

Procédés romanesques en question dans l'œuvre de Moussa Ould Ebnou

Mohamed OULD BOULEIBA

Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Université de Nouakchott, Mauritanie

Introduction

Nous nous proposons d'étudier dans cet article la mise en œuvre de certains procédés romanesques à l'œuvre dans les romans de Moussa Ould Ebnou. La première partie s'attachera à une présentation de la réception du premier roman de notre compatriote et collègue. Elle révélera les forces et faiblesses de la poétique du romancier notamment dans son utilisation du proverbe et de la maxime. La deuxième partie étudiera les procédés romanesques à l'œuvre dans le deuxième roman d'Ould Ebnou et de la traduction qu'il en proposa quelques années plus tard. Elle questionnera la liberté créatrice de l'auteur à l'aune des transformations qu'il a fait subir aux items culturels utilisés dans sa narration.

1. Réceptions critiques de *L'Amour impossible*¹

Il y a une vingtaine d'années, Moussa Ould Ebnou, a publié un roman intitulé *L'Amour impossible*. A la suite de la parution de ce roman, j'avais écrit un article dans la revue *Al-Maarif*² éditée par l'Ecole Normale Supérieure de Nouakchott. Mes observations se sont limitées aux seuls aspects qui pouvaient interpeller tout lecteur d'un roman, à savoir les caractéristiques et les règles spécifiques à ce genre littéraire.

J'avais encouragé l'auteur à continuer à écrire. Tout d'abord, parce qu'il écrit en français, une langue qui constitue une partie importante de notre univers culturel. Ensuite, parce que je suis persuadé que l'écriture dans cette langue facilite la découverte de notre littérature au-delà de nos frontières. L'écriture dans cette langue aurait ainsi l'avantage d'inciter ces lecteurs à venir découvrir certaines de nos expériences créatives. Il faut ajouter aussi que se faire éditer à Paris accrédite la notoriété d'un auteur,

¹ Moussa Ould Ebnou, *L'Amour impossible*, Paris, L'Harmattan, coll. « Encres noires », 1990.

² Mohamed Ould Bouleiba, « Présentation de *L'Amour impossible* », *Al-Maarif*, Revue de l'Ecole Normale Supérieure de Nouakchott, n° 2, Avril 1991.

Paris, tout comme New York ou Moscou étant, de par le monde, d'illustres centres de rayonnement culturel.

Mais tout ceci ne signifie pas, cependant, que ces mêmes auteurs soient, par ce fait, au dessus de la critique.

Je me souviens d'avoir émis certaines observations au sujet de ce roman, qui portaient particulièrement sur la lourdeur du style notamment dû à l'introduction de nombreuses citations démonstratives pour étayer certains arguments dans l'ensemble des chapitres du roman. Ces citations ont été introduites en contraste avec le contexte dans lequel elles interviennent. Il en est résulté un excédent d'adages, de maximes et de proverbes, procédé généralement mal apprécié dans l'art romanesque.

Il est à noter aussi que certains passages ne peuvent nullement être apparentés à un texte narratif. Ces quelques passages, entre autres, m'ont donné l'impression que l'auteur voulait s'aventurer, à travers le roman, à l'expression de questions intellectuelles au lieu de les exprimer au moyen de l'essai philosophique. Tentative tout à fait légitime, à condition, cependant, de respecter les règles de l'art.

Deux critiques sont venus confirmer les quelques remarques que j'avais formulées. Le premier fut Monsieur Yarba Ould Sghair dans son article, « Silence sur *L'Amour impossible* ! », paru dans le journal *Eveil Hebdo*¹ : « A notre connaissance, le seul article de M. Mohamed Ould Bouleiba publié dans la revue *Al-Maarif* de l'ENS (n°2, avril 1991) a souligné certains aspects, et non des plus dérisoires du roman ». Plus loin il signala ces défauts : « Pour Bouleiba, le défaut majeur de ce roman est la lourdeur de style ».

Le deuxième critique fut M. Jaques Bariou dans son étude intitulée « Le roman impossible »², dans laquelle il écrivit :

« La fable de Moussa Ould Ebnou nous semble minée par les maximes qui ne cessent de s'y glisser, n'attendant même pas un prétexte plausible pour apparaître, et dont on se demande parfois si elles sont l'expression d'une réflexion savante ou de ce qu'on appelle la sagesse populaire, telles que « personne n'est libre d'aimer, l'amour est un acte fatal » (p.68). Dans un article consacré à la présentation de ce roman, Mohamed Ould Bouleiba avait souligné « que trop de passages tournent à la

¹ Yarba Ould Sghair, « Silence sur *L'Amour impossible* ! », paru dans le journal *Eveil Hebdo*, n° 32, du 30 mars 1992.

² Jacques Bariou, « Le roman impossible », in *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nouakchott*, n° 4, 1993-1994, p.46.

démonstration », la conséquence « de ce style proche d'une dissertation est l'abondance d'aphorismes ». »

Et Bariou continua en relevant les mêmes défauts que nous avions signalés dans notre article de présentation.

2. *Barzakh* et *Madinat al Riyah*: étude des procédés romanesques

2.1. Edition et diffusion

Trois ans après, en 1993, l'auteur publia un deuxième roman intitulé *Barzakh*¹. Roman qui, lui aussi, suscita chez les lecteurs, comme son précédent, les mêmes critiques. Il était alors évident que ces critiques n'avaient fait qu'inciter l'auteur à plus de persévérance dans la même voie.

Il publia en 1996 une traduction en arabe de *Barzakh* qu'il intitula *Madinat al Riyah*². Cette auto-traduction fut aussi une reformulation. Il y ajouta des titres inspirés de l'*azawane*, l'art musical maure, en remplacement des numéros de chapitres qui étaient, dans la version française de 1993, indiqués en chiffres romains. Ce roman fut donc édité en 1996 chez Dar El Adab puis réédité plus tard en tant que roman mauritanien dans des suppléments littéraires gratuits de grands journaux du monde arabe (Égypte, Liban, Jordanie...) dans la série « *Un livre dans un journal* ».

Ce dernier roman se distingue du premier par son sujet inspiré de l'histoire mauritanienne. Mais il y est développé une certaine approche de l'histoire, d'ailleurs partagée par certains de nos intellectuels, pour laquelle le pays n'a justement pas d'Histoire. L'histoire émirale des cinq derniers siècles est une *Seyba*. Le pays s'appelle *Chinguitti*, nom d'une ancienne tribu berbère signalée par les premiers historiens du sud du Sahara tel que Al-Saadi dans son ouvrage *Histoire du Soudan*³. Ces intellectuels tendent vers une histoire des villes qu'ils veulent substituer à l'Histoire politique de notre pays.

Dans cette intervention, mes observations seront axées sur les aspects techniques en rapport avec les tares encore perceptibles dans l'écriture du roman de Moussa ould Ebnou.

¹ Moussa Ould Ebnou, *Barzakh*, Paris, L'Harmattan, coll. « Encres noires », 1994.

² Moussa Ould Ebnou, *Madinat al Riyah*, Beyrouth, Dar al Adab, 1996.

³ Abderrahman ben Abdallah ben 'Imran ben 'Amir Es-Sa'di, *TARIKH ES-SOUDAN*, Texte arabe édité et traduit par O. Houdas avec la collaboration de Edm. Benoist, Paris, reproduction photographique 1981 de l'édition originale de 1898-1900, 2 vol., Editions Adrien Maisonneuve.

Il semble qu'en écrivant, il n'avait pas l'intention de produire un roman littéraire. Son style en témoigne. Il aurait plutôt été tenté d'écrire un roman accessible. Nous lui souhaitons bon succès, bien que le prix déjà élevé de ce roman constitue un obstacle à sa distribution à grande échelle.

Il semble que la version arabe du roman, grâce à son édition dans la série « *Un livre dans un journal* », ait réussi à se faire largement distribuer. Cette dernière édition est sans doute due à la représentation proportionnelle des Etats membres de cette institution arabe. Cela ne diminue en rien la valeur du roman, compte tenu de la motivation qu'il a suscité chez certains de ses lecteurs grâce à l'usage de « merveilles » très répandues dans la culture saharienne et dont l'usage est très rare dans les romans arabes, exceptés ceux de l'écrivain libyen Ibrahim Al-Kony, auteur estimé dans le monde arabe et plus tard en Occident suite à la publication de ses œuvres en langues européennes.

Mes observations seront donc axées sur : la pertinence de l'usage des éléments de la culture locale dans ce roman, comme l'*azawane* (musique instrumentale maure), l'histoire et la mythologie, le succès ou l'échec de la représentation que l'auteur se fait de notre patrimoine culturel.

2.2. Musique maure et roman

Parmi les manques de pertinence qui ont affecté la logique du récit et provoqué une certaine incohérence de la narration, on peut citer l'ajout dans la version arabe par rapport à la version française, de longs passages. Ainsi à la page 115 de la version arabe, l'auteur étale sa connaissance de la musique et parle d'une artiste jouant de l'*ardin*, harpe exclusivement jouée par des femmes, et chantant un ancien poème (*Goul elvale*), d'un *chor* dit *Elwagui*. En quoi était donc utile cette citation qui finalement est en discordance totale (musicalement parlant) avec le chapitre où elle se trouve, intitulé *Terika* (un *chor* de *Tehzame* qui se situe normalement dans la voie musicale dite « Blanche »). La logique et les règles de l'art voudraient que *Elwagui* soit plutôt cité dans *Beygui Aadhal* (le dernier des cinq paliers hiérarchiques de la voie dite « Noire »). *Srouzi*, où se situe *Tehzame*, englobant le *chor Eterike*, pris pour titre dans le chapitre précité, est le deuxième palier hiérarchique de la voie dite « Blanche ».

Une autre discordance d'ordre pratique cette fois-ci : le *chor* dit *Elwagui* ne peut être joué sur l'*ardin* que par une artiste surdouée car il requiert une technique dite *Ezmid*, propre à la *tidinit*, luth joué par les hommes, et s'opère à l'extrémité des cordes situés au niveau de la main gauche, la position de la *tidinit* étant toujours horizontale alors que la position de l'*ardin* est plutôt verticale. Il est donc quasiment impossible

d'exécuter physiquement cette action, compte tenu de la longueur de l'*ardin* et de la disposition de ses cordes

Les titres donnés aux différentes parties du roman dans sa version arabe dévoilent une discordance d'ordre méthodologique encore plus grave, si l'on s'en tient à cette référence musicale. L'ordre suivi par l'auteur est ainsi établi : la voie « Noire », la voie « Blanche » et la voie *Legneydiyya*. Cet ordre démontre encore, suivant la logique musicale, qu'il n'y a pas un lien logique entre les différentes parties du roman et celles du concert traditionnel de musique maure. La logique traditionnelle voudrait en effet qu'on commence par la voie « noire » que l'on continue par *Legneydiyya*, puis que l'on termine par la voie « blanche ». La voie « noire » étant plus proche de *Legneydiyya*, le passage de l'une vers l'autre se fait sans recours au raccordement (sans transition). Ainsi, on peut, au niveau de *Kar*, passer de *N'temass* à *N'wefel* et vice versa. Au niveau de *Vaghoul* le passage de *Tenediougue* à *Chbar* et de *Chbar* à *Tenediougue* se fait aussi sans raccordement. Au niveau de *Lekhal*, le passage de *Heybe* à *Tzakhriv* ou à *Elmousty* et de l'un des deux derniers à *Heybe*, se fait de même sans transition. Il en est de même, au niveau de *Lebteyt*, du passage de *Beygui Aadhal*, à *Beygui Lemkhaliv* et vice versa. A ces deux voies s'ajoute une troisième, dite « blanche », qui ne ressemble au deux premières qu'au niveau de la hiérarchie : elle comporte cinq paliers hiérarchiques, comme les deux autres, à savoir *Kar vaghoul*, *Lekhal lebyadh* et *Lebteyte*. Il est donc clair que la logique suivie par l'auteur ne correspond en rien au modèle de référence (la logique de la musique maure). Les deux premières voies, « Noire » et *Legneydiyya* se jouent sur le *mouhr* supérieur et la *tachebet* supérieure, alors que la voix blanche se joue sur le *mouhr* inférieur et la *tachebet* inférieure : la différence est donc nette.

Chapitrer le roman a permis à Ould Ebnou de se libérer et de modifier la version arabe pour qu'elle corresponde à cet intertexte qu'il voulait établir entre un concert musical maure et la fiction qu'il avait imaginée. Mais ce dialogue est faussé par le non respect de la logique du concert musical, que nous venons de remarquer. Nous trouvons ce même défaut dans *L'Amour impossible* dans lequel

« Certains passages ne sont pas reliés au tout. Le chapitre XIII décrit la mort et l'incinération de la mère de Maninké, or on ne

mesure pas très bien le lien de ce passage avec le reste du roman. On sent trop qu'il a été écrit pour lui-même. »¹

Plus paradoxal encore, cette pauvre *tidinit* qui accompagne une caravane (*ravgue*) : cet instrument s'accommode plutôt à des valeurs autres que le négoce, l'avarice et la propension au gain matériel. Il s'accommode par contre à merveille d'un autre système de valeurs, hélas en voie de disparition. Associer la *tidinite* à des sujets et pratiques qui lui sont étrangers, dénote d'un grand mépris de ces mêmes valeurs, ce qui n'est pas tolérable pour quelqu'un comme Moussa Ould Ebnou.

2.3. Histoire et culture contre roman

Ce roman se présente comme un roman historique, or l'idée que l'auteur se fait du roman historique est quelque peu erronée :

« Ce type de roman ne s'oppose pas à l'histoire comme le roman de fiction s'oppose au réel. Les auteurs qui écrivent l'histoire à travers le roman sont autant responsables du récit des événements que les historiens eux mêmes. Le romancier dans ce cas jouit de la liberté de créer des personnages imaginaires de second plan, mais qui incarnent et reflètent la culture de leur société dans les différentes étapes de son histoire. »

Arrêtons-nous maintenant sur la présentation que fait l'auteur d'un figure éminemment culturelle et politique sous les traits d'un personnage pervers. Il s'agit de Valle Mint Elmoubarek, femme réputée dans l'histoire politique et sociale de notre pays. Il résulte de ce mauvais usage de l'histoire, une mauvaise interprétation du contenu de certains chapitres. Ainsi l'auteur intitule l'un des chapitres : *Agweydir*, pensant que *Agweydir* signifie « la tombe ». Certes, c'est un des sens du mot mais ici, dans son acception musicale, *Agweydir* désigne Agweydir Ould Saïd, prince de la lignée des Ehl Vounty (descendant de Henoun Ould Bohdel Ould Mouhamed Znagui), qui est un personnage historique célèbre. Le *chor* appelé *Agweydir*, censé imiter les galops des chevaux, lui avait été joué et dédié par un musicien, ce qui est un signe de notoriété et de noblesse dans la société maure. L'auteur se devait de rendre à César ce qui appartenait à César, car l'histoire de cette famille est connue. Muhammed Salih Ould

¹ Mohamed Ould Bouleiba, « Présentation de *L'Amour impossible* », *Al-Maarif*, Revue de l'Ecole Normale Supérieure de Nouakchott, n° 2, Avril 1991.

°Abd al-Wahhâb al-Nasîrî, dans son traité historique, *Al-Haswa al-baysâniyya fi alinsâb al-hassâniyya* (« La Gorgée délicieuse de l'histoire des Banî Hassân »), rappelle d'ailleurs que les Ehl Vounty sont une famille réputée pour le dressage des chevaux.

Le lecteur du roman peut se rendre compte, sans grande difficulté, que les titres donnés aux chapitres ont été adoptés ultérieurement, à l'occasion de l'écriture de la version arabe, pour la simple raison qu'ils ne figurent pas dans la version française qui en est l'originale. Les titres de chapitres rajoutés ont obligé l'auteur à modifier et à rajouter quelques passages à la version arabe, ce qui a encore aggravé la cassure de la logique d'un discours déjà brisée. Les exemples de ces défaut ne manquent pas dans la version française : le deuxième chapitre commence par une longue description d'un village au début du jour et le commencement des activités de sa population. Et voilà tout d'un coup la caravane qui reprend sa route. Dans la version arabe nous constatons que le chapitre commence par une description du lever du jour suivi d'un appel à la prière ce qui confirme à nos yeux que trop de passages ont été écrits pour eux-mêmes. Bref, le roman devient une espèce d'assiette anglaise.

La caravane nocturne dans le roman de Moussa illustre encore un déphasage par rapport aux réalités historiques et culturelles. Il est bien connu que les caravanes bivouaquent tous les après-midi pour reprendre leur marche le lendemain à l'aube. Plus curieux encore, la caravane de l'auteur est d'une indifférence inouïe par rapport aux saisons : elle trafique en saison des pluies, chose qui n'a jamais eu lieu dans l'histoire de ce pays, par crainte de l'humidité (pluies) qui cause de graves préjudices au commerce.

Le roman en question fait état d'un assaut mené par Ibn Yassin sur Aoudaghost à la page 52 de la version française. Par ailleurs, les conquêtes des Mourabitounes dans ces contrées requièrent encore des études plus approfondies, particulièrement du côté mauritanien où la recherche sur ce sujet est encore limitée. La conquête du Ghana par Ibn Yassin, évoquée par l'auteur dans son roman, est traitée dans un livre écrit par Ahmed Choukry intitulé : *Le Royaume de Ghana et ses rapports avec le mouvement Almoravide*. Dans celui-ci Choukry se demande, au vu des informations qui existent aujourd'hui sur le sujet, si les Almoravides avaient réellement conquis le territoire du Ghana¹.

¹ Ahmed Choukry, *Le royaume de Ghana et ses rapports avec le mouvement Almoravide*, Rabat, Institut des études africaines, 1997.

Conclusion

Au terme de cette étude plusieurs questions se posent quant à la maîtrise d'Ould Ebnou de certaines techniques romanesques. Pourtant, ce n'est qu'encouragements et vœux de perfectionnement qui ont guidé notre réflexion. Nous voulions surtout souligner qu'une création romanesque ne peut faire fi de la réalité des éléments qu'elle se donne pour tâche de représenter. Certes, les textes d'Ould Ednou, relèvent d'une littérature « futuriste », d'anticipation, et semblent donc libérés de l'obligation de réalisme. L'honnêteté de l'auteur, mais surtout le rôle qui lui est dévolu dans la société qui est la nôtre, méconnue, mal connue, souvent schématisée aurait dûs, selon nous lui imposer une plus grande justesse.