

« Un humour féminin, aux frontières du "nous" et du "je" (à propos de Paula Jacques) », *Humoresques*, n°11, Janvier 2000, numéro spécial, "Armées d'humour - Rires au féminin" (revue publiée par CORHUM).

Humour communautaire, humour identitaire : une féminité aux frontières

dans *L'Héritage de tante Carlotta* de Paula Jacques

Le roman que nous nous proposons d'analyser est le troisième roman publié de Paula Jacques, en 1987. Précédé d'un récit autobiographique, *Lumière de l'oeil* (1980) puis d'une seconde oeuvre, *Un baiser froid comme la lune* (1984), il est suivi d'un quatrième roman, *Deborah et les anges dissipés* (1991), prix Femina 1991. La romancière a fait paraître, en 1995, *La descente au paradis* (1995) ; tous ses romans sont édités au Mercure de France.

"Il se trouve que mon itinéraire d'écrivain est l'heureux dénouement d'un problème d'identité" a déclaré Paula Jacques, dans une intervention, en mai 1993, lors des *Premières rencontres des femmes de la Méditerranée*, à Montpellier. En effet, son écriture semble lui permettre d'exprimer et de cerner l'hétérogénéité de sa construction identitaire entre une origine et des acquis à la fois subis et choisis : le malaise de l'enfance, après le départ d'Egypte, entre deux langues et deux cultures ; le choc du passage en Israël et l'imposition, refusée, d'une troisième culture ; le désir d'intégration à son arrivée en France : « je veux oublier que je suis à la fois Juive et Arabe, je ne veux être que Française. Je veux ressembler aux autres jeunes filles, je veux être la plus blonde possible, je ne veux pas avoir d'accent. »

La romancière évoque aussi son étonnement, lorsqu'elle se met au roman, de la venue conjointe, sous sa plume, de l'écriture en français et de l'Egypte de l'enfance. Elle conclut sur une inquiétude : peut-on bâtir une oeuvre avec "ce gisement de mémoire" ?

Dans le roman choisi, la narratrice, Camélia, qui a 26 ans, vit seule à Paris ; sa mère est en banlieue. Mère et tantes l'accaparent. Une lettre arrive de l'Hospice des Vieillards du Caire, annonçant la mort de l'aînée, Carlotta. La narratrice propose d'aller en Egypte pour apprécier la situation et s'occuper de la tombe de Carlotta. Entre le départ et le retour à Paris, le voyage et le séjour au Caire occupent l'essentiel du roman : les rencontres, découvertes et bouleversements transforment la jeune femme timorée du début du récit.

Comme dans ses romans précédents, Paula Jacques refuse le ton tragique en ayant recours à l'humour. A quel niveau peut-on le percevoir, comment se manifeste-t-il dans la trame romanesque?

La disponibilité à l'humour : d'une construction romanesque

A l'ouverture du roman, deux voix se font entendre : celle de la narratrice qui nous guide jusqu'au terme, et celle de la mère qui se taira, après son attaque :

"Le samedi 4 septembre 1976, Maman reçut une lettre de l'Hospice de Vieillards du Caire lui annonçant la mort de Carlotta Sonsino, sa soeur aînée.

La lettre du chagrin avait cheminé pendant près de trois mois avant d'atteindre la France. Quoi ! une petite éternité pour dévoiler la face de papier funèbre ? Maman s'échauffait contre les postes égyptiennes dont la lenteur et l'impéritie notoires semblaient entrer pour quelque chose dans le trépas de tante Carlotta..." (p.9).

Ouverture remarquable par le nombre d'informations données : date, lieu, personnage, thème ; et surtout par le ton qui s'impose : deux voix s'entrecroisent sans vraiment dialoguer, l'une en français habituel qui flirte cependant avec l'autre, sans en user véritablement, le français imagé de la mère, idiolecte tout à fait jubilatoire pour le lecteur sensible à ce genre d'écart linguistiques...

D'entrée de jeu, le récit met en scène le couple du roman : Camélia, la fille et Louna, la mère.

Quelques pages plus loin, d'autres voix se joignent à elles : celles des trois tantes, Marcelle, Félicité et Melba, formant, avec la mère, le quatuor inoubliable. Après l'arrivée au Caire, ce sont d'autres personnages et d'autres voix que nous découvrons : Serafino Ponto Novo, "si bavard et si emphatique (...) petit homme à la voix mélodieuse" (p.72-79), sa soeur, Cléa, qui entre dans le récit en hurlant, Cherif, le petit Egyptien et les différents personnages qui gravitent autour de l'Hospice. Sorte de voix off enfin, la voix du Grand-père Sonsino : sept fois, la narratrice rappelle ses contes ou anecdotes : "Il y avait une fois (...) racontait le grand-père Sonsino".

Le roman refuse l'univocité. La voix de la narratrice organise et domine ce concert de voix discordantes ; néanmoins, elle leur laisse espace et liberté.

Cette disponibilité du récit à la polyphonie est une condition que l'humour peut explorer, car elle facilite télescopes et niveaux de langue disparates, cocasserie et incongruité, implication et distance, jeux de clin d'oeil et de complicité, avec le lecteur, entre récit et discours.

Le roman est construit en 46 fragments de longueur inégale. En dehors du second fragment (Histoire de la famille en 35 pages) et du 22ème fragment qui évoque la "visite" de la narratrice au cimetière du Caire avec les asilaires, la plupart des fragments (38 sur 46) sont de une à dix pages. Les récits rapportés du grand-père Sonsino ponctuent l'ensemble comme paroles de gravité et de sagesse, avec beaucoup de malice et d'espièglerie. Ils sont des paraboles illustrant la situation que les personnages viennent de vivre ou vont rencontrer et ne dépassent jamais une page. Ainsi du premier récit, celui de l'enfant du passage des Barbarins, appelé ainsi, "en référence aux noirs de Nubie, ces Barbarins synonymes de crasse, d'obscurantisme et de servilité" (p.29) ; l'enfant a quitté le passage pour trouver la montagne rose et bleue qu'il voit à l'horizon. Chaque fois qu'il croit l'atteindre, elle recule à nouveau. Cet enfant et ceux qui lui ressemblent, le conteur les nomme, "les marcheurs de mirage" : la parabole oriente le lecteur vers une signification possible du voyage au Caire de Camélia. La nostalgie ne serait-elle qu'errance fatale, cet "obscur devoir juif de démolir ardoise après ardoise le toit de sa maison" ? (p.48)

Ainsi, même dans ces ponctuations - qui ne sont pas à proprement parler animées par l'humour- il y a un projet de mise en déséquilibre du "sérieux" de la narration, disposition favorable, également, à l'inscription de l'humour.

De façon plus générale, cette construction architecturale de l'oeuvre en fragments courts et non en chapitres plus classiques, et cette narration à la première personne, qui ne monopolise pas la parole et saute d'une voix à l'autre, donnent au récit un rythme alerte et vif, garantie contre la pesanteur et l'ennui.

Voix, structure : le récit met aussi en place des espaces bien circonscrits autour de la narratrice, point de convergence et filtre, point le plus neutre par rapport aux personnalités et aux lieux "colorés" de l'ensemble, sorte de repoussoir, de faire valoir des différences et de l'hétérogénéité. Car le lecteur français moyen peut, en partie du moins, s'identifier à Camélia : il lui serait beaucoup plus difficile de s'identifier aux autres personnages. Aussi les "vivrons-

nous" de l'extérieur en fonction du point de vue de la narratrice. Elle sera la seule dont nous connaîtrons les pensées, hésitations, commentaires sur les situations. Elle est le seul personnage support d'une focalisation interne.

Camélia vit dans le lieu anonyme par excellence : celui d'une chambre d'hôtel, sans décoration personnalisée, dans l'absence de lumière et la grisaille :

"j'aimais la lumière électrique. Elle abolissait la notion de temps (...) L'endroit respirait la mélancolie du labeur forcé et de l'austérité. J'en tirais de la fierté : vivre à l'hôtel constituait un défi à l'ordre social . C'était un lieu volé à l'espace familial, ma garçonnière, le contraire du foyer dont le centre obligé, la femme, sacrifie ses forces à la gestion domestique et ses rêves à la reproduction. " (p.49).

Camélia passe de ce lieu neutre, mais lourdement chargé de symboles de fronde et de libération, à la réintégration de l'espace maternel, avec sa petite fille, au terme d'un parcours où sa mère perd ses prérogatives d'autorité à la suite de son aphasie : est-ce acceptation de "l'héritage" de la lignée des femmes, d'une dérision contestataire à un humour de tendresse ?

Autour de la narratrice s'organisent les deux pôles urbains : Paris, Le Caire.

La première ville, en ouverture et clôture du roman : Camélia doit y trouver son indépendance par rapport aux mères : "quand j'eus douze ans, Maman décida de mon avenir (...) elle annonça à mes tantes que sa fille serait interprète trilingue". Tante Marcelle la voit en avocat, Tante Melba, à la tête d'une librairie, "Tante Fortunée n'avait pas d'opinion arrêtée, mais une certitude : mes qualités exceptionnelles, quoique vagues dans son esprit, me propulseraient au sommet de n'importe quelle activité" (p.54). Camélia doit se libérer de cette admiration étouffante.

La seconde ville, Le Caire occupe les trois quarts du roman ; l'espace urbain est varié et le vécu de la narratrice s'y déploie en trois ensembles :

- * le passage des Barbarins avec l'asile de vieillards. On peut y rattacher la sortie au restaurant et le cimetière puisque ce sont des espaces occupés par les asilaires ;
- * la maison des Ponto Novo avec ses péripéties amoureuses et "familiales" ;
- * les rues du Caire en solitaire, avec Cherif ou avec Ponto Novo.

Le premier ensemble est marqué par une rhétorique du contraste car il désigne la disparition d'une communauté et de son mode de vie. Tout ce que Camélia découvre est le négatif des photos-souvenirs de l'album familial :

"l'original (de l'Egypte) de mon enfance demeurerait gravé dans ma mémoire, avec des couleurs, des tendresses, des vertus trop belles pour avoir existé" (p.50).

Plus loin, la narratrice note : "Quand je m'élançai à la rencontre de ma ville natale, le soleil s'épanouissait de manière si féérique dans sa calme ascension qu'il inquiétait à la façon d'un mirage" (p. 91).

Le terme de mirage annonce la dysphorie de l'univers d'enfance revisité. Lorsqu'enfin elle arrive à repérer l'ancien immeuble familial, elle découvre un espace transformé :

"(...) sur la terrasse où je me réfugiais pour être seule, des échafaudages. Une densité de constructions si surprenantes que je crus m'être trompée d'immeuble (...) pas un pouce de libre sur la terrasse autrefois plate, aujourd'hui hérissée, grouillante de gens et de bêtes que j'entendais vivre sous le ciel" (p.94).

Un tel choc entre la nostalgie et le réel peut provoquer le tragique ou l'humour : c'est le second que choisit la narratrice.

La maison des Ponto Novo est un espace contradictoire où se succèdent des scènes de comique de situation et des scènes d'amour, sans esprit de sérieux : dérobades, cachettes, fuites, tout est utilisé pour ne pas traiter avec gravité cette liaison amoureuse insolite entre Camélia et son amant de 60 ans.

Quant à la ville du Caire, Camelia, comme nous venons de le voir, la découvre seule, parfois aussi avec Ponto Novo. Mais surtout avec le petit Cherif qui devient son guide attitré. La première fois, il interpelle Camélia qui cherche des yeux l'ancien appartement : "-Prends une photo avant que tout s'écroule ! Ah, pas d'appareil ma belle, mais dis-moi comment se fait-il que tu tournes notre langue comme du miel dans ta bouche?"

Et plus loin : "-Tu illumines (...) Dieu te le rende au centuple. Il se ruinera pas, ajouta-t-il en considérant ma pièce de monnaie" (p.94).

Ainsi, à Paris, Camélia vit avec réticence dans une Egypte révolue, celle qui colle à la peau des mères, qu'elle finit par accepter après son séjour cairote. Au Caire, elle vit dans l'Egypte d'aujourd'hui entre une communauté agonisante et un pays en proie au sous-développement, à l'émeute et à la misère.

Pour tous ces espaces et ceux qui les peuplent, le procédé de mise en scène le plus constant est celui de l'opposition binaire où hier s'oppose à aujourd'hui comme l'ordre au désordre, comme l'unité à l'hétérogénéité. Mais le discours narratif n'en reste pas à cette binarité simpliste : si le simplisme a prévalu, c'est parce que, à l'époque nassérienne, le politique a pris le pas sur l'humain et le social.

Aussi le roman "corrige-t-il" l'hétérogénéité de l'ensemble, par des portraits-types de personnages : qu'ils soient juifs ou arabes, ils ont en commun quelque chose de l'Egypte.

La mère et les tantes sont approchées dans leur cadre, par petites touches précises et successives, dans l'appartement de Louna à Viroflay, décrit avec beaucoup d'humour. Ainsi de la tante Fortunée, on nous dit qu'elle est "sanglée dans sa robe fillette taille 46", de Louna, la mère : "Rêveusement, elle considéra ses traits frais et roses encore, étira ses rides vers les tempes, geste que je connaissais bien et qui appelait le démenti" (p.14). Puis la narratrice "ramasse" le quatuor :

"J'irai à l'essentiel : des caractères et des physiques opposés, l'antagonisme verbal - cette forme d'amour des Orientaux - l'esprit de clan, une complicité qui trouvait son fondement dans des destinées étrangement parallèles. Louna-la-pingre, Melba-la-coquette, Fortunée-la-simple (simple-et-bonne ajoute-t-on, tant les deux attributs vont naturellement de pair) et Marcelle-le-hussard, suivirent de l'enfance à l'âge mûr un itinéraire commun. Elles eurent des vies si semblables qu'on les pourrait croire tracées par un créateur dénué d'imagination, sinon de malice, qui se serait plu à répéter quatre copies d'existence" (p.28).

Avec l'évocation de Carlotta, la défunte, "la juive au nombril arabe" (p.23), apparaît le portrait-type de la belle courtisane dont la narratrice se rappelle combien "son parfum de chair épanouie (lui) tournait la tête", combien ses seins l'impressionnaient : "des seins majestueux, libres sous le corsage, les seins de Rita Hayworth. Elle en avait aussi le rire, le déhanchement fatal" (p.45).

Cherif, lui surgit, dans la rue, "enfant d'une dizaine d'années, peut-être plus, au cou frêle comme la tige de fleur (qui) me tendait sa petite paume sale" (p.94). Les asilaires défilent tous, plus cocasses les uns que les autres, véritable cirque de la déveine et de l'abandon : leurs portraits-charge permettent de conjurer le tragique de leur condition.

Tante Cléa est croquée dans son originalité et son frère, Ponto Novo, dans sa rapacité : « un petit Monsieur (...) sa chevelure étonnamment fournie. Soixante ans environ, élégant, vif, il me faisait penser à un rapace de petite taille, aux gestes nerveux et courts comme limités

par l'espace d'une volière (...) Il dissertait debout, dressé sur la pointe d'escarpins vernis, si bavard et emphatique que j'imaginai me trouver en présence d'un de ces juifs de bonne souche qui, au contraire de mon père, avaient choisi de demeurer au pays natal. »(p.72).

Lorsqu'il tente d'embrasser Camélia, quelques heures après, elle note : « J'observai le beau visage de rapace et je vis se tendre l'arc des lèvres bien dessinées (...) Je vis la prunelle d'oiseau s'exorbiter. » (p.79). Malgré son attirance et son désir, la jeune femme ne manquera pas une occasion de souligner les particularités physiques dévalorisantes et l'âge de son amant.

Ainsi, la narratrice met en place des "types", au moyen de coups de pinceau appliqués avec sûreté sur sa toile ; elle anime le théâtre, la scène de son parcours et de sa transformation. Elle possède un art du trait, du croquis qui -comme dans un conte ou une B.D.- donne un récit vivant qui ne s'enlise pas.

Les personnages et leurs discours : "eux" et "ELLE"

Dans le témoignage que nous avons cité en introduction, Paula Jacques déclare :

"Et le jour où je me mets à écrire, j'écris quoi, sans préméditation ? L'enfance, l'Egypte, la famille. Dans une langue qui m'est complètement étrangère : je ne sais pas d'où elle sort cette langue. Ce n'est pas un français classique, c'est un français où s'entend littéralement l'arabe. C'est le français des juifs de l'Egypte : une langue très riche où on avait l'habitude de traduire littéralement des expressions arabes, très fleuries, très précautionneuses et détournées".

Si l'ensemble de la construction romanesque est disponible pour l'humour avec ses fragments, ses voix multiples, ses espaces et ses portraits, il ne suffirait pas à faire de ce récit, un récit humoristique. Exploitant cette disponibilité, la narratrice inscrit des particularités linguistiques qui en font la saveur.

EUX...

* La mère et les tantes partagent les mêmes tournures idiolectales, plus perceptibles chez Louna car ses déluges verbaux téléphoniques occupent une place assez importante (26p. sur les 342 du roman, à intervalles réguliers comme les histoires du grand-père Sonsino) : elle dialogue avec le répondeur, le prenant à partie : "J'ai bien attendu le top sonore ? Top sonore dans l'oeil de l'inventeur ! (...) L'angoisse de te savoir sur le départ me décourage le sommeil" (p.50-51). Elle s'inquiète de l'état d'esprit de sa fille au Caire puis s'exclame : "Idiote que je suis, comme si au Caire on pouvait attraper le rhume. Tu attrapes le bonheur" (p.126). Elle veut toujours convaincre sa fille du souci qu'elle prend d'elle, de la peine que lui cause son éloignement :

"Moi, je pense à toi. Tu es comme une facture acquittée par le remords" (p.166) ou encore : "je ne mens pas, je te jure. Que ma langue sèche si je mens" (p.167). Et lorsque Camélia ne donne plus du tout de nouvelles, c'est la tragédie :

"Depuis une semaine, mon coeur s'étrangle dans ma voix. Depuis une semaine j'ai le marteau sur ma nuque insomniaque" (p.206), ou encore, "je ne te parle plus Camélia. Entre toi et moi la rupture. Ton coeur est une chaussette rapiécée et tu as fermé le trou" (p.253). On n'en finirait pas de citer ces paroles de Louna qui acquièrent encore plus de force comique

d'être isolées dans le silence puisque ne figurent jamais les réponses de Camélia : le discours de la mère se détache avec d'autant plus de force qu'il n'est concurrencé par aucune autre voix.

Les exemples précédents montrent quelques caractéristiques de ce discours qui, entremêlées, lui donnent sa charge comique : les expressions, admises habituellement au sens figuré, sont prises, simultanément, au sens propre et au sens figuré et poussées jusqu'à une conséquence inattendue :

"Quoi ! apprendre la funeste nouvelle au jour du samedi ? Le seul jour consacré à la partie de bridge hebdomadaire" (p.9).

Presque systématiquement l'article défini est employé en lieu et place de l'article indéfini attendu : ce qui est nommé tombe alors dans l'ordre de l'absolu et n'est jamais de l'ordre du relatif. Ainsi lorsqu'elle est renvoyée de son travail : "on ne lutte pas contre la jeunesse, surtout quand la jeunesse est nationale. Ces dames sont de France. Qu'est-ce que tu peux faire contre le mauvais passeport?" (p.258).

De nombreux énoncés prennent l'allure d'adages que Louna invente avec une facilité déconcertante : elle ne peut être malade : "l'apatride ne peut pas se permettre le congé de maladie, car au bout on lui montre la porte" (p.256). Les propos de Louna sont surchargés de qualificatifs et l'expression du malheur est tellement excessive qu'elle en devient comique, "ce travers si juif d'arborer ses petits malheurs comme un infirme de guerre ses médailles" (p.254), commente Camélia.

Exclamatives, interrogatives, phrases en suspens, Louna use et abuse de toutes les ressources de l'oralité et de la ponctuation. Ce qui est parfaitement désopilant -surtout si on lit ces passages à haute voix...- c'est l'usage inhabituel d'un lexique connu, pour forcer la langue à exprimer une réalité et des sensibilités autres qu'hexagonales : ici, aussi les exemples abondent ! Il suffit de relire les pages où les tantes présentent à Camélia, de retour d'Egypte à Orly, la maladie de sa mère : "un dérangement comme ... comme une ligne téléphonique tombée en panne, voilà" (p.307) : la scène est d'une saveur telle qu'elle mériterait d'être entièrement citée ! Un autre exemple aussi dans la dernière scène du roman : les trois tantes sont en train de préparer le repas d'anniversaire de la petite Carlotta et leur conversation culinaire est doublement savoureuse, par ses tournures de langue et par la suggestion des goûts et parfums ! :

"-Ah, le pays est dans la marmite, disait tante Fortunée. Marcelle, je peux commencer à hacher les herbes ?

-Tu vas les flétrir de brutalité. Je m'en charge " (p.333)

* Cherif intervient au style direct trois fois, en plus de son implication dans l'histoire même à différents moments du récit. Comme pour les mères, il y a une réelle jubilation contagieuse de la narration à transcrire son parler qui se veut, cette fois, traduction de l'arabe égyptien : "Puis-je te mentir ? J'ai le désir de me réunir avec toi dans une heure heureuse" (p.96).

Cherif émaille son discours de dictons et proverbes, soulignant ainsi la distance que son langage met entre lui et sa misère. Seule voix égyptienne arabe du roman, il parsème ses propos d'anecdotes et d'histoires drôles sur Sadate et l'Egypte. Friand du coq à l'âne, il tient, en fait, un discours subversif sur le présent :

"Vois-tu cette rue ? Hier elle s'appelait encore la rue des libertés. Aujourd'hui elle est dédiée au favori du Président, El Khoury le ministre. C'est aussi le nom d'un fameux criminel qu'on a pendu le jour même où notre Ministre s'offrait sa rue. Ah, tu ne saisis pas le sel de l'histoire ? Sans doute viens-tu d'un pays où ministres et assassins ne se confondent pas " (p.98).

Grand moment plein d'humour aussi que son exhortation adressée au médecin de l'Asile lorsqu'il pense que Camélia est en train de mourir : tout y passe, les insultes et les compliments, la fraternité des juifs et des musulmans, les anecdotes de bouche à oreille, le recours à Maimonide en une évocation où se mêlent dérision et flagornerie :

"Tu as, ô docteur, un point commun avec Maimonide qui disait "mieux vaut laisser faire la nature qu'un mauvais médecin". C'est pourquoi tu t'acharnes encore sur le pendu. (...) Que le sang de jeune fille rejaillisse sur ta descendance jusqu'à la quatre vingt troisième génération si tu ne l'arrêtes pas." (p.275)

Sa troisième intervention est la lettre à Camélia envoyée à Paris :

"O Magnifique, ô Gracieuse, ô chère Grande Soeur,

Louange à Dieu l'Unique, il n'y a de Dieu que Lui, on ne doit adorer que Lui et son prophète Mohammed. Que notre Seigneur répande sur toi ses bénédictions, salut complet, appréciations et respect pour toute ta famille" (p.328).

Suivent des recommandations pour que Camélia ait un fils, des nouvelles sur ses activités et une dernière histoire... sur Sadate !

Cherif, comme la mère et les tantes, semble avoir un débit inépuisable. Sa langue est un réservoir de mots sans fond qui trompe le vide ou la misère de l'existence.

S'ils sont impuissants dans cette Egypte perdue, ou, pour Cherif, dans cette Egypte où il n'a pas de place au soleil, ils compensent par le Verbe !

Cette ressemblance linguistique, qui les rapproche aussi du grand-père Sonsino et de tous ceux qui gravitent autour de l'Asile de Vieillards, fait de ces personnages le pôle de l'égyptianité dans le roman. Les autres personnages sont plus ou moins distants de cette égyptianité-là.

L'aboutissement de leurs itinéraires est plein d'enseignements : du grand-père Sonsino, on "rapporte" des paroles; du directeur de l'asile, Nahass Abou Nahass, on entend un mélange de grandiloquence et de formules ampoulées : son seul "discours" personnel sera son suicide ; des asilaires, on a, toujours à l'aide de ce langage fleuri et très imagé, un tableau de récifs à la dérive qui attendent d'échouer là où on les reléguera ; le verbe si prolixe de Louna aboutit à l'aphasie et au désordre des quelques mots prononcés. De Cherif enfin, on n'a plus qu'une communication réduite à la correspondance. Le seul dont le langage ne prête pas à sourire est Ponto Novo, préservé de la dérision de la voix narrative, mais aussi de sa tendresse.

Le pôle de l'égyptianité est réduit, en fin de récit, à la portion congrue : il est à l'image d'une communauté disparue ou exploitée, de personnages en situation de culture dominée.

ELLE...

* La narratrice tient le fil de l'histoire et se distingue des "autres", ces personnages que nous venons d'évoquer. Elle use d'un français standard et n'utilise des expressions imagées que lorsqu'elle cite sa mère ou un autre proche.

Son discours n'est pas humoristique par la reproduction d'un idiolecte mimant l'oralité, la présence clandestine d'une autre langue et l'emphase orientale, mais par la modalisation de son énonciation.

Un "je" observe et raconte : la distance qu'il instaure entre l'objet de son discours et la transmission qu'il en propose, fait naître justement le recul et l'appréciation de dérision ou de moquerie. La narratrice peut vivre des situations burlesques ou tragiques : elle n'est jamais dupe et le lecteur non plus.

* Elle excelle à nous raconter les histoires des individus et des familles (celle des soeurs Sonsino, celles des Ponto Novo). Elle se souvient des morts de son père et des trois maris de ses tantes, en 1956-1957, l'année de l'expulsion des juifs d'Egypte :

"Je m'insurgeais moins contre la mort, familière à mes rêveries, que contre le fait qu'elle frappait uniquement les hommes. Je cherchais l'exception, je trouvais la règle : seuls les hommes mouraient. Pourquoi étions-nous épargnées ? A la faveur de quel sortilège les femmes survivaient-elles aux hommes ? J'interrogeais le ciel. Dans le firmament bleu, Dieu se taisait" (p.38).

Le roman est jalonné de descriptions et de tableaux où les comparaisons font image-choc :

"le 8 septembre 1976, je me rendis à l'aéroport d'Orly avec une compagnie digne d'un harem ou d'un bordel en déplacement.

Les soeurs Sonsino m'encadraient fermement" (p.67).

Suit, bien sûr, la description des tenues et de la gestuelle des quatre "mères"... L'arrivée au Caire, où Camelia est très rapidement prise en charge par Ponto Novo, est animée et burlesque.

Dans ces tableaux et analepses, domine la rhétorique du contraste aux effets immédiats : "Le Passage des Barbarins n'avait pas d'horizon, l'horizon était une crevasse. Il n'avait pas de paysage, le paysage était dans la poussière"... (p.29). Les émeutes du Caire ont plus de mal à subir un traitement humoristique car violence et morts sont de la partie [sur Le Caire : la ville (pp.90-95), le ghetto (pp.100-106), la synagogue (pp.107-110), les asilaires au restaurant (pp.194-204), le dernier office religieux (pp.236-247)...].

Néanmoins, la narratrice parvient à alléger le récit en tournant en dérision Ponto Novo, vieux pantin un peu ridicule et en observant sa propre gestuelle pour empêcher identification et implication du lecteur : "je m'élançai, jouant des coudes autant pour me frayer un chemin que pour distancer Ponto Novo. Je l'entendais qui appelait mon nom désespérément, mais je n'avais pas de pitié pour le vieil homme qui haletait et toussait..." (p.294)

* "appeler la chose par son nom" (p.78) : dans sa relation amoureuse, la narratrice livre simultanément son émerveillement et son observation aigüe. Elle rejoint d'autres écrits de femmes de notre temps qui affrontent le dit sexuel en évitant tabous et frilosités. Elle met en place une sorte d'esthétique de la légèreté, de la variété et des changements de tons.

Au moment le plus "brûlant"..., les commentaires accompagnant scènes de surprise, de séduction, de sexe et de désir, cassent le processus d'identification et dessinent un sourire sur les lèvres du lecteur. La narratrice exerce ce parti-pris de lucidité sur elle-même mais aussi sur son amant, sur sa grossesse, sur Léa.

Ainsi lorsque Ponto Novo passe à l'attaque : "j'eus un rire. Le pantalon glissa, je vis ses genoux, son ventre où le pelage formait un triangle, je vis son sexe. Un sexe vivant, beau dans sa vigueur (...) Je pensais aux mystérieuses ressources de l'homme vieillissant. J'étais en sale posture, bonne pour le mistigouri. Fallait-il ? J'avais une petite envie de rire, un émoi la contredisait. C'était une tentation de m'évanouir, de vivre la chose sans la vivre. Un vertige de belle au bois dormant." (p.78)

L'humour et la raillerie disparaissent de la plume de Camelia en de brefs passages (p.155 et 161), lorsqu'elle se souvient de l'émerveillement amoureux. Mais elle reprend aussitôt les rênes pour le lecteur : "Qu'on n'attende pas de moi du croquant pornographique, les prouesses acrobatiques que les blancs prêtent aux noirs. La vieillesse n'est pas un exotisme." (p.155)

Entre les amants se pratiquent ensuite un jeu débile du papa et de la petite fille dans différents lieux publics du Caire : il tient plus de la farce que de l'humour.

A la fin de l'année 1976, Camélia ne sait plus quelle décision prendre : partir ? rester ? Son récit entremêle, en un patchwork de styles, nouvelles politiques cueillies dans la presse, phrases de la mère, pratiques quotidiennes pour vivre au Caire, vie au ralenti chez les Ponto Novo : Camélia retombe en enfance, s'en rend parfaitement compte et ne manque pas de sarcasmes à l'égard d'elle-même (p.213). L'hétérogénéité narrative dit l'indécision de l'héroïne. Après le réveillon de fin d'année, Camélia a une crise de foie mémorable qu'elle traite, encore une fois, avec distance, désinvolture et le désespoir rieur (p.226) de celle qui raconte sans jamais se prendre au sérieux. Le tragique est toujours apprivoisé par le détour du rire et de la dérision et l'absence d'apitoiement sur soi-même.

Toute cette partie du roman est systématiquement écrite et construite comme une sorte d'anti-roman sentimental avec pourtant les mêmes ingrédients que ceux du roman rose : c'est le traitement qui diffère, la manière de dire l'expérience de la sexualité et le maintien constant de l'auto-dérision et de l'ironie par rapport à l'autre.

* L'"héritage" de tante Carlotta, en quoi consiste-t-il ?

Est-ce le parcours qu'il faut accomplir pour s'accepter différente et pourtant semblable de celle qui nous met au monde ? Est-ce d'être confrontée au modèle maternel honni, pour en mesurer les composantes ? Si Camelia vit, au début du roman, selon le principe du "mieux vaut haïr que gémir", elle achève son parcours avec une autre ligne de conduite, "mieux vaut aimer, vivre et négocier" car l'identité première vous colle toujours à la peau d'une façon ou d'une autre... alors autant s'en accommoder !

Le rapport fille/mère est violent, caustique, dénonciateur et tendre à la fois. Or, on sait que l'humour excelle à rendre compte des situations ambivalentes.

Tout le début du texte n'a pas de mots assez forts pour dire l'horreur que représente le modèle maternel et suggérer l'inhibition qui naît de la hantise de ressembler à cette lignée de femmes. Evoquant la mort de son père, elle parle d'"envoûtement", des "maléfices" des soeurs Sonsino, des "forces mauvaises qui commanderaient aux femmes de restreindre à leur sexe le cercle familial, afin de "rester entre nous". Mon père étranger à ce "nous" avait été éliminé.

A ressasser le soupçon, il devint une certitude : je fis le serment d'échapper au sort commun en renonçant au mariage et aux enfants (...) Les soeurs Sonsino m'accaparaient. Elles m'inspiraient un effroi assez excitant, comparable à l'intérêt que suscite un assassin ou une femme enceinte." (p.39)

Cette distance à prendre par rapport au modèle maternel est décuplée par l'hypertrophie de la mère : quatre copies ! et, du même coup, on passe de la compassion au rire !

Et si, en fin de parcours, la filiation féminine est acceptée, ce n'est pas sans ambiguïté ni contraintes, (Camélia est bien obligée de vivre avec sa mère, aphasique et totalement dépendante : avec sa petite fille et sa mère-enfant, elle est devenue doublement mère... toujours l'excès !...) et sous le signe d'un humour léger.

C'est l'anniversaire de Carlotta, fille de Camélia et de Ponto Novo : elle a trois ans ! La tribu des femmes a invité le Professeur Verlomme : il fallait trouver ce nom qui oppose l'homme "vert" à l'homme "vieux" (Ponto Novo) et qui suggère le mouvement inéluctable de la femme... vers l'homme !

C'est le médecin qui soigne Louna et elles espèrent que Camélia trouvera enfin un homme à sa mesure. Au dernier moment, il décline l'invitation car "il a subi l'impondérable"

comme dit Fortunée (p.335) qui ajoute : "Est-ce que nous ne sommes pas au complet quand nous restons entre nous ?"

Pour l'occasion, elles sont toutes sur leur trente et un ! C'est un jour d'été, plein de chaleur :

"La conversation s'alanguissait. Et le moment paraissait si heureux que le souvenir des choses anciennes nous revint (...) Les murmures s'éteignaient, chacune poursuivant son rêve intérieur (...) Une vapeur de harem flottait dans la pièce où les chairs fondantes des femmes posaient des teintes douces. Tante Melba se balançait dans son fauteuil, agitant l'éventail qui faisait soupirer ses dentelles. Tante Marcelle s'accoudait à la table, le regard flou, une jambe repliée sous l'autre, massive et hiératique jusque dans l'abandon. Ma mère s'assoupissait sur le divan, un bras emmêlé au mien, l'autre sur l'épaule de Carlotta. Je caressais la tête de l'enfant lovée entre nous, elle m'interrogeait du regard, abaissant de temps en temps ses yeux vers la tante Fortunée. Assise à la turque sur la moquette, tante Fortunée inclinait la tête et, souriant vaguement à ses présages, elle sondait le fond de sa tasse.

Et il n'y avait d'avenir que dans le marc de café" (p.342).

Ce sont les derniers mots du roman. Cette toile orientaliste finale est remarquable dans son ambivalence : l'Orient est accepté – un certain Orient toutefois -, et, en même temps, mis à distance par la dernière boutade qui marque bien la différence entre Camélia et ses "mères". Mais déjà, un autre petit bout de femme est là pour s'éduquer dans ce cocon féminin douillet et étouffant ! Si l'on croit au marc de café, son avenir est prévisible, mais si on le regarde avec la tendresse amusée de Camélia, alors il est l'ultime pirouette pour dire une identité de femme, négociée entre l'avant nostalgique et le présent.

L'humour de Paula Jacques délivre bien une philosophie de l'existence -la survie d'une minorité-, mais il est aussi -et peut-être surtout- l'aboutissement d'une quête individuelle qui a trouvé sa place dans "le tableau oriental" tout en se situant dans l'univers de l'exil adopté. L'humour, tout au long de cette quête, est stratégie de protection pour l'individu confronté à de profonds bouleversements et réajustements. De plus l'humour est aussi une stratégie de séduction pour faire accepter une altérité en nivelant racisme et exclusion par le rire d'auto-dérision et la complicité

► **Paula Jacques**, de son vrai nom Abadi, est née au Caire, d'où sa famille a été expulsée en 1957. Elle passe une partie de son adolescence en Israël avant de venir en France. Elle a alors exercé toutes sortes de "petits métiers" à Paris puis elle a fait de l'animation culturelle à la Comédie de Saint-Etienne et a créé, en 1971, une compagnie théâtrale. Depuis 1975, elle est journaliste dans la presse écrite et productrice à Radio-France. Elle a publié cinq romans à ce jour et un récit autobiographique, "L'Histoire de mon chat" dans *Une enfance d'ailleurs, 17 écrivains racontent*, textes inédits recueillis par Nancy Huston et Leïla Sebbar, Belfond, 1993.