

LE ROMAN IMPOSSIBLE ?

Jacques BARIOU

Certains textes, outre leurs qualités propres, peuvent être considérés comme « intermédiaires » entre deux civilisations, ou, si l'on préfère comme éléments de ce que l'on nomme le « dialogue des cultures ». Il nous semble que *L'Amour impossible*,¹ de Moussa Ould Ebnou remplit cette fonction nécessaire de communication.

Ahmad Amin, fondateur d'un mouvement de renouveau culturel dans le monde arabe et islamique, déplore en 1942 la faiblesse de la littérature arabe moderne et écrit : « La meilleure façon de remédier à cette lacune consiste, pour le monde arabe, à doter une catégorie d'écrivains d'une formation à la fois arabe et occidentale, à leur donner accès, le plus largement possible, aux deux littératures, afin que, par la suite, ils soient en mesure de créer. »² Pour lui, de la rencontre des cultures naîtront de nouvelles formes, peut-être de nouveaux genres. C'est ce qu'il exprime dans *L'Orient et l'Occident (Al-Sharq wâl-Gharb)*.

Beaucoup, en Mauritanie, et ailleurs, ont été surpris de voir apparaître un roman écrit par un auteur appartenant à l'aire culturelle arabo-berbère. Dans cette aire le roman n'existe pas et ne peut être qu'un genre occidental « importé ». Alors se posent les problèmes de transplantation d'un milieu dans un autre.

Dans « L'apparition du roman moderne », Jean Serroy écrit :

« C'est au XVII^e siècle que le roman, sous sa forme moderne, entre véritablement en littérature », et il voit dans l'oeuvre de Cervantès, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, « une oeuvre archétypale ».³ Le roman a donc une longue histoire, certes confuse.

Il est un genre fourre-tout fort malaisé à définir. Cependant, il nous semble que ce que qu'affirmait en 1963 l'un de ses principaux détracteurs, Robbe-Grillet, est encore vrai en 1992 :

« La seule conception romanesque qui ait cours aujourd'hui est, en fait, celle de Balzac. Sans mal, on pourrait même remonter à *Madame de la Fayette*. la sacro-sainte analyse psychologique constituait déjà à cette époque, la base de toute prose: c'est elle qui présidait à la conception du livre, à la peinture des personnages, au déroulement de l'intrigue. Un « bon » roman, depuis lors, est resté l'étude d'une passion - ou d'un conflit de passions, ou d'une absence de passion - dans un milieu donné. »⁴

Nous avons connu les tentatives de « déconstruction » du Nouveau Roman,

dont Robbe-Grillet nous rappelle qu'il ne s'agit que d'« *une appellation commode englobant tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques, capables d'exprimer (ou de créer) de nouvelles relations entre l'homme et le monde, tous ceux qui sont décidés à inventer le roman, c'est-à-dire à inventer l'homme* »⁵

Elles n'ont, semble-t-il, touché qu'un public bien restreint, souvent universitaire. Pour s'en convaincre, il suffit de considérer la production romanesque contemporaine : le « *roman bourgeois* » se porte bien, allant presque jusqu'à occuper le champ entier de ce que nous nommons « *littérature* ».

Qu'on le fasse remonter à Cervantès ou à madame de La Fayette, le « roman moderne » s'inscrit dans l'histoire littéraire occidentale, dans laquelle l'autonomie de la « littérature » n'est clairement affirmée qu'au XIX^e siècle. C'est dans un tout autre contexte culturel que se situe Moussa Ould Ebnou. Dans un article de l'*Encyclopaedia Universalis*, auquel nous renvoyons, Jamel Eddine Bencheikh note : « *Il faut faire deux observations liminaires. Au moins jusqu'à la période contemporaine, la littérature arabe du Maghreb ne saurait se détacher de l'ensemble socio-culturel qui s'établit naguère des frontières de l'Inde à l'Espagne.* »⁶ Même si le rattachement, dans le domaine culturel, de la Mauritanie au Maghreb, est assez tardif, nous ajouterons que la littérature d'expression française, produite dans le champ arabo-berbère, se rattache elle aussi à cet « *ensemble socio-culturel* ».

« *La seconde remarque, ajoute-t-il, concerne la notion même de littérature. Si l'on s'en tenait à l'acception européenne du terme, on ne retiendrait guère que la poésie et ce serait mutiler gravement la réalité de la culture arabo-islamique. Celle-ci privilégie fondamentalement des disciplines comme les sciences coraniques, juridiques, théologiques. La philologie et l'histoire tiennent une place importante. Poésie et prose littéraire, ce qu'en somme il est convenu d'appeler belles-lettres, n'y sont qu'un complément indispensable, certes, mais à quoi un lettré (adib) ne saurait limiter sa formation.* »⁷

Tous ces aspects sont contenus dans le terme arabe *adab*.

« *La définition générale du mot peut être donnée par la formule de règles pour une conduite, que celle-ci concerne tel ou tel secteur de la vie personnelle ou sociale, l'art de vivre en général, les comportements du cœur comme, enfin, ceux de l'esprit.* »⁸ On comprend donc, dans les lettres arabes, l'importance de l'aspect sapiential ou didactique.

Or, cet aspect est si développé dans *L'Amour impossible*, l'apparentant au genre (ou sous-genre) occidental du *roman à thèse* - lequel appartient aux formes de l'argumentation littéraire - qu'il risque de déconcerter le lecteur. « *Qu'il me soit permis, écrivait Proust en 1896, de dire encore du symbolisme (...) qu'en prétendant négliger les « accidents de temps et d'espace », pour ne nous montrer que des vérités éternelles, il méconnaît une autre loi de la vie, qui est de réaliser l'universel ou l'éternel, mais seulement dans des individus. Les œuvres purement*

symboliques risquent de manquer de vie et, par là, de profondeur. »⁹

Moussa Ould Ebnou semble lui aussi désireux d'exprimer des « vérités éternelles », comme l'indiquerait tout d'abord sa thèse première, empruntée à Platon qu'il cite : « l'amour recompose l'antique nature, s'efforce de fondre deux êtres en un seul et de guérir la nature humaine. »¹⁰ L'œuvre serait une nouvelle illustration du mythe platonicien de l'androgynie primitif, rappelant aussi la conception des écrivains du XIX^e siècle selon laquelle « l'Adam primitif ou « L'Adam Kadmon » était androgynie ». ¹¹ Adam, son personnage principal, en quête de l'unité perdue, sera, grâce à la chirurgie moderne, femme à la fin du récit. Après *L'Eve future* de Villiers de L'Isle-Adam, l'Adam futur(e) en quelque sorte... Cet amour, il « faut le spiritualiser, le rendre indépendant du corps de (son) partenaire. » Toujours Platon... On pourrait s'étonner de ces références, dans un pays islamique, à la pensée grecque. Ce serait oublier que les Arabes ont su recueillir l'héritage de la Grèce, dont ils ont transmis à l'Occident une part importante lors de l'occupation de la péninsule ibérique. D'autre part, comme le précise Slimane Zeghidour, « L'Islam est platonicien dans un certain sens. Poussons la comparaison : l'Islam considère les choses matérielles comme dérisoires et inertes ; simples passivités qui reçoivent la forme universelle et le souffle coranique, elles sont, comme l'homme, un simple miroir qui semble plein, étant vide en fait. »¹²

Les écrits musulmans manifestent souvent une tendance à la symbolisation, à l'abstraction, et en corollaire un souci pédagogique qui peuvent surprendre l'occidental, plus habitué à la profusion des détails matériels.

Dans *L'Amour impossible*, certains personnages se rebellent contre un monde dans lequel hommes et femmes sont condamnés à vivre séparés, et doivent surtout ne pas s'aimer. Un vieillard définit ainsi le rôle d'Adam dans la révolte : « Toi, tu fais l'idéologue, tu te charges de rédiger notre document théorique, nous verrons plus tard comment le diffuser. »¹³ Cet « idéologue » n'est pas seulement le personnage, mais l'auteur lui-même, qui a confié la diffusion à son éditeur. Et cet auteur ne cessant d'apparaître pour argumenter, nous sommes bien loin de l'« impersonnalité » prônée par Flaubert, pour qui la forme narrative implique la disparition quasi totale du narrateur.

Nous pouvons ici parler de *roman philosophique*, d'autant plus que Moussa Ould Ebnou est docteur en philosophie. Son ouvrage rappellerait le célèbre, *Havy Ben Yaqdhân*, d'Ibn Thofaïl (? - 1185), dans lequel alternent, inégalement reliés à la fable qui sert de fil conducteur, passages narratifs et exposés didactiques : « Je vais donc te raconter l'histoire de Havy Ben Yaqdhân ; d'Açâl et de Salâmân, qui ont reçu leurs noms du maître Abou 'Ali [Ibn Sina]. Elle peut servir d'exemple pour ceux qui savent comprendre, d'« avertissement » pour tout homme qui a un cœur, ou prête l'oreille et voit »¹⁴

Les deux romans auraient donc un caractère *exemplaire*, si nous rattachons cet adjectif à une autre forme, très ancienne, de l'argumentation littéraire :

«l'exemplum ». « Dès Aristote, écrit Jean-Michel Adam, l'exemplum est subdivisé en réel (exemples historiques mais aussi mythologiques, et fictif) la parabole faisant fonction de comparaison narrativisée, et la fable. »¹⁵ Dans le texte de Moussa Ould Ebnou, le mythologique est rendu « réel » par la science moderne, le fictif étant la fable projetée dans le futur (science-fiction).

Et, toujours dans la perspective occidentale du roman moderne, se pose alors la question de la vraisemblance de l'intrigue. Robbe-Grillet montre que s'établit entre auteur et lecteur une « convention tacite » : « Ainsi, quels que soient l'imprévu des situations, les accidents, les rebondissements fortuits, il faudra que le récit coule sans heurts, comme de lui-même, avec cet élan irrépressible qui emporte d'un coup l'adhésion. »¹⁶ Le souci philosophique qui sous-tend *L'Amour impossible* et qui suscite de nombreuses digressions n'entrave-t-il pas l'intrigue ? Actuellement, on sépare nettement le roman, genre littéraire, et l'essai, genre qui s'apparente plus à la philosophie.

La fable de Moussa Ould Ebnou nous semble minée par les maximes qui ne cessent de s'y glisser, n'attendant pas même un prétexte plausible pour apparaître, et dont on se demande parfois si elles sont l'expression d'une réflexion savante ou de ce que l'on appelle la sagesse populaire, telles que « Personne n'est libre d'aimer, l'amour est un acte fatal » (page 68) ou « On est forcément un objet dans la foule » (86) Dans un article consacré à la présentation de ce roman, Mohamed Ould Bouleïba avait souligné que « trop de passages tournent à la démonstration » et que la « conséquence de ce style proche de celui d'une dissertation est l'abondance d'aphorismes ». ¹⁷

La maxime peut être développée en bref essai. La question : « Le mensonge est-il un fait de la langue ? » nous vaut l'arrivée inopinée de Ferdinand de Saussure : « Notre usage de la relation du signifiant au signifié est la mesure de notre relation aux autres. »¹⁸ Et l'auteur tombe parfois dans le piège du verbalisme, comme dans le passage où Maniké déclare à la supérieure du camp : « Coupée du monde, je n'avais que deux choix : soit je m'investissais dans l'image d'Adam et sombrais dans une délectation morose, ce qui équivalait à une mort psychique, soit je défendais mon intégrité psychique contre l'image obsédante d'Adam, ce qui aboutissait à l'expulser des instances qui constituent mon Idéal du Moi. »¹⁹

Dans son *Histoire du roman français depuis 1918*, Claude-Edmonde Magny traite longuement des « rapports ambigus que soutiennent entre eux romans et maximes. » Sa prise de position est nette : « Alors que tout grand romancier nous magnétise (ou nous esbroufe, comme l'on voudra), le moraliste en est réduit au bluff intérieur de celui qui, dédaignant de convaincre (parce qu'il en serait peut-être incapable), laisse tomber du haut de sa grandeur judiciaire de hautaines sentences pour flageller cette réalité qu'il ne sait pas illuminer et à laquelle il ne peut faire concurrence. »²⁰

Bien plus nuancée nous paraît la position de Maurice Blanchot, qu'elle vient de citer pour le contredire : « (...) *on peut dire qu'un romancier est tenté par les pures abstractions de la morale dans la mesure où, incapable de créer de vrais mythes, il ne peut non plus se contenter de la vie telle que la psychologie l'oblige à la saisir. Il est moraliste parce qu'il est écrivain d'imagination.* »²¹

Là est posé précisément le problème de la création romanesque : le « grand » romancier est celui qui est capable de concevoir, et Balzac en est le modèle incontestable, un univers. Claude-Edmonde Magny condamne alors « *cet ersatz de démiurgie qu'est l'aphorisme.* »²² Or, l'on connaît les réticences, voire les condamnations, de l'Islam face à cet artiste-démiurge qui s'arrogerait un pouvoir quasi-divin. Cela ne peut-il être une raison de ce qu'un occidental prendrait, chez Moussa Ould Ebnou, pour faiblesse d'imagination ?

Les prérogatives de l'écrivain, ou du lettré, sont donc limitées. Sa place et sa fonction ne peuvent être que secondes. Dans une telle conception, se pose bien entendu le problème du *réalisme*, point central autour duquel tournent tous les aspects secondaires de ce que l'on s'entête à appeler le *roman moderne*. Ajoutons que, pour le moment, nous acceptons, comme postulat, la notion occidentale de *réalité*, aussi imprécise soit-elle.

Jamel Eddine Bencheikh, que nous avons cité, ajoute : « *Il faut attendre la période moderne pour que la littérature d'imagination essaie de s'imposer.* »²³ Ici, « *imagination* » s'oppose à imitation, et donc à tradition. D'autre part, ce que l'occidental conçoit comme « *littérature réaliste* » est vu dans l'Islam comme « *littérature d'imagination* ».

Cependant, on en trouvera des exemples au cœur de la culture arabe. En Egypte, en particulier, avec Negib Mahfuz, le « Zola des bords du Nil » comme on le nomme souvent. La périphrase rappelle que l'on nomme toujours le nouveau d'après l'ancien, mais indique aussi que l'Occident a retenu de Mahfuz l'aspect qui lui était le plus familier. En effet, si l'Egyptien s'est illustré dans le roman historique, réaliste ou naturaliste, il ne faudrait pas nier l'évolution qui le conduira au roman mythologico-symboliste - *Awlad Haratina, Les enfants de notre quartier*, 1959 - puis utopique avec *Malhamat al-Harafich, L'Epopée des voyous*, 1977.

Il n'en demeure pas moins que Mahfuz s'éloigne de l'allégorie ou de la parabole, et plus précisément de la forme argumentaire de l'« *exemplum* » à fins pédagogiques.

Mais Moussa Ould Ebnou n'est pas égyptien. En Mauritanie, située aux confins occidentaux de l'Afrique du Nord, l'Egypte est souvent considérée comme l'illustration même de la « modernité acculturante ». Il n'est que de constater avec quel dédain, mêlé de condescendance, les spectateurs mauritaniens considèrent les feuilletons égyptiens diffusés à la télévision. Et semblent s'affronter deux conceptions bien différentes l'une de l'autre, sinon antagonistes. La conception occidentale aboutit à la notion d'une littérature n'ayant pas d'autre fin qu'elle-même ;

l'écrivain se pose en sujet dernier²⁴ ; l'imagination est privilégiée dans la recherche forcenée de l'originalité. La conception arabo-musulmane soumet la littérature à une recherche philosophique qui se confond souvent avec la théologie; elle se méfie de l'imagination individuelle qui peut être source d'erreur, et, particulièrement en Mauritanie, de rite malékite, elle valorise la Tradition.

Bref, comment concilier ce qui semble inconciliable ? Et, pour un auteur de tradition arabo-berbère, comme unir les éléments d'une fable afin qu'ils donnent, comme dans le roman occidental, l'illusion de la réalité ?

On voit bien que se pose dès lors le problème de l'intrigue. Dans le premier chapitre de *Mimésis*, Eric Auerbach montre que la conception occidentale remonte à « (...) Homère, qui ment pour nous plaire ».²⁵ Nous pourrions appliquer au roman ce qu'il dit des poèmes homériques : « Ainsi ils nous charment et nous captivent si bien que nous partageons la réalité de leur vie, que durant tout le temps où nous sommes les auditeurs ou les lecteurs de ces poèmes, il nous importe peu que tout n'y soit que fable, « invention mensongère »²⁶

Puis vient ce passage fondamental : « Ce monde « réel » qui se suffit à lui-même et dans lequel nous sommes entraînés comme par magie ne contient rien d'autre que lui-même; les poèmes homériques ne dissimulent rien, on n'y trouve ni enseignement ni sens caché. »²⁷

On appelle donc « réaliste » un texte qui n'est qu'un tissu (c'est l'origine même du terme) de mensonges, et « réalisme » l'art de l'illusionniste.

Auerbach, s'appuyant ensuite sur la Bible, expose une conception sémitique bien différente : derrière le « premier plan » de la fable transparaît un « arrière-plan » où l'on peut rechercher le « sens caché » qui se dérobera toujours à l'interprétation. Citant l'histoire d'Isaac, il explique :

« L'enseignement et la recherche d'un éclaircissement se mêlent indissolublement à l'aspect matériel de la narration; celle-ci n'est plus simplement « réalité » et par là elle est constamment en danger de perdre sa réalité, comme il arriva lorsque l'interprétation proliféra à tel point qu'elle en vint à volatiliser l'élément réel du récit. »²⁸ Moussa Ould Ebnou introduit lui aussi, sous forme de maximes et d'aphorismes, des interprétations dans sa fable : il renvoie à une autre tradition d'écriture.

A la page cent-quarante, Adam affirme : « Mais je ne peux pas me résigner à courber le dos à l'absurdité du monde, je ne peux pas me résigner à subir le mal. » Thème banal, s'il en est. Mais, d'autre part, l'héroïne se nomme Maniké. On pense bien sûr au manichéisme, religion du Babylonien Mani ou Manès, appelé aussi Manikhaïos ou Manichaeus. On dira qu'il s'agit d'une femme dans le roman, mais, dans l'étrange chapitre XIII qui fait d'une salle d'incinération le « royaume d'Hadès », le dieu grec des enfers est devenu déesse. Et, au début du roman, est évoqué « le conflit mythique qui opposa Dieu le Père à la vierge Marie pour la garde de leur enfant commun, Jésus, qui était femelle d'après les femmes, mâle d'après les hommes. »²⁹ Sous une première intrigue, liée au retour à l'androgynie primitif, en existerait une autre plus secrète : « C'est la révolte de la Déesse Mère

*contre Dieu le Père qu'elle va supplanter dans la religion des femmes.»*³⁰ Puisqu'Adam devient femme, ou androgyne, la Déesse Mère l'emporte, mais ce singulier brassage de mythes revus et corrigés peut laisser le lecteur perplexe.

Quant au manichéisme, il ne peut être qu'apparent, puisque la religion de Manès prône la séparation, la rupture du mélange impur qu'est notre réalité, alors que Ebnou veut l'union de deux principes divisés.

Cependant, ce qui est incontestablement dualiste est la construction du roman. En fait, l'on suit deux histoires parallèles : celle d'Adam, celle de Maniké. Elles ont un instant convergé au début, elles convergeront à la fin. Donc union, séparation, réunion, mais la construction du roman avec l'alternance systématique de l'apparition de chacun des deux personnages a quelque chose de mécanique, d'artificiel. Là encore, le projet philosophique conduit à une systématisation qui semble peu compatible avec la conception occidentale de l'agencement d'une fiction.

Cet agencement implique la maîtrise de la chronologie (y compris pour la bouleverser ou la remettre en question). La « réalité » est soumise à une catégorie essentielle : le temps. Or, cette chronologie, entendue comme ordre de succession des événements, ne semble pas revêtir une importance essentielle dans la culture arabo-musulmane.

Régis Blachère, comparant le Coran et la Bible, note fort justement : « *A la différence toutefois des livres historiques conservés dans l'Ancien Testament, le Coran ne présente pas les faits dans leur déroulement chronologique ou dans une perspective « événementielle».* »³¹ Il signale les travaux d'islamologues allemands soucieux de retrouver « *la succession chronologique des révélations transmises par Mahomet* ». ³² et précise : « *Le reclassement des sourates proposés par Noldke et son école (...) prend ici toute son importance. Il projette sur la Vulgate une clarté rassurante ; il replace les textes en une perspective intelligible parce que liée au déroulement plausible de l'Histoire ; il rend à la démarche du lecteur occidental sa signification et répond au désir de comprendre sans lequel on ne saurait aller plus avant (...)* »³³

En Occident, causalité et temporalité sont indissociables; la foi en l'Histoire fait que les romanciers doivent soigner la chronologie de leurs histoires. En Orient, une conception radicalement différente du Temps ferait que l'on ne saurait accorder la même importance à l'événementiel.

Dans *l'Amour impossible*, dès le début du chapitre II, apparaît un « *aujourd'hui* » dont on ne sait s'il renvoie au temps de la narration ou au temps du roman. Cette ambiguïté persistera dans tout l'ouvrage, tant font défaut des éléments susceptibles de faire croire que l'action a lieu dans un quelconque futur.

Le « *aujourd'hui* » réapparaîtra, parfois employé si curieusement qu'il plonge quasiment le roman dans l'intemporel : « *Aujourd'hui, alors que la journée était très avancée, Adam était encore sous le choc de sa longue nuit.* »³⁴ Et ce ne sont pas les « *hier* » et les « *demain* », tout aussi imprécis, qui permettent de le situer.

Moussa Ould Ebnou veut peut-être, et ceci expliquerait l'abus du présent gnominique, nous conter un apologue dont la vérité échapperait à la détermination

temporelle, mais le « *en ce temps-là* » ou le « *il était une fois* » renvoie au passé, alors que son texte est présenté comme se déroulant dans le futur. Nous abordons là le paradoxe temporel qui est la base même du récit de science-fiction : les textes sont précisément datés afin de faire croire au lecteur, qui ne demande d'ailleurs que cela, que l'intrigue a réellement eu lieu dans le futur.

L'uchronie est certes un thème de la science-fiction, mais, en jouant sur les mots, nous dirons qu'Ebnou nous présente une sorte d'« uchronologie » qui empêche précisément le lecteur d'accepter la fiction relatée. On connaît le problème : plus le romancier se déplace dans l'imaginaire, voire le farfelu, plus il doit donner à sa narration les caractères de la vraisemblance. Il y aurait alors une sorte de chronologie inversée dans *L'Amour impossible* : le premier homme n'est pas hermaphrodite à l'origine, mais à la fin du récit. Donc, on avance dans le futur vers le passé. Ceci bien entendu fait penser à certaines conceptions du temps cyclique, opposé au temps linéaire occidental, qui expliqueraient peut-être l'aspect déroutant du roman de Ebnou.

L'artiste-démiurge occidental se donne le droit de créer des personnages, qui, pour être crédibles tout comme l'intrigue doit être vraisemblable, doivent avoir une certaine « épaisseur ». Pour expliciter ce terme, il n'est que de se référer une nouvelle fois à Balzac, qui en 1834 écrivait à Madame Hanska : « *Ainsi, dans les Etudes de mœurs sont les individualités typisées ; dans les Etudes philosophiques, les types individualisés. Ainsi, partout j'aurai donné la vie : au type, en l'individualisant ; à l'individu en le typisant.* »³⁵ Michel Raimond commente ainsi ce passage : « *Le romancier ne propose plus une sorte d'allégorie de la vie humaine ; il insère l'histoire qu'il conte dans le tissu de la quotidienneté. Si les principes philosophiques ont fécondé la peinture des mœurs, la peinture des mœurs a donné leur assise et leur profondeur aux principes philosophiques.* »³⁶

Dans *L'Amour impossible*, l'auteur ne parvient pas à donner vie à ses personnages. Nous trouvons soit des silhouettes, à peine décrites : l'éducatrice, la supérieure, la femme-écrivain, le journaliste ; soit des personnages symboliques : Adam et Maniké, mais aussi Androgyne, en provenance directe de la mythologie grecque. Ce personnage est bien loin d'atteindre à la vérité de celui d'Ahmad-Zahra, l'androgyne de *L'enfant de sable*, lequel recouvre sa féminité dans *La nuit sacrée* du même Tahar Ben Jelloun.³⁷ Apparaît aussi l'inévitable sage vieillard, avec son « *front haut et dégarni, ses cheveux de neige* »³⁸ qui va aider le héros.

La conséquence est simple : dans le roman, il y a une seule voix : celle de l'auteur. Si nous nous référons au dialogisme décrit par Bakhtine, nous dirons que nous n'avons pas ici de polyphonie : ce roman est monologique. Le changement de « point de vue » n'apparaît qu'à la fin avec le personnage du chirurgien, dont on sent trop encore qu'il représente l'auteur : « *maintenant qu'il (le chirurgien) se tenait devant le corps nu d'Adam, il regrettait d'avoir accepté la mission qu'Androgyne lui avait confiée. Pourquoi mutiler un corps si beau ? Pourquoi profaner l'oeuvre de Dieu ?* »³⁹ Ici, les dieux grecs ont cédé la place au Dieu du monothéisme.

En corollaire, les dialogues paraissent souvent artificiels, trop marqués par l'intention philosophique, à l'image de cette déclaration d'Adam au vieillard qu'il vient de rencontrer :

*« Moi je suis convaincu que les hommes sont bons par nature et que s'ils savaient qu'ils vivent dans le mal, ils voudraient changer leur vie. »*⁴⁰

Autre corollaire : le cadre de l'intrigue n'est quasiment pas défini. Tout se passe dans des espaces clos, confinés : le camp pour hommes pour Adam, le camp pour femmes pour Maniké. On pourrait dire que Moussa Ould Ebnou est claustrophobe, à l'instar de très nombreux auteurs de science-fiction et partage leur obsession des « camps », étroitement déterminée par les événements du XX^e siècle et toujours d'actualité. D'autre part, il est plus simple d'imaginer, dans le futur, un cadre limité que de décrire tout un univers. Dans ces espaces clos, d'autres espaces clos, plus restreints encore : le bar des hommes, le bureau de la supérieure, une chambre. Mais rien n'est vraiment décrit : *« Le camp pour hommes dans lequel Adam fut interné était une sorte de quartier de haute sécurité. »* Il se trouve *« à une profonde distance sous la terre »* et on y accède, bien sûr, après un *« voyage infernal »*.⁴¹ Les descriptions intéressent si peu l'auteur qu'il les « exécute » dans tous les sens du terme.

En conclusion, si nous jugions *l'Amour impossible* suivant des critères occidentaux, ce roman n'échapperait pas aux critiques de Jules Romains : *« Si au contraire nous sentons que l'auteur se sert sans aucune discrétion de son personnage principal ; s'il le mène arbitrairement dans tous les endroits et milieux où lui, l'auteur, a envie d'aller ; s'il lui prête des aventures, des rencontres, des expériences dont l'enchaînement n'est pas naturel, et ne s'explique que par le désir où est l'auteur de faire avant tout de son oeuvre un tableau de la société ; alors l'artifice nous gêne et peut devenir intolérable. Nous souffrons d'avoir affaire à un héros qui n'est plus qu'un prétexte : qui n'est plus (...) qu'un artifice de composition. »*⁴²

Et Moussa Ould Ebnou semble lui répondre en écho : Adam *« fit un effort pour se représenter la succession des événements qui l'avaient conduit dans cette salle d'opération clandestine. Il y avait certainement une logique implacable qui réglait la succession de tous ces événements »*.⁴³ Cette « logique », il n'appartient plus qu'au lecteur de la retrouver.

Nous avons parlé de la « fiction », parlons de la « science » dans ce roman, un roman de science-fiction étant souvent une extrapolation et une projection dans le futur des découvertes scientifiques de l'époque de l'auteur : c'est ce qu'on appelle le roman d'« anticipation ».

Tout d'abord, Moussa Ould Ebnou relie la science au mythe : *« Cette punition des dieux qui engendra l'amour, les hommes de science l'appellent « mutation »*.⁴⁴ Mais cela nous vaut ensuite un exposé fort didactique et aride :

« Cette mutation fut la première division sans reproduction qui fit apparaître des cellules à n chromosomes à partir d'une cellule à 2 n chromosomes. C'est le rôle de la méiose ou réduction chromatique de réduire le nombre de chromosomes à n lors de la formation des gamètes de la génération suivante. »⁴⁵ Et cela donne enfin la lettre adressée par Maniké à la supérieure du camp :

*« Je pensais que l'amour était
le plus grand acte de liberté, mais j'ai su que
ce n'était qu'une illusion, et que la
réalité de ce sentiment sublime, c'est
que certaines cellules se divisent au
lieu de se multiplier. »⁴⁶*

Certes, l'auteur a voulu lier les deux aspects du roman : *« Comme toutes les vérités, celle de l'amour se trouvait chiffrée dans la philosophie avant d'être divulguée par la science. »⁴⁷* mais, à l'époque des manipulations génétiques, les théories scientifiques qui nous sont exposées n'ont rien de futuriste ; il n'y a pas d'« extrapolation » véritable : *« La progestérone lui avait révélé l'amour par-delà le désir. »⁴⁸* et *« le secret de l'amour a été déchiffré pour la première fois par Platon »⁴⁹* ; ces deux citations, et nous aurions pu en choisir d'autres, confèrent au texte un aspect anachronique, contraire aux conventions qui régissent le roman d'anticipation.

Le sous-titre de l'ouvrage d'Eric Auerbach, *Mimèsis*, est « la représentation de la réalité dans la littérature occidentale ». La réalité est donc une « représentation », laquelle varie en fonction des époques et des lieux. Toute religion, toute culture a sa propre conception du monde. Pour dire les choses le plus simplement possible, nous citerons Mustapha Cherif : *« Si le temps du Prophète et des quatre califes doit servir de point de repère, c'est en considération de l'harmonie réalisée à ce moment-là entre le temporel et le spirituel ; » (...)* *Miséricorde pour les deux mondes », précise le Coran. »⁵⁰* Coexistent donc deux niveaux de réalité, et la réalité supérieure est à l'origine de tout, elle seule peut éclairer le sens de l'être.

On voit donc que, dans une civilisation islamique, la « réalité » ne saurait se définir comme dans une civilisation occidentale, marquée par le rationalisme et le matérialisme. C'est là, pensons-nous, l'un des aspects les plus passionnants du roman de Moussa Ould Ebnou qui écrit, évoquant Maniké à la sortie du camp de rééducation : *« Elle jeta la lettre sur le tas d'où elle l'avait tirée, sans la remettre dans son enveloppe, alla vers la baie vitrée et tira les rideaux. Une vague de lumière submergea son visage, son corps et tout l'appartement, une lumière blanche universelle, la lumière du soleil, substance de toute chose. »⁵¹*

Nous pouvons rapprocher cette citation d'un passage du roman d'Ibn Thofaïl : *« Car il est manifesté que cette âme, sans cesse, émane abondamment du Dieu Puissant et Grand. Elle est comparable à la lumière du soleil, qui sans cesse est*

répandue sur le monde en abondance. » 52

Ainsi peut s'expliquer dans *L'Amour impossible* l'interpénétration constante du philosophique, du théologique, du religieux, et de l'ésotérique : l'« ilm » islamique n'est pas la « science » occidentale. Et, pour la technique du roman, nous pourrions dire, puisqu'il est beaucoup question de Platon, que Moussa Ould Ebnou ne voit aucun intérêt à nous décrire précisément la caverne dans laquelle nous nous trouvons. Son regard se porte se porte de l'autre côté.

Ce qui permet de regarder de l'autre côté est la Poésie. Martin Heidegger avait découvert cette « correspondance originelle entre l'art ou la poésie et la pensée ». 53 Les lettres islamiques sont donc, comme le soulignait Jamel Eddine Bencheikh, toujours pénétrées de poésie, ce qu'illustre le début de *L'Amour impossible* : « (...) l'enfant perfide qui avait décidé de naître d'un moment à l'autre ajourna sa naissance, jusqu'au moment où il contemplerait, à travers le ventre rose de sa mère, le coucher du soleil au sommet du mont Sinaï. » 54

Rappelons que certains textes de science-fiction, à l'instar des *Chroniques Martiennes* de Ray Bradbury, se meuvent dans l'univers poétique, celui-ci permettant la rupture avec le vécu du quotidien.

Quand Adam doit faire une déclaration d'amour, il s'inspire de « modèles » et Moussa Ould Ebnou nous fait alors un bref exposé sur la définition et l'une des fonctions de la poésie : « Tous les modèles proposés étaient dans un style métaphorique où les images de la nature semblaient être les seules dignes de décrire la femme qu'on veut aimer. Peut-être les femmes sont-elles particulièrement sensibles aux choses de la nature. Elles voudraient être des fleurs, des astres, des animaux, le jour, la nuit, la vie et la mort. » 55

Quelques lignes plus loin, le sujet se resserre : Adam se rend dans une « galerie de peinture spécialisée dans les paysages, le genre de galeries qui jouent aujourd'hui le rôle des anciens parcs disparus. » 56 Et l'auteur fait alors une évocation de la métonymie femme/lieu essentielle dans la poésie hassaniyya : « Par l'évocation de la nature, c'était la femme qu'il espérait découvrir. Les paysages peints étaient pour lui autant d'images de la femme qu'il allait découvrir. » 57

Un autre passage fait aussi songer à cette poésie hassaniyya : celui où l'auteur présente, lors d'un débat télévisé, la « femme-écrivain ». Celle-ci est la femme aux multiples visages, en relation avec le démon, lequel est innombrable. Elle répond en effet à un journaliste : « En réalité, nous n'avons jamais donné aux hommes que des masques vides, parce que les hommes sont si prétentieux qu'ils sont incapables de découvrir en nous autre chose que leur propre image. Se penchant sur nous, ils prétendront chercher notre âme, mais ne découvriront que l'image de leur propre nostalgie. Notre âme sera le miroir de leur imagination, une copie fidèle de leurs illusions que nous empruntons un instant, le temps de nous parer du masque de leurs désirs. » 58

Le lyrisme élégiaque introduit les thèmes de la claustration, mais aussi du

manque et de la hantise du vide : « *En présence du souvenir de ces douze heures, dominé par la présence de Maniké, Adam sentait un grand vide intérieur, une vague impression de manque, une nostalgie du temps qui passe. Il y avait en lui comme une mélancolie face à l'écoulement des êtres et des choses.* »⁵⁹ Surgissent alors de belles images, qui rappellent des conceptions mystiques : quand Adam se rend, par une « *rame souterraine* », au camp de rééducation pour hommes, il a le sentiment de « *se déplacer dans le vide d'un océan de lumière* »⁶⁰ le monde perd la réalité qu'on lui prête, c'est le retour au fœtus originel, en vue de la seconde naissance qui interviendra à la fin du roman : « *Un silence sidéral s'était installé dans la cellule qui était devenue une enceinte close se promenant dans l'espace.* »⁶¹; tout n'est plus qu'ombre et apparences : « *La nuit tombait avec ses fantômes légers qui traversent l'esprit comme des silhouettes noires pressées dans le brouillard épais.* »⁶²; la personne humaine elle-même se dissout, par les thèmes conjugués de l'infini et du minéral : « *L'enregistrement terminé, Maniké se sentit vidée. Elle eut envie de passer plusieurs vies dans un désert sous la forme d'une rose des sables.* »⁶³

Nous pensons pouvoir découvrir alors une autre influence essentielle dans ce roman : celle de la pensée et de la poésie soufies, croisées avec les emprunts au mythe platonicien : l'amour qui « *consiste en la fusion de l'aimant et de l'aimé, pour que de deux il ne fassent plus qu'un. (...) peut-il être sans l'aimé ?* »⁶⁴ Là encore, nous avons une conception anagogique de la réalité : « *Cependant, l'aimé qui peut ainsi s'opposer à son amour n'est que l'image d'un corps qui n'épuise pas la réalité de l'aimé. Cette image est même parfois contraire à la réalité de l'aimé et à sa vérité. Si le corps et son image peuvent s'opposer à l'amour, c'est une preuve qu'il peut s'en passer.* »⁶⁵

Nous avons souhaité montrer la richesse de ce roman, dont l'intérêt réside peut-être, et ce n'est là qu'un paradoxe apparent, dans l'absence, pour un lecteur occidental, d'une cohérence qui l'unifierait. On peut y lire une première exploration de différentes voies dont certaines pourraient être empruntées par d'autres.

Ensuite, ce texte pose le problème de l'« interculturalité » : le roman, en tant que genre, est étroitement lié à la « culture », au sens large du terme, occidentale. Rien d'étonnant alors si son « acclimation » à une culture étrangère reste problématique.

En somme, Moussa Ould Ebnou, et c'est ce qui justifie le titre de notre article, s'est sans doute lancé dans une entreprise impossible. C'est précisément ce qui, pour nous, en fait la valeur.

NOTES

- 1 Moussa Ould Ebnou, *L'Amour impossible*, Editions L'Harmattan, 1990.
- 2 A'hmad Amîn, *Fayd al-khâter*, vol.I, 2^e ed., Le Caire, 1942, 166-167, extrait traduit sous le titre « Logique et langage », in Anouar Abdel-Malek, *Anthologie de la littérature arabe contemporaine*, vol.II, Editions du Seuil, 1965, 91.
- 3 Jean Serroy, in *Le grand atlas des littératures*, Encyclopaedia Universalis France S.A., 1990, 214.
- 4 Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Les Editions de Minuit, 1963, 17.
- 5 id., *ibid.*, 9.
- 6 Jamel Eddine Bencheikh, in *Encyclopaedia Universalis*, France S.A., 1990, article « Maghrébines (Littératures) », 250.
- 7 id., *ibid.*, 250.
- 8 André Miquel, *La littérature arabe*, collection Que sais-je. Presses Universitaires de France, 3^e ed. : 4^e trimestre 1981, 66.
- 9 Marcel Proust, « Contre l'obscurité », *Revue Blanche*, 15 juillet 1896, repris dans *Chroniques*, cité in Michel Raimond, *Le roman depuis la révolution*, Librairie Armand Colin 1969, 163.
- 10 A.I. (sigle que nous utiliserons désormais pour *L'Amour impossible*), 73.
- 11 « L'Androgyne, Le Double, le Reflet : quelques mythes du romantisme. », in *Dictionnaire des Mythologies*, I, Flammarion, 1981, 29.
- 12 Slimane Zeghidour, *La poésie arabe moderne entre l'Islam et l'Occident*, Karthala, 1982, note 2 p.70.
- 13 A.I., 111.
- 14 *Havy Ben Yaqdhân*, Roman philosophique d'Ibn Thofaïl, Traduction française, 2^e édition, par Léon Gauthier, Librairie philosophique J. Vrin, 1983, 17. Une note indique que la dernière citation vient du *Qoran*, L. 36.
- 15 Jean-Michel Adam, « L'argumentation », in *Le grand atlas des littératures*, op.cit., 39.
- 16 Alain Robbe-Grillet, op.cit., 92.
- 17 in *Al-Ma'arif*, Revue de l'Ecole Normale Supérieure de Nouakchott, n°2, Avril 91, 23.
- 18 A.I., 98.
- 19 A.I., 95.
- 20 Claude-Edmonde Magny, *Histoire du roman français depuis 1918*, Editions du Seuil, 1950, 77-78.
- 21 in *Le roman français depuis 1918*, op. cit., 77.
- 22 C.E.Magny, op. cit., 77.
- 23 Jamel Eddine Bencheikh, op. cit.,
- 24 cf. Benichou, *Le sacre de l'écrivain*.
- 25 Eric Auerbach, *Mimêsis*, ed. Gallimard 1968 pour la traduction française, 22.
- 26 id
- 27 id.
- 28 Eric Auerbach, op.cit., 24.
- 29 A.I., 19.
- 30 id, *ibid.*
- 31 Régis Blachère, *Le Coran*, P.U.F., Coll. Que sais-je, 8^e ed. juin 1988, 51.
- 32 id, *ibid.*, 17.
- 33 id, *ibid.*, 30.
- 34 A.I., 107.
- 35 Cité par Michel Raimond, « Balzac et la création d'un monde », in *Le Roman après la Révolution*, 48?
- 36 Michel Raimond, op.cit., 48?
- 37 Tahar Ben Jelloun, *L'enfant de sable*, Seuil, 1985; *La nuit sacrée*, Seuil, 1987.
- 38 A.I., 108.
- 39 A.I., 150.
- 40 A.I., 109.
- 41 A.I., 47-48.
- 42 Jules Romains, Préface des *Hommes de bonne volonté*, Flammarion 1932, t.I, 7, cité par Michel Raimond, op.cit, 317.
- 43 A.I., 145.
- 44 A.I., 73.
- 45 id, *ibid.*, 73.

- 46 A.I., 93.
47 A.I., 96.
48 A.I., 66.
49 id, 71.
50 Mustapha Cherif, *L'Islam à l'épreuve du Temps*, Editions Publisud, 24.
51 A.I., 103.
52 op. cit., 24. On peut aussi penser au *Miskat al-Anwar*, d'Al Ghazali.
53 Frédéric de Towarnicki, « Chronologie », in le *Magazine littéraire*, n°235, novembre 1986: 19. Il est fait ici référence à une conférence *l'Essence de la vérité*, prononcée à Brême en octobre 1930 par Martin Heidegger.
54 A.I., 7.
55 A.I., 25.
56 id, ibid.
57 A.I., 24.
58 A.I., 61.
59 A.I., 32.
60 A.I., 48.
61 A.I., 55.
62 A.I., 99.
63 A.I., 100.
64 A.I., 55.
65 Id, ibid.