heideggérien, voire de l'Être en

puissance spinoziste, qui s'interroge sur la question du sujet, et/ou agent d'une action, le « qui » de l'homme.

En second lieu, nous nous rapportons, en parallèle et sur le plan aspectuel de l'énoncé littéraire, à la collaboration de Gilles Deleuze et Félix Guattari (1975). La perspective des deux philosophes s'oppose frontalement à celle des structuralistes et à la philosophie analytique, qui suggèrent que tout ce qui s'étend au-delà de son encodage graphique lui est méconnaissable. Dans leur étude des « littératures mineures », Deleuze et Guattari constatent l'exiguïté de l'espace réservé à l'expression de la subjectivité individuelle, en raison de l'inscription de ce genre dans une énonciation collective. Selon cette même perspective, l'écriture, toute muette soit-elle, devient la voix des êtres aphones ; l'occasion pour les oubliés de l'Histoire de prendre la parole. Affectées d'une forte motivation politique, ces littératures constituent une référence immuable à l'acte transgresseur des impossibilités historiques, veillant à échapper à la fatalité du silence et à l'incertitude de la conscience nationale.

Partant de la théorie de l'identité narrative, qui est une forme de représentation littéraire qui assume la fonction de médiation permanente entre l'idem et l'ipse ricœuriniens, et de la conception deleuzio-guattarienne des littératures mineures, nous procéderons à l'expérimentation de ce rapprochement pour étudier de la judaïté dans le roman maghrébin. Étant impossible d'étendre le champ d'investigation de notre contribution à l'ensemble du corpus judéo-maghrébin, nous nous limiterons à étudier certaines œuvres romanesques d'Albert Bensoussan, d'Edmond Amran El Maleh et d'Albert Memmi.

En nous référant aux considérations scientifiques du texte littéraire (De Certeau, 1975), nous pouvons supposer que le roman judéo-maghrébin ne développe jamais la gratuité libératrice de l'écriture. C'est un genre qui assume, de manière essentielle, une fonction opératoire. Il ne se contente pas d'interpréter le monde. Aussi, son esthétique, est-elle dédiée, voire condamnée, à la résistance. Si l'accomplissement de l'identité personnelle de l'écrivain et sa participation à la vie communautaire sont les signes majeurs de son engagement, le fait de choisir l'écriture comme moyen d'exercer sa responsabilité entraîne-la mise en gage de la littérature elle-

même. De cette manière l'écrivain judéo-maghrébin, en médiateur, prévoit de conférer à son œuvre des forces incommensurables, qui transcendent la clôture de sa fonction esthétique irréductible et la rendent capable d'agir dans la sphère sociale et sur le réel.

Or, comment se construit et se maintient cette dynamique identitaire problématique, où l'impossibilité de s'imposer comme individu libre se transforme en engagement pour la cause commune ?

Pour répondre à cette interrogation, la présente contribution s'articulera autour de deux axes majeurs. Dans un premier temps, nous commencerons par l'analyse des procédés discursifs, esthétiques et symboliques qui permettent d'inscrire les œuvres dans une énonciation collective. Nous nous focaliserons, dans un second temps, sur l'étude des différentes formes de représentation qui ont contribué à la création du profil du juif bouc-émissaire.

2. L'énonciation collective:

Les romans écrits par les Juifs du Maghreb, après la seconde moitié du XX^e siècle, sont essentiellement inscrits dans une énonciation de groupe. Derrière chaque personnage-narrateur juif, avatar de l'auteur, s'alignent tous les Juifs de l'Histoire, depuis la Sortie d'Égypte, voire depuis la destruction du premier Temple. L'origine de cette prolifération extrême des intensités énonciatives remonte à la Seconde Guerre Mondiale et surtout après la création de l'État d'Israël, qui ont vu se renforcer le sentiment d'appartenance des Juifs, dont les écrivains d'origines maghrébines, au l'ensemble global du Peuple hébraïque en diaspora.

En effet, leur inscription identitaire dans un multi-système diasporique se cristallise, au niveau de l'énonciation, par le choix des embrayeurs des locuteurs. Souvent trouvons-nous des narrateurs et plusieurs autres personnages qui font usage du pronom de la première personne du pluriel « nous », comme il en est question dans les romans de d'Albert Bensoussan et d'Edmond Amran El Maleh. Chez Memmi, le lecteur de *La statue de sel* peut facilement remarquer le passage à ce mode d'implication énonciative du personnage narrateur à partir du chapitre « Le camp », comme dans l'ensemble de la part historique de *Le pharaon* et dans plusieurs introspections du médecin d'Agar.

2.1 Le récit anonyme :

Par ailleurs, la prise de parole au nom de la collectivité juive se manifeste aussi, dans le roman maghrébin, par le pouvoir du récit anonyme, qui vit de l'autorité du Signe absolu. L'anonymat du narrateur cultive l'omnipotence de l'imaginaire collectif, lorsqu'il démultiplie, à l'infini, les possibilités des personnages, et par là-même, la responsabilité de l'instance narratrice, qui se confond avec celle de l'énonciation. Rappelons-nous de la confirmation de Paul Ricoeur à propos de l'emploi du pronom de la non-personne : « En regard, l'idéologie n'est affectée d'aucun nom propre. Son auteur est anonyme : son sujet est tout simplement le « on », das Man. » (Ricoeur, 1997: 33). L'instance énonciative, dans la communication collective, disparaît derrière l'ambiguïté pragmatique du pronom de la non-personne, et qui est à la fois celui de toute personne.

« Il n'y a pas de sujet, il n'y a que des agencements collectifs d'énonciation –et la littérature exprime ces agencements, dans les conditions où ils ne sont pas donnés au-dehors, et où ils existent seulement comme puissances diaboliques à venir ou comme forces révolutionnaires à construire. » (Deleuze et Guattari, 1975 : 33).».

Cette confirmation s'accorde aussi avec celle de L'espace littéraire (Blanchot, 1955). L'autorité absolue du pouvoir idéologique rend le narrateur imperceptible ou, au plus, en fait un élément présent dans l'ensemble du système global et qui se dérobe derrière des faits insoupçonnables : « [...] nous croyons maintenant que c'est aussi un objet idéologique, qu'il se glisse là où on ne l'entend pas du premier coup. » (Barthes, 1978: 11).

La communauté littéraire des auteurs juifs maghrébins d'expression française se constitue grâce à cet agencement rhizomique de leurs œuvres. Ce sont les connexions des systèmes littéraires internes de chacun, avec les systèmes littéraires des autres qui forment ce polysystème dynamique, indépendant, homogène et relationnel, qui s'étend jusqu'aux premiers grands récits fondateurs, dont nous retrouvons les traces à la surface des pages des titres de certains romans d'Albert Bensoussan (*Les Anges de Sodome*), d'Albert Memmi (*La statue de sel et Agar*), d'Edmond Amran El Maleh (*Aïlen ou la nuit du récit*) et en intertexte biblique dans l'ensemble

des œuvres de nos trois auteurs. Ces œuvres, avec les attributs culturels et esthétiques qui les caractérisent, sont inséparables de leur inscription politique qui motive l'acte de leur production, si bien que l'écrivain judéo-maghrébin est toujours lié à son identité communautaire. Vient de là que, étant conscient qu'il est l'écrivain d'une minorité historique, tout ce qu'il écrit concerne tous les juifs. L'imaginaire collectif triomphe des frontières de la géopolitique et des théories critiques postcoloniales. Il est au-delà de la nation et de la région.

Dans le roman judéo-maghrébin, l'anonymat responsable est la qualité principale du personnage « sans qualités », autour duquel les bribes des récits s'amoncellent pour constituer toute l'œuvre d'Edmond Amran El Maleh. Le narrateur-commentateur, prêtant sa voie à l'écrivain esthète, confie :

«Ecriture, expérience de la mort ! épreuve de la fragilité, de la précarité, passage à l'exceptionnel dans l'apparence de l'ordinaire. Rupture, déchirement ! jeté en avant au bord de l'ouverture, de l'abîme. Ne te nomme pas car si tu livrais ton nom tu tomberais foudroyé sur-le-champ.(El Maleh, 2000: 122) »

En effet, cette dissolution de l'instance énonciatrice, qui ne signifie pas sa disparition ni son absence, se fait remarquer dans l'écriture d'El Maleh. Elle aboutit au même constat de la présence d'un projet, ou du moins d'un désir révolutionnaire, dont l'interface littéraire est inhérente à celle de l'idéologie. Cet écrivain met en scène des personnages-narrateurs, qui parlent au nom des leurs, comme Teddy et le Para-Sosie dans Mille ans, un jour. Ces profils particuliers sont insaisissables au-delà de la substance narrative qui détermine leur présence à l'œuvre. Ils dépendent tant de leurs récits que leurs identités s'éparpillent en bribes, par là-même, à travers leurs multiples narrations. « Tu es né la nuit du récit. »(El Maleh, 2000: 171)se répétait Issa, Josua, ou Nessim. En ne cessant de se substituer l'un à l'autre, ils ne font que brouiller les traces des galeries parcourues par chacun d'entre eux. Si le récit se désagrège dans cette imbrication complexe des intrigues et des focalisations, la pondération symbolique que propose ce travestissement narratif offre la possibilité d'agir sur l'ensemble du lectorat juif. Ajoutons à cela, sous la pression du récit de la Sortie d'Egypte, le

Pronom « tu » est loin d'être individué, au contraire, il est particulièrement utilisé dans une énonciation collective qui met tous les Juifs devant la responsabilité de la commémoration.

Du point de vue du discours, Aïlen ou la nuit du récit évolue selon une énonciation narrativisée. Elle acquiert une morphologie idéologique parce qu'elle est à la fois présente et absente, de même que le personnage-destinataire est l'un qui représente le tout. Il se réfère à tous les Juifs, parce qu'ils sont tous nés la nuit de Pessah. Il s'agit bien d'une naissance symbolique qui commémore la Fuite de pharaon. Image à comprendre que le salut du Juif est éternellement collectif, donc idéologique. D'autre part, la seconde personne est une caractéristique du discours prescriptif, c'est-à-dire qui sollicite l'implication et la participation de l'énonciataire. Le Destinataire, c'est-à-dire le Juif de tout temps, est lui aussi invité à prendre ses responsabilités devant sa communauté, surtout que la récurrence de sa mobilisation dans le récit lui confère un rôle central dans la morphologie du récit dans ce roman.

Par l'effet de l'exploitation énonciative du récit fondateur de Pessah et la stratégie discursive qui oriente son interprétation, nous déduisons que le narrateur, en avatar de l'auteur, se préoccupe de tous les Juifs du monde.

« [...] il s'était fabriqué inconsciemment en partie une immense parenthèse dans laquelle il vivait attentif vigilant au moindre signe d'ouverture il y avait bien un mot pour désigner tout cela l'abnégation mais cela ne veut rien dire plutôt la négation de soi on comprendra mieux on comprendra cette concentration d'énergie cette tension pour s'expulser de soi, être tout en, dehors. Il y avait il y a des mots pour désigner tout cela : action militante, responsabilités, l'image du héros, du martyr, l'appel de la fraternité sans doute ! sans doute ! [...].(El Maleh, 1980: 78) ; »

Albert Memmi procède au même brouillage des repères de l'identité personnelle de ses narrateurs, en variant les procédés, dont la déconstruction des origines du prénom, pour en isoler et reconstruire la composante mythique, qui remonte à l'époque des « glorieux Macchabée[s] », comme dans La statue de sel, la double vie de l'archéologue Gozlan qui assure le lien entre le récit historique et les aventures personnelles dans Le pharaon, ou même l'absence complète du

prénom du narrateur dans Agar.

Chez Bensoussan, l'énonciation collective, dans les romans qui font l'objet de la présente étude, s'affirme de manière permanente, à travers le même procédé de mise en anonymat du narrateur. Cette technique entoure le personnage-narrateur par un halo d'autorité incontestable, parce qu'il est innommable, comme le dieu des Juifs. Il jouit de cette qualité d'être à la fois « [...] inconnu et pourtant reconnu, selon une inquiétante familiarité. »(Barthes, 1978: 20). D'autre part, Bensoussan procède aussi, par son ironie caractéristique, en remplaçant les prénoms par des noms de gares parisiennes comme le font les enfants des cheminots dans *Aldjezar*, où le narrateur ne cessait d'ouvrir des digressions mythologiques, dont celle du « Judas Macchabée », des « Rois d'Israël, Saül et David ». Dans une autre occurrence, adoptant des tonalités pathétiques, lors des évocations des souvenirs, le « je » du narrateur prend, soudainement, l'âge de ses ancêtres. « Pourtant voici cent ans et plus, j'étais couvert d'un turban et marchais dans les ruelles de cette ville sous les traits de grand-père, croisant les notables mozabes et posant par respect ma babouche sur ma tête. »(Bensoussan, 1976: 139).

Le passage extra diégétique du personnage-narrateur de l'enfance au troisième âge est aussi une prise en charge responsable de la narration par l'acquisition de la maturité et par la démultiplication de la focalisation. Cette transition, au caractère fantastique, assujettit le personnage à la dhimmitude, reproduisant, en effet, la même attitude que ses coreligionnaires devant les musulmans d'une temporalité révolue. La loi humiliante ne concerne pas l'enfant juif algérien de la fin du XXème siècle, mais elle ne cesse de le contaminer par le sentiment d'appartenance à sa communauté.

2.2 Scission et multiplication des voix :

Cette forme de polyphonie transcende foncièrement les formes folkloriques de la narration orale des conteurs. Multiplier les voix, qui prennent en charge la narration, enrichit, certainement, l'œuvre en la présentant sous plusieurs aspects, parfois opposés, mais qui se revendiquent tous de la judaïté.

Cette d'inscription identitaire collective de la narration, qui peut être créée par la superposition des prénoms ou par le brouillage de la focalisation, engendre la démultiplication des voix en choral. Le Signifié du récit est unique, certes, mais ses origines se perdent dans la polyphonie des instances qui le racontent, de telle sorte qu'il acquière l'opacité des grands récits fondateurs, se déployant en cercles concentriques infinis. Il s'agit bien du refus de la centralité égoïste. Derrière le « on » ricœurien, ou même celui de Blanchot, se réfléchit aussi dans la multiplicité des identités prises par le personnage qui domine les commencements et la continuité de la narration de Mille ans, un jour. Nessim devient Joshua, Mardoché, ou encore son référent littéraire :

« De cette vie de Yehuda Ben Youssef qu'il ne cessait d'alimenter aux lettres de son aïeul, au récit de ses voyages, Nessim se déployait le long d'un territoire dont les limites s'élargissaient sans cesse. Nessim ! L'un ou l'autre, l'homme présent ou le lointain ancêtre, Nessim ou par instants Yehuda Ben Youssef, le même et l'autre les cercles concentriques s'amplifiaient, se fermaient, se dédoublaient autour d'un foyer, d'une enclave immuable.(El Maleh, 2002: 18) »

La métamorphose continue, qui de Nessim fait un personnage aérien, voire spectral, capable de prendre toutes les formes et de passer tous les contenus, engendre indéniablement le décentrement permanent de l'œuvre. El Maleh crée des personnages au caractère amorphe. Un aperçu sommaire sur l'étymologie de ce prénom, qui tient ses honneurs de la littérature juive religieuse ésotérique, nous aidera à mieux entendre les motivations du choix malehien. Aussi, retrouvons-nous cette définition dans le Zohar, où il est expliqué :

« Neshamah : Ame. Le mot Neshamah désigne l'âme dans son ensemble ou bien la troisième partie de l'âme, l'être essentiel, le corps causal. L'âme l'Homme se distingue en cinq parties nommées Nefesh, Ro Neshamah, H'ayah et ye'hidah.

Néshamah: "âme"; se réfère ordinairement à l'âme "Divine". Mais il est admis que toute chose a une «âme" qui est la force Divine ("verbe") qui crée et préserve, et porte tout à l'existence ex nihilo (ChaarHâyi'houde Vehaémounah, Ch. 1).

Néshamah est la plus haute des trois catégories comprenant l'âme humaine, les deux autres étant Roua'h et Néfèsh. » (Zohar I, 200a; II, 141b.)

Aucune frontière ne résiste aux attributs de ce genre de personnages, dont le caractère postmoderne se confond avec les origines hébraïques. El Maleh fait de cette correspondance, anachronique en apparence, le principal trait distinctif de son personnage pour justifier son aptitude à transformer les limes qui distinguent les sphères identitaires en lime capables de s'ouvrir sur l'hétérotopie, c'est-à-dire à connecter les différents grands récits fondateurs des origines avec le roman judéo-maghrébin de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Nessim se confond lui-même avec son grand-père, le Juif parti en Alyah et celui qui est resté au Maroc. Rien de plus habituel dans une famille juive traditionnelle qui prénomme son aîné par le même prénom que l'aïeul. Il est le familier devenu étranger, après son séjour en Argentine. Il se réincarne dans la peau de son scribe le Juif, se regardant dans le miroir du café, ou se fixant rendez-vous avec le propriétaire inconnu d'un journal intime, qui n'est autre que lui-même dans l'une de ses versions multiples.

Par voie de conséquence à cette connexion des récits anachroniques, l'énonciation collective fait appel à l'intertexte, autrement-dit, au dédoublement par le texte de Yehuda Ben Youssef : Perah Lebanon. Elle cristallise le pouvoir de la machine qui dépersonnalise l'individu, pour en faire un être commun, semblable aux autres ; homogène, adhérent aux mêmes principes, cohérent avec la logique dominante, ordonné selon le même rythme et en harmonie avec leurs particularités.

«L'Etranger ! oui, voilà ce qu'il est maintenant, porteur de menace, personne ne lui parle, il ne parle à personne, les mots avec lui n'ont plus de sens commun, à tout moment il peut glisser sans bruit hors du tableau de la vie quotidienne, déjà il ne compte plus pour ceux qui comptent, est-il resté, est-il parti ? La question tombe dans le vide : il s'est embarqué pour le Grand Voyage sans commencement ni fin, il revient et ne revient jamais, seul, solitaire sur sa barque, point incertain là au large, porté par la crête de la vague,[...].(El Maleh: 2000, 108)

Comme le rapport de Moïse aux Hébreux, Nessim passe d'un adjuvant à un opposant au processus identitaire de la communauté. Alors que la nouvelle voie qui transmet la fonction idéologique du récit, selon la théorie de Gérard Genette, elle n'engage en rien la position du «héros». «[...] d'où la prolifération bien connue de ce discours «auctorial», pour emprunter aux critiques de langue allemande ce terme qui indique à la fois la présence de l'auteur (réel ou fictif) et l'autorité souveraine de cette présence dans son œuvre.»(Genette, 1972: 264). La multiplication des voix est réalisée par une scission d'un élément sémiologique (le narrateur), dont l'assertion trahit l'influence doctrinale et/ou esthétique de l'auteur, d'une seule voix originelle en deux fonctions problématiques, parce qu'elles sont à la fois distinctes et inséparables.

Partant de la grande influence de l'esthétique sur l'écriture d'El Maleh, nous pouvons expliquer la correspondance idéologique entre le Signifié du commentaire méta-discursif et sa perspective identitaire par syllogisme. En effet, menacé d'infécondité, le geste scriptural rejoint la dynamique épuisante de la corporéité improductive, qui est rabattue sur l'immanence du texte, c'est-à-dire sur sa clôture comme système indépendant, autosuffisant et reproducteur du même modèle d'interprétation du Référent sacralisé. Le roman judéo-maghrébin appartient à une sphère littéraire qui acquiert sa légitimité de la responsabilité de l'œuvre, grâce à la force de médiation idéologique assurée par de telles interventions didactiques et de l'aura que leur réserve la réception critique. L'écrivain de la communauté profite des libéralités du genre romanesque, tout autant que de la crise du Sujet postmoderne, qui s'est aggravée après la Seconde Guerre Mondiale, pour réhabiliter la fonction médiatrice de l'écriture et de l'inscription sociale de l'œuvre d'art, en tant qu'outil qui permet d'établir et de consolider ses responsabilités de l'écrivain, et de celui-ci, en tant que porte-parole d'une minorité sans voix.

De son côté, Albert Memmi nous fournit une triple image du personnage-narrateur-écrivain, qui a préféré supporter le poids encombrant de sa bible annotée, avec les cahiers de son journal intime, pendant le trajet de la fuite du camp pour rentrer à Tunis, au lieu de s'en débarrasser pour hâter sa marche et garantir son salut. C'est une évocation tellement

allégorique de la responsabilité de médiation, qu'elle sert plus la cause de l'espace littéraire de l'œuvre, étant donné qu'elle semble sans conséquence sur la progression de l'intrigue dans le récit de « La fuite ». Alexandre raconte : « Je n'eus pas le courage ou la faiblesse de faire comme eux. J'aurais eu trop honte de laisser la file, qui s'étirait encore sans se scinder, et dans mon sac se trouvait mon journal et ma bible annotée. »(Memmi, 1966: 328)

Dans cette perspective communautariste qui caractérise l'aboutissement de son récit, le personnage, aux multiples facettes, refuse de rompre avec les éléments essentiels qui constituent, conjointement, son identité de Juif intellectuel : l'écriture et le Livre sacré. Le premier système de représentation du monde intervient à l'intérieur, ou du moins, au seuil de la seconde sphère référentielle qui a sensiblement inspiré l'œuvre romanesque du premier Memmi. L'impact et les interactions de l'écriture sacrée sur la littérature profane sont permanents, dans le roman judéo-maghrébin. La honte du salut individuelle est le sentiment qui renforce la conscience du pouvoir de l'imaginaire collectif et réinvente, sur le mode éthique de la responsabilité collective, la participation du personnage à la vie communautaire. L'écriture de l'intime est mise dans le même sac qui contient le texte sacré. L'intime se collectivise alors dans le projet de témoignage et le récit du sacré, comme texte initialement collectif, maintiennent des mouvements interactifs, pour constituer le bagage essentiel du Juif en exode. L'un se prolongeant dans et par l'autre, ces interactions témoignent de la complémentarité essentielle à la continuité du mythe.

Dans le cas d'Edmond Amran El Maleh, le modèle intellectuel, spirituel et littéraire de Nessim, son personnage inspiré annonce explicitement sa revendication au judaïsme classique qu'il porte en lui ; celui de l'érudition, de la sagesse, de la tolérance et de la cohabitation judéo-arabe. L'auteur, à travers son double, remonte la voie de la quête identitaire jusqu'à Yehuda Ben Youssef, en exploitant les potentialités que garantit l'intertextualité à double genres. Le premier itinéraire glisse dans l'intimité des correspondances héritées de son grand-père, avec lequel il ne cesse de se confondre, ce qui lui permet d'exposer les motivations

personnelles de son projet littéraire. Tandis que la seconde voie n'est autre que celle représentée dans *Perah Lebanon* par les récits de voyage de son parrain littéraire. Ce tissage indéfini des textes engendre, inévitablement, une démultiplication démesurée des voix.

Partant du même parcours des récits mythiques, l'identité du narrateur initial se perd sous la superposition des couches indéfinies de la chronologie, au point d'abolir la présence physique du texte qui se désagrège par l'éclatement de son corps en bribes. C'est ainsi que le journal intime déchiré ne disparaît guère de l'espace littéraire de l'œuvre, mais se réajuste à de nouvelles dimensions qui transcendent sa forme initialement intime, d'où l'incapacité de l'esthétique autobiographique classique à expliquer les récits de vie judéo-maghrébins. Le personnage anonyme agit sur son texte, en l'éparpillant sur des pages, à leur tour éparpillées dans l'espace, comme Procuste qui écartèle les membres de ses invités pour ajuster leur corps aux dimensions des grands lits qu'il leur imposait, ou démembrait ceux qui débordaient les limites de leurs couchettes étroites.

Suspendue par l'impossibilité de correspondre l'identité juive, qui se cache derrière l'absolu « Homme », à l'intimité qui se fait traverser par les flux de l'espace collectif, le roman judéo-maghrébin se rapproche des origines de son berceau oral qui a vu naître les premiers récits de l'exil babylonien. Cependant, il s'en éloigne en cherchant une nouvelle forme à partir de la réinvention de ces mythes fondateurs de l'identité juive, s'inspirant souvent du genre épique. La reconfiguration, qui abolit les formes et les écarts dus à la nature des genres des deux textes, donne lieu à une esthétique qui serait celle de l'épopée moderne. Par l'éparpillement des feuilles du manuscrit, tant convoité (El Maleh 1980), la scène de la colère de Moïse qui a jeté les tablettes de la Loi, émerge à la surface de l'œuvre. Il s'agit bien d'une allégorie performative de l'échec de son frère Aron, auquel il a confié la responsabilité de veiller sur les Juifs pendant son absence. Nessim était-il parti à la recherche de sa propre identité qu'il ne rencontre que celle de Moïse

2.3 Le chant collectif :

Il est établi que les tenants du discours idéologique proposent d'encadrer, par le chant collectif, des hommes et des femmes de tous âges, au profit de leur projet en les faisant adhérer à leur idéal et en les conduisant vers la construction d'un avenir parfait. Ce mode de chant fait partie des nombreux organes utilisés par la propagande, mais il appartient aussi au domaine de l'éducation entrepris en tous lieux. Il permet, grâce à la contagion des émotions dans le contexte communautaire, de susciter l'enthousiasme et d'enraciner l'espérance des individus prêts à se sacrifier généreusement.

Le chant, malgré la fluidité de sa morphologie aérienne, exercée à libérer les contenus de la subjectivité, s'impose comme l'un des principaux signes du consentement, voire de l'engagement, du personnage principal à participer à la vie de la communauté juive de Tunis. S'engageant volontairement à travailler dans « Le camp », Alexandre abandonne son propre sort aux fluctuations du destin de tous les Juifs déportés. Le gage de sa voix, pour narrer leurs souffrances collectives, est auguré, sur le mode du chant collectif, dès le début du chapitre. Et le narrateur de souligner : « Dix minutes après le démarrage, debout contre le vent, je chantais avec les autres, avec la tonifiante impression d'une grande aventure volontaire. »(Memmi, 1966: 306).

Etant le plus instruit de tous les détenus dans le camp de travail, Alexandre a pris ses responsabilités de porte-parole auprès des militaires allemands. Par rapprochement symbolique, cette situation est une autre représentation parfaite de l'écrivain de la littérature mineure, telle qu'elle est définie par Deleuze et Guattari, comme troisième critère constitutif de cette catégorie problématique : « En effet, précisément parce que les talents n'abondent pas dans une littérature mineure, les conditions ne sont pas données d'une énonciation individuée, qui serait celle de tel ou tel maître _, et pourrait être séparée de l'énonciation collective. »(Deleuze et Guattari, 1975: 31)

Le personnage-narrateur, en double reconnu de Memmi, se charge de la tâche de médiation, il règle les différends entre les détenus, mais agit

aussi en guide spirituel et politique, voire-même en rabbin, lui le « non- croyant », comme il le laisse entendre dans ses soliloques. En effet, à la fin d'une cérémonie, il décide de procéder à un autre chant collectif :

« J'avais prévu de terminer en beauté [raconte-t-il]. Avant de rompre le rassemblement, je leur proposai de chanter ensemble la Hattikvah, le vieux chant national juif. Bien que cet hymne fut peu répandu, il pouvait être reconnu par nos gardiens ces risques mêmes, cependant, n'étaient pas inutiles au ciment de l'événement. Je commandai le garde-à-vous en hébreu. »(Memmi, 1966: 316)

La modalité appréciative introduite par l'expression « finir en beauté » est significative à plusieurs niveaux. D'abord c'est une manière de reconnaître l'aspect esthétique d'un chant au Signifié idéologique ; ce qui représente une transgression de la différenciation implacable défendue par Deleuze Guattari, interdisant l'accès de la représentation littéraire à l'univers dense de l'idéologie. Sur un second plan, le choix de l'expression confirme le changement de la stratégie discursive adoptée par Alexandre, et le passage du personnage à sa nouvelle fonction sémiotique d'adjuvant dans le récit de la communauté. Le plan de son prêche révèle aussi le cheminement d'une structure qui progresse vers un point où culmine l'idéologie sioniste. Dans un troisième temps, le chant collectif, tel qu'il est prescrit par le narrateur, représente le ciment qui lui permet de colmater les fissures des subjectivités qui menacent l'homogénéité du corps collectif juif. En demandant aux reclus de chanter la Hattikvah, Alexandre Mordékhaï Benillouche se transforme, de manière historique, en agent sioniste.

En échos, l'œuvre d'Albert Bensoussan est chargée des souvenirs de soirées musicales, chantées en chœur, de manière à soumettre la voix du personnage individualisé au pouvoir aliénant de la chorale. Le narrateur lui-même disparaît dans la cacophonie du chant synagogale, dominée par la beauté du chant d'un certain Zécrici. « Bref Sauveur Zécrici, c'était la plus belle voix de la rue de Dijon, quand il avait fini de chanter, les femmes, les vieilles, faisaient you-you de bonheur, il montait sur la chaise et Baroukh Aba et youyou, qu'il chante bien ce petit, ensuite il s'est retrouvé choriste à l'Opéra, alors que moi,

fidèle à ma vocation, comme mon salut ce n'était pas ma voix, j'ai figuré figurant figurez-vous.(Bensoussan, 1991: 134-35)

La représentation figurative aliène l'art et le consacre au service de la reproduction mimétique du référent réaliste. L'auteur de la communauté juive d'Alger compense le mimétisme infécond du chant de son personnage-narrateur dans la chorale, d'abord, par la fraîcheur stylistique du registre familial et comique, ensuite par la personnification d'Alger convoquée dans le texte comme principal partenaire de la narration. Les formules, propres à l'oralité, résistent au paternalisme de l'académisme du français littéraire. La voix du narrateur-enfant s'est tue, non pas dans le mutisme, mais par l'inscription de son chant au service de la chorale communautaire. Sa présence est sans effet sonore particulier, parce qu'elle se dissout dans la cacophonie des autres enfants sans qualités originales. Même le personnage Sauveur Zécéri, une fois promu à l'Opéra grâce au charme particulier de sa voix, se retrouve subordonné au pouvoir puissant d'une hiérarchie de valeurs supérieures. Chanteur en solo dans le contexte local, il se retrouve choriste pour donner suite au mouvement de déterritorialisation de ses qualités esthétiques. Son identité personnelle s'éclipse dans l'anonymat, voire du stéréotype, après avoir été mise en valeur par les siens. Il n'y a plus ni soliste ni choriste, mais un flux d'intensités irréversibles qui abolissent la ligne de fuite initiale en la rabattant sur l'entreprise collective ; celle de la réussite par le chant en chorale.

Le rapport qui relie le chanteur à la chorale est le symbole du pouvoir exercé par la machine communautaire qui impose le sacrifice de l'un au profit de l'ensemble et la solidarité de tous pour appuyer l'individu. Par la force incommensurable de cet engrenage, l'écrivain perpétue la responsabilité de tous les personnages de la communauté, en reproduisant le schéma mythique de la Massada, sur le mode du chant. Aussi, Bensoussan reprend-il, par la métaphore du chant collectif, la même représentation de l'inscription de son œuvre littéraire dans un projet identitaire collectif dans Aldjezar.« Est-ce ainsi que tu me vois, Anne, moi qui me montre si peu dans ce récit ? moi qui ai toujours avancé sous le masque, [...], et tous ces fards dont sont friands les choristes : en fait, mon premier métier, avant-

même d'être soliste sur le plateau du Foyer Civique, c'est figurant dans la cohorte artistique de m'sieu Portelli, [...]. Incohérent, inauthentique, emprunté, gauche[...]. (Bensoussan, 2003: 117)

C'est ainsi que l'idéologie participe à la construction des récits de la judaïté, dans les interfaces de la représentation et de l'autorité d'une puissance omniprésente qui refuse de se livrer à la perception immédiate sous une forme précise et définitive. Sa présence a besoin d'une interprétation herméneutique rigoureuse.

En effet, la dissonance qui perturbe l'harmonie du chant synagogaal est un signe de l'écart, à travers lequel Bensoussan libère l'authenticité des personnages Juifs qui refusent d'inscrire leurs contenus personnels dans le déterminisme d'une forme préétablie. Toutefois, ces subjectivités ne s'accomplissent pas dans un devenir sujet autonome, elles n'arrivent pas à s'affranchir de l'emprise communautaire représentée par la présence du rabbin. Les puissances révolutionnaires que ces individualités véhiculent ne peuvent se détacher du contexte communautaire contraignant. Tout au contraire, elles ne réussissent que lorsqu'elles se raccordent au seul projet de la chorale. C'est à travers la symbolique du chant en chorale que Bensoussan prend en charge la responsabilité des Juifs, pour lesquels il engage toute sa littérature.

« Chants ladinis, paroles de Sépharad, musique de notre Golah, tous mes mots de l'exil je les diffusais aux quatre angles d'Isbilias pour apprendre à mon peuple qu'il ne désespérerait pas de la mer. Car partout se dressait la tour de notre vigilance, partout s'épanchait l'immense tendresse de nos cœurs que Maïmonide avait mise en grimoire. (Bensoussan, 1976: 148-85)

Par ailleurs, dans la représentation d'Edmond Amran El Maleh de la judaïté, la narration est toujours mise au service de la communauté juive marocaine. Tous ses récits sont surchargés, de manière obsessionnelle, de l'absence tragique de ce constituant fondamentale de la physionomie marocaine, si bien que ces chants baignent dans une atmosphère de nostalgie, voire de mélancolie, qui menace d'interrompre la construction de nouvelles valeurs. Pour lutter contre cette menace, la résistance qui permet

à l'esthétique de s'entrecouper avec la perspective idéologique, prend la forme du chant collectif. C'est grâce à la modalité dithyrambique de la représentation du chant « Had gadyia » que la responsabilité de l'œuvre se manifeste:

« Le récit chanté après le repas du Seder le premier soir de la Pâque, pour la plus grande joie des plus âgés aux plus jeunes surtout, le vin montait à la tête, les calottes chaviraient sur le côté, Yeshuaa chantait riait, tout son corps suivait le rythme, battait la cadence, la cascade des strophes, [...], si Dieu veut, il pourra chanter lui aussi Had gadyia, le petit chevreau, l'an prochain.(El Maleh, 2002: 158)

La tonalité épique de La sortie d'Égypte stimule les émotions qui perturbent la faculté critique de l'individu, lui faisant admettre, par l'effet de la *camara obscura*, le fantastique du récit selon la certitude d'une modalité réaliste. D'autre part, le chant collectif est utilisé dans des circonstances historiques pour servir de support idéal à la narration commémorative des grands récits fondateurs. Ainsi, le chant collectif, dans l'œuvre d'El Maleh, prête-t-il les mêmes puissances du mouvement circonférentiel que celui remarqué dans les récits d'Albert Memmi ou ceux de Bensoussan.

Les scènes du chant collectif permettent aux écrivains judéo-maghrébins de représenter la mise en œuvre des forces de l'autorité communautaire juive. Dans ce contexte allégorique particulier, celle-ci se manifeste, d'une part, par l'imposition du même contenu de la chanson comme matière d'expression, tout en exploitant, d'autre part, les propriétés esthétiques de la musique comme forme d'expression. Le rythme vise à remodeler le texte selon les mêmes références, formellement synchronisées d'après les exigences du rite. La reproduction de la même esthétique exclut le dissonant et la vigilance de la modalité autoritaire veille à maintenir l'équilibre intérieur de la destinée commune. Cet accomplissement parfait doit se faire simultanément, donc de manière verticale. De cette manière, le chant collectif retentit au-delà du support de l'énonciation collective qui a permis au narrateur de prendre la parole au nom de la minorité juive du Maroc. Une telle forme de représentation est propice à l'insertion et au maintien de l'idéologique, parce qu'elle met en circulation, dans le système

Interne du roman judéo-maghrébin, les épopées des temps immémoriaux qui ont vu la naissance et les gloires du peuple hébraïque.

Dans l'incipit d'Agar, la force symbolique du chant collectif, conduira l'ensemble de la narration.

En effet, à la première fête de Pessah (Pâques juives), après la rentrée de France, le médecin de formation participe au chant collectif. Ce narrateur-personnage raconte :

Nous entonnâmes à pleine voix chant d'ouverture. [...]. Marie s'était également inclinée, sans trop creuser ce sentiment, il me fut agréable de la voir ainsi. Et lorsqu'après trois tours, le panier s'arrêta et que nous entreprîmes la longue histoire chantée de la descente en Egypte, elle me parut suffisamment accordée pour que je cesse de m'en occuper avec inquiétude. (Memmi, 1984: 51)

Le chant collectif accentue le pouvoir du communautarisme juif, devant la présence de la femme chrétienne. L'inclination de celle-ci à l'autorité du rite, bien qu'elle soit purement par complaisance et ne signifie nullement sa conversion au judaïsme, flatte le sentiment d'appartenance de son mari, qu'il redécouvre après la fin de l'exil français. Cette action augure de l'autorité intransigeante de la machine de pouvoir, même sur un élément qui lui est étranger ; une autorité qui se concrétise par le maintien du même rythme qui soumet tous les personnages à sa cadence. La satisfaction du personnage-narrateur traduit le sentiment d'une responsabilité inexprimée, qui préoccupe son esprit, envers sa communauté, de même qu'elle accorde à l'épreuve du chant collectif la dignité d'une épreuve performative, où le narrateur s'auto-mandate de jouer les rôles du juge et du candidat. Lorsqu'il a introduit cette étrangère au sein de la tribu, il était conscient de ce devoir de gérer les conflits interculturels inévitables. Il est le premier à déclencher les forces de résistances, par le rapprochement de la représentation de l'imaginaire avec l'idéologie communautaire.

Vue d'ensemble, le chant dans les récits de la judaïté maghrébine d'expression française n'est jamais agencé dans une perspective subjectivante de divertissement, et les personnages d'obédience juive ne sont jamais isolés du destin commun. Ils suivent des lignes individuelles, certes, mais qui se rapprochent au fur et à mesure que les récits évoluent

pour former une seule ligne compacte. Le narrateur est toujours hanté par le souci des siens, même lorsqu'il ose critiquer, de la manière la plus acerbe, leurs agissements. « L'éternel retour de œuvre »(Blanchot, 1955) nous fera découvrir que les motifs de ses confrontations avec la communauté n'étaient pas moins une forme complexe, enveloppée, de son engagement à servir la cause des siens.

3. L'éternel bouc-émissaire :

Le bouc-émissaire est le premier archétype qui a permis au personnage juif de faire son entrée dans les arts et la littérature universelle. La force de cette image continue de nourrir les imaginaires culturels à travers les siècles, selon les mêmes constructions mentales et historiques originelles qui ont servi à mettre en scène la purification des sociétés du mal dont elles auraient souffert.

Le personnage qui joue le rôle du bouc-émissaire dans le corpus que nous analysons n'est pas toujours le narrateur du récit. Pour réussir le projet communautaire, tous les Juifs sont susceptibles de devenir bouc-émissaire. La responsabilité qui incombe à ce type de personnages consiste à apaiser les tensions de la communauté et de ramener le récit vers le calme des origines. C'est un personnage innocent, mais conscient de sa situation, sur lequel s'acharne les différents membres de son groupe social pour s'exempter de leurs propres défauts ou pour se départir de leurs échecs. Souvent faible ou dans l'incapacité de se rebeller, il se résigne, malgré ses protestations, à assumer la responsabilité collective qui lui a été imputée.

Dans le corpus d'étude de cette recherche, les scènes d'accusation injustifiées du Juif sont innombrables. Dans le sillage de La libération du Juif, Albert Memmi a écrit La statue de sel pour conjurer les maux qui accablaient les Juifs.

Le héros de mon premier livre, un roman, découvre le racisme et la xénophobie depuis son enfance, dans la rue, à l'école, dans les institutions et jusque dans les journaux et les représentations collectives. Le livre baigne dans cette atmosphère diffuse, ponctuée par des scènes paroxystiques. (Memmi, 1982 : 41)

La cohabitation difficile avec les autres communautés étrangères, dans la rue et plus particulièrement à l'école, lui a fait découvrir l'isolement des Juifs. L'écrivain-sociologue observe la communauté européenne constituée majoritairement des colons français, considérés comme les « Français de Tunisie », et par une autre catégorie qu'il a connue à travers ses lectures ou qu'il a vaguement côtoyée, celle des « Français de France » qui représente un modèle à imiter. Rejeté des arabes, des colons et des Français de France, les Juifs de Tunisie paient les frais des rivalités pour le pays dont ils sont dépossédés.

3.1 Le Juif commerçant, déconstruire le cliché :

La représentation du Juif dans ses rapports à l'argent est incontournable dans le roman judéo-maghrébin. Dans le dessein de déconstruire le cliché antisémite, les trois auteurs, dont nous étudions les œuvres, se situent tous à la même distance minimale qui leur permet de revendiquer ce qui est vu comme une « tare ». Nous avons choisi de commencer par une occurrence de Memmi, pour la force de la violence qu'elle diffuse et pour l'effet que cette scène a sur la suite de son premier roman.

En effet, dans la colonie de vacances, l'élève Mimouni vendait des bonbons aux autres enfants. Il sera sévèrement puni par un soldat français. Alexandre raconte :

Scandalisé, il fit irruption dans notre salle et gifla Mimouni terrifié, qui ne comprenait pas le tort d'imiter son père. Puis il nous gronda tous, et découvrant que nous ne le suivions, sa colère augmenta. Hors de lui, le militaire vint enfin à l'argument décisif : pour la première fois, je rencontrai l'explication d'une faute ou d'une tare par le judaïsme de son auteur. Le sergent hurlant, nous révéla pourquoi Mimouni eut cette idée ignominieuse : Mimouni était juif et les juifs ont un penchant irrésistible au commerce. Ce fut la première expérience d'une définitive habitude : j'appris à associer juiverie et mercantilisme et j'en voulu aux juifs qui osaient négocier. (Memmi, 1966 : 62)

Le comportement du sergent et ses propos antisémites renvoient au petit Alexandre une représentation complexe de son identité juive. Le personnage développe ainsi une vision dévalorisante de lui-même et de sa

communauté. Son image propre est ainsi aliénée par la force artificielle, que l'idéologie coloniale veut faire passer pour naturelle, du stéréotype du Juif ne vivant que pour amasser les richesses. Le commerce et le profit matériel deviennent des vices. La perception du personnage de la réalité du monde en sera transformée, voire renversée. Il haïra l'argent malgré son besoin. « Je refusais de gagner de l'argent : on me le refusait. »(Memmi, 1966 : 234). En cherchant à comprendre les raisons du parcours chaotique de ce personnage, nous remarquons que, comme son rapport à l'argent, sa judaïté se construit au fur et à mesure qu'il accumule les échecs. Alexandre voulait à tout prix faire correspondre les antagonismes des besoins de son être avec les représentations que lui renvoie les autres.

En revanche, si, dans *La statue de sel*, l'influence de cette expérience traumatisante entraîne Alexandre loin du pôle lucratif détestable, Edmond Amran El Maleh et Albert Bensoussan n'éprouvent aucune honte à évoquer les occupations commerciales de leurs personnages juifs, dont les ancêtres de leurs narrateurs. En ce qui concerne le premier, il exalte les aptitudes esthétiques des modestes commerçants juifs du marché hebdomadaire : « Issaghar chantait maintenant des complaintes d'amour, il était chanteur recherché pour la beauté de sa voix, il était soukier de son métier. »(El Maleh, 2002 : 136). En outre, il met en valeur la réussite des premiers Juifs partis faire fortune en Amérique :

Combien étaient partis de Tétouan, Tanger ou d'ailleurs faire fortune ! Caracas, Buenos Aires, Rio de Janeiro, Lima, Iquitos voyaient arriver ces colons d'un style particulier. Ils tenaient commerce, faisaient souche et il n'était pas rare d'entendre, en Amazonie, d'étranges voyageurs de commerce échanger de joyeuses paroles de retrouvailles dans une langue bizarre, la *haketia*, mélange de vieil espagnol et d'arabe, fraîchement importé de la zone nord du Maroc. (El Maleh, 2002 : 54)

Dans l'écriture malehienne, l'esthétique intervient toujours à la rescousse du Juif en crise, pour déjouer le projet idéologique. Le stéréotype du Juif cupide ne représente aucune menace identitaire dans l'espace de l'œuvre de ce descendant des négociants du sultan alaouite Sidi Mohamed Ben Abdellah. Au-delà de l'indifférence, nous pouvons comprendre ce rare

parti-pris esthétique par la vision utopique malehienne.

Quant au second (Albert Bensoussan), il construit une double stratégie, de fond et de forme, pour adhérer au stéréotype du penchant des Juifs pour le négoce. Il revendique son appartenance au judaïsme, en reproduisant par la description détaillée des enchères à l'intérieur des synagogues, qu'il situe souvent dans des marchés. Et le narrateur d'établir :

« Or qu'est le souk sans le juif, dit le proverbe que maman aura tant ressassé dans l'infinie nostalgie de son Islam naufragé ? Souk bla yehoud - marché sans juif - kif el cadî bla-choud -comme le juge sans plaignant. Là, nous étions en plein brassage des affaires, la plus haute étant l'acquisition du ciel au meilleur taux. D'où le recours aux enchères où l'on proposait aux fidèles qui de promener le rouleau de la Loi, qui de le démailloter, qui de l'ouvrir brandi haut des deux mains au regard crédule d'un auditoire pétrifié, qui d'en lire tel fragment, qui de pleurer ses morts sur la Torah rembobinée en récitant le kaddish. »(Bensoussan, 1991 : 92)

En effet, outre la présence des synagogues au sein-même des marchés, l'esprit du profit matériel domine toutes les scènes des rites qui ont un lien avec la Thora. Cette double représentation de la foi hébraïque, sous les mêmes traits défectueux qui lui sont reprochés par les autres communautés religieuses, est l'une des formes de ralliement du personnage à la cause juive. Le narrateur conclut par une contestation de cette vision exogène du judaïsme : « Mais nous n'avions pas l'âme négociante. »(Bensoussan, 1991 : 92). Ce ralliement est sacrificiel de l'identité juive, parce qu'il bloque la représentation stéréotypée au stade de l'apparence, c'est-à-dire qu'elle développe un simple mouvement de résistance superficielle. Le calme intérieur reste une pure promesse qui se fait payer par le prix cher des sacrifices matériels. Le narrateur d'Albert Bensoussan rend compte de cette opposition mettant en avant la cartographie urbaine des synagogues : « Car nos synagogues étaient toujours au milieu des marchés, des bazars, des foules agglutinées ou hurlantes, et la prière ne montait jamais qu'oïnt des graisses rauques des marchands de merguezes ou de beignets, des touffeurs de bélier braisé. »(Bensoussan, 1976 : 25-26).

Les représentations identitaires du narrateur de Frimaldjezar sont à l'image de l'ambiance agitée qui entoure le lieu de culte juif dans le récit. Pour lui, les perturbations viennent du dehors, certes, mais elles ne sont pas étrangères au dedans. Comme ce dehors est étroitement contigu au dedans, il lui arrive même de s'y introduire, familièrement, sans avis préalable. Il fait partie de sa nature. Et le narrateur de reprendre :

Alors qu'on n'en pouvait plus de s'égosiller en brailant notre fidélité à la Loi, les enchères apportaient la pause nécessaire à la prière. Le chemash prenait place sur le tébah à gauche du rabbin, et annonçait les « grâces » mises en vente et que nous appelions les misvot. (Bensoussan, 1976 : 161-162)

La métaphore mercantile entame le sacré, qui distingue, dans un rapport de pouvoir, les prières synagogales des bruits profanes du marché. Le calme annoncé dans le lieu de culte, par l'autorité rabbinique qui organise les enchères rituelles, crée l'homogénéité de la foi bruyante, mais en la menaçant d'effritement, par les possibilités de l'intérêt matériel du rabbinat. Les enchères religieuses sont porteuses d'antagonisme au système interne de la foi qui favorise le plus offrant. Toutefois, le narrateur n'affiche aucun parti pris contre le sort boursier qui altérerait le judaïsme, sous la menace de cette pratique. Nous considérons ces mitsvot, dans la perspective du signe autoritaire, d'une part, parce qu'ils nourrissent le stéréotype de la cupidité rabbinique, d'autre part, parce que l'autorité intransigeante de ce précepte soumet même le narrateur qui prend une position endogène, c'est-à-dire qu'il décrit cette pratique religieuse juive du point de vue d'un Juif croyant. Il se situe à l'intérieur même du système spatio-temporel du sacré, alors qu'il prétend être non-croyant. Mircea Eliade avance : « Il y a un espace sacré, et par conséquent « fort », significatif, et il y a d'autres espaces, non-sacrés partant sans structure ni consistance, pour tout dire, amorphes. » (Eliade, 1965 : 25)

L'attitude du narrateur trahit son engagement, qui fait parade à celui de son auteur, en défendant le judaïsme sous tous ses aspects, même ceux qui semblent porter préjudice à l'authenticité de la judaïté.

3.2 La posture sacrificielle :

Dans le cadre du roman judéo-maghrébin, la représentation identitaire du bouc-émissaire, transcende la perspective hétérotopique de la littérature majeure où il est mis dans les traits pathétiques de la victime. Il se projette dans une inscription collective volontaire, voire épique.

Sur le plan du signifié littéraire, il n'est pas difficile de repérer certains personnages qui se consacrent, corps et âme, à servir la cause juive. Nous pouvons citer tous les personnages malehiens, comme ceux de Bensoussan, qui ont accompli leur Aliyahou sont partis en Europe ou en Amérique latine, du moment qu'ils ont sacrifié, au prix cher, leur vie dans leurs pays de naissance. Rappelons-nous aussi de la transformation psychologique et doctrinale d'Alexandre dans la seconde partie du récit de La statue de sel, de même que de la conviction sioniste de son ami Bissor, mort en défendant les siens dans un pogrome.

Nous préférons nous intéresser, dans cette section de la présente étude, à certains aspects symboliques du sacrifice, dans ses rapports à la littérature, vu la force rhétorique qu'ils véhiculent.

En effet, à ce niveau complexe de la représentation, qui ne livre pas son Signifié à la première lecture, la posture sacrificielle du personnage juif se cristallise par un devenir-animal très fréquente dans les romans judéo-maghrébins. Edmond Amran se remémore le souvenir d'une auto-circuncision, rapprochant, de la sorte, son narrateur du bélier sacrifié à la place du fils d'Abraham. « [...] en sang il a fallu te transporter en courant chez l'homme de science Adolfo Asturo le pharmacien guérisseur, en sang comme un agneau offert au sacrifice, tu avais mille ans déjà, qui a dit que tu tardes? tu es né la nuit du récit, [...]. » (El Maleh, 2000 : 184)

La responsabilité du Juif dans cette scène suit le régime de la représentation d'un sous-entendu biblique, autrement dit, de l'irreprésentable. Le prophète est responsable devant Dieu, comme il est responsable devant son fils. En revanche, l'absence du rite au premier degré de la représentation, compensée par son omniprésence allégorique, est une déconstruction de l'autorité, au profit de l'engagement problématique du personnage, du fait que l'autosacrifice est à la fois accidentel et volontaire. C'est l'enfant qui, dans le sillage d'Abraham, s'est circoncis lui-même.

Albert Memmi, en peintre consacré des scènes de la vie quotidienne juive, dispose parfois ses personnages, en devenir-animal, par un mouvement sphérique qui referme la scène sur elle-même. En écho à la thématique picturale de la cène, où Judas est mis à l'écart dans le tableau de Léonard De Vinci, comme il a été isolé par l'idéologie des grands récits fondateurs, Alexandre raconte : « Autour de la table de l'oncle, le soir, leurs têtes rapprochées par-dessus la toile cirée, ils rappelaient un repas de bêtes de la même portée. Mais ces animaux si voisins, si homonymes, pouvaient être comiques ou étonnamment beaux. »(Memmi, 1966 : 76)

Sur le plan historique, la composition de ce tableau est une autre représentation allégorique du mythe du sacrifice collectif de la Massada. Les personnages diffusent le flux des puissances bestiales qui émane de la posture qu'ils ont adoptée, se connectant, de manière formelle, à un autre grand récit fondateur de la culture juive. L'auteur entame son processus de rapprochement par le mouvement céphalique frontal de chacun personnage qui se propose au sacrifice collectif. Penchées en avant, les têtes rabaissent les postures corporelles au niveau des quadrupèdes bouc-émissoires. La forteresse, où s'étaient retranchés les Juifs, avait résisté aux assauts des romains et n'a cédé qu'aux charges du bélier ; l'animal qui a sauvé Isaac de l'holocauste. Précisons, d'ailleurs, qu'Albert Memmi dispose ces personnages de la tribu dans la posture du sacrifice, lorsqu'ils se racontent leur journée.

Après dîner, tous les soirs, on se réunissait chez l'oncle Aroun et, papotant et croquant des graines de courge, on passait en revue les menus faits de la journée. Ainsi, chacun restait transparent pour tous, et mettant en commun leurs difficultés et leurs espoirs, ils avaient une âme commune. Ils se ressemblaient tous, d'ailleurs. Grands et maigres, la tête petite précédant le corps, ils avaient la même silhouette.(Memmi, 1966 : 76)

En effet, les corps, des personnages en posture du bouc-émissoire ou de création littéraire, que représente le récit de vie, sont tous soumis aux puissances irreprésentables de l'idéologie qui les poussent vers le sacrifice

Collectif, en concordant les forces symboliques de l'image de « la tête petite précédant le corps », et du récit de vie comme genre confessionnel. Cette écriture du corps se nourrit d'un mouvement parricide et sacrificiel, n'étant pas l'émanation d'une essence unique, ni d'un centre localisable, mais se propage à travers tous les corps qui se sacrifient pour le salut collectif.

Partant de la littérature théologique, cette mise en scène allégorique du sacrifice accroche, explicitement, ses organes signifiants sur le corps herméneutique des récits bibliques. En effet, c'est le prêtre Aaron qui a accompli, selon le Lévitique, le premier rite sacrificiel du bouc-émissaire. Force est de constater que l'oncle d'Alexandre, le propriétaire de l'immeuble et le chef de la tribu qui occupe le centre de la table, s'appelle aussi Aron. A ce propos, Blanchot a noté l'ampleur totalitaire que revêtit le sacrifice collectif inévitable à la constitution de l'esprit communautaire :

La communauté d'Acéphale, dans la mesure où chaque membre portait non plus la seule responsabilité du groupe mais l'existence de l'humanité intégrale, ne pouvait s'accomplir en deux seuls de ses membres, puisque tous y avaient une part égale et totale et se sentaient obligés, comme à Massada, de se précipiter dans le néant de la communauté n'incarnait pas moins. (Blanchot, 1983 : 29)

L'oncle Aron, le chef de « la tribu » et la famille Benillouche reproduisent la posture épique de Elazar ben Ya'ir et ses compagnons qui se sont donné la mort dans le dernier bastion juif pour demeurer inaccessibles à l'ennemi romain. La bestialité sacrificielle consacre la double déterritorialisation des personnages. Ni humains, ni animaliers, les membres de la famille se portent volontaires à donner fin à leurs vies de manière littéraire, en se la narrant mutuellement, c'est-à-dire en franchissant les seuils de la fiction. Sans projet de symbolisation du monde, ces Juifs dont la généalogie suit la lignée de l'organique, c'est-à-dire de la production, créent une atmosphère d'harmonie interne que les premières ébauches de la polysémie ne déstabilisent que pour les raccorder de plus belle aux récits des origines et des commencements.

Tout personnage juif est potentiellement en devenir-bouc-émissaire. Il

n'est pas représenté dans une essence ou selon un modèle particulier. Sa bestialité sacrificielle est d'ailleurs loin de l'ultime dessein d'une métamorphose purement organique, ou le sujet d'un portrait fantastique, malgré la symétrie qu'elle présente avec La Cène de de Vinci où la judéité est contaminée par le projet du crime déicide. Le devenir-bouc-émissaire du personnage juif est le signe d'une identité qui n'est donnée qu'en puissances, autrement dit fantasmée. Les aspects comique ou esthétique, autrement dit, le paradoxe qui permet d'accorder la trivialité avec la noblesse, dépendent de la contribution de l'œuvre des sujets-lecteurs qui retracent la géométrie variable des comportements des hommes mis en postures du bouc-émissaire. D'une part, le premier registre est le produit immédiat d'une prise de position qui se veut humainement supérieure, par rapport à l'animalité incriminée et sacrifiée. D'autre part, le second aspect reconnaît, à la forme, son pouvoir homogénéisateur qui annonce la volonté de se forger un style propre et donc d'afficher le dehors d'une identité particulière, voire authentique.

Dans l'œuvre de Bensoussan, le bouc-émissaire s'annonce par l'intertexte religieux qui permet la rencontre de l'idéologie avec l'histoire et la théologie. Il est évoqué au premier degré de la signification et n'a pas besoin d'une interprétation herméneutique. De cette manière, l'auteur met en confrontation les deux représentations des deux récits du même sacrifice mythique. «([...] l'épisode du sacrifice d'Isaac –d'Ismaël, disent les musulmans –, récompense Abram le pieux, devenu Abraham pour les uns, Ibrahim pour les autres).» (Bensoussan, 2003 : 68). L'écart irréductible entre les deux récits se situe au niveau de l'identité du bouc-émissaire. Isaac ou Ismaël ? Chaque communauté religieuse en revendique l'appartenance. Pour la cohésion de notre propos, nous nous contenterons de la perspective hébraïsante de ce sacrifice, tout aussi inattendu qu'inaccompli soit-il.

En effet, l'injonction divine semble inattendue, parce qu'elle contredit les promesses antérieures : « C'est d'Isaac que sortira une postérité qui te sera propre » (Hébreux : 11-18), et incohérente avec la représentation que se faisait Abraham de l'entité divine. Néanmoins, la dévotion d'Abraham se confirme par sa soumission immédiate et sans signe de protestation. Rien ne laisse deviner que le prophète ait eu le pressentiment que le sacrifice de

son fils lui serait épargné au dernier moment. En se préparant à sacrifier son fils, il persiste dans une forme de corporéité sans organe et construit la structure de Signe sans signification. C'est une :« [...] singularité mystique, telle que la décrit Kierkegaard, lorsqu'il définit le sacrifice d'Abraham comme un acte inouï, vide de toute parole, même intérieure, dressé contre la généralité, la grégarité, la moralité du langage ; [...] »(Barthes, 1978 : 15-16). A l'image d'Abraham, le narrateur de *Le marrane* ou la confession d'un traître est resté sans descendance. Sa première femme étant morte, il se remarie à la bretonne qui accumula les fausses couches. L'auteur d'ailleurs est lui-même resté sans progéniture.

Déconstruite ainsi, la représentation du bouc-émissaire dans l'œuvre de Bensoussan creuse le Signe linguistique, et/ou l'énoncé littéraire, et le vide de sa signification « grégaire ». Devenu le corps sans organes de l'idéologie, il rejoint ainsi la catégorie des Signes non-articulés linguistiquement, c'est-à-dire improductifs. La littérature de la minorité juive maghrébine est la représentation scripturale qui permet les passages de la signification au Signe pur, surtout que les deux moments, (la signification et la signalisation), auront pour but ultime l'harmonisation de l'expression par la formalisation des contenus.

Le Signe dans la littérature mineure, en passant de la « grégarité » littérale à la forme littéraire, sacrifie et le Signifié et le Réfèrent.

En outre, voulant s'accorder à l'harmonie universelle, par le perfectionnement de la prononciation de la langue de l'Autre (l'arabe et le français), le narrateur de *La statue de sel* est suspendu dans un état d'ajournement identitaire. La mimésis parfaite de l'Autre, vue de l'intérieur de la communauté, est condamnable parce qu'elle menace d'ouvrir la société juive, à géométrie fermée, sur les autres sociétés. La reproduction d'une composante extérieure, la langue de l'autre, demeure dangereuse, tant qu'elle ne porte pas en elle la marque annonciatrice de son étrangeté, tant qu'elle n'est pas irrémédiablement Autre.

Le devenir bouc-émissaire dans les récits de la judaïté maghrébine d'expression française dévoile un platonisme communautaire mobilisé pour surpasser la menace qui guette l'harmonie interne et pour parer aux pressions externes. L'imitation parfaite n'est pas reconnue non plus par le

modèle lui-même qui refuse de se reconnaître dans la copie, toute parfaite soit-elle. Paradoxalement, c'est un acte hétérotopique parce qu'il menace, comme le cheval de Troie, d'introduire l'ennemi à l'intérieur de la cité parfaitement protégée. Elle confirme, dans le contexte de notre thèse, la fatalité du Juif à être sacrifié de part et d'autre ; c'est-à-dire à devenir le bouc-émissaire de tous. Même la maîtrise du langage parlé n'est acceptée ni des Juifs, ni des Arabes, ni des Français. Et Alexandre de désespérer : « Ma correction relative me valait les moqueries de tout le monde ; mes coreligionnaires n'aimaient pas cette étrangeté ou croyaient à quelques affections, les musulmans soupçonnaient une singerie. »(Memmi, 1966 : 42)

Alexandre est le parfait bouc-émissaire parce qu'il incarne le « désir mimétique » (René Girard, 1983). Le personnage est en devenir singe (mimèsis), non pas par la langue mais par la forme qui porte en elle un projet de reterritorialisation définitive. Il est à même de se transformer en bouc-émissaire, ayant perdu son humanité sans jamais devenir complètement animal. Il n'est pas reconnu de ses coreligionnaires ni admis pas les communautés française et arabo-musulmane. Ce personnage-narrateur est responsable des Juifs tunisiens, puisqu'il est leur porte-parole, en proposant au sacrifice céphalique le principal atout qui le privilégie : sa langue. Il est paradoxalement le premier à enfreindre la norme à cause de son savoir, menaçant, en conséquence, l'équilibre interne qu'il tente de protéger. Ainsi Maurice Blanchot décèle-t-il, dans ce genre de représentation de l'interdit de la mimèsis, comme forme artistique opaque, l'un des aspects qui nous semble en rapport imminent avec l'idéologie. « Le voilà donc obligé de vivre de sa mort et contraint, dans son désespoir et pour échapper à ce désespoir — l'exécution immédiate —, contraint de se faire de sa condamnation la seule voie du salut. »(Blanchot, 1955 : 80). Et de poursuivre : « L'écrivain est alors celui qui écrit pour pouvoir mourir et il est celui qui tient son pouvoir d'écrire d'une relation anticipée avec la mort. »(Blanchot, 1955 : 92)

Conclusion :

En somme, nous constatons que, contrairement à ce que laisse entendre la littérature désenchantée sur les disparitions fatales de l'histoire, de la modernité, des idéologies, de l'art et, à plus forte raison, de l'engagement ; contrairement aux romans maghrébins de langue française écrits par des non-Juifs, les écrivains qui revendiquent leur judaïté, tissent des liens solides entre l'esthétique et la politique, entre la littérature et l'histoire. Ces aspects de la responsabilité de l'œuvre se cristallisent par le mode de la narration qui s'apparente à celui des grands récits fondateurs, ce qui nous a permis de remarquer que les écrivains judéo-maghrébins préfèrent faire raconter leurs récits par des narrateurs mis en anonymat, ou du moins qui ont une identité amorphe.

Ainsi avons-nous découvert des œuvres qui s'inscrivent dans une énonciation collective, ce qui explique le penchant de ces écrivains vers les dédoublements des personnages-narrateurs et l'incertitude de leurs fonctions sémiotiques. Toutes les individualités en construction dans les récits étudiés sont susceptibles d'être rabattues vers des structures de bouc-émissaires, de même que tous les chanteurs en solo sont toujours prédisposés à faire partie d'une chorale, faisant du profil du personnage postmoderne en crise une attitude sacrificielle.

Le roman judéo-maghrébin a sa propre identité littéraire qui le distingue du reste de la littérature produite par les écrivains maghrébins d'autres confessions (islamique, ou chrétienne) ou d'obédiences laïques. Ces derniers glissent souvent vers la pente des représentations folklorisantes, héritant de leurs premiers maîtres français une vision exotique, ou développent parfois des attitudes contestataires de l'héritage identitaire arabo-islamique, tellement ils étaient fascinés par les littératures des Lumières. Alors que les romanciers judéo-maghrébins, bien qu'ils aient subis les mêmes influences esthétiques et doctrinales, revendiquent, à travers un discours responsable et à partir d'une position de résistance réformatrice, une appartenance identitaire collective qui transcende les frontières des nations, voire-même des régions.

4. Liste Bibliographique:

- Barthes, Roland. 1957. *Mythologies*. Paris: Seuil.
. 1978. *Leçon*. Paris: Seuil.
- Bensoussan, Albert. 1976. *Frimaldjézar*. Paris: Calmann-Lévy.
. 1991. *Le marrane, ou, La confession d'un traître*. *Ecritures arabes*. Paris: L'Harmattan.
- . 2003. *Aldjezar. Nouvelles et récits du Maghreb*. Al Manar.
- Blanchot, Maurice. 1955. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard.
- . 1983. *La communauté inavouable*. Paris: Minuit.
- Camus, Albert. 1948. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard.
- Certeau, Michel de. 1975. *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. 1975. *Kafka. Pour une littérature mineure. Critique*. Paris: Minuit.
- El Maleh, Edmond-Amran. 1980. *Parcours immobile. Voix*. Paris: Maspero.
- 2000. *Aïlen ou la nuit du récit*. Marseille: André Dimanche.
- . 2002. *Mille ans, un jour*. Marseille: André Dimanche.
- Eliade, Mircea. 1965. *Le sacré et le profane*. Gallimard.
- Genette, Gérard. 1972. *Figures III. Poétique*. Paris: Seuil.
- Memmi, Albert. 1966. *La Statue de sel*. Paris: Gallimard.
- . 1977. *Le désert: ou, La vie et les aventures de Jubair Ouali El-Mammi*. Paris: Editions Gallimard.
- . 1982. *Le Racisme: description, définition, traitement*. Paris: Gallimard.
- . 1984. *Agar. Folio 1584*. Paris: Gallimard.
- . 1986. *Le Scorpion ou la Confession imaginaire*. Gallimard. Paris.
- Memmi, Albert, et Victor Malka. 1976. *La terre intérieure*. Paris: Gallimard.
- Ricoeur, Paul. 1997. *L'idéologie et l'utopie*. Traduit par Myriam Revault D'Allones et Joël Roman. Paris: Seuil.