

L'ÉCRITURE FRAGMENTAIRE DANS *BILQISS* DE SAPHIA AZZEDDINE

Aliou SECK

Université Cheikh Anta Diop, Sénégal

seckpisco@yahoo.fr

Résumé : Cette contribution portant sur l'écriture fragmentaire dans le roman *Bilqiss* de l'écrivaine marocaine Saphia Azzeddine est née d'un constat : celui de l'intérêt grandissant des romanciers francophones contemporains pour l'éclatement des formes. Un tournant se révèle dans la structuration de leurs œuvres où s'affirme un goût pour le morcelé, le discontinu, le désordre ou le chaos. La composition de *Bilqiss* nous paraît assez représentative de ce nouveau rapport à l'écriture, d'autant plus que son auteure se situe dans la lignée des prosateurs contemporains ayant adopté l'esthétique fragmentaire. C'est pourquoi, il nous a paru intéressant de voir dans le cadre de cette contribution les mécanismes d'adoption du fragment dans ce roman et, subsidiairement, ses éventuelles significations. L'étude révèle *in fine* que la pratique du fragmentaire est liée à des motivations à la fois esthétiques et idéologiques.

Mots clés : roman maghrébin, fragment, excentricité, esthétique, discontinuité

Abstract: This contribution on fragmentary writing in the novel *Bilqiss* by Moroccan writer Saphia Azzeddine was born out of an observation: that of a growing interest among contemporary French-speaking novelists in the bursting of forms. A turning point is revealed in the structuring of their works where a taste for the fragmented, the discontinuous, disorder or chaos is affirmed. *Bilqiss's* composition seems to us to be fairly representative of this new relationship to writing, especially since its author is in the lineage of contemporary prose writers who have adopted the fragmentary aesthetic. This is why it seemed interesting to us to see in the context of this contribution the mechanisms of adoption of the fragment in this novel and, alternatively, its possible meanings. The study reveals that the practice of the fragmentary is linked to both aesthetic and ideological motivations.

Keywords: Maghrebian novel, fragment, eccentricity, aesthetic, discontinuity

Introduction

Explorant les ressorts du fragmentaire dans une importante contribution consacrée à *Nedjma* de Kateb Yacine, dont la poétique inspirera toute une génération de romanciers maghrébins, Wafae Karzazi parlait d'une « écriture résolument novatrice, [d'une] écriture de la discontinuité et de la démesure, [d'une] écriture ostentatoire et prolixe qui trahit l'influence sur Kateb Yacine et du nouveau roman français et d'écrivains américains tels que Faulkner Joyce et Dos Passos » (2015, p. 129).

Dans la suite de son développement, le critique cite ce romancier algérien qui, lors d'une conférence livrait les motivations de ses choix scripturaux :

C'est vraiment en travaillant et aussi en lisant des écrivains modernes que je me suis rendu compte que cette façon d'écrire [classique] ne pouvait pas me servir à dégager ce qu'il y a de propre à mon œuvre. Elle ne pouvait pas me faire toucher du doigt le fond de ce que j'avais à dire. Alors j'ai commencé tout à fait dans les ténèbres, instinctivement, sans avoir vraiment un plan (ibid. p. 129).

La posture littéraire de Kateb, à travers cet aveu, se laisse alors saisir sous l'angle de la subjectivité (artistique) d'un scripteur en quête de forme appropriée, du style adéquat, celui-là même qui traduirait ses convictions d'auteur. Sans tomber dans un comparatisme facile, il semble néanmoins possible d'étendre ce programme esthétique à l'échelle de la production romanesque maghrébine, engagée dans une sorte de révolution tranquille prenant pour cible les codes littéraires. Ce besoin de redynamisation de la machine littéraire maghrébine trouvait déjà un écho chez Abdellatif Laâbi, ou encore chez Tahar Ben Jelloun dont les œuvres se nourrissaient, ainsi que l'ont démontré des études récentes¹, des idées et de la pensée postmoderne. En tout état de cause, l'obsession pour la restructuration des formes est bien présente, en particulier, dans les interstices d'œuvres complexes et déconcertantes qui affichent clairement leur rupture d'avec une tradition littéraire.

S'inscrivant dans la continuité du travail de dynamitage des modèles scripturaux initié par ces aînés, Saphia Azzeddine illustre, avec son roman *Bilqiss* (2015), ce changement de paradigme esthétique en cours dans le roman maghrébin d'expression française. *Bilqiss* se spécifie par une composition hétéroclite, une fragmentation de l'intrigue, un émiettement du texte qui révèlent chez la romancière un désir d'écrire autrement qui recoupe les manifestations formelles de l'exigence fragmentaire. Françoise Susini-Anastopoulos note à ce sujet que la « forme [du fragmentaire] se veut ouverte à l'infini, au bizarre et au discordant, se faisant fort d'accueillir tout ce qui fut longtemps négligé ou occulté, ou ce qui peut paraître trop personnel » (1997, p. 31).

Il importe en ce sens de déterminer la façon dont l'écriture romanesque de Saphia Azzeddine rend compte de la pratique fragmentaire. Il s'agit principalement d'étudier les mécanismes de cette pratique scripturale qui font de *Bilqiss* (2015) un « récit [fondamentalement] excentrique » (Sangsue, 1987) qu'on ne saurait « confiner

¹ Voir à ce propos l'article de Thierno Dia Touré, « Trois moments postmodernes dans le roman maghrébin francophone. L'exemple de *La prise de Gibraltar* de Rachid Boudjedra », in Adama Coulibaly, Philip Amangoua Atcha, Roger Tro Deho (dir.), *Le postmodernisme dans le roman africain, Formes, enjeux et perspectives*, L'Harmattan, 2011, pp. 97-117.

dans un système générique » (Bédé, 2015, p. 18) préconçu. Étant donné que le fragmentaire est « un art du détour qui multiplie les effets de surface [pour finir par] rejoindre le niveau de profondeur du texte » (Dodemon, 2013)², nous interrogerons subsidiairement les motivations idéologiques qui seraient liées à sa pratique. Mettant à contribution des outils d'interprétation empruntés à Ricard Ripoll et quelques éléments théoriques de la narratologie de Gérard Genette, nous posons, d'une part, l'hypothèse d'une écriture fragmentaire adossée à une visée esthétique qui témoigne d'une volonté de voguer à contre-courant d'une conception classique de l'écriture romanesque. D'autre part, nous lisons dans ce choix scriptural la manifestation textuelle d'un chaos structurel (intérieur) instauré par un système de gouvernance qui prévaut dans certains États du Maghreb ou du Moyen-Orient où se pose crucialement la problématique de l'être femme musulmane.

1. Fragment et tissage du texte, une marqueterie jointe

Si une constante se dégage des études critiques portant sur des auteurs qui s'inscrivent dans la (post)modernité et affichant, du coup, un goût pour le chaos et le fragment, c'est bien le choix de la déconstruction, de la rupture – signe de la « tendance textoclaste » (Rabeau, 2002, p. 23) qui les anime – les poussant à produire des œuvres sortant des lignes et des prescriptions formelles classiques qui régissent une bonne part des productions littéraires. Manifestant de plus en plus un besoin d'autonomie, ils sont nombreux à sentir l'impérieuse nécessité de reconsidérer leur rapport à un ordre ancien, visiblement erroné, qui semble ne plus être en mesure de traduire ce bouillonnement social, cette ère du chaos-monde. Ainsi s'inscrivent-ils résolument dans une démarche où l'on sent un fort penchant à se livrer à un jeu de « correspondance entre la structure du texte et les structures sociales » (Tarquini, 2015, p. 86). Cela passe irrémédiablement par la remise en question de la notion de totalité [et] d'harmonie » (Garrigues, 1995, p. 49), comme pour signifier l'essoufflement du « discours totalitaire » (Blanchot, 1969, p. 233) dans sa prétention à rendre compte des trajectoires ou des destins individuels et collectifs.

À l'évidence, le choix du fragmentaire s'impose dans la production littéraire contemporaine eu égard à la configuration actuelle du monde sujet à des mutations de tous ordres. C'est ce que confirment les propos de Sélom Komlan Gbanou :

² Pour Françoise Susini-Anastopoulos, l'usage du fragment relève d'une sorte de détour dont le but ultime est d'atteindre ou d'exprimer, indirectement, quelque chose d'essentiel. Cf. *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 217.

Les nouvelles exigences identitaires suscitées par les mouvements migratoires vers l'Europe, l'exil, les pesanteurs idéologiques de l'époque postcoloniale et, surtout, l'hybridité culturelle née de la rencontre de plus en plus ouverte avec le monde semblent apporter des modifications notoires dans le patrimoine génétique du roman africain. Des mutations profondes dans le projet littéraire voient le jour, qui n'affectent pas seulement les problématiques à l'œuvre dans les récits, mais se proposent comme une véritable sclérose de la forme par des reconfigurations tous azimuts du genre romanesque, une partition ininterrompue à la fois de l'espace textuel et du discours littéraire [...] Chez un grand nombre d'écrivains africains se révèle cette volonté d'infléchir le roman dans le sens du composite, de l'hybridation et du micmac sous le coup d'une réalité fortement assujettie à l'iconoclastie et aux désordres de tous genres. (2004, p. 83)

L'analyse de Gbanou traduit pertinemment les nouveaux défis du roman africain lancé dans une quête effrénée de nouvelles formes d'expression. Ce besoin de (re)questionner les fondamentaux du genre se ressent dans l'écriture romanesque de Saphia Azzeddine qui, dans *Bilqiss*³, affiche une nette prédilection pour la composition fragmentée tout en faisant preuve d'une remarquable créativité scripturaire. Le goût pour l'écriture fragmentaire se traduit chez la romancière marocaine par un émiettement du récit ayant pour corollaire une fragmentation de l'instance narrative, un éclatement spatial ainsi qu'une certaine forme d'hétérogénéité générique.

1.1. *Entre émiettement du récit, fragmentation de l'instance narrative et éclatement spatial*

Du point de vue structurel, le roman de Saphia Azzeddine se signale par une « composition déconcertante » (Nivelle, 1959, p. 5) complexifiant toute activité herméneutique visant à l'éclairer. L'on ne saurait se soustraire à la pluralité des personnages débouchant conséquemment sur une multiplicité des histoires. La romancière mène, dès le paratexte, le lecteur sur une fausse piste surtout que le titre laisse l'impression d'une fiction classique ou canonique retraçant de façon linéaire le parcours du personnage éponyme. Bien au contraire, le récit du procès de Bilqiss par lequel s'ouvre le texte fait très souvent appel à d'autres personnages sans influence notable dans le récit cadre. Le projet de l'auteure est, vraisemblablement, d'amener son lecteur à la découverte, par séquences ou fragments, de l'histoire absurde de l'héroïne tout en le menant à la rencontre d'autres personnages qui semblent n'avoir en commun que leur existence dans un cadre indéterminé et ambigu où l'on substitue au sens et à la raison un fanatisme vicieux dépersonnalisant l'être, la femme en particulier, au nom de principes islamiques dévoyés par ceux que la narratrice nomme « les imposteurs du divin » (*B*, p. 13).

³ Pour les références à ce roman, nous mettrons désormais *B*, suivi des numéros de pages.

Les histoires de Bilqiss, de Léandra, de Seniz, de Nafisa, du juge Hasan, du soldat américain Dick nous placent au cœur d'un récit nourri — selon ce « dispositif en gigogne » dont parlait Philip Amangoua Atcha (2009, p. 58) —, par la juxtaposition de micro-récits hétéroclites. Ainsi, au-delà de l'histoire anecdotique, constituée par la faute suivie du procès de Bilqiss, les histoires de l'institutrice Nafissa, de la journaliste Leandra et du juge Hasan, évoquées de façon parcellaire et discontinue, obligent à les appréhender comme « des romans en miniature dans le roman » (Gbanou, 2004, p. 87).

Ainsi à travers ce choix scriptural, faisant du fragment la matrice ou le principe générateur du texte, Azzeddine affiche une volonté de reconsidérer le vœu classique de l'homogénéité du récit fleuve pour en faire un texte heurté à compartiments multiples.⁴ Ceux-ci, éléments d'un ensemble saisis dans une relation métonymique en ce sens qu'ils sont le symbole d'une totalité, font par ailleurs écho à la métaphore des « flaques d'eau » suggérée par Pascal Quignard.⁵ Celles-ci instituent une textualité disloquée, une structure polymorphe qui place le roman⁶ dans un régime fragmentaire à même de « transcend[er] les formalités génériques et taxonomiques » (Sarr, 2011, p. 89). Il est par ailleurs évident que, dans l'exigence fragmentaire, la multiplication des histoires ne peut se traduire au niveau diégétique, du moins pour le cas du roman qui nous concerne, que par une distorsion de la narration.

La structure narrative éclatée de *Bilqiss* l'inscrit dans le sillage des « propositions narratives récentes [caractérisées par] une interaction fine entre éclatement et narrativité, entre éclatement et représentation du monde » (Audet, 2010, p. 15). C'est, à l'analyse, tout le constat d'une fragmentation à outrance de l'instance narrative qui a lieu dans ce roman. Procédant ainsi, Saphia Azzeddine adopte une posture résolument (post)moderne qui promeut la diffraction de la voix narrative. Loin de se conformer au décorum, elle nous propose un « système narratif ample et déroutant à l'intérieur duquel [elle] s'attache à brouiller [de manière ostentatoire] le jeu des instances narratives » (Sarr, 2011, p. 93).

⁴ Jean-Jacques Séwanou Dabla annonçait d'ailleurs la fin de l'intrigue unique dans le sens où la plupart des textes contemporains ne sont plus construits « autour d'une histoire centrale développant une action principale dont les divers moments se suivent avec peu d'anachronies narratives ». Voir *Les nouvelles écritures africaines*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 162.

⁵ L'auteur compare les fragments à « ces petites flaques d'eau qui sont disposées sur le chemin après l'averse et que la terre n'a pas bues. Chacune d'entre elles reflète tout le ciel, les nuages qui se sont déchirés et qui passent, le soleil qui luit de nouveau ». Cf. *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Montpellier, Fata Morgana, 1986, pp. 48-49.

⁶ La remarque de Gbanou par rapport à *Moisson de crâne* de Waberi est aussi valable pour *Bilqiss* d'autant plus que ce roman apparaît comme une œuvre où « tout se mêle et se malaxe en une écriture sans forme dont la seule évidence est d'être romanesque sans être un roman ». *art. cit.*, p. 100.

Le récit principal est, en effet, raconté alternativement par trois narrateurs homodiégétiques. Son fractionnement et la multiplication des figures du narrateur affleurent dès le début *in media res* où l'on voit le personnage éponyme prendre en charge la narration. Rendant compte des événements d'un point de vue interne, le lecteur découvre un narrateur-je par le filtre duquel transite les pans de l'histoire. L'on se rend compte assez promptement d'un parti pris de bouleverser la structure narrative eu égard à cette absence de logique chronologique dans la relation événementielle. Ainsi voit-on, régulièrement, le texte osciller entre récit et discours en même temps qu'il donne lieu à des anachronies qui requièrent du lecteur des « mouvements coopératifs » (Eco, 1985, p. 7).

Du point de vue diégétique, l'auteure introduit une variation dans la perspective, vu que l'histoire événementielle est à la fois perçue par un premier narrateur auquel s'ajoutent deux autres, à savoir le juge Hasan et la journaliste Leandra. Alors prend forme sous les yeux du lecteur un récit multifocalisé. La construction diégétique à partir de trois foyers narratifs nous installe, de la sorte, au cœur d'un subtil jeu narratif rendant *de facto* impossible toute occurrence de l'histoire suivant un ordonnancement chronologique bien défini. Cette rupture de la linéarité, subséquente à la dispersion des entités narratives, fait de *Bilqiss* un texte confus, chaotique, bigarré où l'on se voit balloté d'un fragment à l'autre, d'une séquence historique à une autre.

Cette excentricité narrative se pose avec plus d'acuité lorsque l'on prend en compte le jeu de variation induit par ce choix dans la réception du discours narratorial. Il y a, en réalité, une sorte de télescopage entre narrataire extradiégétique et narrataire intradiégétique étant entendu que, très souvent, l'un des narrateurs se retrouve régulièrement dans la posture du narrataire et inversement. Ce « brouillage narratif » (Amaglo, 2011, p. 98) introduit, dans la macrostructure du récit, une certaine polyphonie qui « gouverne tous les effets de narrativité et de discursivité du texte, jusqu'à en constituer l'essentiel même de sa poétique » (Mapangou, 2015, 181). L'on parlerait, à juste raison, d'un « chœur de voix qui parlent dans le roman » (Beohringer, 1994, p. 160).

Tout bien considéré, la tendance à l'autonomisation des points de vue renforce le désir de rompre la linéarité de l'intrigue et de situer le roman au-delà des normes et conventions littéraires. Par ce biais, le texte s'ouvre à une lecture plurielle ainsi que le soutenait Janet Paterson⁷. Il apparaît chez Azzeddine un désir de marquer le roman

⁷ « Il est tout à fait évident, note Janet Paterson, [...] non seulement que la présence du narrataire subvertit implicitement l'autorité du narrateur, puisque rien ne garantit l'adhésion du narrataire au discours de ce dernier,

du sceau de la plurivocité, dans le sens où il devient un corps proprement allomorphe fait de juxtaposition de fragments de récits et de voix qui affirment leur autonomie face à la dictature de la voix unique du récit traditionnel.

Il urge de préciser, à ce niveau de l'analyse, que le jeu du fragmentaire dans *Bilqiss* ne se réduit pas au travail de sape ou d'émiettement de l'intrigue en micro-récits qui s'agrègent en « schémas arborescents » (Smadja, 2008, p. 405). En plus, au-delà de la fragmentation de l'instance narrative donnant lieu à une forme d'éclatement du discours narratorial, nous percevons dans ce roman un brouillage spatial – combiné à une ambiguïté temporelle –, qui condamne à la vanité toute tentative d'ancrer le récit dans un chronotope précis. Ce fait est bien noté par Carla Calargé et Alexandra Gueydan-Turek selon lesquelles :

Les burqas bleues et safran portées par les femmes font naturellement penser à l'Afghanistan, mais d'autres détails comme l'arak (boisson alcoolisée en Proche-Orient) ou les chanteurs célèbres tels Fairouz, Abdel Halim..., Oum Kalsom et Nancy Ajram... font plutôt songer à un pays arabe. En fait, l'imprécision est voulue, sinon cultivée par l'écrivaine pour qui le réalisme et la vraisemblance sont loin d'être les préoccupations majeures dans ce roman. (2017, p. 222)

Le constat de l'imprécision spatiale fait, il y a en tout état de cause une bipartition du cadre diégétique puisque l'on sait que Leandra, qui a fait le voyage chez Bilqiss, vient des États-Unis. Le fait qu'elle assume par intermittence l'instance narrative – qui lui laisse l'occasion d'évoquer sa vie newyorkaise – installe le récit dans un espace flottant et indécis où l'on valse entre le cadre réel américain et celui fictif suggéré. Aucun des trois narrateurs ne fait référence explicitement à ce dernier. Il est tout au plus désigné dans le récit de la journaliste Leandra par les périphrases suivantes : « pays qu'on ne dessert pas par des vols directs », (B. p.107), « pays qu'on ne voit qu'à la télévision » (B. p. 107-108), « pays [...] pétri de contradictions » (B. p. 109).

Ce flou entretenu par l'auteure dans la référence spatiale est renforcé par une « rhétorique de l'atemporalité où tout est répétition dans un au-delà de la continuité » (Gbanou, 2004, p. 104)⁸. Le traitement de l'espace et du temps offre ainsi un modèle de subversion de la loi du genre romanesque désormais soumis à un jeu qui remet en question son identité générique.

mais que cette présence actualise au niveau même de l'énonciation la pluralité et l'ouverture du sens ». Cf *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses universitaires d'Ottawa, 1993, p. 6.

⁸ Eric Hoppenot souligne à ce propos que « le fragment ouvre la parole à une autre temporalité, qui déroge à la loi de la continuité, qu'elle soit discursive ou narrative ; dans l'exigence fragmentaire, le temps se ramasse sur lui-même ». Voir son article « Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire : le temps de l'absence », in Ricard Ripoll (dir.) *L'écriture fragmentaire. Théories et pratiques*, Paris, Presse Universitaire de Perpignan, 2002, p. 115.

2. La passion du fragment : au cœur de l'hétérogénéité générique

Mettant l'accent dans leur étude sur la plasticité et l'ouverture du genre romanesque, Jean-Yves Tadié et Blanche Cerquiglini pouvaient noter :

Le roman n'est pas un fourre-tout [...] mais une forme englobante, suffisamment plastique pour inclure ce qui n'est pas lui (essai, récit, enquête), l'infra-littéraire [...] nombre de romanciers incorporent d'autres arts au roman [...] Le roman assimile les autres modes de fiction et les savoirs, en un processus créateur [...] on est à l'ère de l'hyperroman, celui des liens ou [...] des hyperliens. (2012, p. 422)

De l'analyse des propos, il apparaît que le roman est un genre qui se distingue par une extrême souplesse dans le sens où il semble toujours disposé à s'étendre, dans un mouvement intégrateur, aux autres genres littéraires ou paralittéraires. Cette disposition du roman, poussant les prosateurs contemporains à concevoir des œuvres marquées par l'hétérogénéité, est davantage exacerbée lorsque la logique fragmentaire préside à l'activité de production littéraire. Le fragmentaire se pose présentement comme un dispositif scriptural dotant les romanciers d'un surcroît de liberté et leur permettant de se projeter au-delà des prescriptions génériques et des conventions formelles. C'est en ce sens qu'il faut saisir toute la pertinence de l'analyse de Damien Bédé et de Moussa Coulibaly qui estiment que :

La pratique fragmentaire [...] offre à ses auteurs la possibilité de s'exprimer librement à travers une reconfiguration tous azimuts de l'œuvre d'art perçue en dernier ressort comme un ensemble composite, hybride, fragmenté, recréé où seule l'intention de création, les jeux de l'écriture et de la création, les innovations restent les fils conducteurs d'œuvres d'art hétérogènes et hétéroclites. (2015, p. 9)

Bilqiss, dont nous avons souligné plus haut la structure composite et heurtée, se singularise aussi par une propension au mélange des fragments génériques inscrivant le roman dans une logique d'hybridité. Le fragmentaire, se posant en élément central de la fabrique du texte, mobilise les autres genres littéraires avec lesquels le roman entretient des liens étroits. Dès lors, n'est-il pas surprenant de voir la poésie, le conte, le théâtre, le mythe, le cinéma s'inviter dans la structure d'ensemble et jouer leur partition dans le travail d'émiettement du corps textuel. *Bilqiss* se pose à cet égard comme une œuvre dans laquelle « toutes les formes et tous les genres sont entrelacés » (Bakhtine cité par Rullier-Theuret, 2001, p. 7).

Ce lacis de genres est perceptible dans le recours à la poésie. Les textes poétiques y apparaissant fonctionnent structurellement tels des fragments disséminés dans la textualité. Marqués typographiquement, ils introduisent une certaine bigarrure dans le texte romanesque et mettent en suspens la conduite du récit. Nous le voyons à travers l'exemple suivant où la narratrice Bilqiss évoque la passion pour la poésie de sa compagne de misère Nafisa :

Le souci que j'ai de toi rend chaque jour / mon cœur plus plaintif, / mais ton cœur sans pitié est chaque jour / de moi plus las, / tu m'as abandonné mais mon chagrin ne / m'abandonne pas, / À dire vrai, mon chagrin est plus fidèle / que toi (B, p. 24).

Le fragment de conte, représentatif de la culture orale maghrébine de l'auteure, qui rejaillit dans tout le texte est perceptible dans les nombreuses références faites à ce genre⁹. Il installe le récit au cœur d'une pratique intertextuelle en en faisant un agrégat de tissus génériques qui prennent forme et se construisent à partir d'un *hypotexte* préexistant¹⁰. Cela est d'autant plus vrai que l'héroïne éponyme passe aux yeux de son ancienne institutrice pour Shéhérazade des *Mille et une nuits*. Cette comparaison établie entre les deux personnages est par ailleurs notée par le juge amoureux qui, dans un élan de réappropriation et/ou de réactualisation de ces célèbres contes, semble jouer le rôle du Sultan buvant avidement les paroles de Bilqiss, devenue par voie de conséquence la conteuse. Il laisse entendre dans sa supplique : « Je n'aurai pas assez de mille et une nuits pour m'abreuver de vos paroles, c'est en éternité que je compte à présent. Je vous demande de me secourir, Bilqiss » (B. p. 169).

En dehors du fragment de conte, nous retrouvons la citation du mythe indien de Ganesh (B. p. 190) permettant à Bilqiss, dans une discussion avec l'épouse du juge amoureux, de se figurer la nature de leurs relations. En procédant à un entrelacement des genres, Saphia Azzeddine fait de la pratique fragmentaire un choix esthétique délibéré, lequel choix se traduit aussi par l'adoption des dispositions techniques du théâtre. Pierre Garrigues a raison de dire que « l'écriture fragmentaire se démarque des genres en les pratiquant tous afin d'échapper au piège de la totalité » (1995. p. 121).

La propension à l'intégration d'éléments spécifiques au genre théâtral est plus que frappante. Elle se signale d'abord par la démultiplication de la voix narrative trouvant son corollaire dans une énonciation foncièrement polyphonique. Celle-ci est soutenue par une profusion de dialogues où résonnent plusieurs voix. Ce choix scriptural rapproche le texte romanesque de la représentation théâtrale où les protagonistes donnent justement l'impression de mimer une action devant un public constitué à cet effet. Le procès évoqué à l'incipit du roman met en présence Bilqiss, le juge, l'avocat de l'accusation et le public. Les plaidoiries de l'avocat, les interventions du juge, les répliques et les réactions du public nous plongent dans l'ambiance vivante d'une représentation théâtrale. De plus, certaines séquences, et certains chapitres apparaissent comme des micro-pièces structurées de telle sorte qu'elles pourraient être

⁹ Voir les pages 169, 188 (et passim)

¹⁰ Se référer à Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris Seuil, Coll. « Essais », 1982.

représentées théâtralement. Nous pensons notamment à la déclaration d'amour du juge à la page 177 où le cadre de la prison s'offre comme une scène sur laquelle se produit un acteur.

La dynamique de morcellement du récit se vérifie, en dehors de l'intégration de ces débris de textes ou de genres littéraires, dans l'emprunt d'éléments non littéraires apparentés à la religion ou au cinéma. Il y a en réalité une prégnance du fragment religieux dans le récit d'autant plus que la trame de fond repose sur un acte antireligieux imputé à l'héroïne. Les citations du texte religieux (le Coran¹¹ ou les Hadiths¹²) apparaissent de ce fait comme autant de fragments qui illustrent la volonté de la romancière de butiner, de construire un texte sans forme, fait de rapiécage de morceaux disparates.

De même, la prégnance du film dans *Bilqiss* montre, au-delà de la symbolique de la convocation d'un genre extra-littéraire, une liberté de création qui se manifeste dans tous les compartiments du texte. Ce média qui occupe une place importante dans la diégèse occasionne une altération du discours littéraire qui « débouche sur une dynamique particulière où le roman se fait sons et images et mouvements [tout en] tirant sur sa souple texture jusqu'à atteindre la puissance symbolique et expressive de l'audiovisuel » (Djéké, 2015, 195).

Le fait marquant est que le procès de Bilqiss, en particulier l'épisode de sa flagellation, est filmé par les spectateurs et relayé sur les plateformes de diffusion de contenu médiatique comme *Youtube*. C'est par ce biais que Leandra et ses collègues accèdent à l'histoire de l'héroïne. Ainsi, le film du procès figure dans le corps du texte telle une mise en abyme qui impose un jeu d'alternance entre la voix narrative et le récit filmique. La présence du film a, par ailleurs, pour conséquence le déplacement du foyer de perception engageant le narrateur intradiégétique dans une logique de « monstration interne » (Gardies, 1993, p. 104) où le récit se voit subordonné à l'image.¹³

Ce dispositif médiatique intervenant dans la diégèse nous propulse au cœur d'un récit complexe qui s'accommode bien des fragments. La renarrativisation prend de ce fait tout son sens vu que le film enferme le récit dans un cycle de répétition où l'on

¹¹ Pour sa défense, Bilqiss cite régulièrement le Coran comme en témoigne ce passage : « Dieu a dit : "Tu n'es qu'un messager. Et tu n'as point d'autorité sur eux. C'est à nous de les juger et de les rétribuer sans rien omettre de leurs actions" ». *B*, p. 20-21.

¹² « Mon prophète adoré, que la paix soit sur lui, nous dit dans un hadith qu'il nous faut lire le Coran comme s'il nous était révélé personnellement ». *B*, p. 212.

¹³ André Gardies parle de « monstration interne » lorsque ce qu'on voit [dans un film] est dû à un regard intérieur à la diégèse. Cf son ouvrage *Le récit filmique*, Hachette Livre, 1993 (en particulier le sous-point « Voir et savoir », pp. 99-113).

redécouvre à travers une sorte « d’œil caméra » (Jost, 1987) des pans entiers de l’histoire déjà pris en compte par le narrateur dans les pages précédentes. Le passage mettant en scène la narratrice Leandra visionnant le film l’illustre à merveille :

Quand j’arrivai au bureau, je trouvai toutes mes collègues agglutinées devant la vidéo de Bilqiss en train de se faire fouetter de trente-sept coups qui en paraissaient mille [...] Des cris allègres jaillissaient de la foule. Parmi elle, il y avait des femmes. Des femmes enfiévrées qui trempaient leur burqa d’un torrent de bave puisqu’il leur était permis de hurler ici. Seulement ici. Lorsque ce fut terminé, Bilqiss fut évacuée sur une civière, allongée sur le ventre afin que tout le monde puisse admirer son dos meurtri, lacéré et cloqué. (B, p. 97-98)¹⁴

L’auteure fait aussi usage des techniques de l’enquête policière qui garantissent à son œuvre une filiation avec le polar. Dans les dispositions techniques de ce genre, nous avons généralement un meurtre suivi d’une phase d’enquête qui permet de remonter le cours des événements. Le polar joue aussi sur un effet de suspense (ou de surprise) qui prend en tenaille le lecteur et l’embarque dans la dynamique du récit. Il faut ici noter que l’essentiel des éléments constitutifs de ce genre sont présents dans *Bilqiss*. L’on nous introduit, de fait, dès l’incipit dans la situation de crise que constitue le procès. La narration opérant à rebours ; l’intérêt est de mener le lecteur à la découverte des circonstances ayant mis le personnage en question dans la situation évoquée au début du récit¹⁵.

Il convient de retenir que le morcellement du texte en plusieurs entités génériques apparaît comme une marque de fabrique de l’exigence fragmentaire. Saphia Azzeddine procède, ainsi que nous venons de le montrer, à l’éclatement des frontières entre les genres afin de donner à lire un récit discontinu qui, mobilisant la collaboration du lecteur, exige une lecture « tabulaire [...] faite d’aller et retour » (Guiziou, 2006, p. 34). S’il est par ailleurs avéré que, du point de vue formel, la pratique fragmentaire est subordonnée à des préoccupations esthétiques en ce sens qu’elle trahit un vœu de « contestation d’un ordre esthétique » (Vadean, 2007, p. 40), il reste à voir dans quelle mesure cette pratique pourrait être porteuse d’une idéologie.

3. Le jeu du fragment, une figuration textuelle de l’idéologie de Saphia Azzeddine

Dans son article, « Vers une légitimation du non-figé : Alain Mabanckou et Abdourahman A. Waberi », Valentina Tarquini (2015, p. 79-100) insiste sur la propriété

¹⁴ Il importe de souligner, que Bilqiss avait déjà raconté elle-même cet épisode aux pages 55-56.

¹⁵ Le juge Hasan fait, dans ce cadre, office d’enquêteur, lui qui se rend chaque soir dans la cellule de Bilqiss afin de l’interroger sur les mobiles de sa « faute ». (Voir les pages 27, 32, 58 et passim).

autoréflexive du fragment dans la mesure où sa présence chez ces auteurs serait le lieu d'affirmation d'une certaine correspondance entre la structure du texte et les structures sociales qui dessinent les différents profils du cosmopolitisme dans le monde contemporain (*ibid.* p. 86). C'est donc des textes ouverts à « l'infini, au bizarre et au discordant (Susini-Anastopoulos, 1997. p. 31) que l'on nous propose, étant entendu que leur forme mime le contexte d'évolution des scripteurs. Il y a chez eux, comme chez la plupart des écrivains francophones contemporains, une volonté de refléter, à travers la corporéité romanesque, ce que Benoît Madelbrot, s'inspirant des « sciences du chaos », nomme « une nouvelle génération du grêlé, du disloqué, du tordu, de l'enchevêtrement, de l'entrelacs » (1989, p. 127) qui ne serait plus fondée sur le principe de régularité et de prévisibilité. Entrant en résonance avec les développements théoriques de Susini-Anastopoulos, le fragment fonctionnerait à l'image d'un « idéosème », vu comme un système de structuration qui fait correspondre le discours textuel aux pratiques sociales et discursives (Cros, 1990, p. 4). L'on est amené, à ce titre, à mettre sur le même plan instabilité sociopolitique et excentricité textuelle.

Le cadre sociopolitique proposé dans *Bilqiss* est, à la vérité, un espace anémique où les personnages féminins sont pris en tenaille par une guerre permanente, marquée par la présence intrusive des soldats américains, à laquelle il faudra rajouter la dépersonnalisation des femmes¹⁶ vivant sous le poids d'une tradition islamique se singularisant par une interprétation à la lettre (et forcément biaisée) du dogme musulman. Ayant pris conscience de cette triste réalité, *Bilqiss*, revisitant ses douloureux souvenirs, notait dès l'incipit du roman :

Vieille d'une heure et déjà accusée par mon sexe. Je n'aurais pas cru cependant qu'il serait à l'origine d'autant de maux. Rien ne m'a jamais causé plus de tracasseries [...] J'étais une femme dans un pays où il valait mieux être n'importe quoi d'autre, et si possible un volatile. (*B.* p. 12)

Cet état des choses renforce la réalité d'un univers fracturé et clivé où, suivant une aléatoire vision manichéenne, être femme traduit en soi l'occupation d'un espace marginal dans le tout-social. Théoriquement, la fragmentation spatiale se prolonge dans une forme de scission de l'être-femme persuadé d'une forme de désaccord entre son Moi, ses aspirations et son cadre d'évolution. On peut légitimement présumer que l'une des motivations de la romancière était de (dé)placer la représentation sous l'angle d'un féminisme islamique qui met à nu la dénaturation du texte religieux faisant corps

¹⁶ Zuleikha, l'hôte de la journaliste lui révélera que la véritable faute de *Bilqiss* est liée au fait qu'elle soit « une femme seule, pauvre, veuve et marginalisée ». *B.* p. 116.

avec le projet patriarcal de maintien de la femme musulmane dans un état de sujétion. On est, vraisemblablement, dans un rapport conflictuel de dominants et de dominées qui se matérialise par une violence à trois niveaux : celle exercée sur le métatexte religieux, celle dont est victime la femme et en dernier ressort la violence exercée sur la structure diégétique. On se rappellera que Nafisa est indirectement poussée au suicide par son mari en « se mangeant les veines » et que Bilqiss, condamnée à la lapidation, a eu à recevoir trente-sept coups de fouets sur une place publique devant spectateurs.

Il est de bon droit de subodorer chez l'écrivaine, au regard de la teneur féministe de son discours littéraire, une volonté de traduire dans la texture du roman cette violence physique dont sont victimes les femmes. En un mot, Saphia Azzeddine a voulu répercuter dans le texte, par le recours à la forme fragmentaire, la violence exercée sur le corps féminin. Le roman rend compte par ce biais des possibilités figuratives de la fragmentation qui se déleste de toute innocence, de tout hasard, pour se faire le symbole apparent d'une réalité chaotique.

Conclusion

Il convient de retenir après exploration de la problématique qui sous-tendait ce travail que l'art contemporain est décidément un « art de l'éclatement et de l'épanouissement » (Dussault et Toupin, 1976, p. 13). *Bilqiss* s'offre dans cette perspective comme le prototype d'un roman qui, structurellement, n'obéit à aucune logique si ce n'est celle d'une inspiration rétive et débordante qui souhaite s'élaborer hors des canons littéraires consacrés. Ce défi esthétique (et herméneutique) trouve dans la pratique fragmentaire un terreau fertile qui octroie à Saphia Azzeddine une marge de liberté dans le nouveau rapport qu'elle établit avec l'écriture romanesque. Par l'usage du fragment, *Bilqiss* se donne à la lecture comme un « récit excentrique » (Sangsue, 1987) où tout se conçoit dans le désordre. Cela se traduit par un bouleversement des composantes du récit fleuve mué en un corps instable où l'on assiste à un éclatement soutenu de l'instance narrative en plusieurs entités provoquant une rupture de la linéarité qui ouvre le texte à une interprétation diversifiée et, donc, plurielle. Les différents genres littéraires jouant leur partition à l'élaboration du discours romanesque sont autant de fragments qui, au-delà des enjeux esthétiques dont ils sont porteurs, déplacent l'intérêt de l'analyse vers le champ idéologique. À

tout considérer, « le choix de la forme fragmentaire apparaît lié à une personnalité, à une manière de concevoir le monde, de le représenter » (Ripoll, 2002, p. 17).

Références bibliographiques

- AMAGLO Irène Affi. 2011. « *Verre cassé* : une écriture postmoderne », Adama Coulibaly, Philip Amangoua Atcha, Roger Tro Deho (dir.) *Le postmodernisme dans le roman africain, Formes, enjeux et perspectives*, L'Harmattan, pp. 97-117.
- ATCHA Amangoua Philip. 2009. « Pratique intermédiaire et création romanesque chez William Sassine », *En-Quête*, n°21, Abidjan, EDUCI, pp. 49-65.
- AUDET René. 2010. « Roman éclaté ou diffraction narrative et textuelle ? Repères méthodologiques pour une poétique comparée », *Voix et Images*, 36(1), pp. 13-26. En ligne <https://doi.org/10.7202/045232ar> (consulté le 25 janvier 2021).
- AZZEDDINE Saphia. 2015. *Bilqiss*. Éditions Stock.
- BÉDÉ Damien, COULIBALY Moussa. 2015. « Présentation », *L'écriture fragmentaire dans les productions africaines contemporaines*, L'Harmattan, pp. 9-15.
- BEOHRINGER Monika. 1994. « Le je(u) de l'énonciation dans *Le Ravisement de Lol V. Stein* ». *Études littéraires*. Vol. 27, n° 1, pp. 159-169.
- BLANCHOT Maurice. 1969. *L'entretien infini*, Paris, Gallimard.
- CALARGE Carla, GUEYDAN-TUREK Alexandra. 2017. « Des féminismes du Sud dans *Bilqiss* de Saphia Azzeddine », *Expressions maghrébines*, Volume 16, N 1. pp. 219-235.
- CROS Edmond. 1990. *De l'engendrement des formes*. Montpellier. Éditions du CERS.
- DEDOMON Claude. 2013. « *Le Feu d'artifice* de Patrick Deville : une écriture fragmentaire », paru dans *Loxias* 41. En ligne, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7453>. (Consulté le 05 juin 2021).
- DJÉKÉ Coulibaly. 2015. « Intermédialité, intergénéricité, interartialité et migration : les voies de l'informe dans *Les Taches d'encre* de Sandrine Bessora », Roger Tro Dého et Yao Louis Konan (dir.) *L'(in)forme dans le roman africain, Formes, stratégies et significations*. L'Harmattan, pp. 191-220.
- DUSSAULT Jean-Claude et TOUPIN Gilles. 1976. *Éloge et procès de l'art moderne*, Montréal, V/ B Éditeurs.
- ECO Umberto. 1985. *Lector in fabula*, Bernard Grasset.

- GARDIES André. 1993. *Le récit filmique*, Hachette Livre.
- GARRIGUES Pierre. 1995. *Poétiques du fragment*, Klincksieck Esthétique.
- GBANOU Sélom Komlan. 2004. « Le fragmentaire dans le roman francophone africain », *Tangence*, n° 75, pp. 83-105.
- GUIZIOU Marie-Claire. 2006. « L'effet palimpseste dans *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou ». *Écrire au-delà des limites*. N°2, pp. 31-48.
- JOST François. 1987. *L'œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- KARZAZI Wafae. 2015. « *Nedjma* de Kateb Yacine : une écriture fragmentaire », Damien Bédé et Moussa Coulibaly (dir.) *L'écriture fragmentaire dans les productions africaines contemporaines*, L'Harmattan, pp. 129-144.
- MADÉLBROT Benoit. 1989. *Survool du langage fractal*, 3^{ème} édition, Paris Flammarion.
- MAPANGOUE Dacharly. 2015. « Le fragmentaire comme ultime exigence de la fiction narrative africaine contemporaine : *Le cavalier et son ombre* de Boubacar Boris Diop », Damien Bédé et Moussa Coulibaly (dir.) *L'écriture fragmentaire dans les productions africaines contemporaines*, L'Harmattan, pp. 175-197.
- NIVELLE Armand. 1959. « Sens et structure des *Cahiers de Malte Laurids Brigge* ». *Revue d'Esthétique*, Tome XII, fasc 3 et 4, Juillet-décembre 1959, Paris V. Vrin, pp. 5-32.
- PARTERSON Janet. 1993. *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses universitaires d'Ottawa.
- RABEAU Sophie. 2002. « Entre bris et relique : pour une poétique de la mise en fragment du texte continu ou de la fragmentation selon Marguerite Yourcenar », in *L'écriture fragmentaire. Théories et pratiques*, Textes réunis et présentés par Ricard Ripoll. Perpignan, PUF, pp. 23-42.
- RULLIER-THEURET Françoise. 2001. *Approche du roman*. Paris. Hachette.
- SANGSUE Daniel. 1987. *Le récit excentrique. Gautier, De Maistre, Nerval, Nodier*. José Corti Éditions.
- SARR Bacary. 2011. « Dynamiques et enjeux interculturels du texte littéraire africain : l'exemple de *Peuls* de Tierno Monémémbo », *Revue de l'Université de Moncton*,

42 (1-2), pp. 87-99. En ligne, <https://doi.org/10.7202/1021298ar> (consulté le 05 mai 2021).

SMADJA Robert. 2008. « Faulkner, *Absalon, Absalon !* et Richard Millet, *L'amour des Trois sœurs Piale* ». Jean-Paul Engélibert et Yen-Mai Tran-Gervat (dir.), *La littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture*, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, coll. « Interférences », pp. 397-405.

SUSINI-ANASTOPOULOS Françoise. 1997. *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, PUF.

TADIE Jean-Yves et CERQUIGLINI Blanche. 2012. *Le roman d'hier à demain*, Paris, Gallimard.

TARQUINI Valentina. 2015. « Vers une légitimation du non-figé : Alain Mabanckou et Abdourahmane A. Waberi », Roger Tro Dého et Yao Louis Konan (dir.), *L'informe dans le roman africain, Formes, stratégies et significations*. L'Harmattan, pp. 79-100.

VADEAN Mirella. 2007. « Le concept du fragmentaire dans *Le Journal d'Henriette Dessaulles* », *@nalyse*, Printemps, pp. 35-55.