

Michel Laronde : La manipulation de la figure de l'auteur...

Etudes littéraires maghrébines

N°15

Algérie : Nouvelles écritures

*Colloque international
de l'Université York, Glendon,
et de l'Université de Toronto,
13-14-15-16 mai 1999*

*Sous la direction de Charles BONN, Najib REDOUANE
& Yvette BÉNAYOUN-SZMIDT
L'Harmattan*

*L'écrivain post-colonial en France et la
manipulation de la figure de l'auteur :*

Chimo, Paul Smaïl, Ahmed Zitouni

Michel LARONDE,
University of Iowa.

Dans la littérature arabo-française contemporaine qui fait suite au roman beur des années 1980, on développe dans le corps du texte ou dans le paratexte, des représentations nouvelles de la figure de l'auteur d'origine maghrébine. Trois romans publiés en 1996 et 1997 signalent une évolution de la représentation de l'auteur dans la littérature liée à un esprit post-colonial en France.

Les deux romans de Chimo, *Lila dit ça* en 1996, suivi l'année suivante de *J'ai peur*¹, publiés aux Editions Plon, mettent en place une figure de l'auteur qui se démarque du canon français, le second roman servant à contrer l'image créée par l'Institution dans le premier. En 1997, *Vivre me tue*², le premier roman de Paul Smaïl, publié aux Editions Balland, accentue la prise en main de sa propre représentation par l'écrivain post-colonial. La question de la place qu'occupe, dans un contexte interne à la Culture française, l'auteur identifié comme étant d'origine ethno-culturelle en partie exogène, se pose depuis les débuts du roman beur des années 80, de façon institutionnelle.

Le corpus est alors classé grossièrement à l'époque comme 'ethnographique'. La figure d'un auteur non-canonique et non-français est mise en avant. L'existence d'un auteur beur, identifié à partir de ses origines (ethniques, sociales, géographiques, culturelles), est *ipso facto* une présence quasi naturelle comme cause d'une écriture censée faire oeuvre de témoignage sociologique, prendre la forme du genre autobiographique dont le contenu est généralement perçu comme authentique. Les médias resserrent le pacte autobiographique au point où il ne reste aucun écart entre auteur et écrivain, ce qui a pour conséquence de ranger presque systématiquement, parfois à raison mais souvent à tort, les textes beurs dans le domaine des écrits autobiographiques : la confession, le récit de vie, le journal, le témoignage. Mettre en avant ce type de figure de l'auteur d'origine immigrée provoque l'effacement de l'écrivain derrière une identité précontrainte imposée à l'écriture ; cette image identitaire limite à son tour la portée créatrice de l'écriture au niveau de sa réception par le public. Pour l'Institution, l'individu-auteur – la Personne sociale et, ici, ethnique, qu'est l'auteur – est perçu comme moteur de l'écriture ; ceci éclipse le travail de l'écrivain qui n'est plus qu'un reflet (ou un effet) de la vie de l'individu-auteur. Les conséquences sont importantes dans la mesure où les maillons de la chaîne écrivain-auteur, où l'auteur s'efface normalement 'derrière' l'écrivain, sont inversés. Faisant passer l'auteur au premier plan, l'Institution se fait forte d'écarter de la littérature franco-française (ou au moins de l'en détacher) tout un corpus identifié à partir de la situation ethno-sociale de l'individu-auteur et non à partir de l'art de l'écrivain.

Un « avertissement de l'éditeur » permet de suivre avec *Lila dit ça* la manière dont l'Institution –

¹ Chimo, *Lila dit ça*, Paris, Ed. Plon, 1996, 174 p. ; *J'ai peur*, Paris, Ed. Plon, 1997, 244 p.

² Paul Smaïl, *Vivre me tue*, Paris, Ed. Balland, 1997, 188 p.

le monde de l'édition relayé par la presse – agence un discours qui résume par une rhétorique *explicite* (jusque-là il fallait interroger d'autres stratégies éditoriales : paratextes divers, présentations médiatiques, mise en place de collections spéciales) une politique de mise à l'écart qui aura bientôt vingt ans. Examiner l'avertissement montre comment les médias manipulent la représentation de l'auteur quand ils organisent un cadrage particulier de l'écriture. Afin de débouter ce discours, dans le second roman, *J'ai peur*, l'écrivain post-colonial s'approprie en l'incorporant à l'écriture la figure de l'auteur d'origine maghrébine, Chimo, montée par l'Institution. Ce qu'il faut déterminer est peut-être alors s'il s'agit d'une *auto-présentation* de l'auteur par l'écrivain où une adéquation serrée entre personnage, écrivain et auteur correspondra au bout du compte assez bien au montage institutionnel, auquel cas il n'y aura pas de contre-discours. Par contre, s'il s'agit d'une *auto-représentation* qui établit une distance entre les supports du dialogisme de l'écriture (personnage, écrivain et auteur redeviennent alors des entités distinctes), l'écriture risque d'y gagner en épaisseur.

La représentation de l'auteur post-colonial observée dans le cadrage paratextuel de *Lila dit ça* fait par la maison d'édition (l'avertissement) se retrouve inscrite dans l'écriture romanesque (le texte) des trois romans de Paul Smaïl et de celui d'Ahmed Zitouni, *Attilah Fakir*³ publié dix années plus tôt, en 1987. Ce glissement du paratexte au texte permettra de rassembler la dialectique et d'ouvrir une perspective diachronique sur l'évolution du corpus qui justifierait le glissement terminologique (et idéologique) de « roman beur » à « littérature arabo-française », dans la perspective d'un discours ou d'un esprit post-colonial en France.

Avec le premier roman attribué à Chimo, *Lila dit ça*, l'anonymat (préssumé) de l'auteur est annoncé par un paratexte, un « avertissement de l'éditeur »⁴, Olivier Orban, qui prévient que l'auteur, Chimo, « désire rester dans l'anonymat » et que lui-même ne l'a « jamais rencontré et ne « sait rien de lui ». Le paratexte permet d'orchestrer une dialectique institutionnelle sur l'auteur. Puisqu'il est dit dans l'avertissement que le nom de l'auteur « se trouve dans le texte », le Chimo-personnage serait le support qui permet de construire la figure de l'auteur anonyme, Chimo. Or, toute une dialectique nouvelle pourrait bien reposer sur l'inconnue fondamentale qui alimente les controverses médiatiques : le pseudonyme est si bien maquillé qu'on ne peut guère enfermer l'auteur dans une origine ethnique précise. Si l'on peut affirmer que Chimo n'est pas un nom typiquement 'français', on ne peut non plus dire qu'il est typiquement 'arabe' ; la nominalisation tient du pseudonyme à allure de prénom plutôt que de nom et ne renvoie à aucune référence culturelle particulière si ce n'est qu'elle sonne déjà quelque part 'étranger'. Comme le reflètent les nombreux articles de presse qui suivent la parution du roman, cet anonymat permet de construire *de l'extérieur* (fabriqué par l'éditeur, le paratexte est un hors-texte) une figure qui est en opposition à celle de l'auteur canonique français et devient elle-même, par contrecoup, stéréotypique. En encadrant le texte de l'écrivain par un paratexte, la maison d'édition s'attache à cristalliser en creux un stéréotype de l'auteur immigré d'origine maghrébine à travers une analyse plus que schématique de l'écriture du roman. L'argument sur l'identité de l'auteur est construit sur une double opposition binaire qui en appelle à l'image médiatique : est-il auteur connu ou inconnu, professionnel ou amateur ? Ou encore, selon les termes de l'avertissement, « [s]'agit-il d'un auteur confirmé ou du premier roman d'un jeune écrivain talentueux ? » Mais le champ rhétorique se ferme déjà lorsque l'avertissement conclut

³ Ahmed Zitouni, *Attilah Fakir. Les derniers jours d'un apostropheur*, 1987, Ed. Souffles, 250 p.

⁴ Chimo, *Lila...*, p. 7.

que, le texte étant d'une « étonnante qualité littéraire », l'auteur ne peut être qu'un « auteur confirmé », ce à quoi la quatrième de couverture ajoute : l'oeuvre d'un « inconnu surdoué », « un grand écrivain masqué ».

Dans *Le Monde* du 27 avril 1996 (« *Chimo, mystérieux écrivain débutant, ou supercherie littéraire ?* »), Olivier Urban, le directeur des Editions Plon, confirme le dérapage idéologique : « [l]a construction et les métaphores filées de façon savante ne sont pas le fait d'un amateur mais révèlent un écrivain chevronné », ce qui l'amène à conclure : « [j]e suis de ceux qui pensent que c'est une mystification ». Or, dans l'édition française de *Flair* du 8 juillet, Olivier Urban semble préciser ce qu'il entend par « mystification » : « Si demain on me disait que c'est un jeune beur qui l'a écrit, j'en serais le premier étonné, même si ce n'est pas impossible. Mais moi, quand j'ai lu le livre, je me suis tout de suite dit qu'il était l'oeuvre d'un écrivain confirmé ». Le raisonnement à allure de syllogisme conclut que l'auteur ne peut être arabo-français *puisque* l'écriture a une valeur esthétique. On renchérit par un argument complémentaire : puisque la valeur de témoignage sociologique authentique qui est l'horizon d'attente du roman des immigrations est mise en doute par les médias, alors le texte ne peut avoir été écrit par un auteur arabo-français⁵. En résumé, le cadrage institutionnel fait autour de *Lila dit ça* a une double conséquence politique. C'est la première tentative montée par une maison d'édition et disséminée par la presse de rayer polémiquement l'auteur post-colonial de la littérature contemporaine en France. L'oblitération se consomme dans le tour de force rhétorique qui consiste à manipuler doublement l'anonymat de l'auteur : si on écarte l'auteur post-colonial en affirmant la valeur esthétique de l'écriture et en rappelant l'incapacité de l'auteur arabo-français à faire oeuvre esthétique, on déplore *aussi* l'absence de valeur documentaire qui était jusque-là sa signature. C'est la mise en place de l'anonymat par l'Institution qui signe la « mort » de l'auteur arabo-français. Ecartée par le cadrage institutionnel fait autour du premier roman, la figure de l'auteur arabo-français, on le voit, est pourtant réaffirmée en pointillés dans sa rigidité initiale : pour 'exister', l'auteur arabo-français est averti qu'il doit se maintenir dans les limites de son rôle d'ethnographe de banlieue. Peut-être en réaction à cette mise en avant de l'image omniprésente et omnipotente de l'auteur que dénonçait Roland Barthes dans « *La mort de l'auteur* »⁶, et à son durcissement car on lui ajoute une dimension où l'origine ethnique est un critère d'évaluation important, les romans arabo-français contemporains s'attachent à défaire cette image stéréotypée et à la re-disséminer en lui donnant d'autres valeurs esthétiques et politiques. Pour l'écrivain post-colonial engagé dans la Culture française en particulier, il faut briser le contrat autobiographique qui ressoude l'auteur et l'oeuvre dans un tourniquet tautologique, où l'oeuvre étant (à) l'image de l'auteur, l'écrivain est censé ne pouvoir produire que ce type de texte-là. Pour redonner une place à l'écriture, l'écrivain doit ouvrir un espace entre l'auteur et l'oeuvre. Sa tâche consistera alors à renverser la relation de cause à effet instaurée par l'Institution qui veut que l'auteur *soit* l'oeuvre et que l'oeuvre *ne dépasse pas* l'auteur. Pour enfoncer un coin entre l'oeuvre et l'auteur, l'écrivain va faire que l'écriture devienne la cause de l'existence d'une figure de l'auteur, qui en sera l'effet.

Cette figure de l'auteur arabo-français en déshérence dans le premier roman signé Chimo est récupérée par l'écrivain dans le second sous la forme d'un personnage, le même Chimo, support éponyme de la figure de l'auteur depuis le premier roman. Le premier chapitre de *J'ai*

⁵ Une étude du paratexte de *Lila dit ça* a été développée plus amplement dans Michel Laronde, « *La littérature de l'immigration et l'institution en 1996 : Réflexions à partir du paratexte de Lila dit ça* », *Etudes francophones*, University of Southwestern Louisiana, Vol. 14, No 1, printemps 1999, p. 5-25.

⁶ Roland Barthes, « *La mort de l'auteur* », *Le Bruissement de la langue*, Paris, Ed. du Seuil, 1984, p. 63-69.

peur reprend le cadrage institutionnel organisé par les médias et l'éditeur autour de la publication du premier roman. Il rappelle le succès médiatique en France et à l'étranger, le nom et le rôle d'Olivier Orban l'éditeur, les doutes sur la personne de l'auteur, les accusations de plagiat qui s'en prennent elles aussi directement à l'image de l'auteur. S'il n'en a pas la forme, le premier chapitre a donc, de par son contenu, la fonction d'un paratexte (ce serait alors un semi-paratexte ?) qui met en abyme un roman par rapport à l'autre et, par décentrage ironique, une figure de l'auteur par rapport à une autre. Le paratexte camouflé permet à l'écrivain de construire un discours antithétique à (l'absence de) la représentation de l'auteur arabo-français agencée par la critique institutionnelle. Subtilement, la contre-attaque commence par un oubli : ou en dénonçant la construction médiatique qu'on a faite de lui comme auteur, l'écrivain néglige cependant de commenter la mise à l'écart de la possibilité que l'auteur anonyme du premier roman (qui est aussi, à cause de l'intertexte, écrivain du second) ait pu être arabo-français. L'argument est évité dans le premier chapitre mais il fait retour, camouflé dans les plis de l'écriture : Chimo, auteur du premier roman, écrivain du second, et personnage des deux, serait bien d'origine arabo-française⁷.

Ironiquement, quelque part, l'origine ethno-culturelle reste l'angle à partir duquel va s'organiser un contre-discours sur l'auteur post-colonial à l'intérieur de la Culture française. La stratégie de l'écrivain pour défaire la construction officielle consiste en gros à accaparer cette figure en l'assimilant à l'écriture, pour ensuite la 'dénaturaliser' à coup de petites touches ironiques. C'est un processus à deux étapes auquel participe chacun des deux romans. La première étape est le stéréotype créé avec *Lila dit ça* où l'éditeur agence *hors du discours romanesque* une figure de l'auteur à partir du personnage central du roman (l'« avertissement » prévient que le nom de l'auteur « se trouve dans le texte »). Sur ce stéréotype s'appuie la deuxième étape qui consiste à créer un personnage écrivain. Dans le premier chapitre de *J'ai peur*, la figure de l'auteur est construite par le discours romanesque à partir des deux étapes qui présentent conjointement une figure de l'écrivain et de l'auteur post-colonial : le personnage Chimo se positionne comme auteur du premier roman et aussi comme écrivain du second.

Dans *Vivre me tue*, le premier roman de Paul Smaïl où le personnage est là encore écrivain, l'écriture et le canon de la littérature (les allusions au *Moby Dick* de Melville sont constantes) retrouvent une place dans le discours sur l'auteur. La revalorisation de l'écriture par le personnage-écrivain post-colonial, Paul Smaïl, qui est aussi le nom de l'auteur du roman (là encore les médias parlent d'éponymie et d'anonymat), permet de contrer l'oblitération du premier Chimo. En effet, le personnage-écrivain se livre à une appréciation de l'écriture et de la littérature canoniques qui met en place par déport une figure de l'auteur post-colonial arabo-français qui est en contradiction avec le stéréotype de l'absence de valeur esthétique monté par l'Institution avec *Lila dit ça*. Pour retrouver chez Paul Smaïl les deux étapes du discours présentes ensemble dans le second Chimo, celles du personnage-écrivain et du personnage-auteur, il faut attendre le deuxième roman, *Casa, la casa* (1998). La technique fait boule de neige avec le troisième roman, *La Passion selon moi* (1999)⁸. L'oeuvre des deux auteurs suit ainsi le même schéma dialogique qui permet de comprendre la stratégie selon laquelle la représentation de l'auteur passe dans l'écriture pour décentrer le montage médiatique. Dans un

⁷ Et notamment de manière explicite à la page 222 de *J'ai peur* : « j'ai pas connu les parents de mes parents restés là-bas de l'autre côté de la mer, morts maintenant peut-être avec ces villages égorgés, vaguement l'école coranique vers neuf dix ans ».

⁸ Paul Smaïl, *Casa, la casa*, Paris, Ed. Balland, 1998, 207 p. ; *La Passion selon moi*, Paris, Ed. Robert Laffont, 177 p.

Michel Laronde : La manipulation de la figure de l'auteur...

premier temps, l'écrivain post-colonial manifeste sa présence dans l'écriture par l'entremise d'un personnage-écrivain : c'est le cas du premier roman de chaque auteur, *Lila dit ça* et *Vivre me tue*. Dans un second temps, le personnage-écrivain se dédouble en personnage auteur, ce qui génère une dialectique sur la représentation de l'auteur et sur une critique de l'Institution et du canon littéraire français. Ainsi, trois des romans, *Casa, la casa*, *La Passion selon moi* de Paul Smaïl et *J'ai peur* de Chimo, rouvrent la distinction entre auteur et écrivain, écart nécessaire pour élaborer un discours critique de la figure canonique de l'auteur. Pour rendre graphiquement le processus de prise de parole critique contre l'Institution littéraire par l'écrivain post-colonial, on peut imaginer ce schéma très simple :

| | | |
|-------------------|--|---------------------------|
| <i>monde réel</i> | <i>monde romanesque</i> | <i>monde réel.</i> |
| l'écrivain | [personnage-écrivain → personnage-auteur] | l'individu-auteur. |

Un discours de l'écrivain post-colonial attaché uniquement à la représentation de l'auteur serait inapte à fournir une critique de l'Institution ; la structure qu'on a ici a en plus pour objet de construire un contre-discours sur le canon de la littérature franco-française (et l'inclusion d'oeuvres francophones ou étrangères à l'écriture participe à son décentrage). L'intention est visible dans les références insistantes à Melville et à d'autres auteurs dans *Vivre me tue*, et dans les questions sur l'écriture que se posent les personnages-écrivains de tous les romans. Ainsi, pour décrire le champ complet du contre-discours post-colonial, aux deux premières étapes du processus il faudrait en ajouter une troisième. Celle selon laquelle l'écrivain, après avoir inscrit dans son écriture l'image de l'auteur post-colonial construite par l'Institution, l'utiliserait pour déplacer la figure de l'auteur canonique par des stratégies de décentrage. Il déboucherait ainsi sur une mise en question du canon littéraire à partir de sa représentation iconique institutionnelle, l'image de l'individu-auteur.

C'est dix ans en arrière, dans le noyau beur de la littérature arabo-française, chez Ahmed Zitouni, que se trouve le meilleur développement de cette dernière étape. Dans Attilah Fakir(1987), le tri selon lequel le personnage-écrivain *Attilah Fakir* inscrit les auteurs dans un panthéon est marqué avec insistance et envahit une bonne partie de l'espace textuel. A tel point qu'on pourrait considérer le roman comme une apologie visant à justifier, ou à défendre, la place qu'occupent les auteurs dans le panthéon littéraire ; mais il faudrait pour cela ignorer les multiples procédés ironiques de l'écriture d'Ahmed Zitouni.

Dans le texte, la figure de l'autorité littéraire est identifiée par un titre à valeur d'hypostase : le terme arabe d'« Hadj » vient caractériser les auteurs reconnus comme référentiels de LA littérature, il sert à effectuer le triage qui sélectionne les 'bons' auteurs, ceux qui vont entrer dans le canon. Outre son sens religieux qui dénote le statut du pèlerin ayant accompli le voyage de La Mecque, le titre d'« Hadj » connote la reconnaissance d'un accomplissement, apporte une crédibilité qui semble bien convenir à la figure de l'auteur canonique. On est averti dès le paratexte de la fonction hypostatique du terme « Hadj » comme valant pour l'auteur canonique avec les deux citations en exergue signées« Hadj Chester Himes » et « Hadj Vladimir Maïakovski », la première insistant bien sur le statut institutionnalisé du domaine littéraire: «Si Jésus-Christ voulait publier les Evangiles aujourd'hui, il ne trouverait pas d'éditeur ». Dès le paratexte, on est aussi averti de la dimension ironique, de la prolifération que subit l'image de l'auteur (Jésus-Christ), du fait qu'elle dépassera les frontières de l'Institution et de la Culture françaises (Chester Himes, Vladimir Maïakovski).

Ainsi, une section du roman explique le processus d'intronisation d'un nouvel auteur : « Chaque fois qu'un nouveau livre est admis, son auteur accédant au lourd et prestigieux titre de Hadj, Attilah Fakir prodigue ses commentaires et ses recommandations » (p. 36). On s'évertue à hiérarchiser les auteurs : « occupation première : assigner sa juste place au nouveau Hadj (...) un petit espace dégarni, sur la surface réservée à la grande compagnie des Hadj de la première heure. A bonne distance des *Correspondances* de Hadj Rainer Maria Rilke, le serre-file de la rangée » (p. 38). Le tri fait l'objet de rites strictement respectés par le personnage-écrivain, « habituelle mise en scène, tenant lieu de protocole d'admission » (p. 37). Attilah Fakir « s'interroge sur la place qui doit revenir au *Mars* de Fritz Zorn » (p. 36). « Bien sûr, il n'a pas la classe de Hadj Charles Baudelaire » (p. 37), dit-il, mais « il a le droit d'habiter là -haut... même si, dans un premier temps, il faut le mettre un peu à l'écart, une période de probation, le temps de s'habituer à son auguste voisinage... » (ibid.) ; « la période de probation varie de un à trois mois » (p. 38).

La présentation en quatrième de couverture cible avec précision l'initiation médiatique qui attend Attilah Fakir, le personnage-écrivain dont le roman *La Balade du bicot* vient d'être publié. Il « doit passer, le vendredi, à une célèbre émission littéraire » à Paris, « en direct », « et sur un plateau ». Le roman couvre les quarante-huit heures qui précèdent l'émission, durée pendant laquelle Attilah Fakir « se prépare à affronter les projecteurs et les caméras ». Le titre de la quatrième et dernière section du roman, « Dans les entrailles du monstre » (p. 195), dont le contenu est l'émission elle-même, ferait alors allusion aux studios de la 140 télévision. Quand le roman d'Ahmed Zitouni sort en 1987, Bernard Pivot est l'animateur de l'émission littéraire la plus célèbre des années 1980, « Apostrophes ». Le sous-titre du roman, « Les derniers jours d'un apostropheur », confirmerait cet écho de la vie culturelle française tout en reflétant admirablement la dimension ironique de l'écriture. « Apostropheur » serait un nom à deux épaisseurs, l'une sémantique, l'autre culturelle. Tout d'abord, greffé sur la racine grecque *apostrophê*, il signifierait bien dans le sens rhétorique celui qui interpelle une personne, ou une chose personnifiée (la figure stéréotypée de l'auteur ?). La dimension rhétorique est présente dans le discours satirique sur la figure de l'auteur canonique maintenu tout au long du texte sous forme de débats et plaidoiries internes entre le personnage-écrivain Attilah Fakir et « la Voix » qui a un rôle dialogique d'intermédiaire avec l'Institution. La satire s'intensifie dans la dernière partie du texte, « Dans les entrailles du monstre », lorsque le dialogue intérieur (ou le monologue dialogué) entre le personnage-écrivain et « la Voix » commente sur les invités de l'émission littéraire, effigies du monde littéraire contemporain du personnage-écrivain. C'est là où la même appellation, « apostropheur », prend une dimension culturelle contemporaine, celle de celui qui participe à « Apostrophes ». L'allusion à l'émission télévisée du vendredi soir dont le public se compte par millions (entre 2 et 5 selon les estimations) et qui en est environ à sa 600ème présentation en 1987, soit à la date de publication du roman, est claire. Attilah Fakir se présente à un débat animé par « l'arbitre », dit-il, « le maître de cérémonie, appelons-le : Officiant » (p. 199). Autour de la table, les « invités » dont les pseudonymes à valeur de fonction ramassent les figures de l'auteur sous les différents chapeaux qui constituent l'Institution littéraire, suffisamment transparents pour se passer de traduction : Filousophe, Critiqueutard, Ecrivendeur, Romanteuse, Pantouphlet, Sorbonnagre. Or, Bernard Pivot avait coutume d'inviter des auteurs aptes à couvrir l'étendue de la Culture française. Dans la pure tradition de Bernard Pivot, l'Officiant commence par donner un titre à « ce deux millièmes numéro de l'émission : 'thèmes et anathèmes' » (p. 210) puis annonce les participants et leurs textes. Pour sa première apparition en public, Attilah Fakir est présenté comme écrivain, non comme auteur, « un écrivain qui nous vient avec un livre bouleversant, dont on ne sort pas indemne, La balade du bicot, aux éditions Grangrigou » (p. 217) ; mais la figure de l'auteur

d'origine maghrébine se dessine déjà derrière la suite du commentaire : « le témoignage lyrique du douloureux itinéraire d'un Maghrébin de nos paysages suburbains » (ibid.). Attilah Fakir, « tassé sur son fauteuil », se tient coi. L'Officiant fait encore quelques commentaires sur La Balade du bicot, en vain : Attilah Fakir ne prendra jamais la parole. Non pas qu'il reste passif car le dialogue intérieur avec « la Voix », procédé qui soutient l'écriture du roman, a repris. Il occupe toute la durée de l'émission et confirme définitivement la « mort » de toutes les formes institutionnelles de l'individu-auteur canonique : le critique, le philosophe, le romancier, le professeur. Piques acerbes, échanges venimeux, auto-analyses prétentieuses, dénigrement réciproques, critiques vicieuses, au fur et à mesure de l'émission, chaque 'écrivain' disparaît derrière une image de plus en plus caricaturale et grimaçante de l'individu-auteur. Au bout de quarante-cinq minutes, Attilah Fakir le personnage-écrivain du texte d'Ahmed Zitouni, se lève, ramasse les deux copies de son roman sur la table, et quitte le plateau, confirmant le nécessaire anonymat dans lequel doit rester l'écrivain pour ne pas devenir l'une de ces exécrables images présentées ici sous la forme d'une galerie d'auteurs, archétypes des fonctions de la littérature. Il semblerait qu'à ce point, en quittant sans un mot le plateau de télévision, le personnage-écrivain choisisse de refuser une existence médiatique pour ne pas s'annihiler dans la figure du personnage-auteur. « La Voix », qui nous initie aux mécanismes institutionnels, perd littéralement Attilah Fakir à ce moment-là (« je n'ai pas retrouvé Attilah Fakir depuis », p. 247), ce qui signe symboliquement une forme particulière de la « mort » de l'auteur : le refus de la part de l'écrivain d'assumer la fonction sociale d'auteur.

Selon le schéma proposé plus haut, le roman correspondrait alors, dans le monde réel, au point précis où se développe la dialectique de l'écrivain en passe de devenir une figure publique, c'est-à-dire de devenir un individu-auteur. Ahmed Zitouni serait un précurseur en cela qu'il introduit dans son écriture romanesque un discours contre l'Institution qu'on ne retrouve que plus tard dans le roman arabo-français (il est d'ailleurs symptomatique que son oeuvre n'ait pas la place qu'elle mérite dans la littérature). Aurait-il pressenti et esthétisé de façon magistrale dix ans avant l'heure toute la dialectique qui semble toucher aujourd'hui à la place de l'auteur post-colonial dans l'Institution ? C'est donc par le détour de l'analyse du roman d'Ahmed Zitouni que je propose de lire le premier chapitre du roman signé Chimo, *J'ai peur*, dans une perspective similaire. On se souvient que le premier chapitre a un statut de paratexte camouflé puisqu'il commente l'expérience du Chimo auteur du premier roman, *Lila dit ça*. Dans cette 'introduction', le personnage-auteur est pris dans une dialectique où la figure de l'auteur orchestrée par l'Institution entrave la reconnaissance de la présence de l'écrivain post-colonial dans l'architecture du littéraire. Le personnage se tient à la fourche qui met le doigt sur une incompatibilité initiale entre le statut d'auteur tel qu'il est construit par l'Institution et la fonction d'écrivain en situation de post-colonialité interne à la France. Reprenant la dialectique de l'« avertissement » qui encadre le premier roman, Chimo le personnage-auteur résume le conflit par une antithèse :

*D'un côté ils disaient Chimo est un écrivain, ça me mettait le coeur
dans la bouche, et puis tous ils disaient d'accord c'est bien le livre
mais c'est pas de moi c'est d'un autre, forcément un vieux vicelard qui
se cache, même un plié de l'Académie, ou Untel machin, ou alors
même Orban l'éditeur (p. 10).*

L'antithèse se résorbe en une formule involutive lapidaire :
« Comme si moi j'étais un écrivain mais j'avais pas le droit de
l'être » (p. 11).

Développer succinctement la formule en reprenant l'optique adoptée au début pour cette analyse sera le dernier mot de ma lecture. Avec l'auteur post-colonial en France, si d'une part, les médias semblent resserrer le pacte autobiographique au point où il ne resterait aucun écart entre auteur et écrivain, et si d'autre part le travail esthétisant de l'écrivain est annulé par la mise en avant de la figure de l'auteur d'origine immigrée, le « Moi » ici ne serait-il pas situé au point où l'Institution subordonne l'écrivain à l'image de l'auteur ? Point de rencontre entre l'écrivain et l'auteur, le « Moi » ne serait-il pas alors le lieu du conflit où l'Individu perdrait sa qualité d'écrivain (ne pas avoir le droit de l'être) dès lors que la Culture lui accorderait le statut social d'auteur ? Car –l'avertissement de l'éditeur est suffisamment explicite –, si l'individu-auteur est d'origine immigrée, il ne peut être reconnu comme faisant oeuvre littéraire ; inversement, si «Chimo est un écrivain », il ne serait donc pas concevable que l'individu-Chimo soit un auteur arabo-français : le « c'est pas de moi c'est d'un autre » confirmerait une nouvelle fois l'exclusion de l'individu-auteur d'origine exogène du Gotha littéraire à l'intérieur d'une construction institutionnelle où la personne physique de l'auteur serait emblématique de la valeur littéraire. Pour éviter l'impasse, Ahmed Zitouni va forcer la situation. Le refus du statut d'auteur n'est plus uniquement une initiative institutionnelle pour victimiser l'écrivain post-colonial mais, par un détournement typique de stratégies de résistance aux discours de pouvoir, le personnage-écrivain Attilah Fakir (valant-pour vraisemblable de l'écrivain Ahmed Zitouni) redirige ce refus contre l'Institution. En quittant le plateau de l'émission littéraire, il rejette pour lui-même le statut d'auteur. Il a en effet compris que l'enjeu du passage à la télévision est le remplacement de l'anonymat de l'écrivain par la figure publique de l'auteur, substitution qu'il perçoit comme une perte d'identité, comme une mutation :

*ce n'est pas un passage à la télévision qui me terrifierait, mais
endosser une nouvelle image, me fondre dans une nouvelle peau, sous
d'autres attitudes, derrière un autre vocabulaire. (...) Quelle horreur!
quel crime ! quelle atteinte à la dignité. (p. 47).*

Le personnage-auteur Chimo repousse la même figure dans les mêmes conditions, celles d'une éventuelle apparition à la télévision aux côtés des auteurs encensés par les médias qu'il dénigre, lui aussi, à outrance : « Il y a des mecs qu'on voit partout à la télé, surtout la nuit, ils parlent comme des pots d'échappement, total dans leurs livres y a rien que des couloirs avec du vent » (p.12). Il prévient donc que son choix est fait : « On m'a pas vu, on me verra pas. Je suis pas là pour me montrer et pour parler, je suis mal instruit de toute manière et puis j'ai peur des journalistes, qui ont l'air toujours de tout savoir et d'être en colère de t'inviter » (ibid.). L'analyse explicite faite par Attilah Fakir m'incite-t-elle à aller trop loin quand j'interprète le refus du personnage-écrivain Chimo de se démasquer comme la reconnaissance que l'écrivain post-colonial se doit de rester anonyme sous peine de perdre sa fonction d'écrivain ? Le titre d'un article intitulé « Le retour de Chimo » lors de la parution de *J'ai peur*, titre qui à lui seul reconstruit la figure de l'auteur après l'avoir déconstruite, serait-il un écho ironique de la polémique sur l'auteur post-colonial intégrée aux romans ? Sans compter que les ironies prennent naissance dans l'anonymat de l'auteur et que les équivalences entre monde réel et monde romanesque circulent librement. Ainsi, il n'est pas besoin de chercher à la fois la « mort » et le « retour » de l'auteur plus loin que dans les titres. L'expression *Vivre me tue* est « la première phrase » d'« un grand roman d'aventures » commencé par le personnage-écrivain qui n'est « pas allé beaucoup plus loin que la première phrase » (p. 140), et c'est aussi le roman que nous offre Paul Smaïl. L'ironie est enfin à déplacer dans la réalité du monde médiatique. Si l'on peut pressentir un valant-pour de l'émission « Apostrophes » dans le roman d'Ahmed Zitouni, *Lila dit ça* a été dans la réalité le coup médiatique de l'année 1996 organisé par le monde de l'édition. Le 24 avril, dans un article intitulé « Chimo » d'auteur(s) », le journal *Le Canard Enchaîné* annonce pour le lendemain, 25, la sortie en librairie par les Editions Plon d'un

Michel Laronde : La manipulation de la figure de l'auteur...

« coup d'édition », celui d'un roman écrit « par un illustre inconnu nommé Chimo », et pour le surlendemain, 26, la présence à l'émission télévisée de Bernard Pivot, « Bouillon de Culture », de l'éditeur Olivier Orban, responsable de la maison d'édition. Le thème du jour de l'émission est de «découvrir des personnages exceptionnels ».

Bibliographie

BARTHES, Roland. « *La mort de l'auteur* », *Le bruissement de la langue*, Paris, Le Seuil, 1984, p. 63-69.

CHIMO. *Lila dit ça*, Paris, Plon, 1996, 174 p.

_____. *J'ai peur*, Paris, Plon, 1997, 244 p.

LARONDE, Michel. « *La littérature de l'immigration et l'institution en 1996 : Réflexions à partir du paratexte de Lila dit ça* », *Etudes francophones, University of Southwestern Louisiana, Vol. 14, No 1, printemps 1999*, p. 5-25.

L.R. « *Le mystère Chimo* », *Flair* (ed. française), 8 juillet 1996.

RN. A. « *Chimo* » d'auteur(s) », *Le Canard Enchaîné*, 24 avril 1996.

SMAIL, Paul. *Vivre me tue*, Paris, Balland, 1997, 188 p.

_____. *Casa, la casa*, Paris, Balland, 1998, 207 p. _____. *La Passion selon moi*, Paris, Robert Laffont, 177 p.

VAN RENTERGHEM, Marion. « *Chimo, mystérieux écrivain débutant, ou supercherie littéraire ?* », *Le Monde*, 27 avril 1996.

ZITOUNI, Ahmed. Attilah Fakir. *Les derniers jours d'un apostropheur*, 1987, Ed. Souffles, 250 p.