

Taos Amrouche : Le recours à l'autofiction comme stratégie d'émancipation

Alice Froger

Résumé : *Cet article s'attache à mettre en perspective la relation entre la situation de la romancière — dans son rapport à la langue, à la féminité, à l'exil, à la religion — et la complexité de la forme littéraire choisie. Éternelle exilée, Taos Amrouche était tiraillée par l'attachement qu'elle portait à des pôles opposés. Une pensée binaire caractérisée par la nature antinomique de ce qu'elle préférerait appeler le roman autobiographique, un genre à l'image de l'auteure : hybride.*

Marquée par de nombreuses ambivalences : partagée entre deux rives géographiques, entre le rejet et l'acceptation, la passion et le discernement, le réel et l'imaginaire, à la fois victime et bourreau, la romancière dévoile son authenticité à travers un dispositif autofictionnel lui-même ambigu.

*À la lumière des trois principaux romans : *Jacinthe noire*, *Rue des tambourins* et *L'Amant imaginaire*, nous tâcherons de comprendre dans quelles mesures l'énonciation autobiographique représentait un recours audacieux, et une démonstration irréfutable de la volonté de l'auteure de s'annihiler ou s'affabuler dans la multiplication des voix.*

Mots-clés : *Taos Amrouche, Algérie, autofiction, écriture féminine, émancipation, ambivalence.*

Taos Amrouche est née en Tunisie en 1913, baptisée Marie-Louise Taos, elle naquit française, de parents émigrés de Kabylie. Elle partit très tôt étudier en France et réalise que sa double appartenance sera une grande source de joie, mais aussi de souffrance.

La France est perçue par la petite Kouka, la narratrice de *Rue des tambourins*, comme un pays ravisseur qui semble endormir les hommes et les contraindre à négliger leurs racines, comme ce fut le cas pour son frère. Mais ce pays représente aussi le pays du savoir, de l'émancipation. Elle prend alors conscience du poids des mots. Reine, un des personnages centraux de *Jacinthe noire*, est pourtant rapidement mise à l'écart pour ses lectures. Taos Amrouche fut la victime de semblables déceptions au sujet de sa culture d'origine. Le

tronc berbère dont sa famille émane, celui qu'elle incarne même au travers de ses chants – puisque Taos Amrouche était une grande cantatrice de chants berbères – bien qu'étant une partie d'elle, la rejette « comment échapper à ce qui est soi-même ?¹ ». Une situation oscillant entre rejet et attraction mutuels que la romancière décrit lors d'une intervention télévisée :

La famille Amrouche, Kateb Yacine l'a définie : « une figue de barbarie ». Cela signifie que si la France s'empare de cette famille, elle se pique, parce que les racines de cette famille sont des racines maghrébines, algériennes, singulièrement berbères.

Vous voyez, si l'Algérie dit « cette famille Amrouche nous appartient totalement » elle aussi se pique, et se pique cruellement parce que sur ce tronc africain, africain du Nord, a été opérée une greffe française et une greffe chrétienne.

Cependant, toutes les séductions de l'Occident et de la France, que nous aimons, n'ont pas pu obtenir que cette famille soit véritablement et totalement assimilable. [...] et ce problème, je crois que mon frère l'a analysé, il en est mort car il était écartelé entre les deux communautés².

Des espaces géographiques et culturels empêchants qui nécessitent la création d'un espace qui fait corps avec l'exilée : l'autofiction, un genre lui-même ambigu puisque caractérisé d'emblée par son antinomie. Une mixité générique considérée, ainsi que nous l'indique Philippe Gasparini, « comme une monstruosité originale et indescriptible³ ». Un genre donc à l'image de l'auteure, marqué d'une hybridité porteuse du souffle créateur et témoin d'une complexité difficile à assumer.

C'est au sein de trois romans : *Jacinthe noire*, *Rue des tambourins* et *l'Amant imaginaire* que ces espaces virtuels prennent vie, exaltant l'hybridité du genre, personnifiant la pluralité de l'auteure.

Philippe Lejeune, dans son analyse du rapport entre l'auteur et son texte autobiographique, explique que l'écriture de soi résulte de deux démarches distinctes pour l'auteur. En passant par l'autobiographie d'une part, supposant l'intervention de procédés précis comme un narrateur qui porte le nom de l'auteur, un pacte autobiographique liant contractuellement le lecteur et l'écrivain. L'auteur peut également choisir d'écrire un roman autobiographique, qui donne la parole à un narrateur fictif, porte la mention de roman, mais inclut à l'histoire supposée fictive, des éléments biographiques du romancier. Les trois premiers romans de Taos Amrouche qui forment la *Moisson de l'exil*

sont introduits comme étant des romans et non des autobiographies. La romancière fait ainsi appel à des personnages fictifs qui prennent le relais de la parole. À priori, un lecteur non averti pourrait ainsi entreprendre la lecture de ces œuvres comme de parfaites fictions. Mais à condition de s'y attarder, le public découvre que sont dissimulés à l'intérieur du texte et dans sa périphérie de nombreux indices qui permettent une corrélation directe entre la parole des narrateurs et celle de l'auteure. Taos Amrouche ne forme ainsi plus qu'une avec ses personnages et offre alors le récit de sa propre existence. La mise en place d'un retour sur soi biaisé par des systèmes énonciatifs particuliers nous pousse à nous interroger sur les motivations d'un recours à de tels procédés, ainsi que, de manière plus générale, sur les enjeux réels de l'écriture.

Que le lecteur ait connaissance d'éléments biographiques propres à la romancière ou non, cette dernière lie subtilement son discours à son vécu. Dans le cas de *Jacinthe noire*, la dédicace de l'auteure fait écho au titre de l'œuvre, et dédiant son livre à sa fille et son époux, elle dit ceci :

À André Bourdil, compagnon de seize années de ma vie, dont la peinture hautaine me sera toujours un enseignement, afin qu'il s'émerveille de voir reflurir cette jacinthe.

Et à Laurence Bourdil, notre fille, Jacinthe elle-même – non point sombre, mais ardente – pour qu'elle nous continue tous deux par son art, dans le juste équilibre et l'épanouissement de ses ascendances berbère et française⁴.

Taos Amrouche se fait jacinthe comme sa propre fille après elle. Par ailleurs, Marie-Thérèse, ou Maïthé, narratrice du roman, revient sur quelques mots prononcés par Reine :

Elle se regarda dans une haute glace et sourit. Comment vint-elle à parler des jacinthes sombres et de son amour pour elles ? Je ne sais plus...

Il y en avait, d'un bleu presque noir, qui poussaient au pied d'un arbre, dans mon jardin. Un jour, j'ai cueilli la plus belle, la plus sombre et je l'ai offerte à André. Il nous a regardées longuement, ma fleur et moi, et il a dit : " Vous vous ressemblez. "

Depuis, j'ai découvert que la jacinthe symbolisait la douleur et la délicatesse⁵.

L'auteure permet donc une filiation directe entre Reine, sa fille, elle-même et la jacinthe, assurant une liaison entre fiction et réalité.

La dédicace de *Rue des tambourins* est à nouveau révélatrice de la réelle identité des personnages. En effet, si *Jacinthe noire* éclairait le lecteur sur l'unité identitaire que forment Reine avec Taos, cette seconde double dédicace, qui s'adresse à ses ancêtres et à son frère Jean Amrouche, ouvre quant à elle, la voie sur l'identification d'au moins un personnage familial. « À mon frère Jean, en souvenir de ces mots adressés à la fiévreuse adolescente que je fus : “Je suis ici comme l'Enfant Prodigue qui tient la lampe pour que le puîné ne trébuche pas”⁶ ». Or nous savons que Charles, plus âgé de la fratrie est aussi appelé « le Prodigue⁷ ». On devine alors que le Prodigue qu'évoque Kouka, n'est autre que le Prodigue – lui aussi introduit d'une majuscule – représentant Jean, le frère de Taos. Kouka poursuit à propos du Prodigue « on n'enchaîne pas le vent⁸ », or, Aména, la narratrice de *L'Amant imaginaire*, dit à son frère Alexandre qu'il « court comme le vent⁹ ». Le lecteur est ainsi encouragé à tisser un fil conducteur entre les deux romans.

De premiers indices qui permettent un rapprochement entre la fiction et la vie de l'auteur ; d'autres sont plus éloquents encore.

Tout d'abord, elle fait référence à des épisodes familiaux relatés par sa propre mère dans son roman *Histoire de ma vie*. Il en est ainsi par exemple avec « l'épisode des dés à coudre¹⁰ » comme le décrit Caroline, la mère de Kouka :

Un matin, voici que les grandes décident de faire grève. Lasses de coudre pour le compte des religieuses, elles imaginent de jeter au cabinet leurs dés et leurs ciseaux. Survient Sœur Sébastien, responsable de l'ouvrage. Les grandes accusent la petite Caroline (Yemma) d'avoir jeté les dés dans le trou. L'enfant pleure, se débat. La religieuse la corrige sévèrement (le petit corps devrait en garder des traces quelques jours après). La religieuse contraint l'enfant à retrouver les dés, à les chercher là où on les avait jetés ; patouiller avec ses petites mains dans l'ordure. Elle fait mieux : elle remplit une gamelle d'excréments qu'elle force la fillette à porter sur la tête, en signe de mortification [...] Le lendemain ou surlendemain, ma mère, cette femme magnifique que seul le Prodigue a connu, surgissait dans la cour de la pension : la pauvre ne pouvait venir que rarement ; elle s'était mise en route depuis la veille, avec des friandises... Elle me prend dans ses bras, découvre les marques de coups (je n'avais pas de chemise, je ne portais à même la peau qu'une robe légère). Elle demande des explications. On lui en donne. Elle n'a qu'un mot pour exprimer sa douleur et son indignation : “C'est pour cela que je vous l'ai confiée ?...” En hâte, elle me déshabille, jetant au loin la robe des sœurs que pour rien au monde elle ne désirait que je garde¹¹.

Cet événement fait écho à un passage développé par Fadhma Amrouche dans *Histoire de ma vie*, lorsqu'elle était enfant chez les Sœurs Blanches en Kabylie et qu'une sévère punition marqua la fin de son séjour chez ces dernières :

Je vois surtout une image affreuse : celle d'une toute petite fille debout contre le mur d'un couloir : l'enfant est couverte de fange, vêtue d'une robe en toile de sac, une petite gamelle pleine d'excréments est pendue à son cou, elle pleure. Un prêtre s'avance vers elle ; la sœur qui l'accompagne lui explique que la petite fille est une méchante, qu'elle a jeté les dés à coudre de ses compagnes dans la fosse d'aisances, qu'on l'a obligée à y entrer pour les y chercher : c'est le contenu de la fosse qui couvre son corps et remplit la gamelle.

En plus de cette punition, la petite fille fut fouettée jusqu'au sang : quand ma mère vint le mercredi suivant, elle trouva encore les traces des coups sur tout mon corps. Elle passa ses mains sur toutes les meurtrissures, puis elle fit appeler la Sœur. Elle lui montra les traces des coups en lui disant : - "C'est pour cela que je vous l'ai confiée ? Rendez-moi ma fille¹² !" "

Les deux extraits relatent un seul et même épisode de la vie de Fadhma-Caroline. Le discours direct rapporté par les deux narratrices : « C'est pour cela que je vous l'ai confiée ? » conforte le lecteur dans l'idée d'une adéquation entre récit et vie de l'auteure.

De plus, quelques indications dissimulées dans le discours interpellent un lecteur d'ores et déjà informé d'éléments biographiques de la famille Amrouche, telles ces courtes occurrences que prononce Reine dans *Jacinthe noire* : « vous savez que je n'ai pas de sœur¹³ », Reine s'adressant là à Maïthé tendant à apostropher l'auditoire lui-même ; « je vais lire un poème de mon frère¹⁴ », en référence au frère de Taos, Jean, lui-même poète. Autant d'indices qui interviennent tels des appels au lecteur. C'est donc bien d'un récit autobiographique dont il est question, malgré le trouble que fait naître l'indication « roman » en introduction de chacun des ouvrages.

Pourtant, sans correspondance des patronymes entre fiction et réalité, l'autobiographique s'avère impossible, Taos Amrouche fait donc jouer à l'onomastique dans ses romans un rôle double. En effet, les différences patronymiques entre réalité et fiction annihilent l'autobiographie tout en introduisant une symbolique, un imaginaire construit autour de l'histoire réelle de la famille.

Fadhma Marguerite, Belkacem Antoine, Marie-Louise Taos, Jean El-Mouhoub, chacun des membres de la famille Amrouche porte un

prénom catholique et un prénom berbère. La binarité qui s'exprime au sein de la famille Amrouche est ainsi représentée dès l'attribution du nom. Fadhma et Belkacem Amrouche ayant tous deux été convertis au christianisme très jeunes, ont adopté une religion, mais également un prénom, juxtaposé au prénom qu'ils portaient à la naissance. Dans une volonté de perpétuation de cette double appartenance, la dénomination primordiale se fait duel. Cette duplicité est respectée dans les romans de l'auteure. Son frère Jean devient alors Charles, le Prodiges dans *Rue des tambourins*, et Alexandre dans *L'Amant imaginaire*. Elle attribue également aux parents des prénoms français, comme Caroline et Augustin dans *Rue des tambourins*. Il en est de même pour ses frères, qui, toujours dans le même roman se prénomment Charles, Laurent, Georges, Marcel, Nicolas et Luc. Mais le plus souvent la narratrice les évoque par leur pseudonyme respectif, « qu'en notre dialecte on appelait¹⁵ » le Prodiges, le Prestigieux, le Rieur, le Ramier, et les deux derniers sont sans doute trop jeunes pour porter un pseudonyme. Par ailleurs, la mère est aussi appelée Yemma, ce qui signifie « maman » en kabyle et la grand-mère Gida, ce qui veut dire « grand-mère ». Ainsi, la famille de Marie-Corail, ou Kouka, est marquée à la fois du sceau catholique et de celui des montagnes kabyles. Le prénom de Marie-Corail est emblématique lui aussi, en effet, Marie est le prénom catholique par excellence, il s'agit donc ici d'une référence biblique assumée. Le corail, la turquoise et l'argent sont les trois matériaux essentiels de la fabrication des bijoux en Kabylie, le Corail symbolise donc les ascendances berbères de la petite Kouka, plus souvent nommée ainsi que par sa double nomination dans le roman.

Le nom de famille est, lui aussi, évidemment porteur d'une symbolique. Un seul nom est évoqué au fil des trois romans, celui des Yakouren (qui est introduit dans *Rue des tambourins*). Yakouren est le nom d'une immense forêt antique située dans le nord de la Kabylie qui a toujours été un haut lieu de la résistance. Symbole d'un peuple qui se bat pour garder son intégrité, la famille Yakouren, à l'image de cette forêt, n'oublie pas ses racines berbères, malgré la conversion, malgré l'exil.

Un dernier prénom est à citer : celui de Reine, d'autant plus pertinent qu'il n'est pas un prénom mais un pseudonyme. En effet, Maïthé, la narratrice de *Jacinthe noire*, indique qu'elle évoquera sa chère amie en ne dévoilant jamais son prénom, mais en l'appelant Reine, accordant à nouveau au pseudonyme une puissante

symbolique. « Je savais que son règne serait court, que des nuages assombriraient mon ciel¹⁶ » avoue Marie-Thérèse au début du chapitre IV. Le terme « règne », qui qualifie le séjour de Reine dans la pension, coïncide avec certains des titres de chapitres de *Rue des tambourins*. Ainsi, le premier chapitre du roman s'intitule « Tenzis ou le règne de Gida¹⁷ », et le second : « Asfar ou le règne de Yemma¹⁸ ». À nouveau, un lien est établi entre les différents romans, une noblesse, dans sa dimension matriarcale émanerait donc de la famille Amrouche, une grandeur transmise de mère en fille, perçue par Maïthé, présente dans le prénom de l'auteure même. Taos en kabyle signifie « paon¹⁹ ».

L'utilisation des noms propres dans les romans est mise au service de la reproduction allégorique du monde dans lequel a évolué l'écrivaine. Dans l'incapacité de se dire totalement, elle a recours à des subterfuges, et promet tout de même à son lecteur une authenticité dans ces autobiographies qui n'en sont pas.

Philippe Lejeune explique dans *Le Pacte autobiographique* que :

Symétriquement au pacte autobiographique, on pourrait poser le pacte romanesque, qui aurait lui-même deux aspects : pratique patente de la non-identité (l'auteur et le personnage ne portent pas le même nom), attestation de fictivité (c'est en général le sous-titre roman qui remplit aujourd'hui cette fonction sur la couverture)²⁰.

Les romans de Taos Amrouche remplissent les conditions du pacte romanesque selon Philippe Lejeune, seulement, nous l'avons dit, de nombreux éléments incitent le lecteur à voir les différentes références autobiographiques introduites dans le récit. De plus, au-delà de ces indices de lecture, la romancière signe officieusement un pacte d'authenticité avec son auditoire. La narratrice de *Jacinthe noire* s'engage ainsi à la plus grande sincérité dans son récit de la vie avec Reine.

Nous nous sommes donné la main fraternellement pendant de longues heures, je l'ai écoutée et j'ai supporté son regard. Je la connais autant qu'un être puisse en connaître un autre. Il est des événements de sa vie que j'ignore, d'autres qu'elle m'a dits à demi-mot. Mais je connais son âme, j'en sais les dimensions et la clarté. Je sais que je puis vous parler de Reine, sans donner d'elle une image infidèle²¹.

Elle avoue ne connaître qu'une parcelle de la vie et de la personnalité de son amie mais elle assure pourtant ne rien détourner

ou cacher de ce qu'elle sait. Ce pacte autobiographique détourné permet d'amorcer deux démarches vis-à-vis du lecteur : il établit une relation de confiance et interpelle également le lecteur sur la nécessité de confronter la réalité et la fiction dans le récit. Le premier chapitre du roman est essentiellement voué à renforcer cette complicité sereine entre la narratrice et celui à qui s'adresse ces quelques pages. Et pourtant, Maïthé admet la subjectivité de son récit en reconnaissant son souhait de voir le lecteur apprécier Reine de la même manière qu'elle.

J'aimerais entrer dans le cœur de mon récit, j'en suis empêchée par une angoisse incertaine et qui me tient au seuil de ma longue histoire. J'ai peur que vous ne soyez pas prêts à me suivre. Je vous demanderais, dans le cas où vous seriez déçus, de ne pas vous en prendre à elle, mais à moi. Car si à la fin de mon récit vous ne l'aimez pas, je me dirai avec tristesse que vous n'avez pas compris par ma faute²².

Cette narratrice autodiégétique interdit à nouveau, par ses interventions, une classification de l'œuvre, accentuant toujours plus son hybridité.

Le style adopté par Aména sous la forme du journal intime, récit-confession, résulte d'une volonté de mise en confiance du lecteur. Ainsi, le récit séquencé en épisodes chronologiquement ordonnés empêche une rétrospection dans la narration ; l'écrivain, supposé rédiger son œuvre en synchronie est présumé aussi ébranlable que le lecteur, dans l'ignorance de ce qui suivra. Ainsi, narrateur et lecteur sont liés dans une sorte de vulnérabilité face à ce qui doit suivre. L'auteur est supposé écrire pour soi et le passage du journal intime au roman, transfère l'œuvre de la sphère privée à la sphère publique. Ce glissement du réel vers le fictif est à nouveau un élément à prendre en compte pour saisir de quelle manière l'autobiographie se mêle à la fiction et créé un genre nouveau.

Par ailleurs, on constate que les lieux mentionnés, à quelques exceptions près, font référence à des lieux réels, connus du grand public, c'est le cas de la Kabylie, de la Tunisie, de la France, Paris, Versailles... Ainsi, les allusions à des personnalités telles que Staline, Gide, Milosz, Rousseau, Voltaire ou encore à des faits historiques comme l'exécution des condamnés de Nuremberg, tendent à renforcer la crédibilité sur le texte.

Il est vrai qu'en apparence les romans de Taos Amrouche répondent aux critères du pacte romanesque comme le définit Philippe

Lejeune, mais nous ne pouvons nier que le rapport qu'entretiennent les différentes narratrices avec l'auditoire, ainsi que l'introduction dans le récit de faits historiques, ou de personnalités inscrites dans un espace-temps concret et vraisemblable, participent à la mise en place d'un certain pacte autobiographique détourné révélateur de la réappropriation des genres. Taos Amrouche laisse la clé de la compréhension du texte au lecteur tout en l'égarant toujours un peu plus dans une complexité générique.

L'autofiction semble constituer un terrain de jeu idéal pour la romancière qui s'approprie le genre pour le modeler à son image. La fiction lui permettant toutes les libertés, elle tisse une réelle complicité avec son lectorat qui prend autant de plaisir à déchiffrer les indices qu'elle a pu en prendre à les parsemer. Une lecture active dont le destinataire est reconnaissant, sans pour autant saisir directement les motivations réelles de la romancière vis-à-vis de cette stratégie singulière.

Nous l'avons dit, c'est Marie-Thérèse qui prend en charge la narration dans *Jacinthe noire*. Elle semble peindre le portrait de Reine, mais les éléments qu'elle dévoile – miroir de sa propre personne – ont tout autant d'importance, elle l'affirme : « dans ce récit, il s'agira d'elle et de moi²³ ». Le double « je » de l'énonciation est le moyen par lequel Taos parvient, toujours de façon biaisée, à attirer l'attention sur un sujet pour, en réalité, peindre le portrait d'un tout autre personnage. Procédé sophistiqué qui témoigne d'une grande agilité dans l'écriture, elle détourne le regard du lecteur qui se doit de décrypter.

Maïthé a son propre lectorat, auquel elle s'adresse bien volontiers : « C'est avec beaucoup de peine que je ressuscite pour vous ces premières impressions. Maintenant que je l'ai perdue, il me faut vous entretenir d'elle²⁴ », « Vous ririez-vous de moi si je vous disais qu'il me semble avoir en moi de beaux champs de blé et un vergé chargé de fruits²⁵ ? ». Elle alimente le dialogue qu'elle a avec son propre lecteur à l'aide des conversations qu'elle tient avec Reine. Le « je » de la narratrice est donc double dans un rapport d'interdépendance. Maïthé se fait prétexte à l'écriture, interprète involontaire de la nature de l'autre. Ce besoin de la parole n'est pas dissimulé dans le discours de Marie-Thérèse : « j'étais si désireuse de l'écouter me parler de Jacques et de Claire²⁶ », « mais ce dont j'avais besoin, c'était de vivre intimement avec elle dans son passé. Aujourd'hui me frappe l'immense portée de ses discours passionnés qui ne devaient avoir de

retentissement en moi que plus tard, lorsque le drame éclata²⁷ ». La parole de Reine se fait alors condition du récit, ce qui l'élève au même rang, attestant ainsi du statut tout aussi fondamental de Reine vis-à-vis de Maïthé. Cependant, le rôle de cette dernière comme interprète de la parole n'est pas à négliger trop rapidement. Reine confesse à plusieurs reprises son incapacité à prendre la plume, sa difficulté à s'exprimer à l'écrit : « Elle dit d'une voix rêveuse, comme si elle se parlait à elle-même : – J'ai traversé une période où il m'était impossible d'envoyer une lettre sans la montrer au préalable. Il me semblait qu'à chaque mot une faute était accrochée. J'avais besoin d'être rassurée²⁸ ». Ou encore : « Je ne sais quelle absurde et vague crainte m'empêche d'écrire à mon grand-frère²⁹ ». Reine écrit, elle entretient d'ailleurs une correspondance avec André Gide, mais non sans angoisse du jugement de l'autre. Les origines françaises de Maïthé permettent indirectement à Reine de s'exprimer. Car le discours indirect, ou indirect libre sur lequel repose une part importante du roman porte une valeur symbolique. Reine, la Maghrébine, la « Tunisienne » comme la présente Mlle Anatole détient la parole orale, elle est fidèle à la tradition berbère en transmettant ce qu'elle sait et ce qui la définit, par l'oralité. Marie-Thérèse, la Française, est chargée de mettre à l'écrit cette parole, faisant honneur, quant à elle, à la tradition française qui passe essentiellement par l'écrit. Taos Amrouche, que l'on aurait tendance à associer uniquement à Reine dans le récit, serait éventuellement représentée par les deux jeunes femmes, l'une assurant les ascendances berbères de ses origines, et l'autre incarnant sa nationalité, mais aussi sa culture française. Le lecteur est tenu en haleine durant le discours de Maïthé par la décomposition qu'il doit effectuer de l'ordre établi par la narratrice. S'impose en effet un jeu entre la narratrice, le lecteur et Reine. Jeu que Maïthé entretient savamment en rappelant régulièrement qu'elle détient la clé de la compréhension de l'œuvre.

La narratrice propose d'emblée au lecteur une narration rétrospective, elle annonce qu'elle s'apprête à revenir, et ce, tout au long du roman, sur des événements qui se sont déroulés et dont elle connaît l'issue : « maintenant que je l'ai perdue, il me faut vous entretenir d'elle³⁰ » ; « Le drame eût-il été retardé si Reine avait pu sortir ? Je le crois³¹ » ; « le grand jour approche³² » ; « ces dernières heures, est-ce le vide noir qui leur succéda qui me les fait paraître si rayonnantes³³ ? » ou encore : « nous vivions pourtant notre dernière soirée avant le drame³⁴ ». Ces courtes redites captent l'attention de

l'auditoire qui attend le dénouement avec impatience. Maïthé éveille ainsi la curiosité du destinataire par ces rappels.

Jacinthe noire est le seul des trois romans à faire appel à ce type de système énonciatif. Dans ce premier ouvrage, Taos Amrouche pose les bases d'une écriture du moi contournée. Alors que les deux autres romans étudiés effectuent un rapport direct entre les narratrices et la romancière, le trio constitué de Reine, Maïthé et Taos initie le public à une remise en question permanente de la parole. Le recours à des narrations détournées génère une démultiplication des voix, un adroit recours à qui voudrait se dire et se comprendre sans le pouvoir au travers d'un récit autobiographique.

Afin de saisir les raisons d'une telle stratégie, il est essentiel de rappeler dans un premier temps que Taos Amrouche commence à écrire dans le milieu des années 1930 depuis la Tunisie, après être rentrée de France. Elle est donc à nouveau plongée dans un univers maghrébin lorsqu'elle écrit son premier roman. Ce facteur est important pour deux raisons. D'abord, Taos Amrouche écrit en étant en immersion dans un contexte culturel dans lequel la femme se doit de faire preuve d'une extrême pudeur. Le genre autobiographique y est interdit, d'autant plus pour les femmes qui se doivent de garder le voile sur leur vie privée. L'utilisation de la première personne, bien que finalement choisie par la romancière pour ses romans suivants, est sans doute trop audacieuse pour un premier roman. Le passage par la troisième personne détourne à priori le regard du lecteur de la personne de Reine et donne l'illusion d'un roman moins ciblé sur le personnage de la jeune Tunisienne.

Nous pourrions donc penser que la pudeur motive cette narration détournée, l'auteure préférant un système biaisé, plus sécurisant et plus discret, Taos Amrouche se protégeant ainsi d'éventuelles accusations de narcissisme, d'impudeur, voire même de débauche. Toutefois la pudeur ne semble pas être vraiment la préoccupation première de Taos qui déclare au début de *L'Amant imaginaire*, alors qu'elle évoque les livres que peut-être elle n'écrira jamais : « Le livre commencerait par la constatation que je n'ai plus de pudeur, et ce serait pourtant le contraire d'un ouvrage impudique³⁵ ». Une nouvelle ambiguïté qui pourrait expliquer qu'elle ait tenu à faire de l'histoire de sa vie une fiction.

Pourtant, le recours à l'autofiction ne se justifie pas uniquement par cette pudeur. En effet, l'auteure rédige ses romans en langue française. Elle s'attend donc à être lue par un public constitué

exclusivement de francophones, majoritairement de Français, d'autant qu'elle fut publiée en France. Ainsi le lecteur français qui entreprend la lecture de *Jacinthe noire* par exemple a, dès lors, un certain horizon d'attente. Ada Ribstein explique dans un article à propos de l'autobiographie dans *Jacinthe noire*, que « le lecteur, ici, étiquette d'emblée l'ouvrage comme produit d'une littérature de femme maghrébine et francophone, et s'attend par conséquent à trouver un certain nombre d'éléments³⁶ ». Il se prépare normalement à un certain *exotisme*, à découvrir, pourquoi pas, une culture, un pays, des coutumes différentes et sera alors déçu dans ses attentes. La narratrice se prénomme Marie-Thérèse et elle est française, le lecteur est déjà déstabilisé par cette annonce. C'est à nouveau une grande surprise que de réaliser que l'espace géographique et symbolique du déploiement de l'histoire ne sera pas africain, mais qu'il sera celui que connaît bien Maïthé : la France.

Mais admettons enfin que Marie-Louise Taos fasse appel à la narratrice qu'est Marie-Thérèse pour permettre au lecteur français de s'identifier à elle, et ainsi, voir sous un nouveau jour le personnage de Reine. Le lecteur se trouve alors rassuré par le fait de se lier dans la narration avec une jeune fille avec laquelle il partage la langue et la culture. Taos Amrouche permettrait finalement de mettre en confiance un lectorat français par le relais de la voix de Maïthé. Elle encourage ainsi la rencontre entre les deux pays, le premier colonisateur, et le second colonisé. Ada Ribstein résume parfaitement la situation : « Taos met, semble-t-il, en scène, dans le roman, cette relation de pouvoir historique entre colon et colonisé : Marie-Thérèse, française, raconte, en français, l'histoire de Reine, qui ne la maîtrise pas encore³⁷ ». Taos Amrouche conforte donc le lecteur français dans sa position de supériorité, afin qu'il entre dans le récit sans trop de réserves. Une fois ce dernier désarmé, pour ainsi dire, il ne pourra qu'être empathique de la sensibilité de Reine, et compatir quant à son rapport au traitement réservé par ses camarades françaises. L'autofiction étant alors un détour du récit déroutant le lecteur pour une meilleure réception du message.

Philippe Lejeune s'intéresse lui aussi à cette question du roman autobiographique comme une alternative à l'autobiographie, et se place du point de vue du lecteur pour faire ce constat :

On voit d'ailleurs l'importance du contrat, à ce qu'il détermine en fait l'attitude du lecteur : si l'identité n'est pas affirmée (cas de la fiction), le lecteur cherchera à établir des ressemblances, malgré l'auteur ; si elle est affirmée (cas de l'autobiographie), il aura tendance à vouloir chercher les différences (erreurs, déformation, etc.). En face d'un récit d'aspect autobiographique, le lecteur a souvent tendance à se prendre pour un limier, c'est-à-dire à chercher les ruptures du contrat (quel que soit le contrat). C'est de là qu'est né le mythe du roman "plus vrai" que l'autobiographie : on trouve toujours plus vrai et plus profond ce qu'on a cru découvrir à travers le texte, malgré l'auteur³⁸.

Ainsi, le lecteur peut aussi choisir de lire l'œuvre comme une fiction, sans faire de recherches qui aboutiraient au constat d'une liaison directe entre le narrateur et l'auteur. Taos Amrouche responsabilise le public en sous-entendant que s'il cherche à en savoir plus, c'est pour alimenter sa propre curiosité, et non parce qu'il y a été contraint par la narration. À nouveau, elle cherche à se protéger de l'opinion publique, de la réception de ses romans, rappelant la jeune Reine qui a tant de mal à écrire, Taos Amrouche pourtant audacieuse dans sa prise de parole, semble par ce biais se dédouaner de toute responsabilité, faisant du lecteur le garant de l'orientation et de la bonne interprétation de l'œuvre.

Nous le disions, *L'Amant imaginaire* est rédigé sur le style du journal intime, ou personnel, choix qui n'est pas anodin. Le journal intime propose un type d'écriture où prédomine la présence du sujet. Il est un atelier d'écriture autour duquel l'auteur cherche autant à se définir et effectuer un travail introspectif qu'à plaire à son lecteur dans un rapport particulier à l'écriture. Il serait un tord de croire que le journal intime laisse de côté la littéarité du texte ou que l'auteur n'écrit que pour lui-même. On peut supposer que l'écrivain qui entame la rédaction d'un journal le fait autant par besoin d'écrire que de se comprendre, deux phénomènes qui se rejoignent bien souvent. Par ailleurs, *L'Amant Imaginaire* a été publié du vivant de l'auteure, elle a tenu à le réécrire en modifiant certains noms, dont celui de la narratrice, fragmentant le journal en chapitres, transformant ainsi le récit spontané d'une vie en roman apparemment imaginé et ordonné échappant à nouveau à certaines responsabilités.

En effet, l'auteur qui s'engage, par le biais de l'autobiographie, à offrir le récit d'une vie et à introduire des personnes, et non plus des personnages, à l'histoire, s'expose à de nombreux risques. Il pourrait

donc être question de la famille de l'auteur, de son entourage, de notoriété publique ou non, alors, à moins de passer par la fictivité des noms, comme le fait Taos, l'écrivain s'expose à des poursuites judiciaires. Taos Amrouche qui évoque, notamment dans *L'Amant imaginaire*, sa relation amoureuse avec Marcel Arrens, Jean Giono dans la réalité, ses relations avec des personnalités de la scène littéraire du milieu du XXe siècle, se protège donc, grâce à ses narratrices, d'éventuelles poursuites judiciaires car Jean Giono avait déjà une grande renommée et un poids dans le monde de l'édition dans le début des années 1950, lorsque Taos cherche à faire publier son roman. Ce dernier s'opposa farouchement à la parution du livre, malgré le recours à la fiction.

Ces contraintes se seraient imposées à la romancière si elle avait eu recours à l'autobiographie, l'autofiction, s'imposait donc garante d'impartialité. Taos Amrouche se joue des genres littéraires pour proposer une œuvre personnelle qui feint de ne point l'être. Le recours à un « je » qui n'en serait pas un, des événements présentés comme fictifs, sortis de l'imagination de l'auteure, parfois même des noms de lieux inventés, voisins d'autres au contraire bien réels, l'indication *roman* en présentation des textes, ces artifices déjà évoqués sont mis au service d'un récit faussement imaginaire. Il s'agit bien de la biographie de Taos Amrouche, mais le genre romanesque, et donc la fiction, sont assumés dès l'entrée en matière par l'indication éditoriale. Taos Amrouche se réapproprie les genres établis pour proposer au lectorat une œuvre sincère et honnête, fraude malicieuse qui encourage à la complicité.

Au sein même du genre romanesque, les multiples indices que laisse la romancière à son lecteur sont significatifs, eux aussi, de la confiance qu'elle attribue à son auditoire ; une intimité naît qui l'encourage à se laisser porter par la narration. « Je ne tardai pas à comprendre que Reine ne m'appartiendrait jamais plus complètement qu'elle ne m'appartenait déjà, que vouloir la poursuivre, c'était la perdre sans retour, que vouloir confronter le rêve avec la réalité c'était briser l'enchantement³⁹ » confie Maïthé à l'issue de son récit ; le mystère doit rester entier pour que survive l'authenticité. L'esprit critique que pourrait supposer ce genre hybride est annihilé par la complicité qu'engendre l'auteure avec son lectorat. Celle qui « sera toute sa vie une inadaptée⁴⁰ » semble s'épanouir au sein de cet espace virtuel, d'un point de vue personnel – dans un espace qu'elle organise – et altruiste – elle oriente l'autre dans sa lecture, tout en lui accordant

une grande liberté dans son approche des romans – maîtrisant ainsi totalement son rapport à l'autre.

Bibliographie

- Amrouche [Aït Mansour], Fadhma, *Histoire de ma vie*, Syros-La Découverte, Paris, [1968], 2000.
- Amrouche, Taos, *Jacinthe noire*, Joëlle Losfeld, Paris, [1947], 1996.
- Amrouche, Taos, *L'Amant imaginaire*, Joëlle Losfeld, [1975], 1997.
- Amrouche, Taos, *Rue des tambourins*, Joëlle Losfeld, Paris, [1960], 1996.
- Gasparini, Philippe, *Est-il je ? : roman autobiographique et autofiction*, Seuil, Paris, 2004
- Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Poche, Paris, [1975], 1996.
- Pouillon, François, *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, Éditions Karthala, Paris, 2008
- Ribstein, Ada, « *Jacinthe noire*, de Taos Amrouche, une autobiographie au féminin », in *Awal (Taos Amrouche, une féministe avant l'heure ?)*, n° 39, Paris, 2009.

Notes

- ¹ Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, Paris, Joëlle Losfeld, [1947], 1996, p.152.
- ² Taos Amrouche, Intervention télévisée.
- ³ Philippe Gasparini, *Est-il je ? : roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004, p.11.
- ⁴ Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, *op. cit.*, p. 7.
- ⁵ *Ibid.*, p. 271.
- ⁶ Taos Amrouche, *Rue des tambourins*, Paris, Joëlle Losfeld, [1960], 1996, p. 9.
- ⁷ *Ibid.*, p. 13.
- ⁸ *Ibid.*
- ⁹ Taos Amrouche, *L'Amant imaginaire*, Paris, Joëlle Losfeld, [1975], 1997 p. 29.
- ¹⁰ Taos Amrouche, *Rue des tambourins*, *op. cit.*, pp. 88-89.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 89.
- ¹² Fadhma Amrouche [Aït Mansour], *Histoire de ma vie*, Paris, Syros-La Découverte, [1968], 2000, p. 28.
- ¹³ Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, *op. cit.*, p. 20.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 26.
- ¹⁵ Taos Amrouche, *Rue des tambourins*, *op. cit.*, p. 13.
- ¹⁶ Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, *op. cit.*, p. 31.

- ¹⁷ Taos Amrouche, *Rue des tambourins*, *op. cit.*, p. 11.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 126.
- ¹⁹ François Pouillon, *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, Paris, Éditions Karthala, 2008, p. 18.
Le paon étant, dans de nombreux pays et notamment en Inde, un oiseau royal ou divin, parfois même doté de pouvoirs mystérieux, un oiseau aux mille yeux, celui qui absorbe le venin des serpents sans que cela ne l'affecte. Là encore, les romans se répondent et lient fiction et réel.
- ²⁰ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Poche, [1975], 1996, p. 27.
- ²¹ Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, *op. cit.*, pp. 10-11.
- ²² *Ibid.*, p. 12.
- ²³ *Ibid.*, p. 11.
- ²⁴ *Ibid.*, p. 9.
- ²⁵ *Ibid.*, p. 281.
- ²⁶ *Ibid.*, p. 87.
- ²⁷ *Ibid.*, pp. 91-92.
- ²⁸ *Ibid.*, p. 96.
- ²⁹ *Ibid.*, p. 73.
- ³⁰ *Ibid.*, p. 9.
- ³¹ *Ibid.*, p. 61.
- ³² *Ibid.*, p. 63.
- ³³ *Ibid.*, p. 222.
- ³⁴ *Ibid.*, p. 230.
- ³⁵ Taos Amrouche, *L'Amant imaginaire*, *op. cit.*, p. 28.
- ³⁶ Ada Ribstein, « *Jacinthe noire*, de Taos Amrouche, une autobiographie au féminin », in *Taos Amrouche, une féministe avant l'heure ?*, in *Awal (Taos Amrouche, une féministe avant l'heure ?, N°39)*, Paris, 2009, p. 62.
- ³⁷ *Ibid.*, p. 61.
- ³⁸ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 26.
- ³⁹ Taos Amrouche, *Jacinthe noire*, *op. cit.*, p. 283.
- ⁴⁰ *Ibid.*, p. 248.