

Tasharej de Emna Belhaj Yahia : la référentialité en question

Najiba REGAÏEG*

Introduction

Selon Charles Bonn : « Dès son intitulé, la littérature maghrébine de langue française indique une localisation spatiale double et ambiguë, qui restera durant son histoire sa dynamique majeure. » (1994, 1147) La référentialité de cette littérature est donc indéniable, elle est liée à son ancrage dans un double territoire à la fois linguistique et civilisationnel. L'ambiguïté de cet ancrage soulève la question de la réception de cette littérature. Pour qui et à partir de quoi écrit l'écrivain maghrébin de langue française ? S'appuie-t-il plus sur son vécu d'un citoyen maghrébin ou sur cette langue de l'autre ? Et s'il s'appuie plutôt sur sa langue d'écriture, peut-il décharger celle-ci de tout son poids civilisationnel pour la colorer de son terroir à lui ? Les marques du terroir maghrébin n'entravent-elles pas la compréhension de ces oeuvres pour un public français comme le choix de la langue française limite les lecteurs maghrébins à une élite cultivée ?

Toutes ces questions dévoilent un aspect particulier de cette littérature qui, plus que toute autre littérature, se caractérise par sa très forte référentialité. Pour la romancière américaine Flannery O'Connor : « Tous les romanciers sont essentiellement des explorateurs et des descripteurs du réel. » (1975 : 48) Partant de ce constat, nous avons voulu nous interroger sur l'un des romans tunisiens de langue française. Écrit par une femme (Emna Belhaj Yahia), publié en l'an 2000, *Tasharej* surprend par l'étrangeté de son titre (qui renvoie au nom de la mère de la narratrice) et des noms propres qui réfèrent aussi bien à ses personnages qu'à l'espace où se muent ces actants.

Avant d'annoncer notre démarche, il importe de tracer la genèse de ce roman qui, à la manière des romans modernes, annihile l'idée de toute intrigue. Le texte est agencé en une architecture double : il s'agit de l'alternance entre des chapitres racontés sur le mode personnel par une narratrice anonyme qui, victime d'une dépression nerveuse, s'acharne contre la figure de femme moderne de sa mère Tasharej et d'autres

* Maître-assistante de littérature française et maghrébine, Faculté des Lettres de Sousse, Tunisie

chapitres où la narration est impersonnelle et où nous rencontrons d'autres personnages d'une couche sociale plus défavorisée mais qui se nourrissent de rêves et de souvenirs. S'acheminant séparément les uns des autres, ces deux types de chapitres finissent par se rejoindre dans le dernier chapitre où nous assistons à une rencontre hasardeuse entre la narratrice anonyme et le personnage principal de l'autre narration Yarfell. Cette rencontre miraculeuse finit par sauver la narratrice d'elle-même et lui permet de remonter désormais la pente.

Notre démarche consiste à interroger l'aspect référentiel de cette oeuvre : nous constaterons d'abord un gommage délibéré de la référentialité attesté par l'étrangeté des noms propres ; nous nous interrogerons ensuite sur les raisons de ce stratagème pour finir par observer que le texte témoigne tout de même d'une référentialité sous-jacente.

I. Le gommage de l'aspect référentiel

1. L'étrangeté des noms propres

Au dire de Françoise Armangand, « Non seulement le nom propre est indispensable, mais encore il n'est jamais dépourvu de sens. » (1989) Paradoxalement, le lecteur de *Tasharej* se heurte, dès le premier abord, à une absurdité des noms propres dans ce roman. Qu'il s'agisse des noms des personnages ou des noms de lieux, tout est fait en sorte que le lecteur ne sente pas un quelconque repère qui le rattache à l'univers où se passent les événements et au moule où fondent les actants du récit. L'attribution de tels noms aux personnages et aux lieux du roman par l'auteur semble confirmer sa volonté de détacher notre imagination de toute référence à une quelconque réalité.

a. Les noms de personnages

Il va sans dire que les noms propres des personnages littéraires ont souvent un lien avec l'état civil. Comme l'affirme Philippe Hamon : « Tout nom est toujours à priori, [...] un opérateur de classement du personnage [...] qui renvoie à un archétype culturel » (1983 : 11) La signification du nom des personnes civiles est encore plus poussée dans la langue arabe (surtout pour les prénoms de femmes) où le prénom renvoie souvent à une qualité (vivante : Aïcha, belle : Djamila). Selon Jean-Marie Thomasseau « Les sens du nom propre maghrébin évoquent toujours des virtualités d'apparence ou de comportement » (*Poétique* 54, 1983 : 214)

Dans le cas des personnages de *Tasharej*, dont les noms sont inventés par une femme tunisienne, ils n'ont aucun lien avec la réalité de ce

monde. Si la narratrice principale est anonyme, sa mère, le personnage éponyme, se prénomme « Tasharej ». Son ami, le banquier qui devait l'aider à obtenir un prêt pour l'ouverture de sa pharmacie a pour prénom « Nosrit ». Son cousin qui lui est plus proche que son frère porte le prénom de « Sojrane ». Dans l'autre volet de la fiction, le personnage principal s'appelle « Yarfell ». Sa soeur, la femme de ménage qui vit chez la Couturière a pour nom « Yeddé ». En présentant le village d'où sont originaires ces deux personnages, la narratrice parle d'une fille dont la beauté est convoitée par la plupart des garçons du village : elle s'appelle « Dahlia » (p. 46). A part Tasharej qui a des « yeux dorés » (p. 106), aucune indication d'ordre physique ne présente plus amplement ces personnages aux noms mystérieux.

b. Les noms de lieux

Ces noms énigmatiques correspondent presque à une sorte d'anonymat. En dehors du nom de l'auteur inscrit sur la page de garde du livre, ils ne permettent pas d'identifier l'appartenance culturelle des personnages qui les portent et encore moins les lieux où ils sont censés s'ancrer. L'espace où se passe l'action est d'ailleurs frappé du même genre d'anonymat. On ne parle aucunement de la ville de Tunis mais plutôt de la capitale. L'anonymat de la narratrice, protagoniste du récit, va donc de pair avec l'anonymat du lieu où se situe la quasi totalité de l'action. Or, pour Didier Malgor : « L'inscription dans un lieu est nomination et identification. » (Poétique 103, 1995 : p. 321) Quant aux villes ou villages voisins de la capitale, leurs noms nous plongent dans la même consternation que celle qui nous frappe à la découverte des noms des personnages. Dès l'incipit, la narratrice nous parle de l'hôpital de « Bouskora ». Le personnage de Yarfell est né au village de « Soukrino » qui se situe à 50 km de la Capitale et qui fait partie de la ville de « Tiameh » se situant sur le littoral (p. 46), « avec les petites bourgades qui l'entourent et qu'elle a satellisées, comme Soukrino, Fishta et Boshey » (p. 48) A un certain moment de l'oeuvre, Yarfell parle même d'un « dialecte soukrinois » (p. 138).

Si les centres spatial (la capitale) et actanciel (la narratrice) de l'action sont anonymes, les noms de lieux sont encore plus étranges que les noms des personnages dont on a constaté la singularité. L'auteure est même allée jusqu'à inventer une marque de voiture qui n'existe pas : une « 709 » (p. 14)

Loin de pouvoir trouver une signification à ces noms, pour le moins énigmatiques, nous nous sommes attelées à chercher les raisons qui auraient poussé l'auteure à opter pour ce stratagème dans l'écriture de ce roman.

2. Les raisons de ce stratagème

Ces raisons peuvent être en fait multiples. Derrière la volonté affichée de l'auteure de gommer l'aspect référentiel de l'oeuvre, nous pouvons déceler une intention d'inscrire, avec plus de réussite, le texte dans le cadre de la fiction comme si le pacte romanesque affiché dans l'annonce du genre de l'ouvrage n'était pas suffisant. Cette ruse dans l'écriture peut cacher aussi une pudeur auctoriale qui cherche à garantir l'empêchement d'une lecture autobiographique de l'oeuvre. Il peut s'agir aussi d'un effet de modernité recherché par l'auteure qui, par la même occasion, chercherait à garantir une certaine universalité à son texte d'autant plus que *Tasharej* est publié en France.

a. Un gage de fictivité

D'après Françoise Rullier-Theuret, le nom est « un moyen d'imiter la réalité » (2001 : 81). Cette affirmation est vérifiable dans les textes littéraires à partir du moment où l'auteur s'inspire de la réalité pour choisir les noms de ses personnages et des lieux où se situent les événements. Dans des textes comme celui qui nous occupe où les noms propres n'ont pratiquement pas de lien avec le réel, l'effet de fictionnalité est encore plus appuyé. C'est ainsi que Pierre-Louis Rey affirme que « Donner des noms imaginaires aux acteurs d'un roman, c'est affranchir ceux-ci de la réalité quotidienne ou historique et oeuvrer pour la création de vrais personnages, qui rempliront une fonction uniquement par rapport aux autres éléments qui composent le texte. » (1992 : p. 63)

Dans *Tasharej*, l'étrangeté des noms nous fait vivre dans un conte totalement imaginaire. Les personnages qui participent le plus à la fictionnalité de l'oeuvre sont Yarfell et la vieille Khalate : tous deux vivent dans la fiction, l'un par les rêves et l'autre par les souvenirs :

Yarfell [...] devint son compagnon de folie puisque lui aussi voulait attraper quelque chose comme un reflet qu'on lui a fait miroiter un jour et après lequel il ne va plus cesser de courir. Si un retour vers l'arrière et une course vers l'avant peuvent se rencontrer c'est, dit-on, parce que la terre est ronde. Ainsi la rencontre de leurs histoires leur permit-elle, des mois durant, de voguer sur la même mer. Mais chacun avait sa barque. (p. 73)

La ville de Soukrino, lieu imaginaire par excellence, représente la destination finale qui a permis à la narratrice de se remettre de sa dépression. Yarfell est l'inconnue qui l'y a aidé : ainsi, du réalisme (vie dépressive de la narratrice), le texte verse dans la fiction, source de toute quiétude : « Le temps que j'ai passé à me disputer avec la vie me semble achevé puisque me voici transplantée par un homme que je ne connais

pas dans un lieu inconnu. Maintenant va commencer la seule marche qui vaille. » (p. 135)

L'insistance ici sur l'aspect inconnu du lieu et de l'homme dévoile le rôle de la découverte dans la fiction, découverte qui rétablit, par une magie indicible, le cours de la vie de la narratrice.

Dans le texte, la fiction, le rêve, se confondent avec l'idée de l'amour :

[...] Transplantée dans ce lieu inconnu, sur cette plage, par ce jeune homme qui m'a prise pour l'arrière-petite-fille de son amie centenaire, j'ai l'impression d'avoir enfin quitté ma demeure obscure et d'habiter un autre temps, un autre espace. A mes pieds, le sable chaud est sans cassure et sans fin. Avant qu'on ne m'eût ainsi exhumée, j'avais la conviction étrange, enfouie au plus profond de mes tiroirs secrets, que je ne réusserais jamais à effacer le souvenir de Layl, vu qu'il dérivait d'une sorte de chaos premier du monde que la nature m'avait donné en particulier. C'est pourquoi je me contentais de le rendre imperceptible aux autres et à moi-même. C'était déjà très bien. Mais voilà que je me découvre capable d'aller tellement plus loin ! Voilà que le chaos premier du monde s'avère moins chaotique qu'il n'y paraît. Voilà qu'un ordre intrinsèque au monde me déplace dans mon sommeil et me débarrasse de ce poids attaché à mon corps. Il me remet à flots. (pp. 137-138)

La métaphore de la navigation nous rappelle ici les voyages de Sindbad le marin dans *Les Mille et une nuits*. Voilà que la narratrice, prise pour une princesse, investit le monde des contes de Khalate et suit Yarfell dans son monde de rêve.

Dans la clause de l'oeuvre, le nom de Yarfell s'avère avoir un sens dans le « dialecte soukrinois » : « « Muguet d'Andalousie... » Je me rappelle ce que m'a souvent raconté ma grand-mère sur les bienfaits de cette plante qu'on voit à la surface de l'eau, sorte de lotus sans fruits à fleurs solitaires couleur safran, originaire de l'extrême sud de la péninsule ibérique, dont l'odeur rappelle l'héliotrope et le jasmin et dont l'essence provoque l'oubli et la béatitude. » (pp. 138-139) La description de cette fleur rappelle le motif qui décore la robe offerte par la mère de Nosrit à la narratrice : « Une robe d'un bleu agité de vagues, brodée de paillettes safran dessinant des chiffres rassemblés comme des fleurs sur la mer. » (p. 8)

En effet, la mère de Nosrit est la femme qui a le plus d'imagination dans le roman. Elle est nourrie de livres et de fiction. L'évocation du muguet d'Andalousie par Yarfell rappelle à la narratrice cette femme : « Je me demande si c'est cela la béatitude et l'oubli. Puis je pense à des fleurs aquatiques safranées offertes par une brodeuse mystérieuse habitant un décor de chats repus ou de réclame pour serviettes hygiéniques... et je me demande qui elle peut bien être. » (p. 139) L'aspect

énigmatique de cette femme qui a tout fait pour empêcher un éventuel projet de mariage entre la narratrice et son fils, finit, à la fin du livre, par rejoindre la figure d'inconnu de Yarfell.

A travers ce portrait de lectrice anonyme, nous décelons un rapport entre la broderie et la lecture ou la création littéraire. N'affirme-t-elle pas : « A présent je dessine des motifs alambiqués sur ces tissus que vous voyez là-bas et je les brode comme si je brodais moi-même les histoires que je ne lis plus. » (p. 88) ? Ainsi, comme le souligne Christine Noille-Clauzade « La lecture veut se continuer, par-delà le déchiffrement textuel, dans un au-delà de la fiction, dans une continuation de la fiction, bref, dans une réécriture ou dans une relecture. » (1999 : p. 68)

Aussi mystérieux que cette lectrice impénitente, Yarfell représente le rêve entrevu, l'espoir brièvement ressenti. Très vite, il s'évanouit dans la nature comme l'odeur du muguet d'Andalousie : « Poisson migrateur, il ira sur les traces de La Reine centenaire et de son arrière-petite-fille. Et le muguet d'Andalousie fondra comme en pays chaud une fleur de neige. » (p. 140)

La fiction réside donc dans cet écart du réel déjà garanti par le choix insolite des noms propres. En lisant *Tasharej*, le lecteur, déjà ébloui par le mystère des noms, quitte progressivement le monde réel, l'histoire des rapports tumultueux de cette narratrice dépressive avec sa mère, pour plonger dans un monde sans cadre où tout se dilue et perd sa forme initiale afin de nous entraîner dans le rêve, dans un songe qui n'a d'égal que le plaisir du texte. Pour Pierre-Louis Rey, c'est « Dans ce jeu qui mêle ou sépare notre exigence de réel et notre désir de bonheur, d'émerveillement, de crédulité, [que] réside en priorité l'art du roman. » (1992 : 9)

b. Une pudeur auctorielle ?

Cet écart par rapport à la réalité s'accompagne peut-être aussi d'un souci de l'auteur d'éviter une possible interprétation autobiographique de *Tasharej*. Ce texte, contrairement aux autres textes de Emna Belhaj Yahia et de la plupart des romancières tunisiennes de langue française, est écrit en grande partie à la première personne. En effet, selon Anne-Marie Niraglia : « Les romancières tunisiennes optent, en général, pour le récit autobiographique à la troisième personne. » (1997 : 189)

Cependant, dans *Tasharej*, on ne peut pas vraiment parler d'un récit autobiographique et encore moins d'une autobiographie. La narratrice n'a en fait qu'une trentaine d'années et elle vient d'obtenir son diplôme de pharmacienne. En revanche, le personnage de Tasharej, et ce n'est peut-être pas par hasard qu'il soit le personnage éponyme, présente beaucoup de points communs avec l'auteure. Comme elle, la mère de la

narratrice a une « cinquantaine » d'années (p. 30). Elle est présentée en femme émancipée qui a toujours laissé passer son travail avant toutes les autres obligations de la vie. Comme Emna Belhaj Yahia, elle est enseignante (p. 31) et sociologue (p. 40).

Nous entendons souvent dans la bouche de la narratrice des propos qu'on pourrait attribuer à Tasharej et qui nous rappellent cette génération des femmes tunisiennes d'après l'indépendance et leur conscience de la nécessité de sortir de l'état de stagnation où gisaient les femmes. Citons à titre d'exemple :

Si la course et le défi sont devenus son mode privilégié de fonctionnement, c'est parce qu'elle a voulu à tout prix éviter l'eau stagnante où elle avait vu les femmes se débattre, lorsqu'elle était toute petite. Éviter de s'enfoncer dans la mare où, toute petite, elle les avait vues patauger, encombrées de marmaille, d'ignorance et d'impuissance, soumises malgré elles à des hommes souvent féroces et mutilés par l'idée qu'elles se faisaient d'elles mêmes. (p. 116)

Ainsi, comme l'auteure, le personnage de Tasharej représente cette génération de « pionnières » (p. 27), des femmes tunisiennes qui se sont émancipées juste après l'indépendance. Le texte s'avère donc une autobiographie détournée qui ne se déclare pas comme telle et qui, par le choix combiné de l'anonymat de la source de la narration et du théâtre de la quasi totalité de l'intrigue et ainsi que de l'étrangeté des noms propres, verse inmanquablement dans la diégèse.

c. Inscrire le texte dans la modernité ?

L'auteure cherche-t-elle, à travers ces procédés d'écriture d'inscrire son texte dans la modernité ? Inutile de rappeler que la modernité littéraire s'est accompagnée d'un procès du réalisme et de la dimension référentielle de l'écriture. L'écriture dans *Tasharej* fait donc entrer le roman de plein pied dans cette littérature de « l'ère du soupçon ».

La modernité du texte est encore attestée par d'autres procédés tel que l'incipit in medias res. Le texte débute en effet comme un monologue intérieur du personnage narrateur, il nous fait penser à l'incipit de l'étranger : « Hier, j'ai appelé l'hôpital de Bouskora pour avoir des nouvelles de Nosrit. Il y séjourne depuis deux semaines. Il m'a parlé sans difficultés, m'a dit qu'il était presque rétabli et qu'il quittait l'hôpital dans trois ou quatre jours. » (p. 7) L'aspect circulaire du récit appuie également cette impression de modernité du texte. Temporellement, la fin du premier chapitre rejoint le début du dernier :

Dehors, une immense étendue de sable et la mer, plate et vitreuse. Un endroit que je ne reconnais pas, et personne à l'horizon. Je n'ai pas de montre pour savoir l'heure qu'il est. Dans la voiture, rien ni personne.

Ou plutôt si, une coupure de presse chiffonnée que j'attrape et essaye de lire. (p. 16) (Fin du premier chapitre)

J'essaye de lire la coupure de presse chiffonnée d'avoir séjourné à l'intérieur d'une main nerveuse, mais je n'y réussis pas. J'ai l'impression d'avoir dormi trop longtemps et je n'arrive pas à me réveiller. Je quitte la voiture. Une plage immense et nue. Plus loin la mer. (p. 127) (Début du dernier chapitre)

A quelques détails près nous retrouvons la même description des lieux d'un chapitre à l'autre. Ainsi, les onze chapitres du milieu apparaissent comme une digression temporelle ou une analepse expliquant la magie de cette rencontre miraculeuse entre la narratrice et Yarfell. C'est pourquoi nous assistons à un anéantissement du temps au début et à la fin de l'oeuvre : ni la narratrice ni Tasharej n'ont de montres pour regarder l'heure :

Elle n'a même pas de vraie montre pour regarder l'heure. Car depuis quelques mois, voulant oublier l'obsession du temps ou alors revenir au temps de l'enfance, elle s'est débarrassée de sa montre et a mis à son poignet une montre qui ne marche plus depuis une vingtaine d'années au moins, récupérée chez sa mère octogénaire qui a dû la porter lorsque Tasharej avait dix ans. (p. 117)

Ce retour au temps de l'enfance souligne une certaine nostalgie des contes de grand-mère. Une certaine volonté de se débarrasser du poids de la réalité pour revivre dans un ailleurs qui n'est pas rythmé par la régularité du temps, cette extraordinaire invention de l'homme qui règle sa vie autant qu'elle l'enchaîne et l'aliène. La problématique du temps n'est-elle pas en effet au centre du débat qui anime la littérature moderne ?

d. Accéder à une certaine universalité du texte ?

Reste une dernière question à poser quant aux raisons qui ont motivé les choix dans l'écriture de l'auteur de *Tasharej*. L'auteur ne vise-t-elle pas à une certaine universalité de l'oeuvre ? Le choix de la langue française, du genre romanesque ainsi que de la France en tant que lieu d'édition ne peut que confirmer cette impression. Selon les auteurs de *Littérature francophone* : « La langue française comme le roman permettent [...] de bénéficier, grâce aux circuits d'édition parisiens, d'une audience qu'on n'aurait jamais trouvée autrement. » (1997 : 183) .

Nous constatons déjà une certaine ouverture d'esprit des personnages de ce roman qui écoutent des musiques étrangères : le râpeur « Treepoc » pour le fils et pour la mère « *La boohème* » d'Aznavour. La narratrice va jusqu'à introduire dans son récit des mots anglais tels qu'un

« duffle-coat ». Et le couple le plus réussi dans le texte est un couple mixte : il s'agit de Sojrane et de sa femme Océane qui est française.

Tout est donc fait de sorte que le lecteur ne décèle pas vraiment une appartenance spatiale et civilisationnelle du texte. L'auteure ne vise-t-elle pas ainsi à un lectorat dépassant les limites des frontières et les contraintes tissées par un éventuel nationalisme littéraire, même si elle ne peut dépasser le cadre d'un public francophone ?

II. Une référentialité sous-Jacente

Cette tendance à la déterritorialisation n'est cependant pas aussi absolue qu'elle ne paraît. Le lecteur averti et surtout le lecteur maghrébin ou tunisien peut déceler certains indices qui dévoilent le lieu d'émanation du texte. A part les noms inintelligibles, l'auteure utilise d'autres noms que nous pouvons considérer comme des noms génériques c'est-à-dire où la narratrice généralise une qualité ou une profession et en fait un nom. En outre, il est fait dans le texte un large usage de l'anagramme pas seulement pour référer à des noms propres mais aussi pour renvoyer à des noms communs. S'ajoutent à cela des indications d'ordre civilisationnel et géographique assez précises et qui, malgré cette impression d'un texte aveugle ou démuné d'un ancrage référentiel, finissent par inscrire le roman dans un espace plus ou moins précis, celui d'une Tunisie actuelle où les jeunes se heurtent à une sorte de désillusion après le premier enchantement de la période postcoloniale.

1. Les noms génériques

Ceux que nous avons appelés des noms génériques sont des noms qui réfèrent à une catégorie sociale précise et qui sont attribués à l'un ou à l'autre des personnages. Ainsi, le fils de Tasharej, parce que fils, s'appelle « Ibn » comme pour marquer cette absence de personnalité qui caractérise les jeunes d'aujourd'hui qui ne se définissent que par rapport à la personnalité de leurs parents que ce soit dans le sens de l'imitation ou dans le sens du défi. Ibn est d'ailleurs aussi perdu que sa soeur dans ses rapports avec sa mère. « La Retoucheuse » (p. 16) ou « La Couturière » (p. 17) représente, par ces majuscules qui transforment sa profession en nom à travers lequel on la reconnaît, la nièce de « Khalate » : nom qui, à son tour, résume le rôle de cette vieille femme en représentante de toutes les tantes, de toutes les grand-mères conteuses. « Layl », quant à lui, est signe d'ambiguïté : « Ses murs sont là. [...] Demeure obscure que j'habite la nuit, dès que mes yeux se ferment, et qui ne disparaît qu'au petit matin, à l'heure où sonne le réveil. » (p. 63) Ce personnage aussi sombre que son nom est à l'origine de la première

déception amoureuse de la narratrice et donc de sa dépression nerveuse. « C'est l'ombre d'une ombre. C'est le mot le plus obscur de la langue, la couleur la plus invisible de l'arc-en-ciel. » (p. 139)

2. *Les anagrammes*

Comme les noms génériques, les anagrammes utilisées par l'auteure visent également à une inscription dans le flou du territoire du texte. Pour évoquer la monnaie utilisée par les personnages, Emna Belhaj Yahia parle des « nardis ». Le mot est évidemment une anagramme du substantif « dinar ». La chanteuse tunisienne Chafia Rochdi est appelée dans le texte « Fachia Lochdi » (p. 19) alors que le nom du chanteur égyptien Farid Latrash est transformé en « Darif Latrash » (p. 59). Le même procédé est utilisé pour référer à la revue *Burda* appelée dans l'oeuvre « *Durba* » (p. 18). La narratrice va jusqu'à déformer en les citant les marques des serviettes hygiéniques en vente en Tunisie : elle parle de « poteaux publicitaires où s'étalent des réclames pour diverses marques de serviettes hygiéniques dans une débauche de slogans décrétant tour à tour que la vie des femmes est légère grâce à Lallis, parfumée par les soins de Nanno, dynamique depuis l'entrée en scène de Bodoss... » (p. 83) A un moment du texte, elle fait même allusion à la friperie de « Sellamine » (p. 98) pour référer au quartier Mallasine, l'un des quartiers les plus pauvres de Tunis.

S'ils rappellent des noms réels, les anagrammes ne sont pas forcément comprises comme telles par tous les lecteurs. Il faut certainement être arabe et même tunisien pour pouvoir se rendre compte de l'existence de cette ruse dans l'écriture de l'auteure. L'effet recherché est donc forcément garanti sur la quasi totalité des lecteurs surtout ceux qui n'appartiennent pas à l'ère civilisationnelle de l'auteure.

3. *Des indications d'ordre civilisationnel*

Une référentialité sous-jacente est également observable à travers certaines indications d'ordre civilisationnel. Au dire de Abbas Maazaoui : « C'est sur la langue qu'un terroir exerce son influence et impose sa marque la plus indélébile. Dans un texte littéraire, cette influence linguistique pourrait se lire à travers notamment le choix des noms propres, le style des personnages et l'emprunt d'expressions ou de proverbes. » (1997 : 137)

C'est justement en observant les emprunts à la langue arabe qui jalonnent le roman que nous nous sommes rendue compte de l'existence de ces aspects culturels de l'oeuvre. Toujours à propos de monnaie, la narratrice évoque le mot « sourdis » (p. 11) qui signifie dans le dialecte tunisien « une pièce de monnaie ». Tasharej, elle, n'achète son pain qu'à

la boulangerie « Elkamha » : « Elkamha est l'un des derniers boulangers à fabriquer ce gros pain haut et rond, parsemé de graines d'anis et de nigelle et précoupé en cinq morceaux égaux en forme de triangles à base légèrement arrondie. » (pp. 14-15) Cette description du pain produit par cette boulangerie au nom d'un grain de blé donne au texte une couleur locale. D'autres indications culinaires rappellent les us et coutumes des tunisois lors de la mort d'un proche : « Le rire est entré en moi, par couches successives, comme les feuilles de *brikaulait* épaisses, farineuses, nourries qui servent à préparer le gâteau du quarantième jour après le décès. Délicatement placées les unes au-dessus des autres, enduites de sucre et de beurre fondu, ces feuilles miment la ténacité de la vie qui tente d'annexer la mort. » (pp. 62-63)

C'est surtout dans la bouche de Khalate que nous entendons le plus d'expressions qui réfèrent à la langue arabe et même au dialecte tunisien. C'est ainsi que, décrivant sa petite fille, elle en parle comme d'une « [...] Princesse douceur de miel et odeur d'œillet, peau plus blanche que le jour et chevelure plus noire que la nuit. » (p. 80) Même la narratrice emploie parfois des expressions du dialecte tunisien. Elle évoque par exemple « l'histoire du soleil qu'on croit cacher avec un tamis. » (p. 109) Vers la fin du roman, au moment où Tasharej se rend compte de la disparition de sa voiture volée par Yarfell, il est même fait allusion à l'équipe de football *L'Espoir* (p. 125) qui « est, [d'après un graffiti], l'équipe des champions »

Nous rencontrons par ailleurs dans l'œuvre d'autres noms de personnages qui renvoient à une sonorité et à un sens précis dans la langue arabe, tels que des noms comme « Asliya » mère de Yarfell (p. 48) (la mielleuse) et « Maward » l'amie du camarade de Nosrit (l'eau de rose).

4. Indications géographiques approximatives

Toutes ces indications civilisationnelles, bien qu'elles soient souvent brèves et hâtives, restaurent une certaine spatialité du texte. Elles en font un roman du terroir. Pour ce faire, elles se doublent d'autres indications d'ordre géographique qui, malgré l'anonymat de la capitale et l'étrangeté des noms de lieux, souligne le cadre spatial effectif où se muent les personnages.

Parlant du village de Soukrino, la narratrice fait une allusion à la France et à l'Italie comme une destination pour les immigrés (p. 45). Ce village se situerait donc au sud de ces deux pays, plus précisément dans un pays du Maghreb. La référence à la douceur de son climat ne tarde pas à confirmer cette impression du lecteur (p. 47). Une page plus loin, la narratrice s'attarde sur les liens qui unissent les habitants de Tiameh aux Italiens : « Tiameh [...] longe une mer poissonneuse, à la plage argentée,

et qui avait eu, dans le passé, des relations solides avec les Italiens. Une importante colonie italienne, originaire de Tamara des Ballo, y vivait jusqu'à l'indépendance en bonne entente, dit-on, avec les autochtones, partageant avec eux l'amour de la mer, de la sardine et du scombri, et initiant un grand nombre de Tiamehis à la pêche au lamparo. » (pp. 48-49)

L'histoire de Yarfell nous apprend qu'il fait ses études à la Capitale parce qu'il n'y a pas de facultés à Soukrino. Comme tous les étudiants tunisiens, il obtient une bourse de quarante « nardis » (p. 48). Echouant dans ses études, il envisage de voyager clandestinement en Italie. N'est-ce pas l'histoire de la plupart des jeunes de chez nous qui rêvent de larguer les amarres pour réaliser leurs rêves de jeunesse ailleurs ?

La localisation de la France et de la Mecque par Khalate confirme que les événements se situent dans un pays musulman, un pays de l'entre-deux, un pays donc du Maghreb : « [elle] savait déjà que la Mecque se trouvait du côté où le soleil se lève et la France du côté où le soleil se couche. » (p. 74) En effet, l'histoire de Khalate enlevée par le prince héritier semble se situer plutôt en Algérie puisqu'elle parle du Dey plutôt que du Bey. Les allusions à la ville de Tunis restent donc approximatives. Elles entretiennent l'équivoque sur l'espace du récit qui, s'il paraît un peu plus cerné grâce à ces indications civilisationnelles et géographiques, reste encore élargi à tout le Maghreb.

Cependant, il existe dans le texte une seule référence géographique certaine renvoyant à la Tunisie: il s'agit de l'allusion au port de la Goulette : « Le hasard a voulu que le matin même où le grand camion a emporté Yarfell, encastré sous la remorque, vers le port de La Goulette, sa soeur Yeddé est montée dans un autocar en direction de Soukrino, son enfant serré contre elle, sa fatigue et son chagrin enfouis dans sa valise. » (pp. 97-98) Si ce n'était cette unique référence, on ne pourrait pas sans difficulté parler de Tunis comme le centre autour duquel se cristallisent les mouvements des personnages dans le récit.

A la suite d'un récent entretien avec l'auteur, nous découvrons cependant qu'elle n'avait pas l'intention d'inscrire cette référence spatiale dans son texte. En effet, il s'agissait dans son manuscrit du port de la Gouttelette comme elle avait aussi l'intention d'appeler La France le Pays des Francs et L'Italie Latinie. C'est d'ailleurs à la suite d'une proposition de son éditeur qu'elle a opté pour cet ancrage adressé surtout au lecteur français. Sans ces modifications, le texte aurait-il été totalement aveugle ?

Nous constatons en fait que malgré toutes les manœuvres de l'auteur pour échapper à l'ancrage de son texte dans une réalité tunisienne, une lecture attentive du roman permet de déceler certaines marques de sa tunisianité ou du moins de son appartenance à un espace maghrébin.

Mais toutes ces marques sont elles aussi visibles pour un lecteur français que pour un lecteur maghrébin ? Là se pose à nouveau la question de la réception du texte maghrébin de langue française : problème difficile à élucider, aussi ambigu que la source même de cette littérature installée entre deux espaces, deux civilisations, deux langues et deux genres de public. L'auteure a d'ailleurs fait allusion à une anecdote qui révèle justement la complexité de cette problématique de la réception : l'éditeur ne s'était pas du tout rendu compte du gommage référentiel dans l'oeuvre et il pensait que les noms inventés par l'auteure renvoyaient à une réalité arabe. Pire encore, il est allé jusqu'à corriger ce qu'il avait jugé comme des anomalies dans la référentialité du texte. Anomalies qui empêcheraient la compréhension de l'oeuvre par le public français. Quel malentendu ! Cette attitude de l'éditeur a été, à notre sens, préjudiciable au charme et à la littéarité du texte.

Conclusion

D'après Yves Reuter : « On ne peut construire un univers fictionnel et le comprendre sans référer à nos catégories de saisie du monde. Tout objet, personnage ou lieu d'un récit, aussi surprenant soit-il, est constitué au travers de déformations, ajouts, suppressions, entorses, par rapport à ceux que nous connaissons déjà. » (1997 : 95-6) Cette constatation confirme le rapport étroit entre la littérature et le monde réel. Mais nous savons que l'histoire de la littérature a démontré que le réalisme littéraire s'accroît ou s'atténue suivant les époques et les siècles. Et le XX^{ème} et encore plus le XXI^{ème} siècle sont par excellence les siècles de l'imaginaire dans la littérature et même de la science fiction. C'est pourquoi nous pouvons affirmer après l'analyse que nous avons faite de *Tasharej* et après les procédés d'écriture que nous y avons décelés que ce roman s'inscrit en plein dans l'ère littéraire des temps actuels, ceux mêmes de la post modernité.

Références bibliographiques

Armangand, Françoise, « Le nom propre », in *Encyclopaedia Universalis*, France, S.A, vol. 16, 1989.

Belhaj Yahia, Emna, *Tasharej*, Paris, Balland, 2000.

Bonn, Charles, « Maghreb : littérature d'expression française », in *Dictionnaire des littératures d'expression française*, Paris, Bordas, 19940.

Bonn, Charles et Garnier, Xavier, *Littérature francophone : le roman*, Hatier, 1997.

Garbouj, Béchir, « La porte du trône. Sur Tasharej d'Emna Belhaj Yahia », in *Ibla*, Tunis, n°190, 2002.

Hamon, Philippe, *Le Personnel du roman*, Genève, Librairie Droz, 1983.

Maazaoui, Abbas, « Les traces du terroir dans *Talismano* de Meddeb et *Le Conclave des pleureuses* de Mellah », in *Tunisie plurielle*, Tunis, L'Or du Temps, 1997.

Malgor, Didier, « Bouvard et Pécuchet, ou la recherche du nom », in *Poétique* 103, Paris, Seuil, 1995, pp. 319-330.

Niralgia, Anne Marie, « Dérives identitaires dans Chronique frontalière de Emna Belhaj Yahia », in *Tunisie Plurielle*, Tunis, L'Or du Temps, 1997.

Noillet-Clauzade, Christine, *La rhétorique de l'étude des textes*, Paris, Ellipses, 1999.

O'Connor, Flannery, *Le Mystère et les moeurs*, Paris, Gallimard, 1975.

Rey, Pierre-Louis, *Le Roman*, Paris, Hachette, 1992.

L'Analyse du récit, Paris, Dunod, 1997.

Rullier-Theuret, Françoise, *Approche du roman*, Paris, Hachette, 2001.

Thomasseau, Jean-Marie, « Genet et l'anthroponymie maghrébine », in *Poétique* 54, Paris, Seuil, 1983.