

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

UNIVERSITE D'ALGER 2

FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES

DEPARTEMENT DE FRANÇAIS

THESE DE DOCTORAT EN LITTERATURE

LA THEATRISATION DE LA PAROLE

Chez T. Djaout, M. Khair-Eddine, R. Pinget

Présentée par Mme AIT-YALA Dya Kamilia

Sous la direction de Mme KASSOUL Aïcha

Alger 2017

A la mémoire de mon p'ti frère
« Que d'amour pour toi petit frère mort »

Duras

Remerciements

Je tiens à remercier Mme KASSOUL pour avoir été une éclaircie au milieu d'un ciel bien gris, pour ses encouragements, sa bienveillance. Je la remercie pour ses précieux conseils et pour son écoute.

Je voudrai dire merci à mes parents, mes sœurs et Adel qui m'ont soutenue tout au long de ce long parcours. Je remercie particulièrement ma tante Maréké, mon oncle Madjid et mon cousin Bélaïd pour m'ont offert un refuge quand j'en ai eu le plus besoin.

Enfin, j'adresse mes plus tendres remerciements à Latifa, Lamia et particulièrement à Goucem sans qui ce travail n'aurait jamais vu le jour.

ABREVIATION

CV : *Cette voix*

EXP : *l'Exproprié*

ID : *l'Invention du désert*

MA : *Moi l'aigre*

VRPE : *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*

Introduction

Notre étude s'inscrira dans le cadre de l'analyse des esthétiques modernes. Analyse très vaste puisque depuis le début du XX^e siècle, nous sommes mis en présence, au gré des créations littéraires, de discours et d'approches textuelles diversifiés¹. Les lectures littéraires modernes présentent un certain nombre d'ambiguïtés qui sont la conséquence d'habitudes d'appréciation et d'approche. Il m'a semblé important d'essayer de comprendre le mouvement global d'une certaine poésie du roman qui apparut au XII^e siècle avec l'apparition même du genre.

Le présent travail sera un affermissement, mais aussi l'élargissement de l'étude menée avec beaucoup d'enthousiasme en magistère sur le texte de Khaïr-Eddine, *Moi l'aigre*. L'étude s'intitulait : *L'Évanescence du « Je » du narrateur dans le roman de M. Khaïr-Eddine, Moi l'Aigre*. Son double objet était, d'une part, l'analyse narratologique d'un texte narratif complexe, d'autre part, l'interprétation des choix textuels de l'auteur au regard de la situation culturelle, politique et sociale de son pays d'origine.

A l'époque, j'étais déjà convaincue qu'il fallait quitter les cadres trop parfaits de la critique littéraire conçue comme application de théories textuelles pour d'autres pistes de lecture, certes plus problématiques, mais beaucoup plus enrichissantes du point de vue de l'analyse. La motivation était alors d'autant plus forte que je tentais en même temps de comprendre les «mécanismes» de l'improvisation théâtrale et de la littérature orale. Cet intérêt m'a amenée à lire un certain nombre de textes traitant de sujets divers. Parmi eux, le très passionnant essai de D. Cooper, *Le langage de la folie*², qui me proposait une lecture très sociale du discours de la folie en le rapprochant du discours poétique.

La critique littéraire a souvent vu dans l'écriture un délire exutoire ou extatique. C'est dans cette optique que l'analyse de D. Cooper m'a le plus instruite, dans la mesure où, pour lui, le discours de la folie représente l'expression non d'une individualité malade mais d'une « folie universelle»³ qui se fait langage et action. Ce langage contrôle son créateur et dépasse souvent ses visées avouées, se pliant aux (dé)structurations de l'être. Selon l'auteur, le langage, dans le texte poétique, est une démystification du langage normal aliéné socialement, sa

¹ Je ne parle pas d'approches nouvelles parce qu'une simple lecture de l'histoire littéraire nous montre que bien qu'il y ait introduction de techniques nouvelles, l'approche s'inscrit souvent, si ce n'est toujours, dans la même logique.

² Cooper, David, *Le langage de la folie*, Paris, Ed. Seuil, 1977.

³ Cette folie se retrouve avec tout autant de force dans d'autres discours marqués par leur inadéquation aux règles de la société.

« dénormalisation radicale ». Ce processus a pour effet d'autonomiser l'expression langagière, de « réaliser » le langage.

De ce fait, le créateur devient plus responsable de son discours répondant aux questionnements du monde avec sa propre voix. L'auteur conclut sa première partie en disant que ce genre de discours est paradoxalement « ce qu'il faut vivre dans le langage » afin de créer son propre *ecce homo*⁴. Cette nécessité implique, au niveau du langage, une révolution permanente qui aboutira au surgissement de mots qui formeront des silences. Cette notion peut sembler contradictoire, mais par silence il ne faut pas entendre l'inexistence de mots mais l'affirmation du mot par-delà son signifiant. Le mot devient, dès lors, un acte au moment même où il ne dit plus rien. Cette conception de la parole s'oppose à la classification des textes qui fait correspondre le dire au texte romanesque et le faire au texte théâtral. Il y aurait donc un discours, une appréhension du langage qui s'affranchirait du verbe pour être action dépassant ainsi toute typologie discursive?

D'un autre côté, la lecture du « Théâtre de Baudelaire »⁵ me fit entrevoir qu'il pouvait y avoir une théâtralité sans théâtre, mais toujours en présence de textes à caractère très théâtral. Même inachevés, même en bribes, les textes de Baudelaire, un peu comme le théâtre dans un fauteuil de Musset, demeureraient des textes dramatiques par essence. Cette approche, à mes yeux, aurait été plus aboutie si elle s'était étendue à d'autres expériences textuelles.

Aussi mon intérêt s'est-il peu à peu porté sur la théâtralité dans le roman moderne.

Il me semblait, en effet, qu'une véritable esthétique théâtrale commune trouvait des points d'ancrage dans diverses écritures et soutenait les différentes pratiques textuelles en se rapportant à une certaine conception du langage.

Ce travail de recherche se veut ainsi une lecture de l'art romanesque dans ce qu'il a de plus fondamental : sa mise en scène, en langage. Il se veut une contribution à l'analyse d'expressions minimisées à tort et considérées comme simples exercices de style, une mise en avant des genres hybrides⁶. Cette analyse m'a semblé nécessaire, parce qu'en dépit de la diversité de ses réalisations, ces formes d'expression se retrouvent dans beaucoup de textes romanesques. Elles sont intégrées à l'univers culturel qu'elles interrogent, enrichissent et modifient.

⁴ Cette vision qui fait du langage le créateur de l'Homme, s'oppose à la vision de l'être comme objet identifiable.

⁵ Barthes, Roland., *Ecrits sur le théâtre*, Ed. Seuil, coll. « Essais », Paris, 2002, pp. 122- 129

⁶ Bakhtine qualifie de construction hybride « un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux, et compositionnels, appartient au seul lecteur, mais où se confondent en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux "langages", deux perspectives sémantiques et sociologiques » (*Esthétique et Théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 125-126)

Rien ne rapproche d'emblée un texte romanesque d'une mise en scène théâtrale. Alors que la seconde semble se bâtir sur la parole assumée comme dite, le premier consacre son dire comme un faire. L'idée qu'il peut y avoir apparition de caractères théâtraux autres que le dialogue dans le roman n'est pas un postulat de départ. C'est ce que je tenterai de démontrer.

La frontière qui partage les domaines de la « mimésis » de ceux de la « diegésis » n'est pas aussi claire que semble le dire la typologie générique, depuis Aristote jusqu'à Gérard Genette. On maintiendra, comme point de départ, cette distinction entre, d'un côté des textes qui donnent à lire à leurs lecteurs le discours d'un narrateur qui met en mots une histoire fictive et fondent un pacte de lecture, et de l'autre, des textes au statut littéraire plus ambigu car ils s'imposent non comme genre textuel mais comme « acte de langage », ils sont la mise en corps d'un verbe, la mise en texte d'un corps – celui de l'acteur⁷ et de l'espace.

La critique littéraire a fait de cette distinction un élément essentiel de la lecture textuelle. Mais notre siècle a montré le caractère arbitraire de cette classification pour créer une sorte de roman pris dans le tourbillon du discours. Le roman peut donc porter, à l'intérieur de ses structures, des éléments qui vont conduire à la rupture, entraînant le soupçon qui obligera à reconsidérer la frontière initiale qui semblait le différencier des écrits théâtraux.

L'opposition roman/théâtre, telle qu'elle est envisagée par la critique littéraire, permet d'établir un classement des types de discours, ce qui a une valeur taxinomique, mais il ne semble pas que cette distinction considère l'historique des genres ou le cas d'œuvres où les deux expressions sont données. C'est cette sorte de texte que je voudrais ici étudier, à l'image, emblématique, de l'écriture romanesque où se manifeste une pluralité de formes afin de se dire dans toute sa complexité.

Dans les limites de la présente recherche, je m'en tiendrai aux œuvres de trois auteurs qui me paraissent témoigner de la même expression. Il s'agira donc de *l'Exproprié* et de *l'Invention du désert* de T. Djaout, de *Moi l'aigre* et *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* de M. Khaïr-Eddine et de *Cette voix* de R. Pinget.

La pertinence du choix du corpus ne réside pas seulement dans les similitudes esthétiques que l'on peut observer et qui constituent ce que je nommerais dans mon analyse la théâtralisation de la parole. Elle se justifie également par le fait que ces auteurs s'inscrivent dans ce que l'on a l'habitude de nommer les nouvelles écritures, dans la mesure où elles se caractérisent par la subversion des normes de l'esthétique romanesque classique. En outre, la pratique de ces auteurs

⁷ Le terme d'acteur est à prendre ici dans le sens d'actant qui se met en scène au travers d'une parole comme le fait l'acteur de théâtre.

fait l'objet d'analyses et d'études antérieures, qui me serviront de socle susceptible de palier à la pauvreté des textes théoriques traitant du sujet. Je n'oublie pas, en effet, que par-delà l'attraction d'une expérience artistique si complexe et si peu étudiée, le risque est toujours grand d'aboutir à une conclusion hâtive tant que l'expérience n'est pas soutenue par une théorisation, tant qu'elle est encore en procès.

Autre avantage du choix de ce corpus, l'appartenance des auteurs à deux aires géographiques différentes : le Maghreb et la France, invitant non seulement à un dépassement de la vision très restreinte de la géo critique, mais aussi à l'établissement d'une véritable lecture critique d'un phénomène récurrent dans l'écriture romanesque. C'est ce à quoi je m'essaierai avec mes modestes moyens.

Le point commun des discours choisis pour constituer mon corpus me paraît résider dans cette mise en scène de la parole à travers une forte imprégnation de la narration par le discours. La coexistence des deux systèmes d'énonciation indique l'insuffisance d'un seul à dire pleinement ce qui doit être dit. Quelle que soit la stratégie adoptée par les auteurs, chaque texte dessine une représentation de la parole qui, par sa diversité ou sa parenté, sa logique implacable ou sa déraison, comble ou cherche à combler un manque à dire.

L'autre point commun se situe du côté du sujet⁸, celui-ci restant le point de tangence d'un discours.

Le sujet se présente toujours dans mes textes comme source d'une parole dont il n'est pas totalement maître. Le Je n'est, dès lors, qu'un contour qu'estompe la parole et que submerge souvent le langage. Cette présentation est proche de celle que l'on retrouve dans le Nouveau Théâtre. Elle rappelle d'autant plus cette écriture dramatique, qu'elle met à mort le narrateur – faut-il encore parler de narrateur ? – comme instance narrative suprême en le remplaçant par des énonciateurs qui rendent exclusif le langage qui constitue l'essence des discours.

Entre discours et intrigue, les pistes sont brouillées, les contenus s'entremêlent en vue d'une même quête qui est celle de la VOIX. C'est entre les deux systèmes énonciatifs qu'une parole complète se cherche, c'est entre les deux, dans le vacarme des voix que doit s'entendre ce qui ne peut être signifié simplement. Ces œuvres ont renoncé à tout dire et prennent le parti de signaler ce qui manque en un éclat de voix qui se veut cathartique.

L'objectif de ma recherche sera donc de montrer qu'au-delà de la disparité qu'on peut observer dans les différents textes, il existe une esthétique caractérisée par la mise en place de

⁸ Le sujet est pris ici comme source et inévitablement comme objet de la parole.

stratégies narratives et discursives qui ont pour but de représenter des discours au détriment de l'intrigue. Cette esthétique que je tenterai de mettre au jour est caractérisée aussi par une double fonction cathartique/ testimoniale. Tout aussi claire, me paraît cette pratique qui se retrouve dans tous les textes romanesques. L'un des aspects de ma recherche sera également de démontrer cette récurrence de la création romanesque.

En somme, ma tâche sera de faire l'analyse de la poétique interne afin de mieux comprendre les tenants et les aboutissants de la théâtralité.

Je procéderai pas à pas, étudiant et commentant les textes, prenant garde à mettre l'accent sur les lieux de la prise de parole et de son retour au silence (l'incipit et la clausule). En prenant appui sur les textes de Djaout, de Khaïr-Eddine et de Pinget, j'examinerai la manière dont la narration prend l'allure d'une mise en scène du discours à travers une spatialisation du temps, un éclatement de la voix narrative et la création d'une épaisseur de l'espace. J'interrogerai, ensuite, l'écriture elle-même, le travail de la langue qui projette de créer une parole essentielle jaillissant dans un verbiage, une logorrhée génésiaque.

Pourquoi vouloir dépasser la typologie générique classique ?

Une raison essentielle à ce dépassement réside dans le fait que le roman, même s'il est difficile de lui prêter une définition en dehors d'une opposition aux autres genres⁹, est originellement et constitutivement un genre hybride qui met en scène une parole prise en charge le plus souvent par un narrateur.

La typologie générique a été contestée au XX^e siècle par des critiques qui ont montré l'impuissance de cette catégorisation à cerner la poétique des textes modernes. Cette remise en question avait pour cause le caractère très oral de ces textes. J'ai eu, à ce propos, l'occasion de lire des romans écrits à haute voix, des récits pour l'oreille ... Mais je demeurais malgré tout en présence d'une lecture générique des romans, le texte se définissant toujours avant tout par son appartenance à un genre. Idée confirmée par ce qui s'est appelé *Nouveau Roman*.

Le dépassement total des genres littéraires a été observé chez certains critiques qui s'étaient préoccupés de l'écriture du « Tiers-monde ». Le caractère culturel de ces aires géographiques devait expliquer l'inaptitude des typologies occidentales. L'intégration de l'oralité dans cette écriture n'était pas une variation générique, mais une fusion de la culture romanesque occidentale et de la mémoire collective orale originaire.

⁹ La critique a, en effet, souvent prêté au roman une définition négative qui l'opposait aux autres genres littéraires et aux autres genres narratifs.

Il me fallait donc pour échapper à toute tentative de classification dépasser la vision très fermée de la poétique romanesque et la lecture, très culturelle des études des littératures du Tiers-monde. Pour ce faire, j'ai choisi de comparer des écritures venues de différents pôles culturels.

La théâtralisation n'est pas « l'oraliture ». Elle est un caractère initial de l'écriture romanesque sans dépendre du caractère oral des cultures dont elle est issue.

Bien que le roman soit aujourd'hui une production écrite, il n'a jamais pu échapper à son origine orale. L'histoire littéraire a, depuis toujours, réservé une place importante à l'oralité du texte mais ceci avait souvent pour but de faire vrai, il faut songer par exemple à l'introduction du parler paysan chez Balzac. En plus de l'effet naturel, l'introduction de l'oral dans le roman donne un caractère « mimésique », donc fortement théâtral au texte.

Mais il ne faudrait pas confondre les deux concepts, car ignorer la distinction serait amputer la réflexion sur la littérature et négliger son objet. Il ne faudrait pas non plus assigner le concept d'oralité au texte romanesque et celui de théâtralisation au texte théâtral dans une perspective classificatrice ou pour faciliter l'étude évolutive des genres. Je séparerai donc rigoureusement ces deux techniques d'écriture.

En outre, il faut dire que, de nos jours, les théories actuelles de l'esthétique romanesque font une large place à l'étude de l'hybridité. Mais ces études ont toujours tendance à partir de la théorie en l'appliquant aux textes, au lieu que le texte soit le fil conducteur de l'étude.

C'est à cause de cette difficulté que ma démarche sera complexe. Elle sera en premier lieu théorique parce qu'il me semble, afin d'éviter toute confusion, nécessaire de commencer par l'étude et la détermination des notions importantes. Ces notions ne sont pas seulement importantes pour mon étude, elles fondent l'écriture romanesque elle-même. C'est pour cela que je tenterai de mettre au jour leur existence dans d'autres romans que ceux délimitant notre corpus, et de présenter un « historique » de la théâtralisation dans le roman.

La deuxième étape de mon parcours sera typologique, dans la mesure où les œuvres étudiées seront présentées comme des modèles de théâtralisation. C'est pour cela qu'une étude narratologique sera incontournable afin de faire l'analyse de la théâtralisation comme une structure narrative qui permet la représentation du discours. La théâtralisation n'est pas fondée sur la destruction de la narration mais sur un amoncellement de narrations qui conduit à la perte du pouvoir et de l'unicité du narrateur. La narration n'est, dès lors, plus tributaire d'une identité narrative, elle devient le résultat d'une énonciation collective qui rappelle l'expression théâtrale,

comme le montre J.M. Adam, « la centralité d'un point de vue devant disparaître, comme c'est le cas dans le théâtre »¹⁰. Cette étude sera d'autant plus minutieuse qu'elle se doit d'analyser la structure profonde de toute œuvre. Elle s'inscrira, en dernier lieu, dans une perspective poétique parce que les œuvres, après une lecture narratologique qui concernera le temps, le narrateur et l'espace, seront analysées afin d'élaborer une poétique de la théâtralisation. Le tout se justifiant par le but recherché : l'analyse d'un genre d'expression commun à toute écriture romanesque, une sorte d'esthétique de la mise en scène/en mots de la parole, une poétique qui ne pourra se révéler qu'au prix de l'établissement des liens entre différentes formes d'écriture, l'analyse de leurs convergences et divergences. Seule la méthode comparative permettra la mise en évidence d'une esthétique de la théâtralisation comme procédé d'écriture.

Mon intention ne sera pas de caractériser une écriture ou une littérature, mais de montrer le caractère « universel » de la mise en scène de la parole au détriment du sens qu'elle peut porter. Cette démarche me permettra d'échapper à la fois aux lectures régionalistes et à un certain paternalisme.

Je veux, au plan méthodologique, m'inscrire dans cette démarche qui semble convenir à mon projet de recherche, mais aussi à ma vision de la littérature comme expression de l'Homme. Cela, non pas en répondant systématiquement aux questions telles que formulées, mais en organisant les réponses autour d'axes englobant les perspectives soulevées par ces mêmes questions. Précisons que ce choix se justifie par l'insuffisance et la rareté des outils méthodologiques. Mais ceci m'évitera de nous engager dans l'impasse d'une théorie inadaptée qui paralyserait la réflexion. En revanche, ce questionnement, parce qu'il est objectif, me semble être à même de nous prémunir contre les improvisations hasardeuses.

Pour faire l'analyse de l'expression théâtrale dans les textes de mon corpus, je m'appuierai sur les théories de l'énonciation, sur l'histoire de la littérature au Moyen-âge, sur la narratologie et enfin sur la critique théâtrale.

Mon but sera de mettre en évidence l'itération de la théâtralisation de la parole dans le tissu romanesque, de mettre au jour les mécanismes de cette mise en scène dans chacun des textes choisis, en essayant de déterminer, par-delà la diversité des écrits, le contexte géographique, la personnalité littéraire des auteurs. L'expression étant proche, à défaut d'être semblable, comment saisir dans un texte romanesque ces scènes où se jouent les prises de parole et où l'effacement n'est jamais très loin ?

¹⁰ Adam, Jean-Michel, *Le Texte narratif. Précis d'analyse*, Paris, Nathan université, coll « fac. Linguistique », 1985, p. 167

La stratégie adoptée peut *a priori*, souffrir de certaines failles. On pourra m'objecter que pour démontrer le caractère universel de cette expression, il aurait été plus adéquat de donner une plus grande place à la perspective historique qui rend compte de l'évolution de la théâtralisation suivant un axe diachronique. Je ne nourris pas l'ambition d'étudier neuf siècles d'écriture romanesque, d'autres l'ayant fait avant moi, et brillamment. Je souhaiterai considérer l'expérience actuelle comme produit fini, et non comme processus d'élaboration.

On pourra, par ailleurs, relever dans mon travail le paradoxe de vouloir démontrer à partir de modèles particuliers disparates l'universalité d'une écriture, alors que je refuse la notion de roman comme genre défini en raison de son caractère bâtard. Je voudrais préciser que dans mon cas, j'essaierai de regrouper les éléments de certaines écritures pour attester d'une esthétique autre que celle étudiée jusqu'à présent, une esthétique de la théâtralisation dans le roman.

Le risque de généralisation sera important, puisque je proposerai une poétique de cette forme d'expression, sachant que chaque écriture peut constituer un sujet d'étude singulier. On pourra donc me faire le reproche de vouloir généraliser une pratique très limitée dans le temps et dans les textes. Or ici, l'objectif se veut être l'analyse d'autres outils conceptuels que ceux qui ont prévalu à l'élaboration des théories littéraires. Je veux, de plus, préciser que quoique la perspective comparatiste m'amène très souvent à dégager des convergences entre les œuvres de mon corpus, elle n'en occulte pas les spécificités. Les divergences d'esthétiques seront elles aussi relevées et étudiées.

Partie 1 :
La théâtralisation dans le roman

Quelle est la part du romanesque et quelle est la part du théâtral dans le roman ?

Cette question peut sembler incongrue et sans doute l'est-elle puisqu'il s'agit d'œuvres dont le genre est déterminé en distinction des autres genres. Il est difficile cependant de ne pas la poser dans le cas de nos romans, tant leurs discours ne cessent d'être, tout au long, exhibés avec insistance, comme théâtralisés.

Si l'origine du roman est, sans doute, à chercher dans une prise de parole primitive associant oralité et jeux de narration, la tradition occidentale a privilégié l'écrit et l'intrigue. Pour la critique traditionnelle, il ne saurait exister de roman sans diégèse.

Le roman, au XX^e siècle, va bouleverser cette vision en redevenant l'objet d'un débat permanent sur la spécificité de l'écriture romanesque. Il s'est rapproché, pour l'être, des autres genres littéraires, tels que la poésie, l'entretien, et surtout le théâtre. C'est la raison pour laquelle il me semble utile de présenter, avant d'entamer l'analyse formelle de mon corpus, deux notions principales : la théâtralité et la théâtralisation.

C'est l'incapacité des théories d'usage à exprimer parfaitement la réalité de cette modalité narrative, qui m'a poussée à élaborer le cadre théorique que je présente ici, en commençant par citer les principales méthodes d'analyse que j'ai été amenée à rejeter, du moins en partie.

Il faut commencer par avouer qu'il n'a pas été simple de trouver des références à propos de la spécificité de la théâtralité dans le roman moderne. J'ai donc dû m'en remettre à différentes théories souvent contradictoires.

Le caractère oral, qui est l'effet le plus visible de la théâtralisation, du roman moderne est depuis très longtemps admis. Mais, malgré les abondantes proclamations sur l'importance de ce caractère, il n'en reste pas moins que la plupart des études ont été réalisées à partir de la théorie esthétique « écrite » du roman. Cela explique les conclusions auxquelles elles sont arrivées, et qui font du roman moderne un texte considéré comme oralisé, lui niant ainsi son caractère premier.

Face à l'incapacité de la poétique romanesque à rendre compte de ce phénomène, j'ai voulu savoir quelle était la seule méthode valable d'analyse dans la critique théâtrale, si l'on s'entend sur la définition des théories théâtrales, à savoir l'ensemble des recherches et études

faites sur le texte théâtral dans laquelle s'inscrivent de manière plus ou moins orthodoxe des auteurs et critiques tels que Brecht, Artaud, Stanislavski.

Cette pratique est certes indispensable dans la mesure où elle nous révèle le caractère essentiel du texte théâtral mais au-delà de cette initiation à la théâtralité, cette théorie se révèle être un instrument peu efficace pour la recherche sur le roman, à cause de plusieurs dysfonctionnements dont certains peuvent être retenus. En premier lieu, la distinction entre langage dramatique et langage romanesque est pertinente pour la différenciation des textes. Un texte comme *Jacques le fataliste et son maître*, bien qu'il soit construit en grande partie sur le mode dialogique, ne peut être considéré comme dramatique. Ce texte est fondé sur le chevauchement existant entre les deux langages, mais sans que cela soit suffisant pour en faire un texte non romanesque.

Les langages théâtral et romanesque ne sont pas deux réalités qui s'excluent, elles peuvent cohabiter, elles coexistent dans presque tous les discours modernes. Ce n'est que la dominance d'un des deux discours qui établira le genre d'appartenance du texte.

Bien qu'il soit absurde de penser qu'une œuvre critique me permettra de trouver toutes les clés pour comprendre en quoi consiste et comment fonctionne la théâtralité dans un texte qui se conçoit comme résolument romanesque et narratif, il me semble nécessaire de s'initier aussi à l'histoire des genres littéraires.

Les concepts de théâtralité et de narrativité ont été conçus dans les études littéraires sur un mode trop rigide et formalisé, sous l'aspect d'une typologie idéale qui condamne au désarroi toute tentative d'application à des œuvres concrètes.

Au début du XX^e siècle, le roman ainsi que le théâtre se trouvent confrontés à une crise profonde due au défi d'un nouveau moyen de représentation de la réalité : le cinéma. Curieusement, dans sa recherche d'une forme narrative adéquate à la nouvelle réalité du XX^e siècle, le roman découvre la similitude entre deux extrêmes qui n'ont, apparemment, rien à voir entre eux : narration d'un côté et dialogue théâtral de l'autre.

Ce rapprochement aboutira souvent à une intonation orale du texte. Il me faut donc, avant de commencer l'étude générique théâtre/roman, faire d'importantes remarques sur l'oralité des textes écrits.

Les critiques des arts oraux et populaires établissent des règles canoniques qui fondent la distinction entre le mode de production oral et l'écrit. Cette distinction devient d'ailleurs très

problématique lorsqu'il s'agit de faire une approche poétique de textes construits sur le mode dialogique.

Ces théories¹¹ montrent que l'expression orale, contrairement à l'expression purement écrite, est par nécessité accumulatrice avant d'être subordonnée ou analytique, redondante et conservatrice, empathique et participative, dialogale et situationnelle avant d'être abstraite.

Mais si l'on tentait de vérifier comment se respectent ces caractéristiques dans les romans qui constituent mon corpus, on ne mettra pas longtemps avant d'y renoncer. Cette impossibilité vient du fait que l'oralité, bien qu'existante, n'est pas le caractère premier de nos œuvres ni de leur théâtralité, et que bien que leur langage porte en lui des marques d'oralité, elles sont avant tout d'essence écrite. En effet, il ne faudra pas perdre de vue, tout au long de ma recherche, que les textes étudiés se présentent aussi comme des skaz¹².

Faire l'étude du roman au XX^e siècle est une entreprise à la fois complexe et paradoxale, dans la mesure où, conformément à son histoire, il est un genre oral écrit, un genre dramatique et narratif, un genre essentiellement hybride. Le roman est, si l'on se réfère à son origine, une mise en scène de la parole, une re-présentation de la représentation. Il s'ensuit que l'étude du roman implique une attention permanente aux conditions de la mise en scène du discours, de la représentation du discours tout autant qu'à la construction séquentielle de la diégèse.

Malgré la diversité des genres et des esthétiques romanesques, on remarque une constante dans l'écriture des romans qui est la mise en scène d'un discours. On peut prendre comme exemple l'écriture dans *Manon Lescaut* qui présente, dès l'incipit, la scène de la prise de parole du Chevalier des Grieux.

Le roman, malgré sa spécificité narrative, n'a pas échappé à son caractère théâtral qui touche tous les genres d'expression même institutionnelle¹³. Ce caractère premier du roman révélé au cours de l'ère du soupçon, a abouti à une crise du personnage, du narrateur et de la diégèse¹⁴. Ce qui a permis la mise en avant du langage et de la mise en scène, m'amenant ainsi à conclure que le roman moderne dit plus qu'il ne narre. Révolution apparente. Il s'agissait, en fait, d'une suite logique, voire d'un retour aux origines des genres.

¹¹ Notre présentation sera basée sur l'analyse qu'Ong fait dans son texte *Orality and Literacy*, New York, Routledge, 2002 (1982) [http://dss-edit.com/prof-anon/sound/library/Ong_orality_and_literacy.pdf, version numérique consultée le 23 janvier 2010]

¹² Ce concept est introduit par le formaliste Boris Eichenbaum dans un article sur Gogol publié en 1919 (« Comment est fait le "Manteau" de Gogol » (1919, trad. Tzvetan Todorov. *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965). Il le définit comme étant « cette forme de prose écrite qui, dans son vocabulaire, sa syntaxe, son choix de rythme du discours dénote une orientation vers le discours oral du narrateur »

¹³ Il suffit de constater le caractère très théâtral d'une conférence politique, d'une séance dans un tribunal et même d'une soutenance.

¹⁴ En gros des éléments du récit et non du roman

Le roman et le théâtre constituent de bons exemples de ces genres en devenir, ne cessant depuis leur naissance, de se transformer en s'opposant l'un à l'autre et en se rapprochant. Il a fallu attendre les années cinquante pour que les deux genres littéraires soient conjointement contestés à travers ce que l'on a baptisé « Nouveau Roman » et « Nouveau Théâtre ». Ses deux mouvements n'avaient pas pour seul but de réformer l'écriture, mais aussi de la repenser. Cette double révolution a eu pour effet de revenir à l'origine des genres en mettant en cause le sujet. Ainsi le roman se rapproche, par exemple dans les textes de Beckett comme *l'Innommable*¹⁵, de l'approche dramatique. Cette nouvelle écriture démontre la facilité qu'il y a de passer d'un genre à un autre et explique le grand nombre d'adaptations théâtrales.

Cette révolution romanesque a voulu libérer le roman des codes traditionnels en le libérant des nécessités de l'intrigue ordonnée. Dès lors, le but n'était plus la vraisemblance classique, le roman ne délivrant pas plus de sens que la vie n'en a. Lorsque Robbe-Grillet trace « Une voie pour le roman futur », il constate que le roman ne doit plus être le lieu d'une interprétation du monde. La vie étant tout simplement, il n'est plus question, pour les romanciers, de la représenter dans leurs textes sous une forme construite, ou reconstruite. Le roman ne délivre pas du sens, même si les critiques ont souvent relevé l'insignifiance de ces textes. Le Nouveau Roman apprend donc, en même temps, le silence et le verbiage, le sens et l'insignifiance.

Ce que le texte théâtral offre au roman c'est la possibilité de montrer en quoi consiste le fait d'être là. Mais ceci ne se fait pas au travers de l'action car, bien que «rien ne se passe, [que] personne ne vient»¹⁶, l'Être affirme son être là par la parole. D'où l'importance accrue prise, dans le roman moderne, par les dialogues, monologues, soliloques, conversations

La « conversation » est d'abord la matière qui alimente l'action, c'est elle qui provoque l'évolution narrative. Cette conversation se présente, contrairement aux textes classiques¹⁷, comme une parole adressée à un destinataire implicite. De sorte qu'au récit traditionnel, où l'emportent sommaires et ellipses, se substitue une écriture fondée essentiellement sur la scène. Celle-ci a, en effet, l'avantage singulier de rendre possible l'exclusion presque totale du narrateur qui encombre la liberté.

En outre, elle permet de faire coïncider production du texte et texte produit. De sorte que l'œuvre peut apparaître comme se créant d'elle-même par le seul mouvement de l'écriture, sans

¹⁵ Cet effet vient de la structure en monologue ininterrompu de cette œuvre.

¹⁶ Selon la formule d'Estragon dans le texte de S. Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Editions de Minuit, 1952

¹⁷ La conversation n'est pas chose nouvelle. Elle est le fondement narratif des textes de Boccace, de Sade et de Diderot.

jamais requérir une quelconque intervention extérieure. Pourtant cette conversation n'est pas non plus un dialogue théâtral classique. Elle est caractérisée par une prédominance très nette de la parole sur tout autre mode dramatique. Elle fait table rase de l'action qui pourrait nous détourner de ce qui est essentiel. L'intrigue, le lieu comme espace signifiant, ainsi que le narrateur sont pour ainsi dire neutralisés au profit de la seule parole qui s'érige sur leurs ruines. A partir du moment où le texte est débarrassé du souci de raconter une histoire, il est amené à restituer au dialogue sa vraie fonction. Il ne s'agit plus d'expliquer avec des mots, mais tout simplement de parler, seulement de parler. Sans souci, peut-être, de désigner autre chose que la parole elle-même. Dès lors, tout ce qui lui est extérieur doit s'éclipser devant elle.

C'est pour cela que je parle de la théâtralisation de la parole. L'essentiel reste la parole, c'est elle qui provoque le récit. C'est elle l'unique personnage, elle qui fait naître le désir et la connaissance qui combleront l'espace apparemment demeuré vide. Elle se projette, se donne, se reprend, fuit, revient.

Or, cette parole n'est pas le fruit d'un échange entre différents protagonistes. Elle n'est pas la parole d'êtres qui la possèdent pour la préférer. Elle est la parole de tous et de personne, une parole désincarnée qui naît du corps textuel. Elle est une voix dispersée, écartelée entre différents énonciateurs. Ainsi chaque énonciateur se voit dépossédé de ce qui constitue son essence même. Ce que la parole va perdre en réalisme, elle le gagne en puissance poétique. Au lieu d'être enfermée dans une seule instance qui la domine ou dans la pluralité d'entités qui la fractionnent, elle se donne tout entière à entendre et à voir. Elle se construit contre le narrateur. Elle consomme sa mort en faisant sauter les chaînes de la narration traditionnelle.

Le recours à la théâtralité permet aussi de donner à voir un manque comme le montre Duras. Car en mettant en scène le silence, il n'est plus seulement silence, il est surtout absence de parole, manque de voix. Il rend présent un anéantissement du verbe. Il est un trou dans la parole, un trou matérialisé par l'essoufflement de la voix. Quand un énonciateur cesse de parler cela s'entend. L'écriture est continuellement trouée et c'est ce manque qui la fonde. C'est ce qui explique que les textes présentent souvent l'énonciateur en perpétuel état de recherche, il tente de reconstruire par le verbe ce qui lui manque. Mais son entreprise ne peut être que vaine, car la parole ne se fixe jamais. Ce jeu entre parole et manque de parole est l'élément moteur des romans modernes. Il conviendrait, afin de mieux comprendre mes affirmations, de faire l'étude de l'état actuel de la critique générique.

La notion de genre qui avait régenté la création d'Aristote aux temps classiques, ébranlée dès le XVIII^e siècle, n'a jamais fait l'étude du roman, le considérant comme un genre non

littéraire¹⁸. Puis il fut étudié en opposition aux autres genres, surtout en opposition au genre dramatique. Il sera donc décrit comme le lieu de la représentation d'un discours¹⁹ en opposition au théâtre qui est le lieu de la représentation de la vie. Son authenticité sera donc à rechercher dans la parole dite et non dans ce qui est raconté.

Puisque le roman est, par nature, un acte de langage, qu'il ne peut se passer de la tromperie de la narration, il faudra, afin de mettre en avant la théâtralité du langage narratif, dépasser tous ces clichés, toutes ces taxinomies. Il me faudra alors tenter de faire le procès des études formalistes et mettre en place une théorie littéraire qui se préoccupe du matériau premier du discours. Echappant ainsi à un système de normes rigide et contraignant. Le roman sera ainsi le lieu privilégié pour étudier le langage car il est un art de la représentation de la langue mise en forme.

Dans sa *Poétique de la prose*²⁰, T. Todorov montre que depuis les romantiques la notion de genre littéraire a été contestée parce qu'elle avait un but prescriptif. Mais cette contestation n'a pas réussi à mettre fin à la distinction générique. Il suffit de lire les articles qui constituent le recueil *Théorie des genres*²¹ pour se rendre compte de la pérennité du genre littéraire. Certains vont jusqu'à dire « S'il n'y avait pas quelque chose comme les genres, il n'y aurait pas non plus de jouissance du texte, pas de reconnaissance de l'œuvre, bref pas d'œuvre. »²²

Mais les genres ne sont pas des systèmes figés, ils se développent constamment au gré des chefs-d'œuvre qui seront « de nouvelles manières de combiner des traditions antérieures »²³. Même si, depuis l'avènement du Classicisme au XVII^e siècle, les modes narratif et dramatique ont généralement été considérés comme les membres d'une alternative assez stricte, la mixité n'étant admise que dans la scène dialoguée du récit. Comme si la narration excluait par définition le théâtre sur le plan de la structure énonciative fondamentale, alors qu'historiquement et structurellement les deux modes sont complémentaires.

C'est l'un des intérêts des écrits romanesques modernes que de redonner au théâtre sa place dans le roman. L'écriture des romanciers qui constituent notre corpus en particulier,

18 A son sujet, Boileau écrit dans son *Art poétique* « Dans un roman frivole aisément tout s'excuse ; / C'est assez qu'en courant la fiction amuse / Trop de rigueur alors serait hors de saison »

¹⁹ Ce qui fait de lui un genre mimésique

²⁰ Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose (choix)* suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, 1980 [1971]

²¹ Genette, G. et Todoroc, V. *Théorie des genres*, Paris, seuil, coll. « Points », 1986

²² Caluwé, Jean-Michel, « Les genres littéraire » in, Delcroix M. et Hallyn F. (sous dir.), *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, Paris, Ducrot, 1987 p.154

²³ Scholes, Robert « *Les modes de la fiction* », in Genette, G. et Todoroc, V. *Théorie des genres*, Paris, seuil, coll. « Points », 1986, p. 78

échafaude au sein même du discours du narrateur un antagonisme entre le mode dramatique et narratif.

Diegesis et *mimesis* ne rivalisent pas, dans ces œuvres, sans que s'exerce de l'un à l'autre une certaine dynamique orientée vers la théâtralisation de la parole. A travers ses divers avatars, la diégèse et l'intrigue apparaissent toujours problématiques. La destination du train dans *l'Exproprié* est sans importance même si elle semble être l'objet du voyage. L'espace diégétique est à prendre au figuré lorsqu'il est déterminé, le temps est presque inexistant. Le narrateur, quant à lui, se heurte au problème que pose la prise de la parole elle-même. Dans ce cadre, l'objet narratif n'est pas évoqué par le biais du récit mais reproduit comme discours. La narration se signale aussi par une certaine pauvreté.

Au plan textuel enfin, la narration se montre exsangue, aboutissant inévitablement à son extinction comme dans *Cette Voix*, ou à son effacement devant le texte poétique dans *Moi l'Aigre*. Ce jeu conduit à une destruction de l'unité textuelle même. Le jeu sur la narration ne dérègle pas la compréhension, il tue le narrateur et achève le récit.

Le discours, tout au contraire, se présente comme une parole de substitution encline à faire tache d'huile. Si les personnages, au début, semblent déconstruire leur identité, la mise en scène de leur parole fait pas à pas l'objet d'une re-construction, notamment dans les monologues intérieurs. Quoique le récit soit constamment troublé, voire persécuté par des discours, le texte semble construire son unité sur les discours proférés qui sont autant de lieux et de temps de la parole.

Une analyse peu approfondie de l'histoire du roman montre que la désaffection du récit au profit de la théâtralisation s'inscrit dans la logique du genre romanesque. Les jeux de narration et de théâtralisation ne recouvrent pas tout à fait ici l'antagonisme entre le mode dramatique et narratif, tel qu'il se présente traditionnellement.

En effet, l'étude de la littérature médiévale montre combien la narration a partie liée avec la récitation²⁴. En tant que telle, elle est aussi « dramatique » au sens aristotélicien du terme. Le genre romanesque n'a jamais su se détacher de son caractère d'adaptation de pièces de théâtre et d'épopées antiques.

²⁴ En effet, ce qui distingue le roman de la chanson de geste et de la poésie des troubadours et des trouvères c'est qu'il est le premier genre littéraire destiné à la lecture. Mais à cette époque, la lecture se faisait à voix haute. Pour en témoigner, les appels explicites à la réflexion du récepteur dans ces premiers romans. Cette vision du roman à haute voix sera reprise des siècles plus tard par Nathalie Sarraute.

Il y avait au XII^{ème} et XIII^{ème} siècles²⁵ peu de pièces de théâtre en français mais toute la littérature française était théâtre²⁶. Les jongleurs sont en partie les héritiers des mimes latins. Il y avait dans le roman du Moyen -Âge, une interprétation bien souvent dramatisée, et l'abondance de dialogues dans tous les genres médiévaux – roman y compris- suggère les effets qu'ils poursuivaient en contrefaisant la voix de l'un après celle de l'autre.

Le manuscrit *Aucassin et Nicolette* montre bien ce caractère théâtral qui passe par l'oralité. Ce texte se présente comme une chantefable qui fait alterner des *Or se cante* (Ici l'on chante) et des *Or dient et cotent et fablent* (Ici l'on récite), un texte où l'on relate et raconte, un texte où les dialogues sont extrêmement nombreux. Mais ces dialogues devaient sans doute prendre à l'origine la forme de monologues récités et mis en scène par un seul jongleur qui passait d'un personnage à un autre, comme c'est le cas dans les *one man shows* d'aujourd'hui.

Au XVIII^o c'est toute la littérature qui évolue de façon à accentuer la dramatisation générale tout en modifiant les traits et les implications. Cette dramatisation semble être inhérente à la représentation de soi, telle la poésie du XIII^o siècle qui tourne à la mise en caricature du moi (comme la poésie de Rutebeuf).

Pour ce qui concerne précisément le théâtre, il faut le prendre non pas dans son sens classique mais plutôt dans celui que l'on retrouve dans le théâtre populaire ou dans le théâtre médiéval qui ignore les unités, les divisions en actes et en scènes, un genre qui prend les mansions comme unique élément de repérage et de découpage.

Cette forme de théâtralité passe par la mise en scène d'un dit comme le rappelle Jacqueline Cerquiglini :

²⁵ Période où apparaissent les premiers romans en France.

²⁶ Il faut prendre le terme de théâtre comme le définit Khaïr-Eddine dans « Manifeste » (in *Soleil arachnide*, Paris, Seuil, 1969)

« au demeurant tout est théâtre, même le plus infime écrit, même une disposition judiciaire.

(...)

S'il est juste et avéré que le théâtre n'est pas sans une participation fondamentale de l'être dépoétisé le temps de son exercice, (...) schématiquement le théâtre, entre dans ma peau qui en use en poussant sa substance à l'infini jusqu'à la décomposition complète. Ma peau devient aussi théâtre elle-même. Ma peau se désapprend pour accomplir sa désintégration en même temps qu'elle se reconstitue dans le langage où les mots sont séparés de leur texture phrasologique ordinaire. Celle que les yeux subissent de prime abord et que l'oreille traduit par une association nécessaire à une aventure à venir.

Nous apprendrons ainsi que le théâtre est textuel et qu'il s'inscrit dans un ordre non métaphorique ou lyrique quand bien même il s'agirait de la plus brûlante écriture. Mais plus simplement continuateur d'une idée nette fondée principalement sur le moment et la fréquence de la parole conquise dès lors qu'on s'est opposé au principe statique de son originalité reconnue ou aux auteurs dans ce qu'ils affichent de plus précaire et qui incommode et indigné avant de provoquer l'idée même de la parole » (p.10)

Le dit est un discours qui met en scène un "je", le dit est un discours dans lequel un "je" est toujours représenté. Par-là, le texte dit décrit le mime d'une parole : il exhibe donc volontiers le "je" que l'on énonce²⁷

Le roman, quant à lui, devra attendre le XV^e siècle pour devenir le récit d'un monde au passé, se détachant ainsi de sa dramatisation originale. La pure narrativité apparaît en littérature comme récit du vieillissement. Le roman représente alors une réécriture des images spéculaires au détriment de la réécriture du théâtre, il est perçu comme le passage du *theatrum* au *speculum*. Au Moyen-âge, les images spéculaires sont les représentations qui composent les livres-miroirs. Elles sont des images qui rassemblent la réalité de l'univers sans lui ressembler car elles cherchent à refléter une totalité. Pour ce faire, elles montrent les choses sans les démontrer, car l'univers parle de lui-même. La fiction, dans ce cadre, apparaît comme « ce porte-à-faux de la parole »²⁸. Elle raconte la fiction constitutive de toute parole qui ne pouvait, selon Huet, s'exprimer que par le recours à la fiction platonicienne. La passion pour le roman cachera l'angoisse d'avoir perdu pied, de s'époumoner à la poursuite d'une vérité dérobée.

Le roman sera franchement narrativisé dans un travail de réécriture des vieux romans. Le principe de la réécriture qui dans la pratique prend la forme de la mise en prose, suppose la pérennité figée d'un nouvel univers littéraire. Elle n'est rien d'autre qu'une traduction, et comme toute traduction, elle s'écarte de l'original et se préoccupe de rendre le fond sans s'occuper de la forme. Elle a aussi abouti à ce retrait de la pertinence dans la distinction médiévale entre les genres narratifs (chanson de geste, roman, fabliaux...). Il y a eu comme une uniformisation dans laquelle se fondent ces genres.

S'écartant de la dramatisation originale, l'écriture romanesque va se modeler sur celle de l'histoire. Cette prétention à la vérité référentielle compense la déperdition du genre à la fin du Moyen-âge. Et ce n'est qu'à ce moment qu'il devient romanesque au sens moderne du terme. Le miroir romanesque est devenu un mode métaphorique de la représentation.

Mais la dramatisation n'a pas totalement quitté le roman. Un rapide coup d'œil à l'histoire romanesque nous fait voir une suite de récits-dialogues comme l'œuvre de Diderot, de récits-entretiens comme dans l'œuvre de Sade, de mises en scène de la prise de parole dans *Manon Lescaut*, de monologues comme dans *l'Ulysse* de Joyce, ou encore dans l'écriture très dialogique de Nothomb. Si ces œuvres s'inscrivent dans l'action, cette dernière est d'ordre illocutionnaire.

²⁷ Cerquiglini, Jacqueline, « Le clerc et l'écriture : Le Voir dit de Guillaume de Machaut et la définition du dit » in *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, Heidelberg, 1980, p 160

²⁸ Delègue, Yves., *la Perte des mots. Essai sur la naissance de la « littérature » au XVI^e et XVII^e siècles*, Strasbourg, Presses Universitaire de Strasbourg, 1990 p. 191

L'action passe par la parole comme dans le texte théâtral. Néanmoins, la question demeure : pourquoi ne pas avoir pu se libérer de la dramatisation ?

Il est possible d'avancer une hypothèse suivante. Tous les textes s'ingénient à dissocier à l'infini les instances énonciatives, or la narration avait agrandi le risque d'éloignement et de distanciation avec l'énonciateur en jouant sur l'illusion référentielle. Ce risque est d'autant plus faible que les énonciateurs sont souvent impersonnels. La narration de nos auteurs cultive ainsi la « situation » et la dramatisation. Cet effet sauvegarde la collectivité de l'énonciation qui est le véritable enjeu de l'œuvre dramatique.

Cependant, les deux positions d'énonciation ne s'excluent pas, au contraire. Comme pour effacer la distance entre l'énonciateur et son « écouteur », elles se superposent presque constamment, dans la mesure où le personnage-narrateur-énonciateur, s'il ne reste jamais très longtemps actant, demeure la plupart du temps discoureur. Tels apparaissent obstinément les narrateurs des romans : à la fois actant et énonciateur, comme dans une rhapsodie²⁹ qui rend compte de la récitation, au service non d'un poète comme dans la Grèce antique, mais de la langue. C'est une rhapsodie linguistique.

Une telle dynamique entre les deux modes donne un relief intéressant à la question de l'évanescence du narrateur et des mutations de la narration. Au lieu de donner sens au verbe dans un monde de chair et de sang, la théâtralisation du roman produira un sens nouveau qui s'inscrira sous des reflets dégradés de la réalité. Car la parole par sa fonction référentielle accentue l'absence de l'objet du récit.

Il faut cependant se garder d'identifier à la seule théâtralisation la mise en procès de la narration. La destruction de ce qu'édifie la narration se fait aussi par la métaphore ou par la métonymie. En effet, les modes langagiers qui se combinent échappent partiellement à la volonté du narrateur. C'est comme un délire, comme une formule magique dont le sens serait ailleurs et qui ne peut qu'être évoquée et non imitée. Le monde semble, comme le montre Mallarmé dans la « Crise du vers »³⁰, s'intégrer *malencontreusement* dans la représentation de la parole anéantissant le pouvoir de la lettre. C'est ce qui fait dire à l'auteur d'*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* que le suicide ne peut être que littéraire. Il implique la souffrance de celui qui raconte n'étant que la conséquence de son langage. Il faut donc pour mieux comprendre le sujet du récit pousser le langage jusqu'à ses limites. Il faut atteindre ce point où ce n'est plus

²⁹ Le mot est à prendre dans son sens étymologique (rhapsode du grec, rhapsôdos ; de rhaptein, coudre et ôdê, chant)

³⁰ Mallarmé, Stéphane, « Crise de vers. 1897 », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque la Pléiade » 1984

l'émetteur qui compte mais son message. Un peu comme l'envisage Mallarmé, le livre doit être, d'une part, le lieu d'un double mouvement la suppression de l'autre et d'autre part celui de la constitution de la parole comme victoire obtenue sur le silence et la mort. Mais pour pouvoir échapper à la néantisation, il faut que « le livre [soit] le passage du monde au théâtre »³¹, la constitution du monde et du sujet comme texte, la mise à nu de la parole, faisant dire à Philippe Sollers que le niveau où l'écriture s'opère ne peut être que celui des mythes. Le théâtre permet de voir le mode d'apparition de cette écriture concrète du mythe repris à l'inconscience d'une société dominée par l'argent. Et l'un des plus grands mythes ne serait-il pas celui de la prise de parole initiale?

L'étude des œuvres qui constituent mon corpus doit donc avant toute chose reposer sur des considérations poétiques. Il sera question d'analyser l'esthétique de la théâtralisation dans le langage car ce qui subsiste de cette dramatisation est l'angoisse et la jouissance d'un langage en crise, d'une parole qui réactive dans la perte du sens ses origines incantatoires, lui ôtant toute valeur d'échange quotidien.

Cette recherche conduit les auteurs à écrire afin de retrouver la Voix. L'écriture a, dès lors, pour fonction première la préservation de l'oralité en transcrivant ce que Ludwig nomme une « parole de nuit » dans la préface de son étude sur la nouvelle littérature antillaise³². Cette recherche replace le roman dans le lieu de ses origines, origine du genre mais aussi origine de l'écriture personnelle qui cherche à conserver puis à retrouver la voix. Mais ce travail de réécriture est d'abord un travail d'écriture, de création et toute tentative de mimesis est *de prime abord* un simulacre. L'écrit ne dit pas seulement qu'il devrait y avoir une voix, mais il dit d'abord qu'il n'y a pas de voix. Ce manque est gravé dans le roman. Le discours romanesque est un texte par définition incomplet et mutilé. Mais cette voix n'est pas totalement absente elle est une trace, une trace qu'il fait suivre.

Pourtant cette ambiguïté de l'écriture est rarement prise en compte et lorsqu'elle l'est, cela se fait sur le mode de l'occultation. La narratologie installe l'étude du texte romanesque dans un horizon d'oralité. Genette ne dit-il pas, dans *Figure III*, que le narrateur est une voix ? On parle de voix pour décrire un discours écrit. Barthes, de son côté, pense l'écriture comme parole. Il dira qu'écrire consiste « à se faire le centre du procès de la parole »³³. Mais, la parole est rarement monovocalique. Elle est constituée d'un « magma des paroles d'autrui,

³¹ Sollers, Philippe, *l'écriture et l'expérience des limites*, Paris, du Seuil, 1971

³² Ludwig Ralph, *Ecrire la parole de nuit. La nouvelle littérature antillaise*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 18-24

³³ Barthes, Roland, *le Bruissement de la langue*, Paris, du Seuil, 1984 p. 285

contradictoires»³⁴. L'écriture de la voix fait prendre conscience à l'auteur qu'il est multiple que « pas à pas [il retrouvera] tous les personnages [qu'il a] incarnés, toutes les vies [qu'il a] subies»³⁵.

C'est que le théâtre de la parole passe par le bourdonnement, le dialogue, la rumeur.

De manière avancée, ma recherche portera sur la parole et la voix. Le premier aspect de l'écriture de mes auteurs est de chercher à créer une écriture de la langue parlée. Cette parole est prise comme un matériau formel constituant une matrice poétique qui détermine l'aspect de l'écrit. Il s'agit de réinventer la parole « qui ne doit plus rien à aucune espèce de concession »³⁶ même signifiante. Seule la façon de dire semble intéresser nos auteurs, non ce que l'on peut dire. La théâtralisation permet justement cette façon de dire car elle permet l'être là. S'agissant de la parole, il est significatif que nos auteurs ne fassent, dans leurs textes, aucune différence entre le personnage et le narrateur. Tous deux ont le même statut, celui d'énonciateur, de tenant lieu de la parole. D'ailleurs si narrateur, personnage, énonciateur ne sont abordés que dans leur langage, c'est que le verbe est la seule chose qui subsiste d'eux. Ils se réduisent donc à la parole, à des énonciateurs c'est à dire à des voix. Car, c'est ce que l'on constatera plus tard lors de l'étude des romans, les personnages-narrateurs sont parfois des caisses de résonance du discours vers d'autres voix sans lieu de production, voix collective et sans source. Khaïr-Eddine disait dans une interview «lorsque j'écris un roman c'est pour (...) faire entendre des foules considérables»³⁷

Dans le récit classique, c'est au narrateur qu'incombe en dernière instance la responsabilité du récit. Mais il existe deux cas où cette instance est soumise à une autorité textuelle supérieure. Il s'agit tout d'abord des récits racontés à la première personne. Dans ce cas le narrateur devient un personnage, son discours sera donc soumis à une autre instance qui est l'auteur impliqué³⁸. Le second cas est celui des récits à la troisième personne qui présentent un narrateur à savoir limité.

Ce qui importe, c'est que dans tout texte, coiffant les autres, une voix fait autorité, celle du narrateur, celle de l'auteur impliqué ou encore celle de l'auteur lui-même. Même s'il est l'interlocuteur sans cesse en fuite, le narrateur est « un énonciateur singulier qui, malgré toutes ses esquisses, est bel et bien une projection parcellaire de l'auteur lui-même »³⁹. Si cette voix est responsable de l'idéologie du texte c'est qu'il se présente comme source de l'histoire qu'il raconte.

³⁴ Pinget, Robert, *L'Ennemi*, Paris, Editions de Minuit, 2003, p.102

³⁵ Khaïr-Eddine, Mohammed, *le Déterreur*, Paris, Seuil, 1973, p. 68

³⁶ *Algérie-Actualité*, 19-25 mai 1968, pp68-69

³⁷ Ibid.

³⁸ Cette instance est étudiée par G. Genette dans ses *Nouveaux Discours du récit*, Paris, le Seuil, 1983, pp. 93-107

³⁹ Couturier, Maurice, *la Figure de l'auteur*, Paris, le Seuil, 1995, p 132

Dans la mesure où il se pose en source de l'histoire, le narrateur fait figure d'autorité. C'est sa voix qui nous informe des actions des personnages et qui nous présente son récit comme « vrai ». Le système narratif conduit à un glissement qui fait accepter comme vrai non seulement ce qu'il raconte de l'univers diégétique mais aussi ce qu'il énonce comme interprétation. Le narrateur devient ainsi non seulement source de l'histoire mais aussi interprète ultime du sens de celle-ci⁴⁰ ce qui explique ses fonctions idéologique et testimoniale.

Le pacte de lecture conduit donc à se référer à l'énonciateur pour le sens à retirer de l'histoire. L'autorité énonciative dirige le lecteur par des jugements explicites, qui s'agit parfois de maximes valables au-delà de la réalité textuelle proche de ce que Barthes nomme « le cadre de référence »⁴¹. C'est ce qui constitue la fonction idéologique.

Le narrateur s'exprime aussi par l'architecture du récit. C'est la fonction de régie. La façon dont les unités sont agencées relève de la responsabilité du narrateur. Le lecteur est donc subordonné comme l'univers textuel à la volonté du narrateur. Cette construction finit par briser le mythe du roman comme échange, comme processus de communication implicite. Le narrateur intervient comme commentateur et comme metteur en scène.

C'est pour contrer cette autorité suprême, afin de mettre en avant le discours lui-même, que des textes vont mettre en scène les innombrables voix qui les habitent c'est le cas des textes polyphoniques. Le pouvoir énonciatif, idéologique et de régie sera éparpillé entre différentes voix.

Le premier procédé de polyphonisation d'un texte est donc le silence du narrateur, ce qui aboutit au plan narratif à des réticences, des piétinements, des suspensions,... Un autre procédé est le brouillage de l'intrigue. L'ambiguïté de la construction conduit au brouillage du sens, c'est le cas dans *l'Emploi du temps* de M. Butor. Dans ce cas, l'ambiguïté de l'énonciation du discours renvoie à des interprétations contradictoires.

L'ironie même est un procédé de polyphonisation puisqu'elle est fondée, comme le montre Ducrot dans *le Dire et le Dit*⁴², sur le brouillage de la voix narrative qui rend indécidable le système évaluatif global. Parler de façon ironique, cela revient, pour un locuteur L, à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L n'en prend pas la responsabilité et, bien plus, qu'il la tient pour absurde.

⁴⁰ Idée approfondie par Suleiman, Susanne, *le Roman à thèse ou l'Autorité fictive*, Paris, PUF, 1983

⁴¹ Barthes, Roland, *S/Z*, Paris, le Seuil, 1970, p.2

⁴² Ducrot, Oswald, *le Dire et le Dit*, Paris, Ed. de Minuit, 1984 p. 211

L'ironie est donc une combinaison de voix qui, bien qu'elles se confondent dans un même énoncé, renvoient à deux locuteurs différents.

L'autre procédé, plus absolu encore que le premier, est la destruction de la voix narrative afin de donner plus d'importance à la voix qui dit plutôt qu'à ce qui est dit. Ce processus est parfois matérialisé dans la théâtralité. C'est le cas du roman dialogique.

Diderot et Sterne ont utilisé ce procédé afin de refuser le romanesque en mettant en scène sans complaisance ce que le lecteur réclame. Dans *Jacques le fataliste et son maître*, l'auteur met en scène des digressions, des anecdotes sans se troubler du fait que le récit des amours de Jacques ne progresse pas. Mais ce caractère dialogique est un principe romanesque⁴³ même s'il s'agit de dialogues tronqués où l'un des deux locuteurs est habituellement muet. Parfois les romanciers cherchent à briser cette «hypocrisie dialogique» non pas en donnant la parole au lecteur comme dans *Tristram Shandy*, mais en brisant la nécessité de l'échange en ayant recours à l'intériorisation discursive comme dans le monologue.

Benveniste démontre que le « je » est une «Instance unique par définition, et valable seulement dans son unicité»⁴⁴. Dans le roman, le je ne devrait donc désigner que la personne qui énonce le discours. Qu'arrivera-t-il si l'on multipliait les « je » ? Le discours serait-il encore communicant ?

A propos du « Tu », Benveniste dit que « Je n'emploie je qu'en s'adressant à quelqu'un qui sera dans son allocution un Tu. C'est cette condition de dialogue qui est constitutive de la parole»⁴⁵

Or, dans les textes modernes le Tu se confond souvent avec le Je dans les constructions en monologue. Nous avons affaire à des consciences qui se disent. Ainsi est aboli le dialogue qui était la source de toute narration. La parole intérieure n'est pas échangée mais verbalisée. La parole sera même parfois une réflexion sur la parole comme dans *Une Voix* ou dans les *Carnets du sous-sol* de Dostoïevski qui débute par une réflexion sur la conversation. Le sujet de ces non-dialogues est le dialogue lui-même.

Le plus grand degré de l'abstraction du dialogue est le monologue intérieur inventé par Dujardin. Dans ce cas, il y a synchronisation de l'expression et de l'expérience. Ce sont des discours sans auditeur et non prononcés selon les propos même de Dujardin.

⁴³ Comme le montre Bakhtine dans *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, L'Âge de l'Homme, 1970

⁴⁴ Benveniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, (T1), Paris, Gallimard, 1991 [1966], p252

⁴⁵ Ibid, p. 260

Ainsi, le monologue intérieur parce qu'il prétend délivrer la parole pensée du pouvoir énonciatif, parce qu'il est suppression de toutes traces du narrateur, se présente comme la pure émanation de l'homme seul. Ce n'est pas pour rien que la solitude est l'un des thèmes de nos textes. Le personnage pense, et ce faisant il parle et affirme son existence. C'est une déviation du *Cogito, ergo sum*. Le monologue a l'air de se raconter tout seul, il est la figure de la théâtralité par excellence. Né dans une époque de crise de la conscience, au tournant du XIX^e siècle, le monologue intérieur traduit une vision où l'être est condamné à une solitude ontologique. L'effacement du narrateur et le déroulement de la voix entendue sans qu'elle soit dite, engendrent la mise en scène de la parole.

Cette mise en scène rompt l'agencement logique des séquences. La contiguïté prévaut sur la continuité, la juxtaposition prend le pas sur la liaison. Dès lors, à la séquence traditionnellement reliée à la précédente, est substituée la scène-fragment autonome qui se constitue d'éléments phrastiques et discursifs nouveaux.

La notion de scène est souvent rattachée aux arts visuels, mais en vérité elle est susceptible de décrire un certain nombre de procédés littéraires en dehors même du théâtre. La scène s'organise souvent autour d'un espace, son introduction dans le roman posera la question de la représentation de l'espace et de la spatialisation du temps narratif. La scène devient l'espace de rivalité entre le visuel et le textuel, ce qui l'oppose à l'invisibilité du récit, le visuel creusant la surface textuelle pour catalyser dans le regard les réseaux du roman. La scène est une matérialité physique, le moment de « faire surface », comme la caractérise S. Lojkine⁴⁶.

Le récit doit se transformer en dispositif scénique qui dénoue en le reconstituant un espace langagier. La scène désigne un moment primitif où la parole devient, assemblée dans un espace sous forme d'images, action. Elle met en avant la dimension spéculaire originaire de l'œuvre. Plus qu'un procédé de composition, le langage est l'instrument et l'enjeu du roman.

A propos du théâtre Giraudoux disait qu'aux yeux du spectateur le dialogue est la forme suprême du duel pour la créature douée de parole, et qu'il est le seul à avoir le pouvoir d'élucider les difficultés et les conflits de la vie (« Metteur en scène » *Littérature*). Le vrai combat est un combat de parole (comme dans l'acte II, scène 13 de la *Guerre de Troie n'aura pas lieu*)

L'omniprésence de la parole traduit la volonté de donner à lire et à *entendre* un langage extrêmement direct qui touche à la vie de l'individu et à ses mots dans ce qu'ils ont de plus quotidien. Le roman échappe aux impératifs de la description à distance pour atteindre une fluidité et une spontanéité exemplaires. Une telle passion va tellement loin qu'elle provoque la

⁴⁶ Lojkine, Stéphane, *Image et Subversion*, Paris, J. Chambon, 2005

réduction du roman à la forme du dialogue. On peut donc parler d'un pouvoir absolu de la structure dialogique. Il n'y a plus qu'elle pour soutenir le développement du texte d'essence romanesque.

Le dialogue possède plusieurs fonctions et plusieurs sens. Tout d'abord, il implique un effet de « naturalité » textuelle. Le langage écrit échappe, grâce à ceci, à la rigidité et à la monotonie d'une narration extérieure. Il touche à l'immédiateté, c'est-à-dire qu'il n'a plus besoin d'un intermédiaire abstrait (le narrateur) pour s'affirmer. Il s'agit d'écrire comme on parle, donc de dégager le roman d'un formalisme trop sec. Le langage du roman se doit d'être vital et d'adhérer aux passions et aux émotions enracinées dans le corps de l'homme. L'effet de naturalité provoqué par le dialogue s'associe dès lors à un effet de matérialité. Le dialogue consacre un langage physique, puisqu'il est fait de voix. Il souligne à la perfection la dimension corporelle des mots, car il est rythmé par de nombreuses inflexions.

Les voix qui dictent le discours ne sont pas que de simples voix qui vomissent des mots d'une manière incohérente, elles donnent l'impression de vouloir à tout prix meubler le silence et le vide qui les entourent, comme si la parole, en fin de compte, ne reposait sur rien. Le caractère complètement détaché de la parole accentue le sentiment d'un système qui ne fonctionne que pour lui-même.

Le rapport conflictuel entre naturalité et théâtralité demeure sans solution. Il faut donc voir le recours incessant au dialogue en tant que stratégie permettant de rendre compte de l'ambiguïté inhérente à la forme du roman. Ce dernier propose en effet d'accéder à la matière même de l'existence, aux actes et aux sentiments de l'individu, et pourtant, dans cette optique, il ne peut éviter l'emploi d'artifices suprêmes : ceux de la fiction et du langage écrit. Le dialogue opère dès lors comme un miroir de l'œuvre romanesque.

Mais il possède encore d'autres fonctions. Il établit un lien très fort entre la parole et la folie. Le dialogue met à nu la folie contenue dans toute parole, dès lors que celle-ci se présente en quantité excessive sans que cet excès ne réponde à aucune motivation. L'essence du langage réside dans l'existence d'un questionnement. La déraison associée au débit verbal de l'énonciateur ouvre sur la déraison de la parole en général. En conséquence, le dialogue romanesque fait basculer ses participants dans une ronde insensée ; celle du langage. Le langage apparaît comme déraisonnable car cela revient à vouloir faire parler autrui qui est absent. Ce n'est pas le langage en soi qui échappe à toute signification, mais plutôt sa provocation et le besoin tyrannique de la parole d'autrui. Ce thème de la désintégration de la raison dans et par le

dialogue constitue un des points fondamentaux de notre recherche. La folie du dialogue romanesque est également provoquée par l'absence d'un centre dans la parole. Celle-ci étant vouée à la dispersion, il s'agit avant tout de montrer avec quelle facilité la parole serpente entre différents sujets sans jamais demeurer longtemps au même endroit comme si elle ne faisait que passer. Ce travail de glissement rend compte d'une vision kaléidoscopique du monde et d'une réflexion sur le caractère potentiellement inégalitaire du rapport des voix dans le dialogue. Le dialogue est en effet l'espace où s'exerce un pouvoir incessant. Il y a toujours un dominant et un dominé. L'égalité des voix n'a jamais lieu, en ce sens la conversation n'est qu'un faux dialogue.

Il s'agit dans mes textes d'une logomachie au sens étymologique, car tout est issu d'un duel verbal. Le personnage se confond avec son langage, il naît de l'écrit et vit de parole. L'invention du roman est fondée sur un moment créateur de parole.

Pinget dira :

Il n'y a pour moi qu'une seule réalité : le langage, des mots que j'accroche les uns aux autres, qui entraînent à leur tour des phrases, donc un sens, et qui finissent par aboutir à une certaine vision. Si j'essaie de prévoir, cela bloque la parole (...)

47

La merveille du langage n'est-ce pas justement de susciter à l'infini du réel qui décolle de la réalité ?

Les mots sont dramatiques plus que la mise en scène d'une situation imaginaire. Sans doute est-ce la raison pour laquelle le vrai sujet du théâtre moderne est la perte des mots comme c'est le cas pour *Godot*, la *Cantatrice chauve*... le texte est par lui-même une représentation.

Chaque page des œuvres qui constituent notre corpus contient une multitude de sensations qui tissent un espace étrange, un hiatus se dessine qui installe l'espace de la parole.

L'espace créé serait ainsi l'espace de la parole comme lieu d'existence : de l'être au dire, et du dire à l'être s'ouvre une scène ambiguë. Le dit est la pure matière de la représentation.

En rivalisant avec l'essoufflement de la parole du narrateur qui s'étouffe à force de vouloir régir, les textes rejoignent l'instant critique de la prise de parole, par l'écriture.

La narration, qui est une action dans le temps, est appelée à dessiner un espace qui est celui de la parole. Dans cet espace, le verbe s'incorpore, prend forme et existe. Il devient le réceptacle

⁴⁷ Rambures, Jean-Louis de, « Robert Pinget » in *Comment travaillent les écrivains*, Paris, Flammarion, 1978, p. 135

d'une existence doublement mise en danger. En amont, les mots mis en scène perdent de leur existence propre en devenant objet de représentation. En aval, l'avenir de la parole est de décliner vers la clausule pour finir dans le silence.

Comment le verbe peut-il être chair ?

Tel est le pari de nos auteurs. La réponse réside dans la position paradoxale du langage qui dissocie Sa et Sé pour mieux se présenter comme cri, comme voix. Cette dissociation va vers une dynamique de la parole. Ni signe signifiant, ni bruit neutre. Mais jonction du désir et du sujet, du dedans et du dehors, du dit subjectif et du perçu objectif.

La parole est minée de l'intérieur par une abondance incontrôlée. Le roman devient le déferlement d'un flux verbal sans mesure et sans fin. Parlant du "je" dans les textes de S. Beckett, Blanchot disait qu'il était

entré dans un cercle où il tourne obscurément, entraîné par la parole errante, non pas privée de sens, mais privée de centre, qui ne commence pas, ne finit pas, pourtant avide, exigeante, qui ne s'arrêtera jamais, dont on ne pourrait souffrir qu'elle s'arrête, car c'est alors qu'il faudrait faire la découverte terrible que, quand elle ne parle pas, elle parle encore, quand elle cesse, elle persévère, non pas silencieusement, car en elle le silence éternellement se parle.⁴⁸

Le verbe devient verbiage ainsi que le montre Ionesco dans son *Journal en miettes* : «le mot tue la pensée. Il la détériore »⁴⁹. La logorrhée discrédite et détruit le langage.

Il y a comme un emballement d'une parole échappant progressivement à toute organisation. Ce sont d'abord d'infimes glissements verbaux par association phonétique. Puis la reprise indéfinie de formes identiques, prolifération de formules vides et de séquences homophoniques aboutissant enfin à la dislocation du langage à son émiettement.

Mais la crise du langage est la manifestation d'une crise de la pensée et de la communication. Les automatismes dénoncent le conformisme. Le procès du langage est le procès d'un homme imprégné des idées reçues, dépourvu de vie intérieure et devenu interchangeable, inexistant. L'absurdité du langage n'est que la métaphore et la manifestation de l'absurdité de l'existence. Le théâtre ne dit pas, il montre, présente.

Mais le langage est distendu, désorienté, désarticulé c'est un cri désolé et discret. Il est l'écho des « voix mortes » (dans *Godot*) dont il ne reste que le murmure pour exister.

⁴⁸ - Blanchot, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, «Folio-Essais», 1959, p.286

⁴⁹ - Ionesco Eugène, *Journal en miettes*, Paris, Mercure de France, 1967, p.121

Cet éclatement du langage est la manifestation la plus hardie du bouleversement et de la rénovation des formes romanesques au XX^e siècle.

La mise en texte dans mon corpus semble avoir voulu cultiver l'art de la rupture et de la dissonance. L'unité de genre et de ton, chère aux classiques, cède la place à l'art des alliances et des contrastes. La dissonance la plus radicale est celle vis-à-vis du langage à qui ont dénié non seulement son pouvoir, mais jusqu'à sa cohérence et sa signification. La parole est alors fréquemment réduite à une expression insignifiante, ramenée à la plus simple forme, formée de séquences de délire, entrecoupées par d'autres séquences. Ailleurs le langage au contraire est l'objet d'une prolifération incontrôlée où sombrent à la fois la logique et le sens.

Mais dans ce langage exténué, usé, jaillit un nouveau lyrisme, un langage au-dessous du langage, où malgré leur insignifiante les échanges se font l'écho d'une existence.

La composition même du texte est régie par une recherche de ruptures et de chocs. A la pratique classique régie par la logique du récit, nos auteurs substituent un goût de fragmentation, de dispersion régie par la logique des prises de parole.

La succession de scènes correspond simplement aux changements des préoccupations ou d'énonciateurs. Le précédé de la scène a été un moyen de rompre avec le canon de la continuité pour leur substituer une esthétique de la diversité, de la segmentation, de la brisure et de heurt, du plurivocalisme.

La théâtralité est un mot assez récent puisqu'il est créé aux alentours de 1950 afin de cerner le phénomène théâtral. Elle se définit très tôt comme désignant l'essence du théâtre.

La tentative de définition de l'essence du théâtre n'est pas neuve. Si pour Aristote, la littérature et surtout le récit donnent la primauté au verbe, dans le théâtre l'accent est mis sur le geste et l'image, on répète des actions, on agit, on montre.

G.Picon⁵⁰ définit le théâtre comme étant du domaine de la parole, de la parole en action. De ce fait la théâtralisation serait synonyme de concrétisation. Mais l'action théâtrale ne se fait pas d'elle-même c'est « le mot qui fait la chose en la disant, qui engendre à partir de l'absence, du néant, des créatures de fiction »⁵¹. Le mot fiction est à prendre ici dans son sens premier, c'est-à-dire modelage. Le théâtre est perçu donc comme le modelage de la réalité, donnant au

⁵⁰ Picon, Gaëtan, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, Gallimard, 1960

⁵¹ Corvin, Michel, «Théâtre», dans Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 1998, [1991], p. 821

réalisme du théâtre un caractère de trompe-l'œil. Dès lors, doit-on définir l'essence du théâtre, la théâtralité, comme étant illusion, artifice et outrance ? Pris dans cette acception, le théâtre semble être, contrairement à ce que la tradition aristotélicienne affirme, le genre littéraire le moins mimétique.

Il faut donc définir l'essence du théâtre, ailleurs, en son point de rupture véritable avec les autres genres. La plupart des définitions parlent de la théâtralité comme ce caractère qui se prête à la représentation scénique « C'est un genre essentiellement scénique, où le gestuel est plus important que le Verbe. »⁵²

Or, nous constatons qu'il existe une théâtralité extra-scénique. Et c'est pour échapper à cet amalgame qu'A. Larue reprend, pour s'y opposer, les définitions antérieures:

Par définition, la théâtralité désigne tout ce qui est réputé être théâtral, mais elle n'est justement pas théâtre. Jamais métaphore n'aura soufflé à ce point la vedette à son référent. Théâtre hors théâtre, la théâtralité renvoie non au théâtre mais à quelque idée qu'on s'en fait⁵³

C'est à cette conclusion qu'arrivent tous les participants au colloque *Théâtralité et Genres littéraires* organisé à l'Université de Reims en 1994. La lecture des Actes de ce colloque, montre bien que la notion de théâtralité ne peut être définie que par défaut. En somme, elle désignera la présence d'indices théâtraux dans un discours ou une situation qui n'ont rien à voir avec le théâtre.

Bien qu'ils soient ses effets les plus visibles, la théâtralité ne se retrouve pas seulement dans les dialogues et dans l'oralité du discours écrit. Scherer, dans son étude de la théâtralité dans le Nouveau Roman, montre qu'il s'agit d'un processus plus complexe qui commence par la concrétisation d'un être fictif, d'une scène visualisable par le langage. Prenant l'exemple du *Neveu de Rameau*, il constate que le « héros » crée des personnages en se parlant avec conviction. Puis créé par l'image, le dialogue finit par susciter le théâtre. Cette pratique se manifeste dans le récit classique selon trois procédures principales : la satire d'une posture, la parodie d'un type figé de discours et la représentation du pathétique. Ces trois modalités de la théâtralité qui privilégie l'effet à produire s'inscrivent dans les espaces du récit que la tradition littéraire désigne comme des « scènes » à temporalité figée, des moments réduits aux limites du temps référentiel qui est aussi celui de la lecture.

⁵² Schérer, Jacques, *la Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950, p. 17

⁵³ Larue, Anne, « Avant-Propos » in *Théâtralité et genres littéraires*, textes réunis et présentés par Anne Larue, Publications de la Licorne, colloque II, UFR Langues et littératures de Poitiers, 1995. p.3

Schérer montre aussi que c'est la naissance d'un personnage en situation⁵⁴ qui débouche sur le dialogue. Le dialogue est donc un effet et non une fin en soi. Ce dialogue se développe en même temps que la mise en scène qui finit par inclure le geste. Issu de l'image, le dialogue suscite le théâtre.

La théâtralité résulterait donc de la prise de conscience d'une mise en spectacle, en geste, cette mise en spectacle devenant un but. Trott affirmera cette idée en disant que « la mise en espace par laquelle un texte se métamorphose en voix et en mouvements est un processus propre au théâtre »⁵⁵. Pour moi, ce processus est propre à la théâtralité et non au théâtre en tant que genre.

Se poser la question de la théâtralité, c'est tenter, donc, de définir ce qui est l'élément central du théâtre. C'est tenter de mettre au jour sa nature profonde par-delà la multiplicité de ses formes et des lieux de son exploration. C'est tenter de trouver les paramètres communs à toutes les expériences de théâtralisation que ce soit dans le théâtre, dans le roman ou dans le geste quotidien. Le projet dépasse nos compétences c'est pour cela qu'il ne s'agira ici que de chercher des repères, définir des concepts, poser des questionnements.

Les normes esthétiques, les clivages génériques ont été dépassés. Les définitions mêmes furent remises en question permettant ainsi, non l'émergence mais la confirmation d'une forme d'écriture hybride qui avait comme précurseurs *Jacques la fataliste*, *Manon Lescaut*, *les Chants de Maldoror*,...

Le roman ainsi envisagé ne pouvait plus garantir le fait narratif, ni la référence diégétique. Le roman est donc devenu un sujet de recherche sur sa spécificité d'autant plus qu'il était investi par d'autres pratiques telles que le théâtre, la photographie (dans les textes surréalistes comme *Nadja*), la poésie... Investi par tant de pratiques, le roman, soudain décentré, était contraint de se redéfinir et peut-être même de se définir.

L'émergence de la théâtralité dans le roman avait pour corollaire la dissolution des limites entre les genres et des distinctions formelles entre les pratiques discursives.

La théâtralité restant un concept assez difficile à définir, je prendrai pour ma part, la définition donnée par Michel Polny et reprise par J. Baillon dans « D'une entreprise de

⁵⁴ Cette notion nous fait penser à la conception sartrienne du théâtre.

⁵⁵ Trott, David, « Textes et réécritures de textes : le cas des Fêtes grecques et romaines de Louis Fuzelie », in *Man and Nature/L'Homme et la Nature*, III, 1984, p77

théâtralisation »⁵⁶. La théâtralité est une «idée concrète directement maniable mais qu'on ne peut décrire qu'indirectement et que l'on associe au théâtre».

Chapitre 1: La spatialisation du temps

Parler de spatialisation du temps, c'est commencer par le définir. Or, une brève lecture des philosophes qui se sont intéressés à la question, de Saint-Augustin à Ricœur, en passant par Pascal et Heidegger, nous montre que le temps, dans son appréciation métaphysique, ontologique ou même éthique chez Levinas, est conçu comme une expérience (mentale, sensorielle, ou bien de la conscience) et non comme un concept bien défini. Dans les *Confessions*, Saint Augustin met en avant cette difficulté de la langue à prendre en charge cette notion

Qui serait capable de l'expliquer (le temps) et de le définir brièvement ?
Qui peut le concevoir, même en pensée, assez nettement pour exprimer par des mots l'idée qu'il s'en fait ?(...) Qu'est-ce donc le temps ? si personne ne me le demande, je le sais ; mais si on me le demande et que je veuille l'expliquer, alors je ne le sais plus⁵⁷

Le temps serait donc au cœur de toute expérimentation ontologique mais il se dérobe à toute tentative de verbalisation. La mise en place d'un sujet en rapport avec son monde, son verbe et son imagination étant la caractéristique première de la théâtralisation, il serait intéressant d'interroger la temporalité qui y est mise en scène.

Chez Evreinov⁵⁸, le théâtre est perçu comme un instinct universel qui pousse l'homme à transformer les apparences de la nature (c'est-à-dire du réel) pour créer un espace autre (la scène). Ce travail de re-présentation n'est pas le propre du théâtre, il est la condition générale de la théâtralité à qui on attribue une dimension spatiale, contrairement au récit qui s'inscrit plus dans la durée. Ainsi, afin de théâtraliser le texte romanesque, l'homme, point de départ de toute théâtralité, va, à travers la mise en scène de simulacres de soi et de son langage, spatialiser le temps.

Albert Thibaudet⁵⁹, repris par Bakhtine⁶⁰, affirme que

⁵⁶ *Théâtre/Public*, 18-19, jan-juin 1975, pp. 105-122

⁵⁷ Saint Augustin, *Les Confessions* [Edition numérique, [https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Confessions_\(Augustin\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Confessions_(Augustin))]

⁵⁸ Evreinov, Nicolas, « le Théâtre pour soi, 1915 », in *le Théâtre dans la vie*, Paris, Stock, 1930

⁵⁹ Thibaudet, Albert, *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1965 [1938]

⁶⁰ Bakhtine, Mikkaïl, *Esthétique et Théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 471 -472

la plupart des grands romanciers sont les théoriciens de leur art parce que l'œuvre romanesque doit résoudre le moins facilement soluble des problèmes d'interprétation : quel sens, donc quelle forme donner au cours incessant du temps humain ?

Mettre à mal le romanesque reviendrait, comme le montre Barthes, à détruire la durée, c'est-à-dire à briser « la liaison ineffable de l'existence : l'ordre »⁶¹. Or, ce refus de la temporalité est difficile à concevoir étant donné que le roman, contrairement aux autres arts qui saisissent la réalité dans sa totalité, est avant tout « une œuvre de langage qui se déroule dans le temps »⁶². Il implique une succession de mouvements qui se déroulent dans le temps avant d'être saisis comme un ensemble. Il est donc difficile de concevoir un roman a-chronologique. Ce qui conduit Bakhtine à conclure :

Il (auteur-créateur) peut commencer son récit par le recommencement, la fin, le milieu, partir de n'importe quel moment des événements qu'il représente, sans détruire pour autant le cours objectif du temps. C'est là que se révèle avec une grande clarté la différence entre le temps qui représente et celui qui est représenté.⁶³

Cette conclusion me semble pourtant problématique car cette différence d'une si « grande clarté » ne semble pas si évidente. En effet, les études narratologiques, à l'image de celles établies par Gérard Genette, ne conçoivent le temps du roman que comme une mise en rapport entre le temps de la diégèse, difficile à limiter dans les romans qui constituent notre corpus, et celui du discours, temps de papier sans réelle teneur chronologique. Ainsi le temps est conçu comme des strates (la vitesse, la fréquence, l'ordre,...) et non comme un trajet de narration qui caractérise à défaut de l'expliquer la dynamique du temps de la narration. C'est ce qui explique, peut-être la notion de *chronotope* de Bakhtine comme étant

La corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature. Ce qui compte pour nous, c'est qu'il exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps (celui-ci comme quatrième dimension de l'espace).⁶⁴

Ainsi, le temps ne serait qu'une dimension spatiale.

⁶¹ Barthes, Barthes, *le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux Essais critiques*, Paris, Seuil, coll « Points », 1972, p194

⁶² Hytier, Jean, *les Romans de l'individu*, cité par Raimond, Michel, *le Roman depuis la révolution*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 310

⁶³ Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et Théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 395.

⁶⁴ *Ibid*, p. 237

Au-delà d'une volonté de dépasser le romanesque, la remise en question de la notion même de temps aboutit à un questionnement sur le moi qui perçoit ce temps. C'est ainsi que chez Proust, par exemple, le temps est un facteur de fragmentation du moi. Il me semble donc important de travailler sa spatialisation dans les œuvres qui composent mon corpus, avant de m'interroger, dans le second chapitre, sur l'identité des narrateurs qui prennent en charge sa narration (ou sa non-narration).

Devant la marche inéluctable du temps qui mène vers le néant, les énonciateurs trouvent refuge dans l'espace. L'enjeu de leurs prises de parole est l'harmonisation d'un moi qui ne peut se faire que dans un hors-temps, dans un temps matérialisé, figé par l'espace. L'espace devient, dès lors, une prise de conscience de l'impossibilité de retrouver le temps afin de retrouver une unité perdue. C'est là le drame qui se joue dans les cinq « romans » fragmentés qui constituent notre corpus.

L'absence de temporalité (à travers sa suspension ou sa fragmentation), l'absence d'un moi qui puisse rassembler la mosaïque chaotique des voix, laissent le champ libre à une recomposition spatiale dans la trame où s'enchevêtrent les fragments puisque le temps ne peut plus jouer son rôle de connecteur. Ainsi, l'intrigue disparaît et c'est l'espace qui fait sens et donne une épaisseur au discours et à son être. Il s'agit, pour reprendre G. Poulet, de projeter le temps dans l'espace⁶⁵ afin de permettre la simultanéité.

La simultanéité, élément nécessaire de la fragmentation de l'être qui est soi et autre, qui est et qui n'est pas au même moment, dans les romans qui constituent notre corpus, me semble importante pour orienter et simplifier l'analyse de textes très différents tant sur le plan thématique que sur celui de la narration. C'est ainsi que, dans ce chapitre, les romans seront abordés sans distinction entre les écrivains mais en mettant en rapport les écritures de temps. Mon but étant d'analyser la manifestation de la spatialisation du temps, il me semble plus judicieux de rapprocher les écritures des romans malgré la différence des auteurs. C'est ainsi que *L'Invention du désert* de Djaout et *Cette voix* de Pinget seront regroupés dans une même analyse ; *Une Vie, un Rêve, un Peuple toujours errants* de Khaïr-Eddine sera rapproché de *L'Exproprié* de Djaout. Quant à *Moi l'aigre*, il constitue de par sa genèse un cas à part.

Ce choix méthodologique me permettra de prendre conscience puis de dégager, en plus des différentes écritures spatiales du temps, une cohérence dans ces écritures.

⁶⁵ Poulet, Georges, *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, 1982 [1963]

1. Temps à l'œuvre

Le temps de l'œuvre est un concept emprunté à Levinas qu'il définit comme étant le fait d'agir « sans entrer dans la Terre promise »⁶⁶. Il est, d'abord, celui d'une rupture où l'Homme est arraché à son paradis perdu⁶⁷ par la mort qui déclenche l'écriture sur l'ardoise du narrateur-scripteur dans *Cette voix*, ou par la double fracture que sont l'entrée à l'école et le départ du village natal, dans *L'Invention du désert*. Cette temporalité de la scission impose, selon le philosophe, l'adoption d'une « posture éthique » qui conduit l'être vers les autres. Rupture ontologique, le temps devient l'expérience des autres, ou du moi en tant qu'autre. Dans le roman de Pinget, le discours de l'énonciateur principal est, dans une première partie, une transcription de la voix des autres qui va de la conversation au chahut et finit par le dédoublement des voix narratives. Le texte de Djaout marque une orientation du narrateur vers les autres, les noirs perçus à Djedda, les « emmagasineurs » de Sana.

L'expérience de l'autre provoque une désignation du temps comme un espace (un milieu chez Levinas) dans lequel se déroule la vie éthique du sujet. En effet, le temps a besoin d'être matérialisé afin de permettre la rencontre avec l'altérité. C'est ainsi que le retour au lieu/temps de l'enfance, dans *L'Invention du désert*, se fait aussi à travers l'observation de la petite fille du narrateur

Elle est la dépositaire de mes rêves et de ma sensibilité découvreuse. C'est elle qui me prolongera dans les joies et les déconvenues de la chaire interrogante. Et c'est mon unique consolation. Oui, je voudrais tant que moi aussi je continue à vivre dans ce corps qui m'est à la fois interne et externe, dans l'intelligence et la chaleur de ce petit visage étonné qui a encore tant de planète à découvrir. Je voudrais tant, à travers lui, découvrir les choses de nouveau, vivre les émerveillements que mes infirmités d'adulte m'empêchent désormais de vivre.

Dans *Cette voix*, le temps est matérialisé par l'espace scriptural, l'ardoise, les notes et les carnets. Le temps est celui d'une « phrase à transcrire » (30,37) qui sera reprise par Théodore le fils, le neveu, l'amant, le moi.

C'est dans ce rapport avec l'autre que l'être cherche, sans y parvenir, à dépasser la fêlure initiale et le caractère tragique de l'existence humaine. Ce tragique naît de la mémoire, dans le présent, d'un « passé irréparable ». En effet, le temps (ce qui a eu **lieu**) ne peut s'effacer, ne peut se corriger.

⁶⁶ Levinas, Emmanuel, *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier, Fata Morgana, 1972, p. 45

⁶⁷ - Le narrateur de *L'Invention du désert* se demande, à la fin du roman, s'il pouvait « réintégrer l'Eden d'où un Dieu nommé Temps (l') a chassé ? » (200)

Ainsi, le temps est tragique par son caractère le plus immanent. Les narrateurs des deux romans analysés dans cette section racontent une expérience très proche de la mort (la maladie ou la dessiccation) qui fait d'eux des survivants avant de devenir des revenants.

L'expérience de la mémoire, « souvenez-vous de l'oubli ou la perte » (CV, 26), étant un échec, le temps de l'œuvre éveille en eux la conscience de la nécessité de s'ouvrir au temps des autres qui est paradoxalement celui de l'épreuve de la mort. C'est la mort du père qui, à la fin du roman de Djaout, fait la jonction entre le passé (à travers la vision de l'enfant aux pièges) et le futur (la petite fille du narrateur). La mort des autres entraîne inévitablement une réflexion sur le temps perçu comme une finitude et non comme une fin. En effet, le temps ne s'arrête pas avec elle, il continue son mouvement qui est « de toujours écourter la vie des êtres, de toujours les empêcher de se hisser jusqu'à une telle fusion qui les sauverait du néant » (ID, 199), d'où le besoin de le matérialiser à travers un espace sépulcral ou scriptural. L'idée de la mort hante les deux narrateurs, qui sont tous les deux des scripteurs, d'où la récurrence de l'image de la tombe. Une grande partie du roman de Pinget se déroule dans un cimetière à la Toussaint. L'écrivain, dans le texte de Djaout, décrit à la fin le vieil olivier au pied duquel son père est couché pour « toutes les saisons à venir » (198). La mort de l'autre peut aussi prendre la forme extrême du meurtre de l'oncle, dans *Une voix* et de l'oiseau⁶⁸, dans *L'Invention du désert*.

Cette mort est nécessaire à l'être car elle permet de dépasser le présent, d'aller au-delà du moment actuel afin d'envisager un surplus de sens, un mystère qui donnera du poids à l'insignifiance de la vie. Cet au-delà permet, soit de « progresser vers l'inaccessible » (CV, 230), une projection vers le futur, soit de créer un présent soudé au passé (le souvenir, le rêve).

L'expérience de l'autre et du monde ne peut être que solitaire car elle doit se concrétiser à travers une hypostase qui fait, comme le montre Levinas dans *le Temps et l'Autre*, de la solitude une absence du temps.

1.1. L'hypostase du désert

L'Invention du désert est un texte difficile à classer. En effet, il est à la fois un roman historique puisqu'il se présente comme une chronique des Almoravides, une méditation po(l)étique sur le passé comme *exempla* face à la montée des islamistes en Algérie à la fin des années quatre-vingt et une réflexion sur l'écriture elle-même. C'est ainsi, que A. Brarhi arrive à la conclusion que le parcours narratif du roman révèle « un double mouvement, fossoyeur

⁶⁸ « Je voulais que le sang jaillit non sous les mâchoires de métal mais sous mes ongles acérés – tremblant de désirs contenus » (127)

d'histoire et générateur de poéticité »⁶⁹. Mais au-delà du fait que le passé interroge le présent pour mieux l'éclairer, il est intéressant de s'interroger sur le recours au temps historique comme manifestation du Moi. En effet, le narrateur de *l'Invention du désert* ne déclare-t-il pas qu'il aurait « aimé qu'Ibn Toumert (l)'accompagne (...) comme un sang incontinent qui (le) pousse à défier le soleil » (76)

Le temps historique convoqué inscrit le texte dans le XII^e siècle, temps frontière entre la dynastie almoravide et almohade, entre un âge libéral et le retour du rigorisme religieux. Il ne faut pas, en effet, ignorer que la dynastie almoravide a été fondée par des réformateurs religieux, ce qu'indique l'étymologie du nom al-Morabitoun qui réfère à un ribat, c'est-à-dire un couvent⁷⁰. Ainsi, encore une fois, le temps est désigné par un élément spatial. Le temps historique s'inscrit, donc, dans l'éternel retour. C'est ainsi qu'il faut, sans doute, expliquer la convocation de personnages faisant partie d'une autre histoire mais inscrit dans un même espace, Okba, Keceilah et surtout Kahina décrite comme une défenderesse de la liberté contre les tentatives de soumission des conquérants arabes que l'Histoire officielle cherche à effacer.

Or, le retour vers un passé historique n'est jamais une simple réminiscence. Ce rappel produit un effet miroir qui dévoile l'être de l'auteur-narrateur. L'écriture devient une sorte de catharsis où s'exprime son angoisse du temps qui passe. S'éloignant de la commande de son éditeur d'« écrire tout simplement une histoire des Almoravides »⁷¹ (17), le je, pris dans sa crainte de la scission et de la mort prochaine, décide de raconter non pas le déclin de la dynastie qui lui rappelle trop le sien mais la naissance d'une nouvelle ère de pureté. A travers eux, ce sont « toutes les intégrités défaites, utopies de pureté (qui) brassent leurs douleurs dans (son) crâne » (41). En se plaçant entre deux, entre une déchéance et un renouveau, entre le nord et le sud, entre le passé et le présent, « le livre devient une quête de la pureté (...) une recherche à la fois temporelle, spatiale, et ontologique. »⁷² Le temps n'est, dès lors, plus un ancrage⁷³ mais un passage, une « transhumance » que Djaout affirme être son territoire. Le temps historique devient un chemin qu'emprunte ce moi qui « se voit multiple, se bagarre » (9), une route qui lui permettra de « déterminer qui (l)'habitait réellement : Ibn Toumert ou Rimbaud » (71). Dans son voyage vers Biskra, le narrateur ignore totalement les stations, « Il n'y a rien à dire de Touggourt » (28), « de toute manière les villes ne [l]'intéressent pas (c'est pourquoi [il] ne

⁶⁹ « Entre vide et plénitude, le délire voyageur dans *l'Invention du désert* », in *Kaléidoscope critique. Hommage à Tahar Djaout*, Université d'Alger. Equipe de recherche ADISEM, 1995, pp75-85.

⁷⁰ Il est intéressant de noter que là aussi nous assistons à une spatialisation du temps, puisqu'une temporalité est désignée par un espace.

⁷¹ Il est intéressant de noter l'utilisation de l'article indéfini « une »

⁷² « Transhumance, mon territoire, Entretien avec Tahar Djaout » in *Kalima*, septembre 1987, p 62

⁷³ Terme utilisé par Djaout lui-même dans l'interview citée plus haut

parler[a] pas non plus d'El Oued) »(29), seules comptent « les distance qu'(il) parcourt en alimentant une illusion de changement » (30).

L'image de la transhumance évoquée par Djaout, dans ses interviews, peut sembler contradictoire avec le parcours du narrateur qui le conduit à Aden, « lieu d'une inhospitalité prescrite » (116). Mais le sens est à chercher ailleurs, en effet, l'épreuve douloureuse du « repos (la mort ?)⁷⁴ du sablier » (28), le nomadisme du narrateur lui permettront de retrouver le paradis perdu, d'assister, une seconde fois, à « la naissance du mouvement » (124).

Cet itinéraire, « comme lorsqu'on voyage dans une musique »⁷⁵, est décrit dans sa double dimension, temporelle avec la convocation d'Ibn Toumert et de l'Ancêtre, et spatiale à travers les voyages effectués dans le Sahara et dans le désert d'Arabie. Afin d'analyser son évolution, je me propose de refaire le voyage en respectant la logique narrative du récit.

L'interrogation sur le temps est initiée par la description d'un rêve qu'appréhende de faire le narrateur. Il est décrit en ces termes :

Un cataclysme irréversible m'exclut à tout jamais des territoires de l'enfance.
Une barque invisible mais véloce m'emporte vers un monde de décrépitude ; je regarde les années matérialisées en bêtes menaçantes filer dans le sens inverse de mon parcours. (14)

Ainsi, le Je s'inscrit dans une temporalité double et contradictoire qui, d'un côté, le ramène vers son enfance et, d'un autre côté, l'en exclut. Il est hanté par le passage du temps, car il vit dans « le sentiment que quelque chose d'irremplaçable, d'aussi précieux que la vie même, s'est brisé quelque part ». C'est cette tragédie du temps que nous donne à lire Djaout dans la diégèse (le récit de l'écriture de la chronique des Almoravides) et dans la métadiégèse (la biographie d'Ibn Toumert écrite en italique dans le texte) à travers une mise en relation thématique mais aussi spatiale entre les deux récits. La continuité temporelle importe peu dans ce type de relation, mais, contrairement à ce que déclare Genette, elle implique une continuité spatiale. En effet, « la relation de contraste (...) ou d'analogie »⁷⁶ dans le texte n'est possible qu'à travers le rapport entretenu par les « protagonistes » (Ibn Toumert et le narrateur-auteur) avec l'espace nomade.

⁷⁴ le commentaire est de l'auteur

⁷⁵ Cette expression est répétée trois fois dans le roman aux pages 30, 63 et 124

⁷⁶ Genette, Gérard, « Le récit métadiégétique », *Figure III*, Paris, le Seuil, coll. « Poétique », 1972, p 242

1.1.1. L'épreuve de l'immobilité remuante,

Dès le début, l'idée du désert et la chronique almoravide entretiennent un rapport de causalité. C'est la narration du voyage d'Ibn Toumert d'El Mahdia à Béjaïa qui fera naître le besoin, quasi physique puisqu'il « allume un feu sous l'occiput », du narrateur d'éprouver « le désert et son été perpétuel » (26). La première station du parcours qui le ramènera vers lui-même commence dans le désert algérien. Cet espace hypnotique est celui où règne une « lumière figée et distendue ». Absorbé par cette dernière, le temps devient anonyme, « d'une blancheur insoutenable ». Loin d'être négatif, le désert fait écho à « un fanal éclos dans (la) poitrine » (27) du narrateur qui désire réconcilier tous les contraires, la vie et la mort, la plénitude et l'anéantissement.

Le temps est informe, il n'a de vérité que dans une immédiateté éternelle. Dans le désert « halo de lumière et de sable », « la distance et le temps s'anéantissent »(28) La route est la seule destination, la seule temporalité puisque « les dunes s'entassent sur la mémoire » (29) Ni le passé (la mémoire), ni le futur ne peuvent exister dans cette « immobilité remuante » (30). Le temps est figé dans cet espace immuable.

Tahouda est l'exemple de ce que le désert fait subir à la temporalité. « Cité fondue dans la poussière » (31), elle n'existe pas car le temps s'y est arrêté. Théâtre de la « première entaille qui allait désagréger la Berbérie », elle est retournée à l'anonymat, l'Histoire s'y est peu à peu estompée mais la mémoire de l'espace est tenace car « Ici et là, la terre éclate (...) pour livrer passage à quelques miettes du monde d'en bas qui semble protester contre l'oubli » (32). Seul l'espace permet de conserver le temps historique à l'image de ce puits qui « fait jonction avec les limbes du passé » (33)

Cet espace historique, repaire de la Kahina, lieu de la résistance berbère à l' « ouverture » (32) amène une réflexion sur l'Histoire officielle qui a permis aux compagnons décimés de Okba de vaincre « ce peuple » (32). C'est cette question sur l'histoire amnésique des Berbères qui va engendrer la deuxième relation de l'histoire almoravide, dont la berbéricité est totalement occultée, qui narre comment Ibn Toumert est devenu le mahdi des Almohades. L'écriture de cette chronique est éreintante. Elle fait naître chez le narrateur le désir de voyager, là encore, vers les espaces désertiques, le Hoggar.

Contrairement à la première expérience du désert, celle vécue au pied du Géant Rouge s'inscrit dans un temps qui « s'écoule sans déranger », qui est une « oscillation lumineuse ». Mais, il ne faut pas se tromper, cette temporalité est une « intemporalité du rêve qui meurt sans s'anéantir, qui s'estompe sans s'effacer »(43), une chronologie du souvenir. En effet, dans cet

espace de vacillements et d'effacement, de « vastitude immémoriale du désert » (44), l'être (corps et esprit) s'éparpille pour se reconstruire dans un ailleurs, dans un hors temps. La « Pérennité d'Ahaggar » (46) dit « le repos de la mort, l'immobilité définitive ». Le temps est vaincu, le mouvement aboli, mais quelque chose remue encore.

Ibn Toumert, incarné dans un rêve, n'est plus un être du temps historique, il devient l'image de l'immigré qui doit « vivre dans un non-lieu, (...) vivre hors des territoires » (53), le double de notre narrateur condamné « à écrire dans les villes froides ». L'image a définitivement remplacé le temps.

1.1.2. L'épreuve de l'itinéraire immobile,

L'écriture de la chronique almoravide va conduire le narrateur en Arabie. Espace anéantissant, « où la mort seule peut tenir lieu d'horizon » (63), le désert d'Arabie n'existe que comme une illusion créée par un enfant écoutant le récit du pèlerinage de l'Ancêtre. Le voyage du narrateur, en novembre 1982, est très loin de l'image qu'il s'en était faite dans son enfance. Cet espace est inamovible. Il est trop ancré dans un présent « opaque, torpide dans une immobilité » (95) et dans un temps mythique de la révélation, pour pouvoir être éprouvé. Dans cette terre de la « Parole impérissable » (75) même la voix est inutile. En effet, après son retour du pèlerinage, l'Ancêtre s'enferme dans son mutisme.

C'est à Sanaa que le narrateur retrouve le temps historique à travers la découverte des ruines de l'*Arabie Felix*. Ce voyage dans l'espace permet de remonter le temps afin de « faire connaissance avec les premiers siècles de l'Islam » (81). Cette remontée aboutit, inévitablement à une dessiccation. Le dénuement du désert d'Arabie produit le « délire de l'eau » (88) qui mène le narrateur vers « les racines de (son) fleuve d'enfance, vers la source de l'arbre millénaire » (89), vers l'histoire de son Ancêtre. Malgré l'éprouvante expérience, Sanaa est perçue comme le temps des origines, l'espace de la naissance.

Aden, dernière station du voyage dans le désert d'Arabie, est marquée, quant à elle, par « l'impression d'une fin qui dure éternellement ». Elle n'est pas une fin, mais un cheminement vers la fin, comme un « cadavre qui refuse de disparaître » (100). Dans cet espace de la finitude, l'être « rampe vers l'ailleurs qui délivre, vers le temps passé ou à venir qui autorise les déplacements ». Il doit lutter, pour ce faire, contre « l'aigu de la lumière, l'intemporalité dévoreuse »(102).

Afin d'échapper à l'action de cette immobilité dévoreuse où la lumière rature tout, le « feu gagn(e) papier et corps pour en faire une cendre tassée »(103), le narrateur cherche à fixer

l'immuable par le travail d'écriture. Il cherche à retrouver sa ténacité d'enfant qui « bavait les biffures, la sporadicité de l'écrit » sur sa planche coranique. Mais cette tentative est vouée à l'échec car peut-on « baliser une surface mouvante qui avale les bornes dans son errance » ?

Cet espace crée un « temps insaisissable, qui n'est ni jour ni nuit, où le corps se tasse à l'affût » saisi dans sa finitude « aucun cycle, aucun mouvement ne prépare en profondeur le mystère de l'éclosion » (108). L'immobilité finit par dévorer le corps, le temps est « versé goutte à goutte dans le creuset de la mort » (113). Seule le départ peut mettre fin à cette épreuve. Mais l'atemporalité emprisonne l'être dans le présent, dans un « temps (qui) ne se tronçonne pas », même le rêve est impossible. Le narrateur se demande si la rêverie peut « bien mener quelque part, quand les issues de tout parcours s'annoncent biffées à leur naissance » (115). Le temps est « un enclos, une trajectoire sans échangeurs » (115-116).

Etrangement, c'est par l'expérience de l'immobilité que le narrateur se libère d'Ibn Toumert et est rendu à lui-même après un dédoublement douloureux⁷⁷. Le deuxième chapitre finit par une affirmation de la scène d'énonciation : « Je suis au Rock Hôtel, rebaptisé hôtel du 26 Septembre, chambre 606. » (117). Le narrateur s'inscrit, « je suis », dans un espace qui est celui de l'énonciation et dans la temporalité toute relative de la prise de parole. Le « il » du début se fixe là et maintenant.

1.1.3. L'immobilité découvreuse

Après l'épreuve de l'immutabilité dévoreuse du temps, le narrateur assiste à la renaissance du mouvement. Un beau jour, « la vie devient une marche sans fin ». L'écrivain-narrateur, à l'image de son personnage « le jeune homme à l'esprit délétère », exprimera, dans les deux derniers chapitres du roman, « la trajectoire aventureuse », « le désert périlleux de sa tête » à travers « la migration des oiseaux » (122)

La beauté de l'oiseau est indicible, seul son mouvement peut être perçu à travers les fulgurations douloureuses qu'il assène. Elu explorateur par les oiseaux, le narrateur assiste « à la naissance du mouvement » (124). Leur vol est le seul à pouvoir dépasser la fixité du temps pour dévorer la distance afin que le Je puisse « larguer (sa) peau étroite » et « surgir, frémissant » (125) L'oiseau est perçu comme « l'horloge du monde », « le maître des sabliers » (128).

La communion avec l'oiseau se fait grâce au rêve mais l'aube met fin à cet état de grâce. Le narrateur rendu à sa solitude est « restitu(é) à (ses) laideurs et (ses) infirmités » (129). L'être est rendu à « la force anéantissante » qui l'habite. Ne pouvant suivre la migration des oiseaux, il

⁷⁷ Le dédoublement sera étudié dans le chapitre suivant

est réduit « à voyager dans (sa) tête » (136), dans ses souvenirs. C'est ainsi que le quatrième et dernier chapitre du roman est en grande partie une évocation de son passé.

« Le silence oppressant de midi » (143) qui caractérise l'heure de la mort d'Ibn Toumert et la fin de la chronique, fait écho à la perfection du silence « de midi foudroyant les coléoptères » (147) de son enfance. C'est ainsi, à travers cette mise en rapport/opposition, que « *les souvenirs de l'enfance champêtres et aventureuses affluent (...), tellement nombreux et violents que la gorge se noue de ne les pouvoir contenir* »⁷⁸ (147).

La remontée vers le temps mène le narrateur à revivre ses premières découvertes et aventures. Il y a, d'abord, le dévoilement de la maison familiale « où il y eut tellement de rêves. Tellement de peurs. Tellement de haine vengeresse. Et si peu d'amour » (154), l'éveil des sens à la découverte de la nature, l'apprentissage de la peur de l'abandon avec le mort de la mère de Moh Tahar, l'arrivée, au village, des saltimbanques, l'évocation de sa mère et, enfin, la découverte du pouvoir de l'imagination qui lui permet de devenir « le maître du fleuve » (160). Cette première étape de la vie du narrateur est marquée par une osmose avec la nature.

Puis, « Un jour on (l') arracha à tout cela ». « L'hiver scolaire » détourna la nature de lui. Les arbres « contenaient leurs émanations, imposaient au toucher des troncs froids, refusaient de livrer la musique de leurs feuilles ». Le temps nonchalant de l'enfance laissa place à une nouvelle horloge qui « amenait (les gens) sans peine apparente à se conformer à sa brusquerie et à sa rigueur » (162). Sur le plan discursif, nous assistons à une distanciation énonciative. En effet, le je de l'enfance laisse la place à un il, « l'enfant commença à vivre dans les livres » (163), « l'enfant n'eut dès lors de cesse de voyager », « Les éléments se dédoublèrent, des routes devenaient multiples ». Dès lors, le voyage devint une obsession. L'enfant rendu à lui-même par le retour de l'été (les vacances scolaires), ne rêva que de départ jusqu'au jour où son projet se réalisa.

Coupure dans la narration, ellipse temporelle d'une dizaine d'années, nous retrouvons le narrateur qui tente « de fuir à reculons vers l'enfance ». Devenu adulte, il se rend compte, blasé, que le souvenir n'est qu'une « illusion de revivre en entreprenant des voyages à rebours, mais on ne fait en vérité que rendre sa mort plus imminente ». L'« archéologie du passé » que fut ce roman est une « science des nécrophages » (188). Le temps est devenu une absence, le souvenir « un pèlerinage douloureux » (189)

La fin du roman est marquée par une contradiction génésiaque du mouvement. En effet, la marche du monde est aussi celle du temps qui le conduit vers la mort mais elle le ramène aussi

⁷⁸ Cette citation est écrite en italique et mise entre parenthèse par l'auteur.

sur le chemin de l'enfance où « il y avait tellement de temps, tellement d'espace ». Tout nous ramène au rêve initial qu'appréhende de faire le narrateur au début du roman. L'immobilité du temps éprouvée dans les différents déserts parcourus dans le roman est l'essence même du texte dont la transhumance nous mène au point de départ. La boucle est bouclée. En effet, « avancer vers le lieu d'enfance (c'est avancer aussi) vers le lieu de la mort » (189). Le temps est un implacable « cycle du carbone » qu'on tente d'oublier grâce à des « palliatifs de la mort » (190).

De retour au pays, le narrateur devenu adulte fait l'expérience du dédoublement à travers la vision d'un enfant qui brandissait un collier de pièges. « C'est bien lui qu'(il) cherchai(t) » (199), il se met donc à sa poursuite dans l'espoir de « le rattraper et (de se) fondre dans lui à nouveau. (...) de réintégrer l'Eden d'où un Dieu nommé temps (l')a chassé » (200) Mais, cette expérience est un échec.

Devant l'impossibilité de remonter le temps, l'échec de l'écriture qui n'est qu'un palliatif, seule la transmission peut vaincre ce dieu aveugle. C'est sa fille, « dépositaire de (ses) rêve et de (sa) sensibilité découvreuse », qui «(le) prolongera dans la joie et les déconvenues de la chair interrogante. (...) (il) voudrai(t) tant que (lui) aussi continue à vivre dans ce corps qui (lui) est à la fois interne et externe, dans l'intelligence et la chaleur de ce petit visage étonné (...). (Il) voudrai(t) tant, à travers lui, découvrir les choses à nouveau, vivre les émerveillements que (ses) infirmités d'adulte (l')empêchent désormais de vivre » (199)

1.2. L'imagination pour mémoire, la mémoire pour imagination

Il est certes inhabituel, dans une étude sur la temporalité d'un roman, de s'interroger sur l'aventure scripturale de son auteur. Mais cela me semble essentiel dans la mesure où *Cette voix* est le second volet d'un triptyque composé de deux autres textes, *le Chrysanthème* (1986) et *Théo ou le temps neuf* (1991). C'est pourquoi, j'entamerai mon analyse du temps dans ce roman par une lecture approfondie de la pièce radiophonique car c'est dans « cette voix » que s'enracine notre corpus.

« Dans la nuit les ténèbres épaisses et les odeurs de glèbe, de terre, d'humus », une voix d'homme surgit du fond d'un tombeau. Elle est celle d'un spectre qui se présente comme un être surnaturel qui a le pouvoir de voir la nuit grâce à un œil lumineux, de communiquer par l'esprit avec les vivants, les morts et l'esprit supérieur. Ce rescapé⁷⁹ s'installe dans « un caveau abandonné » et prend des notes sur une ardoise car « des réminiscences (de sa vie antérieure) [le] sollicite ».

⁷⁹ En 1978, Pinget réécrit la pièce radiophonique sous forme d'une nouvelle qui a pour titre *Le Rescapé* (NRF, mars 1978).

Ainsi, dès le début, le récit place l'énonciateur dans une double temporalité puisqu'il doit « attendre là les manifestations d'une vie nouvelle » et « ne pas dédaigner les petites consolations de l'ancienne ». En d'autres termes, la voix est placée dans un hors-temps, entre passé et futur qui est matérialisé par cet espace-métaphore qu'est le tombeau (« tréfonds minable ») où « survivent les germes du devoir... enfin celui de poursuivre l'inventaire de ce qui s'offre aux sens et surgit du souvenir. »)

Dès les premières lignes, nous constatons la matérialisation du temps à travers sa spatialisation. Ceci se manifeste, d'abord, par le recours à certains brouillages grammaticaux comme dans l'expression « attendre là⁸⁰ ». L'adverbe « là », si l'on se place d'un point de vue grammatical, désigne le lieu où le locuteur ne se trouve pas⁸¹ par opposition à « ici », ou le temps. Ainsi, dans notre extrait, il semble désigner l'espace de l'énonciation (le tombeau) comme un lieu, paradoxalement éloigné. Or cette mise à distance ne peut s'expliquer que par un changement de temporalité. Autrement dit, l'adverbe spatial « là » et son référent « tombeau » indiquent, malgré le présent d'énonciation, le passé, le moment où le Je découvre cet espace.

L'ambiguïté temporelle qui nous installe dans une atmosphère fantasmagorique, accentuée par le caractère spectral du narrateur, laisse assez vite la place à un discours qui est très proche de ce que Sarraute appelle la « conversation banale » sans que cela ne modifie le caractère achronique du texte. Puis, le « vagabond sans histoire » raconte sa rencontre⁸² avec un jeune homme qu'il séduit afin d'entamer ensemble « des rédactions » qui font suite aux écrits antérieurs de ce dernier. Encore une fois, le lecteur est placé dans un hors-temps qui se situe entre le passé du jeune homme symbolisé par ses écrits et le futur de la création commune sans possibilité de s'inscrire dans le présent qui n'est qu'attente, projection. Nous sommes en présence d'une relation d'un processus qui nous mène de la mort (le passé) vers la métamorphose (le futur) qui n'est finalement qu'un retour au point de départ (passé ? présent ? futur ?).

Jusqu'au jour où beaucoup plus tardif, il ne s'agit plus d'années mais Dieu sait quoi (...) où force [lui] fut de constater qu' [il se mouvait] parmi les ouvrages et cette nuit compact, ce temps neuf qu'[il] ne [connaît] pas encore et qu'il va [lui] falloir à tâtons manier, remanier et organiser à [son] usage (*Le Chrysanthème*, 86)

⁸⁰ c'est nous qui soulignons

⁸¹ M. Grevisse et A. Goosse, *le Bon Usage*, Paris, Ducrot, 1993

⁸² Dans *Cette voix*, la rencontre est relatée par le jeune homme lui-même. On perçoit bien en quoi le roman fait écho à la scénette radiophonique

La mort est une perspective et un retour car « les sentiers d'autrefois remontent aux mêmes points »⁸³.

La question du temps dans ce récit radiophonique me ramène systématiquement à interroger la notion même de présent car le texte cherche à savoir si la renaissance/réincarnation (le présent), a une durée ou si elle n'est pas qu'une « affreuse avalanche ».⁸⁴

Le texte finit par une profession de foi qui annonce *Cette voix*

Recomposer contre l'angoisse d'où elle vienne ce rêve inoublié (...) et progresser vers l'inaccessible (...), insaisissable mais là... auquel croire sous peine de ne jamais mourir. (*Le Chrysanthème*, 98).

Le Chrysanthème est un texte lacunaire, tout est condamné à être interrompu, le récit de la rencontre est rompu, chronologiquement, nous avons une ellipse du mois d'octobre à juin. A travers le deuxième roman du triptyque, l'auteur semble avoir eu le projet de compléter le premier récit, d'abord, en le reprenant intégralement et dans l'ordre, mais de manière fragmentée en une quinzaine de séquences. La reprise est une technique d'écriture assez intéressante à travailler lorsqu'on pose le problème du temps car elle fonctionne comme un retour, une réminiscence, mais pas n'importe quel retour car en plus de sa fragmentation, le texte initial est retravaillé. Il est vrai que le passage d'un texte oral à un texte écrit impose ce travail de réécriture, mais Pinget va au-delà d'un simple travail d'adaptation. Il supprime toute possibilité de référence, de temporalisation.

Se souvenant de son passé, le rescapé conclut

Car autant que de me souvenir il s'agit d'oublier ce qui pendant des années / (a fait que j'en étais arrivé) / à ne plus faire un geste sans m'en repentir (*Le Chrysanthème*, 86)

Cette phrase va être reprise dans *Une voix*, avec une rupture en plein milieu de la phrase (symbolisée par une barre oblique), tandis que la partie supprimée (mise entre parenthèses) sera remplacée par une page et demi de bavardages de femmes dans une épicerie. Cette dissémination rend, ainsi, difficile la lecture linéaire du texte.

Prenons un autre exemple,

⁸³ *Le Chrysanthème*, 91

⁸⁴ Il aurait été intéressant de travailler plus en profondeur ce point, mais cela retarderait trop notre lecture de *Cette Voix*

Affreuse avalanche.

Un temps. La voix se fait plus hésitante.

Qui nous tiendra compte de cette innocence éperdue... celle qui fait resurgir les vieux mythes, hannetons du désespoir ? (*Le Chrysanthème*, 97-98)

Le recours aux didascalies permet une lisibilité du texte destiné à être joué. Ce n'est pas le cas du texte romanesque

affreuse avalanche la voix se fait plus hésitant qui nous tiendra compte de cette innocence éperdue celle qui fait resurgir les vieux mythes hannetons du désespoir (*Cette voix*, 53-54)

En plus de l'élosion de l'indication temporelle, même abstraite, « un temps », l'absence de ponctuation soude le texte interdisant tout intervalle et rendant l'accès au sens malaisé. Difficile, par exemple, de savoir si le premier « qui » est un pronom relatif ou interrogatif. Cette difficulté nous oblige à revenir sur nos pas, à relire dans une sorte de lecture qui est une chronologie du piétinement.

Tout le roman, *Cette voix*, est marqué par ce piétinement dû à l'absence de virgule, de point de suspension et de point final, au jeu sur les pronoms et les adverbes. Mais ce que le texte perd en linéarité, il semble le gagner en pouvoir évocateur. Un exemple illustratif de cette intensité :

Il continuait à chercher dans le calepin le nom du frère de l'aïeule ou de la sœur de celle qui pendant qu'on détaillait le visage anguleux jaunâtre yeux enfoncés gris-bleus très pâles comme fixés à l'intérieur sur un paysage qui s'estompait paradis problématique nez aquilin cheveu rare il ne quitte pas sa robe de chambre (*Cette voix*, 106)

Cet extrait résiste clairement à nos tentatives d'interprétation. La première phrase, « Il continuait à chercher dans le calepin le nom du frère de l'aïeule ou de la sœur de celle », se perd dans la deuxième. Cette parataxe, ce collage permet à l'auteur d'exprimer, en fait, la difficulté ressentie par l'énonciateur à reconstituer un passé mouvant, « cette coupure de la nuit des temps » (CV, 187).

Ce travail sur la (re)construction de ce hors-temps, qui prend, comme nous l'avions mentionné plus haut, la forme d'une interrogation sur la valeur du présent est le fondement de la poétique de Pinget qui déclarait que la « naissance d'un objet (...) n'a pas lieu aujourd'hui, il y a du mouvement tout autour qui l'empêche de montrer sa tête, et demain tu t'avises qu'il

existe. »⁸⁵ Le hors-temps est en-dehors de toute chronologie puisqu'il est entre hier et demain sans être aujourd'hui.

Afin de comprendre ce questionnement autour de la notion de présent de l'énonciation, il est essentiel de travailler le texte en respectant sa linéarité et d'interroger ses références temporelles.

Imaginons le destinataire⁸⁶ de *Cette voix*, il entend la voix du revenant racontant son retour, sa rencontre avec Théodore et, en même temps, il lit « les brouillons disséminés » du vieux qui n'est autre que le revenant sans pouvoir établir de chronologie. C'est ce flou qui inaugure le texte

Cette voix.

Coupure de la nuit des temps.

Ou cette lettre adressée on ne sait plus à qui dont on trouve des brouillons disséminés partout.

Demander Théodore classer papier.

La parole (cette voix, lettre, brouillons, papier) antérieure au temps de la narration qui est en vérité le temps de la lecture⁸⁷, impose au scripteur⁸⁸ une angoisse du recommencement sans fin

Son nom chuchoté il hurle il se réveille en sueur dans cette chambre où tout recommence cette table la nuit.

Le présent halluciné, fruit de l'imagination du narrateur, lui fait perdre de vue son projet de faire un roman à partir des « brouillons disséminés » car il « Manque (toujours) un raccord »⁸⁹. Ainsi, tout le texte s'inscrit, là aussi, dans une chronologie du piétinement qui consiste à faire et à refaire (même sur le plan de la lecture) à la recherche d'un raccord, à « Refaire le trajet d'une tombe à l'autre (...) retrouver Théodore transi le prendre contre soi le réchauffer lui redire des mots tendre ses papiers ses trésors lui redire oui refaire le trajet ce calvaire pas d'autre issu ». Ce hors-temps marqué par l'affixe re- est un perpétuel recommencement car il faut « tout redire sous peine de n'avoir rien dit » (CV, 63).

Le calvaire dont il est question de refaire le trajet est celui d'un Je qui s'interroge : « Quelle voix, quelle foi ». En effet, la dualité vocalique du passé qui marque sa communion

⁸⁵ Pinget, Robert, *Le Renard et la boussole*, Paris, Editions de Minuit, 1971 p16

⁸⁶ Désigné parfois, dans le roman, comme étant Théodore, ou le médecin et le plus souvent difficile à cerner

⁸⁷ Certains fragments du texte sont le résultat de la lecture des « brouillons disséminés » par un enfant. Ainsi, notre action, à nous lecteur, est une relecture plutôt qu'une lecture

⁸⁸ La différence fondamentale entre les deux textes vient du fait que le premier narrateur se présente comme un locuteur alors que le second est un scripteur.

⁸⁹ Cette expression est répétée dix-huit fois dans le texte

avec Théodore, l'unicité vocale de son anamnèse sont troublées, dans le présent, par la voix des « femelles increvables »(CV, 18). Le temps matérialisé et spatialisé ne peut qu'augmenter le drame de la perte de la voix du Je.

Du point de vue de l'ordre, le temps de la narration est linéaire puisque le roman respecte la logique chronologique en commençant autour de la Toussaint (novembre) et finit au mois de toutes les fleurs (juin). Le roman suit, semble-t-il, le passage des saisons, la fin de l'automne, puis l'hiver, le printemps et, enfin, l'été. L'évolution saisonnière constitue l'éphéméride émotionnel du scripteur avec toutes ses contradictions (la vieillesse et la jeunesse, l'espoir et le désespoir, la banalité du quotidien et l'élévation spirituelle, ...). C'est sans doute cet effet miroir (entre la nature et le moi) qui explique l'achronie du texte. En effet, comment ignorer que le temps, d'un point de vue saisonnier, est cyclique, il est un éternellement recommencement, c'est ainsi que la pensée du narrateur reste prisonnière du passé, de ce « goût d'autrefois » (54 et 230)

Le drame de la voix commence en octobre, un mois plein « de vendanges des ciels superbes couchers de soleil pourpres et roses bleus verts mauves cendrés opalins matin brumeux ». Cette énumération marque la beauté de la saison mais, très vite, le narrateur constate que « rien ne dure ce serait l'hiver sous peu » (40). Un assassinat a lieu, des versions différentes de cet événement nous sont données à lire. Nous sommes au début novembre, « ciel bas léger crachin la nuit tombait » (57), et le scripteur entame sa marche vers le cimetière. L'hiver arrive et le narrateur « s'enferm(e) dans la bibliothèque et n'en sor(t) qu'à l'heure du repas » car « c'est maintenant la mauvaise saison le pays inondé par des pluies incessante la boue rend tous les chemins impraticables » (69). Cette saison est marquée par l'idée de dissolution, de décomposition, « des cadavres des cimetières un goût de pourriture jusque dans le riz » (90), et de l'impasse, « le fruit du silence tout à coup les voix se taisent le monde s'écroule/ (...) /Impossible de finir impossible de ne pas finir impossible de continuer d'arrêter de reprendre » (94), jusqu'à la plus complète des stérilités car « soudain plus rien sur l'ardoise plus rien dans les dossier les registres pas une ligne feuilles blanches » (97). Le scripteur garde pourtant l'espoir d'un renouvellement à l'image « des giroflées peut-être il y en aura plein dans un mois »(106). Et en effet, le mois de février est marqué par le recommencement et peut-être même par la communion, « on a fêté la Chandler reprendre tout ça par le font le tréfonds l'événement central bouleversement phénoménal une terminologie de concierge mais on y arrivera avec méthode". Il ne s'agit plus de lutter contre la voix des autres mais de « Réfléter une vérité enfouie chez les autres » (107).

Après un hiver de doute et de stagnation, le printemps annonce l'imminence du renouvellement et du mouvement car même si « les grandes figures (les personnages principaux

qui hantent l'esprit du scripteur, Théodore, Marie, la bonne)⁹⁰ s'estompent et que le cœur n'y (est) plus (il trouvera) un autre biais » (127). L'espoir renaît avec « ce doux avril un temps d'arrêt dans son mouvement absurde vers quoi » (128). Mais le repos est de courte durée car déjà « le doux avril fout le camp le mal est fait le mouvement recommence » (133). Le narrateur se réfugie donc dans « le rêve ah bénédiction venez » et dans l'écriture car « il faut refaire des phrases le seul moyen de les liquider./ Une grande phrase qu'il faudra bien désavouer pour resplendir hors de l'affreux ossuaire » (134).

Hélas, très vite, il constate la permanence du « hic du temps ana où (il se) déba(t) encore » (135). De fait, malgré le renouveau annoncé par le mois de « Juin à nouveau nigelles bétoines centaurées mélampyres ses fleurs ses grillons ses parfums mais le cœur n'y était plus tous volets clos »(160). Le constat est amer

Retrouver le temps dans les tréfonds de soi quelle blague sinistre autant croire à la fraîcheur du fumier allez y découvrir les fleurs qui le composent jusqu'à quand feront-ils de la mémoire un substitut de l'éternité duperie à vomir mais on aime être dupe (160)

Le récit finit en juillet avec l'image du « cimetière (qui) domine les champs de blé tout suffoquait dans l'or et le bleu » (227). Mais déjà tout est à refaire car même si le scripteur, « ce vieux porte-malheur », « sera mort avant l'août sans avoir payé ni l'intérêt ni le principal » un autre Je, peut-être Théodore, déclare « je relirai ses notes et j'en tirerai parti (...)/ une autre moralité lui tiendra compte de son innocence éperdue et j'en serai l'auteur n'en déplaise au bon fabuliste ».

Le passage saisonnier, nous l'avons vu plus haut, nous permet de progresser dans le texte sans se perdre dans son vacarme mais, d'une part, tout se termine avec l'amer constat que tout est à refaire car « les méandres et les repentis (du texte) évitent la ligne droite (et) s'en méfie » (229), et d'autre part, l'effet cyclique contredit l'idée même de progression puisque tout est à refaire. Ainsi le Je (celui du scripteur mais, nous l'avons vu, qui peut être celui de Théodore aussi) est prisonnier, dès le début, du temps, de cette « Parque bredouillante (qui) filait des jours mornes ou heureux selon qu'un mot ici ou là fut dit ou non ». Ce temps est celui de l'écriture elle-même, du « lexique ou (de la) grammaire de l'être » (24).

Le passage du temps, de l'écriture première, celle du scripteur et de Théodore, de l'écriture seconde, celle de Pinget, de la lecture première, celle de Théodore et de la lecture seconde, la nôtre, nous (tous les destinataires et les destinataires) oblige à une réflexion⁹¹ qui ne peut qu'aboutir à un être divisé, déchiré par cette grammaire de l'être. La lecture comme l'écriture

⁹⁰ C'est nous qui commentons

⁹¹ Dans le sens optique du terme

devient un « pensum fatigue invincible » (31,40) qui cherche une synthèse qui permet de concilier ou, à défaut, de dépasser les voix antagoniques. Le texte apparaît donc comme une « bouteille à l'encre. Et vogue la galère ».

Dans « la coupure de la nuit des temps » (7, 44, 187) où tout s'est « figé dans le cataclysme » (8), dans ce « temps coupé, fragmenté et furtif », le(s) scripteur(s) (l'oncle et/ou Théodore) s'interroge(nt) sur l'utilité de son (leur) travail, « il notait voix de partout d'avant de cette nuit d'après m'en voici porte-parole traces d'effacement » (188).

Ainsi chaque bribe de ces « voix de partout », chaque feuillet sont des consciences qui finissent, en submergeant le narrateur, par constituer une entité, « autre chose », qu'un « manitou invisible (...) organisait par-delà les consciences [sous forme] de discours » (159)

Les dernières pages du roman semblent vouloir s'inscrire en dehors de la nuit des temps, « Régresser avant le déluge » (214), être « une façon de formuler l'informulable ». Tout le travail sur le temps a pour but de « savoir où réside l'immémorial » (220) entre le souvenir et « le terrain du rêve ».

Le présent de la narration place l'homme « entre la hantise du cimetière et l'horreur de la mémoire », son unique espoir de salut est dans le dépassement du temps, dans sa résurrection. L'anamnèse interroge la possibilité, non de lui échapper, mais de le faire durer afin de parvenir au « temps neuf ». C'est par l'écriture que se vit l'expérience de la résurrection qui permet au Je d'être relié à ce temps aboli qui est celui du souvenir

La montagne cette bleue là-bas.
Des enfants descendant en chariot la colline.
Une verveine au jardin.
Le piano de la véranda jouait une valse.
Des arceaux de roses-pompons.
Une aiguille dans le cœur. (224-225)

A travers ses souvenirs, il cherche à

trouver une voix différente qui lui parviendrait comme un élixir et le rendrait soudain à ce qu'il appelait sa destinée par autre chose que l'état d'origine mais sans artifice du temps un plongeon ineffable dans l'eau du rêve où depuis toujours il évolue. (225)

La fin du texte est ainsi prise en charge par un narrateur qui s'exprime en prenant sa voix d'enfant. Cette présence vocale se fait de plus en plus entendre afin que le Je « Ecoute chanter le Théo qu'(il) étai(t) » (227)

Le souvenir en soi est une aiguille dans le cœur « qui (l')a fait passer d'un âge à l'autre », il est souffrance et désespoir, seule « la certitude d'être enfin rendu en poésie » (225) permet

d'atteindre la sérénité. L'écriture est ainsi le seul espoir de lutter contre le temps et de se réconcilier avec soi-même.

Comme pour fermer un cycle pour pouvoir rejouer et se jouer du temps, la clausule du roman est la seconde reprise du récit radiophonique, *Le Chrysanthème*,

tous regrets étouffés tâche acceptée recomposer contre l'angoisse d'où qu'elle vienne ce rêve inoublié pour finalement laisser bien loin vieux plafond chargé d'oiseaux et de fleurs dans le goût d'autrefois et progresser vers l'inaccessible sans repères sans ratures sans notes d'aucune sorte insaisissable mais là auquel croire sous peine de ne plus jamais mourir.

2. Architecture mentale du temps⁹²

En 1965, Khair-Eddine quitte le Maroc pour un exil qui durera quinze ans. C'est là qu'il compose la majeure partie de ses textes. Engagé dans une « guérilla linguistique », l'auteur tente, à travers son écriture, de représenter la détresse d'un peuple dépossédé de son sang. Cet engagement prend une forme plus intimiste dans le roman qui clôt ce long exil volontaire, *Une Vie, un Rêve, un Peuple toujours errants*. Ce texte met en mots le mal être d'un auteur travaillé par la nostalgie de sa terre natale. Il opère, à travers son écriture, un retour sur lui-même pénible et chaotique. « Il se baisse et son regard plonge dans un puits insondable » (p.21) qui le mènera à confondre l'écriture de l'Histoire qui travaille l'œuvre khairreddinienne et l'écriture de soi.

Écriture intimiste, *Une Vie, un Rêve, un Peuple toujours errants* rend compte de la difficulté du retour à un soi disloqué qui « revit (chez lui) en mémoire maintenant que tout est consommé, hors de propos » (22). Prisonnier d'une nostalgie du lieu de sa naissance et conscience de l'œuvre implacable du temps, le narrateur aboutit à un état de forclusion choisi, recherché même. Tourmenté par un « plus loin », expression répétée dans le roman et qui permet de référer à un espace mais aussi à un temps, il cherche à s'isoler afin de revenir « Chez lui maintenant et toujours lorsque la nuit tord son cou et bourre ses tripes de coups acerbés » (17). « Chez lui » est rarement utilisé par l'auteur pour signifier le lieu présent, celui de l'exil. Il réfère le plus souvent à sa terre « sudique ». Il est, ainsi, difficile, dans une première lecture, de comprendre le sens de la citation précédente. Le temps s'inscrivant dans un présent, « maintenant », qui est rapidement excédé par l'idée de répétition, d'éternité même avec

⁹² Cette expression de Robbe-Grillet est citée par Ricardou, Jean in *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1968

l'adverbe « toujours » coexiste avec un espace du passé. Cette contiguïté spatio-temporelle représente parfaitement la notion empruntée à Robbe-Grillet, l'architecture mentale du temps

Le « je », être tragique, erre entre le présent et le passé, entre la réalité de l'exil, le rêve et le souvenir, l'ici et l'ailleurs. Ce qui accentue le caractère tragique de l'être est sa conscience de l'inutilité de toute tentative de dépasser cet état car « le noir règne sur tout ce qu'(il a) vécu, sur les arganiers, les plates roches » (26). Seule l'écriture du souvenir et du rêve permet de dépasser cet instabilité en permettant la (re)création d'un monde révolu. Le temps intime dessine des perspectives hors du temps historique qui lui permet de renaître. Le temps de l'écriture devient une durée interne où le « je » (sa parole principalement) devient un espace où se cristallise, se constitue un univers totalisant.

Afin de saisir l'architecture de ce temps intime telle qu'elle est représentée dans *Une Vie, un Rêve, un Peuple toujours errants*, il semble nécessaire de nous interroger au préalable sur l'écriture de soi. Aussi bien me référerai-je pour ce faire au travail de Jung sur la relation du moi et de l'inconscient collective. A travers cette référence, je n'ai ni la prétention ni le désir de faire une lecture psychanalytique du roman de Khaïr-Eddine. La théorie de Jung, contrairement à l'analyse du narcissisme onirique de Freud, me permet de saisir, au plan symbolique, comment le « je » (qui peut n'être qu'un être de papier), à travers la mise en place de repères symboliques humanisant, accède à lui-même. Le psychanalyste explique les étapes qui permettent la création, en disant que « dans un moment critique, surgit une pensée "salvatrice", une vision, une "voix" intérieure, avec une force de conviction d'une illumination, donnant à la vie immédiate et future une nouvelle orientation »⁹³. Cette nouvelle orientation est celle qui permet le dépassement d'une absence à travers la création d'une image. Cette image, pensée, vision prend la forme, dans le texte de Khaïr-Eddine, d'un papillon qui lui « a transmis (son) existence qu'(il) garde comme un trésor (afin d'en) découvrir les coins les plus secrets » (57). Le narrateur conscient du pouvoir créateur de cette vision nous prévient : « Ne nous étonnons donc pas si dans la suite je change de cap » (58)

Privé de ses racines par sa situation d'émigré mais aussi par « une terre en perpétuelle mouvance, agitée, très froide malgré le soleil somptueux qui la réchauffe presque toute l'année, et cependant (où l'on meurt) à petit feu, (où l'on se voit) refuser la parole » (155), le narrateur cherche, au fond de lui, à refaire le chemin de l'anéantissement à rebours afin d'atteindre la vision-clausule d' « autre chose, (d') une nature qui se remembrait, (d')une vraie vie » (173). C'est au prix, non pas d'un processus de réflexion, au sens premier de reflet, mais d'une réelle traversée du miroir qu'il accède à son être. Cette recherche de soi est doublement caractérisée.

⁹³ Jung, Carl Gustav, *Métamorphose de l'âme et ses symboles*, trad. Y. le Lay, Genève, Georg, 1967, p 107

Elle est, d'abord, un parcours d'individualisation car elle permet à l'être de se constituer pour lui-même, ce que nous verrons dans le chapitre suivant. Elle s'établit, ensuite, dans une mise en forme d'un autre temps que le narrateur crée afin de permettre au monde extérieur de résonner en lui, de l'habiter, de le questionner sans que cela ne le ravage totalement.

Que cela soit dans le rêve, dans la réminiscence ou dans l'écriture, le moi ne règne plus, il se laisse traverser par ce qui se présente à lui. Il est sujet et objet dans ces (re)constructions mentales du temps afin de permettre la projection et même l'interjection nécessaire à son engagement auprès de son peuple. En analysant cette architecture mentale du temps, nous avons dégagé trois niveaux de (dé)structuration.

Le texte s'inscrit, d'abord, dans un présent de la scène d'énonciation où le « je » gît. « Couché près d'une femme qui l'aime si bien qu'il n'arrive plus à s'en dépêtrer » (17), il se laisse aller à ses rêves ou submerger par ses souvenirs. Pris dans une nuit éternelle, il se dédouble, « il est couché là, sur un tas de ronces, se regardant mourir avec délectation ». Le dédoublement lui permet d'échapper à ce présent captivant par son vide. Les visions cauchemardesques, les souvenirs douloureux sont, dès lors, constructives car dans cette France-musée où il vit dans cette temporalité du présent « ce n'est pas le rêve, les gars se dévorent en principe à coup de monnaie, de sang » (23).

C'est ce « maintenant » où il n'a plus de famille qu'il s'agit de vomir, de dé-border d'habiller d'autres temporalités afin de retrouver sa « phylogénèse » mais ce travail sur le temps semble condamné d'avance car « la société est là pour (le) rendre amnésique » (60), lui interdisant de se réfugier dans le passé et le futur est incertain. Il finira par tout brûler derrière lui. Sa vie n'étant « qu'un entassement de rêves et de morts. (...) Il ne subsistait (...) dans sa mémoire qu'une image confuse et grotesque qui s'engloutissait dans le silence » (127-128). Or, le silence c'est la mort sans possibilité de transcendance.

Le deuxième niveau de la mise en forme du temps est celui de la défaite fondamentale⁹⁴, celui de la répudiation de sa mère que ne cesse de revivre le narrateur dans ses rêves et ses réminiscences. Le seul repère chronologique contenu dans le texte fait référence à cet événement qui l'a constitué, « 1955, mon père partit pour le bled pour y divorcer de maman » (144). Cette phrase est le pivot autour duquel s'enroule le texte. Cette carence primaire de la mère, la froideur de son père, vont créer un déraillement du temps. Il y a comme une fêlure qui fait

⁹⁴ Cette scène est fondatrice de l'écriture même de M. Khair-Eddine qui la reproduit dans quasiment tous ses romans.

bégayer la temporalité. Le présent est débordé, le futur néantisé, et le passé marqué par une double impossibilité, celle de le dépasser et celle de le refaire. Le narrateur est donc condamné à revivre éternellement cette scène fondatrice et destructrice. Cet espace/ temps est celui d'une brisure insondable mais aussi celui de l'éveil à la conscience politique et surtout à l'écriture. Cet enfant que rien ne consolait voulait « devenir un fidaï » (145) mais une autre destinée s'ouvrait à lui. « Au lycée, écriture et révolte »(147), « C'était l'époque où dans mes tripes se réveillait cet homme qui depuis m'oxyde et me démembre. » (146)

Le débordement du présent touche aussi le monde onirique. La première séquence du texte qui commence par « Encore, cet abominable lieu » (9), nous inscrit dans le temps du rêve comme une continuité, ou plutôt comme un éternel recommencement. L'adverbe « encore » laisse envisager l'existence d'un temps d'avant l'incipit depuis longtemps dans la mémoire. Or, ceci n'est qu'une illusion à travers laquelle le narrateur cherche à imaginer un espace préfigurant pour échapper au mirage du temps et se constituer.

Afin de comprendre l'importance de la mise en forme du temps à travers sa spatialisation, il me semble essentiel de reprendre le passage du texte qui marque la naissance du « je »

tu ne peux plus t'arrêter, plus vivre vraiment, toi qui adores les arbres, les bestioles des sous-bois, les champignons... Ici, les mecs bouffent plus. Quand un gars revoit le lieu de son enfance, c'est qu'il rêve. Quand sa mère lui apparaît, ce n'est plus comme avant. J'ai dû me tromper peut-être de bled à force de rêver ! là où il n'était question que d'une rigole allant son eau vers les carrés de légumes, il y a maintenant un ruisseau bourré de poissons. Je revois ma mère (...) (24)

Ce court extrait montre comment le rêve permet le débordement du maintenant. Marqué par la réalité négative de l'émigration qui condamne l'être à une marche forcée, le présent de la narration dédouble l'être qui s'adresse à soi comme à un autre. Il est un « tu » qui ne peut plus vivre, plus s'arrêter. Seul l'espace créé par le rêve qui lui rappelle le souvenir de sa mère le réconcilie avec lui-même qui assume enfin de dire Je. L'espace du rêve, le ruisseau, lui restitue son être. C'est en s'enracinant dans un passé même modifié qu'il s'individualise. « C'est le rêve ! Puis (il) remonte le temps » (25)

Rendu à lui-même, il prend conscience qu'il est « impossible d'y revenir »(26), que ce n'est « plus chez (lui), ici ! » que la vision onirique ou mnésique n'est qu'un simulacre. Les adverbes « y » et « ici » renvoient tant à une référence spatiale qu'à une référence temporelle. Le passé trop abstrait a besoin de se matérialiser dans un lieu. Comme pour la cathédrale de Combray, dans *A la recherche du temps perdu*, dans laquelle « Le temps (...) a pris la forme de

l'espace »⁹⁵, l'espace « sudique » condense une temporalité révolue. Dans l'espace rêvé « tout s'y déroul(e) avec la fulgurance d'une comète » qui relie le passé et le futur, « (l)es ancêtres et (l)es descendants » (36), « Le temps n'ayant aucune signification là où (il) évoluai(t) » (37).

« Plus de temps donc, mais un espace indéfinissable » (44) qui lui permet d'être « vraiment libre de vivre la vie dans sa totalité »(40), de se sentir « complet, c'est-à-dire enfant, adolescent et adulte » (76). Empêché d'« acquérir la peau ancienne qui fleurit dans (ses) gènes », le narrateur a le choix entre le rêve et la déchéance « anneaux noirs cassant dans (son) corps les aigres êtres qui (le) propulsaient » (47).

C'est dans ce non-temps que « (sa) mémoire ne fut qu'un immense champ de lumière et (son) corps une tache noir gisant aux pieds de ce qu'(il était) vraiment, ce vrai moi incandescent qui surplombait en colonne ultralumineuse tout le décor » (162)⁹⁶

Cette traversée du miroir qui caractérise le roman à travers la métaphore du rêve s'inscrit dans une tentative de résistance au passage du temps, et plus encore de sauvegarde d'un passé. Elle érige la mémoire (mnésique ou onirique) en chronotope dominant. La construction chronologique du roman, la linéarité de son temps laisse la place à un jeu de glissement et d'association qui favorise une dialectique intimiste qui n'est pas dépourvue de tragique. En effet, la mise en rapport du rêve et du souvenir inscrit l'être dans une démarche involutive qui semble le faire sortir de son mal être mais elle lui impose aussi le caractère implacable du temps à travers l'image de la dégradation et enfin de la mort. A la fin du texte, sa mère ne devient-elle pas « transparente et impalpable » (163) ? Après une parenthèse historique (une scénette qui met en scène des personnages historiques comme Bou-sefr et Kahina) et mnésique (des séquences autobiographiques), la reprise du temps du rêve, à la page 161, installe le narrateur dans un funérarium.

Ainsi, au désir de reconstituer son moi, le rêve oppose le morcellement en même temps que l'expérience d'une altérité redoutable, « de vieux sangs et de corps absents qui s'agitaient dans (ses) chromosomes » (163), porteuse d'angoisse et de trouble.

Le rêve, en tant que chronotope, devient un facteur de dissolution et d'éclatement. Le désir d'identification et d'individualisation initial est néantisé par le temps du rêve qui absorbe le moi. Dans ce non-temps, même le souvenir n'est plus constructif car il symbolise l'impossible résurrection, l'impossible retour.

⁹⁵ Proust, Marcel, « Le retour à Guermantes », *Contre Sainte-Beuve*, (version numérique : https://fr.wikisource.org/wiki/Contre_Sainte-Beuve/Retour_%C3%A0_Guermantes)

⁹⁶ Nous analyserons la métamorphose du je dans le chapitre suivant

Le dernier niveau de (dé-)structuration de l'être par la mise en forme du temps est marqué par l'absence de tout objet extérieur. Seul, isolé, le « je » tente de créer quelque chose à partir de l'expérience du débordement du présent et de la création d'un non-temps spatialisé. Le monde extérieur n'a, dans cette zone, aucune emprise si ce n'est que comme espace pré-figurant. Le narrateur scripteur de *Une Vie, un Rêve, un Peuple toujours errants* dira : « lorsque tout dort (...) j'écris l'instable existence de ce moment » (31). Traversé par des re-présentations du monde extérieur et de sa vie antérieure, il utilise le temps de l'écriture comme une médiation pour se reconstituer. Il quitte le masque, la *persona*, pour redevenir un être du désir, de l'unité, pour redevenir « cet homme qui se retourne sur soi, quitte son corps une fois pour toutes en vue de remonter jusqu'à sa genèse qui n'est que sa véritable finalité, ce devenir qu'il tâche de corriger avec opiniâtreté » (70). Le temps de l'écriture lui permet, en réconciliant le temps passé « sa genèse » et le futur, « sa véritable finalité », d'être.

Il s'agit, pour le narrateur, de perpétuer l'expérience de ce hors temps qu'est le passé par l'exercice de l'écriture, de sauver l'impression éphémère de la dispersion du temps en fixant la trace qu'elle produit dans le moi profond. L'écriture du rêve, contrairement au temps du rêve, rejoignant ainsi l'étymologie du mot, est une errance qui s'inscrit à la fois dans le temps et dans l'espace.

L'écriture inscrit le temps passé dans l'espace scriptural d'aujourd'hui, le non-temps dans le double présent du (dé-)chiffrement. Le temps s'inscrit dans le texte par une itinérance (dans le sens laâbien) entre rêve, souvenir et actualité de l'écriture. Il y a comme une volonté de saisir le temps, de le figer avant de le laisser, comme dit J. Gracq⁹⁷, bourgeonner. Comme la flèche de Zénon qui n'atteint jamais son but, le temps khaireddinnien reste en suspens, comme dans une éternelle différence, une éternelle attente d'un soi démiurge et de « son peuple » (155).

Le texte éclaté, écartelé entre les différents niveaux temporels ne cherche pas à aboutir, il tente, au contraire, de revenir en arrière, dans un mouvement perpétuel qui interdit le point final. La fin est proscrite, ainsi la clause fait écho à l'incipit. Le récit forme une boucle, le temps s'immobilise. Déjouer la linéarité du texte c'est déjouer la course implacable du temps. L'écriture apparaît comme le lieu où le scripteur, suspendant le cours du texte, a l'illusion de suspendre le cours du temps. « Ecrire (devient) la réponse cherchée dans l'espace aux angoisses de l'homme devant la temporalité »⁹⁸

⁹⁷ Gracq, Julien, *En lisant, en écrivant*, Paris, Cortis, 1981, p97

⁹⁸ Burgos, Jean, *Pour une poésie de l'imaginaire*, Paris, le Seuil, 1982, p. 126

3. *Aiōn*, l'âge total d'un monde

Avant d'entamer l'analyse de la mise en forme de l'*aiōn* dans *Moi l'aigre* (1970) et *L'Exproprié* (1981), il m'a semblé utile de m'arrêter un court moment afin de faire le point sur la logique de mon étude du temps. Romans de la théâtralisation, les œuvres constituant mon corpus travaillent le temps comme chronotope. Nous avons, de fait, dégagé deux écritures de la spatialisation du temps, l'une pensant le temps comme une projection vers/de l'éternité qui confronte l'être avec une finitude (le temps à l'œuvre), et, l'autre narrant l'expérience d'un/de soi⁹⁹ qui le constitue comme une transcendance totalisante d'un moi (l'architecture mentale du temps).

Cette spatialisation du temps devient plus complexe à saisir dans des romans qui ignorent totalement la temporalité des événements et la narrativité. Dès lors, il nous est impossible d'approcher le Λ ¹⁰⁰ où se joue le commencement du temps. Ni le *chronos* (temps linéaire des diégèses classiques qui confronte l'homme au tragique de sa destinée), ni le *kainos* (temps de l'opportunité, du ressenti qui crée de la profondeur dans l'instant que tente de saisir les récits de la parole) ne sont des éléments de cette écriture de la trans-temporalité. Ce dépassement, ou plutôt cette ignorance de la temporalité est proche de ce que les Grecs antiques nommaient *aiōn*.

Contrairement au *chronos* qui détermine le temps comme actuel, l'*aiōn* est celui de l'indéfinie longueur. Le présent s'y inscrit à la fois et simultanément dans le passé et le futur. Il est une ligne droite orientée dans deux sens opposés. Morcelé en passé en présent, saisi comme révolu, le présent devient impossible. Étiré à l'infini, il se dérobe continuellement en allant à reculons. « Le meilleur miracle (...) ce sera qu'on me laisse faire marche-arrière. Rien que pour quelques minutes » (52), dira le narrateur de *L'Exproprié*. C'est un trans-temps, sans commencement et sans fin. Afin de symboliser son caractère nébuleux, l'iconographie classique le représente sous l'image d'une divinité qui fait tourner le cercle englobant de l'univers. Cette image nous renvoie à cette temporalité comme perpétuelle, car c'est une durée qui se développe elle-même, mais aussi à son caractère englobant car l'être figuré est prisonnier de cette spirale qu'il ne peut que perpétuer. C'est une temporalité schizophrénique qui ne peut aboutir qu'à la déchirure de l'être qui pour se constituer se matérialisera dans « image temps »¹⁰¹. C'est cette image-temps que nous nous proposons d'étudier dans cette section à travers l'étude de l'écriture du commencement dans *Moi l'aigre* de Khaïr-Eddine, et celle de l'itinérance dans *L'exproprié* de Djaout.

⁹⁹ Soi est à prendre ici dans son acception junguienne d'une totalité transcendante du moi

¹⁰⁰ Traditionnellement, il existe deux entrées dans le temps, celle qui réfère à la chronicité des événements (temps de l'histoire) et celle de la structure narrative et/ou textuelle (temps du discours).

¹⁰¹ Idée empruntée à Deleuze, Gilles, « Les cristaux de temps », in *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 92

Le premier aspect de la spatialisation du temps qu'on retrouve dans le corpus évoquant l'*aiōn* totalisant est celui de l'errance du temps dans une itinérance spatiale. Le nomadisme est, comme je l'avais fait remarquer dans mon étude du temps dans *L'Invention du désert*, l'un des fondements de l'écriture de Taher Djaout. L'écriture de la transhumance permet au narrateur de revenir à un passé de ressourcement, ce dernier devient une finalité. Pris dans cette temporalité cyclique, l'être cherche, même s'il a conscience du caractère illusoire de sa tentative, à échapper à la finitude annoncée par la linéarité du temps. Cette problématique est tout aussi présente dans le premier roman de l'auteur, mais elle prend une forme plus confuse et aussi plus tragique.

Dès le départ, la narration nous situe dans un espace-temps paradoxal. L'immobilité des ballasts n'est qu'apparente. Le Je se sent pris dans un mouvement inexorable du mur qui « viendra bientôt obstruer le dernier moignon d'horizon ». L'adverbe « bientôt », ainsi que l'utilisation du futur, montre comment l'actualité de la narration est évacuée au profit d'une projection qui fait du voyage entrepris « *une errance noire et indénombrable*¹⁰²»(5). Cette évacuation se fait aussi au profit d'une temporalité passée. En effet, sans finalité, le voyage en train-assises, semble devoir ramener le narrateur vers son passé puisqu'il s'agit de justifier sa présence dans ce mobil-tribunal. Cet espace-temps qui donne une étendue au présent, puisqu'il s'agit d'y convoquer le passé pour annoncer le verdict futur, symbolise les angoisses ontologiques d'un être qui s'écrie « Mère, rien qu'un demi-tour » (59).

A côté de l'image-temps du train, la mère est le second lieu où s'incarne la question du temps dans le roman. Le narrateur dira d'elle

ma mère ne change jamais. Je la retrouve, comme jadis, grotesquement assise sur une chaise (...) et rêvant de retourner à Aïn-Leuh(/Akbou) tisser ses couvertures de laine. Ma mère a toujours, comme jadis, sa carte d'indigente (...)

La mère est ce qui incarne, non pas le passé, mais la permanence. Contrairement au père qui est « Cette épave au soleil » (57), elle « ne change jamais », ses gestes et attitudes traversent le temps, ce que marque la répétition de l'expression « comme jadis ». Elle est ce trans-temps vers que le narrateur retrouve, vers quoi il ne cesse de revenir. Il n'a de cesse de répéter « Je suis revenu voir ma mère ». Elle est la garante de la constance de sa culture- son fils reprenant à sa suite « LES MÊMES CHANTS » (57) - face à l'action de ceux qui lui « ont truqué les yeux et la mémoire » (18), elle est le symbole de la continuité de son histoire à travers « Kahéna-ma-mère-par-intérim » (65). Prisonnier d'une mémoire défaillante, d'une écriture aphone, le narrateur

¹⁰² La citation est mise en italique par l'auteur

revient vers « (sa) buvette coutumière où (il s')imbibe de placenta orbe aux vertiges salvateurs où se love (son) incapacité à regarder le futur en face » (80). Le temps-mère ne doit pas être perçu comme un retour aux sources, une digression. Il n'est pas non plus un présent qui n'est qu'un passage, une pause. Il est une permanence, une traversée du temps qui supprime jusqu'à l'idée même de la temporalité.

Dans le texte, le présent est aboli au profit d'une inscription dans un maintenant sans réelle référence temporelle, le temps semble, à force d'atomisation, figé. Comme le montre Maldiney dans son étude sur le rapport entre le temps verbal et la perception du monde,

C'est de la *tension* du présent que procèdent les *intentions* futurisantes et mémorisantes. Mais comme le présent (telle la décision) a un sens irréversible, ces *intentions* elles-mêmes ne sont pas symétriques : l'une étant en retrait, l'autre en anticipation. La temporalité exprimée par les temps de l'indicatif n'est plus simplement *tensio* et *in-tentio* mais *pro-tentio* et *re-tentio*. Le présent qui fonde l'unité du temps le divise en époques. En chacune d'elles le temps s'articule avec lui-même selon ses trois dimensions et constitue à chaque fois un nœud dimensionnel différent : Futur, Présent, Passé. C'est avec une telle chronothèse connotée par la notion grammaticale de *tempus* que s'achève la chronogénèse du temps — qui alors seulement est *Zeit*.¹⁰³.

Mais dans une temporalité de l' *aiōn* comme celle dans laquelle s'inscrit le texte, la chronogénèse du temps est impossible. Le présent garde son caractère globalisant et c'est le sujet qui est *zeit*, c'est-à-dire divisé¹⁰⁴.

Dans notre texte, le figement du temps est exprimé à travers la référence au paradoxe de Zénon¹⁰⁵. Le narrateur conscient, dès le début du texte, dira : « Je sus que le train n'arriverait jamais à destination » (9), suite à la conviction qu' « il est impossible de faire demi-tour » (52). Le texte nous inscrit dans un temps paradoxal où le voyage effectué par le narrateur a pour destination le passé « condamnable » qui expliquerait sa présence dans le train-assisés mais la remontée du temps étant impossible, c'est tout le voyage qui est désavoué. Ainsi, le présent est écartelé, distendu entre un futur inexistant et un passé impossible. Il n'est plus cette « ouverture sur l'avenir par le ressourcement dans le passé »¹⁰⁶. Il laisse la place à une spatialisation, une itinérance d'un maintenant. La reprise de l'expression « maintenant » dans le texte ne peut, en effet, pas être ignorée.

¹⁰³ Maldiney, Henri, *Âtres de la langue et demeures de la pensée*, Paris, Editions du Cerf, coll. « Œuvres philosophiques », 2012 p.18.

¹⁰⁴ Le caractère divisé de l'être sera étudié dans les prochaines sections

¹⁰⁵ Cette référence se retrouve au début du texte (page 9) comme pour préfigurer notre lecture

¹⁰⁶ Chesneaux, Jean *Habiter le temps*, Paris, Bayard Éditions, Coll. Société, 1996. p 274

Installé dans un train-assises, le narrateur observe par le carreau le monde extérieur. Etabli dans un trans-temps, il constate que « **Maintenant** un soleil essoré dégouline sur la luzerne, et des gouttelettes de pluie se balancent, perles indécises, à l'éminence des feuilles »¹⁰⁷ (11). Cette observation le projettera dans un temps ambigu, celui de la capture du grand flibustier, Ali Amoqrane. Mais, cette projection est loin d'inscrire le Je dans une temporalité puisque, malgré l'arrière-plan historique du texte qui réfère au soulèvement de 1871 et à l'expropriation des tribus rebelles, le jeu sur l'identité du héros national, « Ali Amoqran (... ? Mohand Ath Moqran –El Moqrani ?) », empêche toute référence.

Se dédoublant, le narrateur observateur du début devient l'objet observé. « (Le narrateur ne regarde **maintenant** rien de ce qui se passe autour de lui. Il a le buste penché en avant et il écrit)»⁹ (96). Cette mise à distance symbolisée par les parenthèses, qui feront l'objet d'une étude plus approfondie dans la seconde partie de ma thèse, inscrit ma lecture dans une temporalité scripturale aussi problématique que la temporalité mythico-historique du départ. En effet, par son dédoublement, et sa réflexibilité, le temps de l'écriture est lui aussi ambigu puisqu'il est difficile de savoir si ce « maintenant » réfère au moment de l'écriture du roman par Djaout, au moment de notre lecture, au moment de l'observation par un second narrateur du narrateur-scripteur ou au moment de l'écriture du roman par le narrateur scripteur.

Dès lors, dans ma tentative d'établir un schéma temporel de l'œuvre je suis progressivement arrivée à la certitude que la dislocation de la structure temporelle est radicale. En plus de son refus, comme dans toutes les œuvres constituant mon corpus, de la continuité linéaire du temps, le texte semble rejeter toute idée de structure. Ainsi, les thèses qui mettent en avant une structure circulaire du temps me semblent douteuses. Ces thèses s'appuient, dans leur argumentation, sur la présence de séquences répétées dans le texte. Pour ma part, la nature des scènes réitérées ne permet pas de parler de mouvement cyclique du texte, bien au contraire, elle met en avant l'absence de temps. J'ignorerai sciemment les scènes dont la répétition indique la permanence, comme dans « Le soleil pleuvait sur le luzernière » (13, 18), et celles qui indiquent la répétition coutumière, comme dans « Les mêmes femmes enturbannées roulaient un couscous brunâtre »(16)/ « Des femmes enturbannées roulaient du couscous » (18), pour nous focaliser sur des séquences dont la détermination de la fréquence est problématique. En effet, je tenterai de démontrer que ce qui a semblé être répétitif, selon la terminologie employée par Genette dans *Figures III*, était en vérité « singulatif ». En effet, la répétition concerne l'événement et non sa représentation. Les scènes racontées, bien que très semblables les unes des autres, ont eu lieu une seule fois. Par exemple, les trois scènes du départ « semblables » décrites dans le texte réfèrent,

¹⁰⁷ C'est nous qui soulignons

comme on le verra plus bas, à trois « moments » différents du voyage du train-assises. Chaque départ a été narré une seule fois.

Séquence 1,

l'enfant couché sous les agaves l'enfant ensablé d'aventures regardait avec une curiosité mêlée de pitié l'herbe qui poussait entre les ballasts et le mobile s'ébranla

nous partîmes avec à nos troussees les aboiements des sloughis le renâchement des grues et dieu enroulant ses aurores dans du sparadrap

je pensais au paradoxe de Zénon et je sus que le train n'arriverait jamais à la destination que m'assignait le verdict

avec à ma gauche une luzernière et à ma droite un champ d'orties je réalisai que j'aurais toute ma vie pour argumenter sur l'utilité des voyages par chemin interposé (9)

Séquence 2,

l'enfant n'eut qu'à faire un petit geste il allongea la main effaça quelques nuages au passage et cueillit le soleil il le mit sous le robinet et laissa couler des litres et des litres d'eau il ouvrit le soleil en deux frelata un peu le mécanisme intérieur puis le shoota dans le ciel vide

et le mobile s'ébranla

nous partîmes avec à nos troussees comme un arrière-goût de remords les odeurs gommeuses des gares l'argot délétère des métèques et les mains tendues des gosses-ténias

je pensai à l'âne de burridan et m'ingéniai à deviner si à la prochaine escale mon compagnon (l'insulaire dont il sera question par la suite)se dirigerait vers une gargotte ou une maison close

avec la lune rivée à a fenêtre et un champ d'algues pour mes stupres je sus que je aurais toute une nuit pour déballer mes rêves croûteux (29)

Séquence 3,

l'enfant couché sous les agaves l'enfant couvert de moucheron bricola un peu le système solaire pendu au cou d'un chien errant

et nous partîmes (34)

Nous schématisons, dans le tableau suivant, les éléments pris en charge par la description dans les trois scènes

	Séquence 1	Séquence 2	Séquence 3
Description de l'enfant	« l'enfant couché sous les agaves l'enfant ensablé d'aventures regardait avec une curiosité mêlée de pitié l'herbe qui poussait entre les ballasts et le mobile s'ébranla »	« l'enfant n'eut qu'à faire un petit geste il allongea la main effaça quelques nuages au passage et cueillit le soleil il le mit sous le robinet et laissa couler des litres et des litres d'eau il ouvrit le soleil en deux frelata un peu le mécanisme intérieur puis le shoota dans le ciel vide et le mobile s'ébranla »	« l'enfant couché sous les agaves l'enfant couvert de moucheron bricola un peu le système solaire pendu au cou d'un chien errant »
Description de la scène du départ	« nous partîmes avec à nos trousses les aboiements des sloughis le renâclement des grues et dieu enroulant ses aurores dans du sparadrap »	« nous partîmes avec à nos trousses comme un arrière-goût de remords les odeurs gommeuses des gares l'argot délétère des métèques et les mains tendues des gosses-ténias	« et nous partîmes »
Description des pensées du narrateur lors du	« je pensais au paradoxe de zénon et je sus que le train	je pensai à l'âne de burridan et m'ingéniai à deviner si	

départ	n'arriverait jamais à la destination que m'assignait le verdict »	à la prochaine escale mon compagnon (l'insulaire dont il sera question par la suite)se dirigerait vers une gargotte ou une maison close »
Description de la scène d'énonciation	« avec à ma gauche une luzernière et à ma droite un champ d'orties je réalisai que j'aurais toute ma vie pour argumenter sur l'utilité des voyages par chemin interposé»	« avec la lune rivée à a fenêtr e et un champ d'algues pour mes stupres je sus que je aurais toute une nuit pour déballer mes rêves croûteux » (29)

Mis à part la présence de l'enfant dans les trois séquences, les autres détails contextuels sont très différents. La première scène de départ se déroule à l'aube, le narrateur y décrit un espace très maghrébin (« l'agave », des « aboiements des sloughis », « le renâclement des grues »). Le train traverse des luzernières et des champs d'ortie. La seconde scène se déroule à un autre moment puisqu'elle se passe la nuit, « la lune rivée à la fenêtr e », « toute une nuit », dans un décor maritime, « un champ d'algues ». La troisième scène, quant à elle, est très pauvre en éléments contextuels. Ainsi, nous pouvons conclure que les séquences ont un caractère singulatif qui ne permet pas la construction d'un cycle. De plus, l'ouverture du texte et sa clausule étant très éloignées, il est difficile de défendre l'idée d'une circularité. Il faudra, donc, admettre l'idée que l'œuvre est construite sans début et sans fin.

Dans ce trans-temps, dans lequel nous installe le texte, l'itinérance du narrateur s'inscrit dans un maintenant atemporel, dans une suite ininterrompue de maintenant entre lesquels se forment des vides, où plus précisément des trous noirs qui avalent chaque maintenant qui les précède. Encerclé enfant avec son père dans une cabane dans une cigalière par des soldats, le narrateur décrit sa situation

La fusillade retentit tout près de la cabane (temple). Mains nues. Cœur nu.
Aphone. Même pas un burnous dans ma hutte. Juste quelques poteries pour
Club Méditerranée. Et ma peau à montrer aux touristes.

Maintenant ils peuvent venir. (69)

La séquence qui suit nous déplace dans un autre maintenant qui engloutit le précédent :
« Ils vinrent, en effet, les zèbres de l'académie. Que de visites et d'égards, ces jour-ci ! » (70). Ce
trans-temps, impossible à mesurer, à dater, à situer, néantise à force de l'étendre le présent. Il
devient un temps-image, une image totalisante d'un instant en surimpression. Refusant la
nostalgie illusoire d'un *in illo tempore*, conscient de l'impossibilité d'écrire « pendant ce temps »
(étymologie du terme intérim¹⁰⁸), le narrateur s'inscrit dans une écriture de la prémonition qui va
au-delà du temps. Le temps, « vieille fable sinistre, train perpétuellement déraillant, pulsation
folle, inextricable amas de bêtes crevantes et crevée »¹⁰⁹, est aboli par l'attente d'un désastre
prochain.

L'imminence du désastre rend le présent insignifiant. Dans son dialogue avec le narrateur-
scripteur, le Missionnaire s'étonne : « Vous savez que vous allez disparaître (...) et malgré cela
vous vous empressez comme des fourmis autour de votre ridicule tour de Babel » (49). En effet,
quel poids peut avoir le moment actuel, même s'il s'agit de celui de l'édification d'une œuvre
monumentale devant l'annonce de l'apocalypse ? La référence à la tour de Babel est loin d'être
innocente puisque ce récit marquant la fin des temps mythique est le début de l'histoire « plus
circonstanciée, moins mythologique et plus chronologique »¹¹⁰.

Avoir recours à cette temporalité du pressentiment n'est pas une ouverture vers le futur
mais le seuil qui ouvre un champ de probabilités dans le présent. Le trans-temps permet au
narrateur de considérer le monde comme « un ensemble de processus dont la grande loi est le
mouvement perpétuel, l'incessant devenir »¹¹¹. Il permet au narrateur-scripteur de remonter vers
le passé pour mieux tendre vers la défaite future, d'attendre « LE MOMENT PROPICE POUR
FLINGUER LE DESTIN¹¹² ». Le narrateur espère

l'Histoire n'existera plus dorénavant. Personne ne parlera de ma régénération.

D'ailleurs ce n'est pas de changer de peau qu'il s'agit. De par le nombre de

¹⁰⁸ Dès le départ, le narrateur affirme « Ecrire par intérim ? c'était surtout avec cela que je voulais en finir » (5)

¹⁰⁹ Breton, André, « Second manifeste du surréalisme » in, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll « Bibliothèque la Pléiade », 1988, p 785

¹¹⁰ Chevrier, Jean, et Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1997, p 65

¹¹¹ Breton, André, « les Vases communicants », in, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll « Bibliothèque la Pléiade », 1988, p 1381

¹¹² Le destin étant, faut-il le rappeler un futur écrit déjà dans le passé

mes mues millénaires, il ne me reste plus de peau à perdre. Il faut que je change d'état. Complètement. Car j'ai défié les limites du transformisme (49)

Les apories de la mémoire, la présence du pressentiment, l'évacuation du présent font de *L'Exproprié* une œuvre où le temps est néantisé et remplacé par le pouvoir démiurge de la parole, où le moment saisi obéit à un mouvement paradoxal (créer et détruire), inscrivant ce texte dans la « guérilla linguistique » prônée par Khaïr-Eddine.

La spatialisation du temps à travers son itinérance conduit à sa néantisation et à sa perpétuation, créant ainsi un univers où la temporalité se réduit à des maintenant indéterminés dans un chaos globalisant.

Le second aspect de l'écriture de l'*aiōn* est celle de la néantisation totale du temps comme cela se produit dans le dernier roman constituant notre corpus. Mais avant d'aborder l'étude du temps dans l'œuvre de Khaïr-Eddine, *Moi l'aigre*, il est nécessaire de rappeler la genèse du texte car elle en explique la substance. Suite aux manifestations estudiantines durement réprimées à Casablanca en 1970 et au discours royal pour la révision de la Constitution marocaine la même année, l'auteur rédige une pièce de théâtre. Cette dernière, jugée trop courte par la maison d'édition, sera finalement publiée avec d'autres fragments, sans indication de genre. L'auteur expliquera, des années plus tard, le caractère particulier de ce texte, « Dans *Moi l'aigre*, il y a une pièce de théâtre que j'avais initialement intitulée *L'État d'exception*. Il y a également des pans entiers de critique sociale. J'appelle cela une écriture opérationnelle ou une "guérilla linguistique" ».

Dans une interview Khaïr-Eddine, expliquant sa façon d'écrire, dira que

le livre est d'abord dans [sa] tête. Il est vécu et, presque entièrement conçu avant même d'être rédigé. Puis [il écrit], directement à la machine(...). Parfois [il fait] sauter un mot ou [il modifie] une expression. Il [lui] arrive également de sacrifier plusieurs personnages. Mais le plus gros travail vient après, car ce livre se présente souvent en touches qui ne collent pas toujours entre elles. C'est le cas pour HISTOIRE D'UN BON DIEU, [où il a mis] deux ans pour raccorder ses différentes structures et les classer linguistiquement¹¹³.

Ce travail de raccord et de classification linguistique ne semble pas avoir été effectué dans *Moi l'aigre*. Cette œuvre, à l'état brut, est une œuvre en fragments résultant plus d'un collage que d'une véritable élaboration.

¹¹³ *Algerie-Actualité* du 19 au 25 mai 1968, p.68-69

Fragmenté, *Moi l'aigre* n'est pas un récit fragmentaire au sens premier du terme. Il se présente comme des séquences indépendantes les unes des autres que seule leur publication sous un même titre thématise. Il est certain que la présence réitérée du terme « aigre » ainsi que le contexte référent commun peuvent constituer des éléments de rapprochement mais pas d'unité. Chaque partie détachée peut être lue indépendamment des autres.

Cette écriture semble être une radicale remise en question de la temporalité dans ses deux symboles, la ligne droite et le cercle. Les événements, encore faut-il nommer ainsi des actions éparses, sont incertains et souvent contredits. La relation de l'histoire du Vieux, par exemple, est laissée « en suspens pour mettre en scène son frère aîné » (121) et son arrestation pour mœurs dissolues. Le récit enchâssé, après avoir été interrompu par une scénette, est repris mais cette fois-ci l'Aîné est présenté comme n'ayant « jamais (été) ni torturé ni inquiété pour avoir violé les préceptes de l'Islam » (139). Ce type de narration aurait été perçu comme contradictoire dans un récit temporel, ce qui n'est pas le cas dans notre texte. En effet, dans une œuvre où le récit a pour histoire l'acte de narrer, où la seule temporalité est celle de l'écriture en train de s'éprouver, les contradictions deviennent des hésitations, des balbutiements, les séquences, des commencements.

Dans cette absence du temps, le travail d'écriture est réduit à sa dimension inchoative. Chaque fragment recommence la création qui par son caractère inachevé sauve de la finitude. Il s'agit, dans ce texte, de créer « l'atome pluriel des mots » (161) pour devenir déploiement, étirement infini, pour dévoyer la limite jusqu'à l'épuisement que constitue le point final. Cette écriture fragmentaire soumet l'énonciateur à l'absurdité d'un travail qu'il doit recommencer jour après jour comme les Danaïdes condamnées à remplir un tonneau sans fond.

On lira la suite sans s'apercevoir qu'il n'a jamais existé (...) Si son texte avait eu quelque marque extérieure, on l'aurait rapidement lu sans se soucier qu'entre ses lignes raillait un morpion sacrifié avant sa naissance aux factures et calculatrices ! Il a discuté de la vie et des mouvements de son personnage, s'est tiré de soi-même en vue d'y voir plus clair et mieux travailler sa tripe. (...) Il en est revenu par mille chemins. Maintenant ? Veut dire Assez mais ne peut (152)

La substance scripturale, dans cette écriture du commencement, est tarie, de sorte qu'elle ne peut que reproduire le déjà-écrit. Cela fait penser à ce qu'écrivait Blanchot dans *L'Espace Littéraire*, au sujet de l'écriture : « Ecrire, c'est se livrer à la fascination de l'absence de temps (...) C'est le temps où rien ne commence, où l'initiative n'est pas possible »¹¹⁴, c'est le temps

¹¹⁴ Blanchot, Maurice, «La solitude essentielle», in *L'Espace Littéraire*, Paris, Gallimard, coll. NRF, 1955, pp 25-26

des métamorphoses où « coïncident, dans une simultanée imaginaire et sous la forme de **l'espace** que l'art cherche à réaliser, les différentes extases temporelles »¹¹⁵. Il se s'agit, donc, ni d'une éternité, ni d'un hors-temps, bien que le terme *d'extase* fasse penser à un au-delà du temps, mais d'une temporalité qui se meut en langage, en se matérialisant dans l'écriture/espace, pour finalement y disparaître. Le temps n'est plus celui « de l'avant, du pendant, et de l'après, mais le temps du mouvement que l'écriture alimente pour que l'espace littéraire reste toujours en branle »¹¹⁶

Mais, comme la genèse de l'œuvre nous le montre, *Moi l'aigre* est un texte de juxtaposition rendant ainsi impossible de se situer stablement dans l'écriture elle-même. Dans cette écriture de fragments qui s'interrompent les uns les autres et s'entremêlent en repoussant toute idée de durée même scripturale, l'énonciateur « évitait le temps d'un seul geste » (15) conscient de la nécessité de « [le] niveler » (155). Lire ce texte c'est « subir » un au-delà de lecture, une extase (se tenir en dehors) du temps

L'œuvre de Khaïr-Eddine nous plonge dans un temps qui n'est ni assimilable, ni figé, ni circulaire, ni éternel, ni de l'instant. Le temps de cette écriture fragmentaire échappe à toute appréhension. Le présent n'est qu'un retour éternel à un passé qui ne fut pas car « les grandes "expériences" de notre vie n'ont jamais été à proprement parler vécues »¹¹⁷, le futur, quant à lui, est sans avenir et semble déjà dépassé. Nous sommes en présence d'une absence du temps qui ne dévoile rien, qui n'a pas de profondeur. C'est le temps réservé au seul lieu d'une « écriture raturée d'avance »(15) qui a conscience de son impossibilité. L'auteur avoue avoir « tenté de créer un chemin autre pour (se) parcourir et semer la terreur dans (ses) zones les plus immobiles, mais le chemin somme toute se résumait à un point immuablement gris coincé depuis toujours entre vos yeux et (lui). Mais, faut-il le dire, cette nuit ne rend strictement compte de rien » (159) Récit de la parole impossible, *Moi l'aigre* rend toute étude du temps absurde car il faut se faire une raison : il n'y a pas de temps.

Djaout, Khaïr-Eddine et Pinget dévoilent dans leur œuvre un espace en ruines et décrivent des êtres victimes de l'implacable temps. C'est ainsi que le temps se fige dans un présent, dans l'immédiateté de la sensation et de la narration. Le « récit » est hanté par le spectre d'une action sans cesse en devenir. C'est dans cette angoisse du devenir, qui est d'ailleurs impossible, que

¹¹⁵ Blanchot, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, «Folio-Essais», 1959, p. 17 (c'est nous qui soulignons)

¹¹⁶ Milon, Alain, «La fabrication de l'écriture à l'épreuve du temps», in *L'épreuve du temps chez Maurice Blanchot* (Collectif sous la direction de Hoppenot, Eric), Paris, les édition Complicités, coll « Compagnie de Maurice Blanchot », 2006 p. 13.

¹¹⁷ Levinas, Emmanuel, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin, 1967, p 211

naît le présent comme temps de l'urgence. Il faut entendre par l'urgence une temporalité en perdition car elle inscrit un être en péril dans une temporalité déstructurée. Ainsi, le présent devient une durée qui se répand dans le l'entassement temporel.

Dans ce temps qui paradoxalement passe trop vite et ne passe pas, le présent renvoie à « cet instant qui pour (lui) est une éternité »¹¹⁸, à un maintenant. La quête de l'être n'est donc plus de marquer le présent mais de le faire durer par l'expérience de l'espace désertique dans *l'Invention du désert*, de l'espace scriptural dans *Moi l'aigre* et *l'Exproprié*, de l'espace onirique dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours* et l'espace de la résurrection dans *Cette voix*. Dans une temporalité amputée où le futur est flou et où le passé est inaccessible, le présent devient immobilité et piétinement. En effet, si le passé est irrémédiablement perdu, et le futur cruellement perçu, le présent est vécu comme une impasse que seule l'écriture permet de dépasser.

Chapitre 2 : L'être et ses voix(es)

Depuis Aristote, le temps est abordé dans son rapport avec un espace et une conscience. Le philosophe grec, par exemple, le rattache au mouvement du cosmos et à psyché. Pour Saint-Augustin, il est une expérience qui confronte l'altération de l'être et la permanence de l'Eternel. Le sentiment de finitude de l'homme et de la nature construit une perception du temps très subjective et très relative face à l'absolu divin. Lévi-Strauss, quant à lui, le décrit comme une modalité de conscience de soi dans la communauté humaine. L'anthropologue remarque que, bien que différemment, toutes les sociétés humaines interrogent cette notion dans sa double dimension subjective et sociale.

Ainsi, la présentation du temps dans le langage, l'art, et la philosophie, questionne, avant tout, l'être qui le perçoit, le vit et même parfois le nie. Cette notion étant systématiquement mise en rapport avec la mémoire, la mort, le souvenir, elle place l'homme en son centre. L'une des représentations les plus symboliques est un tableau de Dali, *la Persistance de la mémoire*. En arrière-plan, est représenté un espace, la crique de Portlligat au crépuscule, qui occupe toute la toile. Dans une lumière vitreuse, des montres subissent l'action du temps (trois sont molles et une se fait manger par des fourmis qui symbolisent chez le peintre la décomposition). Il peut paraître étrange que je réfère à un tableau qui ne représente nullement un homme, mais la forme blanche allongée parterre au centre n'est autre qu'une reproduction de la figure du *Grand masturbateur* qui est un autoportrait fantasmé du peintre espagnol. Obsédé par la mort, Dali nous

¹¹⁸ - Kierkegaard, Søren, *le Journal d'un séducteur*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1989, p 250

offre une allégorie de l'immortalité où la persistance du décor contraste avec l'écoulement du temps. Ce qui est assez intéressant de constater c'est qu'on retrouve les mêmes représentations dans les œuvres à forte pratique théâtralisante, en général, et celles qui composent mon corpus, en particulier.

C'est pourquoi j'analyserai dans ce chapitre les stratégies mises en place par les auteurs dans leurs textes pour représenter un être confronté à l'implacabilité du temps, à sa fuite ou à sa néantisation. La conscience de soi, puisque le temps dans les œuvres étudiées n'est plus là pour la concrétiser, devient une projection dont la complétude est impossible. L'achèvement de soi n'est possible que s'il s'assume comme être de la finitude, c'est-à-dire comme mort, et assume son passé. Or, je l'ai vu plus haut, ceci est impossible du fait même de la nature des êtres représentés.

Cette théâtralisation d'un être aux prises avec le temps reposera essentiellement sur la théâtralité de la narration qui va faire surgir l'espace, la théâtralité étant un processus qui part du narrateur et englobera le texte et le hors-texte¹¹⁹.

Si le narrateur est porteur de théâtralité, c'est parce qu'il est le centre créateur du récit. Il suffit que le narrateur subsiste pour que le récit soit préservé et que le contrat puisse être. C'est que le narrateur est à la fois producteur et porteur de théâtralité. C'est lui qui la met en scène et en signes en tant que sujet de désir, de savoir ou de procès, et cela en explorant sa forme, son double, son autre¹²⁰ afin d'acquérir une profondeur. Ces structures qui relèvent du narratif créent des nuances dont le lecteur saisit en même temps la vérité et l'illusion. Plus que l'espace, c'est le jeu entre l'identité du narrateur et celle de l'auteur qui forme la théâtralité romanesque, la représentation fictionnelle, car le regard du lecteur n'est jamais tout à fait innocent. Il ne se laisse jamais « avoir » totalement. Le lecteur reste en attente d'une altérité. Le lieu privilégié de l'affrontement entre réel et fiction est le corps textuel, un corps en mots, en séquences, un corps linguistique et symbolique. Ce corps est à la fois le lieu de l'être et de l'autre. Ce corps, par définition mensonger, est polysémique et métaphorique.

Mais ce corps n'est pas seulement moyen d'illusion. Mis en scène, il crée une réalité¹²¹ à travers la représentation de l'espace, du temps, du récit. En cela, il crée une théâtralité de la langue. Plus le texte met en scène le dire, et plus il prend en charge la représentation, plus il assoit la mimésis, plus il dit l'immédiateté de sa production.

¹¹⁹ Atteignons même parfois le lecteur.

¹²⁰ L'auteur

¹²¹ Cette réalité peut n'être que la réalité énonciative comme dans le roman moderne.

C'est dans le contrat de lecture qu'intervient en second la théâtralisation. Mais bien que le contrat de lecture repose sur la certitude tranquille que la réalité est saisissable et le monde explicable, le performateur doit être conscient d'accomplir un espace autre que celui réel auquel il se réfère tout en s'opposant. Cette création varie d'un auteur à un autre, d'une époque à une autre, d'un genre romanesque à un autre.

Huet, en 1670, définit le roman, dans son *Traité sur l'origine du roman*, comme étant principalement une fiction qui se donne comme vraie, elle est, de ce fait, une chimère littéraire. Diderot, dans son *Eloge de Richardson*, dit que « le monde où nous vivons [en tant que lecteur] est le lieu de la scène ; le fond de son drame est vrai, ses personnages ont toute la réalité possible ». La lecture et l'émetteur déduisent une expérience immédiate (« je sentais que j'avais acquis de l'expérience »), ce qui lui permet le passage du chimérique-irréel à l'illusion- réelle.

Le réalisme est la narration du vrai, le roman se veut fidèle au réel mais non mimétique. La notion de vrai a été, depuis l'origine du roman jusqu'au nouveau réalisme de Robbe-Grillet, exigée aux genres romanesques. Dans ce jeu de réalité-fiction, la théâtralité émerge non comme passivité mais comme dynamique, comme résultat d'un dire, d'un dire faire.

Le troisième terme du rapport est celui qui met en jeu le réel. Choisir de parler de rapport au réel dans le roman peut paraître problématique puisqu'il semble que le roman s'en affranchisse. Pourtant le problème du rapport du roman au réel est important à souligner car il a marqué la réflexion critique de tout temps.

Dans ce rapport, se pose le problème de la théâtralité avec force. Car comment s'articule dans ce rapport la théâtralité qui est perçu par certains critiques comme inévitablement fausse¹²². La théâtralité apparaît comme un écart par rapport à la vérité (s'opposant ainsi au contrat de lecture). Contrairement au romanesque, la théâtralité doit s'affirmer comme distincte de la vie et du réel. La représentation ne doit pas poser la question de son adéquation au réel, elle affirme sa propre esthétique, mais elle n'est pas autant vidée du réel. La théâtralisation est un processus qui est lié aux conditions de sa production, elle pose la question du processus de représentation.

Les modalités de cette représentation sont données par le contrat de lecture. En effet, entre le narrataire et son narrateur, entre l'auteur et son lecteur, se joue le procès du fictif. Les trois modalités de la relation théâtralisante que j'interrogerai dans les cinq « romans » de mon corpus seront donc le narrateur, la fiction en tant que narration et le contrat de lecture. Après cette étude,

¹²² Abensour, Gérard, dit dans la *Revue des études slaves*, T54, fasc. 4, 1982, pp 671-679 « rien n'est plus odieux pour un poète lyrique que l'idée même de théâtralité. Celle-ci désigne à son premier niveau une attitude entièrement extérieure, décollée du sentiment intime qui est censé l'inspirer, et on l'identifie volontiers avec l'absence délibérée de sincérité. Dans cette optique, être théâtral, c'est être faux »

j'analyserai comment les êtres représentés (narrateur, personnages, parfois même auteur dans certains passages autoréflexifs) assument la fonction de regardant afin de créer un espace signifiant

1. L'être et ses voix

Afin d'analyser la théâtralisation, il me semble intéressant d'approcher la voix qui la fait naître. Cette question fondamentale s'avère très compliquée à aborder dans mon corpus, étant donné les poses narratives ambiguës adoptées par les auteurs. Afin de contourner ces difficultés, je resterai au plus près du texte en relevant, pour commencer, les adresses au lecteur comme mise en scène de la parole énonciative, puis, en analysant les indices énonciatifs car « ainsi adhère à la narration la trace du narrateur comme un vase en terre cuite la trace de la main du potier »¹²³.

J'ai conscience qu'un travail sur les voix narratives aurait dû commencer par la mise en place du schéma énonciatif des différents textes mais étant donné la présence de voix narratives disloquées, de séquences contradictoires, de commentaires testimoniaux et métalittéraires, de micro-récits juxtaposés¹²⁴, cette schématisation aurait trop retardé mon analyse sur l'être dans son rapport avec l'espace et le temps théâtralisés. Les poses narratives adoptées par les auteurs ayant pour finalité de projeter sur le discours les failles et les incertitudes de l'être, c'est donc à travers leurs mises en avant que j'analyserai la subversion et même l'exclusion du narrateur.

L'écriture dans mes romans s'appuie sur une mise en scène lacunaire et disloquée, comme je l'ai vu dans le chapitre précédent. Elle reflète les questionnements d'une conscience face à une finitude implacable. Dans mes textes, les locuteurs me donnent à voir/à entendre une unité discursive continuellement rompue et remise en question par d'autres voix, ce qui fait perdre à l'instance narrative toute sa stabilité et par là même, son identité, dissolvant par effet de calque l'univers du récit pour en faire une boîte à échos.

Dès lors, le narrateur n'est plus celui qui assume le récit dans sa narration et son organisation, qui sont, on le rappelle, les fonctions principales de l'instance narrative selon la narratologie de Genette. Il devient un transmetteur, le porte-voix de récits éclatés et polyphoniques qui sont assurés par une multitude d'énonciateurs. Sa figure, perdue dans un labyrinthe de bribes, d'éclats verbaux, devient « le pacotilleur de toutes ces histoires

¹²³ - Walter Benjamin, *Écrits français*, Paris Gallimard 1991 p 213

¹²⁴ - Il s'agit de récits juxtaposés et non métadiégétiques car ils ne sont pas liés

rassemblées »¹²⁵. Mais, il ne faut pas se tromper, ces histoires ne sont rassemblés que par leur juxtaposition physique dans le livre. C'est sans doute pour cette raison que le narrateur se définit, dans mes textes, par sa parole mais aussi par son écriture se présentant comme scripteur et écrivain. Il est celui qui permet au lecteur de cheminer dans ce dédale de voix, et aux voix d'occuper un espace matérialisé.

Comme dans beaucoup de textes où la fonction de communication est explicite, les narrateurs-scripteurs des œuvres étudiées mettent en place un réseau d'adresses au lecteur qui, contrairement à ce qui est attendu, produit de l'illisible. Dans ce labyrinthe de séquences énonciatives, de voix, de personnages, de temporalité, le lecteur est perdu car il n'y a personne à l'autre bout du fil d'Ariane, le minotaure n'est qu'un leurre. Les adresses aux lecteurs sont nombreuses dans les différents textes. Elles sont de trois natures. Les premières de nature phatique semblent maintenir le lien illocutoire avec l'interlocuteur. Reprenant la clause du roman de Balzac, le narrateur de *Moi l'aigre* dit « A nous deux lecteurs ». Le défi lancé par Rastignac à Paris, nous est lancé comme pour signifier que cet être a des comptes à régler avec nous. Les citations qui organisent le discours narratifs, comme « Je reprends donc » (ID 33), « Nous l'allons décrire sans plus tarder » (VRPE 83-84), sont de la même nature.

Les deuxièmes éléments réfèrent à la scène d'énonciation et parfois même à la scène d'écriture, soit, à travers des expressions déictiques du type « /j'écris **ceci dans les cafés, je** m'en serais passé ! mais la vie de ce livre qui est une critique opérationnelle me refuse toute liberté/ » (MA 116), « il faut **maintenant** que **je** raconte leur histoire » (ID 16), ou « **à l'heure où j'écris ces lignes** »¹²⁶ (VRPE 159), soit, à travers des commentaires testimoniaux¹²⁷ qui affirment la présence du narrateur comme subjectivité. Les commentaires les plus intéressants sont, sans nul doute, ceux qui réfèrent au projet d'écriture des différentes œuvres et qu'on retrouve dans tous les textes. Les auteurs semblent mettre à notre disposition des grilles de lecture. Le narrateur de *l'Invention du désert* nous décrit, au présent, la manière qu'il a de « traduire chaque jour la poussée délirante ou silencieuse du périple almoravide » (40). Obsédé par la figure d'Ibn Toumert, il finit par le matérialiser et lui courir après. Celui de *l'Exproprié* décrit, par mise en abîme ou plutôt par projection, comment « Le Narrateur (...) est complètement absorbé par la rédaction d'un opuscule qui porte en gros titre LE DECRET D'EXPROPRIATION et qui serait, suivant le petit synopsis (...) "l'histoire d'un homme déraciné (...)" » (96-97). Dans *Moi l'aigre*, le poète « se promet d'écrire un théâtre échappant à toute loi

¹²⁵ Glissant, Edouard, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997, pp 462-463

¹²⁶ C'est nous qui soulignons

¹²⁷ Ces commentaires souvent mis entre parenthèses ou entre barres obliques seront analysés dans la seconde partie de notre travail

métrique ou temporelle » qui est, au final, le roman que nous sommes en train de lire. Dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, une voix anonyme plurielle déclare : « Nous ne voulons rien établir mais donner une voix neuve à ce que nous considérons digne d'émerger de ce cloaque » (74). Enfin, il nous est dit que le roman de Pinget est « une histoire très ordinaire de vieil artiste que l'imagination a quitté et qui essaie de s'en tirer par des subterfuges complications de la forme chinoiserie d'écriture » (131).

L'espace ouvert par ses adresses directes au lecteur/destinateur, où les énonciateurs sont toujours aussi ambigus, est un espace dans lequel la parole ne peut s'inscrire, ne pouvant que circuler, faire écho. En plus de brouiller les modes d'énonciation, ces adresses déplacent l'acte de lecture en faisant de la narration la seule histoire à découvrir. C'est la communication entre les voix et nous qui fonde l'écriture. Il n'y a, de fait, rien d'autre à lire si ce n'est la lecture en train de se (dé)faire. Les narrateurs-scripteurs s'interrogent sur leur rapport problématique avec la langue et leur incapacité à construire une identité à travers une parole oubliée, contradictoire, et surtout spectrale car ils se présentent comme des êtres décharnés, des spectres, des fantômes.

Le narrateur nous livre le spectacle de la crise du langage d'un être affecté par une impossibilité de parler. Cette crise de la parole est visible, dans le troisième élément de l'adresse au lecteur qui n'est autre que l'ouverture du texte. C'est pourquoi je tenterai d'analyser sommairement les premières lignes de chaque texte qui présentent des formes d'énonciation faiblement actualisées ou des entrées en matière qui masquent la source d'énonciation.

La première phrase de *Une Vie, un rêve, un peuple toujours errants*, « Encore cet abominable lieu ! » (9), nous introduit, à travers un énoncé uniquement nominal, dans un espace présenté comme déjà vu, ce qu'accentue le recours à l'adverbe « encore ». C'est l'espace qualifié d'abominable et sa permanence qui sont mis en avant. La suite du texte offre quantité de détails sur cet espace et sur les êtres qui l'habitent « hommes hirsutes », « des rats, des chats sauvages »,... Cet espace est celui où se retrouve, souvent, le narrateur-auteur dans ses rêves. Dans ce lieu de l'abomination, « antichambre de l'enfer » (70), l'énonciateur progresse dans un voyage onirique où se mêlent des visions fantasmagoriques et des souvenirs de sa terre « sudique ». Dans cet incipit, le recours à des phrases nominales indique que le sujet d'énonciation ne s'explicite pas, il se présente comme celui qui regarde, un focalisateur. Les premières séquences énonciatives sont impersonnelles, ce n'est qu'en convoquant le souvenir de sa mère qu'il finira, enfin, par s'assumer comme source d'énonciation.

Plus complexe, *Moi l'aigre* s'ouvre sur la prise de parole d'un être marqué par la violence. « Hé quoi tante ricochant sur moi la strangulatrice martyrisée et sur le chien père aigri de l'insecte immunisé ! » (5). Malgré la présence du pronom personnel « moi », la forme délirante de son discours ainsi que le recours aux anacoluthes rendent la détermination de l'identité de ce Je impossible. L'absence de la ponctuation gomme le rythme et accentue le sentiment d'un délire, d'un flux de parole sans source. Incipit *in media res*, cette entrée en matière nous plonge dans la conscience d'un être dissocié de la réalité, de la communication.

Dès le début, l'incipit de *Cette voix*, pose un problème de détermination.

Cette voix.

Coupure de la nuit des temps.

Ou cette lettre adressé on ne sait plus à qui dont on trouve des brouillons
disséminés partout.

Demander à Théodore classer papiers. (7)

En effet, il m'est difficile de déterminer le canal, écrit ou oral, emprunté par la voix. Cette indétermination est portée par la conjonction « ou » qui m'amène à me demander si le texte est la transcription d'une voix ou celle d'une lettre. Les verbes infinitifs « demander », « classer » construisent un réseau de phrases faiblement actualisées. Enfin, la présence exclusive du point et la structure brève des phrases donnent l'impression de tâtonnement dans le discours du narrateur.

Les deux derniers incipit sont plus actualisés du fait de la présence de structures phrastiques verbales mais pose, eux aussi, l'identité de l'énonciateur comme problématique. Dans *L'Exproprié*¹²⁸, nous sommes en présence d'un discours en train de se faire. Djaout inaugure son récit sous forme d'un monologue intérieur qui met en spectacle un dire. Ce dire se focalise non sur la scène d'énonciation mais sur celle d'un passé absent que symbolise la conjonction « et » liminaire et d'un futur improbable d'où le recours au futur « viendra », « sera ensablé », « ne demeurera ». Ainsi, nous sommes projeté dans un futur hypothétique qui prend appuie sur un présent décrit comme une errance « indénombrable ».

La phrase liminaire de *l'Invention du désert*, « Il se voit multiple, se bagarre », réfère à un personnage désigné par un « il » qui serait multiple. En mettant l'accent sur l'introspection du personnage, le narrateur semble refuser d'assurer clairement la fonction énonciative. Il délègue le

¹²⁸ L'incipit de *l'Exproprié*, « Et je sens qu'avec le cahotement incessant – malgré l'immobilité apparente des ballasts- le mur aussi se déplace et qu'il viendra bientôt obstruer le dernier moignon d'horizon alors l'idée même d'oasis sera ensablé et ne demeurera que le *tact* des tôles nous ballottant dans une *errance noire et indénombrable* »

point de vue à ce qui semble être un personnage. Après la description de l'espace du dedans et du dehors de cet être divisé, le narrateur utilise, comme pour s'en détacher, des tournures impersonnelles : « Il y aura sans doute encore le photographe », « Les lieux dans la tête se télescopent »(10), pour finalement assumer d'abord collectivement (« Oui, nous désertions tous le bercail » (12)), puis singulièrement (« Je sors parfois » (13)) sa position d'être de parole et par là même, son identité puisque la suite du texte nous indique qu'il est cet être multiple qui se bagarre.

Malgré leurs différences, les séquences initiales mettent toutes au jour les difficultés du sujet à émerger du silence vers la parole. Le narrateur semble vouloir reculer le moment fatidique où il devra se dire et dire. C'est ce parcours ontologique que je me propose d'analyser maintenant.

Bien que différents dans leur forme globale, les romans *l'Exproprié* et *Moi l'aigre* sont proches dans leur construction narrative qui rappelle celle du roman à scène comme le définit Lojkine¹²⁹. Dans ces textes, l'écriture est organisée autour du discours de « personnages » qui émergent dans ce qui rappelle la scène théâtrale, d'où l'importance accordée au discours direct rapporté, la présence de verbes introducteurs structurés comme des didascalies, « Revint alors l'Iconoclaste, il dit : » (EXP 21), « UN FLIC PARLE » (MA 157), « ils (les zèbres) me dirent : » (EXP 70), la mise en texte de scénettes comme celle du BON DIEU et DU MAUVAIS DIEU (EXP 23-24), ou encore le dialogue entre le narrateur et le Missionnaire (48-51), ou de pièce théâtrale comme dans le roman de Khaïr-Eddine.

Tout au long de ma lecture, je tente de donner une identité aux voix que j'entends mais la source énonciative importe peu, seule sa parole compte. L'auteur marocain va jusqu'à mettre en texte un théâtre sans personnages afin que l'anonymat permette la généralisation de la parole. Le dialogue ne se déroule plus entre A et B, à un moment précis mais pourrait être tenu par n'importe qui à n'importe quel moment

Un travail
Pas vrai
Si je veux un travail autre
Le mien
Non
Pourquoi
Tu paies
Oui, je paie, mais...

¹²⁹ Lojkine, Stéphane, *La Scène de roman : Méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin, coll. U. Lettres, 2002

Tu ne t'es jamais demandé pourquoi

...

Tu ne sais pas pourquoi

...

Qui es-tu

Un futur révolté. J'ai trop de choses sur le cœur. A tel point que je me demande s'il ne me faut pas cracher ce cœur cette cervelle d'agneau qui me font et m'ont fait toujours casquer

Au revoir

Au revoir (ils partent. Restent le pouvoir ses sbires et moi-même) (159-160)

Nous sommes donc en présence de « récits » construits sous la forme d'un théâtre fait d'éclats de voix, de masques, d'avatars, de pronoms personnels qui ne renvoient à personne. Or, cette caractérisation rend toute étude du narrateur problématique, pour ne pas dire impossible. En effet, je suis à ce stade de ma recherche devant un dilemme complexe ; soit je considère les textes comme dramatiques, ce qui met fin à mon analyse puisqu'ils ne devraient pas posséder d'instance narrative, soit je les considère comme des romans, ce qui me permettrait de poursuivre l'étude mais en dénaturant les œuvres. Aussi bien ai-je décidé d'ignorer le problème, et de suivre jusqu'à sa source les pistes laissées par cette voix qui s'adresse à nous.

Les œuvres analysées ne posent pas seulement le problème de l'identité du narrateur, elles deviennent une quête inlassable d'indices, de traces énonciatives. L'énonciateur, comme le narrateur, est un être de papier dont l'identité ne se fait pas en termes psychologique mais en termes grammaticaux.

Les analyses narratologiques, ainsi que les théories linguistiques, distinguent deux types de discours selon le recours au pronom « je » ou « il ». Mais cette distinction est inopérante dans les romans étudiés à cause des incessants glissements de la source énonciative. Je prendrai pour illustrer mon propos un passage de « l'histoire du Vieux »¹³⁰. Après seize pages d'interruption, le narrateur hétérodiégétique anonyme reprend l'histoire du Vieux à peu près au même endroit où il l'avait laissée. Ce narrateur absent de la diégèse utilise une énonciation très peu actualisée afin de mettre en avant la vie de son personnage qui va subitement prendre en charge le récit. Jusque-là rien de bien surprenant, si ce n'est le lieu même où s'effectue le passage énonciatif. Voici le passage charnière tel qu'il est :

Après deux années de dissolution, de beuveries, fornications et fumées du kif (kifferies), le Vieux se trouva dans une posture telle qu'il ne pouvait plus se

¹³⁰ - Ce passage se situe entre les pages 140-141 de *Moi l'aigre*

regarder dans la vitre sale de la boutique sans se donner des coups de poing sur la tête, le pubis et le torse. Pourquoi ai-je brûlé mon fric? Le mien? Non, ce n'est pas le mien, c'est l'argent que le cocufié a ramassé pour ma triste gueule Bon Dieu pourquoi en suis-je arrivé là? Je ne sais pas moi, connais plus père mère ni cette clique de corbeaux qui stationnent dans mon sang! Oh merde! Allons! Nous vendrons ces murs Eh quoi! Qu'est-ce que tu racontes? Nous les vendrons, ce coup-ci, tu me suivras? Plus question de tenir commerce dans une ville portuaire (...)

Ce changement de niveau narratif pourrait être pris pour un discours direct rapporté non marqué par les signes de ponctuation habituels (guillemets, tirets,...), ce à quoi Khaïr-Eddine nous a habitués, mais la suite du texte confirme le changement de la voix narrative qui est, maintenant, celle d'un narrateur homodiégétique.

Le glissement narratif prend la forme d'un « discours immédiat »¹³¹ qui, à la différence du discours direct, où le narrateur feint de céder la parole à un personnage, installe le personnage comme la source de l'énonciation. Dans un discours direct, le personnage n'est pas l'énonciateur de ses propos, il parle par la bouche du narrateur qui reproduit ses propos en les encadrant. Ce n'est pas le cas du discours du Vieux dont les propos ne sont pas encadrés.

Les mêmes mécanismes sont utilisés dans le texte de Djaout. Le récit du voyage de « l'enfant » qui accompagne sa mère à l'hôpital est, par exemple, d'abord, pris en charge par un narrateur hétérodiégétique avant d'être subitement narré par l'enfant lui-même.

L'enfant se mis alors à pleurer. Il pleurait non tant sous l'effet du rabrouement que sous la morsure devenue intolérable du froid. Il voulait à tout prix accompagner sa mère à l'hôpital ; et il était disposé à attendre l'arrivée de l'ambulance, dût-elle n'apparaître qu'au jugement dernier. Ils se mirent tous les deux à regarder la pluie tombée.

L'ambulance trouait de ses phares aux lumières gigantesques l'opacité nocturne. Je sortis la tête pour regarder les étoiles, mais le froid m'obligea à la rentrer (...)
(82-83)

C'est le changement de lieu qui fait passer l'enfant du statut de simple focalisateur à celui d'énonciateur. Le glissement est plus marqué dans cet extrait car il coïncide avec un changement de paragraphe mais les stratégies sont les mêmes.

La seconde difficulté que j'ai rencontrée dans mon analyse du narrateur est le problème de la référenciation des pronoms personnels, principalement dans le texte de Khaïr-Eddine. En effet, la majorité des pronoms personnels sont récursifs dans le sens où ils ne réfèrent à rien d'autre

¹³¹ - Notion définie par Genette, Gérard, *Figure III*, Paris, le Seuil, coll. « Poétique », 1972

qu'à eux-mêmes. La fonction de représentation¹³² qui définit habituellement le pronom est absente. Dans ces textes « "Je" n'est plus un pronom, c'est un nom, le meilleur des noms »¹³³. Mais avec les glissements incessants des niveaux narratifs et la multiplication des pronoms, la source énonciative cesse d'être un point fixe localisable et donc identifiable. En l'absence de contenu référentiel, le « je », substitut économique¹³⁴, réfère souvent à un autre. Ainsi, je pourrais analyser jusqu'au vertige le jeu des pronoms personnels sans pour autant être plus avancé sur l'identité du narrateur.

La multiplication des pronoms participe à l'évanescence de l'instance narrative, "il n'y a même plus de narrateur. Les événements sont posés [dans le texte] comme ils sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire"¹³⁵.

A peine, assistons-nous, comme je l'ai fait remarquer dans l'étude des incipit, à l'émergence inquiète d'un « je », que déjà un autre glisse à sa place et prend la parole avant de subir à son tour la perte du pouvoir narratif, et ainsi de suite pour tous les « je ». Il est donc inutile de chercher un lieu de narration fixe derrière toutes ces figures car au final c'est le statut même de narrateur qui s'estompe. Celui qui parle se drapè dans toutes les attitudes possibles, il est, dans *Moi l'aigre*, un auteur en mal de liberté, un fils qui se révolte contre son père, le roi parfois, le Vieux, le flic,... Dans *l'Exproprié*, il est « un romancier et végétarien » (10), le gardien du train-assise, l'enfant de Matmata, l'Iconoclaste, un metteur en scène qui écrit des synopsis,... Tous ces « je » ont des contours flous et parfois même contradictoires. Il est, par exemple, dans le roman de Khaïr-Eddine, le substitut grammatical du roi à la page 13 avant de référer, à la page 18, à l'auteur iconoclaste. Le narrateur, exproprié du texte, n'est ni héros, ni personnage, ni témoin, il est une entité nébuleuse qui génère des discours et non des récits car comme le, montre Genette, "le discours peut « raconter » sans cesser d'être discours [alors que] le récit ne peut « discourir » sans sortir de lui-même "¹³⁶.

Moi l'aigre, étant construit sous la forme de monologue, rejette tout intermédiaire. Le lecteur est « installé dans l'esprit [des personnages] et assiste au déroulement de (leur) pensée (...) C'est [donc] l'extrême limite de l'effacement du narrateur"¹³⁷.

L'Exproprié, de son côté, installe, à travers une écriture spéculaire des niveaux narratifs conçus comme des strates, une sorte de scénario sous la plume d'un scripteur qui décrit, par des synopsis, « 3. Le Narrateur apparaît dans un compartiment de train. Il fait froid et le Narrateur

¹³² En effet, le pronom est défini comme étant « un mot qui souvent représente un nom, un adjectif, une idée ou une proposition » (Grevisse, *Le bon Usage*, p. 524)

¹³³ Barthes, Roland, *S/Z*, Paris, le Seuil, 1970, p 68

¹³⁴ C'est ainsi que J. Dubois définit le pronom dans *Grammaire structurale du français : la phrase et les transformations*, Larousse, Paris, 1969, p104

¹³⁵ Benveniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, (T1), Paris, Gallimard, 1991 [1966], p 240

¹³⁶ Genette, Gérard, « Frontière du récit » in *Communication* 8, 1966, p.182

¹³⁷ Angelet, C., Herman, J., « Narratologie », in Delcroix, M., et Hallyn, F., (dir.) *Introduction aux études littéraires*, Paris, Ducrot, 1987, p 182

est emmitouflé dans une couverture »(25), « Ici le Narrateur apparaît dans un compartiment de train. Très jeune, 22 à 24 ans. » (41), un personnage, nommé Narrateur qui « Par la fenêtre (...) regarde Iboudja qui s'enlise. En même temps il considère des cartes postales représentant Tazoult (Lambèse). La prison. » (25) avant d'être « complètement absorbé par la rédaction d'un opusculé » (96) dans lequel il narre son voyage dans un train-assises qui n'est au final que le roman que nous sommes en train de lire. Cette écriture réflexive, dans laquelle nous devenons les spectateurs de l'œuvre en train de se faire, pose de façon accrue l'identité du narrateur comme problématique.

Ceuvres en fragments, en brisures, les deux textes sont caractérisés par une polyphonie énonciative assumée par les auteurs. Khaïr-Eddine avouera « Lorsque j'écris un roman c'est pour mettre en lumière ce **grouillement vital** qui est en moi, c'est pour faire vivre des **foules considérables** »¹³⁸

De la même manière, Fève-Caraguel, dans un article consacré au roman de Djaout conclut que

L'Exproprié n'est ni un roman ni un poème. Ce serait plutôt un texte qui aurait décidé de jouer la contradiction entre l'un et l'autre. L'univers en est chaotique et son agencement apparaît comme **un agglomérat de discours hétérogènes** et de lieux glissant les uns sur les autres.¹³⁹

A travers « ces voyages par chemins interposés » (EXP, 9), les énonciateurs des deux œuvres « (se sont) tiré(s) de (eux)-même en vue d'y voir plus clair et mieux travailler (leur) tripe » (MA, 146). Ils sont les avatars des écrivains eux-mêmes qui n'hésitent pas à raconter comme fait diégétique ce qui appartient à l'exercice même de l'écriture. C'est le cas des synopsis dans le roman de Djaout et de certaines incisions dans celui de Khaïr-Eddine. L'existence d'auto-biophèmes en est le cas le plus révélateur. En effet, plusieurs faits relatés dans les textes réfèrent à la vie même des auteurs, leur enfance, leur entrée à l'école, leurs expériences de l'écriture, leur exil.

Ce « je » de l'auteur-narrateur semble emmuré dans une réalité solitaire, « un rêve sans merci » (MA, 12). Egaré, il a le pressentiment que « les chacals se remettront bientôt à hurler face à une lune absente » (EXP, 51). Il est seul et comprend très vite qu'il est devenu hermétique aux autres et que seule l'écriture lui permet d'« allumer un feu face à la déroutante cécité de cette lande » (EXP, 51), d'ouvrir « les yeux aux cadavres d'hommes rongés par l'histoire » (MA, 19)

¹³⁸ *El Moudjahid culturel*, vendredi 21 novembre 1975 (c'est nous qui soulignons)

¹³⁹ Fève-Caraguel, Janine, « Parcours d'écritures », in, *Kaléidoscope critique*, Alger, Université d'Alger, janvier, 1995, p 60 (c'est nous qui soulignons)

Dans « sa nouvelle forme segmentaire », le narrateur a « l'impression d'enchâsser quelques souvenirs dans un caniveau » (EXP, 42) avant de redevenir amnésique. Il donne la parole à ce « grouillement vital » (MA) qui est en lui mais cette multitude n'empêche pas la solitude. Incapable de dialoguer avec les autres, il s'enferme dans une écriture autobiographique où il ne fait que ruminer les souvenirs d'une vie en fragments. Le Narrateur finit par avouer « je suis un écorché et je porte sur mon dos un horizon de genêts » (EXP, 52)

Dans cette polyphonie éclatée, les marques d'énonciation ne sont pas assez précises pour être fonctionnelles. Afin d'illustrer mon propos sur l'incomplétude de ces marques énonciative, je reprends un extrait qui se trouve au début du roman de Khaïr-Eddine

Porte-moi l'Aigre. Calotte-moi l'Encre ! je bouffe tes crayons. Encerle la madone. Pf-fuite ! La gloire de papa l'introuvable papa qui jargonne !

A ce moment de ma lecture, je crois encore entendre la voix du narrateur de l'incipit mais, quelques lignes plus tard, je lis : " Pas même pluviose! Pas un grain de maïs! Pas un accord diplomatique! Pas une rentrée de devises! Pas un qui mette ses pieds dans le feu! Vous êtes pardonnés hommes sans lyre! Assez de suggestions. Prenez mon or mon ombre mes harems et foutez le champ! Je serai le roi changé en socialiste." (6) Ce qui montre bien que le « je » réfère au roi, mais même là, notre référence n'est pas certaine.

Nous sommes en présence d'une véritable "cacophonie" où chaque nouvelle voix perturbe l'activité discursive de celle qui l'a précédée. Cette multiplication des instances discursives n'est que le résultat de la multiplication des instances mémorielles et du refus de l'auteur d'avoir recours à une instance qui serait « un chef d'orchestre ou un guide ambulant¹⁴⁰. L'œuvre consiste en une juxtaposition de différents discours qui partent un peu dans tous les sens.

Dans ces va-et-vient de « je », il faut distinguer les séquences où il y a un glissement énonciatif de celles où il y a une coupure franche. L'alternance énonciative répond parfois à une alternance des modes de nomination (le mode personnel, et le mode impersonnel). Dans nombre de parties du texte, la différence entre JE et IL n'est fondée que sur un principe d'antériorité, les « il » sont ceux qui diront « je » dans la séquence suivante. C'est le cas du passage de la parole dans l'histoire du Vieux dont j'ai déjà parlé, mais aussi dans plusieurs extraits des deux œuvres, dont le suivant :

Le roi finissait sa toilette d'asticot nourrissait les ablettes les hameçons étaient rares un roi ne s'éprend pas aussi facilement des industries autres que les manufactures d'armes importées d'Italie Ne parlons pas de ce con-là! Il ne mérite même pas qu'on le dise surexistant [...] Dans mon palais ne circulent que des seins frais arrachés à l'arbre de la science. J'ai acheté femmes et metteurs en

¹⁴⁰ Laâbi, Abdellatif, *Souffles*, n° 4, p 45

scène dénués de talent. Le talon est en exile. L'Afrique n'en souffrira pas... (MA 11-13)

Nous remarquons qu'il commence sur le mode de nomination impersonnel, un « je » énonciateur parle d'un « il » qui n'est autre que le roi, mais, dans la seconde partie de la citation, c'est le roi, «il », qui prend à son tour la parole dans un mode personnel.

Chacune des « mises en discours » s'affirme laborieuse pour ne durer qu'un instant avant d'être submergée par une autre vague énonciative, et c'est ainsi pour toutes les séquences des œuvres, que ce soit pour les récits (l'enlèvement d'Iboudja, le voyage par train-assises dans *l'Exproprié* ou l'histoire du père dans *Moi l'aigre*), les discours délirants, les scènes. L'imbrication des voix, la perturbation des sources énonciatives, l'incohérence généralisée, la confusion pronominale suscitent un texte qui est l'aboutissement d'une impossibilité narrative.

Par ce collage, l'œuvre nous donne à voir une représentation éclatée des événements discursifs. La représentation que fait l'auteur des événements discursifs impose au narrateur de s'éparpiller, le mettant hors du circuit de la communication. En effet, la communication en plus de la nécessité de mettre en présence un locuteur et un interlocuteur (dans le texte littéraire le narrateur et le narrataire), doit leur faire partager un objet de communication. Or dans ces textes, l'objet de la communication se présente comme étant partagé entre tellement de consciences qu'il devient incommunicable, et le narrateur n'est plus dans un rapport de communication avec son narrataire.

Le refus de l'univocité narrative, par le biais de la délégation narrative, aboutit à l'évanescence du pouvoir narratif ne produisant qu'un texte qui articule un chaos formé de la multiplication des « je ». Nous aboutissons à une œuvre où chaque séquence discursive est la propriété d'un « je » mais où la "parole" n'appartient qu'au scripteur.

"La centralité d'un point de vue [ayant disparue], comme c'est le cas dans le théâtre"¹⁴¹, la construction énonciative éclatée entre plusieurs voix produisent une dramatisation de la parole. C'est pourquoi j'ose prétendre que l'une des clés qui me permettra d'aborder la lecture de ces deux textes est de les concevoir comme des pièces de théâtre qui mettent en scène des voix, et seulement des voix, car l'identité des personnages s'est diluée dans le flot des mots. Khaïr-Eddine avoue lui-même son projet « d'écrire un théâtre échappant à toute loi métrique ou temporelle » (14).

A vrai dire, ces textes possèdent plusieurs caractéristiques du texte théâtral. Tout d'abord, comme je l'ai étudié dans le chapitre précédent, le traitement du temps rappelle la temporalité théâtrale. En effet, le récit nous inscrit dans un présent qui n'a, du point de vue diégétique, aucune validité et qui est la marque d'une temporalité énonciative qui est celle de la parole en

¹⁴¹ Adam, Jean-Michel, *Le Texte narratif. Précis d'analyse*, Paris, Nathan université, coll « fac. Linguistique », 1985, p 167

train de se dire. Le système énonciatif des deux textes est, lui aussi, très proche de celui du texte théâtral où "l'histoire n'est pas rapportée [comme dans le roman], (mais) se déroule devant nos yeux; il n'y a pas de narration, le récit est contenu dans les répliques des personnages"¹⁴².

Il est clair que je ne réfère pas, dans mes propos, au théâtre tel que les théories littéraires classiques le définissent. Mes auteurs, comme beaucoup de dramaturges modernes dont Pinget fait partie, transgressent toutes les normes du théâtre : l'action, les personnages, le lieu et le temps. Dans cette mise en scène, il n'y a ni d'action véritable si ce n'est le fait de parler, ni de personnages bien définis mais juste des voix. C'est un théâtre tel que le définit Khaïr-Eddine :

S'il est juste et avéré que le théâtre écrit n'est pas sans une participation fondamentale de l'être dépoétisé le temps de son exercice, la leçon en est si évidente que le poème ainsi tracé, schématiquement le théâtre, entre dans ma peau qui en use en poussant sa substance à l'infini jusqu'à la décomposer complètement. Ma peau devient ainsi théâtre elle-même (...). Ma peau se désapprend pour accomplir sa désintégration en même temps qu'elle reconstitue dans un langage où les mots sont séparés de leur texture phrasologique ordinaire, celle que les yeux subissent de prime abord et que l'oreille traduit par une association nécessaire à une aventure à venir.¹⁴³

Ainsi, le théâtre est perçu comme permettant de considérer « l'Acte, le Mouvement à facette, le Geste et la parole comme une action matériellement possible non comme objet avec quoi on doit dialoguer » (MA 39-40)

Pour mes auteurs, le théâtre n'est pas la mise en scène de personnages dont l'identité serait marquée, mais la mise en scène de « ces mots qui s'écrivent sans plus décrire » (MA 156), l'action de « souder mots pour faire émerger caricature d'un semblant de récolte/ revendication formulée à travers un délire qui feignant de nier toute texture au nom d'une saignée et une poignée d'abysses/ (ils se réjouissaient) en regardant la récolte : frelatage d'un mot et d'une syntaxe *autres* »(EXP 105)

Il s'agit donc du théâtre d'une parole *autre*, libérée de la pratique habituelle qui en fait « un plat quotidien » (MA 8), d'« un langage ayant ressenti un déchirement ». Cette voix porteuse de mal-être permet de « différer la fêlure et le picotement d'abeilles » (EXP 5). Elle cherche, en scandant les mots, en les décomposant « comme sous l'effet d'une haute fusion » (MA 28) à « FLINGUER LE DESTIN » (EXP 37).

A l'inverse de la polyphonie djaoutienne et khairreddinienne et malgré une variation dans les pronoms référant au narrateur, une seule voix prend en charge la narration de *L'invention du*

¹⁴² - Todorov, Tzvetan, « Les Catégories du récit littéraire », in *Communication* 8, 1966, p150

¹⁴³ - Khaïr-Eddine, Mohammed, « Manifeste » in, *Soleil arachnide*, Paris, Seuil, 1969, p 106

désert. En effet, elle suit les pérégrinations dans l'espace, voyage dans le désert algérien et d'Arabie, et dans le temps, avec la biographie d'Ibn Toumert, d'un narrateur scripteur. Cette voix est amplifiée par celle d'autres sources énonciatives, la mère du narrateur, son ancêtre, Ibn Toumert lui-même. Mais ces voix sont intégrées à son discours. Si l'on reprenait la narration par la mère du pèlerinage de l'ancêtre, on remarquera que la relation n'est pas faite en discours indirect libre mais simplement indiquée par le changement de temporalité. Le présent de la narration de l'énonciateur est interrompu par des verbes au passé qui naissent de ses pensées

L'image de l'ancêtre pèlerin me **traverse**. Est-il resté, lui aussi, étendu la toute une année, comme une bête à l'agonie incapable d'agiter ses flancs pour chasser les mouches harcelantes ? je ne **pense** pas cela de lui. Il était, aux dires de la mère, un intransigeant et un dur à cuir qui ne **s'était** jamais soumis à la loi de la faim ou des autres injustices et calamités répandues sur le pays son époque.(74)

Le pronom « je » utilisé est aisément identifiable au narrateur du début. Même l'hymne à la gloire de Dieu et du prophète entonné par la mère est intégré au discours de cet énonciateur à travers une phrase introductrice : « L'enfant aimait par-dessus tout celui-ci » (67). Nous sommes, encore, dans la pensée du narrateur qui se rappelle de son enfance en se dédoublant.

Le rythme de la narration suit le mouvement de son itinéraire. Dans la pesanteur du désert d'Arabie où le temps suspend son vol, ouvrant l'espace narratif au souvenir, le récit se traîne en longueur alors que dans « ses traversées hâtives » su désert algérien, il se tient « à de simples impressions ou à des notules »(31)

Une lecture approfondie du second roman de Khaïr-Eddine, *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, nous permet de comprendre comment le narrateur se constitue comme une intersubjectivité.

Sur un premier plan, ce roman se présente comme la phylogenèse d'une écriture ; le titre du livre reprend les éléments constitutifs de cette dernière. En effet, le roman est la narration d'une vie, celle d'un narrateur très proche de l'auteur, la transcription de ses rêves et le récit historique du peuple marocain. Ces trois éléments partagent l'errance. C'est cette triple origination dont il faudra rendre compte dans l'étude de l'être car elle éclaire la manière dont le roman articule le rapport entre le narrateur et ses voix.

Cette logique rédactionnelle est d'un genre tout à fait particulier puisqu'on est immergé dans un monde verbal fait des souvenirs et des rêves de l'auteur qui se voit comme un autre. Conscient de ce dédoublement le narrateur dira « Enfin, voilà-t-il pas que tous ils sortent de la grotte que moi j'ai inventée (...) La grotte, c'était moi, pardi ! » (28-29)

Je vais, de fait, commenter cette multitude qui sort de lui, mais, il me faudra commencer par interroger la communication interdimensionnelle que l'on retrouve dans le texte qui prend parfois la forme de dialogue. Dans ce texte, un narrateur s'adresse directement à un narrataire, « Maintenant que t'es debout », afin de lui raconter sa vie constituée « d'un entassement de rêves et de mort » (127). Ce dernier lui répond que ce qu'il tente de faire est impossible « Quoi donc, mon gars, qu'est-ce ce que tu dis ? impossible d'y revenir » (26). Il semble donc clair que le texte est structuré autour du dialogue entre un je et un tu. Mais une lecture plus approfondie montre que les identités de ces instances ne sont pas aussi simples. En effet, ce je « se retourne sur soi, quitte son corps (...) en vue de remonter jusqu'à sa genèse qui n'est que sa véritable finalité » (70). Cette remontée est nécessaire car l'interdiction « d'acquérir la peau ancienne qui fleurit dans (ses) gènes, (le) mène à loisir vers le rêve ou vers la déchéance »(48). « Une nuit sur la terrasse de sa maison... une fois de plus repris par le souvenir » (27), il revit la répudiation de sa mère. Afin d'échapper à ce souvenir qui le néantise, le narrateur préfère le dédoublement onirique. Ainsi, le destinataire ne préexiste pas au discours qui lui est adressé. Il n'est que le double qui permet de faire naître le verbe.

Cette oblitération de l'interlocuteur désoriente l'échange et a deux effets, l'intervention du théâtre, comme à la page 89, et l'anagrammaticalisation du discours que j'analyserai dans la seconde partie de mon travail. On comprend grâce à cela pourquoi la voix énonciative est ici éternellement effacée. Cette « Ecriture un balbutiement » (55-56) est à la recherche d'une identité. L'écriture du rêve, « cassant dans (son) corps les aigres êtres qui (le) propulsaient » (47), naît du désir de retrouver son identité perdue. Cette recherche est exprimée dans le texte à travers l'image d'une ardoise,

Les plis de chacun conservent une ardoise ancienne que nous lisons ensemble en interrogeant la moindre poussière qui volette dans l'air et que tu respires avec une grande satisfaction. Il y a marqué partout ta rupture et ta déchéance ! (74)

La voix narrative est ainsi une recherche de soi et des êtres aigres qui le hantent. Toutefois, contrairement aux autres textes de Khaïr-Eddine, la stabilité du narrateur dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* est rarement remise en question. Même floue, la voix narrative émane toujours et quasiment sans équivoque d'un sujet constamment présent, même sous sa forme dédoublée dans le rêve. Les variations de la voix, les va-et-vient qui vont du « je » au « il » et du « il » au « je » ne brouillent pas la détermination de la source narrative, et pourtant l'auteur recourt à des stratégies qui désarticulent l'unité du récit.

Le narrateur de ce roman s'adonne à une activité scripturale « lorsque tout dort et que j'écris l'instable existence du monde (32). Le narrateur-écrivain se présente en situation

d'écriture, c'est-à-dire en train de travailler, « à l'heure où j'écris ces lignes » (159), mais aussi et surtout en train de ramasser le matériau avec lequel l'œuvre sera construite, le rêve et le souvenir.

Voilà expliquées et légitimées certaines attitudes narratives mettant en danger la cohérence et la stabilité du récit, dédoublement, sauts narratifs, ellipse, anacoluthes. Le rêve et le souvenir, qui reviennent au même dans le texte, indiquent le foisonnement narratif, étant donné que le récit naît de cela. La parole de « cette angoisse qui (l)'anime d'un si grand pouvoir » (42) cherche à combler un vide. Elle est le lieu d'un ressourcement ontologique

Empêché de rentrer chez lui par un système politique opprimant, le sujet espère, à travers la reconstitution/retranscription de ses rêves/souvenirs, y retourner. « Quand un gars revoit le lieu de son enfance, c'est qu'il rêve » déclare le narrateur qui n'assume pas encore sa parole. Mais cette tentative est vouée à l'échec car tout est consommé et qu'il se rend compte qu'il n'est plus « cet enfant qui retournait les galets » (21). Ce double mouvement explique le caractère tragique de l'énonciateur qui est condamné à suivre un chemin sans issue.

Le narrateur-écrivain, champ d'une mémoire modifiée et défaillante qui n'a de cesse de répéter « je ne me souviens pas », s'avère incapable de mener jusqu'au bout son acte énonciateur. Condamné à la disparition, comme dans un rêve, la voix cesse de se faire entendre pour reprendre le mode impersonnel qu'il avait adopté au début. C'est ainsi que doit se lire une séquence qui se trouve à la fin du texte que je reproduis pour plus de clarté :

Ils (les hommes) ne me virent pas passer entre eux, je n'étais pas visible, mais ils entendirent mon esprit pensant à leur malheur ... et je dus mille fois les exorciser, mille fois tout faire en vue de leur rendre raison et désir de vie, rythme et silence interne mais ils étaient vides, ruant par trop entre et contre eux-mêmes (172)

Afin de résister à l'action du temps, le narrateur tentera, comme je l'ai signalé précédemment, de se prolonger dans un futur. Car au-delà du présent néantisant de l'exil et du passé douloureux, « il y avait autre chose, une nature qui se remembrait, une vraie vie » (173). De fait, les contradictions, les reprises, les (des) accords constituent une tentative de tenir vivant la voix d'un sujet dont « les terreurs rapiècent l'orbe de (ses) silences » (73). Dès lors, le manque de mémoire qui ouvre la voie à l'imagination, devient un adjuvant de la quête de l'être, il permet d'exorciser le silence, et peut-être même la mort. De la même manière l'adoption du mode impersonnel, où il devient objet de l'écriture lui permet d'habiter le seul espace possible, le verbe.

Texte à une seule voix, présenté comme un long soliloque, qui conduit inévitablement à un présent indéfinissable - « cela a duré maintenant ...Maintenant, ce calvaire est terminé » (42)-, *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* se donne à lire dans une simultanéité qui rappelle celle du discours immédiat¹⁴⁴ défini par Genette ou celle du monologue autonome de Cohn¹⁴⁵. Assurée par un pronom je, la narration du roman s'enferme dans la parole de quelqu'un qui se parle en parlant de lui-même et des pensées et visions qui l'obsèdent.

« Petit à petit, je devenais quelqu'un d'autre. (...) Je ne vais pas en dire plus. Est-ce qu'un tubard peut parler ? (...) ma mère était extrêmement belle, ce pourquoi j'essaie de l'oublier ... » (132) ces hésitations, par leur récurrence, renvoient non pas à l'histoire mais au refus de parler, de narrer et d'enfermer la parole, du fait de sa nature monologique, dans un conflit. Lors d'une promenade onirique, le narrateur se retrouve devant la maison du Caïd qui est totalement transfigurée dans le rêve, conscient de cela il dira « Mon rêve confond tout, non ! il y a des mirages, pensons-y ! ce boulevard, tissu d'une ville immense se ramenant à ce quartier... mais continuons, vivons donc ce rêve intensément ! »(77) Malgré sa lucidité quant à la véracité de ce qu'il voit, il décide de poursuivre. Nous avons, de fait, affaire à un texte multiple, écartelé entre la parole du souvenir (souvenir mnésique et onirique) et la parole de l'impossibilité de se souvenir.

Si le récit prend place dans ce contexte c'est en se constituant autour d'une contradiction énoncée dès les premières pages du texte « impossible de se souvenir » et répétée à plusieurs reprises dans un texte qui se donne comme la retranscription de souvenir. En plus de cette contradiction qui désagrège le récit, l'auteur a recours au brouillage de l'identité du narrateur. A peine diégétisé, le « je » est délité, autre « je ne dormais pas. C'est moi qui devenais autre chose » (43). Il finit par céder la parole à ces autres qu'il est devenu.

Le pouvoir de cette instance narrative ne saurait être plus efficacement sapé que d'en faire une perpétuelle voix autre. Dans un perpétuel travail de simulation/dissimulation, il finit par n'être qu'une « identité (partie) en mille morceaux, donnant lieu à un vide insoutenable » (40)

Objet et sujet de la parole, le je est insaisissable dans une narration où les voix narratives sont autres et mêmes en même temps. Qu'il soit à l'origine de la parole ou sujet de la parole, le pronom personnel n'est plus qu'un terme instable, privé de toute consistance sémantique. Instable et pluralisé, il nous renvoie à un statut grammatical sans référenciation. Réduit à son statut syntaxique, néantisé, il est condamné à aligner des mots qui le dépassent, à être une voix qu'on entend mais qu'on ne voit pas comme dans l'excipit

¹⁴⁴ - Gérard Genette, *Nouveaux Discours du récit*, Paris, le Seuil, 1983

¹⁴⁵ - Cohn, Doritt, *la Transparence intérieure*, Paris, le Seuil, coll. « Poétiques », 1981

Les récits, construits en strates, en lambeaux, racontent les mêmes errances dans un univers où tout disparaît, les villes, les hommes, les animaux pour laisser la place à un espace chaotique et violent, les mêmes solitudes d'un être abandonné seul face à une quête sans merci. Espace de dépravation, le récit est lui-même dépravé, anéanti par une parole qui le déborde de partout. Histoire d'un temps présent sans réalité, d'un être en quête d'un passé inaccessible, d'une parole ressassante qui n'aboutit à rien, le roman finit par s'enfermer sur lui-même. De rêve en rêve, de pronom en pronom, de maintenant en maintenant, il finit par être paradoxal.

Le texte questionne l'identité de cette voix narrative, « est-ce bien de lui cette parole interminable qui le porte à plusieurs mètres au-dessus d'un sol ingrat (...) ? » (44), qui lui répond : « Je ne communique pas. Je suis fermé comme un cachot. Un suaire de fumée, voilà ce que je deviens. ». La voix qui parle est la seule véritable présence dans le texte, celle qui se construit sur les ruines du récit. Songer à la désigner comme celle d'un personnage serait ignorer sa réalité énonciative, se réfugier dans la notion confortable de narrateur est tout aussi trompeur. Il ne nous reste plus qu'à revenir à l'auteur dont la figure se dessine implicitement dans le texte. La densité des indices révélateurs de la présence khairreddinienne ne peut que conforter ce point de vue. La voix devient donc la *persona* de l'auteur lui-même.

Cette même quête se retrouve dans les vingt-quatre œuvres de Pinget qui, à partir de son roman *Fiston*, ne forment qu'un seul texte. On y remarque le retour des mêmes noms de personnages, des mêmes situations et des mêmes espaces. L'œuvre s'envisage donc dans sa totalité « Comme des témoins d'une quête unique malgré la diversité de ses moyens et de ses fins apparentes »¹⁴⁶. Cette conjoncture m'a permis dans le chapitre précédent un commentaire synthétique de deux œuvres pingetiennes. Mais pour des raisons méthodologiques cette lecture transversale ne sera pas adoptée dans la suite de ma recherche que j'axerai exclusivement sur le roman *Cette voix*.

Le récit pingetien est exclusivement le récit d'une parole : le narrateur ne fait que rapporter des propos, des conversations, des bavardages. Parole sur la parole, telle est la narration pingetienne. Mais cette caractérisation, comme pour les trois premiers romans analysés, n'est pas suffisante. Il me faut me demander s'il existe réellement une voix narrative distincte de celles qu'elle rapporte. A première vue, je dirai que le narrateur pingetien n'existe qu'à travers la parole d'autrui. Ainsi se pose réellement le problème de sa nomination. En effet, n'assurant pas la fonction narrative, peut-il encore être appelé narrateur ?

S'agissant de l'énonciation pingetienne, la question la plus complexe est, dès lors, de savoir comment analyser cette parole que **quelqu'un** adresse au lecteur.

¹⁴⁶ Henkels, Robert M., « Entretien avec Robert Pinget », in *Etudes littéraires*, vol 19, n°187, p 180

Qui parle dans *Cette voix* ?

Répondre à cette question est juste impossible. En effet, dès le début, l'indécision apparaît dans un discours initial qui semble émaner d'un locuteur¹⁴⁷ qui balbutie et qui hésite dans le choix de la manière de raconter. Il oscille entre un mode impersonnel apparent dans le recourt au phrase nominale qui minimise l'objectivation et à la troisième personne, et un mode personnel qui se laisse deviner derrière l'utilisation de l'infinitif qui laisse entrevoir la référence à une personne qui note des phrases pense-bête. Cette indécision perdure dans l'anonymat de la voix narrative qui n'est pas levée même lorsqu'un « je » explicite prend en charge le discours à la page 11.

Le locuteur dont le « nom est imprononçable » (31) gardera, jusqu'à la dernière séquence l'incertitude quant à son identité principalement grâce à une posture narrative tâtonnante, hésitante. Cette écriture du tâtonnement remet en question l'unité du texte et produit la narration plurielle recherchée par Pinget.

L'énonciateur semble entamer une narration sans savoir à quoi cela va aboutir, sans plan préalable, car comme il le dit « ce temps neuf que je ne connais pas encore et qui va me falloir à tâtons manier remanier à mon usage » (11) naît « dans cette chambre close aux regards » (24, 25, 28, 49, 218)

Pour répondre à la question de Henkels qui lui demande s'il était possible de dire que son œuvre « se déroule comme le procès-verbal d'une voix de (sa) conscience (...) qui pose des questions à un autre », Pinget dira qu'il est « difficile de différencier la voix qui pose la question de celle qui y répond »¹⁴⁸

Cet énonciateur parle de son activité solitaire d'écrivain. « Dans cette chambre où tout recommence » (7), il renvoie systématiquement le lecteur à son « pensum » laborieux. C'est de ce lieu « que partait et repartait jamais commencée jamais finies (...) l'histoire était-ce d'un père ou d'un fils brouillées interceptées ou mêlées » (24)

Ce lieu est l'espace papier où renaît, à chaque fois, ce narrateur d'une incroyable constance malgré les variations de ton et de stratégies énonciatives. Le topo pingetien de la « chambre close aux regards » augmente cette constance car il est présent d'une œuvre à une autre.

¹⁴⁷ Etant donné le problème de désignation de l'instance narrative, nous préférons, dans un premier temps, parler d'un locuteur ou d'un énonciateur

¹⁴⁸ Henkels, Robert M., op. cit., p 181

Au prises avec l'écriture, l'énonciateur-scripteur joue avec son lecteur à cache-cache en faisant des va-et-vient entre je, il, nous et on. Ce jeu devient si complexe qu'on ne sait jamais qui parle avec exactitude. On est condamné à lire et à relire, à piétiner.

Parfois, la voix énonciative réfère à un personnage du nom d'Alexandre Mortin qui se présente d'abord un focalisateur comme dans le passage suivant

Quand j'ai entendu Théodore pénétrer dans le salon je l'ai soupçonné d'être de connivence avec la bonne qui seule savait que je rangeais mes papiers dans le secrétaire (151)

Cette narration qui se situe sur différents niveaux, contribue à brouiller l'identité du locuteur du premier degré. En effet, juste à la page précédente il est présenté comme un personnage pris en charge par un autre énonciateur dont la source n'est pas précisée « Monsieur Alexandre revenait de sa promenade il remontait dans sa chambre et notait reprendre version décès vioquard une dernière fois »

Déjà à la page 34, il apparaissait comme mort et enterré dans une description prise en charge par la voix anonyme de l'incipit « Je m'assois sur la sépulture voisine où je distingue le jour venant gravé en caractères nobles le nom du défunt Alexandre Mortin »

Ainsi, il est parfois présenté comme un personnage déjà mort, parfois comme un actant vivant et parfois comme un énonciateur. On en arrive à se demander qui assume la locution, est-ce le personnage Alexandre Mortin ? Mais, dans ce cas-là, qui prend en charge la narration au début ? On finit par douter de la possibilité de déterminer une identité stable.

Lorsqu'il se présente à Théodore, il le fait en ces termes : « moi c'est Dieudonné dis-je appelez-moi Dodo », il lui propose, plus loin, de partager son domicile et de l'appeler « mon oncle ». Mais, cette identité ne tient pas car Théodore est présenté comme le petit neveu d'Alexandre Mortin, à qui, enfant, il faisait la lecture et qu'une fois devenu adulte, il aide. Il est le successeur de son oncle, celui qui doit reprendre en main ses papiers. Il finira, à la fin, par succéder à la voix de l'oncle et à prendre en charge l'énonciation « Refermant le dossier il crie qu'il aille au diable j'ai mon mot à dire moi aussi et je le dirai » (144)

On remarque le passage d'une énonciation impersonnelle (« il crie ») à une narration personnelle.

Butant sur une impasse, nous revenons sur nos pas pour envisager la possibilité que Dieudonné soit un avatar d'Alexandre. Ce qu'affirme le passage suivant :

Mais Théo n'en demande pas tant il se plaît chez **l'oncle Dodo** comme il dit (51)

Les autres personnages brouillent tout autant l'identité du locuteur. Il y a d'abord Alfred le frère d'Alexandre et sa sœur, la mère de Théodore qui consent à confier son fils chez son vieil oncle. Le locuteur amoncelle plusieurs titres, en plus d'être Dodo, Dieudonné, il est le Vieux, Monsieur, le maître, le patron, le vieux tonton, le vieux schnick,... mais malgré cette entassement de titres, son identité reste ambiguë.

Les événements narrés sont tout aussi problématiques. Il est question, par exemple, dans le texte, d'un vieux assassiné. Cet événement est repris plusieurs fois dans des versions différentes. Tantôt, l'oncle est assassiné par son neveu, tantôt par un inconnu. Tantôt, la victime, devenue explicitement Mortin, est tuée à coups de couteau assésés par un voleur inconnu dans le cimetière, parfois, il déguise son suicide en meurtre afin que les soupçons soient portés sur son neveu. Il est pauvre puis riche, quelqu'un de bien puis un fou qui a dû être interné. Le scripteur est parfois Alexandre, parfois c'est son frère Alfred qui est le vrai auteur, et pour finir c'est son neveu qui se présente comme l'auteur du texte.

La confusion est totale mais nous avons été prévenus puisque, dès le début du texte, le locuteur nous dit que « les contradictions sont nombreuses » (12), il répétera plus tard la même idée « nombreuses contradictions » (14), pour finir par conclure « comment s'y retrouver dans ces contradictions » (187). En plus des contradictions, l'auteur gomme tous les indices de distinction entre le discours des différents énonciateurs. En mettant en scène ces « voix de partout » (31, 40, 188, 202), en effaçant tous les signes de citation explicite (guillemets, tirets,...), l'écrivain nous empêche de remonter à la source énonciative et nous oblige à revenir éternellement sur nos pas.

L'effacement des discours attributifs, la confusion des niveaux narratifs, et l'usage de signes topographiques altéré font que le texte se constitue dans un souci de cohérence narrative ou temporelle. Les indices donnés ne sont pas de nature indicatif, ils sont de nature ironique et ne font qu'accentuer notre embarras. Il dira par exemple : « nous ne sortirons donc pas de ces visions rétrospectives jolie méthode pour aller de l'avant » (190). Ainsi, afin de poursuivre notre lecture et d'aller plus loin, il nous conseille d'arrêter de revenir sur nos pas mais ce conseil ne peut s'appliquer, car c'est l'écriture, elle-même qui fonctionne par retours en arrière.

Nous sommes, avec les voix récitantes, égarés dans un labyrinthe de voix, prisonniers du texte qui se referme sur lui-même. Parfois une voix intervient pour décrire cette situation où se trouvent « ces personnes ou bruissements illocalisables voix de partout » (31) mais très vite

« voici effacement porte-parole effacement récrire le mot ignorant ce qu'il signifie pour ces autres dont (sa) solitude se repaît » (32)

Un passage résume toutes les questions posées par les stratégies énonciatives choisies par le texte :

Je quelque part dans cette nuit intenable la remontée ou remémoire s'avère mortelle et pour quel profit puisque celui qui parle mais qui personne à notre connaissance.

Ou qu'il se soit livré à cette ascèse suggérait le docteur devant le cadavre afin d'en arriver là justement auquel cas nul regret pour quiconque mettant ainsi un terme aux rumeurs concernant le décès elles avaient encore cours il faut bien entretenir le dialogue et pour ces dames de quoi parler chez l'épicière trouvez-nous d'autre victime nous sommes partantes.

Histoire à fonds perdu qui ne serait plus de celles qu'on raconte.

Quel support désormais à cette parole qui ne peut tarir (147)¹⁴⁹

Clairement tout est sous le signe de la confusion ou de l'incertitude. Le cadre spatio-temporel est flou « quelque part », l'anacoluthie brise le sens des phrases accentuant le sentiment d'être en présence d'une logorrhée « parole qui ne peut tarir ».

Cette mise en abîme de l'action énonciative rend visibles les mécanismes en œuvre par l'auteur lui-même pour altérer la production/réception du texte. Mais bien que nous soyons dans l'incapacité de situer la source énonciative, nous avons le sentiment qu'il existe une voix qui domine les autres, qui surnage dans cet océan de logos, une voix permanente qui fait écho à toutes les autres paroles. Difficile à situer à travers un relevé d'indices, elle se laisse saisir dans ce que Pinget nomme « le ton ». Elle se dissimule dans le choix syntaxique, lexicaux, dans les postures énonciatives, dans l'oralité du texte. Nous ne la percevons pas, nous l'entendons. Pour Pinget,

La voix c'est ce que j'entends en écrivant. J'ai toujours dit que j'écrivais pour l'oreille, avec l'oreille. C'était en contradiction avec ce que disait Robbe-Grillet du regard. J'entends ce que j'écris. Pour moi la voix est très importante. C'est ce que j'ai appelé le ton.¹⁵⁰

¹⁴⁹ C'est nous qui soulignons

¹⁵⁰ - *La nouvelle Revue française*, n° 368, sept 1983, p. 101

Le ton du narrateur révèle et accentue l'ambiguïté de son identité car il ne réfère à aucun lieu précis, à aucune temporalité concrète, il ne s'adresse à aucun interlocuteur.

Que ce soit par l'omission ou la surabondance de déictiques personnels, le texte fait apparaître un sujet d'énonciation qui n'existe que parce qu'il énonce. C'est donc lui qui, en rompant le silence, fait écho à la voix des différents locuteurs et fait naître le texte. Cela « subjective l'énoncé d'une manière qui échappe à la représentation »¹⁵¹.

Dans *Cette voix*, on finit par inter changer écrire et parler, nous sommes en présence d'une « voix sur l'ardoise qui s'efface » (26, 32, 103),

une ardoise (...) sur laquelle il note ce qui lui passe par la tête et le matin venu il efface tout mais les mots lui restent dans la gorge alors il la trace.

Jusqu'au jour où sa main se pouvant plus suivre sa pensée il étouffera pour de bon

Mais le maître se révolte à cette prédiction et répète non je ne me tairai pas confondant parler avec tracer sur l'ardoise (204)

Nous finissons par penser que la localisation de la source de la voix énonciative, comme l'écriture des notes par le narrateur, est un « un pensum fatigue invincible » (31, 40) et par conclure qu'elle est celle de l'auteur qu'implicite l'acte même d'écrire. En effet, le narrateur-scripteur semble référer au romancier. L'écriture devient un jeu de pistes assumé par l'auteur qui avouera « le brouillage des pistes de mes écrits est un innocent plaisir dont je ne me suis jamais privé. Il est caractéristique de tous mes romans, de *Mahu* à *l'Ennemi* »¹⁵²

Lors d'une des rares conférences qu'il donna à l'occasion d'un colloque sur le nouveau roman¹⁵³, il déclara ne faire aucune distinction entre narrateur et personnage qui ont tous les deux pour fonction de « tenir lieu de la parole », de perdurer « afin de soutenir, sinon par eux-mêmes du moins par la présence de leur nom le langage et le ton des livres à venir ». Il ajouta qu'il ne s'intéressait à « ces entité que par leur forme la plus extérieure et la plus éphémère, leur langage »¹⁵⁴ et il en va de même pour « tous les sujets de (ses) romans, (pour) tous ceux qui disent je, ces récitant dont le verbe suscite comme à l'aveuglette, mot par mot, et le sens du discours et la présence »¹⁵⁵

¹⁵¹ - Milner, Jean Claude, *De la syntaxe à l'interprétation: quantités, insultes, exclamations*, p. 78

¹⁵² - Renouard, Madeleine, *Robert Pinget à la lettre, entretiens*, Paris, Belfont, 1993, p 224

¹⁵³ Pinget, Robert, « Pseudo-principes d'esthétique », in, *Nouveau roman : hier aujourd'hui*, Colloque de Cerisy-la-Salle, Paris, Coll. 10/18, 1972 (tome 2)

M¹⁵⁴ - Pinget, Robert, op. cit. p 321

¹⁵⁵ ibid

Personnage, narrateur et même auteur se réduisent à leur voix, ils ne sont que des récitants, des bouches. Le je devient une caisse à résonance des voix d'ailleurs, illocalisables, qui constituent la parole de l'humanité. Mais, comme le montre Viard¹⁵⁶, dans son étude sur *Cette voix*, pour Pinget le langage fait défaut et dans le rapport entre les hommes et dans l'œuvre elle-même « Mais autre chose se préparait au-delà des consciences et chose est bien peu dire et consciences rien du tout et dire encore moins alors quoi la boucler » (151). Ceci inscrit l'auteur comme le successeur de Céline et de Beckett dans « cette lignée de la dérélition, de la littérature désenchantée »¹⁵⁷ (84). Ainsi, l'écriture pingetienne ne dessine aucune voix de salut à l'homme. Effondré sur lui-même, le texte échoue à se constituer, laissant le lecteur s'égarer dans cette voix qui ne dit rien.

Si comme l'explique Henri Meschonnic, écrire c'est percevoir sa propre étrangeté, il me semble intéressant de travailler, à travers l'étude des échanges de voix, des dédoublements, de l'écriture spéculaire qui caractérisent l'écriture de *l'Invention du désert*, cet être qui se présente, dès le début du texte, comme étant « multiple ». Nous assistons, dans le roman de Djaout, à travers la mise en scène d'une parole problématique en quête de sa propre identité, à la naissance d'une conscience. C'est, en effet, à travers cette parole que l'être se dévoile dans toute son ambiguïté.

D'un point de vue énonciatif, le roman se présente comme complexe. En effet, le texte prend parfois l'aspect d'un dialogue avec un destinataire anonyme « tu », parfois celui d'un récit principalement dans les parties qui prennent en charge la narration de la geste d'Ibn Toumert et parfois celui d'un dialogue avec soi qui se traduit, indifféremment, dans un « il », dans un « je », dans un « tu » et même dans un « nous ». Nous voyons, dès lors, que notre analyse¹⁵⁸ se devra de prendre en compte tous ces aspects et de présenter cette pluralité énonciative. Le recours à un « il » « réalise un état à la fois plus littéraire et plus absent »¹⁵⁹. Au lieu de rester prisonnier dans le piège spéculaire, le « je » parle de lui comme autre.

Les premières pages du livre mettent en mots le ressenti personnel d'un personnage désigné par le pronom « il ». Ce personnage est d'abord décrit dans son rapport avec un espace de violence, celui de l'émigration, que symbolise ce jardin où chaque arbre cache dans sa futaie « un lutteur » (9). La blancheur hivernale qui y règne lui rappelle celle expérimentée dans un autre espace, un désert de sel aux environs de Ouargla. Cette évocation du désert algérien va

¹⁵⁶ Viard, Dominique, « le Livre du nihilisme », in, *Europe*, n°897-898, janvier-février 2004

¹⁵⁷ Viard, D., op. cit p84

¹⁵⁸ Il faut préciser, dès maintenant, que les séquences en italique qui résument la geste d'Ibn Toumert ne seront pas prises en compte dans notre analyse. En effet, le style utilisé étant « en adéquation avec un récit coloré mais tout à fait impersonnel »(17), il laisse peu de place à l'expression d'une subjectivité.

¹⁵⁹Barthes, Roland, *Degré zéro de l'écriture*, op cit, p31

faire naître le « je » qu'on finit par confondre avec le personnage multiple du début car il partage le même vécu marqué par la solitude, l'émigration, le froid : « Je sors parfois, fendant à grande-peine l'air cisailant du demi-jour » (13). Ainsi, le personnage se présente à nous, d'abord, comme objet d'étude avant de s'affirmer en tant que sujet du discours.

Dans les séquences suivantes, le « je » présente son projet d'écriture d'une chronique des Almoravides - « Je raconterai donc la dynastie almoravide surtout à travers les hommes qui la détruisirent : en premier lieu Mohammed Ibn Toumert » (17) et raconte ses traversées du désert algérien, d'abord, vers Biskra, puis, vers le Hoggar. Mais le passage à Tehouda fait prendre au narrateur de la distance par rapport à son texte. Ce lieu où « l'histoire du Maghreb s'est jouée » (31) amène une énonciation impersonnelle : « On y passe... » (31), « On a l'impression » (33). Ce n'est que lorsqu'il décrira la façon avec laquelle il appréhende l'histoire des Almoravides que le narrateur reprend l'énonciation subjective du « je ».

La traversée de Ouargla, comme celle de Tahouda, sont décrites avec un style impersonnel, « On peut se déplacer en un coup de vent » (44), ou sous forme d'une énonciation faiblement actualisée à travers le recours à la phrase nominale : « Vacillement. Effacement. Vie et paysages à la merci des biffures et des ruptures d'équilibre » (44), « Fourmilière de touristes durant le jour, avec les voitures entassées comme un butin de ferraille » (45). L'évocation des Almoravides et du projet d'écriture rétablit comme à chaque fois une narration autodiégétique qui ne sera interrompue que par un court récit dans lequel le narrateur-auteur imagine Ibn Toumert émigré dans les temps modernes.

Ainsi, nous assistons à des va-et-vient entre une énonciation impersonnelle lorsque le narrateur décrit les déserts traversés (Arabie, Djedda, Aden, Sanaa) et une narration autodiégétique lorsqu'il évoque son projet d'écriture. Il faut mentionner aussi les nombreux dédoublements rencontrés dans le texte. Le premier type de dédoublement se produit lorsque l'énonciateur évoque certaines scènes de son enfance qu'il préfère narrer à la troisième personne du singulier : « L'enfant savait » (64), « l'enfant commença à vivre dans les livres » (163). Le second type, plus problématique, a pour effet de créer un dialogue entre le narrateur-auteur « je » et un narrataire « tu » qui n'est autre que lui-même. Pris de dessiccation lors de son séjour à Sanaa, le narrateur interrompt la description de son voyage pour se parler mais en prenant de la distance avec ce qu'il est en train de vivre : « Tu voudrais faire encore le touriste, fouiner dans le pittoresque et l'imprévu » (88). Seule l'évocation de l'ancêtre et de sa mère - « Ce ne fut que bien plus tard qu'une fillette –**ma mère**- qui aimait accompagner dans les champs le vieillard, son grand-père, presque aveugle à qui elle servait de guide fut mise au courant de tout » (90)-, le ramène à son unité énonciative. La deuxième scène de dédoublement coïncide avec l'évocation

du « silence des premiers temps à l'approche de la Grande Mosquée »(97) de Sanaa. A Aden, le dédoublement continue : « Tu tournes le dos à la mer » (101), « Mais Aden n'a cure de ton rêve »(102), « tu penses à la planche coranique » (103). Le dernier dédoublement, à la fin du roman, évoque le retour du narrateur dans son village natal et l'angoisse qui le prend de ne pouvoir remonter le temps : « Te voici encore en voyage, rappelé par les fantômes d'antan. Et soudain l'angoisse, insupportable, dans ce train de nuit qui te ramène » (189)

Cette courte description des jeux sur l'énonciation dans *L'Invention du désert* nous montre comment Djaout construit son roman non pas seulement autour de l'itinéraire d'un narrateur-auteur, mais autour d'une hésitation fondamentale quant à sa quête d'une écriture de soi.

La description des espaces, mais aussi des temps traversés, fait cheminer le récit dans les souvenirs du protagoniste- narrateur- destinataire-auteur. Le cheminement qui y est décrit n'est pas celui d'un être en action mais celui d'une pensée en train de se faire et de se défaire. Cette (auto)biographie n'est pas qu'une simple transcription de souvenirs, ni un récit nostalgique. Elle est une tentative d'enquêter sur les traces d'un moi perdu qui «essayai(t) de fuir à reculons vers l'enfance» (188), de remonter le temps pour arriver au moment où il a commencé « A (s)'intéresser à l'utopie de la pureté – qui ne possède nul sanctuaire hors l'enfance qui te harcèle » (201).

Ce retour sur soi marque le retour sur l'origine de son être, « vers les racines de (son) fleuve d'enfance, vers la source de l'arbre millénaire » (89), d'où l'importance accordée aux grandes figures de cette mythologie personnelle : la mère, l'ancêtre, Ibn Toumert, Kahina. Le récit s'arrête au moment du retour à la maison de l'enfance, au moment où le je devenu adulte et conscient de l'impossible retour en arrière semble envisager sa mort : «Avancer vers le lieu d'enfance et vers le lieu de mort. Car le jour où elle t'a donné naissance, ta mère t'a promis à la mort » (189-190)

Devant cette règle implacable du « cycle du carbone », le narrateur prend conscience de la nécessité de vivre « de solutions fallacieuses qui font miroiter à (ses) yeux l'éternité. L'écriture est une de ces solutions, un palliatif à la mort » (190). Cette démarche justifie, donc, l'évocation de lieux et d'êtres de souvenirs comme autant de freins à l'émergence de son moi qui est condamné d'avance. C'est ainsi que le narrateur (se) déconstruit (au) le présent mais qu'importe, car il met en mots quelque chose d'inexprimé.

L'écriture apparaît donc comme une nécessité voulue par l'être, destinée à transcender la mort. Les mots poussent violemment l'être à s'exprimer pour lutter contre l'action du temps. S'interrogeant sur son rapport avec la terre, il dira :

C'est peut-être parce que je partage avec la terre un grand nombre des visages qui ont peuplé mon enfance. Elle prend les dépouilles, moi je garde les souvenirs (198)

La narration, en plus d'obéir à ses états d'âme, suit la cadence de l'écriture de la chronique des Almoravides : « Je tente de traduire chaque jour la poussée délirante ou silencieuse du périple almoravide. (...) Je congédie les Almoravides pour m'engourdir sans témoins. Ils sortent lentement de ma tête (...) » (40-41). Cette ondulation de la voix narrative qui va du dédoublement à la dépersonnalisation produit une confusion dans les différents niveaux narratifs, celui de l'écriture, « Ecrire dans les villes froides » (26, 40), et celui de la relation orale dans les dialogues monologiques. La superposition des deux niveaux atteint un niveau maximal dans le rêve du narrateur où il pourchasse Ibn Toumert, et dans sa matérialisation dans un Paris actuel (50-57). Le personnage historique lui reproche son incapacité de mener à bien l'écriture de sa chronique : « C'est parce que tu es stérile que tu as des envies de meurtre. Tu veux me supprimer tout simplement pour n'avoir pas à parler de moi » (49).

Ainsi, le personnage de la métadiégèse, Ibn Toumert, investit la diégèse pour expliquer, tout en se déroulant, son impossible élaboration. C'est le fait de présenter la parole du narrateur, l'écriture de sa chronique, comme menacée par le silence (la stérilité) qui fait progresser paradoxalement la narration. Cette difficulté à naître est accentuée par la proximité du désert qui anéantit totalement le verbe : « Je marche sous le soleil tyrannique. Il est difficile d'avoir des pensées » (100), « Les idées, si elles avaient à se formuler, auraient d'abord à lutter contre l'aigu de la lumière, l'intemporalité dévoreuse, l'effacement de tout support physiologique (langue, cordes vocales et glotte anéanties). C'est pour cela (...) que tu renonces à la réflexion » (100). La narration est fondée sur la prétérition qui permet au narrateur de construire sa parole autour de son incapacité à la faire naître et d'échapper ainsi à la liquéfaction. C'est le cas lorsque le narrateur affirme son incapacité à figer par l'écriture son séjour à Sana alors qu'il nous en fait la relation. Mais le narrateur s'interroge sur ses capacités à dire ce monde du silence : « es-tu assez fort pour recommencer ? pour rebaliser par l'écrit des trajectoires vouées à être blanches » (103-104)

La narration/l'écriture est perçue comme le moyen de « baliser une surface mouvante qui avale les bornes dans son errance » (104), mais, ce faisant, elle devient cette surface mouvante. C'est ainsi que le narrateur prend conscience de la nécessité de se transformer, de devenir autrui par la grâce de l'alchimie de l'écriture.

J'aurais aimé qu'Ibn Toumert campe si souverainement en moi que le soleil soudain puisse acquérir entre mes doigts toutes les vertus du liquide. J'aurais voulu que ma tête se remplisse de symboles pour que tout ce qui coule, sable ou eau, se confonde, pour que tout ce qui meurtrit purifie. (76)

Mais l'écriture n'est qu'un « palliatif de la mort », une des « solutions fallacieuses qui font miroiter à nos yeux l'éternité » (190), qui ne renvoie qu'à elle-même.

Le roman de Djaout est un cheminement qui conduit le narrateur dans les profondeurs d'une histoire personnelle et collective. L'instance narrative, de prime abord, clairement identifiable puisqu'elle se présente comme un auteur à qui son éditeur a commandé une chronique des Almoravides, laisse rapidement libre cours à l'expression de voix collectives. Elle se compare « à ces outres où les indiens transportent les os de leur ancêtres » (26). Le je multiple engendre des voix autres, la voix du narrateur-scripteur fait écho à la parole de ces êtres que le temps a effacés, de celle de l'ancêtre devenu aphone à son retour de la Mecque, ... Cela rejoint la définition que donne Blanchot de l'activité scripturale. « Ecrire, c'est se faire écho de ce qui ne peut cesser de parler »¹⁶⁰

Mais à l'inverse de la polyphonie dans *l'Exproprié* ou dans *Moi l'aigre* où la multiplication des voix énonciatives fait effondrer le statut de narrateur, une seule voix prend en charge la narration de *L'invention du désert*. Cette voix est amplifiée par celle d'autres sources énonciatives, la mère du narrateur, son ancêtre, Ibn Toumert lui-même. Mais ces voix rapportées sont « ingérées » par son discours. Si l'on analysait, par exemple, la narration du pèlerinage de l'ancêtre par la mère, on remarquerait que la relation n'est pas faite en discours indirect libre mais simplement indiqué par le changement de temporalité. Le présent de la narration de l'énonciateur est interrompu par des verbes au passé

L'image de l'ancêtre pèlerin me **traverse**. Est-il resté, lui aussi, étendu la toute une année, comme une bête à l'agonie incapable d'agiter ses flancs pour chasser les mouches harcelantes ? je ne **pense** pas cela de lui. Il était, aux dires de la mère, un intransigeant et un dur à cuir qui ne **s'était** jamais soumis à la loi de la faim ou des autres injustices et calamités répandues sur le pays son époque.(74)

Ce changement temporel indique, non pas le changement de locuteur, mais une évocation par le narrateur du souvenir des « dires de la mère ». Cette impression de polyphonie naît principalement du fait, comme nous l'avions vu plus haut, que le narrateur se dédouble. Elle vient du fait que la voix narrative, éminemment humaine, s'assume comme le croisement de

¹⁶⁰ Blanchot, Maurice, *L'Espace littéraire*, op. cit., p 21

plusieurs vies qu'il faut faire émerger du silence. Mais la quête scripturale que le narrateur narre reste figée dans un temps suspendu.

Ainsi, nous devenons spectateur d'un chœur de voix qui donnent des mots à leurs sensations, à leur ressenti. Mais en se livrant à cette introspection, l'être semble se défaire de son costume social (la *persona*). De ce fait, ce roman se veut polyphonique et plurielle par la présence des autres voix, mais cette disparité des instances n'a pour but que l'écriture d'une recherche de soi, d'un être authentique.

Cette logorrhée polyphonique permet d'accéder à l'intimité plurielle de l'être qui est « un monde extrêmement divers, un petit ciel constellé d'astres, un chaos de formes, d'états, de degrés, d'hérités, de possibilités »¹⁶¹. Cet être ressent, malgré son caractère multiple, un sentiment de solitude tragique. A la fin du texte, le narrateur aperçoit son double et il s'exclame : « Je reconnais ce visage ; je me mets à courir vers l'enfant. C'est bien lui que je recherchais. Mon corps qui me fuyait d'année en année ne s'est-il pas réfugié là ? Peut-être pourrais-je le rattraper et me fondre dans lui à nouveau ? peut-être pourrais-je réintégrer l'Eden d'où un Dieu nommé Temps m'a chassé » (200). Et c'est là que nous percevons tout l'enjeu de la prise de parole dans le texte.

Le narrateur, "*point de tangence entre le monde raconté et celui où on le raconte*"¹⁶², est, par sa nature même, une mise en rapport du réel et de l'écriture. Je peux dire que le narrateur a un pied dans la réalité qui lui donne assez d'épaisseur pour faire croire à sa vraisemblance (principe même du pacte de lecture) et un pied dans la fiction, dans la mesure où il n'est qu'un être de papier. Cette nature de frontalier si caractéristique du narrateur semble expliquer l'application que met l'auteur à ébranler toute pratique narrative.

Dans sa logique de destruction des normes "classiques" l'auteur, par la mise en difficulté du narrateur, s'attaque à l'instance de base, sape les fondements mêmes de tout récit. En effet, un récit ne se raconte jamais lui-même, il est la mise en scène d'un regard et d'une voix. Le narrateur est de ce fait le pivot autour duquel tourne le récit, étant une médiation entre son auteur et son lecteur d'une part et d'autre part, une "*médiation narrative*"¹⁶³ entre le réel et le fictif.

Si je reprends la distinction faite par la critique littéraire entre le récit en tant que tel et le récit scénique, je peux inscrire les œuvres qui composent mon corpus dans le second type. En

¹⁶¹ Hesse, Hermann, *Le loup des steppes*, Paris, République des lettres, 2014, p.11

¹⁶² Butor, Michel, *Répertoire II*, Paris, Editions de Minuit, 1964, p 63

¹⁶³ Goldenstein, Jean Pierre, *Pour lire le roman*, Bruxelles/ Paris, De Boeck/Duculot, 1980 p.29

effet, le narrateur ne s'adresse pas directement au lecteur, c'est le dialogue, parfois monologique, qui structure l'énonciation. De plus, l'élément diégétique est remplacé par l'élément narratif. L'action n'est pas racontée, elle s'accomplit devant nous, à travers la mise en scène de l'écriture elle-même. Le texte devient une scène où se joue la naissance du verbe.

Cette écriture spéculaire implique toujours l'existence d'un regard qui construit cette scène intime. C'est pourquoi il nous faut tenter de saisir ce regard intérieur qui fonde, comme le montre Genet, la théâtralité.

2. L'œil écoute¹⁶⁴

Le récit du moi, que représentent les œuvres qui composent mon corpus, ne met pas en scène seulement un narrateur qui présente le monde raconté, mais un être qui se constitue en se racontant. L'énonciation donne forme à celui qui dit et cela, que le récit soit à la première, à la deuxième ou à la troisième personne. Ainsi, ce qui se joue dans le texte est l'existence même d'un moi qui, il ne faut pas l'oublier, est autre.

Si l'évanescence du «je» concentrique du narrateur et l'introduction du théâtral dans le récit sont liés, la problématique du moi dépasse les préoccupations esthétiques. En effet, à travers la multiplication des temps qui se croisent, la multiplication jusqu'à la cacophonie des énonciateurs d'une séquence en séquence, une écriture éminemment kaléidoscopique, l'écrivain nous donne à lire des départs de texte qui ne visent aucune finalité. Le narrateur de *l'Invention du désert* s'interroge : « Qui a dit que les errances aboutissaient toujours au port ? » (129). Nous sommes pris dans une écriture en partance où le temps déjà passé est continuellement à-venir.

A chaque moment qui vient, le moment précédent subit une modification : « je le tiens encore là, et cependant il sombre déjà, il descend au-dessous de la ligne des présents, pour le garder, il faut que je tende la main à travers une mince couche de temps¹⁶⁵

Dans nos œuvres, il n'y a pas de continuité chronologique ni au plan du discours ni à celui de la diégèse mais une déconstruction systématique de toute tentative chronisante de la parole qui ne cesse de s'altérer et de se métamorphoser. A l'image de l'enfant devenu oiseau dans *l'Invention du désert*, ou du narrateur devenu poisson-chien dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*.

¹⁶⁴ Nous empruntons cette expression au titre de l'œuvre critique de Paul Claudel.

¹⁶⁵ Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll « NRF », 2013 [1964] p 476

Cette écriture en point de suspension explique le caractère « ouvert » des clauses de nos œuvres qui, soit, annoncent des lendemains qui chantent comme dans *Cette voix, Moi l'Aigre, Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, soit s'interrogent sur la nature et le devenir du texte dans *L'Invention du désert* et *L'Exproprié*¹⁶⁶.

Toujours en rupture, l'énonciation défait le temps et l'instance narrative d'un « je » en un « tu », en un « il », pour donner forme à cet écart entre le présent passé et le présent futur, entre la *Khōra* et l'*eidōs*. Elle est passage d'un être façonné par l'espace environnant qui devient lui aussi lieu de re-présentation. L'être, lieu kaléidoscopique, rappelle la *Khōra* derridien. « *Khōra* n'est pas un sujet. Ce n'est pas le sujet (...) [Elle est] radicalement rebelle à l'anthropomorphisme, elle semble recevoir ces types et leur donner lieu »¹⁶⁷. Mais en tant que lieu, elle est la recherche de son unité initiale, de l'être stable qu'est l'*eidōs*.

Ainsi, la finalité d'une telle écriture, d'une telle poétique est l'œuvre « dans ce que son langage a d'unique. C'est l'œuvre *unité de vision* syntagmatique et l'œuvre *unité de diction* rythmique et prosodique -, système et créativité, objet et sujet, forme et sens, forme-histoire ». ¹⁶⁸

C'est ainsi que je me propose d'analyser à présent cette « unité de vision » faite de retours, de permanences sur ce qui fut faille, de tentatives de combler les lacunes là où il n'y a que des fantômes : « Je suis schizophrène. Je suis un fantôme » (EXP, 42). Vision qui n'est accessible qu'au voyant initié au secret de la caverne de vérités. Le narrateur de *Une Vie, un rêve, un peuple toujours errants* ne s'exclame-t-il pas : « voilà-t-il pas que tous ils sortent de la grotte que moi j'ai inventée ! » (28), avant de conclure « La grotte, c'était moi, pardi ! » (29). Dans *L'Invention du désert*, le « silence des premiers temps à l'approche de la Grande Mosquée » projette

¹⁶⁶ Nous reproduisons les excipit pour clarifier notre propos

Tous regrets étouffés tâche acceptée recomposer contre l'angoisse d'où qu'elle vienne ce rêve inoublié pour finalement le laisser bien loin vieux plafond chargé d'oiseaux et de fleurs dans le goût d'autrefois et progresser vers l'inaccessible sans repères sans ratures dans notes d'aucune sorte insaisissable mais là auquel croire sous peine de ne jamais mourir (*Cette voix*, 229)

Mais ce monde sera désormais séparé de lui-même nous serons des trappeurs rompus mais nous vaincrons ceux qui ont changé leur monde mais pas le Monde et qui nous expliquent le sang en délestant la terre de son froid minéral originel. (*Moi l'aigre*, 163)

...hors de la ville qu'ils portent dans les gènes, il y avait autre chose, une nature qui se souvenait, une vraie vie... mais ils avaient affreusement peur, ils n'étaient rien de moins qu'un déchet de la vieille intelligence (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, 173)

Qui sait su ce n'est pas à partir de ce village que tu as commencé, il y a déjà très longtemps, à t'intéresser aux Almoravides ? A t'intéresser à l'utopie de la pureté – qui ne possède nul sanctuaire hors l'enfance qui te harcèle ? » (*L'Invention du désert*, p 201)

Mais ce qui gêna longtemps l'endormi, c'est cette présence insistante et palpable qui débordait la table de nuit pour investir tout l'espace du lit. Il eut des insomnies interminables mais n'osé jamais déplacer loin de lui la table de nuit où le texte maintenant crouissait (vivait ?) dans une odeur insupportable de rance et de moisi. (*L'Exproprié*, p 150)

¹⁶⁷ Jacques Derrida, *Khōra*, p28

¹⁶⁸ - Meschonnic, *Pour la poétique* I, p 115

l'énonciateur-scripteur « jusqu'au premier âge de l'homme –âge de la naïveté et de l'étonnement, *âge du regard* translucide -, jusqu'à la *caverne* protectrice »¹⁶⁹ (97-98)

Les voix des romans qui constituent mon corpus relatent des « faits » essentiellement fondés sur le regard. Pour expliquer son écriture, Khaïr-Eddine dira : « J'étudie mes personnages aux rayons X et à l'œil. C'est là que découle la vraie science » (MA, 28). Décrivant le désert d'Aden, le narrateur de *l'Invention du désert* appréhende le désert d'Aden, d'abord, par le regard, car « Les yeux sont le centre du corps, ils œuvrent pour les autres sens, c'est là que le prisme baratte ses couleurs, que la canicule amasse ses tisons, que le mon Shamsan appuie son ossature » (108). Cette écriture semble « disposer le langage sous la fascination (...) là où la chose redevient image »¹⁷⁰

Ainsi, les voix narratives nous mettent en présence de rapports problématiques de proximité ou de distanciation entre les êtres/voix et des autres/images. Les sujets, incapables d'établir des liens concrets avec les autres, à l'image du narrateur de *Une Vie, un rêve, un peuple toujours errants* qui est incapable de communiquer avec les ombres qui hantent ses rêves, sont prisonniers d'une certaine dynamique du regard qui est doublement problématique. Tout d'abord, le regard place le regardé dans une double position sujet/objet. En effet, le regardant devient inmanquablement un regardé. Cela est d'autant plus vrai dans des textes monologiques. Puis, le regard mène inévitablement à voir des vides. Une telle situation place le regardant dans des « espaces » particuliers, celui de l'écriture du seuil dans les textes de Djaout, celui du regard du silence dans les romans de Khaïr-Eddine et celui de l'ardoise chez Pinget.

Afin de cerner cet espace visuel, je prendrai appui sur la théorie du regard de Didi-Huberman dans son ouvrage, *Images malgré tout*¹⁷¹, où le philosophe définit l'image comme « l'objet (...) du voir et du regard »¹⁷². En plus de la distinction qu'elle établit entre voir et regarder, cette définition sous-entend la médiation d'un regardant. Afin d'établir sa théorie, Didi-Huberman a étudié les images prises dans les camps de concentration nazis par les victimes. Il s'est interrogé sur la participation des victimes à la mise en scène de leurs souffrances et même de leurs exécutions. Il arrivera à la conclusion que dans une situation où le deuil est absent, l'image devient le moyen de relater, même partiellement, même fragmentairement un événement qui fige le temps afin d'y revenir. L'image devient, pour l'être, le moyen de vivre avec des absences, des vides qui l'habitent.

¹⁶⁹ - c'est nous qui soulignons

¹⁷⁰ Blanchot, Maurice, *Espace littéraire*, op. cit., p 27

¹⁷¹ Didi-Huberman, Georges, *Images malgré tout*, Paris, Ed Minuit, 2004

¹⁷² Didi-Huberman, Georges *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Ed Minuit, 1992

De la même manière, l'écriture du regard place l'être au centre d'une fissure interne qui le condamne à revenir sur soi. En effet, il ne faut pas être naïf, l'image n'est pas devant le regardant mais en lui où elle provoque la néantisation de l'être. Par la dialectique du voyant et du visible, l'image contribue au dévoilement de l'être. Merleau-Ponty¹⁷³ utilise afin de symboliser cette idée l'image de la déhiscence.

L'image n'est donc pas passive, elle exige que l'être s'y regarde. En effet, l'objet devant lui reflète le vide qui n'est en vérité que le reflet de ce qui l'habite. Comprendre une image l'amène donc à réfléchir à celui qui regarde et au rapport qu'il entretient avec elle. Didi-Huberman résume la dialectique du regard comme suit : un être voit une image, il se sent effleuré par son regard, puis une angoisse sourde le traverse. L'acte de voir une image dans laquelle est enchâssé le vide, la perte déclenche une expérience troublante chez le regardant. Car comme le montre Blanchot, « ce que l'on voit saisit la vue »¹⁷⁴

C'est ainsi que l'écriture nous ouvre les portes, les béances, les cicatrices d'un passé en à-venir où se font jour les respirations d'un *eidōs* originel. La confusion entre le narratif et le théâtral entraîne ce « dérèglement de tous les sens »¹⁷⁵. Le lecteur se détache de la voix pour devenir à son tour le spectateur de l'informe, de l'invisible.

2.1. Le voyant

Être voyant semble être, depuis la lettre envoyée par Rimbaud à Georges Izambard, la mission du Poète, être voyant étant le support de la vision par « un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens (...) il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons pour en garder que les quintessences »¹⁷⁶.

Ainsi, la douloureuse mission du poète le mène dans une recherche de soi. C'est se poser comme un sujet dépossédé, par tous les poisons, de lui-même, devenant, ainsi, un autre. Cette quête se retrouve dans notre corpus dans l'itération des scènes où le je se dit comme un regardant. Ces scènes nous installent dans un entre-deux, entre le narratif et le descriptif, entre l'énonciatif et le visuel. C'est ainsi que se révèle un autre monde, « l'inconnu » rimbaldien,

Le rôle de ce voyant, observateur/révéléateur, est rempli dans le texte par les différents énonciateurs, comme je l'ai montré précédemment. Ils sont les énonciateurs d'une action qui est

¹⁷³ Merleau-Ponty, Maurice, *l'œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1964 p85

¹⁷⁴ Blanchot, Maurice, *Espace littéraire*, p 26

¹⁷⁵ Lettres de Rimbaud à Paul Demeny, 15 mai, 1871, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiades, 1972, p251

¹⁷⁶ *ibid*

celle de voir, afin de faire naître la vision. Il est, de ce point de vue, intéressant de constater le rapport qui existe dans les œuvres de Djaout et de Khaïr-Eddine² entre la vue et le rêve. Mais cette coexistence ne peut se concevoir que comme paradoxale car elle se réalise dans un monde d'aveuglement dû au soleil dans *l'Invention du désert*, au rêve dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, à la violence historique dans *l'Exproprié* et dans *Moi l'aigre*. Les énonciateurs, comme le plus vieux des aveugles dans la pièce de théâtre de Maeterlinck, peuvent scander : « Moi, je ne vois que quand je rêve »¹⁷⁷. L'évanescence du narrateur remplacé par des énonciateurs met le récit en danger. Ainsi, dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, le narrateur se dépossède de son pouvoir énonciatif par l'énonciation de visions oniriques qui comblent une absence au réel, celle de la terre sudique. Cette absence est marquée dans le texte par l'impossibilité de communiquer avec les autres, « il les voit partir, tous partir...où ça, les amis, où allez-vous ? Il n'entendait rien ! pas un murmure, pas un ouf »(19), « les gens allaient, venaient, mangeaient mais ne se parlaient pas » (163). Le vue/vision tente de combler un vide créé par l'absence de l'exil, par une mémoire lacunaire.

Les verbes de perception, percevoir, voir, regarder... marquent l'endroit où le récit s'inscrit dans un manque, une faille : du narrateur-auteur au personnage, du passé au présent, de la maîtrise au dérèglement, selon les mots de Rimbaud. Ces verbes introduisent des séquences où prédominent le ressassement d'un passé révolu à tout jamais, qui ne cesse d'être l'objet de la quête des voix qui hantent le texte. C'est ainsi que les énonciateurs deviennent des visionnaires, non d'un futur qui n'existe pas, mais d'un passé qui n'est plus. Ils tentent de reconstituer la scène initiale - la répudiation de la mère dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, le départ de la terre natale dans *l'Invention du désert* et *Moi l'aigre* et l'enlèvement historique dans *l'Exproprié*. Dans cette énonciation rivée en arrière, c'est l'identité des locuteurs et la vraisemblance des événements qui sont mises en question. Narrant ses aventures d'enfance avec Ahmed et Tayeb, l'énonciateur finit par s'interroger : « Est-ce que cela s'est passé ? ou est-ce un simple désir fortement gravé dans l'imagination d'un enfant » (153, ID). Dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, l'expression « je ne me souviens pas » est répétée à plusieurs reprises. Le narrateur de *l'Exproprié* ne cesse de répéter : « Ils m'ont truqué les yeux et la mémoire » (18), « les gardiens ont fait à chacun de nous une ablation de la mémoire » (27), « et depuis ce temps-là je suis devenu amnésique » (51). Il semble que ces textes soient travaillés par ces voix qui observent/révèlent un espace autre. L'énonciateur/voyant se définit comme celui qui appartient à un autre monde, à une autre temporalité, à « l'AUTRE RACE celle des hommes qui portent jusqu'au tréfonds de leurs neurones des millénaires de soleil » (EXP, 43)

¹⁷⁷ Maeterlinck, Maurice, *les Aveugles*, Paris, Jacques Antoine, 1980 [1898], p 321

Comme observateur/voyant, cette voix impose sa réalité, la rend palpable. Mais elle se présente aussi comme relais de la réalité des autres qui semble suspendu à l'acte même d'énonciation. Il faut avoir vu pour dire/écrire mais aussi énoncer pour qu'advienne la vision. Au début de *l'Invention du désert*, le cauchemar fait par le narrateur finira par expliquer tout le texte qui réalise cette vision rêvée. Elle a comme un pouvoir incantatoire qui permet la survenance mais aussi la dissolution. Il faut avoir en tête le surgissement d'Ibn Toumert, dans *l'Invention du désert*, dans l'espace personnel du narrateur-auteur puisqu'il le « traque (...) dans l'une des quatre pièces de (son) logement » (49) mais aussi dans l'espace réel puisqu'il l'imagine déambulant dans les différents quartiers de Paris.

Paradoxalement, cette évocation a pour but de « statufier cette parenté inconfortable » (76). C'est ainsi que la vision se présente comme incomplète, comme imperfectible, c'est le cas du souvenir et du rêve qui sont les fondements de textes de Djaout et de Khaïr-Eddine-. Mais cette déficience de la vision importe peu car le voyant a recréé un monde de sa seule voix, a « donn(é) une voix neutre à ce qu'(il) considèr(e) digne d'émerger de ce cloaque » (MA, 8) dans une parole étrangère qui émane de lui, qui lui donne naissance même mais qui le rend « complètement fermé pour autrui » (MA 28).

Cette parole de l'étrangeté lie une voix et une vision à une faille dans la mémoire, à une incompréhension. La voix revient pour énoncer ce qui ne peut être admis. Elle est l'énonciation de cet inconnu devenu le je qui « se voit multiple, se bagarre » (ID, 9), de cette « tête (...) plus commode dans sa nouvelle forme segmentaire » (EXP, 42), de cet être « seul, grouillant de lui-même, en lui seul » (VRPE, 18). C'est cette ouverture vers l'autre qui semble définir le voyant. Pluriel, le voyant recrée le spectacle du monde, décrit son mouvement sans pour autant en être le reflet. Il ne s'agit pas pour nos auteurs d'analyser la réalité mais de la mettre en scène. Afin de permettre aux lecteurs de se faire leur propre opinion. C'est cette « politesse » que permet la théâtralité. Dans *Moi l'aigre*, Khaïr-Eddine donne la parole au roi qui est tour à tour bourreau et victime. C'est la vision, au sens général du terme, de situations, scènes, épisodes, images outranciers, qui remplace la pensée. Il s'agit d'atteindre un au-delà de la pensée qui n'est accessible que par la vision extrême qui efface son énonciateur. L'apparition, par exemple, du « tu » dans *l'Invention du désert*, comme nous l'avions démontré plus haut, correspond à l'évocation d'image du passé qui désolidarise l'énonciateur avec son énonciation. Ce souvenir porte et déporte la voix/vue. On en arrive à se demander qui est le focalisateur. Est-ce le tu-personnage-enfant ou le je-narrateur-adulte ?

Or, très vite ce sujet énonciateur devient spectateur. Dire/voir rime, dès lors, avec dédoublement. Cela devient visible dans l'apparition du voyant comme un « il » qui marque,

chez Djaout, une écriture du seuil et, chez Khaïr-Eddine, celle du silence. Le lecteur se détache de la voix pour devenir à son tour le spectateur de l'invisible.

C'est par cette énonciation qui raconte la vie et ses dérèglements que l'écriture djaoutienne et khaireddinienne atteint cet au-delà, cette sublimation, expérience inhérente, selon Blanchot, à l'acte même d'écrire. A travers la vision, les énonciateurs tentent de traduire le manque qui fonde leur écriture. Il s'agit, pour eux, de rendre présent ce qui les morcelle, le passé, la mort, la peur,... Il s'agit de combler l'écart entre ce qui est demeuré hors du temps, l'*eidos*, et ce qui ne cesse d'advenir. Pris dans l'angoisse existentielle, le narrateur de *L'Invention du désert* invoque cette confrontation du sublime dans sa vision finale de cet enfant qui n'est autre que lui qu'il tente de rattraper.

(...) Puis j'aperçois un peu plus loin un jeune garçon, brandissant victorieusement un collier de pièges (...)

Je reconnais ce visage ; je me mets à courir vers l'enfant. C'est bien lui que je recherchais. Mon corps qui me fuyait d'année en année ne s'est-il pas réfugié là ? peut-être pourrais-je le rattraper et le fondre dans lui à nouveau ? Peut-être pourrais-je réintégrer l'Eden d'où un Dieu nommé Temps m'a chassé (200)

Rendu à l'unité initiale par l'écriture, il devient cette voix où s'inscrit le voir. Dans *l'Exproprié*, le narrateur est assailli par la vision de lui-même (à travers son double placé dans le train-assises) qui devient le porte-voix de ces visions au point où l'on ne sait plus qui voit ni qui parle. Mais qu'importe puisque la voix demeure. A travers ces images, la voix éprouve l'inanité du voir, même si c'est à travers lui qu'elle nous révèle le monde. Rappelant le mythe d'Orphée, le narrateur-poète de ces œuvres serait celui qui révèle en effaçant.

2.1.1. L'écriture du seuil

Dans son article, « L'invention du regard : Tahar Djaout et la peinture algérienne contemporaine »¹⁷⁸, Michel-Georges Bernard montre l'importance des arts visuels chez Djaout. Cet intérêt se retrouve aussi dans son écriture romanesque avec la présence du thème du regard.

Les énonciateurs des textes de Djaout ne peuvent plus distinguer ce qui est devant eux de ce qui ne l'est pas. C'est ce que Didi-Huberman nomme le seuil. Cette désorientation causée par la disparition d'une limite, d'un cadre finit par créer une faille. Le spectacle de la mer, dans *l'Exproprié*, par exemple, fait naître chez le narrateur-enfant une angoisse. Il dit :

¹⁷⁸ - in *Algérie Littérature/action*, n° 12-13, Paris, Marsa, 1997

Je me sentis comme au bord d'un gouffre et une angoisse sans nom me gagna la béance pouvait devenir démesurée s'y perdraient alors des priapes des membres entiers et toute une angoisse d'homme à cheval sur un rêve emmêlé dans la circularité caniculaire (85-86)

La découverte, par le narrateur de *l'Invention du désert*, de l'Arabie « planète inamovible » provoque une exclusion du temps. La vue du « sable sans fin » finit par absorber l'être entièrement qui constate que « le désert cesse d'être en face et autour, il gagne les membres et la tête, y installe une folie sourde, des désirs déconcertants » (71).

L'espace, marin ou désertique, cesse d'être un paysage, il est investi d'un sens nouveau par le regard du moi. Le seuil s'incarne dans une béance interne que doit porter l'être. Dans cet état, ce dernier semble figé, incapable de dépasser sa position douloureuse ou de revenir à un état antérieur. La posture *sur le seuil*, qualifiée d'inconfortable par Didi-Huberman, est fondamentale à la compréhension de l'écriture du regard chez Djaout. Pour le théoricien

Regarder, ce serait prendre acte que l'image est structurée comme *devant-devant* : inaccessible et imposant sa distance (...) Cela veut juste dire –et d'une façon qui n'est pas allégorique– *que l'image est structurée comme un seuil*.¹⁷⁹

Ce n'est qu'ainsi que l'image devient l'écho de l'intimité de l'être et prend tout son pouvoir sur lui. Le regardé, paysage perçu par la fenêtre du train-assises dans *l'Exproprié*, déserts traversés dans *l'Invention du désert*, fini par posséder le regardant, il le consume jusqu'à sa néantisation. L'image, tout à la fois « gardienne d'un tombeau (...) et son ouverture », permet d'accéder à la scission originelle avant de d'absorber l'être. C'est cette expérience que relate le narrateur dans le deuxième roman de Djaout.

On baigne dans une moiteur exténuante qui colle aux articulations, à la chevelure, aux yeux. Les membres pataugent dans de la poix puis abdiquent et s'ankyloisent. Momification. Avec juste les yeux qui remuent, regardent avancé le désastre, protestent par faibles clignements. La lumière stagne sur toutes les choses, engloutit les formes goulûment (105)

L'image de la lumière se modelant sur cette faille que porte en lui l'énonciateur et qui le ramène incessamment au souvenir de son ancêtre et d'Ibn Toumert, ne cesse de répéter l'expérience à l'origine de la scission. Il est d'ailleurs intéressant de signaler la fréquence de l'image de la lumière dans l'écriture djaoutienne.

¹⁷⁹ Didi-Huberman, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, p192

Dans *Invention du désert*, l'énonciateur observe les prieurs de la Grande Mosquée de Sanaa avant de devenir à son tour l'objet regardé. « Le regard (le) transperce sans (le) blesser ». L'œil « où nagent la bienveillance et une curiosité ingénue » (98) place le je dans un entre-deux. En effet, bien que partageant l'expérience du regard, l'impossibilité de déterminer s'il est « Arabe ou chrétien » (97) le sépare définitivement des autres. Une telle position rappelle au sujet son impuissance à saisir ce qu'il souhaite. Ce désir, issu de l'expérience de l'autre, est de revenir au premier âge de l'homme, de remonter le temps. L'impossibilité d'y accéder le place au bord du vide que représente le blanc typographique. Le lien est rompu à l'évocation de la naissance.

Le regard te transperce sans te blesser, puis les yeux replongent dans le Livre.
C'est l'Homme qui psalmodie le Naissance.

J'ai fait une visite d'adieu à la vallée de Ouadi-Dahr. (98)

L'Exproprié est un roman marqué par la présence du regard. Dans ce texte se retrouve de manière récurrente des éléments en rapport avec le paradigme du regard.

(3. Le Narrateur **apparaît** dans un compartiment de train Il fait froid et le Narrateur est emmitouflé dans une couverture à la **couleur terne et unie** comme on en trouve dans les casernes. Par la fenêtre il **regarde** Iboudja qui s'enlise. En même temps il **considère** des cartes postales représentant Tazoult (Lambèse). (...) Tout à coup il se lève, rejette la couverture dont il est enveloppé et se met à faire coulisser avec précaution une vitre comme s'il craint d'être **surpris**. La fenêtre est maintenant ouverte. Le Narrateur passe son buste en-dehors du compartiment et se met à **regarder**. Il **apparaît** de dos. On **voit** très bien le compartiment ; mais on ne sait rien sur le paysage que le Narrateur **regarde** (25)

En plus de mettre en avant l'importance et la multiplication du regard, ce passage, assez représentatif du texte, explique le fonctionnement de la focalisation dans le texte. Le narrateur qui est, au début de l'extrait, le regardant devient le regardé. Ainsi, le rapport avec le visible dans ce roman se construit autour d'une position de seuil.

Méziane observe des dieux « devisaient sur l'avenir du village (Iboudja) » (23), qui finissent par l'apercevoir. « Le Bon Dieu s'encadre dans l'embrassade de la porte, crache avec dégoût sur Méziane, et l'on voit son image se volatiliser dans l'espace » (24). Cette scène est

observée par le « on » et par le Narrateur assis dans le train-assises qui est, à son tour, observé par un « on », puis par le Bon Dieu. « le Bon Dieu apparaît, rôdant autour du train en marche. Il se met à regarder à travers la vitre le narrateur maintenant complètement endormi » (26) avant d'être observé par « Dieu prostré regardant attentivement le globe terrestre » (26). Ainsi le texte est fondé sur les va-et-vient entre cinq (05) niveaux de focalisation. Mais ces focalisateurs ne peuvent jamais entrer directement en contact. Ils sont limités à un lien purement focal.

Ce lien focal réfère, dans le roman de Djaout, à la mort. En effet, devant les regardants se déploient une toile complexe qui les confronte à la mort. Cette même dynamique est perceptible dans la récurrence d'espaces frontaliers et de désorientation spatiale. Le train-assises passe entre une luzernière et un champ d'orties, la forêt est à l'orée du village.

Etre sur le seuil, le je-regardant est dans un entre-deux permanent entre présent passé et présent futur, entre ici et ailleurs, entre je et il. Ce sont les images qu'il observe et qu'il surcharge de douleur et de mort, qui finissent par le placer sur la frontière.

Dans *Invention du désert*, le seuil se crée dans l'individu lui-même qui devient image. Hanté par la mort et le passage du temps, l'être ne cesse de revenir sur le passé, de se retourner sur lui-même. L'image n'est pas à rechercher dans un élément externe à l'être mais en soi. Elle est une image en négatif de la faille que porte en lui le narrateur-auteur. Elle apparaît comme l'empreinte, pour reprendre la terminologie de Didi-Huberman, d'une période révolue, l'enfance. Cette trace, contrairement à l'image utilisée dans *L'Exproprié*, demeure incomplète et partielle. Ce caractère incomplet naît de l'action du temps qui « (a tué) ses sens, (mis) ses désirs en hibernation, et son imagination en veilleuse » (14) et du désert où « les yeux sont inutiles, (où) la tête seule accueillait l'égouttement des minutes, la lame acérée des couleurs, le poids des lumières crues, les tisons de l'air incendié » (68).

Afin de combler l'incomplétude causée, comme nous je l'ai signalé plus haut, par la fuite de l'enfance et par l'expérience de l'aveuglement dans le désert, l'être tente de compéter l'histoire visuelle par une histoire auditive à travers la transmission du discours des autres. Sans cette mémoire des autres voix, la vision est impossible. C'est, par exemple, le récit du pèlerinage de l'ancêtre racontée par la mère qui fait naître l'image de l'oiseau double du narrateur-enfant

C'est ainsi que malgré l'effacement, la fragmentation, l'image n'est pas totalement inaccessible. La situation sur le seuil, permet au regardant de s'en approcher. Dans ce mouvement ultime du texte, l'image impossible vouée à la disparition, à la capacité de réapparaître, comme l'enfant double du narrateur dans la dernière séquence, de se transformer à l'image du personnage d'Ibn Toumert.

2.1.2. Le regard du silence

Lorsqu'à la fin de *Moi l'aigre*, le « je » finit par avouer « c'est d'un / que j'ai besoin », il met en avant le déchirement de son être. En écrivant/narrant, le narrateur semble avoir été submergé par des mots, par des images qui semblent donner un sens mythique à son être. Sa voix, dotée d'un pouvoir démiurge, (re)donne vie à des fantômes et lui permet de remonter dans le passé personnel mais aussi universel puisque le roman *Une Vie, un rêve, un peuple toujours errant* s'ouvre sur une scène située en préhistoire. L'expérience mise en mots est celle de la rencontre de l'être avec ceux qui l'habitent qui se dressent et prennent eux aussi la parole.

Comme dans le mythe d'Orphée, les romans de Khaïr-Eddine qui font l'objet de mon étude sont marqués par la perte de l'unité originelle, la tragédie de l'éloignement de l'être aimé (l'épouse pour le mythe et la mère pour les textes romanesques), l'importance du regard et le pouvoir reconstituant de la parole poétique. En effet, si Orphée et le narrateur survivent au tragique –même s'ils ne le dépassent jamais vraiment- c'est grâce à la voix (e) poétique qui naît dans la douleur et la métamorphose. L'écriture du moi khairéddinienne, comme je l'ai signalé, abolit le temps pour pouvoir convoquer un passé marqué par la douleur.

Orphée, pour se rassurer lors de sa remontée des enfers écoute les pas d'Eurydice. Mais parvenu dans un espace où règne un silence de mort, et c'est peu dire, il doute et se retourne. De la même manière que dans le mythe d'Orphée, les romans de Khaïr-Eddine s'inscrivent dans une écriture du retournement.

Le narrateur se définit comme « cet homme qui se retourne sur soi » (VRPE, 70) qui tente de faire remonter des abîmes de la mémoire ses souvenirs, son passé et son enfance. Cette « remontée » de l'enfer du temps le ramène à sa mère qui, comme Eurydice, est « devenue transparente et impalpable » (VRPE, 163).

Ce regard en arrière du narrateur nous ramène au mythe d'Orphée par l'évocation du geste du retournement néantisant, mais aussi par le fait que le regard tente de reconstituer ce qui est perdu. Son regard en arrière devient, comme pour Orphée, un mouvement double de création et de destruction.

Le double mouvement du regard, l'inscrit dans une inspiration révolutionnaire contre le temps et son caractère implacable. Afin de retrouver sa bien-aimée, Orphée se révolte contre le cycle de la vie et de la mort. De son côté, Khaïr-Eddine se rebelle contre le temps qui passe et qui efface inmanquablement le souvenir. Cette révolution, dans les deux discours, passe par la parole poétique.

Le mythe et le roman affirment le besoin de se raconter autrement afin de survivre au passage de la vie à la mort et de la mort à la vie. Mais dans une vie qui « ne fut qu'un entassement de rêves et de morts » (127), « il ne subsistait (...) dans sa mémoire qu'une image confuse et grotesque qui s'engloutissait dans le silence » (VRPE, 128)

Paradoxalement, le retournement rend immortel le passé, paradis perdu, mais aussi le sentiment de perte. Comme Orphée, le narrateur doit faire l'épreuve de l'enfer, pour que se révèle « ce moi incandescent » (VRPE 162). Les deux discours racontent une métamorphose. Ce n'est pas pour rien si le mythe d'Orphée est raconté dans *les Métaphores* d'Ovide et si le narrateur de *Une Vie, un rêve, un peuple toujours errant* guidé par le poisson-chat se transmue, dira : « j'ai jeté mon corps ».

L'être, regardant en soi l'abîme qui l'habite, doit se réinventer par l'action d'un langage lumineux dans un espace autre où tout est possible. A défaut de pouvoir corriger le passé, il tente de le rétablir afin de reconstituer son unité perdue. En écrivant, il abolit le temps et accède, comme je l'ai vu dans le chapitre précédent, à un hors-temps. Le narrateur, dans les romans de Khaïr-Eddine, cesse rarement de regarder en arrière. Il revit inlassablement son passé

Se faisant, il prend en charge la narration de la tragédie de son peuple. Pour commencer, le narrateur raconte sa naissance, la répudiation de sa mère, le départ pour le nord, son entrée à l'école, sa rencontre avec la fille qu'il aime, puis, l'éveil de son écriture à « l'époque où de (ses) tripes se réveillait cet homme qui depuis (l')oxyde et (le) démembre » (146).

Ces souvenirs-images reflètent la profonde solitude du narrateur face à une réalité qui le dépasse et qu'il ne peut rejeter qu'à travers une écriture poétique mise en rapport avec la « colère solaire du peuple » (153). C'est ainsi que le narrateur prête sa voix à une multitude, « Nous ».

Nous n'avons plus de terre, nous marchons, le regard fixé nulle part, de siècle
en siècle, dépossédés, traqués jusque dans notre âme (158)

Le mythe et le roman nous enseignent que le regard en arrière fait partie intégrante du processus de création littéraire qui rend accessible le paradis perdu, même en enfer, avant de retomber dans le silence

Moi l'aigre se présente comme « un théâtre échappant à toute loi métrique et temporelle, ouvrant les yeux aux cadavres d'hommes rongés par l'Histoire »(17) qui met en scène des personnages étudiés « aux rayons X et à l'œil » (28). Ce théâtre repose sur une tentative de visualiser le monde. Ainsi, l'écriture khairreddinienne se présente comme avant tout visuelle.

S'adressant à un « tu », son double, l'un des énonciateur affirme : « Tu regardes ton silence et tu te dis : je m'y reconnais » (155). Il semble que pour l'auteur le travail de l'écriture soit étroitement lié au regard et à la vision qui devient, dans un monde habité par des aphasiques, le seul moyen de savoir et de figuration. L'un des énonciateur dira : « je **voyais** très bien dans mes vomis que **l'image** du monde inventé par les hommes et confortablement assises sur mes coliques ne pouvais se résoudre à rien de moins qu'une attraction universelle »¹⁸⁰ (112)

Le rapprochement entre l'espace textuel et l'espace dramatique n'est en rien particulier à Khaïr-Eddine puisque Kristeva, travaillant sur de la Sale, un roman d'un auteur dit classique, dit que

L'espace textuel s'organise comme un espace scénique en forme de cube. Il ne s'agit plus de l'espace ambigu du carnaval où chacun jouait aussi le RÔLE de l'autre dans un jeu sans scène ni salle. Il s'agit de l'espace du théâtre italien dont la scène est séparée de la salle et reste isolée comme une plateforme DEVANT et AU FOND, une scène vers laquelle convergent les regards et de laquelle s'énoncent les discours¹⁸¹

Dans cet espace scénique « le narrateur n'est là que pour lever le rideau, (...) il ne raconte pas, il montre, et le lecteur ne lit pas, il regarde, assistant, prenant part sans participer »¹⁸². Mais « ce théâtre n'aura lieu que dans le NOIR INTEGRAL » (160) afin de mettre l'accent non sur la scène reproduite mais sur l'effet produit, afin de rendre visible au lieu de reproduire le visible dans un kaléidoscope de points de vue, afin de faire voir le silence.

2.2. L'écriture de l'effacement

Se singularisant des auteurs de l'école du regard qu'est le Nouveau Roman, Robert Pinget avoue être d'avantage attiré par la recherche d'une voix et d'un ton. Il dira :

J'écris pour l'oreille, j'entends ce que j'écris ; je ne vois pas, c'est très curieux puisque je suis peintre... j'entends ce que disent « les personnages » (...) Mes textes sont écrits pour être entendus. Je ne fais que transcrire ce que j'entends... C'est l'oralité qui m'intéresse, qui m'a toujours intéressé¹⁸³

¹⁸⁰ C'est nous qui soulignons

¹⁸¹ Kristeva, Julia, *Le texte du roman, Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, The Hague/Paris/ New York, Mouton Publishers, 1970, p. 185.

¹⁸² - Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, p. 560.

¹⁸³ - « Voix : Entretien avec Robert Pinget », in *Esprit*, n° 2, février 1982.

Ainsi, s'il fallait déterminer un organe dont procède son œuvre, ce serait, semble-t-il, l'oreille¹⁸⁴.

Dans *Cette voix*, l'énonciateur-scripteur n'est plus, à proprement parler, une bouche mais une oreille qui recueille le discours des autres. Il n'a plus de voix, il devient une boîte à échos, ce que montre la présence de répétitions écholaliques, « Deux ou trois mots. Traces d'effacement. Deux ou trois mots on entend mal » (8). C'est le discours du « on » qui se fait entendre, les « mêmes propos d'un bout à l'autre d'un bord à l'autre d'une bouche à l'autre déconnateurs lâchés à toute pompes » (19). Le matériau exclusif de l'œuvre, pour reprendre les termes utilisés par Duras, est la conversation banale. Il ne s'agit pas pour le narrateur de s'exprimer mais d'entendre et d'enregistrer ce qui est entendu malgré les effacements. Cette mise en scène par l'écriture des lacunes verbales n'a pas de prétention de signifiante ou d'interprétation. La situation d'écoute particulière est décrite, dès le début du texte,

Quelque bruit venant du fond un murmure un chuchotement serment ou prière
ou long discours non-lieu définitif la Parque bredouillante.

Tout s'est figé dans le cataclysme.

Quelle voix quelle foi.

Une ardoise d'écolier ici mais surtout l'éponge.

Deux ou trois mots.

Traces d'effacement.

Deux ou trois mots on entend mal le reste imprononçable rien zéro nom âge lieu
zéro. (7-8)

C'est ainsi que tout le texte va émerger de cette écoute de « quelque bruit », de « murmure », de « chuchotement » dont on ignore la source, « Quelle voix », et qui éprouve perpétuellement l'épreuve de l'effacement, de la mort « la Parque », « Une ardoise d'écolier ici mais surtout l'éponge », « traces d'effacement ». Cette expérience de la néantisation se déroule dans un non-lieu, dans « Cette chambre close aux regards » (24, 25, 218) qui réfère à la tombe. Dans cet espace, le narrateur « ne parle pas », il ne fait que « Répéter je suis mort » (28,37). Il devient un être d'écoute « **écoutez** oui l'histoire était-ce d'un père ou d'un fils **écoutez** long discours où alternaient paroles d'un père et celles d'un fils brouillés interceptées ou mêlées ici

¹⁸⁴ - La voix mise à l'écoute dans le roman de Pinget sera analysée dans la seconde partie de ce travail

avant même que ce lieu ne fut découvert ce lieu dès le début du murmure chuchotement illocalisable voix de partout » (24).

Devant la mort de l'énonciateur-scripteur qui est décrit comme un spectre, l'enjeu de la parole est de déterminer « Quel support désormais à cette parole qui ne peut tarir » (147). La réponse à cette question est donnée à la fin du texte lorsqu'est évoquée cette « écoute quelque part tout à fait impossible à méconnaître » (208). Cette parole devenue écoute condamne la voix à devenir le porte-parole des « ces voix bruissements illocalisables voix de partout d'avant de cette nuit d'après distinction inutile ». Il finit par avouer « m'en voici effacement porte-parole » (31). Mais, l'écoute et la parole/écoute de l'être ne sont pas de simples transcriptions des voix autres, elles en sont la tentative de reconstitution après leur effacement sur « Une ardoise d'écolier ici mais surtout l'éponge. » (8).

Ainsi, les ratures, les marques d'hésitation constituant le texte doivent être considérées comme le résultat de « traces d'effacement » (8,17, 34, 48,...) Elles donnent à voir l'impossibilité de reconstituer par écrit la parole évanescence, et son empreinte. En quelque sorte, ce spectre porteur de cette écoute s'efface et devient lui-même une trace d'effacement. Et c'est en cela que le texte donne de l'importance au regard. Cette affirmation de la présence par l'empreinte laissée trouve son illustration, dans le roman, sous forme d'un objet très visuel, l'ardoise.

Et le maître reprend la parole où il l'avait laissée dans la nuit des temps il retrouve sa voix de petit garçon bien sage

J'avais une ardoise où je notais tout ce qu'il y avait à faire dans la journée et le soir venu j'effaçais avec un chiffon ou une éponge et le temps passait assez bien je veux dire sans autre souci pour moi que de faire passer (152-153)

En effet, contrairement à la pièce radiophonique, *Le Chrysanthème*, qui met en scène un homme-spectre qui parle et que les auditeurs ne peuvent pas voir, *Cette voix* met en scène un voyeur, un voyeur-scripteur qui enregistre les bruits qui l'entourent

Un observateur probable las des probabilités perché sur un arbre **voit** ce que de mon asile je ne peux distinguer des choses se passent en dehors de **mon objectif** (26)

Ce faisant, il narre l'espace où se matérialise l'écoute, où se réalise l'observation, un cimetière, le temps qu'il passe à enregistrer puis à effacer sur une ardoise les voix entendues alentours, une année, la solitude radicale de l'être et l'exclusion de l'autre avant sa rencontre avec Théo qui vient l'arracher au monde des morts pour le ramener à celui des vivants. Mais

cette renaissance est un leurre, un « Dupe dupe (...) et qui parle d'éternité » (160), d'où la nécessité de rester lié au monde des morts par cette ardoise découverte dans le cimetière. On rejoint ici une image récurrente de la symbolique pingetienne qui lie l'écriture à l'idée de la mort (la Parque bredouillante).

Cette ardoise illustre le travail même de l'écriture condamnée à refaire ce qui a déjà été fait. L'énonciateur avoue qu'il « en revenir toujours là. / Cette voix sur l'ardoise qui s'efface » (26). L'éponge réduit à néant sa propre production mais « Sur l'ardoise à tout propos surviennent éternité lumière mentions barrées puis effacées mais elles reviennent ». L'écriture devient un éternel pensum entre effacement et reproduction, une dynamique de la création qui surgit de l'effacement.

« Puis soudain plus rien sur l'ardoise plus rien dans les dossiers les registres pas une ligne feuilles blanches. / (...) / Plus rien. / Evanoui » (97). La voix/écoute s'évanouit, d'où la nécessité de détruire cet objet ; « J'ai pris la décision de réduire mon ardoise en miettes. ». L'être finit par plonger dans le « malheur l'horreur de la mémoire » (154). Cette mémoire hors du temps est celle de l'écriture, celle d'une recherche d'une temporalité qui balance entre « maintenant » et « demain », d'un temps cyclique. La voix de l'oncle finissante donne naissance à celle de Théodore qui « chauss(e) le lorgnon du tonton ». Le deuxième énonciateur, Théodore, commence, lui aussi, par une expérience visuelle. Il chasse les lorgnons de son oncle, tente de LIRE la « grande phrase qu'il faudra désavouer pour resplendir hors de l'affreux ossuaire. » (134) mais il finit par « s'en remettre non plus à l'œil mais à l'oreille » (135). Mais là aussi l'expérience auditive conduit à une impossibilité de figurer, de « Trouver une autre façon de formuler l'informulable » (220).

C'est ainsi que se donne à voir/à entendre la nécessité de répéter car chaque redite apparaît comme une quête de la parole évanouie, de « Cette voix sur l'ardoise qui s'efface » (32), un bégaiement qui est tout autant un retour en arrière, qu'une projection vers le livre qui « vit dans le murmure initial d'une interminable préface, (qui) ne peut être qu'un prélude à un TEXTE PUR, NON ENCORE IMAGINABLE. »¹⁸⁵

L'organisation visuelle est, dans les œuvres qui forment mon corpus, le lieu où le sujet advient. Le « je » va articuler son regard, soit en tant que sujet du regard, soit en tant qu'objet du regard de l'autre dans un monde où se joue la tragédie de son être.

¹⁸⁵ - *Critique*, n° 485, octobre 1987, p 199

Ce rapport scopique avec l'autre devient nécessaire pour que le sujet se constitue. En effet, voir c'est au final être vu, devenir à son tour une image comme sujet de l'énonciation dans les parties autobiographiques ou comme objet de l'écriture dans les parties spéculaires. Le regard est *retourné* au sens lacanien du terme. Le regardant est aussi vu et vu comme voyant. Cette décomposition du regard rappelle la fameuse décomposition sartrienne de la scène du voyeur.

Du point de vue ontologique, le regard construit l'être, d'abord, par sa *kénôse*. En effet, le « je » commence par se dépouiller de lui-même, par devenir autre, ou double. Sa vision du monde et de lui-même, représentée dans le texte, devient ainsi inévitablement plurielle et déformée par l'effet de ce que Bakhtine nomme anamorphose et syncrèse. La première est la « transformation, par un procédé **optique** ou géométrique, d'un objet que l'on rend méconnaissable, mais dont la figure initiale est restituée par un **miroir courbe** ou par un examen hors du plan de la transformation. **Image** résultant d'une telle transformation »¹⁸⁶. La seconde est la « confrontation de divers **points de vue** sur un objet, la convergence progressive des points de vue »¹⁸⁷. Le sujet/objet de la vision constitue sa réalité à travers les images.

Dans un discours où l'instance narrative est en faillite, il y a comme un solipsisme du regard qui construit une représentation trouée du monde. La parole interdite, empêchée, se constitue autour d'images fragmentées. Le monde, le passé, l'être sont considérés comme un tas d'éclats que l'écriture tente, sans illusion aucune, de reconstituer. Le recours aux dialogues, à la multiplicité des points de vue et des sources énonciative procède de cette volonté de représenter la fragmentation du monde, du moins de sa perception par l'être.

Alors, qu'est-ce que veut dire l'œil qui est là?

Cela veut dire que, dans les rapports de l'imaginaire et du réel, et dans la constitution du monde telle qu'elle en résulte, tout dépend de la situation du sujet. Et la situation du sujet (...) est essentiellement caractérisée par sa place dans le monde symbolique, autrement dit dans le monde de la parole.¹⁸⁸

De fait, mon analyse des êtres et de leur voix m'a permis de mettre en avant le jeu de mise en scène d'un moi dont l'identité est émiettée et qu'il tente de reconstruire à travers la figure d'autrui ou par l'écriture. Cette mise en scène (et on pourrait même dire cette mise en pièces) du sujet dans l'œuvre, répond à la vision d'un être qui ne peut se concevoir que par éclats, fragments.

¹⁸⁶ - le Petit Robert, 2012

¹⁸⁷ - Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, p.165

¹⁸⁸ - Lacan, Jacques, *Séminaire I*, Paris, le Seuil, 1973, p. 95

Les œuvres étudiées mettent en mots la fêlure d'une conscience morcelée qui ne parvient à se saisir, à se représenter à elle-même. L'absence de désignation nominale (nom, prénom, surnom) dans les œuvres ou son ambiguïté, dans le roman de Pinget, symbolisent cette impossibilité à s'appréhender dans son identité. Cette incapacité engendre une aliénation qui aboutit implacablement à une scission de l'être. Entre les deux parties du moi, une distante infranchissable finit par rendre impossible l'unification. L'être part en lambeaux, sa mémoire est étiolée et sa vision de soi est émietlée.

Dans cette situation, seule la perception du passé permettrait la reconstitution de l'être, mais dès qu'il tente de lui donner une consistance, celui-ci s'effrite. Le temps est « coupé, fragmentaire et furtif » (CV, 22). L'énonciateur est incapable de le saisir, de se souvenir créant ainsi un sentiment de discontinuité qui touche le corps physique, le corps linguistique et le corps textuel. Dans *l'Exproprié*, il est dit : « Ma tête était plus commode (...) dans sa nouvelle forme ségmentaire » (42).

Cet état nous rappelle la décentralisation du sujet analysée par Lacan. En effet, privé d'ancrage et d'identité, le sujet éprouve un sentiment perpétuel de manque d'où la volonté de remonté le temps, non vers une époque heureuse mais vers un espace où l'être était un. A la fin de *Moi l'aigre*, le narrateur ne s'écrie-t-il pas : « c'est d'un / que j'ai besoin » (153).

La vision du monde semble, dans un premier temps, lui permettre de percevoir son être, « (l') œil tournait, regardait, donnait au ciel et à l'espace une nouvelle dimension. (Son) œil, puis son sang devinrent successivement ciel et espace » (MA, 162), mais dès qu'il se voit, son reflet se brouille. Dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours* et dans *Moi l'aigre*, le je se voit autre (un poisson-chien, un oiseau) ou mort. Chez Djaout, il est sujet à des dissociations. *Cette voix* est celle d'un spectre-scripteur. Ainsi, le regard ne peut être qu'une exoscopie, une mise à distance de son image/corps qui acquiert une profondeur qui en fait un espace. Bien qu'elle émiette l'être, cette vision exoscopique lui permet de déterminer son histoire et de le constituer dans le temps à travers la médiation narcissique de l'écriture spéculaire.

L'écriture de soi permet, ainsi, de donner à l'être une consistance, une texture. Il est d'ailleurs significatif que le mot « texte » renvoie à ce travail de texture. Mais le désir de sublimation réalisé à travers le travail scriptural est lui aussi un échec qui finit par accentuer la faille du moi.

Mais, à défaut de permettre de dépasser la faille, la parole se doit de prendre la forme de l'émiettement à travers une écriture fragmentaire. Ainsi, l'écriture permet un cheminement qui peut sembler antithétique qui construit/déconstruit/reconstruit l'être. C'est ainsi que l'être se

constitue au final comme un effet de langue. En effet, « Le scripteur naît en même temps que son texte ; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture »¹⁸⁹.

Cette écriture fragmentaire qui permet la reconstitution de l'être et de sa dissolution est proche du concept de mosaïque, élaboré par Dällenbach. Cette métaphore nous permet de comprendre comment une écriture qui travaille un matériel émietté peut constituer une unité visuelle de l'ensemble. En effet, l'être, par la médiation de l'écriture, spectre kaléidoscopique, finit pas prendre forme dans le corps du texte. Donc, par l'accumulation de pièces qui vont du personnage au narrateur, du narrateur à l'énonciateur, de l'énonciateur à l'auteur et de l'auteur à la parole, le je se constitue. Le texte devient la chair du sujet.

Proche de l'autofiction spéculaire et intrusive étudiée par Colonna dans sa thèse, elle s'en détache par l'importance du métadiscours. « Chaque phrase est réactive : l'auteur réagit soit au discours qui l'entoure, soit à son propre discours »¹⁹⁰

L'être représenté dans les œuvres pourrait conclure, en reprenant la confession de Genet, que le monde « ne doit pas avoir lieu sur une scène mais en moi. C'est en moi que je dois découvrir le lieu théâtral »¹⁹¹

C'est que, au moment où l'on découvre en soi le lieu théâtral, l'Autre y est déjà présent comme regard. C'est pourquoi il me semble intéressant, après avoir saisi le regard, d'analyser la construction de ce « lieu en moi ». La théâtralité fondée sur le regard s'inscrit dans un espace qu'il faut cerner.

Chapitre 3 : La sémiotisation de l'espace

La théâtralité n'investit pas seulement le champ théâtral. Dès qu'une sémiotisation du lieu a lieu il y a théâtralisation, c'est-à-dire un processus, une production qui tient d'abord de la mise en scène. Sa première condition est la création d'un espace autre que quotidien. Elle est la constitution d'un espace par le regard d'un spectateur. Ce regard est la condition d'émergence de la théâtralité. Les métadiégèses telle qu'elles se retrouvent dans *Manon Lescaut* accentuent ce regard et théâtralisent le texte. Le Marquis par son regard crée le lieu d'énonciation du Chevalier. Ce regard invente les rôles car de créateur, le narrateur devient simple récepteur. Le texte devient objet et non sujet.

¹⁸⁹ Barthes, *le Bruissement de la langue*, p 147

¹⁹⁰ - R. Barthe, op. cit, p129

¹⁹¹ - Genet, Jean, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 898. Nous soulignons

La théâtralisation est, donc, la création d'un espace et la transformation de l'événement en signe. Barthes, analysant un certain type de texte dans le célèbre *Essais critiques*, conclut en disant qu'« on a donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle, et c'est *cela la théâtralité : une épaisseur de signes* »¹⁹². Elle est, de facto, un processus qui repère des sujets en procès : regard- regardant et un fait qui construit un objet avant de l'investir. Cet objet, on le verra dans la deuxième partie, est le langage.

Comme le démontre R. Bourneuf dans son article¹⁹³, l'étude de l'espace dans l'œuvre romanesque est problématique. En effet, après avoir constaté que l'espace pris en compte dans les analyses était souvent celui du texte poétique, il résume les études qui ont abordé la question sous trois angles « l'espace dans sa relation avec l'auteur, avec le lecteur, avec les autres éléments constitutifs du roman ». Le premier angle, illustré par *la Poétique de l'espace* de Bachelard, s'inscrit dans une approche psychologique. Le deuxième angle est le point de départ de la courte étude de Butor « L'espace et le roman ». Cette étude tente d'analyser « comment l'espace que [le livre] va déployer devant notre esprit s'insère dans l'espace réel où il apparaît, où je suis en train de lire »¹⁹⁴. La troisième direction d'étude dans laquelle s'inscrit Bourneuf tente de fournir une méthode d'analyse de l'espace dans le roman en cinq axes : « description de l'organisation de l'espace ; inventaire des procédés mis en œuvre pour le traduire ; ses fonctions dans le roman ; sa nature et son sens ; l'espace romanesque considéré comme l'image d'une certaine conception du monde. »¹⁹⁵. Bien que pratique, cette méthode d'analyse reste très formelle et ne permet pas d'analyser la profondeur réelle de l'élément spatial dans le texte romanesque.

La difficulté de trouver une approche pertinente vient d'une part, de la particularité des œuvres qui font l'objet de notre étude mais aussi et surtout, de la difficulté de déterminer la notion même étudiée, entre espace, lieu, territoire, chronotope, hétérotrope. Cette complexité est résumée par Henri Lefebvre qui affirme que dès « que l'analyse cherche l'espace dans les textes littéraires, elle le découvre partout et de toutes parts : inclus, décrit, projeté, rêvé,

¹⁹² - C'est nous qui soulignons.

¹⁹³ Bourneuf, Roland, « L'organisation de l'espace dans le roman », *Etudes littéraires*, vol 3, n°1, 1970, p77-94

¹⁹⁴ Butor, Michel, « L'espace du roman », *Essais sur le roman*, cité par Bourneuf, op. cit.

¹⁹⁵ - R. Bourneuf, op. cit., p 82

spéculé. »¹⁹⁶. La difficulté est amplifiée par le fait que l'espace est souvent conçu comme un « amalgame » d'éléments spatiaux et temporels, un « chronotope »¹⁹⁷.

Ainsi, on réfère, par le terme *d'espace*, « à un événement (qui a eu lieu), à un mythe (lieu-dit) ou à une histoire (haut lieu). Il s'applique indifféremment à une étendue, à une distance entre deux choses ou deux points (...) ou à une grandeur temporelle. Il est donc éminemment abstrait »¹⁹⁸. Dans son étude sur l'espace dans le roman québécois¹⁹⁹, Réjean Beaudoin constitue une typologie des romans fondée principalement sur la structure spatiale. Selon lui, il existe deux sous-genres romanesques : « le roman du territoire » et « le roman de l'espace »²⁰⁰. Le premier inscrit son action dans un lieu perçu comme celui de l'installation et de la possession, le second dans un espace liminal éclaté. Dès lors, l'espace du « roman du territoire » est celui de la fondation de l'identité et du retour sur soi. Celui du « roman de l'espace » est celui de la limites à franchir ou à abolir. C'est ainsi que j'analyserai l'espace dans sa double dimension territoriale et comme non-lieu, avant d'étudier sa logique itinérante et circulaire.

1. Territoire

Le territoire se définit comme « un espace approprié, avec sentiment ou conscience de son appropriation »²⁰¹. Il n'est pas une simple matérialité, il est pensé et signifié par une expérience sensorielle « avec sentiment » et par une pensée humaine « avec conscience » sédiment d'une mémoire collective. Il s'inscrit, ainsi, dans une individualité et dans une collectivité. Dans *l'Exproprié* par exemple, le train-assises représente un territoire qui s'érige sur une superposition de voix, de temporalités, d'histoires mythiques,... Il est en cela porteur d'une Histoire et d'une dimension collectives. Le territoire se constitue donc sous l'épreuve d'une temporalité qui se veut étendue et parfois mythique.

« Le territoire est (...) quelque chose que l'on intègre comme une partie de soi, et que l'on est donc prêt à défendre »²⁰². Ainsi, il n'est pas pris uniquement dans le sens géographique, il

¹⁹⁶ - Lefebvre, Henri, *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1981, p22

¹⁹⁷ - Ce concept est défini par Bakhtine comme « ce qui se traduit, littéralement, par "temps-espace" : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature » (Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et Théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p.237)

¹⁹⁸ - Augé, Marc *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, le Seuil, 1992p105

¹⁹⁹ - Beaudoin, Réjean, *le Roman québécois*, Montréal, Boréal, 1991

²⁰⁰ - Cette dichotomie est largement inspirée de l'analyse faite par Claude Gilbert Dubois de l'eupotie et de la cacotopie (« Eléments pour une géométrie des non-lieux » in, *Romantisme*, 1-2, 1971)

²⁰¹ Brunet, R. Ferras, H. Théry, *les Mots de la géographie, dictionnaire critique*, Montpellier, Reclus la Documentaion française, 1998, p 480

²⁰² - *ibid*, p 480-481

recouvre une intériorité, une identité vécue par un sujet non comme un passé révolu mais comme un devenir, car comme la définit Daniel Maximin, « c'est un fruit »²⁰³ et non une racine.

1.1. Les territoires de l'enfance

Dans une temporalité matérialisée dans l'espace et dans les voies empruntées par les voix narratives, la perception du vécu se fait dans une spatialité signifiante, inscrivant ainsi le texte dans une théâtralisation de l'écriture. Les êtres, dans les romans de Khair-Eddine et de Djaout, sont partagés entre une transhumance d'un lieu originel vers un ailleurs qui les morcelle et l'obsession d'un passé qui les ramène inévitablement à la scène de la scission et à la prise de conscience d'un impossible retour vers l'espace du départ.

La définition de soi est au cœur du projet d'écriture de *L'Invention du désert* et de *Une Vie, un Rêve, un Peuple toujours errants*. Les premières pages des deux textes posent de manière évidente la question de l'identité en confrontant deux images de l'être, celle où il est étranger et celle de son enfance.

La première image est celle de l'exil où l'être « se voit multiple, se bagarre » (ID, 9). Ce premier espace est celui de la violence, celui où « les gars se dévorent en principe (...) à coup de monnaie, de sang » (VRPE, 23). Dans les deux textes, les énonciateurs sont dans une situation de claustration. Dans le roman de Djaout, l'émigré est décrit, dans l'incipit, comme enfermé dans son appartement « qui ronronne de quiète chaleur » car il n'a rien à gagner « à se risquer dehors où guettent toujours les aiguilles du froid et l'angoisse discrète des lieux déserts ». Il est sujet à des hallucinations qui lui font voir des « lutteurs » cachés dans les futaies des arbres prêts à l'agresser à coup de froid « leur arme paralysante » (9). Cet espace où « Il y a tellement de gel sous la peau et de solitude derrière les fenêtres closes » est décrit comme un piège où l'être « se retrouve impuissant, empêtré dans les mailles d'une blancheur froide » (13).

Le même isolement est décrit dans le texte de Khair-Eddine mais avec une plus grande importance donnée à la violence qui y règne. En effet, l'émigré devient prisonnier d'un espace où les Français, désignés comme « Eux qui tuent », « fixent du fil de fer barbelé autour de leurs chevilles, de leurs terrains » (23). Alors que dans le premier roman, la claustration est choisie comme un refuge, dans *Une Vie, un Rêve, un Peuple toujours errants*, elle est subie. Dans cet espace, tous les sentiments humains deviennent violence car les exilés « s'égorgent, se souriant, se tabassant, s'aimant pour mieux se détester » (23).

L'étrangeté née de l'exil a, malgré tout, une dimension ontologique car c'est dans l'absence de soi que le sujet tente de se définir. Mais les énonciateurs de nos romans ont

²⁰³ - Daniel Maximin, *les Fruits du cyclone. Une géopoétique de la Caraïbe*. Paris, le Seuil, 2006

conscience que leur être ne peut se définir que dans un ailleurs si lointain et pourtant si proche, un ailleurs temporel, le passé, et spatial, l'espace de l'enfance, l'espace sudique, le désert.

La seconde image découle de la première car elle naît du vide engendré par l'exil. C'est ce vide qui pousse l'être à chercher à reconstruire une représentation qui lui permettra de déterminer son moi profond, celui qui a cessé d'être, et d'expliquer son état actuel marqué par son émiettement et son dédoublement vital. Le Tu qui désigne le Je-énonciateur mais aussi le Je-écrivain, dans nos romans, crée un effet miroir à travers lequel l'auteur, lui-même, se regarde écrivain, se souvenant, existant. Toutes les dimensions de l'être (le je, le tu et le il) se complètent pour représenter une réalité inaccessible, sa propre enfance à travers une écriture dialogique. L'écriture de l'enfance « va découvrir (...) une des fonctions essentielles du dialogue : expliciter la tension émotive entre présent et passé, la mettre en scène de manière critique et distanciée, pour faire contrepoids à l'autre mouvement, l'identification.»²⁰⁴

En effet, dans la mesure où le temps n'est plus une dimension absolue, où il est matérialisé, comme je l'ai signalé plus haut, l'être ne peut plus se définir par son unité, il ne peut plus s'identifier qu'en s'ancrant dans un cadre spatial. Le rapport du sujet avec lui-même et avec le monde étant complexifié par l'exil et par le passage inexorable du temps, l'être finit par s'inscrire dans un espace intérieur, celui du souvenir, personnel, dans un premier temps, puis, collectif, par la suite. C'est ce souvenir qu'il tente d'écrire afin d'expliquer ce passé si présent, ce passé qui ne « passe pas ». L'écriture devient ressassement d'un espace-temps, chronotope, traumatisant celui du départ de la terre natal chez Djaout et celui de la répudiation de la mère chez Khair-Eddine qui est, dans le roman, la seule indication temporelle, « En 1955, mon père partit pour le bled pour y divorcer de maman » (144).

Pour désigner cette nouvelle forme d'écriture autobiographique, Philippe Gasparini utilise le terme *d'autonarration* qu'il définit comme étant un « texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d'oralité, d'innovations formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d'altérité, de disparate et d'autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l'écriture et l'expérience »²⁰⁵

Les lieux de l'enfance sont décrits, dans les deux textes, comme des territoires. En effet, les énonciateurs-enfants ont un sentiment de possession de ces espaces qu'ils ont par des expériences individuelles et collectives conquises. L'énonciateur de *L'Invention du désert* se

²⁰⁴ Lejeune, Philippe, *les Brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998, p 272

²⁰⁵ Gasparini, Philippe, *Autofiction, une aventure du langage*, Paris, Seuil 2008, p311

rappelant son enfance, décrit comment, avec ses compères, Ahmed et Tayeb, il entreprenait des tournées d'inspection et d'exploration de leurs

domaines (qui) étaient les plus étendus du village. Ils couvraient des collines buissonneuses, des champs pentus où des oliviers s'accrochaient de guingois, quelques parcelles de terrains plats que creusaient de maigres ruisseaux. (Ils) regard(aient) chaque matin tout cela de l'œil satisfait mais jaloux du propriétaire (147).

Cet espace était leur territoire, celui qu'il fallait défendre contre toute incursion, ils étaient « intraitables quant à l'intégrité de (leurs) territoires » (148). Lors d'un de ses rêves, le narrateur-scripteur de *Une Vie, un Rêve, un Peuple toujours errants* suit le cours d'une rivière vers son village natale « sur un petit plateau au pied de la montagne érodée qui le surplombait » (66). Cet espace est, comme dans le roman de Djaout, un lieu de possession où l'énonciateur devenu adulte retrouve « les pistes de chasse qu'(il) avai(t) tracées » (66).

Dans le roman de Djaout, le lecteur perçoit les territoires de l'enfance à travers le regard de l'enfant. C'est ce qui explique l'absence de descriptions qui sont remplacées par la transcription d'impressions. Bien qu'elle émiette l'être, c'est ainsi que la maison natale est représentée à travers de brèves images, sans que les membres de la famille ne soient ni nommés ni décrits. La mère se définit par sa folie, le père, par son absence et voilà tout. Ainsi, les emprunts à la géographie de l'enfance, aux espaces vécus n'entraîne pas une mimésis, une représentation du réel mais recomposent les sensations éprouvées et rescapées de l'oubli. *L'Invention du désert* n'est pas le premier roman où Djaout parle de lui-même. Dès *L'Exproprié*, il y évoque des épisodes de sa vie, de son enfance et de son apprentissage de la création littéraire. Mais c'est dans son deuxième roman, que l'espace de l'enfance est mentionné comme élément autobiographique, et que l'auteur, à l'image du photographe au début de son roman, se donne pour « mission » de happer « les rescapés de la désertification » (10) mémorielle.

En se promenant avec sa fille, l'énonciateur de *L'Invention du désert* prend conscience qu'il revient vers son passé et qu'il a « vécu rivé à des fantômes intraitables debout dans cette enfance que le temps n'est jamais arrivé à combler » (189). Le narrateur-adulte ressent une errance à l'intérieur de lui, car l'intériorité n'a de sens que dans un lieu vécu. « Encore en voyage, rappelé par les fantômes d'antan », il avance « vers le lieu d'enfance et vers le lieu de mort » (189). Le retour chez lui lui permet de verbaliser une image qui l'a obsédé sa vie durant, celle de sa mort « *coucher longuement sur la terre* ». Cette image, loin d'être négative, est perçue par lui comme un retour à l'état originel, à un état d'osmose avec la nature où le « corps serait bercé par les vents, (où il aura) sous (lui) l'herbe humide et une douce averse sur (son)

visage. (Il) serai(t) compagnon des oiseaux qu'(il) regardai(t), enfant, piéter dans les flaques, s'approchant sans crainte des maisons » (194), il finit par constater qu' « il aurait fallu qu'(il) grandisse, qu'(il) possède un corps vaste et beau pour l'étendre convenablement sur la terre » (195)

Le narrateur vient et revient sur les lieux, car « Comme les passereaux errants, (il) étai(t) tenu de revenir au toit qui abritait (son) nid d'argile » (197). Devant les territoires de l'enfance, la profondeur du temps n'existe plus. Le passé se rapproche du présent et converge vers le futur. De retour chez lui, il se rappelle son initiation à la chasse des oiseaux par son père, et, en compagnie de sa fille, il envisage l'avenir car « c'est elle qui (le) prolongera dans les joies et les déconvenues de la chair interrogeante » (199).

Il tente, sans y parvenir, de ranimer le passé que l'espace convoque à l'image de l'enfant, son double, qu'il poursuit sans réussir à le rattraper et qui lui permet de retrouver « les gestes d'antan » avant de prendre conscience : « je n'ai jamais été ailleurs » (200). Il ne s'agit plus, dès lors, de revivre le passé car « le souci de la vie est de toujours écourter les êtres, de toujours les empêcher de se hisser jusqu'à une telle fusion qui les sauverait du néant » (199) mais de vivre de « solutions fallacieuses qui font miroiter à nos yeux l'éternité » (190).

Les espaces intérieurs évoqués sont souvent clos. L'appartement de l'incipit revêt une double dimension contradictoire car elle est perçue comme un lieu de protection contre la violence extérieure, contre « les aiguilles du froid et l'angoisse discrète des lieux déserts » (9), et comme un lieu à fuir grâce aux souvenirs pour échapper à « un hiver de pavés chauves, impitoyable de rectitude » (13). En effet, c'est grâce au souvenir et à l'écriture que l'énonciateur trouve sa résolution et se transporte vers des ailleurs plus ouverts, le désert pour commencer, puis les territoires de l'enfance. Si l'on observe le lieu où se trouve l'énonciateur-scripteur au début du roman, nous remarquons son double aspect qui est à la fois physique, « rêve obsédant de carrelage, de chaises bien droites, de fenêtres vitrées » (9), et mental, « les lieux dans la tête se télescopent, s'annulent comme des saisons contraires » (10). Ce lieu, sécurisant et serein, finit par devenir réducteur et enfermer le personnage dans son architecture. C'est un espace symbolique où l'exilé se retrouve dans son propre corps. C'est ce qui le mène à l'évocation d'un autre espace, le paradis perdu de l'enfance. En effet, l'enfance est décrite comme « l'Eden d'où un Dieu nommé Temps (l')a chassé » (200)

A travers l'évocation de la maison de l'enfance, le sujet semble rechercher une atmosphère ou plutôt une rencontre qui permettrait la reconstitution de son être qu'il espère réaliser à travers la vision de cet enfant, son double, qu'il espère « rattraper » pour se « fondre dans lui à

nouveau » (200). L'espace est perçu, ici, à la façon bachelardienne comme renfermant les mouvements de l'âme du personnage.

Le paradis perdu est, d'abord, celui de la « Maison en montagne enfouie ». La maison familiale, malgré son exigüité, contenait « tout à l'intérieur : la famille peu nombreuse, la paire de bœufs, l'âne, les chevreaux qui craignent le froid, les lapins prolifiques aux yeux rouges, l'ogresse tapie dans le secret, l'herbe (...) et les arbres bruissants de la montagne » (154). Elle est un espace de survie où logeaient « Bêtes et hommes si peu hommes (...) Où il y eut tellement de rêves. Tellement de peurs. Tellement de haine vengeresse. Et si peu d'amour. » (154) Mais contrairement à l'enfermement dans l'espace de l'exil qui l'isole du dehors, l'enfermement dans la maison familiale le conduit à vouloir aller vers l'extérieur. Le sentiment d'étouffement va amener une dilatation de l'espace par la rêverie, d'abord, puis par le déplacement. Le narrateur avouera

Malgré ma petite taille, je constatai tout de suite que la maison ne suffisait pas à mes mouvements, à mes désirs d'herbe, d'eau, de fleurs et de bêtes sauvages.
(154)

L'espace de l'intériorité étouffant va s'évader à l'extérieur à travers un trou dans une des murettes de la maison qui sera « (sa) fenêtre sur le monde » (154). Mais bientôt le spectacle qu'offre cette petite faille ne suffit plus. La maison devient un espace de condensation de rêveries, de projet d'évasion qui vont pousser l'énonciateur à sortir à la rencontre du vent « musicien et bon marcheur » (154). Espace de claustration, son aspect descriptif est absent afin de privilégier une accumulation de séquences qui crée une dramatisation de l'espace. La maison devient un seuil qui permet l'exploration du monde.

Le rêve de voyage initié par les histoires de pèlerinage et d'hirondelles qui migrent vers l'Arabie devient l'obsession de l'enfant. « Il a choisi (...) d'exprimer cette trajectoire aventureuse, ces détours, ces replis, ces effacements par la migration des oiseaux ». En effet, la première image qui « assigne à (son) immobilité des fulgurations douloureuses » (123) est celle de la beauté « impitoyable, vigilante comme une menace suspendue » de l'oiseau. La beauté de l'oiseau contraste avec la laideur du narrateur qui se considère comme « une sorte d'enfant-monstre avec une haine pour les jeux, d'inquiétants rêves de conquête et déjà plein de regrets derrière lui » (125). Elle l'appelle à se libérer de l'obscurité paralysante du crépuscule domestique et de la lourdeur de son corps. L'oiseau devient son alter-ego. Il prolonge ses désirs et lui donne « un corps évanescent » (123). C'est lui qui l'arrache à la « gangue de la terre » (123-124).

L'image de l'oiseau s'oppose à une autre image rattachée à son enfance, celle de l'arbre, lieu de l'enracinement, de la fixation qui symbolise l'attachement de l'homme à sa terre comme son père qui est enterré au pied de l'olivier qu'il nourrit de son humus. L'arbre est aussi le lieu de l'attente, le lieu d'où l'enfant rêve d'horizons lointains. « L'enfant était ému en pensant (...) à tous les paysages inaccessibles, à tous les itinéraires merveilleux dont la possibilité pouvait soudain s'offrir à lui dès lors qu'il s'arrachait du sol » (69). Sur le figuier, son hune, son poste d'observation, l'enfant vit dans une « Attente gonflée de tension, d'une électricité silencieuse » où « Le sens à jamais congédié, le sens suspendu comme un cri sans bouche pour le proférer » attend que l'oiseau fasse « bouger le ciel à grands battements (...) d'une vibration harmonieuse » (124). L'arrivée des oiseaux, au printemps, brise « l'écorce du silence », vainc la mort de la nature et du corps. L'enfant « prêt à suivre les vibrations, à larguer (sa) peau étroite, à briser l'écorce de (ses) mains » (124) se révèle à lui-même. Par le trou qu'il agrandit dans la murette, il découvre « la grâce régnant dans le ciel » (125)

Ces oiseaux devenus guide « ont consommé toutes les ruptures, (...) ont réalisé tous leurs vœux ». Ils ont contrecarré « les projets terrestres qui font les hommes prisonniers, les arbres chevillés à la planète, les animaux lourds marcheurs » (125). Ils s'opposent à la platitude du monde et à son inertie. Ils sont « le maître du mouvement » qui régit le monde, « l'horloge du monde » et le « régulateur des couleurs »

Mais l'identification à ces maîtres du monde ne peut être complète car, dès que « la lumière nomme les choses », le narrateur se retrouve « scindé par la douleur. (...) Ses ailes brimées se rétractent, se contentent de battre en dedans, dans la scansion des viscères et des remous du sang en crue » (129). La scission de l'être va trouver une consolation dans l'observation de la mer dont l'expérience est décrite comme celle de l'espace du milieu, celui qui fait la jonction entre le ciel inaccessible et la terre qui l'enferme. A la fois effrayante lorsqu'elle « écumait de colère te brisait sa hargne sur les rochers » (179) et témoin de tout ce que « les hommes affrontaient (...) pour aller dans un pays lointain », la mer est aussi le lieu du brouillage de la perception, « un Mur impénétrable contre le fouissement du regard » (179). Elle est l'espace par excellence du mouvement qui permet la perception de soi comme une fusion du temps, des pays, ... Dans cet espace le « je (semble être) un avatar du nous, qui (...) « ici » dit je »²⁰⁶

Si le paysage extérieur est privilégié chez Djaout, c'est parce qu'il le ramène à ce lieu de la construction de l'être. Il est l'espace où l'enfant peut s'adonner à des expériences effrayantes

²⁰⁶ - Glissant, Edouard, *L'intention poétique*, Paris, Gallimard, 1997 p 32

mais délicieuses pour lui, qui lui font découvrir le désir qu'il lie à la violence et à la mort. Relatant une de ses expériences, il dira

Le printemps soufflait sa chaude folie sur les fleurs et les bourdons. Des orchestres d'insectes se formèrent. Mon trouble (un fourmillement dans la poitrine, un autre dans l'entre-cuisse) s'accrut soudain jusqu'à devenir désir de meurtre. J'exterminai des fourmilières, j'arrachai les ailes des charançons. J'écartelai des sauterelles pour en montrer le sexe à la sœur. Je savais en fait que le malheur avait déjà eu lieu (159)

Avec la découverte de la nature, c'est son espace tant intérieur qu'extérieur qui se dilate, s'anime pour le libérer et le révéler à lui-même. Cette expérience atteint son apogée lors d'un voyage entrepris avec sa mère. Afin de comprendre comment l'ouverture sur la nature a permis la dynamisation de l'espace, il me semble essentiel de reproduire, malgré sa longueur, tout le passage qui relate cette expérience.

Je voyais les arbres de vraiment près, et au loin — limite du monde —, la ligne immobile de la mer. C'est un cocon que je quittais. Un cocon de murettes sèches. J'éprouvais mes ailes dans l'espace. L'impression de voler voici ce que je ressentais. (...) Je volais tout seul et bien haut, les arbres s'aplatissant sous moi. Je voyais mon ombre en bas. Puis je brassais l'air doucement et elle venait se superposer à celle de maman. Celle-ci ne semblait même pas me chercher. J'étais au-dessus de sa tête. Des oiseaux tournaient autour de moi comme les papillons le soir dans le halo du quinquet.

Je découvris tout à coup ma force : tant d'éléments me fêtaient, affichaient à mon endroit une obéissance parfaite. Je n'avais qu'à formuler mes ordres — même les plus extravagants. C'était ce jour-là en vérité que je devins maître du fleuve. Ses berges vêtues de lauriers-roses²⁰⁷ eurent tôt fait de me captiver. Elles me firent oublier tout le reste : mon ombre agrandie en bas, le tire-bouchon des fumées sur les champs, les musiques des oiseaux, la vigne vierge couleur de sang. Je fus aussi tenté par la soumission de la mer. Mais je dus vite déchanter. J'avais peur du roulis de l'eau bleue qui charriait des moutons morts.

(...) je regardais mon fleuve et je sentis sur mon corps un attouchement agréable comme lorsqu'on se lave et que l'eau reflue progressivement en laissant son haleine fraîche (160-161)

²⁰⁷ - Cette fascination se retrouve déjà dans *l'Exproprié* où l'on note la récurrence de l'image du laurier-rose

La dynamisation de l'espace se fait, dans l'extrait, par le choix lexical de l'osmose et par l'animation des éléments de la nature. Cette représentation dynamique de la nature suscite en l'être une image positive de lui qui le fixe. C'est cette image qu'il cherche à retrouver à travers l'évocation d'une nature immuable qui lui donne l'illusion que rien n'a changé à travers le temps, qu'il peut retrouver le passé dans le présent.

Ainsi, c'est la nature toute entière qui habite l'enfance du narrateur qui dira « Seule m'intéressait la symphonie sourde de la nature » (195). Son intérêt vient du fait qu'elle symbolise, toute entière, l'unité cyclique de la vie. Le besoin d'un rapprochement absolu avec l'espace naturel se présente comme le désir de récupérer son enfance. Lui qui rêvait « des terres chaudes que le voyage allait (...) révéler » aux hirondelles a fini par suivre « les mêmes pérégrinations (...). Avec un espace de parcours plus étendu » mais il finit par apprendre « qu'il n'était pas toujours agréable de partir » (197).

Alors que le premier espace est celui de l'enfermement de la conscience sur son passé, celui de la maison familiale est celui de l'ouverture qui fait rêver l'être et le projette dans le voyage. Ainsi, le narrateur entretient une relation ambiguë avec l'espace de l'enfance. Il est celui de la venue au monde et de l'inhumation sous terre. Cette terre le renvoie à un passé qui traduit son attachement à une terre qu'il a quitté et avec qui il partage « un grand nombre des visages qui ont peuplé (son) enfance. Elle prend les dépouilles, (lui il) garde les souvenirs » (198) A la fin du roman, lorsqu'il remonte vers son village qui le « lorgne du haut de son austérité de pierre froide » (200) c'est une remontée vers les origines, les Almoravides, qu'il opère, et vers les origine de son « utopie de la pureté — qui ne possède nul sanctuaire hors l'enfance qui (le) harcèle » (201) C'est pourquoi la/sa mort est considérée comme une continuité et que lui n'est qu'un maillon de la chaîne entre son père enterré sous l'olivier et sa fille.

« Le cycle du carbone (qui) ne pardonne pas » (190) l'inscrit dans le cycle de la nature qui est le territoire de l'enfance par excellence. C'est elle qui lui permet d'avoir « tellement de temps, tellement d'espace pour poursuivre ses rêves et aventures, pour mimer et réciter, pour partir en des courses folles dans les taillis et les ravins » (167). Elle est symbole de continuité et de durée. Espace de « l'omniprésence de la nature » (168), le territoire de l'enfance est hors du temps, il est refermé sur lui-même et renvoie à l'immensité intime.

La nostalgie, dans son sens étymologique de « mal du retour », est le sentiment dominant du texte. L'éloignement des lieux de l'enfance est vécu comme une réelle dépossession qui se fera en deux temps. L'entrée à l'école, dans un premier temps, est vécue comme une scission avec la nature « les dieux sylvestres avaient disparu. Ils avaient été à jamais chassé par les

caissons de craie et de livres qui étaient venus impulser une nouvelle ère » (162). Puis, « le temps (l)'arracha (définitivement) à tout cela » (188). Ces expériences vécues comme un arrachement le conduisent à un espace marqué par sa stérilité, l'exil. Alors qu'on le lui a présenté « comme une délivrance » (12), l'exil est l'espace où l'être doit « Bien s'enrouler sur (lui-même) pour rentrer dans l'architecture » (40), où, à l'image d'Ibn Toumert, en plein Champs-Élysées, « il est ébloui et multiplié » (50). Il finit par constater qu'être émigré « ce n'est pas vivre dans un pays qui n'est pas le sien, c'est vivre dans un non-lieu, c'est vivre hors des territoires » (53). Ce non-lieu est l'espace de « l'effondrement consommé » (56), de la stérilité absolue qui finit par déteindre sur l'énonciateur qui tente de réintégrer le territoire de l'enfance. Ainsi, c'est l'exil qui nourrit sa nostalgie jusqu'à devenir dédoublement, hallucination. Il est prisonnier de trois espaces, celui de l'enfance qui est celui de la mère, celui de l'exil qui est celui du père qui a vécu avant lui l'expérience de l'émigration et l'espace désertique qui semble être celui des origines.

Une Vie, un Rêve, un Peuple toujours errants s'ouvre sur un espace initial qui inscrit l'humanité dans un temps de l'animalité « au commencement de (sa) déchéance » (15) pour se clore sur une vision apocalyptique de villes où il n'y avait plus que « des ruisseaux de pus, des rats agressifs, des femmes hagardes et des hommes qui se battaient » (172). Ce retour à l'espace de l'animalité survient dans une a-temporalité qui boucle symboliquement l'œuvre sur elle-même. Ces images nées du rêve, comme tous les lieux évoqués sont toujours en relation avec l'expérience individuelle de l'auteur et avec son passé. Le narrateur dira « C'est le rêve ! Puis je remonte dans le temps » (25)

Il est certain que, dans le cas d'une écriture du rêve, la vérité onirique ne correspond pas strictement à la vérité biographique, mais, il n'en demeure pas moins, qu'elle se retrouve dans des images-projections. C'est ainsi que la plus grande partie des lieux convoqués sont des lieux familiers, éprouvés et vécus. Quoique perdu dans les méandres de la mémoire, l'espace oublié est recouvert par le rêve et surtout par l'écriture. Dans l'espace sans mémoire de l'exil, le narrateur a conscience que « Quand un gars revoit le lieu de sa naissance, c'est qu'il rêve » (24)

Ainsi, à travers l'évocation du « bled », de Casablanca, ... l'auteur tente de (re)dessiner un itinéraire autobiographique et poétique, de créer une poésie des espaces éprouvés. Khair-Eddine est né en 1941 à Tafraout dans le sud berbère marocain qu'il quittera assez jeune pour accompagner son père à Casablanca avant de partir pour la France en 1965. Dans une lettre adressée à son compatriote Laâbi, il dira « Ce n'est pas sans raison que je m'exile ici. D'abord, je voudrais faire un chemin à suivre »²⁰⁸. C'est dans cet exil volontaire de la terre natale que l'auteur reconstruit ses territoires de l'enfance, à travers ses souvenirs et ses rêves. En effet, à

²⁰⁸ - Revue *Souffles*, n°1, 1966, p71

l' « Epreuve des banlieues, / hypothétique cité/ où personne ne vit/ sa vie !/ », il se demande « Suis-je orphelin/ de ma terre oubliée/ et dont pas même l'image/ ne vient/ effleurer mon affect »²⁰⁹. Ce long exil prendra fin en 1980 avec son retour au Maroc qu'il quitte quelques années plus tard conscient que son exil est tragiquement intérieur.

Si vivre « c'est passer d'un espace à un autre en essayant le plus possible de ne pas se cogner »²¹⁰, l'itinéraire de Khair-Eddine fut une succession de heurts. Son exil intérieur place son écriture sous le signe du déracinement perpétuel donnant naissance au mythe personnel de l'éternel quête d'un retour vers le lieu originel. Ce mythe trouve sa plus ample expression dans *Une Vie, un Rêve, un Peuple toujours errants*, œuvre qui possède « cette coloration mouvementée, caractéristique du commencement du monde »²¹¹. Dans cette œuvre, l'exil dépasse le plan personnel pour devenir l'image de la condition humaine, en général, et du peuple marocain en particulier. L'auteur s'exprime au nom d'un nous qui réfère à ce peuple qu'il a tant aimé. Il avouera « Nous n'avons plus de terre, nous marchons, le regard fixé nulle part, de siècle en siècle dépossédés, traqués jusque dans notre âme ... C'est pourquoi notre corps est devenu une véritable terre et une maison errante » (158). C'est, sans doute, le sens à donner au titre du roman, *Une Vie, un Rêve, un Peuple toujours errants*. . Etranger en tout lieu, à la recherche d'un « espace habitable » où l'être peut se réfugier et y enfouir ses êtres, l'auteur se crée un espace imaginaire, qui dépasse le simple territoire sudique et qui, par son caractère absolu, lui permet d'être soi et de s'enraciner dans le « pays où seule la terre/se souvient »²¹²

Ce pays devient l'itinéraire où erre le poète dont la « vie ne fut qu'un entassement de rêves et de morts » (127) à la recherche d'un être collectif qui le constitue. Cette errance s'inscrit dans un désir de réactualiser le bien-être lié à un espace où il était « libre de vivre la vie dans sa totalité » (41). A travers son écriture, Khair-Eddine tente de recréer le lieu collectif où se superposent un passé heureux, un présent de violence et un avenir menacé par l'effondrement. Ce lieu prend naissance dans les territoires de l'enfance qui deviennent un creuset d'images qui obsèdent l'auteur. Cette obsession du territoire renvoie inévitablement à une obsession des origines comme son rêve le mène systématiquement à la boutique de son père. Il dira

La boutique de papa c'est, dans ma tête, un vrai délire. Pourquoi revenir encore vers lui, moi tenu d'aller ailleurs, de vivre ailleurs (...), je devrais étrangler une fois pour toutes cette image du père tellement obsédante qu'elle ne signifie plus

²⁰⁹ - *Quasar II, Tifugh*, n° 8, décembre 1995

²¹⁰ - Perec, Georges, *Espèces d'espace*, Paris, Ed Galilée, Collection « Espaces critique », 1974, p14

²¹¹ - « Le retour au Maroc » in, *Rupture*, septembre-octobre 1981, n°2, p13

²¹² - *Ce Maroc !*, p 22

rien du tout ! je n'y arrive pas, je suis dur mais il m'est impossible d'en finir,
papa étant l'ombilic qui me relie encore aux berbères (80)

La terre natale où est ancrée toute l'œuvre de Khair-Eddine est perçue soit comme le lieu de la fêlure initiale, soit, comme un réservoir d'images qui génèrent l'écriture. Conçu en exil, *Une Vie, un Rêve, un Peuple toujours errants* semble vouloir réintégrer, dans le sens territorial, la terre natale, se fixer dans sa terre « sudique ». En effet, bien qu'imaginaire, la représentation des territoires de l'enfance part d'un espace vécu, expérimenté qu'il s'agit de transcender afin de permettre au « je » de « réinventer un passé qu('il) ne connu(t) pas » (67). Ainsi l'espace concret est décrit comme « indéfinissable » (44) car transfiguré par la mémoire, le rêve et l'écriture.

Mais cette obsession de la terre natale ne doit pas nous tromper ; les territoires de l'enfance sont loin d'être positifs. La fuite vers la France a été choisie et fut le résultat d'une volonté de s'éloigner d'un espace marqué par l'ordre patriarcal et par l'apprentissage de la peur.

AIE PEUR DE MOI, JE SUIS TON PERE !

AIE PEUR DE MOI, JE SUIS DIEU ! BREF

AIE PEUR !

Voilà ce qui compliquait ma vie se faisant. Je ne m'en suis jamais débarrassé.
Cette peur est le tissu de mes nuits. Elle rampe sur mon corps et se roule dans
mes méninges (MA, 37)

C'est la prise de conscience, en exil, de la perte identitaire qui prendra des dimensions tragiques, qui explique l'incapacité de Khair-Eddine d'en finir avec le père et son sang et son rapport ambigu avec un lieu tantôt décrit dans sa magnificence et tantôt mentionné comme un lieu de violence. Cette équivocité se retrouve aussi dans l'évocation du père qui est celui qui inscrit le poète dans une phylogenèse qui l'enracine dans un espace séculaire et celui qui a rompu avec l'espace sudique en allant vers le nord et en répudiant la mère.

C'est ainsi que chez l'auteur la terre natale est liée à l'image de la mère, à celle de l'enfance, de la liberté et de l'errance. Elle est cet espace inaccessible pour le narrateur devenu adulte, un lieu mythique où il échapperait à l'action négative du temps et qui n'est accessible que par l'écriture et le rêve. Le Sud est un lieu de désir et de perte de « ce vrai moi incandescent qui surplombait en colonne ultralumineuse tout le décor » (162). C'est l'espace-corps originel, celui de la fusion avec sa mère où il se « sentai(t) complet, c'est-à-dire enfant, adolescent et adulte » (76). Cette communion a été rompue, d'abord, par le sevrage de « ce sein renflé et beau (qu'il) n'oublia(...) pas totalement ». Cette séparation brutale est liée dans son souvenir à deux étapes

de sa vie qu'il résume comme suit « Je devins agressif, pleurnichard et morveux. J'appris à lire et à écrire » (136). Ainsi, le territoire de l'enfance correspond à ce « moment du Même où la dispersion de l'Autre n'a point encore joué »²¹³

L'espace joue, dans le roman, un rôle symbolique capital. Il apparaît comme un espace double qui symbolise et explique le mal être et le refus de s'inscrire dans l'espace de l'exil d'un narrateur-scripteur. La première dualité spatiale oppose deux espaces géographiques bien distincts, le Sud marocain, espace de l'enfance et du bonheur et la France, espace du malheur et de la solitude tragique. A plusieurs reprises, le narrateur exprime son désir de retourner à l'espace perdu de son enfance,

Lui, rêvant pour une fois revenu dans son bled ... dans son petit pays ... qu'il ne peut même pas voir ... debout parmi les ronces que sa vaste imagination et son cœur cassé percé par eux ouvre aux aigles qui déploient ses nerfs, ses yeux (19)

Il se définit comme étant

Cet homme qui se retourne sur soi, quitte son corps une fois pour toutes en vue de remonter jusqu'à sa genèse qui n'est que sa véritable finalité, de devenir qu'il tâche de corriger avec opiniâtreté et qui lui échappe à chaque fois (70)

Mais

chaque fois qu'(il veut) en savoir plus long, des monstres acerbes sortent des ridicules habitudes qui (le) soutiennent, tentent de (l')assassiner, son là en vue de (lui) interdire d'acquérir la peau ancienne qui fleurit dans (ses) gènes, (le) mène à loisir vers le rêve ou la déchéance, anneaux noirs cassant dans (son) corps les aigres êtres qui (le) propulsaient. (47)

Séparé de son corps, l'être se transforme et se métamorphose « (son) corps était celui d'un poisson-chien(...) (il s'était) bel et bien transformé en une sorte d'ichtyosaure » (39) qui réintègre l'élément liquide qui rappelle le *regressus ad uterum*. Cette transfiguration dans l'eau me rappelle le rapprochement que fait Bachelard²¹⁴ entre la conscience humaine et l'espace

La seconde dualité développée dans le texte oppose deux maisons différentes chargées chacune de valeur symbolique, d'une profondeur du signe pour reprendre la terminologie barthienne. Le narrateur raconte son départ du Sud pour Casablanca en compagnie de son père. Ce déplacement le fait déménager d'une maison à une autre et coïncide avec la perte d'un espace

²¹³ - Foucault, Michel, *les Mots et les Choses*, Paris Gallimard, coll. « Tel », 1966, p.342

²¹⁴ - Bachelard, Gaston, *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1974

qui lui est cher, ce qui déclenche un drame intérieur. En effet, dépossédé de son espace, l'énonciateur se voit privé de sa mère, d'une partie de son identité.

Tout ce qui était contenu dans mes chromosomes affleurerait maintenant, m'agressant en un déferlement sauvage et me terrassant si bien que mon identité partait en mille morceaux donnant lieu à un vide insoutenable. (40)

La dialectique qui régit la représentation spatiale est celle des oppositions l'âge adulte/l'âge de l'enfance, le malheur/le bonheur, le père/la mère, la ville/la nature,...

La maison de la mère est liée à l'espace du village et au « bled ». C'est lorsqu'il réintègre « ce vrai moi incandescent qui surplombait en colonne ultralumineuse tout le décor » (162) qu'il se retrouve chez sa mère, « dans sa propre maison » (162). En effet, ce n'est que par le rêve que l'énonciateur évoque son territoire d'enfance. Espace féminin, le village « perché sur une montagne aride, donnant toute entière sur une vallée verdoyante » renvoie l'être à l'image de sa mère et donc à sa culture première qu'il évoque à travers la description de certaines pratiques culturelle propre à ce lieu, la nuit des *idrnan*s (130), un mariage traditionnel (21), les nuits ramadanesques (17).

En plus du caractère culturel, son « village natal, sur un petit plateau au pied de la montagne érodée qui le surplombait » (66) est ancré dans une nature luxuriante, vivante. Cette nature qui sert de décor au territoire de l'enfance peut être prise pour un personnage. Elle est celle qui donne forme au silence et qui aide l'énonciateur à construire son identité. Dans une temporalité marquée par l'évanescence de l'être dans l'espace de l'exil, l'énonciateur

Se baisse et son regard plonge dans un puits insondable. Il relève la tête et plus loin distingue des maisons agrippées à un pan de la montagne, la même qui donne à la vallée des ruissellements purs et que ses ancêtres célébraient bruyamment (21)

Cet exemple, montre l'ancrage dans le territoire polysémique de la nature. En effet, l'espace naturel est étroitement rattaché à l'homme, à sa langue, « célébrés bruyamment », ainsi qu'à l'histoire de la région (les ancêtres). Cette conception de l'espace me rappelle celle que propose Glissant dans sa poétique qui met en avant un espace ouvert (la nature) dans sa multi relation entre les hommes, les paysages et le langage.

La nature de l'enfance devient une totalité-monde où « l'identité se déploie sur des espaces protéiformes (...) la recherche inquiète d'une terre d'implantation impossible, mais nécessaire

mythe du lieu originel, berceau de l'identité (...) place le poète dans une dialectique espace-identité, dedans-dehors, qui ouvre infiniment son concept du lieu »²¹⁵

Ma référence à Glissant peut surprendre étant donné la particularité historique des Antilles, mais il nous semble possible d'analyser le territoire de l'enfance dans ces mêmes termes. En effet, dans les deux cas, il y a une recherche d'un lieu-identité, éprouver par l'Histoire, d'un « ardent refuge de toute résistance »²¹⁶ face un centre pour Glissant et à la dictature du temps pour Khair-Eddine. La lecture originel que fait Glissant de l'écriture de Faulkner semble s'appliquer parfaitement au texte de Khair-Eddine qui, lui aussi, se situe « à l'infini de son bouleversement »²¹⁷. Comme pour l'espace fluvial de Faulkner, l'espace sudique de l'auteur marocain se dessine par saccade et dévoilement, par la représentation de réminiscences qui offre une nouvelle lecture de l'être et de son langage. En effet, l'espace de l'enfance est mis en rapport avec la langue maternelle. Se souvenant de ses promenades dans l'oued, le narrateur se corrige : « Oued ? Non, c'est un *assif* bien de chez moi, un torrent terroriste » (26). De la même manière, l'*iguider* corrige le mot aigle. La remontée vers cet espace se conçoit, d'une certaine manière, comme une quête de la voix initiale.

Mais cette quête est impossible. En effet, ce village « qui était sien et qui ne l'est plus que dans sa mémoire qui toutes les nuits bifurque, réintègre ce sol qu'il n'a plus visité depuis longtemps, cette terre inerte dans son corps et que son sang réapprend dans la cécité, les calamités, les pollutions et les haines du monde diurne » (19) est devenu un mirage où les choses sont altérées. Là où il y avait « une rigole allant son eau vers les carrés de légumes, il y a maintenant (dans le monde onirique) un ruisseau bourré de poissons » (24). Même l'image de la mère est dégradée avant de devenir « transparente et impalpable » (163)

A cette maison des hauteurs qui protégeait de tous les dangers où « l'enfant libre gambadait partout » (18) s'oppose le territoire du Nord, celui du père. Le départ pour le nord est perçu par l'enfant comme une dislocation et une trahison de la mère. Il dira « Je partis un jour pour le Nord où tout changea » (137). Le fait que l'enfant assume l'action de partir est très révélateur de la mauvaise conscience qui l'habite et qui lui fera envisager le sud comme un paradis perdu. La représentation de l'espace sudique est ambivalente. Perçu comme lieu négatif marqué par la violence et la mort, il devient, par le glissement dans une poétique compensatoire, un espace mythique. Ne pouvant retourner au territoire de l'enfance, incapable d'assumer la réalité misérable de son bled, le narrateur va s'inscrire, d'une manière obsessionnelle, dans un

²¹⁵ - Geneviève Belugue, « Du lieu incontournable à la relation », www.edouard-glissant.fr/belugue.pdf, consulté le 07/03/2015

²¹⁶ - Edouard Glissant, *Faulkner, Mississippi*, Paris, Stock, 1996, p317

²¹⁷ - *ibid*, 310

lieu. Cette obsession prend, dans le texte, l'image récurrente de ce bus numéro 5 que l'énonciateur doit prendre pour aller au sud et qui ne le mène jamais nulle part, « revenant toujours à la station de l'autobus, *de mon autobus qui n'arrivait jamais, jamais n'était là pour m'emmener ailleurs* » (76)

Mais Khair-Eddine ne s'est pas contenté de faire œuvre de mémorialiste au sens traditionnel. Puisque, pour lui, la mémoire est liée au langage et aux images, il est amené à s'interroger sur le fonctionnement de la mémoire, d'où la récurrence de l'expression « je ne me souviens plus ». La hantise de la mémoire a pour origine la société qui « est là pour (les) rendre amnésiques » (60) et sa violence. Le fil mémorial ayant été coupé, l'écriture tente de retrouver, par la parole, les éléments du passé. De ce point de vue, la vie de l'auteur lui-même est éloquente. Condamné à vivre sans repère, il s'est « de nouveau retrouvé tout seul, dans espace et sans univers » (168), Khair-Eddine revient sur ses liens familiaux distendus et a l'impression qu'il n'a plus de famille. Tout se passe comme s'il n'avait plus d'identité, hormis son intériorité.

Un des symptômes de cet exil intérieur est la permanence du souvenir d'enfant, comme si le départ vers le nord qui correspond à l'abandon du sud et de la mère, avait fait de lui quelqu'un d'autre, l'avait rendu étranger à lui-même. Tout le texte met en scène la destruction de l'être et sa reconstruction par la représentation fragmentaire du territoire de l'enfance. La mémoire reconstruit le passé avec des bribes de mythes. Lorsqu'il revoit sa mère en rêve il constate qu'elle « est belle, très belle », mais plus il la regarde, « et plus son visage se détériore. De fin qu'il était, le voilà brusquement gros, large, flasque et infect » (24) avant de finir par devenir « transparente et impalpable » (163). Devant les blancs, l'auteur réagit par des images qui vont venir se substituer à la réalité.

En narrant le lieu de la fêlure, « sur cette terrasse (...) et sous les étoiles, les chiées d'insectes nocturnes qui volettent autour de la lampe à acétylène », la mémoire devient une composante d'une sorte de bonheur de se souvenir. L'espace créé par la mémoire s'oppose à l'espace sans mémoire du présent de l'énonciation « là où le noir règne sur tout ce qu'(il a) vécu, sur les arganiers, les plates roches » (26)

Les lieux de la mémoire lui font retrouver les ombres de son passé et ceux de ses ancêtres. Malgré l'amnésie collective, demeure l'espace où s'impriment en négatif les fantômes du passé. Le rêve tente de faire une remontée qui se nourrit de toute sorte de rappels, dessinant des contours au passé sans jamais pouvoir réellement y accéder.

A travers l'évocation du lieu de l'absence de lieu, il tente de cerner sa propre identité d'homme rattaché à nulle part. Le lieu de l'enfance est décrit comme une perte qui laisse voir combien l'imagination a remplacé la mémoire.

J'ai dû me tromper peut-être de bled à force de rêver ! là où il n'était question que d'une rigole allant son eau vers les carrés de légumes, il y a maintenant un ruisseau bourré de poissons (...) Je remonte chez ma mère ... Y a plus de maison ! (...) Là-haut, là-haut ... La terrasse ! la maison à papa ... la montagne ... faudra grimper ! la terrasse quoi ! Des dattes, les dattes que je trouve au pied des palmiers, normal ! C'est le rêve ! puis je remonte dans le temps ... La vallée n'est plus qu'un roc ! une montagne de granit rose, (...) Un entassement ! Plus chez moi, ici ! (24-25)

L'inconscient, comme le montre Freud, construit ses figures par condensation (à travers la métaphore) ou par déplacement (à travers la métonymie, comme la terrasse qui réfère à toute la maison). Ainsi, l'écriture qui s'approprie l'histoire de l'auteur, ses espaces de l'enfance, des fragments de contes et légendes devient un espace de création, « un tombeau de mot ». *Une Vie, un Rêve, un Peuple toujours errants* montre comment toute écriture qui tente de reconstruire les territoires de l'enfance traverse les territoires de l'écriture.

Au fil de leurs textes, Djaout et Khair-Eddine posent le problème de l'identité. Dans *Une Vie, un Rêve, un Peuple toujours errants*, l'énonciateur pose la problématique d'un moi «seul, grouillant de lui-même, en lui seul » (18). Le narrateur-scripteur de *L'Invention du désert* va dans le même sens en disant «je sais (...) qu'aussi profond que l'on descende il n'y a que sable sur sable, roche sur roche entassées » (136).

Ces citations questionnent ce qui assure la permanence²¹⁸ d'une identité malgré le passage du temps. Elles tentent de déterminer le lieu de l'unité d'un Je qui ne cesse de se transformer sous l'effet du passage du temps et de la superposition des espaces.

Dans les territoires de l'enfance, les auteurs semblent rechercher des éléments (physiques, psychologiques et même linguistiques) révélateurs du vrai moi qui se trouve dans un espace marqué par l'absence et la dislocation de l'être.

Le retour vers cet espace commence par la constitution d'un nouvel être dans un ailleurs décrit comme négatif. Mais la division initialement accomplie dans l'enfance s'en trouve doublée dans l'exil. Puis il y a le retour du refoulé, du souvenir, qui rappelle le caractère irrévocable de la perte et de l'appauvrissement inévitable qu'elle entraîne. S'amorce une

²¹⁸ - ce problème est théorisé par Ricœur qui propose une distinction entre l'ipseité et la mêmeté de l'être (*Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, col « points », 1990, p155)

transformation en rapport avec un nouvel espace celui qui accentue la division. Ce retour aux origines tente de restituer les images et les émotions

Le sentiment d'identité découle souvent de la capacité ou non de l'être à s'inscrire dans un espace. Or, dans *L'Invention du désert* et dans *Une Vie, un Rêve, un Peuple toujours errants*, le sujet s'inscrit dans une perpétuelle recherche de son identité brisée par le passage du temps et l'exil. L'identité de cet être, toujours en devenir, ne cesse de se faire et de se défaire entre une temporalité dont il ne maîtrise pas le cours, et une inscription dans un espace originel et scriptural qui implique, selon Blanchot²¹⁹, un détachement par rapport à soi.

L'espace de l'enfant est un espace de déchirement, un espace interstitiel qui émerge d'une question d'identification. C'est ainsi que le sujet écrivant interroge un Tu qui n'est au fond qu'un Je. C'est entre ces deux subjectivités que réside un incontestable espace interstitiel qui malgré la même chose n'entraîne ni assimilation, ni identité. Le tu devient un ailleurs irréductible.

C'est au moment où l'enfant se constitue en tant que sujet, où il prend conscience d'être un « je », que les narrateurs de *L'Invention du désert* et de *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* se distancient énonciativement de l'enfant qu'ils ont été en le désignant comme une tierce personne, « il ». Se dessine ainsi un double mouvement qui semble contradictoire. D'une part, le récit narre l'évolution de l'enfant, sa constitution en tant que personne qui dit « je » et, d'autre part, il se dissocie de cette identité. Ce déplacement énonciatif évolue pour devenir dissociation totale. C'est le cas du narrateur de roman de Djaout qui se dédouble à la fin du roman dans la figure de l'enfant qu'il poursuit à la fin du roman, où celui du texte de Khair-Eddine qui se métamorphose en poisson-chien .

Cette distanciation entre le narrateur et lui-même enfant n'est pas seulement le témoignage de l'écoulement du temps, il atteste plutôt de la fracture spatiale qui le sépare de son territoire initial. Vivant dans une « France-musée » (23) où le bois est barbelé, le narrateur de *Une vie, un rêve, un peuple toujours* observe la fracture spatiale entre la nature luxuriante de son enfance qui « siffle à (ses) esgourdes » (24) et cette prison dans laquelle il vit. Cette fracture finit par le désolidariser avec lui-même qui se dédouble en un « tu » :

Tu ne peux plus t'arrêter, plus vivre vraiment, toi qui adores les
arbres, les bestioles des sous-bois, les champignons... (24)

Ainsi, la déterritorialisation amène une dislocation de l'être qui tente désespérément de revenir au territoire initial qui l'inscrit dans une collectivité et dans une durée de temps infinie, l'Histoire de son peuple.

²¹⁹ - in *Espace littéraire*

Dans son exil, le sujet adulte se rend compte de cet espace qui le sépare de l'enfant qu'il était. Cet espace se manifeste dans le recours à la troisième personne « il » qui s'érige comme une ligne de partage entre le regard de l'adulte sur les événements passés et ce que l'enfant a réellement éprouvé. En se distanciant, l'être semble donner forme à la fracture intérieure et signifier sa propre étrangeté.

Ainsi, la quête identitaire s'avère d'emblée problématique puisque le jeu sur les pronoms, le dédoublement des voix énonciatives mettent, sans cesse, en question l'identité du sujet qui ne se révèle que dans la destruction de soi car, au final, « il ne subsistait dans sa mémoire qu'une image confuse et grotesque qui s'engloutissait dans le silence » (VRPE, 28)

En effet, la nécessité de rapporter les souvenirs à la troisième personne souligne la difficulté du sujet à se reconnaître. En se dissociant de ce qu'il fut, en distinguant le je-narrant du je-narré, les énonciateurs révèlent combien il est difficile de reconstruire l'unité du Je.

Ainsi, l'actualisation de l'enfance et de son espace ne permet pas, contre toute attente, de construire l'être. Au contraire, elle le déconstruit. Ne pouvant rétablir son passé, le Je finit par vouloir atteindre une vérité supérieure, une pluralité qui serait son ontogenèse. Il tente de s'inscrire dans le groupe à l'image de l'énonciateur de *L'Invention du désert* qui, dans l'excipit, s'inscrit dans un espace originel en s'affiliant à la dynastie almoravide, ou du narrateur de *Une Vie, un Rêve, un Peuple toujours errants* qui tente, à la fin du texte, de guider « les Anciens ».

Cette remontée vers les origines qui permet au sujet de percevoir une image qui le fait être est plus proche de la mythogenèse que d'une réelle généalogie, car, comme l'observe Robbe-Grillet, il y a « dans la relation autobiographique à soi-même quelque chose d'impossible et qui nécessite d'être truquée »²²⁰. C'est ce qui explique la multiplication des projections de l'être et le refus de l'unité énonciative qui finit par créer un espace scriptural qui est, comme nous le verrons plus loin, celui du non-être.

Ces romans, par le recours aux territoires de l'enfance, tentent de reproduire une multitude de paroles d'espace et de temps qui sont autant de pays intérieurs solitaires, autant de blessures et d'identités partielles contribuant à définir le Je. L'écriture de l'espace des origines relève d'une véritable pratique identitaire. Pour faire face à ce monde-là, l'adulte s'est engagé dans un processus associé à l'enfance. L'exil est vécu comme une situation désespérée mais le retour n'est pas vécu négativement mais la réappropriation de cet espace aboutit au dessaisissement.

Le vide laissé par la terre natale est une parole en creux qu'il faut combler. Cet espace que Djaout et Khair-Eddine voudraient encore parcourir mais qui leur échappe ne peut être re-

²²⁰ Propos cité par Lejeune, Philippe, *L'Auteur et le manuscrit* sous la direction de Michel Contat, PUF, 1991, p 48

possédé qu'en le faisant un espace imaginaire. L'incapacité née de l'exil et l'impossible retour aux territoires de l'enfance est un aveu de stérilité. Dans l'espace de l'exil, Ibn Toumert n'interroge-t-il pas l'énonciateur-auteur de *L'Invention du désert* « C'est parce que tu es stérile que tu as des envies de meurtre. » (49). Il reste, donc, à l'auteur, pour reconquérir les territoires perdues, à la matérialiser dans le texte

1.2. Les territoires historique

Si, selon Kundera, le romancier dessine « la carte de l'existence », c'est parce qu'exister veut dire « être-dans-le-monde »²²¹. C'est ainsi que l'auteur, être dans le monde, m'invite, à travers son écriture, à une réflexion sur ce qui définit l'existence humaine, y compris dans sa dimension historique, ce présent-passé, selon la terminologie augustinienne. Or, cette dimension historique est assez difficile à cerner. En effet, le terme « histoire » réfère à trois éléments de connaissance : l'objet de la quête²²², son cheminement et son issue. Cette connaissance, ainsi perçue réfère, comme le faisait déjà remarquer Aristote, au caractère perpétuel, à ce qui n'est pas altéré par le temps. Ainsi, le roman dit historique rapprocherait deux notions contradictoires, celle qui relève de l'Histoire immuable et celle qui relève de la narration événementielle.

Ce rapprochement entre l'Histoire et la narration diégétique est la logique énonciative de *l'Exproprié* de Djaout et de *Moi l'aigre* de Khair-Eddine. Parler de logique énonciative ne signifie pas que nous classons nos romans dans le roman historique. En effet, comme le montre Luckas, tout roman est en rapport étroit avec une réalité historique donnée. Cette mise en rapport qui reconstitue, dans le texte, un passé collectif ne doit pas être confondue avec le savoir historique savant, ni avec celui mis en place dans le roman historique. Lorsqu'un auteur prend pour matière de sa création littéraire des personnages ou des événements historiques, l'espace imaginaire créé semble s'éclipser au profit de la réalité. En effet, ce type de création exige de son créateur l'acquisition d'un savoir dit historique qui se voit « investi d'une charge historique qui, en le situant dans une temporalité, un espace et une circonstance attestés, qui l'authentifient, crée un effet de *reconnaissance*, renvoie le lecteur à des représentations culturelles préexistantes »²²³. Ce qui n'est pas le cas dans notre corpus où le recours à l'Histoire est plus une suggestion qu'une référence. Le personnage historique et les circonstances convoqués se meuvent dans un espace fictif. Cette rupture entre réalité et fiction est inhérente à la création littéraire qui a l'histoire pour source d'aspiration. Ces romans s'approprient l'histoire et défendent leur vision, faisant d'elle un territoire.

²²¹ - Kundera, Milan, *l'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p61

²²² - Nous avons recours à notion de recherche car l'étymologie du mot nous y invite. En effet, le terme « histoire » vient du terme « *istoria* » qui signifie s'enquérir

²²³ - Covo, Jacqueline, « La constitution du personnage historique », *in Amérique*, n°11, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p 29

Dans les deux romans cités plus haut, *l'Exproprié* et *Moi l'aigre*, l'histoire est présente mais à des niveaux différents. Si dans le roman de Djaout, elle est fortement véhiculée par l'inconscient collectif algérien à travers la convocation de personnages comme Kahina et el Moqrani, elle se limite, dans le roman de Khair-Eddine, à l'évocation très suggestive d'un événement historique : les manifestations estudiantines et ouvrières de Casablanca de la fin des années soixante.

Écrire la mémoire. De part en part, les récits qui composent l'œuvre djaoutienne sont traversés par une interrogation sur l'écriture de l'amnésie historique. Texte génésiaque, *l'Exproprié* semble poser les voies d'une écriture à venir. Son narrateur affirme vouloir « récupérer tous [ses] Ancêtres morts dans l'Histoire sous un faux nom et sous un faux drapeau » (51). Depuis le titre jusqu'à la fin de son texte, l'écrivain travaille son art poétique sur l'épure de l'oubli et de l'aphonie. Tout au long de son écriture, il cherche à dessiner les contours d'une pensée qui se dissout, à saisir l'évanescence de l'identité que seul l'écriture permet de tracer même dans sa discontinuité.

Opérant sur les formes et les genres littéraires traditionnels, l'écriture de Djaout dépasse, gomme toutes les frontières typologiques, mettant en avant leur caractère arbitraire, entre le théâtral, le poétique, le narratif et le discursif. Dans cette œuvre, les genres littéraires se génèrent l'un l'autre, mêlant les différents accents d'une même mélodie.

Pour l'auteur, « il s'agissait de tenir l'équilibre assez longtemps de parler en mots en tacts en vibrations pour différer la fêlure et les picotements d'abeilles » (Djaout, 1981, p5) Ce qui est alors questionné, c'est la norme qu'elle soit générique, linguistique ou historique. L'écriture dynamite tous les repères par la mise en place d'un système scriptural, régi par le principe de la remise en question.

L'Exproprié se place sous le signe de la désintégration et de la multiplication des voix narratives : comment nier, en effet, que la narration y constitue « une fiction de l'identité [qui] n'est plus illusion d'une unité [mais] au contraire le théâtre de société où nous faisons comparaître notre pluriel »²²⁴. Comme dans ses romans postérieurs, Djaout met en place, dans son texte, un narrateur fatalement englouti dans un monde de fragments discursifs, emporté dans le tourbillon d'une histoire au fond de laquelle se cache une vérité tue ou travestie. Témoin d'une revanche collective sur l'Histoire officielle, on assiste curieusement à la reconquête du Soi, de son Histoire, où opposée à l'Autre – son compagnon, le Poète, le Missionnaire-, il finit par s'identifier à lui, à tous les autres par le biais d'un communautarisme imposé par l'Histoire;

²²⁴ - Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1984, p98

afin d'aborder l'Autre, et Soi par ricochet, il se fond avec lui et forme un être nouveau qui erre dans les voies étroites de la mémoire. Mais l'errance préliminaire est douloureuse : elle décharne le corps de l'amnésie pour se réincarner dans cette peau qu'il revendique, mettant à nu, par dépersonnalisations successives, les voix des autres êtres de l'Histoire : Ali Amoqrane, Kahéna, Méziane, l'Iconoclaste. Ce point de fuite, tout d'abord histoire personnelle que cherche à reconstituer le narrateur, oblige tous les acteurs de ce « train-assises » (10) à se dire à travers leurs crimes pour ne plus « sombrer » dans l'oubli, et qui trouve son sens dans l'obligation de « flinguer le destin » (37). Mémoire, vérité, amnésie, silence, honte sont des thèmes récurrents sous la plume de Djaout. Cette mise en scène de certains « mots-thèmes » fut, pour lui, le moyen de résister, malgré tout, au cercle infernal de l'Histoire. Ainsi, la construction textuelle elle-même m'invite à une approche théâtrale du roman. En effet, à la lecture, force est de constater que s'y dessine une mise en scène vertigineuse d'un « langage ressenti comme une déchirure » (88).

Dans les textes de Djaout, l'imagination se délivre des contraintes du temps, le récit invite à pénétrer toujours plus avant dans le domaine de la mémoire, à entrer de plain-pied dans une « contre-chronologie » ou plutôt dans une « supra-chronologie ». Le présent se trouve dépassé pour être reconstruit sur un mode achronique dans le domaine mnésique. Le poète n'est-il pas désigné, dans l'œuvre, comme « l'Être anachronique » (90)? La reconstitution mémorielle du temps qui se dissout se substitue au présent de l'itinéraire fantasmagorique que suit le train-assises dans un mouvement de flux et de reflux entre présent et passé, entre temps fictif et temps historique, entre temps réel et durée fantasmatique. Progressivement, le monde intérieur du souvenir et du délire s'impose en lieu et place du monde extérieur du train, il tend à le submerger, à l'éclipser.

Le mythe d'Iboudja, la réécriture du poème du « Ramier bleu »²²⁵, la matadiégèse de Méziane, les retranscriptions de récits religieux (celui de la Genèse par exemple) et des discours historiques (celui de Ch. R. Ageron) constituent une écriture de la discontinuité, de l'au-delà temporel. Dans cet éclatement temporel et spatial, le narrateur met en texte la scène première de

²²⁵ - En effet, le poème transcrit à la page 21 est une réécriture du poème attribué à la sœur d'El Moqrani et qui porte comme titre *le Ramier bleu*.

Le Ramier bleu

Comme je plains l'Algéroise
 Prenant la voie du Hodna
 Elle se retourne sans cesse ;
 cœur demeure à Qelaâ [3]
 Que je regrette la selle
 burnous de mon frère.
 (cité par Malek Ouary, *Poèmes et Chants de Kabylie*, 1971.

Extrait de l'Exproprié

Je pense au cœur du condamné
 qui prend la route du Hodna
 il marche sur la terre desséchée
 par la poudre et les razzias
 il marche et ses yeux restent rivés
 sur ce qu'il laisse à la Qalaa
 je pense au cheval débridé
 et au burnous étoilé de balles.

tout texte, celle d'une parole qui va de l' « éclatement jusqu'à la déchirure » (p.86). Dès l'incipit, la parole est présentée comme possédant le pouvoir de se jouer du temps, en permettant de « différer la fêlure » (p.5), et de donner une profondeur à l'espace, en allant au-delà d' « *une errance noire et indénombrable* »

La fuite dans l'atemporel du langage, dans l'ailleurs verbal coïncide, donc, avec la révélation de l'oubli et de l'amnésie. La part dissimulée de l'Histoire se donne à voir sous de nombreux voiles : personnages historiques, mythes, questionnement de la peau,.... Le plus intime se laisse contempler sous la forme exubérante, fantasmé parfois, du théâtre intérieur du souvenir tour à tour réel puis imaginé. Le caractère autofictionnel de cette œuvre est accentué par le recours à un narrateur-poète qui est

absorbé par la rédaction d'un opuscule qui porte en gros titre LE DECRET D'EXPROPRIATION et qui serait [...] « l'histoire d'un homme déraciné, chassé de sa terre après le soulèvement de 1871 et qui se déplace d'un train à l'autre sans jamais trouver d'espace précis où s'établir » (86-87).

Cet impossible établissement, cette déterritorialisation historique, fait suite à une mémoire amputée qui a besoin d'une expression délirante, excessive afin de se manifester de façon matérielle à la manière des membres fantômes. Plus la chose à dire est perdue dans les méandres du temps, plus elle apparaît à travers une esthétique de l'autre-trance (outrance)

Le retour de la mémoire refoulée peut même se concevoir comme le principe fondamental de l'œuvre dans laquelle s'expriment alternativement l'actualité et l'histoire de l'Algérie de 1871, le Maghreb et l'Europe, le narrateur qui « revendique sa peau » dans un « langage communicable » (p.96) et « ses entreprises d'écriture vouées à l'échec » (p.117). L'équivocité du passé à la fois émiété par la parole et recréer par elle semble être une caractéristique résurgente de l'écriture djaoutienne. Et si cette proportion à l'équivocité et au dédoublement trouvent son origine dans cet état passif actif de celui qui subit le temps et qui, au même instant, le recrée, le travail de l'écriture sert donc une tentative de concilier l'Histoire avec elle-même en découvrant « le masque des mots » (p.120) pour enfin « déceler la cause du mutisme » (p.109).

Mais cette évocation du passé ne peut se faire qu'à travers l'imagination et sa théâtralisation grâce à leur pouvoir de transcendance. Ainsi sous les masques de la représentation, l'imagination renvoie au processus de dissimulation/révélation, tension/torsion. L'aspiration profonde de l'auteur à l'astre solaire, à l'histoire et au passé révolu, voire archaïque, se formule en retour vers une origine, celle des temps ancestraux, celle de sa « bar/barie » qu'il aspire à prendre entre ses bras afin de « [pisser son] accent rocailleux et [d'asseoir sa] peau mal

tannée sur toutes leurs grammaires structurées » (p.106). Ce qui prévaut, c'est alors la peinture d'un « délire qui feignait de nier toute texture au nom d'une saignée et d'une poignée d'abysses » du « frelatage d'un mot et d'une syntaxe autres » (p.106). Dans cette mise en scène du délire des mots mémoriels, la langue se libère en des mouvements capricieux, voire capricants. Les mots-images déferlent, nous condamnons à saisir leur apparition et leur disparition, leur mouvement créateur et destructeur.

Comme le théâtre, le délire réactive la pensée enfouie. Il se réapproprie les images venues du fond des âges, ressuscite la part oubliée du narrateur, l'extériorise en théâtre des masques, en fête des corps. Le texte devient alors le lieu de l' « en-corps », puisque l'écriture rend possible l'expression du pan la plus inter-dit, au plus près de ce corps falsifié.

Dans l'œuvre de Khair-Eddine, autobiographie et Histoire sont profondément liées. En témoigne, *Moi l'aigre* où se trouvent mêlés au récit autobiographique qui est aussi l'histoire du Vieux et de son frère l'Aîné, des éléments qui réfèrent à l'Histoire récente du Maroc et principalement aux Manifestations de Casablanca de 1965. Cet événement n'est qu'une des références historiques convoquées pour « écrire un théâtre échappant à toute loi métrique et temporelle, ouvrant les yeux aux cadavres d'hommes rongé par l'histoire » (19). La fusion entre la fiction et l'Histoire s'établit à deux niveaux. En premier lieu, dans la scénette qui avait originairement pour titre *Etat d'exception*, l'auteur reprend, en l'opposant à la voix étouffée du peuple, le discours prononcé par le roi Hassan II qui annonçait l'élaboration d'une nouvelle constitution. En second lieu, il convoque des personnages historiques marocains comme Benbarka, Cheikh El Arab, Berrada, le général Oufkir. Cette convocation a pour effet d'ancrer le texte dans un espace synchronique et diachronique.

L'espace synchronique présent dans le texte n'a ni repère ni fondement stable. S'interrogeant sur comment écrire la ville côtière où vivait le Vieux, l'énonciateur répond : « En ne révélant ni son nom ni sa position géographique » (116). De la même manière, il décrit avec équivocité l'île, qui n'est entourée d'eau qu'à l'ouest, où le destin mena le Vieux,

une île donnant à l'ouest sur l'océan, au sud sur des baraquements de chiffonniers, à l'est sur des maisons closes et au nord sur un pays " d'où viennent des vapeurs chargées de marchandises et d'opprobre" (114)

Cet espace ambigu et paradoxal tend à désaxer le sujet plutôt qu'à l'ancrer dans une identité même topographique.

La ville qui est un des espaces synchroniques joue un rôle important dans la perception des personnages comme le Vieux et l'Aîné et dans la conception de l'espace. Or, dans le texte de

Khair-Eddine, l'identité du sujet comme l'espace ne cesse de se construire et de se déconstruire. La ville est, chez l'auteur, un lieu d'anéantissement et de mort. Elle

Pue la sardine, les maquereaux invendus jetés sur la plage, *les chats en décomposition, les cadavres d'hommes faisandés* dans le tas, la fontaine, l'encens des procureurs et des fquih, sans compter que l'église espagnole dégageaient un relent âcre qui (le) faisait vomir (...); *la mort a façonné cette ville*²²⁶ (137-138)

La ville est un espace paradoxal qui entraîne l'engloutissement des énonciateurs mais aussi le surgissement de la voix transgressive.

On m'a surtout enseigné la peur, j'en étais transi. La peur partout. A la maison, dans les rencontres ; la peur, costume de la silhouette qui passe à l'angle de la rue : intersection du gouffre ! La peur quoi. J'ai pris cette peur à mon compte après m'être acharné à dépecer le dieu qui la dispensait aux cerveaux infantiles. J'en suis maintenant à la colère totale. Je me dis, Frappe pour n'avoir plus rien à craindre. Voilà ce que doivent faire tous ceux qui n'ont devant les yeux et dans la mémoire que l'image d'un bâton levé sur le monde ! (38)

Ce lieu est celui de la peur qui pétrifie l'être et le mène au bord de la perte (gouffre). Ne pouvant vivre dans la dissolution permanente de son être, le sujet va se révolter et renaître après s'« être décharné ». Cette renaissance ne peut se faire qu'en s'appropriant un espace historique corrompu qui ne peut être qu'un territoire collectif. L'auteur se doit donc

d'écrire un théâtre échappant à toute loi métrique ou temporelle, ouvrant les yeux aux cadavres d'hommes rongés par l'Histoire, passé sous silence et dont on avait subrepticement modifié les noms et l'appartenance. (Pour lui) Tout devait réintégrer l'âme des noms et adresses enterrés par la tyrannie (19)

Ainsi, l'identité des Marocains, leurs noms, se rattache à un espace diachronique, l'Histoire que le poète, porte-voix du peuple sans terre et sans mémoire, tente de réacquérir. Cette réappropriation est le fait d'« un inqualifiable corps se dépossédant sans arrêt » (9)

Le poète projette une image de la cité comme espace hétérogène, pluriel, qui s'oppose à l'uniformité voulue par le pouvoir politique. C'est par la projection de voix plurielles que le texte introduit un espace collectif diachronique : le territoire historique.

²²⁶ - C'est nous qui soulignons

Khair-Eddine donne à voir une représentation de la société marocaine. Il y fait figurer les principaux « acteurs » du drame marocain des années soixante en les inscrivant dans un espace historique.

Le roi, « dieu omni-absent », que le peuple était obligé de porter, est l'aboutissement d'un système politique, la royauté, qui « errait sur le territoire à longueur de siècles » (18). Il s'inscrit dans une temporalité spatialisée. Il est le « dieu de la glèbe », celui dont le « pouvoir sans failles » (20) remonte au Khalifat car il est « le seul représentant authentique de la famille du prophète » (65).

C'est donc par son inscription dans ce territoire forgé par le temps que le roi acquiert un pouvoir séculaire. Il y règne en maintenant son peuple dans l'ignorance la plus totale de ce qui l'entoure et de ce qui le constitue, afin de s'appropriier la terre et l'espace mémoriel. Le roi n'a de cesse, dans le texte, de lui répéter « Rendors-toi » qui sonne comme une supplication mais aussi comme une menace.

Les bourgeois, comme le roi qui fait remonter son origine à l'Arabie, s'inscrivent dans un territoire historique exogène puisqu'« ils n'avaient jamais oublié qu'ils appartenaient à l'Andalousie et qu'on les avait convertis de force avant d'être chassés de chez eux par les chrétiens fanatiques mais lucides » (21).

Le peuple, figure centrale de l'œuvre, est endogène. C'est en son nom que Khair-Eddine fait le procès de tous les « corps négatifs » et qu'il dresse « le réquisitoire des arachnides »²²⁷. Le peuple se dissout dans « ce qu'il avait appris de plus mensonger. (...) s'annihile » (37). D'où la nécessité de reconquérir un territoire et un sang que « ses ancêtres avait mis (...) à rude épreuve » (18)

Le rapport entre le peuple, l'espace et le territoire historique est illustré par les étudiants. Initiateurs des Manifestations de 1965, ils réclamaient le droit des plus pauvres à poursuivre les études. Mais devant les lois iniques du pays et la répression violente dont ils furent victimes, certains

devenaient communistes, ou, s'ils ne pouvaient, flambaient leurs notes et se jetaient à l'oued le plus proche où les dernières têtes coupées par les nègres des anciens rois et savamment salées dans les *mellahs* par des juifs besogneux et craintifs flottaient dans un mirage d'étincelles et de sang criard (20)

²²⁷ - « Réquisitoire », in *Soleil arachnide*, Paris, ed. le Seuil, 1969, p 31

Ainsi, le présent de répression où vit le peuple, rejoint, par l'intermédiaire de l'espace « l'oued », l'histoire violente du Maroc. Les étudiants actuels ne sont, de fait, que les héritiers d'une histoire faite de crime et de terreur.

Dans cette situation, la seule manière de permettre au peuple d'échapper à l'aliénation est de retrouver une communauté historique dans laquelle il pourra se définir. C'est la raison pour laquelle, Khair-Eddine dresse un réquisitoire contre les violences que fait subir l'Histoire à l'espace mais aussi au personnage, à « ce peuple dispendieux » (18) Cette violence est le cadre où vivent les Marocains depuis leur plus lointaine histoire. Les rois coupeurs de têtes ont été remplacés par les « Jaunes » (les colons) avant d'être, à leur tour, supplantés par le roitelet (Hassan II). En effet, l'indépendance n'a abouti qu'à

la libération d'une terre et non d'un peuple qui se roule dans ses complexes séculaires, les poings liés, se tortille, s'abrutissant davantage et donne son échine aux coups de chicotte, matraque, férules autres moyens de persuasion (17-18)

Moi l'aigre traduit l'anéantissement des êtres dans un espace marqué par la violence historique. C'est un texte pénible qui prend en charge l'expression d'énonciateurs perdus dans le chaos de leurs vies. Il reprend la problématique posée par J. Kristeva : « Que peut dire un sujet en procès à un corps social en crise, embrasé, dissous, eu bord de la révolte ? »²²⁸

Pour Khair-Eddine, l'être en procès doit « rester sur les lieux du drame », s'enraciner dans un espace horizontal afin de « nettoyer les foyers infects, devenir pyromane lucide et massacrer les courtisans et les concessionnaires politiques » (32) Cette libération du peuple soit s'ancrer dans un espace physique et mental collectif qui fera de lui un peuple-montagne (32). Cette réappropriation spatiale et mentale ne peut se faire que s'il y a remise en question des fondements de son identité culturelle, et de son histoire. Il soit « travailler sa tripe » (146)

La convocation de personnages historiques est le dernier élément de l'inscription diachronique de l'espace dans l'histoire. La figure la plus signifiante est celle de Cheikh El Arab qui est une image phare dans l'œuvre de Khair-Eddine. Héros de la lutte d'indépendance, il refusa que l'indépendance soit tournée en « rigolade sanglante » par « les rapaces et les rois » et prit les armes pour lutter contre les usurpateurs. Sa mort est, à elle seule, tout un symbole : cerné par l'armée marocaine à Sidi-Othman, il lutta jusqu'à la dernière balle. Ce personnage prendra

²²⁸ - Kristeva, Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris, le Seuil, 1974, p413

même une dimension mythique lorsque la légende dira que se voyant perdu, il retourna son arme contre lui et se donna la mort pour retirer à Oufkir le plaisir de le faire.

Moi l'aigre est à l'évidence un roman où la fiction se nourrit d'événements et de personnages historique, mais où l'Histoire est à son tour fictionnalisée et où se réalise « un entrecroisement de l'Histoire et de la fiction »²²⁹. Les traces de l'Histoire vécue ne nous renvoient pas seulement à des événements, elles réfèrent à des lieux où s'incarne la mémoire collective du peuple marocain.

Loin de vouloir remplacer le travail de l'historien, l'évocation du territoire historique par mes auteurs n'a pas pour but d'établir des vérités historiques. Ce territoire ouvre l'espace de l'intériorité en réaction de *l'imgo*, il rend visible un enracinement de leur identité marquée par l'amnésie collective et malgré tout inscrite dans le temps humain.

1.3. Les territoires mortuaires

Cette voix situe « l'intrigue » à Sirancy-la-Louve²³⁰ entre Agappa et Fantoine une province rencontrée dans bon nombre de textes pingetiens. Cette géographie imaginaire constitue le décor de cette nouvelle comédie humaine imaginée par Pinget qui comporte une centaine de personnages. Dans l'œuvre étudiée présentement, je suivrai le périple tant topologique que psychique d'un esprit qui se détraque, d'une « conscience avariée » (219), d'une voix qu'on ne peut situer et qui semble perdurer après sa mort.

A part, les quelques séquences qui font référence à un ailleurs très ambigu comme dans la description de la tombe d'un neveu « jamais fleurie la famille habite aux antipodes » (38), Sirancy-la-Louve semble être un espace clos dans lequel il s'est peut-être passé quelque chose. Ce village fait penser à ces lieux tragiques du théâtre antique où le futur drame a déjà eu lieu, où « La vie future elle conditionne elle contorsionne elle confusionne la vie tout court » (25). Cet espace fermé sur lui-même existe en dehors de toute géographie, comme suspendu dans le vide. Sirancy-la-Louve, village agricole, enfermé sur lui-même, encerclé par la forêt qui « barre l'horizon » (69), permet à l'auteur d'interroger la notion d'événement.

L'espace de *Cette voix* est, donc, d'abord le village de Sirancy-la-Louve. C'est un espace construit comme une intersection où tous les chemins mèneraient à un lieu central : le cimetière. C'est un

²²⁹ - Ricoeur, Paul, *Temps et récit. Tome III : Le temps raconté*, Paris, Le Seuil, 1985, p264

²³⁰ - Ce village est le lieu où se déroulait déjà l'action de *Graal Flibuste* (1956)

croisement d'une droite prenant du bois et filant en direction du bourg et d'une autre allant de l'angle d'un bâtiment de ferme à la forêt intersection le puits. (...) ce lieu précis intersection ici même se fixer ici n'en plus démordre ne plus quitter ce lieu-ci au-delà il n'y a rien c'est d'ici que partait et repartait jamais commencée jamais finie. (28)

Tous les repères, le bois, le bourg, le bâtiment de ferme, le puits, sont cités par rapport à un centre que l'on ne quitte pas car « au-delà il n'y a rien ». Toutes les actions, réelles ou imaginées, banales comme la conversation dans l'épicerie ou singulière comme le supposé meurtre du Vieux, se déroulent dans cette enceinte. Les personnages y sont enfermés. Théodore, par exemple, malgré les protestations de sa mère, reste chez son oncle dans « une manière de séquestration » (38). D'ailleurs, le lecteur ne sait que très peu de choses sur la vie antérieure des personnages, à travers les souvenirs très douteux du Vieux que la voix, nous livre. Les souvenirs tournent principalement autour de la rencontre avec Théodore : « C'était quand même sur la rencontre au cimetière qu'il revenait le plus souvent dans ses moments de lucidité » (179). L'espace de *Cette voix*, c'est non seulement le village mais aussi ceux qui y habitent. C'est cette multitude qui commère autour du crime qui aurait été commis dans la demeure. Ces habitants frappent par l'insignifiance de leur propos. Ils occupent des espaces inconsistants. Les femmes se retrouvent dans l'épicerie où elles conversent entre un paquet de lessive et un bouquet de chrysanthèmes autour de sujets comme l'anasthasie et la résurrection, les hommes, le café d'où ils observaient les allées et venues.

Mais, parmi tous ces lieux, il en est un qui occupe l'espace principal : le cimetière. C'est là où (ra) mènent tous les sentiers. C'est là que la voix rencontre Théo, là qu'il se réfugie, se dédouble. C'est là qu'elle décide d'« élire domicile dans un caveau abandonné » (23)

Cet espace est un motif privilégié dans les arts en général et en littérature en particulier. Il suffit de songer à l'*Enterrement à Ornans* de Courbet ou encore à ce petit cimetière qui « est si bien rempli de tombeaux, que les vieilles pierres à ras du sol font un dallage continu » dans *Madame Bovary*. Dans *Cette voix*, le cimetière, espace principal, opposé à la « chambre close aux regards » (24, 25, 28, 30), permet de représenter tout un univers qui se situe entre les différents micro-espaces fermés qui l'entourent, et même entre la vie et la mort.

Il assure du fait de sa récurrence une sorte d'unité dans une œuvre sans intrigue, où tout se fait et se défait. Il est d'abord l'espace d'événements très ordinaires : des obsèques, la visite des tombes. Les personnages le fréquentent comme un espace habituel, si habituel que les funérailles qui s'y déroulent sont confondues avec un déménagement : « je vois encore l'enterrement mais elle confondait avec celui d'Alexandre mon Dieu c'est humain est-ce que ça compte et

confondre un déménagement avec un autre » (82-83). A première vue, le cimetière ne semble avoir aucune profondeur, sauf le fait que l'énonciateur principal déclare y habiter, et que toutes ses promenades y aboutissent. Dans les deux cas, cet espace, devenu territoire du fait que le Vieux y élise domicile, est considéré comme un centre.

Plus surprenante es encore la rencontre du Vieux avec Théodore. Le cimetière, ouvert aux autres lieux, devient un espace de vie dans ce qu'elle a de plus monotone. La sortie du caveau du Vieux (vivant ? mort ?) est décrite naturellement.

Un petit matin froid d'octobre plein d'ennui dans la tombe sommeil disparu depuis des heures mon chapelet entre les doigts ne suffisant plus à me distraire voilà-t-il pas qu'une décision est encore prise de me faire sortir la grille est franchie aussitôt j'hésite à me relancer dans la contre-allée douleurs dans les genoux jambes en coton je m'assois sur la sépulture voisine où je distingue le jour venant gravé en caractères nobles le nom du défunt Alexandre Mortin (34)

Dans cette description, domine clairement l'idée que l'énonciateur est mort. Il demeura longtemps dans une tombe, ce qui explique les « douleurs dans les genoux (et les) jambes en coton ; il possède encore son chapelet entre les doigts mais surtout le nom inscrit « en caractères nobles » est le sien. La tombe n'est plus, dès lors, la demeure éternelle.

Le micro-cosmos villageois soumis au regard moribond d'une conscience qui perd tous ses repères est décentré. A force de désorientation, il devient étrange car il associe des dimensions disparates, des généralités et des abstractions, la mort et la vie. Plus on s'approche du lieu devenu pur concept, et plus il se dérobe à nous. Plus il est décrit, et moins il est représentable.

Le rapport entre la voix qui vit dans le caveau (à moins qu'elle n'y soit morte !), la rencontre avec Théodore, le cimetière et les chemins qui y mènent, se répète et se concrétise dans l'image²³¹ du « trajet de la cour au puits au carrefour et au cimetière » (67)

La première relation de « cette promenade » est assez intéressante à analyser, c'est pourquoi nous la retranscrivons dans sa totalité

Enjamber un mur **ou** un soubassement un ouvrage de brique **ou** de béton **souvenir** de contact rugueux et froid **ce pouvait être** de la pierre pour ensuite enjamber d'autres ouvrages contact **plus ou moins** froid fouler du gravier de l'herbe par intermittences et buter dans du feuillage **tout aussi approximatif** or disant fouler enjamber on exagère vu l'équilibre instable qui était le sien très

²³¹ - Le trajet est décrit quatre fois dans l'œuvre.

faible sur ses pieds plus souvent par terre que debout rampant autant que
marcher tomber se relever tâtonner. (8)

Cet extrait montre que le trajet entrepris par la voix évanescence se présente dans un rapport de recherche entre le souvenir et l'oubli.

Dans *Cette Voix*, comme je l'ai vu dans le chapitre précédent, Pinget met en mots le problème de l'impossible et douloureuse quête d'identité d'un être dont la mémoire fait défaut. Loin d'être libéré par sa mémoire, l'énonciateur du roman ne peut s'en débarrasser complètement car, d'un côté, bien qu'elle soit inscrite dans tous ses papiers, le manque d'ordre rend sa reconstitution impossible, « il manque (toujours) un accord » (7,8,11,20,33,...) et, d'un autre côté, il ne peut totalement l'ignorer car les « Traces d'effacement » (8, 17, 34, 48) sont partout.

La défaillance mnésique est révélatrice d'un désir d'oublier volontairement des souvenirs angoissants. L'énonciateur indique dès le début du texte que « autant que de se souvenir il s'agit d'oublier » (9). Mais, il ne peut pas se laisser aller à la sérénité de l'oubli, il est contraint à une douloureuse exploration de cette mémoire pour en dégager des bribes du passé qui donnerint un sens à ce présent marqué par la mort. Il se demande « comment conduire une existence entre la hantise du cimetière et l'horreur de la mémoire » (163)

Si l'on considère, comme nous je l'ai démontré plus haut, que la voix est celle d'un spectre, il est assez aisé de conclure que l'énonciateur est pris dans une angoisse d'un passé qui est, en même temps, son futur : la mort. C'est ainsi que le surgissement, « dans cette nuit molle écoeurante » (23), de « vieux mythes hannetons du désespoir » dans « des papiers des cauchemard » (22) le conduit à prendre la décision d'élire domicile dans un caveau. Dans ce espace dédié aux morts, il attend « les manifestations d'une vie nouvelle » (26)

Au début du texte, le narrateur-scripteur tente de retrouver les marques profondes de son identité. Il essaye de saisir « Son nom chuchoté il hurle il se réveille en sueur dans cette chambre où tout recommence cette table la nuit il est sorti et refaisait le trajet de la cours jusqu'aux champs » (7). C'est principalement par la transcription du surgissement des sensations éprouvées que la « repossession » de l'être, par une voix immédiate, se fait.

Enjamber un mur **ou** un soubassement un ouvrage de brique **ou** de béton
souvenir de contact rugueux et froid **ce pouvait être** de la pierre pour ensuite
enjamber d'autres ouvrages contact **plus ou moins** froid fouler du gravier de
l'herbe par intermittences et buter dans du feuillage **tout aussi approximatif** or
disant fouler enjambrer on exagère vu l'équilibre instable qui était le sien très

faible sur ses pieds plus souvent par terre que debout rampant autant que
marcher tomber se relever tâtonner.

Un doute aussi au sujet des contacts son épiderme ne devait pas être en bon état
(8 - 9)

Cette indétermination, ces doutes, inscrivent l'énonciateur dans l'inachevé, l'éternel recommencement. Puis, dans cette chambre « close aux regards » (24,25, 28, 30,...), où tout recommence » (7), le sujet, privé de ses sens, tente d' « oublier pour laisser place à l'extérieur disons fenêtre sur le monde comme ils disent » (23). Cette ouverture est celle que permet l'affabulation.

Imagination pour mémoire.

Mémoire pour imagination.

Les jours poisseux.

L'impossible anamnèse. (117)

Il prend conscient qu'il doit choisir « l'oubli ou la perte » et comme son œuvre plonge profondément ses racines dans sa propre mémoire qui le structure, il ne cesse jusqu'à la mort d'interroger son être.

Je quelque part dans cette nuit intenable la remontée ou remémoire s'avère
mortelle et pour quel profit puisque celui qui parle mais qui personne à notre
connaissance

(...)

Mais il fallait poursuivre coûte que coûte qu'importe les moyens si le drame
s'avère mortel peut-être là est le profit. (147-148)

Ainsi, l'oubli est inhérent à la mémoire. C'est à partir de l'espace mnésique, la chambre, que l'énonciateur tente de fuir vers l'espace a-mnésique, le caveau. L'oubli est ce qui sauve de la perte totale. Il sera donc conscient et recherché comme un moyen d'évacuer le passé. Les « réminiscences (qui le) sollicitent » (24) ne sont pas heureuses. C'est une mémoire douloureuse, un retour du refoulé qui se traduit par des reprises obsessionnelles. L'expression « Répéter que je suis mort » (28,37,195) est redite trois fois. L'être désire se libérer de « l'horreur de la mémoire » (185) qui le ramène inexorablement à sa mort prochaine et le condamne à être un écho.

Tout au long du texte, les souvenirs, par surimpression, surgissent mais comme incertains et même contradictoires. C'est ce qui explique le sentiment de déjà vu qui enferme la voix dans un cycle infernal²³²

Le docteur qui est à son chevet l'enjoint à se souvenir, c'est alors que « le moribond retrouve sa voix d'enfant » (159). C'est cette voix qui sera rendue éternelle par Théo qui contrairement à lui n'a qu'une obsession retrouver la mémoire en se dirigeant vers le puits pour « écouter quelque bruit venant du fond un murmure un chuchotement » (27).

A la mort de la voix, Théodore s'est demandé s'il devait poursuivre l'œuvre de son oncle, de son mentor.

Il a quitté la bibliothèque il est allé faire un tour du côté du cimetière (...) le sentier longeait le marécage plein de plumets blancs qu'on appelle linaigrette et de scirpes et de carex la lande semée d'orchix et de genièvre le blé jusqu'à la forêt il arrive au cimetière ou plutôt l'emplacement il n'y a plus rien (144-145)

Ainsi, conscience d'avoir vécu dans le mensonge et divagation, il se rend compte de la force des mots et « Enfin rendu en poésie » (230), il décide de « Reprendre le harnais avec d'autres visées » (227)

2. Non-lieu

Le brouillage temporel, la multiplication des centres énonciatifs et la variation des points de vue conduisent à une création d'espaces liminaux qui se situent dans des ailleurs spatiaux. Si dans les territoires, l'espace est pris dans son rapport avec une temporalité, dans ces non-lieux, toute idée de temps est abolie. En effet, dépassant la limite géographique, il est perpétuellement restitué, déporté, ... Marc Augé explique qu'

Un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu (...) c'est-à-dire (des) espace(s) qui ne sont pas eux-même des lieux anthropologiques et qui (...) n'intègrent pas des lieux anciens ²³³

Il ajoutera que

²³² - Cet élément a été étudié dans le chapitre « La spatialisation du temps »

²³³ - M. Augé, op. cit, p 100

L'espace du non-lieu ne crée ni identité singulière, ni relation, (...)

L'actualité et l'urgence du moment présent y règnent 234

Il se rapproche, ainsi, du territoire deleuzien qui « est dépourvu de toute stabilité dans le temps ; (et dont la) spatialité est changeante, voire fuyante ». D'où son inscription dans le maintenant. En effet, dans cette instabilité permanente, cet espace ne peut être analysé que dans son actualité, avant son changement. En plus de l'espace situationnel –le territoire-, mes œuvres représentent des espaces démesurés, une surface marquée par l'absence de limites, une multiplication des parcours qui conduisent à la déterritorialisation de l'énonciateur qui finit par errer dans un hors-espace qui agit comme un continuum ce qui rend sa localisation impossible.

C'est, d'abord, un espace-seuil lié à une corrélation entre l' « intérieur » et l' « extérieur », entre l' « ici » et le « là-bas ». Parmi ces lieux, on doit distinguer ceux qui marquent la limite entre deux espaces (l'interstice, la porte, la fenêtre), et ceux où se joue l'intériorité en rapport avec l'extériorité (le corps, le rêve). Le deuxième type d'espaces étudiés réfère à des lieux-vides où sont opposés les concepts « il y a », et « chaos »²³⁵. Le troisième type, enfin, désigne des lieux-miroirs.

2.1. L'espace-seuil

Dans une temporalité ancrée dans un présent qui n'a plus le pouvoir de décrire, dans un récit qui exclut toute intrigue, l'instance énonciative semble condamnée à se construire et même à s'enraciner dans un lieu marqué par la scission. C'est dans un espace-seuil qu'elle tente de construire non pas son être perdu mais son devenir. Il est d'ailleurs essentiel de rappeler que les romans qui composent mon corpus s'inscrivent tous, de façons différentes, dans un processus de projection. L'énonciateur de *L'Invention du désert*, à la fin du texte, se projette dans le futur à travers l'image de sa fille qui le continuera. L'énonciateur de *Moi l'aigre* ainsi que celui d' *Une Vie, un rêve, un peuple toujours errants* prédisent « la colère solaire du peuple » (VRPE, 156) à travers le recours à une temporalité verbale future,

Mais nous l'adorerons (l'ouvrier qui cassera le globe en deux) comme nos ancêtres adoraient Dieu, Nous jouerons avec notre foi, nos faux, nos mitraillettes et nos avions, mais ce monde sera désormais séparé de lui-même

nous serons des trappeurs rompus mais nous vaincrons ceux qui ont changé leur monde mais pas le Monde et qui nous expliquent le sang en délestant la terre de son froid minéral originel (MA, 158)

²³⁴ - *ibid*, p 130

²³⁵ - Ces concepts sont empruntés à la philosophie de Lévinas Emmanuel, in, *Le Temps et l'Autre*, (1947), réédition, Montpellier, Fata Morgana, 1979

Mais il (le peuple) ne saurait indéfiniment jouer le rôle de la victime. Tôt ou tard, il refluera sur ses assassins et ce sera alors comme un grand séisme et un grand raz de marée (VRPE, p 1596-157)

Cette même temporalité est utilisée dans *l'Exproprié* pour décrire le projet d'écriture de l'énonciateur-scripteur

Un jour je dénoncerai toute les préparations et tortures linguales. Je prendrai ma bar / barie à deux mains ; je pissurai mon accent rocailleux et j'assoirai ma peau maltanée sur toutes leurs grammaires structurées j'irai jusqu'au *fond* (106)

Dans *Cette voix*, c'est tout le projet énonciatif qui est tourné vers la recherche d'un lieu où l'être pourra advenir.

L'espace double produit par la distanciation entre un présent néantisant et un futur expectatif révèle l'étendue (élément spatial mais aussi temporel) qui sépare l'énonciateur adulte de son enfance, l'énonciateur des autres voix narratives, le Je de tous ces moi qui le constituent. C'est ainsi que l'écriture de l'espace-seuil comme sa lecture semble vouloir découvrir ce qui se déroule dans la limite de l'entre deux. Les romans qui composent notre corpus présentent de nombreux exemples de ce lieu de l'entre deux qui est le déplacement de la voix dans la pluralité énonciative.

Ce déplacement est envisagé dans une dimension spatiale en soi mais aussi dans une dimension temporelle, celle du passage. Ainsi, en plus d'être un espace séparateur, le seuil est un espace de projection puisqu'il est à franchir. Il n'est pas dans le présent mais dans le futur/passé²³⁶. Or, c'est ce rapport entre l'être et le hors-temps qui constitue la thématique principale des œuvres étudiées. Cela explique, sans doute, la multiplication d'espaces-seuils et l'impossibilité dans laquelle nous sommes de tous les étudier. Trois d'entre eux retiendront mon attention, l'interstice, le croisement et le corps.

En termes d'espace, l'interstice procède du seuil car il implique une idée d'ouverture et de fermeture et ne prend de sens que dans la perspective d'un franchissement, d'un passage. Cet espace ambigu renvoie à une temporalité de l'inachèvement, de la continuité.

Les romans mettent en scène des énonciateurs-scripteurs- personnages en prise avec leurs projets d'écriture, la rédaction de la chronique almoravide, la transcription de rêves-mnésiques, la composition d'une pièce de théâtre, l'élaboration d'un opuscule qui porte en gros titre LE

²³⁶ - Cette idée a déjà été analysée lors de l'étude de *l'eidos* et du *Khōra*

DECRET D'EXPROPRIATION et le classement de « papiers » en vue de « quelques développements dits poétiques » (CV, 122). Ainsi, les œuvres sont centrées sur la mise en texte/scène de l'œuvre en train d'advenir. C'est à travers cette représentation que s'ont dévoilés les projets d'écriture, le travail sur l'œuvre,.... A la fin du texte, l'excipit ne finit rien, car ce qui compte c'est le chemin exploré par la conscience. C'est le parcours qui est mis en avant au détriment de l'issue.

Ce cheminement de la voix qui est mis en relief a pour point de départ la découverte du monde à travers un seuil (un interstice creusé dans un mur, une vitre dans un train, une ouverture dans une couverture,...). Les textes racontent donc comment ces espaces de l'à travers deviennent des lieux traversés, même symboliquement, même métaphoriquement.

Lieu du devenir, le seuil est aussi celui de la séparation et de l'union. S'il isole l'énonciateur du monde extérieur, il est aussi une ouverture sur le monde. La vitre qui sépare le dedans du dehors, permet par sa transparence de les unir. Elle ne doit pas être perçue, ni retenir le regard qui se projette au-delà même si elle marque aussi une frontière qui retient le corps dans l'espace du dedans. Ainsi, le seuil ouvre et ferme l'espace et le temps. Dans *L'Invention du désert*, le trou dans le mur enferme à l'intérieur l'enfant mais lui permet aussi de percevoir ce monde qu'il va finir par découvrir. Cet élément spatial matérialise le temps qui va se cristalliser dans l'instant du basculement entre un avant (le dedans) et un après (le dehors).

Ce basculement même lorsqu'il s'opère débouche sur d'autres seuils dessinant ainsi des itinéraires labyrinthiques qui rappellent les dessins de Maurits Cornelis Escher. Il ne s'agit pas, dès lors, d'une multiplication de seuils mais de leur brouillage. La notion dehors-dedans ne réfère plus à rien. Le Narrateur, dans *L'Exproprié*, est en même temps sujet et objet de l'observation. Le papillon, dans *Une vie, un rêve un peuple toujours errants*, traverse le seuil de la vitre pour se retrouver face à un autre seuil, la couverture, qu'il finira par traverser pour aboutir à un troisième espace liminaire, la bouche du Poète.

Grâce aux nouveaux rapports créés par la mise en corrélation du monde extérieur et intérieur, nous avons pu classer les espaces-seuils en trois catégories. Les lieux de l'interface établissent un rapport de ressemblance entre le dedans et le dehors. La figure de la vitre du compartiment du train-assises dans *L'Exproprié* en est l'illustration,

A travers la vitre du compartiment, on **voit** la neige tomber. Plus loin se profile, dans un **tremblement**, un village. Le **tremblement** est probablement le résultat d'une secousse tellurique. Une maison se met à brûler. Le Bon Dieu apparaît, rôdant autour du train en marche. Il se met à **regarder** à travers la vitre le Narrateur maintenant complètement endormi. Puis il se prend à faire des

signes désespérés au dormeur. Masi celui-ci ne bronche pas le Bon Dieu se dirige alors vers la maison en flammes. Il en ressort aussitôt, tenant un globe terrestre à la main. Il prend un crayon rouge et se met à tracer une ligne discontinue sur la sphère. Les gens initiés à la géologie reconnaîtront facilement la ceinture sismique. La scène **s'estompe** avec Dieu prostré **regardant** attentivement le globe terrestre. (25-26)

Les lieux de l'absence-présence, comme l'ouverture dans la couverture qui permet à l'observateur qui s'y cache de suivre les mouvements du papillon dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, créent un rapport d'opposition factice entre un espace de l'être et un espace du non-être,

La vitre, l'air, la grille : un tas de fongosités que le papillon s'ingéniait à orner de sa poudre. Mais, n'y tenant plus, il entra carrément dans la chambre et se posa sur un dessin que j'avais exécuté il n'y avait pas longtemps. (...) pour mieux **épier** le papillon, j'avais enroulé un pan de la couverture à hauteur de ma tête de manière à ne laisser paraître de mon corps que les **yeux** et le **nez**. (54)

Le dernier type est celui des lieux de la résurrection présents dans l'espace mortuaire où se déroule la scène du roman de Pinget

Je sais ainsi qu'une action se déroule dans le cimetière réglée comme un ballet ou un drame par un manitou invisible des personnages se déplacent j'entends donner des ordres entendre est beaucoup dire ordres aussi murmures ressentis comme vibrations sous la peau qui coïncident avec tels mouvements des corps (...) murmure pas plus distinct viendrait du puits et du pré alentour du bois d'ormeaux mais audible là seulement point déterminé par le croisement d'une droite prenant du bois et filant en direction du bourg et d'une autre allant de l'angle d'un bâtiment de ferme à la forêt intersection le puits (26-28)

Tous ces lieux liminaires renvoient à l'espace-corps de l'observateur et sont en rapport avec le registre sensoriel (expressions mises en gras dans les extraits). Les sens évoqués sont eux-aussi des seuils car ils sont un passage entre la matérialité du corps et sa dimension affective. Cette représentation sensorielle/sensitive de l'espace liminaire crée des hétérotopies²³⁷ (contre-espace) qui contrastent avec les lieux dits « normaux » : le cimetière, le train-assises,... C'est par la survenue d'un là-bas dans un ici, ou la fuite d'un ici vers un ailleurs, que se créent ces contre-espaces.

²³⁷ - Foucault, Michel, *Les Hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009

Afin d'illustrer mon propos, je propose une analyse de la figure du carrefour dans *Cette voix* de Pinget. Comme je l'ai dit plus haut, il est un espace essentiel dans le texte de Pinget. Cet élément spatial, qui est l'intersection, dépasse le principe métaphorique du croisement. Le principe du carrefour reflète la structure énonciative et temporelle du roman dans lequel se croisent des voix et des destins. Cet espace est un élément de réunion, puisque des itinéraires se croisent, mais aussi celui d'une séparation.

Bon nombre de critiques de l'écriture pingetienne insistent sur la dimension temporelle de l'imagination mnémonique et semblent ignorer la dimension spatiale de cette notion. En plus de son caractère incertain et du caractère ambigu de sa chronologie, le récit de *Cette voix* est construit sur une multiplication des versions de l'événement, le crime qui aurait été commis. Or, malgré la variation des témoignages sur le jour, l'heure, le déroulement de l'intrigue et même sur sa survenue, un seul élément reste invariable : le lieu. L'événement-avènement dépend principalement de son inscription dans l'espace, la chambre.

La mémoire du moribond (le moi) ne pouvant contenir l'événement qui n'a peut-être pas « eu lieu », c'est son être même qui sert de catalyseur au roman en tant que voix d'une mémoire qui n'appartient à personne mais qui détermine l'ensemble de l'intrigue. La construction du roman est spatiale car elle suit l'itinéraire de cette conscience en quête de son identité, son passage d'espaces fermés (la chambre, le caveau) vers des espaces ouverts (le jardin, le chemin) pour, enfin, se fixer dans le carrefour où se situe le cimetière.

Dans cette intersection, l'espace est condensé, son volume y diminue alors que sa densité augmente continuellement jusqu'à l'explosion finale qui désagrège le lieu. En effet, lors de sa promenade du côté du cimetière, à la fin du roman, Théodore (l'autre moi) se rend compte qu' « il n'y a plus rien » (145)

Un espace se crée entre le moi (oncle) et cet autre moi (le neveu), un espace qui interroge l'ipséité de l'être. En effet, si Alexandre, l'oncle, espère que « la persistance des souvenirs s'ajoute à la permanence des lieux pour restituer (...) la certitude qu'on est bien soi »²³⁸, Théodore, le neveu, renonçant à l'immobilisme du moi, retrouve son identité à travers la dislocation de l'espace. Il annoncera

tous regrets étouffés tâche acceptée recomposer contre l'angoisse d'où qu'elle vienne ce rêve inoublié pour finalement laisser bien loin vieux plafond chargé d'oiseaux et de fleurs dans le goût d'autrefois et progresser vers l'inaccessible

²³⁸ - Paul Ricoeur, *Soi comme un autre*, Paris, édition le Seuil, 1990, p13

sans repères sans ratures sans notes d'aucune sorte insaisissable mais là auquel croire sous peine de ne plus jamais mourir. (230)

Le lieu-corps évoqué par Blanchot est lui aussi un espace-seuil. En effet, il ne réfère pas aux membres ou aux organes, il marque l'ouverture de l'être aux rapports qu'il entretient avec un dehors.

Cette représentation du corps est au centre de la création littéraire de Khair-Eddine. Dans *Moi l'aigre*, par exemple, il décrit l'écriture comme « un inqualifiable corps se dépossédant sans arrêt. Une torture permanente ou un scribe » (09). Son travail de création tente de rendre compte du mouvement de l'esprit créateur en rapport avec le mouvement du corps et le mouvement du monde. Le corps devient porteur de l'idée du mouvement, et l'écriture semble être composée dans le but de le représenter dans une forme visuelle au sein de l'espace littéraire. Cette conception se manifeste dans la définition même qu'il donne du théâtre que le poète se propose d'écrire dans *Moi l'aigre*,

C'est le théâtre dans ce qu'il a de plus immédiatement prenant. Nous devons considérer l'Acte, le Mouvement à facette, le Geste et la Parole comme une action matériellement possible. (39)

Dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, je retrouve ce déplacement corporel. La répétition du mot corps et la multiplication des images y renvoient à la corporalité (peau, os, sang ...), validant ma lecture de la présence d'un lieu-corps dans les romans de Khair-Eddine. Bien que cet espace ne soit pas pareillement représenté dans les deux romans étudiés puisqu'il est décomposé dans *Moi l'aigre*, et transfiguré dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errant*, sa convocation est portée par le même désir de rendre le mouvement comme intérieur à la nature humaine et donc à l'écriture.

Il y a comme une volonté de représenter la nature mouvante du corps qui donne un rythme interne au texte. Il faut distinguer deux mouvements opposés et pourtant complémentaires, un multiple, agressif qui libère l'être du second type plus linéaire plus chronologique.

Sa « peau corrigée sur l'épure d'un silence trop longtemps défié et de mœurs pourrissantes » (MA 150) entreprend une « activité de fond aussi ingénieuse qu'un raz de marée » (MA, 145). Le corps lambeaux, décomposé n'est plus guère humain. L'espace est habité par des corps animalisés, d'homme « crapaud (s) mi- chouette mi roucoulement » (MA 8), des soldats-hyènes, L'auteur semble vouloir franchir « la limite d'être » pour composer « un inqualifiable corps se dépossédant sans arrêt » (MA 8).

Par un effet miroir, ce même mouvement se retrouve dans son écriture où le corps du texte semble vouloir se libérer l'une organisation linéaire qui le piège pour atteindre « un vrai filon d'or (...) un crépitement de balles et une montée de hurlements étouffés » (MA, 28) l'auteur avoue qu' « Il avait écrit cela en se décharnant » (MA 10). Par cette écriture mouvante, Khair-Eddine ne veut « rien établir mais donner une voix neuve à ce qu'(il considère) digne d'émerger de ce cloaque » (VRPE, 7). En effet, seule la transfiguration du corps, comme dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, permet d'évoquer l'innommable, ce qui n'habite plus le corps, ce dont on refuse de se souvenir.

L'étude de l'espace-seuil montre l'existence de deux logiques spatiales, celle qui représente le seuil comme une frontière infranchissable comme dans *L'Exproprié, Moi l'aigre* et *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* et celle qui évoque l'effacement du seuil entre le lieu intérieure et extérieure dans *l'Invention du désert* et entre la vie et la mort dans *Cette voix*. En effet, la géographie dans les deux derniers romans repose sur des lieux qui font franchir le seuil. L'enfant dans le roman de Djaout rêve des espaces du dehors lorsqu'il est à l'intérieur de la demeure familiale et se souvient du dedans lorsqu'il est ailleurs. Chez Pinget, le cimetière est un espace où se croisent le monde des vivants et celui des morts. La rencontre entre vivants se fait entre les morts qui moururent au milieu des vivants. Mais cet effacement du seuil n'est qu'apparent car une frontière référentielle ou métaphorique demeure à l'image du mur d'enceinte du cimetière qui marque la limite.

Les œuvres étudiées sont des romans de l'espace marginal (contre-espace), d'où l'importance des espaces liminaires. Dans cette spatialité, les lieux importent très peu car l'accent est mis sur leur limitation et leur perception par un sujet qui apparaît toujours comme délocalisé, c'est-à-dire comme occupant un espace inadéquat, comme condamné à « vivre dans un non-lieu, (...) vivre hors des territoires » (ID, 53)

2.2. Le désert

Au rapport défini avec un lieu considéré comme territoire s'oppose un rapport indéterminé avec un espace pris comme un non-lieu. Lieu inhabitable, l'espace ne peut se concevoir que comme instable et changeant. Ce non-lieu mouvant s'oppose donc au territoire dans lequel l'être s'enracine.

L'idée de mouvement est utilisée par Blanchot pour la description du désert qui est « un espace sans lieu (...) là on peut seulement errer »²³⁹. Mon analyse du désert s'appuiera donc sur cette conception de ce non-lieu caractérisé par l'errance et l'égarement. Ainsi, à côté du désert clairement nommé et représenté comme chez Djaout dans *L'Invention du désert*, j'analyserai comme espaces désertiques les lieux de l'absence récurrents chez Khair-Eddine, ainsi que les ruines pingetiennes.

Un rapport particulier avec l'espace se donne clairement à lire dans les œuvres de Khair-Eddine. Toute son œuvre s'inscrit dans une thématique de l'errance qu'on retrouve dans le titre d'une des œuvres composant mon corpus, *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*. Cette errance est perçue par l'auteur comme une fatalité séculaire. S'associant à son peuple, avec qui il partage cette malédiction immémoriale, il dira

Nous n'avons plus de terre, nous marchons, le regard fixé nulle part, de siècle en siècle dépossédés, traqués jusque dans notre âme... c'est pourquoi notre corps est devenu une véritable terre et une maison errante. (VRPE, 158)

Ce « nous » révèle la complexité du rapport qu'entretient l'énonciateur-narrateur avec le cadre spatio-temporel dans lequel il s'inscrit malgré son exil. Il constate qu'il ne peut plus habiter complètement cette terre qui n'est plus sienne et qui n'a en vérité jamais été sienne. En effet, son inscription dans son « roc natal »²⁴⁰ n'est qu'une illusion car

Ce village qui était sien et qui ne l'est plus que dans sa mémoire qui toutes les nuits bifurque, réintègre ce sol qu'il n'a plus visité depuis longtemps, cette terre inerte dans son corps et que son sang réapprend dans la cécité, les calamités, les pollutions et les haines du monde diurne. . . Lui rêvant, pour une fois revenu dans son bled . . . dans son petit pays . . . qu'il ne peut même pas voir . . . debout parmi les ronces que sa vaste imagination et son cœur cassé dépecé par eux ouvre aux aigles qui déploient ses nerfs, ses yeux (VRPE 19)

Ainsi, l'être ne peut plus pénétrer totalement cet espace dont il est séparé spatialement et temporellement. Cet échec est rendu manifeste dans son œuvre par son incapacité à y retourner : « (...) je me retrouve seul dans une ville anonyme à l'arrêt d'un car en partance pour le Sud. (...) A peine ai-je fait le tour du véhicule que me voilà devant une table de café... » (VRPE, 43)

²³⁹ Blanchot, Maurice, *le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p111

²⁴⁰ Khair-Eddine, Mohammed, *Une Odeur de mantèque*, 1976, Paris, Edition Seuil, p160

Ce double échec s'explique, d'abord, par son inscription dans « une terre en perpétuelle mouvance » (VRPE, 155), et surtout, par la nature même essentiellement nomade du poète qui déclarera

Notre histoire a toujours été fondée sur l'errance, la transhumance. Qu'est-ce que l'errance ? L'individu migre comme les oiseaux ; il faut qu'il aille un peu plus loin, non pas pour découvrir sa pitance mais pour se découvrir soi-même. C'est un reflet d'un miroir, une focalisation.²⁴¹

« Le système de l'errance », comme il le nomme dans *Agadir*, est évoqué, dans le texte, à travers la figure des marches répétées et incessantes. En effet, les flâneries dans l'espace sudique qui avait pour but de l'inscrire dans ce territoire sont remplacées, avec son départ pour le Nord, par des errances qui s'aggraveront dans son exil. Dans cette « France-musée », il se rend compte qu'il ne fait que passer « Tu ne peux plus t'arrêter, plus vivre vraiment (...) » (VRPE, 24).

Ainsi tout au long de ses romans, l'être arpente la distance qui le sépare de son pays. Le marcheur depuis son départ du Sud, traverse des espaces plus qu'il ne les habite. Il traverse des lieux d'errance sans tenter de s'y inscrire. Son rapport avec le temps et l'espace semble alors être contenu dans une seule phrase « nous n'avons plus de terre » (VRPE, 158) Le désert extérieur dans lequel il ne cesse de marcher, l'espace du Nord, serait, dès lors, à l'image de son désert intérieur. Le rapport indéfini de l'énonciateur à l'espace est le reflet de son rapport avec le monde et avec le temps. Il dira « je marche toujours dans le nuit » (VRPE, 42), ces pas marquent le rythme de sa marche dans le temps.

Séparé de son territoire d'enfance par le départ vers Casablanca, l'adolescent part seul sur les routes, fugue loin de son père mais sans réel destination et sans itinéraire.

Ensuite, vinrent les fugues, j'en fis plusieurs, la première à quatorze ans, la dernière beaucoup plus tard. (...) Je revins de moi-même à la maison après avoir parcouru sur une bicyclette plus de cent kilomètres (VRPE, 150-151)

Ces fugues ne lui permettent pas de retrouver « la volupté des paysages nus et des montagnes pelées, l'eau glacées des torrents, la chasse, les mariages la nuit avec des battements de tambours et des chants dont certains se détachaient sur le ciel à l'instar d'un aigle solitaire » (VRPE, 141) qui constituent son pays natal. Sa séparation avec l'espace originel, avec sa mère mais surtout l'impossibilité de retourner en arrière expliquent son errance perpétuelle.

²⁴¹ - *Almaghrif* . N° 3588, Rabat, 18-19 sept. 1988, p. 15.

Ainsi, l'espace que traverse le Poète correspond en tout point au désert blanchotien, dénué de tout repère temporel ou spatial. Le déplacement de l'être puisqu'il n'est pas défini en terme d'itinéraire ou de but, est réduit à son sens le plus strict. La marche devient désorientée, de travers et l'existence de celui qui la pratique, à l'image des espaces traversés, devient indéterminé.

Le désert est aussi un espace inhabité où règnent le silence, la solitude et l'incommunicabilité. Il est « le noir (qui) règne sur tout ce qu'(il) a vécu, sur les arganiers, les plates roches (...) » (26). C'est un espace hostile à l'homme qui ne peut qu'y passer dans une errance répétée et perpétuelle d'où tout itinéraire demeure exclu.

Ce nomadisme est celui d'une collectivité, d'une « peau corrigées sur l'épure d'un silence » (MA, 150). Il est ce qui caractérise le mieux la figure d'Agoun'chich, archétype des Berbères « proches des fous et des génies » (MA 35) qui portent en eux un « instinct de mort et de survie (...) (et) un amour de l'exil et de l'errance »²⁴². Paradoxalement, ce sentiment se manifeste par l'attachement à un lieu, celui des origines. Le rapport défini à ce lieu, à ce territoire, doublé de la mémoire portée par ce lieu participe d'une stase temporelle qui semble caractériser ce peuple condamné à l'amnésie pour qui « Aucun attribut du passé ou du futur ne vient sanctionner (sa) quête atroce » (VRPE, 168). Il y a comme une impossibilité à se mettre réellement en marche, leur errance est un piétinement historique. Le Poète aux origines vagues, « issu que d'une carence » (VRPE, 166), est condamné, comme son sang aigre, à un vivre dans un présent et un futur marqué par l'exil et la solitude mais cependant riche d'un passé.

Agressé par un hiver dans poésie, le personnage de *L'Invention du désert* cherche refuge dans son intérieur, « l'appartement qui ronronne de quiète chaleur » (09). Mais, à l'heure où les rues se vident, il entreprend de sortir pour « contempler en toute quiétude ces oiseaux frileux (...) sur la Seine et les moineaux transis aux pieds géants de la tour Eiffel » (10). A l'extérieur, le « guettent toujours les aiguilles du froid et l'angoisse discrète des lieux déserts » (9). Le premier danger le transporte vers le souvenir d'un hiver plein de la poésie de la nature et du cycle de la vie durant les années cinquante. Cette transposition lui permet de s'inscrire dans un espace considéré comme territoire comme nous l'avions mentionné plus haut. Le second danger, au contraire, le déporte vers ces « terresensemencées de sel » (13). Ce repli vers le Sud n'a pas qu'une dimension spatiale, extrospective, il permet l'introspection. En effet, le narrateur précise

²⁴² - Khair-Eddine, Mohammed, *Légendes et vie d'Agoun'chich*, Paris, le Seuil, 1984, p27

Je ne descends pas au sud pour m'évader ou pour chercher des sensations inédites. C'est plutôt une manière pour moi de regarder vers l'intérieur, car le désert m'habite m'illumine depuis des temps indéterminés (27).

C'est ainsi que ce trajet déterritorialisant, cette descente, fait naître un non-lieu qu'il se doit de traverser dans une dimension spatiale mais aussi temporelle puisque le désert l'habite depuis « des temps indéterminés »

Le voyage vers les étendues désertiques répond, au début du texte, à une nécessité pragmatique qui est la rédaction « tout simplement (d') une histoire des Almoravides » (17). Mais cet impératif va vite laisser place à une quête ontologique qui mènera l'énonciateur à traverser les déserts algériens et d'Arabie. Cette recherche de soi, en plus d'un déplacement horizontal, le projette dans le temps. En effet, il dira que sa tête « est semblable à ces outres où les indiens transportent, au gré de leurs migrations, les os de leurs ancêtres » (26). Cette comparaison résume, il nous semble, les différents rapports que le sujet entretient avec cet espace. Le désert est marqué par une errance, « migration », dans l'espace et dans l'Histoire « les os de leur ancêtres ». Il est un espace ouvert, sans frontière qui lui permet de lutter contre l'immobilisme, du moins jusqu'à d'Aden où l'immobilité canicule fait écho à la stagnation des villes froides qui permet une reterritorialisation, une remontée vers les lieux de l'enfance.

Point de jonction, le désert permet le croisement de la ligne horizontale de l'arpentement et de l'errance spatiale et d'une ligne verticale qui inscrit le sujet dans le temps. Il est dédié au mouvement physique et temporel qui suscite l'être avant son éparpillement et son anéantissement. En effet, c'est le souvenir des « Aurores poisseuses où la lumière s'étrangle en quintes de toux avant de disparaître totalement (...) » (13) qui fait jaillir le JE énonciatif qui se présentait jusque-là comme un « il ». Mais très vite, l'être est absorbé par cet espace où il est impossible de s'arrêter et encore moins de s'y enraciner car c'est « un lieu amnésique » (33), « une surface mouvante qui avale les bornes dans son errance » (104) et qu'on ne peut baliser. Le désert n'est pas non plus un espace de transhumance car sa traversée ne laisse aucune trace, aucune mémoire. C'est un espace « lisse » qui s'oppose, comme le montrent Deleuze et Guattari²⁴³, aux espaces striés de la sédentarité.

Pour les deux philosophes, « ce qui occupe l'espace lisse ce sont les intensités, les vents et les bruits, les forces et les qualités tactiles et sonores comme **dans le désert**, la steppe ou les glaces ». En cela, il s'oppose à l'espace strié qui recouvre « le ciel comme mesure et les qualités

²⁴³ - Deleuze, Gilles, et Guattari, Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Edition de Minuit, 1980

visuelles mesurables qui en découlent »²⁴⁴. Cette opposition d'espace se retrouve dans le texte djaoutien qui oppose les espaces désertiques (froid en France et caniculaire) au territoire de l'enfance représenté par la figure de l'oiseau, élément symbolisant le ciel.

Dans cet espace où « La distance et le temps s'y anéantissent » (28), la direction compte plus que la dimension. Lieu de l'affect et non de la propriété, il accentue la perception haptique au détriment que la vue « Car, au désert, les yeux sont inutiles, la tête seule accueillait **l'égouttement** des minutes, la **lame acérée** des couleurs, le **poids** des lumières crues, les **tisons** de l'air incendié » (68). Remarquons ici l'importance accordée au lexique désignant le toucher (en gras dans la citation). En effet, ce non-lieu est décrit selon ses effets sur le corps, selon « de simples impressions ou (...) des notules » (31), ses symptômes, pour reprendre les termes de Deleuze et de Guattari.

La traversée d'un tel espace ne peut, dès lors, suivre aucun itinéraire, n'avoir aucune finalité, contrairement aux touristes qui tentent d'« ingurgiter le plus de paysages possible » (45). Pour l'énonciateur-écrivain

Seules comptent les distances qu'on parcourt en alimentant une illusion de changement. On roule dans vraiment se déplacer. Etranges cratères de sable d'où émergent des palmiers. Immobilité remuante. (...) Le paysage n'est qu'un leurre, un vide décrété où l'ombre elle-même est exclue » (30)

Son parcours le mènera inexorablement à se faire engloutir par l'espace car rien ne peut durer assez longtemps pour exister. « La mémoire de ce qui fut agonise sous le poids des jours et de la terre » (33)

Il y a, donc, une corrélation entre la nature inlassablement mouvante de l'espace désertique et la mémoire que le narrateur tente de baliser par son écriture. Il avoue vouloir « Rebaliser par l'écrit des trajectoires vouées à être blanches (...) baliser une surface mouvante qui avale les bornes dans son errance » (103-104)

Mais très vite, il prendra conscience que sa tentative de fixer les vestiges engloutis est vouée à l'échec car elle concerne des espaces mouvants : le désert et l'Histoire. Cet espace lisse va comme engloutir l'écriture elle-même jusqu'au mutisme. L'arpentage d'un espace physique et historique mouvant amène une écriture nomade qui rappelle l'écriture blanche. « Dans un thème et un espace aussi vastes et aussi érosifs (...), l'écriture ne peut que se déliter ou s'enliser » (31)

²⁴⁴ - *ibid.*, p 598 (c'est nous qui soulignons)

Cet échec va amener l'auteur à remonter vers un point fixe, ses territoires d'enfance, son ascendance (à travers le personnage de l'ancêtre) et ses origines qu'il partage avec une communauté de personne qui le font remonter à Ibn Toumert et même à Kahina. Il tente symboliquement de fixer, de « statufier » son Ancêtre et le fondateur des Almoravides par l'écriture « comme un sang incontinent qui (le) pousse à défier le soleil, qui (le) bourre d'astuces guerrières lorsque le désert (l')encerclé de ses pièges ». Cette écriture de la reterritorialisation contrebalance, donc, la dissémination et l'anéantissement qui le menacent, mais alors elle devra se faire errante à son tour. Les énoncés y sont souvent brefs, le récit est éparpillé, ce qui crée un mouvement de délitement nécessaire à cette écriture de la strate.

L'espace désertique, comme Tehouda, « n'est pas un lieu d'histoire, (il) n'est même pas un lieu tout court » (31) Il n'existe que comme un « tout petit monticule » (33) qui résulte de l'entassement têtue de l'Histoire qui refuse l'effacement de l'amnésie. Ce même ensevelissement menace le narrateur dont le corps et la mémoire sont ensablés « Les dunes s'entassent sur la mémoire » (29) jusqu'à la dessiccation

Mais, tout à coup, la dessiccation s'installe en irradiant par les épaules. (...) Fièvre. Les phares douloureux s'allument dans (son) corps. Forent dans (ses) muscles qui frémissent. Trémulation persistante. Le délire de l'eau remonte lentement en surface. Des norias s'activent dans la tête, se déversent sur le sable des méninges. Les oreilles surchauffées grésillent comme un métal incandescent qu'on immerge ; elles deviennent des ruisseaux en crue qui se répandent tout autour. (88)

La maladie n'est plus une épreuve physique mais une expérience spatiale. Le corps devient espace désertique, espace de l'errance jusqu'à l'anéantissement qui en est le destin. En effet, l'espace comme un trou noir, « une sorte de trou immense avec le soleil août au bout » finit par l'absorber, « il s'y engouffre en bouillant » (68). Tout est englouti, les êtres, le temps, la mémoire et même les bruits. Le désert est le lieu du « silence hermétique » (114) où « l'idée à bannir est la fertilité » (108) même.

La mort, la lumière, le silence sont les caractéristiques principales des espaces désertiques mais l'énonciateur y connaît des expériences différentes. Dans le désert algérien, « Le temps s'écoule sans déranger. Il semble passer comme un souffle, respectueux des gestes lents et des murailles d'argile ocre, belles et humbles dans l'immensité tranquille du désert » (43) C'est une « Intemporalité du rêve qui meurt dans s'anéantir, qui s'estompe sans s'effacer » que tente d'expérimenter d'être en y fermant les yeux. Cet espace permet la complétude de l'être son osmose avec le monde qui l'entoure. C'est cette fascination qui finit par l'enliser dans ce non-

lieu. Il tente d'absorber le monde qui l'absorbe sans l'anéantir. En Arabie, l'expérience est plus douloureuse. L'étouffement y est total et l'anéantissement menace la ville et tout ce qui s'y trouve

Alors que le désert algérien appelle la fertilité puisque sa traversée aboutit soit à une oasis soit à un territoire historique, celui d'Arabie est synonyme de mort. Son itinéraire dans le premier désert le conduit au Géant Rouge « La vastitude immémoriale du désert » (44) alors qu'à Aden le soleil est « inexpugnable » (117). Dans cet enfer terrestre, le corps est rendu à son origine minérale, le regard ricoche sur la surface de la mer (109) ou bute sur la montagne qui étouffe la ville (101), la voix est inutile. Il tente de trouver un « point d'appui » (100) pour faire basculer le golfe d'Aden mais toute échappée est impossible. Le désert d'Arabie n'est donc pas à mettre en rapport avec le désert algérien mais avec le désert de glace décrit au début du texte, enfermant ainsi l'être dans un non-lieu de l'exil.

A travers leur représentation d'un espace désertique, Djaout, Khair-Eddine et Pinget établissent un rapport direct entre l'espace, l'être et l'écriture. C'est, sans doute, ce qui explique le caractère auto(bio)graphique. C'est ce que je me propose d'analyser à présent.

2.3. L'écriture

Ce que révèle l'analyse de l'espace et du lieu dans *Une Vie, un Rêve, un Peuple toujours errants*, *Cette Voix*, *L'Exproprié*, *Moi l'aigre* et dans *L'Invention du désert* c'est que la quête d'identité trouve son accomplissement dans l'écriture. En effet, l'expérience scripturale permet au Je de construire la certitude d'être et lui révèle, en même temps, comment le sujet de l'écriture est par essence autre, dissocié de soi. Après la répudiation de sa mère, le narrateur de *Une Vie, un Rêve, un Peuple toujours errants* « n'accordai(t) plus aucune valeur à quoi que ce soit », mais « dans (son) sang roulait la plus terrible des violences ». Son être se disloquait avant d'accéder à la définition de son être à travers l'écriture. « C'était l'époque où dans (ses) tripes se réveillait cet homme qui depuis (l')oxyde et (le) démembre » (146). Quant au narrateur de *L'Invention du désert*, c'est son désir d'écrire la chronique des Almoravides qui le ramène à son unité originelle. Dans un espace fuyant et mouvant, l'écriture reste le seul ancrage qui le pousse à s'affirmer.

L'écriture devient, dès lors, le lieu essentiel dans lequel le sujet se constitue, émerge des blessures de l'enfance et de la néantisation de sa vie d'exil. « Cette angoisse qui (...) anime (le sujet) d'un si grand pouvoir » (VRPE, 41) fait de l'écriture un point d'aboutissement de la quête identitaire dans des espaces qui accentuent les contradictions de l'être. L'unité retrouvée d'un Je-écrivain passe par la création d'une écriture non de la mémoire mais de l'oubli.

En effet, le souvenir ne permet pas, comme nous l'avions montré, la reconstitution de l'être car il le révèle comme une absence, un non-être dans un hors-espace. Conscient de cela, l'énonciateur-scripteur de *L'Invention du désert* compare le travail de l'écrivain à celui de l'archéologue.

Tu deviens ainsi archéologue de ton passé ; mais toi tu ne te leures pas : tu sais que l'archéologie est avant tout la science des nécrophages. (188)

L'écrivain comme l'archéologue semble condamné à découvrir des traces qui sont des absences de l'être. Les souvenirs sont des fossiles qui gardent l'empreinte de l'être en creux, comme ce qui fut et qui ne peut plus être. Vouloir reconstituer cette empreinte est une illusion.

Moi j'essayais de fuir à reculons vers l'enfance. J'escomptais y déceler des embellies pour égayer l'hiver de vivre. J'escomptais y trouver la clef pour rendre la liberté à cet enfant qui étouffait en moi et qui réclamait à grands cris de sortir. On se donne l'illusion de vivre en entreprenant des voyages à rebours, mais on ne fait en vérité que rendre sa mort plus imminente. Car quel cimetière que le passé ! (ID, 189)

Cette écriture dans un contexte d'émergence marqué par la violence familiale et sociale et dans un contexte historique marqué par « La société (qui) est là pour nous rendre amnésique » (VRPE 60), est la transcription du « chatolement de vieux sangs et corps absents qui s'agitaient dans (les) chromosomes, se hérissant dans une tentative dérisoire de s'ouvrir à ce monde obscur qui écorche (la) peau » (VRPE, 163-164). L'écriture, comme le désert, « Ici et là, (...) éclate parfois pour livrer passage à quelques miettes du monde d'en bas qui semble protester contre l'oubli » (ID, p 32).

Mais cet écriture aboutit à un constat d'échec car il est « Impossible d'y (à l'enfance) revenir » (VRPE, 26) et ce même par l'écriture. Ce constat d'échec qui conduira nos auteurs, comme on le verra plus tard, à une remise en question totale du pourquoi et du comment du langage pose le rapport de l'être au vécu. En cela, le choix de raconter l'histoire des Almoravides par la fin, « à travers les hommes qui la détruisirent » (17), ou la représentation de soi comme un mort sont très révélateurs de ce rapport au vécu qui s'inscrit dans la mort.

L'écriture de la mémoire devient une anamnèse qui se construit sur un vide envisagé comme un creux qu'il s'agit de mouler. L'écriture de l'oubli fonctionne comme une impression en négatif. L'adulte dans le cas de *L'invention du désert* et de *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* écrit « entièrement (...) dans la dimension de la mémoire, d'une mémoire qui a été entièrement purifiée de tout souvenir, qui n'est qu'une sorte de brouillard, renvoyant

perpétuellement à la mémoire, une mémoire sur la mémoire, et chaque mémoire effaçant tout souvenir et ceci indéfiniment »²⁴⁵

C'est dans cet espace fragmentaire que la « mémoire vide » acquiert une dimension dramatique. « L'écriture devient une scène où se joue une représentation allégorique de la mémoire fragmentée qui ne cesse de s'ensabler dans l'oubli ». Il ne s'agit plus, dès lors, de retrouver son passé, car « il ne reste même pas une mémoire intact où se reposer des voyages, Toute a subi la déflagration du temps et les avaries du naufrage » (ID, p 189), mais de se créer un passé.

L'écriture devient un lieu fantasmatique où le passé innommable devient mythique à l'image des personnages mythiques représentés dans les œuvres, l'Ancêtre dans *L'invention du désert* et la mère dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*. Ces personnages s'inscrivent dans un passé indéfini, « **Il était une fois** un vieux Berbère qui aimait s'affirmer d'ascendance almoravide » (ID 89), qui semble avoir une valeur itérative et qui se pose comme démultiplié. La dessiccation de l'énonciateur dans le texte de Djaout semble être une réitération du délire de l'eau eut par l'ancêtre lors de son pèlerinage. L'Histoire du Maroc, dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, est perçue comme une perpétuelle dépossession de la terre. C'est ainsi que l'écriture se détache du souvenir singulier pour occuper un espace plus vaste celui de la mémoire collective évoquée dans un présent qui brouille tous les repères temporels. L'écriture devient un espace qui n'a plus d'ancrage temporel ni spatial hormis la parole qui permet à l'être de se déplacer de l'âge adulte à, de l'espace de l'exil à la terre natale. Elle prend l'image d'un pont qui n'existe que dans sa fonction de traverse, ce qui fait de lui un non-espace.

La figure de l'ancêtre dans *L'invention du désert* devenue intemporelle et erratique traverse l'espace de l'œuvre pour devenir une pure figure textuelle. Dans cette écriture, la réalité référentielle n'existe pas car ce qu'elle représente est l'écriture d'une subjectivité. L'espace dans ce lieu qui est l'écriture devient une abstraction et ce n'est qu'ainsi que l'être accède aux autres mémoires. L'enfance, par cette écriture, n'est pas reconstitution mais à création. Les auteurs semblent construire une enfance mythique qui n'a d'autre réalité que d'être un objet littéraire. Mais, l'espace scriptural ainsi perçu s'édifie au prix d'une réécriture de soi qui dévoile les failles du vécu c'est-à-dire, l'incapacité du sujet à concevoir son image et son identité. Le lieu de l'écriture de l'enfance s'inscrit dans une esthétique de la perte dont l'espace est celui d'une quête perpétuelle d'un passé absent et d'un sujet éclaté qui construisent simultanément l'écrivain et l'écriture. Ainsi, l'écriture qui fonde la seule identité de l'être semble constituer le seul sujet des œuvres.

²⁴⁵ Foucault, Michel, et Cixious, Hélène, *Cahiers Renaud-Barrault*, n°86, octobre 1975, p.10

Les auteurs semblent comprendre la richesse littéraire que représente la figure de l'enfance. Cet espace ne semble important que comme source d'écriture. L'enfant devient un miroir dans lequel les auteurs se réfléchissent car elle les fascine ce qui donne une dimension poétique à l'espace de l'enfance. En effet, elle échappe à toute démarche narrative pour se fixer dans le temps de la rêverie « qui imagine en se souvenant »²⁴⁶ et qui se déploie en images. L'hypallage, figure de style très présente dans les deux textes, participe, par le glissement qu'elle insinue, à la représentation non d'un espace textuel mais de « sa presque disparition vibratoire selon le je de la parole »²⁴⁷. Ainsi, dans son évocation de l'enfance, l'écriture doit prendre l'image d'une perte.

Texte inaugural, récit de l'aphonie, écriture d'une blessure incurable transformait en poème, *l'Exproprié* pose singulièrement la question de sa détermination générique. Ceci d'autant plus que la désignation de roman par la maison d'édition est une fausse piste de lecture qui répond à des impératifs de classification. Ce qui est désigné comme « roman »²⁴⁸ par la page de couverture n'échappe pas au brouillage du genre romanesque traditionnel autour duquel va se déployer l'écriture de *l'Exproprié*, s'élaborant selon un processus de construction/déconstruction, tout à fait caractéristique de l'écriture des jeunes poètes influencés par la revue *Souffles*.

Dans ses structures, le texte est travaillé par l'hétérogénéité et le mélange. L'œuvre n'est pas vue comme un univers structuré perturbé, notamment par le retour du refoulé, la mémoire. On retrouve à l'œuvre dans l'écriture de Djaout cette « machine à rompre le fil des événements » (Ricardou, 1973 [1990], p62) qui procède au brouillage incessant et à la discontinuité permanente, pratique qui tend à lutter contre tout pouvoir uniformisateur.

Ainsi, le récit de *L'Exproprié* va s'inscrire, comme nous l'avons déjà signalé, dans l'interdit et ici l'espace qui joue un rôle majeur est essentiellement celui du dire - entre l'originel, le lieu natal et l'ailleurs/devenir. S'ouvrant sur le train-assises où se trouve le narrateur, le récit débouche sur un ailleurs constitué d'un texte vivant.

L'écriture effectue alors un trajet suivant l'itinéraire de la parole créatrice de mémoire. Elle est perçue comme art cinétique, art du mouvement, favorisant la métamorphose générique.

²⁴⁶ - Bachelard, Gaston, *la Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1993 [1960], p 103

²⁴⁷ - Mallarmé, « Crise de vers. 1897 », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque la Pléiade », 1984, p 368

²⁴⁸ - Dans la version de 1981, édition SNED

Loin de se conformer à un agencement logique et traditionnel, celui du récit ou roman classique, le texte se joue de lui, pour instaurer sa propre rhétorique du « verbe rotatif et vertigineux accoucheur de météorites. » (p.70). L'écriture procède à un minutieux travail de désorganisation des codes. Tous les procédés mis en œuvre créent le rythme nécessaire pour que le texte se dise tel qu'il s'est choisi : déferlement de mots, flux des images, variations typographiques, phrases courtes et saccadées, absence totale de la ponctuation ou usage excessif de celle-ci. Ainsi, la scène sur laquelle se déploie l'écriture de *L'exproprié* et dont elle va se nourrir, est paradoxalement celle de l'effondrement des structures de l'écriture traditionnelle. Le genre serait alors « une certaine configuration de possibles littéraires » (Zumthor, 1972 p197). La quête des repères textuels constitue la préoccupation essentielle du récit reflétant la quête intra-textuelle de la quête de la mémoire. L'écriture du chaos et le désordre textuel tiennent de cette quête éperdue des souvenirs dans cet espace d'effacement qu'est le présent du train-assises.

Itinéraire de l'amnésie soignée, le récit est le théâtre de la confrontation des discours, de tous les possibles du langage, de toutes les paroles, où elles semblent s'anéantir par l'acte même qui les accomplit. De ce fait, *L'Exproprié* serait le lieu totalisant tous les genres littéraires, en les subvertissant chacun par cette totalisation même. La question du genre se pose dans l'œuvre, dès le premier texte, à travers la métaphore du train où seule la parole semble salvatrice.

Il apparaît donc que le fondement de l'écriture dans *L'exproprié*, comme texte génésiaque, est la mise en texte d'un espace de paroles à travers la rencontre formelle entre narration, poésie, discours et théâtre. Cette parole s'affirme dans l'ici et maintenant de l'énonciation, échappant ainsi au vacillement de la mémoire

L'enjeu semble se dérouler sur le terrain de la langue. C'est pourquoi la question du genre, qui fonde sans doute la langue sur un plan littéraire, est réglée ici en termes violents, faisant du texte un lieu privilégié et conflictuel, celui de la parole qui se joue de la forme générique. « La relation du texte singulier avec la série de textes constituant le genre apparaît comme un processus de création et de modification continue d'un horizon » (Jauss, 1970, pp. 85-86).

Si « les genres se transforment dans la mesure où ils participent de l'histoire et s'inscrivent dans l'histoire dans la mesure où ils se transforment » (Jauss, 1970, p.101), le traitement générique opéré ici, formule une conception de l'œuvre où l'écriture explore les différents modes du dire dans une stratégie de critique opérationnelle, visant à dynamiter tout un système totalitaire, familial, social, religieux et politique, à travers une construction chaotique du texte qui joue du brouillage des pistes et de la perte du sens pour dire la violence du monde.

C'est ainsi que l'histoire de « la noria et l'enfance » devient celle du système qui corrompt l'enfant des Matmata, système que l'écriture s'applique à détruire par la destruction même des formes et de cette lisibilité. Le langage devient « le fleuve contenu/ qui pansera [leurs] cicatrice » (p40).

De ce point de vue, l'émergence du discours historique et religieux dans le récit proprement dit, constitue un autre élément de rupture et de brouillage. La référence à une réalité culturelle est constante dans l'œuvre de Djaout, à l'exemple de *l'Invention du désert*. Cette résorption du narratif dans le discursif marque chez l'écrivain l'engagement du récit comme parole sociale et accentue les fluctuations des notions de fiction et de réalité au niveau du texte qui participent aussi de la métamorphose générique. Ceci donne lieu à une prise de position dans laquelle la narration cède souvent le pas au discours sur la question de la mémoire culturelle.

Constatons dans ce processus fréquent dans l'œuvre de redécouverte de l'histoire de soi et de tentative de retrouver la genèse de l'écriture, la mise en fiction de l'écriture elle-même, à la fois par l'insertion dans le tissu narratif, dans l'espace fictionnel, du poème tel que le jeune écrivain en composait, et par l'introduction de l'écriture comme élément dans la narration. Subvertissant l'ordre du récit, l'irruption du verbe poétique est récurrente dans chaque texte de l'œuvre.

L'écriture intermittente pratique l'ellipse, fonctionne par éclipse et trouve dans le théâtre une possible élaboration du dire. La mise en scène théâtrale s'avère être la forme privilégiée pour réunir différents aspects qui se présentent dans le récit. Abandonnant l'histoire de Méziane, le texte introduit une séquence dramatique (*L'Exproprié*, p. 23-24) dans laquelle deux personnages figurent les acteurs d'une scène symbolisant le séisme qui a enseveli le village de Iboudja. Le théâtre mêlé au récit sonde les arcanes de la mémoire mythique.

Notons que le genre subverti devenant forme subversive, se crée tout un processus en spirale de subversion de la forme par le poétique ou le dramatique. C'est ainsi que la forme poétique ou la forme dramatique, théâtrale, formes subversives d'autres formes, répondent aux exigences d'une parole scripturale qui semble seule commander le texte.

Cette parole scripturale, ainsi indéfinie par la métamorphose générique, dans laquelle le poétique et le dramatique sont travaillés et traversés l'un par l'autre, s'inscrit aussi dans la rupture, la faille, dans un écart où vient se loger à la fois le plaisir pervers du texte, la notion d'écriture/non-écriture et le brouillage générique. Force est de constater jusqu'ici qu'on ne peut ramener l'œuvre au genre. En effet, on se trouve en présence d'une œuvre qui semble refuser la médiation du genre, d'une œuvre qui dans sa pratique réfractaire au respect des règles formelles

et génériques semble tendre plutôt vers la construction du texte dans sa spécificité « djaoutienne ». L'auteur appartient à cette génération d'écrivains maghrébins de langue française qui a frayé en l'inventant la voie d'une littérature où un langage neuf découvre un projet novateur, une nouvelle sensibilité et une esthétique autre. Comme chez les autres écrivains de cette génération, chez Djaout les genres traditionnels que sont le récit, le poème, le théâtre et l'essai, sont modifiés par sa pratique scripturale, traversés par un langage qui les met en question. Au-delà de l'énoncé manifeste, le texte djaoutien est appréhendé comme objet polymorphe et comme dynamique. Il devient processus, « procès scriptural, jeu de différences, dépôt et transit de la signifiante » (FARCY, 1991, p. 98). Il est alors saisi dans une perspective dissidente, de dissolution. L'écriture rature le sens unique du texte et l'univocité du langage. Ainsi, d'abord vu comme mode de fonctionnement du langage et perçu à travers sa dimension communicative, le texte est saisi comme productivité, comme lieu du pouvoir génératif du langage.

Le texte devient collage et le genre se dessine comme mode du dire et non comme norme. Par le procédé du collage, chaque texte contient en germe un récit possible, un poème possible, un théâtre possible, qui sont autant de façons de dire les choses. C'est de leur combinatoire que naît et se nourrit le texte et que s'accomplit l'acte énonciatif.

Cette circulation générique a pour effet de pointer la dynamique de la parole en acte dans l'écriture, la matérialité du verbal, l'écriture organique. Elles décroissent aussi le champ scriptural, ouvrent l'étendue de l'œuvre, inscrivent un espace.

De la même manière, Khair-Eddine, dans *Moi l'aigre*, se dresse contre ceux qui n'ont rien établi d'autre « qu'une écriture raturée d'avance » (15). Il nous retrace les étapes qui l'ont conduit à la « véritable création » (107). Pour y parvenir, il doit, d'abord, atteindre « la plus complète stérilité » (27) afin d'éprouver la néantisation qui lui permettra de remettre en question l'ordre établi. Ce n'est qu'au prix d'une traversée du désert, d'une marginalisation qu'il réussira à « laisser derrière (lui) le sentimentalisme pleurnichard et les réminiscence de toutes sortes » et à écouter « le rythme saccadé des choses » (27).

Sa tentative de réécrire ce rythme naturel des choses le conduit à traverser un espace scriptural fait d'« un crépitement de balles et (d') une montée de hurlements étouffés » et qui l'engage « dans la voie d'une guérilla linguistique » (28) qui le rend hermétique et révèle sans cesse l'impossible communication dans « un rêve sans merci ».

Ainsi, l'espace scriptural devient une réelle souffrance. L'auteur l'avoue à son compatriote Laâbi : « J'écris au prix de mille souffrances dans les cafés c'est là que je me terrorise »²⁴⁹. Cet espace est celui où l'être se décharne afin d'habiter un « langage tapissé de peau »²⁵⁰, celui où il vit l'expérience de la perte de soi et de la violence.

Cette écriture qu'il nous vend « dix coups de poings » (156) questionne la place de la littérature dans un monde en crise. En effet, comme le montre Barthes « chaque fois que l'écrivain trouve un complexe de mots, c'est l'existence même de la littérature qui est mise en question »²⁵¹ pour Khair-Eddine, il est nécessaire de créer une écriture qui obéit à la logique de ce monde néantisé de créer un langage fait de « l'atome pluriel des mots » (156)

De son côté, Pinget évoque, dans son roman, l'écriture sous toutes ces formes, comme objet (cahier, feuille, manuscrit...), comme pratique (écrire, lire, réécrire,...), comme « pensum infatigable », comme agent (écrivain, scripteur) mais aussi comme espace à travers des lieux dédiés (la chambre, le bureau, la table,...). Mais cette évocation bien que multiple est loin de permettre la figuration du lieu car elle dessine les contours flous d'un non-lieu.

L'omniprésence de l'écriture détone avec l'absence de description des éléments en rapport avec elle. L'espace de l'écriture, à peine cité « Monsieur Théodore remontait dans sa chambre et notait une pensée relatives aux errements des esprits les plus distingués puis il se replongeait dans ses lectures » (205), n'est pas décrit. L'impossibilité de représenter cet espace vient du fait que ce soit un lieu qui se fait hors-lieu, une chambre hors de toute observation car « close au regard » (24, 25, 28, 49,218).

Le narrateur fait mention d'un autre hors-lieu rattaché à la pratique scripturale, la bibliothèque municipale.

après le décès de Théodore qui n'ayant pas eu d'héritier avait légué sa maison à la commune solution qui lui avait paru la meilleure pour que fussent respectées les volontés de son oncle exprimées dans le codicille il y avait ajouté une petite somme justifiant la fondation dont le but était d'accueillir les intellectuels fatigués dans ce lieu tranquille notre maire qui était alors le fils Chenu avait fait voter de modestes crédits pour l'entretien du bâtiment et l'aménagement du grenier en bibliothèque municipale les volumes de la mairie s'étaient ainsi mariés à ceux de monsieur Alexandre et les mémoires de ce dernier resteraient ad vitam dans les murs l'initiative de mademoiselle Moine de continuer le

²⁴⁹ - Cité par Bonn Ch. et Khadda, N. in *Littérature maghrébine d'expression française*, Paris, EDICEF, 1996

²⁵⁰ - Roland Barthes, *le Plaisir du texte*, op. cit. p 104

²⁵¹ - Roland Barthes, *le Degré zéro de l'écriture*, Paris, ed le Seuil, 1972, p45

classement commencé par Théodore puis de faire relier plein veau par mademoiselle de Bonne Mesure (...) Et ça fait maintenant combien plus d'une année oui que le volume est terminé trois cents pages manuscrites une de ces épaisseurs format trente-cinq vingt-cinq environ tout blond dans sa reliure où il y a écrit au dos Mémoires de monsieur Mortin et quand on le demande à mademoiselle Moine qui fait aussi bibliothécaire (...) elle dit aucune note d'aucune sorte ne doit être prise de cette lecture vous vous exposez aux poursuites judiciaires et c'est encore inscrit sur une étiquette à l'intérieur du livre on peut se demander même s'il est conforme aux intentions de monsieur Alexandre de le laisser lire (...) Encore un détail le volume est fixé à un pupitre par une chaîne afin que personne ne soit tenté de l'emporter mais même sans ça ce serait impossible parce que notre présidente ne quitte jamais le grenier le jeudi jour d'ouverture de la bibliothèque et je vous jure qu'elle a l'œil.

Ce n'est pas que notre bibliothèque soit fréquentée loin de là qu'elle se trouvât naguère à la mairie où qu'elle soit aujourd'hui à la fondation la jeunesse va au cinéma et les gens de notre âge ont la télévision il reste pourtant deux ou trois personnes fidèles à la culture livresque disons la culture tout court. » (170-174)

La représentation de cet espace ne se fait pas, là aussi, par sa description. Ce qui est mis en avant, c'est son fonctionnement « le jeudi jour d'ouverture », le fait qu'elle soit fréquentée par « deux ou trois personnes fidèles » et qu'elle ne contienne qu'un seul ouvrage qui n'est qu'ailleurs pas fait pour être lu. Ce qui ressort de cette représentation est l'absurdité même du lieu. Ainsi, il semble que, comme pour l'être, l'espace de l'écriture ne peut être figurée. L'espace de l'écriture est décrit comme une absence de lieu, comme une trace. Et c'est cette absence qui est signifiante, qui donne de la profondeur à la dimension spatiale, qui crée un espace sémiotisé.

L'impossible figuration de l'espace semble être le résultat d'une impossible figuration de l'écriture elle-même comme pour signifier une impossible matérialisation du mot, son inimaginable perpétuation. L'espace, comme le texte, ne peuvent être fixés car le mot est labile. Le narrateur désabusé constate que l'écriture devient un

Travail de reprises d'hypothèses nulle trace sur l'ardoise et pourtant des mots furent écrits ils figurent quelque part les limbes du discours à explorer notant ces bribes puis effaçant d'un coup d'éponge en quête d'une rédemption (120)

L'espace « quelque part » ne peut conserver la trace de ce que le temps efface et devient lui-même hors de l'espace. Les êtres qui fréquentent cet espace sont pris aussi dans cette instabilité et sont condamnés à se répéter, à « Tout redire sous peine de n'avoir rien dit » (63, 90). En effet, l'espace n'ayant pas fixé la parole première, celle de l'oncle, il est nécessaire de redire, de refaire le chemin, de remonter le temps. Mais la quête de cette parole initiale est impossible car tout s'estompe pour ne laisser que des « traces d'effacement » (8, 17, 34, 48) L'espace dans *Cette voix* est à l'image de cette ardoise sur laquelle l'oncle, source de la parole première, note les voix qu'il entend, les courses à faire « noter sur l'ardoise poireau lessive savon » (121), « des phrases comme ça toutes crues qui (lui) passaient par la tête » (159) avant de les effacer le matin venu, puis de les retracer car « les mots lui restent dans la gorge » (204).

L'écriture devient donc, comme je l'ai vu plus haut, des hésitations qui dessinent un double espace, celui de l'émergence de la parole première « cette chambre close aux regards » et celui du livre même. Il s'agit de biffures qui tente de restaurer « cette voix sur l'ardoise qui s'efface » (26, 32, 113). Cette métaphore concentre tout le tragique de la quête du scripteur/auteur. En effet, « confondant parler avec tracer sur l'ardoise » (204), il est condamné à des redites sans fin car aucune « version » ne lui permet de saisir la parole première seule capable de « resplendir hors de l'affreux ossuaire » (134). De fait, l'espace de l'écriture s'oppose au territoire funéraire. Il est celui où « je » peut « émerger de moins que rien sous zéro ». Mais dans cet espace hors-lieu, fuyant et changeant²⁵², l'écriture est condamnée à des redites sans fin et l'être désenchanté constate qu'il est impossible

(...) de finir de ne pas finir impossible de continuer d'arrêter de reprendre

D'être autre chose que cette accumulation de riens à la dérive (94-95)

Ainsi, étant impossible de conserver la parole, de fixer les mots, de remonter à la parole première, les espaces de l'écriture ne semblent plus avoir de nécessité. Le lieu n'a plus lieu d'être puisque la parole s'évanouie, se perd.

La trace qui figure l'absence du lieu dont nous parlions plus haut semble être l'unique espace mis en scène. La difficulté de la saisir, dans *Cette voix*, vient du fait qu'elle soit, elle-même impossible car elle tente de matérialiser une parole orale. En effet, contrairement à d'autres textes de Pinget où la perte est figurée par un texte, une lettre, un livre..., le roman étudié représente la perte d'une voix qu'il interroge dès les premières pages

²⁵² Termes utilisés pour définir le hors-espace chez Deleuze (Introduction, in *Mille plateaux*)

Quel bruit venant du fond un murmure un chuchotement serment ou prière
ou long discours **non-lieu définitif**

(...)

Quelle voix quelle foi ²⁵³(7-8)

Ce non-lieu définitif prend la forme dans le texte du puits où finissent tous les textes, tous les discours. Lieu redondant dans l'œuvre pingetienne, il acquiert une dimension particulière dans le roman étudié. En effet, si je compare la représentation qui en est faite dans l'incipit de *l'Hypothèse* et dans *Cette voix*, je remarque que, dans la première œuvre, il est le lieu de la perte et de l'effacement alors que, dans la deuxième, il possède une dimension conservatrice.

MORTIN. _ Dans un sens évidemment on pourrait dire que le manuscrit se trouve au fond d'un puits mais alors pas chez nous puisqu'il n'y aurait plus de puits donc qu'à un moment donné l'auteur se serait déplacé ne fût-ce qu'un temps très court emportant le manuscrit mais pour en faire quoi ? (*Hypothèse*, 13)

Ou s'approcher du puits écouter quelque bruit venant du fond un murmure un chuchotement s'approcher se pencher mains agrippées à la margelle murmure pas plus distinct viendrait du puits et du près alentour du bois d'ormeaux mais audible (...) c'est d'ici que partait et repartait jamais commencée jamais finie. (*Cette voix*, 27-28)

Cette particularité fait dire à F. Caray qu'il est « légitime de se demander si la bibliothèque pingetienne n'est pas incarnée pas le puits plus que par la collection traditionnelle d'ouvrages »²⁵⁴. Ainsi, ce « non-lieu définitif », cette trace semble hanter les textes mêmes de Pinget qui ne font que réécrire la même œuvre éternellement inachevée

Ainsi, la recherche d'une architecture spatiale et linguistique parfaite est à l'œuvre dans les romans de Djaout, Khair-Eddine et Pinget. Les descriptions spatiales ainsi que les thèmes sont associés à une recherche d'un espace scriptural que la voix pourra habiter. Dans *L'invention du désert*, par exemple, l'énonciateur tente d'aménager son « appartement qui ronronne de quiète chaleur » (9), sa mémoire qui « a subi la déflagration du temps et les avaries du naufrages » mais aussi de relever les ruine « par le rêve et l'utopie de l'écriture » (189).

²⁵³ - C'est nous qui soulignons

²⁵⁴ - F. Caray, « La problématique bibliothèque de Robert Pinget dans *L'Inquisiteur*, *L'Apocryphe*, *Cette Voix* et *Quelqu'un* », *Conserveries mémorielles*, #5 | -1, p 195.

Dans cette perspective, la figure la plus remarquable est celle de l'errance et du mouvement. En effet, la dialectique à laquelle obéissent nos textes est ce va-et-vient qui s'effectue entre différents espaces avant d'atteindre la clôture/clausule finale. L'énonciateur prendra conscience que « ce que (lui) ont toujours suggéré les terres traversées... c'est un mouvement douloureux de ressac entre la vie et la mort » (ID 137)

Le cheminement de la parole dans les œuvres étudiées confronte le lecteur à l'incertitude des identités énonciatives.

Il y aurait comme les brumes d'une arrière-vieillesse, tous repères disparus dans un temps sans mesure, où la répétition des événements témoigne seulement d'une insidieuse usure, comme si l'axe de la roue du temps, peu à peu, à force de frottement s'est rongé, et que cela tournait un peu de travers, en sorte que les choses ne se répétaient plus tout à fait à l'identique, mais que, par un gauchissement imperceptible, une confusion s'était installée où se seraient perdues les identités, où les caractères propres des individus se seraient mêlés les uns aux autres (...). Alors seule subsiste l'incertitude, incertitude de qui est qui, de ce qui s'est passé vraiment et qu'on ne peut jamais dire tout à fait parce que c'est trop loin enfoui dans le silence et la douleur, parce qu'on ne connaît plus les mots qu'il faudrait et que même si on les savait cela ne servirait à rien (...) on tourne autour d'un secret, d'un secret des identités, en multipliant les images dédoublées ²⁵⁵

L'espace de l'errance, « chronotope symbolique »²⁵⁶, réfère à un archétype spatial de l'homme qui considère que « tout est chemin ». Cet archétype est modulé selon la logique de chaque texte. Pour certains auteurs, il construit un itinéraire vers un ailleurs, pour d'autres, il est de type labyrinthique et ne mène nulle part.

Ce chronotype donne aux textes une structure binaire car, d'un côté, j'ai une multiplication des images de chemins où l'être se perd, de routes qui ne mènent à rien en enfermant l'être dans un cercle infernal, mais, d'un autre côté, ces routes permettent d'ouvrir des brèches, de le libérer d'espaces mensongers. Ce caractère binaire de l'espace contribue à créer une écriture fragmentaire qui empêche le temps de couler et qui finit par m'amener à ce minotaure pris au piège de l'espace scriptural : la Voix

²⁵⁵- Pouilloux, Jean-Yves, « La surprise de l'esprit », in *Critique*, n° 485, octobre 1987

²⁵⁶ - Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et Théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978

En effet, ce n'est qu'à travers la quête de la voix que l'être peut enfin renaître du silence et repousser la mort. Ce qui reste de l'énonciateur est inévitablement sa parole sublimée par la grandeur de la poésie, le bruissement de sa langue « de ce langage qui est (la) nature à (lui), homme moderne »²⁵⁷. C'est bien entre mots et langage que se tracent les chemins initiatiques jusqu'à la voix comprimée qui devient la langue terroriste

A l'origine de la poétique de l'espace, il y a l'obsession la plus fondamentale de bon nombre à savoir la quête de soi. Cette obsession amène les auteurs à créer des personnages comme des points d'ancrage qui ont besoin d'un site à habiter. En effet, il faut un lieu où se matérialise le moi évanescent. Chaque espace analysé est un site qui se dérobe à l'image de la voix porteuse de l'être qui se délite. En ce sens, la voix engendre le lieu qui est la spatialisation d'un être en perte et d'un temps dissout. Elle est une quête de la relation du moi au monde sans cesse pris sur le néant. C'est la raison pour laquelle il me semble essentiel d'en étudier les caractéristiques.

Le chapitre suivant sera donc consacré à l'étude poétique et rhétorique de cette voix née de la théâtralisation dans mes textes.

²⁵⁷ - Barthes, Roland, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1984, p 102.

Partie 2 :
Pour une poétique de la parole

coudre le silence
le fil de la parole
s'en va dans le vent et croit
qu'il va dans le vent et croit
qu'il va reprendre des plis des lèvres
tout ce qui fait un visage

on ne corrige rien
on continue et le temps parfois
pose là ses dents pour
mâcher lentement nos ombres
on pense qu'une petite main
tout à coup organise nos sensations
alors qu'une image enfonce à présent
son écharde qui plus tard fera du pus

à moins que l'oubli ait pourri déjà
le souvenir ou que la vie à la fin
ait usé tous les chemins
ou bien peu à peu vidé la mixture interne
Bernard Noël, « Les mots recousus »

« Coudre le silence/le fil de la parole » est une image qui résume parfaitement le projet d'écriture de Djaout, de Khair-Eddine et de Pinget. En effet, la parole/silence qu'il faut distinguer de la parole silencieuse est le sujet principal de leurs œuvres romanesques. C'est la raison pour laquelle la réflexion dans les chapitres qui vont suivre aura pour objet de rendre compte d'une poétique de la parole à l'œuvre dans les écrits de Djaout, de Khair-Eddine et de Pinget.

Après avoir démontré, dans la partie précédente, comment les énonciateurs se présentent comme des êtres pris dans un hors temps qui leur impose un ancrage dans un espace afin de cerner leurs identités qui sont toujours en devenir, il s'agit à présent d'analyser comment les voix énonciatives sont exprimées au niveau de l'écriture elle-même en projections, en devenir. C'est donc la poétique de cette théâtralisation de la parole qui sera l'objet de cette partie.

Mais au lieu de penser la théâtralisation en terme d'organisation du texte, termes qui ne fournissent que très peu d'intérêt dans une analyse des effets textuels de la mise en scène de la parole par sa fragmentation et par sa structuration, nous avons pris le parti d'employer le terme

de *poétique* qui désigne l'espace littéraire dans sa dimension spectaculaire et chronographique, qui inscrit le « je » non dans la temporalité illusoire du récit, comme je l'ai démontré, mais dans celle, plus concrète, plus immédiate, de l'inscription dans un présent de l'acte d'écrire/parler qui se matérialise dans un espace. La chambre dans *Moi l'Aigre, l'Invention du désert*, et dans *Cette voix*, la terrasse dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* ou encore le train-assise dans *L'Exproprié*, outre leur portée référentielle, deviennent au cœur des romans car ils sont le décor d'une écriture qui, par effet de reflet, ne peut exister qu'en son sein. Ecrire devient habiter un espace d'écriture. L'espace se substitue au texte, le texte prend chair dans l'espace. C'est à partir de ce lieu d'ancrage que d'autres espaces, fantasmés comme les espaces oniriques, mythiques comme les territoires de l'enfance ou encore historiques naissent, transmutent²⁵⁸ le « je » en voix, mettent en scène. Le « je » devient une « figure », une représentation spatiale d'une action discursive. Dès lors, sa parole n'est plus une donnée purement linguistique, elle est ontologique, car c'est « son manque à être » qui est à l'origine de son devenir comme une épaisseur.

Au-delà de la mise en question d'une écriture sur les plans linguistique, narratologique et rhétorique, je voudrais commencer par chercher ce qui fonde la théâtralité de la parole même de l'écrivain lorsqu'il tente de remonter aux sources de la cassure qui sont, dans le cas des auteurs qui intéressent notre travail, celles de la voix. En effet, le départ de l'espace/langue des énonciateurs de *l'Invention du désert*, leur séparation avec la mère/pays/langue dans *Moi l'Aigre* et *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, ou encore leur faille narcissique dans *Cette voix* et dans *L'Exproprié* ont fait d'eux des êtres de parole.

C'est ainsi que je commencerai mon analyse en interrogeant le concept de parole dans une acception particulière qui définit son étrange épaisseur et, en même temps, sa désagrégation.

J'aborderai dans un deuxième chapitre les manifestations de la mise en scène de la parole. En effet, dans un récit dit scénique, la mise en mots de parole convoque des figures textuelles et stylistiques nouvelles. Nous tenterons de voir comment, à travers la fragmentation de la parole d'un « je » délirant, la théâtralisation finit par structurer l'être de parole.

L'aboutissement logique de mon analyse de la poétique de la parole serait le rétablissement de la figure de soi dans une dimension temporelle qui fait que la parole se donne à lire comme un cheminement d'une voix vers sa source.

Mais avant d'entreprendre une analyse de la théâtralisation à l'œuvre dans les textes qui forment notre corpus, il me semble nécessaire de dresser un court historique de ce que certains

²⁵⁸ Le terme est à prendre dans son acception alchimique

critiques nomment le roman dramatique. Cette parenthèse que je m'efforcerai de fermer rapidement inscrira les préoccupations esthétiques de nos auteurs dans une forme de généalogie du roman.

Depuis les années soixante, la critique littéraire, influencée par les théories de Deleuze et de Lyotard, met en avant le caractère fragmentaire du roman, la fin du romanesque au profit du discursif, l'éclatement de l'unité textuelle, la mort du narrateur.... Ces « nouvelles écritures » sont rarement analysées d'un point de vue littéraire. En effet, la « crise du roman » est envisagée, le plus souvent, comme une suite à la crise de l'être et de son discours, au matérialisme. L'évanescence du narrateur, le morcellement de sa voix, la logorrhée romanesque, l'impossibilité du référent, l'éclatement de l'*Ego* seraient le reflet, dans le texte romanesque, de la crise du discours en général initiée par Nietzsche qui cherche, à travers l'éclatement total de la notion de sujet, à remettre en question la totalisation systématique de la pensée et son antériorité sur le verbe.

Toutefois, ces discours critiques produits autour de la notion de sujet, de l'évolution du roman, de la crise du discours ne permettent pas de saisir la place particulière qu'occupe, et qu'a toujours occupée, la parole/langue dans l'œuvre romanesque. C'est afin de saisir cette caractéristique inhérente à l'écriture romanesque, étudiée par Barthes en 1968²⁵⁹, qu'il semble essentiel de dresser un bref historique du roman avant d'établir un ensemble de procédés qui permettront de saisir la notion de théâtralité dans les romans de Khaïr-Eddine, de Djaout et de Pinget, avant d'en déterminer la validité dans l'analyse des pratiques textuelles.

Contrairement à ce que laisse envisager le discours critique, la mise en rapport entre le romanesque et le théâtral est très ancienne. Elle remonte à l'Antiquité et aux initiateurs d'une lecture du roman comme spectacle de la parole/langue. En effet, on trouve déjà cette notion dans la *Poétique* d'Aristote dont l'influence se maintient jusqu'à nos jours. Fondateur de la taxinomie discursive, il est l'initiateur d'une hiérarchisation des discours qui subordonne l'épique au dramatique. Mais ce qui attirera notre attention est son recours aux concepts élaborés pour la tragédie pour analyser l'épopée.

Plus ancien encore, nous pouvons citer Platon qui est à l'origine d'une méfiance du genre théâtral. Dans sa *République*, Platon reproche aux poètes leurs « mensonges » car ils donnent l'illusion de la réalité dans leur art mimétique. C'est la raison pour laquelle, il considère que le théâtre corrompt la société. Selon lui, le poète devrait choisir la *diegesis*, le récit dont la forme contient peu d'imitation. Mais, paradoxalement, il nous propose, à travers ses dialogues, un

²⁵⁹ - Barthes, Barthes, « La mort de l'auteur », in *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, pp. 61-77

théâtre polyphonique intérieur qui obéit aux impulsions de la pensée, un théâtre de la voix uniquement destiné à être lu. L'ennemi du dialogue fictif et de l'alternance de la *mimesis* et de la *diegesis*, exploite ce mode d'expression dans ses dialogues où il met en scène des personnages de dimension théâtrale, principalement dans les conversations où est représenté Socrate. Dans *Parménide*, par exemple, ancrés dans un temps et dans un lieu²⁶⁰, les dialogues philosophiques deviennent la mise en scène d'un monde fictif et non plus, comme semble le faire croire les lecteurs antérieurs de Platon, un simple échange d'idées. Ainsi, Platon est le premier à utiliser un mode d'expression, devenu depuis un modèle, qui tente de « décrire la façon dont [les hommes] ont monté eux-mêmes, par le jeu de leur regard, le spectacle du monde », permettant ainsi « la constitution de la scène et du théâtre »²⁶¹. Néanmoins, cette scène a la particularité de révéler la primauté de la voix intérieure sur le dialogue et sur l'action.

Mais, même si une certaine interprétation des dialogues de Platon privilégie la théâtralité et la mise en scène du texte, la critique et les études littéraires actuelles lui ont privilégié la figure tutélaire d'Aristote et lui ont substitué le modèle aristotélicien.

La *Poétique* d'Aristote semble être une réfutation de l'idéalisme platonicien et propose, contrairement à Platon qui offre une approche moralisante, une analyse formelle des arts de la représentation. Cette dernière est, dans l'approche aristotélicienne, essentiellement transgénérique. C'est le cas pour son étude sur l'art homérique. Selon Aristote, Homère aurait, grâce à sa narration, à l'unité de sa fable et à sa représentation en forme de drame (*dramatikas*), dépassé le cadre de l'épopée pour devenir le modèle des grands dramaturges antiques²⁶² qui imitèrent non ses sujets mais son unité d'action qui est un élément capital de la *mimesis*, et de l'autre côté, de beaucoup d'auteurs contemporains qui ont mis en avant la jouissance du spectacle de la voix produite par la lecture de *l'Odyssée* et de *l'Iliade*.

La critique actuelle met en avant l'effet dramatique qui permet cette jouissance du texte et la théâtralité qui permet une distanciation avec le spectacle de ces grandes épopées. C'est ainsi que la poétique aristotélicienne influencera, selon nous, davantage les théories sur la théâtralité du roman que la notion de taxinomie des genres.

Dans son analyse du *muthos*, par exemple, Aristote invite les poètes épiques à construire leurs intrigues de la même manière que les dramaturges, c'est-à-dire en respectant l'unité

²⁶⁰ L'ancrage spatio-temporel se lit dès les premières lignes « Dès notre arrivée à Athènes (nous venons de notre pays, de Clazomènes), voilà que, sur l'agora, nous rencontrâmes Adimante et Glaucon ; et me prenant la main, Adimante de s'écrier : "La bienvenue, Céphale..." ».

²⁶¹ Michel Foucault, « la Scène de la philosophie », *Dits et écrits*, Paris: Gallimard, 1994 pp. 571-572

²⁶² Cette lecture semble être encore valide jusqu'à nos jours

dramatique, à la manière d'Homère qui composa *l'Illiade* avec comme élément d'unité la colère d'Achille. Il dira dans *la Poétique* :

Venons-en à l'art de représenter par le récit en vers. Il est bien clair que, comme dans la tragédie, les histoires doivent être construites en forme de drames et être centrées sur une action une qui forme un tout et va jusqu'à son terme, avec un commencement, un milieu et une fin, pour que, semblables à un être vivant et qui forme un tour, elles produisent le plaisir qui leur est propre ; leur structure ne doit pas être semblable à celle des chroniques qui sont nécessairement l'exposé, non d'une action une, mais d'une période unique avec tous les événements qui se sont produits dans son cours²⁶³

Cette cohérence de l'action tend, selon lui, à captiver le lecteur/auditeur, à faire naître en lui un plaisir esthétique et à éviter les histoires où « les épisodes s'enchaînent sans vraisemblance ni nécessité »²⁶⁴ La nature des actions qui composent la fable doit, elle aussi, suivre le modèle dramatique. Elle peut comporter « les mêmes types que la tragédie ; elle peut être simple ou complexe, centrée sur les caractères ou les effets violents »²⁶⁵.

Le roman dramatique du XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, étudié par J. Viswanathan-Delord²⁶⁶, se caractérise lui aussi par une unité d'action envisagée non comme une série d'aventures mais comme une progression à travers diverses phases d'un conflit.

Il en est de même pour le mode de représentation qui doit privilégier le dialogue dramatique à la narration car le Poète « doit parler le moins possible en son nom personnel, puisque, ce faisant, il ne représente pas. »²⁶⁷ Afin que le lecteur soit autant séduit par les personnages que sont les spectateurs par les acteurs, la *Poétique* invite les poètes épiques à écrire des histoires en forme de drame. L'amalgame entre la forme dialogique et l'effet dramatique est un lieu commun qui continue à exister jusqu'à nos jours. Dans l'entendement général, « le théâtre est fiction au présent, [alors que] le roman traditionnel veut la rétrospection mais, [il suffit] que le roman accueille un morceau de dialogue et nous voilà comme au théâtre, au présent, pseudo-présent ou pseudo-écoute : nous rejoignons le cas du théâtre. »²⁶⁸

²⁶³ - Aristote, *Poétique*, Paris, Seuil 1980, p 119

²⁶⁴ - Ibid, 67

²⁶⁵ - Ibid , 123

²⁶⁶ - Viswanathan-Delord, Jacqueline, *Spectacle de l'esprit : du roman dramatique au roman-théâtre*, Laval, PUL, 2000

²⁶⁷ - Aristote, *Ibid*, 125

²⁶⁸ - Albert, Henry, « l'Expressivité du dialogue dans le roman », *la Littérature narrative d'imaginatio*, Paris, Puf, 1961, p.22

Après l'unité d'action et le caractère dialogique de son texte, Aristote met en avant le pouvoir d'évocation de la parole dans l'épopée homérique qui, contrairement aux autres poètes, arrive à représenter un personnage en lui donnant une profondeur dramatique, un caractère. C'est l'aptitude démiurgique du dramaturge qui doit se retrouver dans le texte épique. Ce pouvoir créateur passe, selon la poétique aristotélicienne, par l'effacement, du moins énonciatif, de l'écrivain et l'apparition de l'altérité.

Le rapprochement transgénérique, initié dans l'Antiquité, semble disparaître au Moyen-âge et à l'Âge classique. Mais bien que leurs poétiques traitent rarement de la théâtralité du récit, il semble improbable que les œuvres de cette époque ne recourent ni à l'écriture dialogique ni à la représentation scénique, ni au pouvoir créateur des mots mis en scène.

A propos de la nouvelle, B. Castiglione ne recommande-t-il pas au conteur, « par ses **gestes** et paroles »²⁶⁹, de « créer l'impression que les choses racontées se manifestent aux yeux des auditeurs, que l'action se fait au moment même où elle est racontée »²⁷⁰.

La critique moderne met en avant l'écriture de Marguerite de Navarre, dans *l'Heptaméron*, qui « transcrit les marques vives de l'oralité et de la conversation conteuse »²⁷¹, attirant, ainsi l'attention sur la parole/voix des narrateurs et des narratrices plutôt que sur les actions narrées, créant ainsi une dramatisation. D'ailleurs, les voix narratives, dans ce texte, ont plus un statut de personnages médiateurs que de narrateurs.

Malgré l'influence prédominante de la poétique aristotélicienne sur le genre théâtral, à l'Âge classique, elle ne semble pas avoir pesé sur les genres narratifs. Les recommandations d'Aristote à propos du type de narration, de l'unité de l'action et de la représentation créatrice ne sont pas respectées dans les romans de cette époque caractérisés par une multiplication des intrigues et une absence de narration dialogique. Dans *l'Astrée*, par exemple, la prise de parole des narrateurs pour raconter leur vie se fait sans qu'il y ait de réel dialogue entre eux. Nous sommes en présence d'une succession de longs discours où les voix sont, comme dans le discours rapporté des romans modernes, absorbées par la voix du narrateur principal.

Le rapprochement entre roman et théâtre est à chercher ailleurs, dans l'intention du roman de

²⁶⁹ C'est nous qui soulignons

²⁷⁰ Castiglione, Baldassare, *le Livre du courtisan*. (<https://books.google.dz/books?id=hlJfAAAACAAJ&pg=RA3PT194&dq=le+livre+du+courtisan&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwj5n5WiMvPAhVJUBQKHYSNCjcQ6AEIOzAF#v=onepage&q=le%20livre%20du%20courtisan&f=false>)

²⁷¹ Mathieu-Castellani, Gisèle, *la Conversation conteuse. Les Nouvelles de Marguerite de Navarre*, Paris, PUF, coll « Ecrivains », 1992, p. 9

[s'offrir] au regard ; il est fait pour être vu autant que pour être lu. D'interminables descriptions s'évertuent à rendre le décor visuel, à le restituer dans ses proportions et dans ses couleurs, non pas à la manière réaliste, mais avec les conventions et les trompe-l'œil qui règnent alors dans le théâtre à machine²⁷².

Maurice Lever fait, d'ailleurs, un parallèle assez instructif entre les illustrations des romans baroques et les décors de mise en scène théâtrale représentés sur les planches de l'époque et met en avant l'existence, dans le genre romanesque d'une re-présentation de la représentation. Il analyse aussi la récurrence de la métaphore du théâtre dans les titres du roman classique (*le Théâtre des braves, la Suite des alarmes d'amour représentées sur le théâtre de Mars*).

Un roman pourtant se conforme à l'esthétique aristotélicienne, *le Princesse de Clèves*. Garapon fait remarquer qu'

Un point essentiel entre le roman tel qu'il est conçu par Madame de Lafayette et la tragédie classique fondée par Corneille est la prééminence accordée à l'action découlant des caractères.²⁷³

La dramatisation de ce roman a souvent été relevée par la critique qui met en avant la cohérence de son action et son respect des « contraintes structurales du théâtre » qui en font « une œuvre magistrale d'esthétique dramatique »²⁷⁴

C'est à partir du XVIIIème siècle que le rapport entre le roman et le théâtre s'accroît. Cela s'explique, d'abord, par l'apparition d'un réalisme bourgeois qui imposera au roman l'exigence de la vraisemblance de la tragédie afin d'accroître l'effet du réel recherché par les lecteurs de cette époque, puis, par une évolution dans le domaine de l'impression et de l'édition. Afin de préserver leurs droits, beaucoup d'auteurs dramatiques vont publier leurs textes. Le texte théâtral devient, comme le roman, une représentation d'un monde produit par l'imagination destiné à la lecture. Ceci aboutira à l'apparition de textes hybrides qui encouragent la lecture sans exclure la représentation²⁷⁵.

Le meilleur exemple de ce rapprochement est «le conte moral, mis en action sous forme de pièce dramatique », *les Orphelins* de Jean-Pierre Costard qui annonce dès sa préface

²⁷² Lever, Maurice, *Romanciers du Grand Siècle*, Paris, Fayard, 1996, p. 41

²⁷³ Garapon, Jean, « la Princesse de Clèves et l'esthétique de la tragédie », in *Littératures classiques*, Paris, suppl. 1990 p.125

²⁷⁴ - Albert Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, coll « Blanche », 1938, p. 23

²⁷⁵ - Nous reprenons les termes de Vivienne Mylne dans son ouvrage *le Dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, Paris, Universitas, 1994, p.35

Ce n'est point une comédie que j'ai eu dessein de faire. Pour éviter les longueurs trop souvent inséparables d'une simple narration, j'ai cru devoir mettre la mienne en dialogue et sous la forme d'une pièce dramatique.²⁷⁶

L'adaptation de textes romanesques au théâtre va définitivement rapprocher les deux genres littéraires et donner naissance à une écriture hybride, le roman dialogué. Marmontel avoue :

A l'avenir, je m'occuperai, comme j'ai pu faire dans ces trois nouveaux contes, à choisir des actions faciles à mettre sur scène pour épargner du travail aux auteurs.²⁷⁷

Le roman épistolaire, très en vogue dans ce siècle, n'échappe pas à cette dramatisation. Dans son œuvre²⁷⁸, par exemple, Samuel Richardson travaille la forme dialogique et réussit, grâce à la multiplication de points de vue en adoptant une focalisation propre à chaque épistolier, une réelle impression d'immédiateté propre au genre théâtral. Ce dialogue des consciences fait suite aux dialogues des *cogitos* propres à Platon.

Cette rétrospective rapide de l'histoire du genre romanesque nous amène à prendre de la distance par rapport aux théories littéraires qui cherchent la force du roman dans sa capacité à assimiler les autres genres. Pour moi, le genre romanesque est, de par sa genèse, une forme dramatique, une forme dialoguée. Dans le rapport entre théâtre et roman, il ne faut pas chercher les croisements mais parler de parallélisme.

Ainsi, le fondement du genre romanesque est, comme le montre Käte Hamburger dans *Logique des genres littéraires*, dans la parole du « *Ich-Origo* »²⁷⁹, cette instance énonciative qui n'est ni le narrateur ni l'auteur mais les personnages fictifs. Selon cet auteur, la critique littéraire a longtemps confondu la mimésis qui est présente aussi dans le roman avec la concrétisation propre au théâtre. Elle va plus loin en déclarant que « c'est seulement dans le roman et non dans le drame que la langue vit et fonctionne dans sa totalité et crée une illusion fictionnelle. »²⁸⁰ Cette supériorité du romanesque vient - et là est inversée la théorie aristotélicienne sur la démiurgie-, de la capacité du romancier à mettre en scène la voix intérieure, la subjectivité des

²⁷⁶ - Cité par Jacqueline Viswanathan-Delord, *op cité*

²⁷⁷ Marmontel, Jean-François, Préface à la deuxième édition des Contes moraux, 1761 (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148>, consulté le 14 mars 2013)

²⁷⁸ L'œuvre à laquelle nous faisons référence est celle composée des trois romans épistolaires (*Paméla ou la Vertu récompensée*, *Clarisse Harlowe*, *Histoire de Sir Charles Grandison*)

²⁷⁹ - Ce terme réfère au sujet d'énonciation qui se trouve par rapport au temps et à l'espace à un point zéro, dans une actualité absolue. Cette instance est celle que l'on rencontre dans les narrations fictionnelles.

²⁸⁰ Hamburger, Kate, *la Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986, p. 63

Autres. Le roman serait donc le spectacle du corps et de l'esprit humain et le théâtre l'art de squelette pour reprendre les propos de Victor Hugo dans la préface de *Cromwell*.

En poursuivant cette idée, nous pouvons citer la théorie littéraire de M. Bakhtine qui décrit l'œuvre de Rabelais comme des scènes ou plus précisément, là aussi, comme une représentation d'une représentation (celle de la culture populaire). Selon le critique, les propriétés qui fondent la théorie aristotélicienne du genre dramatique existent aussi dans le discours polyphonique du roman. C'est dans le roman que

prédominent les formes des structures hybrides les plus diverses, et toujours plus ou moins dialogisées ; en elle, se déploie le dialogue entre l'auteur et ses personnages, non point un dialogue dramatique, articulé en répliques, mais un dialogue particulier au roman, réalisé à l'intérieur de structures d'apparence monologique. La possibilité d'un tel dialogue, l'un des privilèges remarquables de la prose romanesque, est inaccessible aux genres tant dramatiques que poétiques purs.²⁸¹

Ce dialogue particulier du roman est différent du dialogue, il intègre le monologue intérieur et le discours direct libre et est essentiellement lié à la dramatisation de la conscience prise dans une dynamique du conflit. La théorie bakhtinienne renverse totalement les conceptions littéraires dans sa nouvelle représentation de la « romanisation » des genres.

Mais malgré l'abondance des critiques du XXème siècle qui ont établi une vision dramatique du roman, la tradition aristotélicienne reste dominante. L'emprise de la poétique aristotélicienne s'explique en partie par la difficulté qu'a l'histoire littéraire à déterminer des critères taxinomiques clairs du roman. En effet, des écritures diverses, des perceptions esthétiques et poétiques multiples ont été classées sous le titre « roman », qui semble exister au-delà de toute définition, de toute poétique, à défaut²⁸².

Le roman existe parce que des textes ont été nommés roman. Lorsque N. Sarraute utilise l'expression si célèbre « l'ère du soupçon », elle réfère aux esthétiques romanesques des années cinquante et à leur refus des normes. Or, la notion même de norme est inadaptée au discours sur le roman, il y a comme une confusion avec le « récit »²⁸³.

Ce qui distingue le récit du roman est leurs temporalités si différentes. Celle du premier s'inscrit dans la causalité, dans l'enchaînement chronologique, alors que celle du second s'inscrit

²⁸¹ - Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 140-141.

²⁸² - ce qui ne serait ni théâtre, ni poésie serait dit roman

²⁸³ - Le mot « récit » est à prendre dans le sens que lui donne Sartre, dans *Situation I*. C'est un dire, un discours qui ne présente la vie qu'intelligible, repensée, digérée par l'esprit logique

dans le moment afin de mimer la dimension humaine du temps. Le soupçon étant atavique au romanesque, la crise du roman au XX^{ème} siècle a été, en vérité, une crise du récit.

Dès sa genèse, le roman a été construit, comme je l'ai illustré plus haut, sur le modèle dramatique. Aristote attribue des propriétés dramatiques à *L'Illiade* du fait de l'effacement du poète qui laisse la parole aux personnages permettant ainsi la mimésis comme représentation.

Le XVIII^{ème} siècle marque une étape essentielle de l'évolution du genre romanesque car c'est à cette époque que les auteurs expérimentent diverses formes narratives pour créer un effet réaliste et permettre l'identification du lecteur. Cette expérimentation va jusqu'à rendre impossible la distinction entre les pièces de théâtre et certains contes dialogués car les mêmes normes typographiques sont utilisées. Les philosophes vont faire du roman un réel théâtre mental. Le dialogue dans *le Neveu de Rameau*, par exemple, renferme une réelle scène où le neveu donne en spectacle son intériorité. C'est la raison pour laquelle, ce conte philosophique est perçu comme une dramatisation de la conscience.

Le genre romanesque devient un moyen de connaître le monde mais à travers un regard intérieur. Le roman réaliste du XIX^{ème} siècle reprend la même visée. Nous pouvons citer, à titre d'exemple, la célèbre scène de l'agonie du Père Goriot ou les faisceaux de regards croisés dans l'œuvre romanesque de Henry James. La dramatisation de la conscience qui se projette sur la scène verbale se retrouve aussi dans les romans du XX^{ème} siècle à l'image du chapitre « Circé » dans *l'Ulysse* de Joyce.

Discrète, presque naturelle, la présence de la dramatisation des consciences dans le roman devient plus visible au XX^{ème} siècle pour atteindre son apogée avec la dernière œuvre d'Aragon, *Théâtre/Roman* qui se présente comme un collage de textes poétiques, épistolaires, de monologues, de courtes scènes dialoguées. Cette œuvre en éclats de voix, de cris, de murmures consacre la parole comme l'unique sujet de l'écriture.

Au XX^{ème} siècle, le récit est remis définitivement en question et devient problématique. De son côté, le roman continue à être une re-présentation de la scène intérieure en s'intellectualisant pour cerner la conscience d'un sujet éclaté. Autrement dit, alors que le récit du XIX^{ème} siècle référait à un monde signifiant, celui du siècle passé devient une poétique de l'impossible, qui va le réconcilier avec la genèse du roman, les *Dialogues* de Platon ou les épopées d'Homère, la représentation du langage. Le langage n'est pas, en vérité, un élément de référencement mais la visée même de l'écriture.

Ce qui rapproche le roman actuel de ses précurseurs est fondé sur le questionnement discursif qui mène sur la voie d'une archéologie du verbe créateur. Les romans semblent s'interpeller dans une intertextualité continuelle aboutissant à une écriture protéiforme. Le délitement des frontières traditionnelles va remettre en question l'idée de genre littéraire mais aussi celui d'unité discursive. Cette traversée²⁸⁴ va prendre forme d'une « agglutination » des formes discursives qui formeront des fragments qui sont le résultat d'un travail d'assimilation des textes antérieurs.

Cette fragmentation du texte née de l'entremêlement de formes, de discours, d'expressions confère au texte une dimension dialogique qui rappelle le parler collectif. C'est le cas du premier roman de Khaïr-Eddine, *Agadir*, qui est structuré par l'interaction de plusieurs formes narratives et discursives qui donne au texte cette impression d'oralité ou ce que Mezgueldi a appelé « la parole en acte »²⁸⁵. En effet, l'intertextualité « instaure un dialogue entre deux ou plusieurs textes, dialogue qui devient générateur de l'action »²⁸⁶.

Ce « dialogue actif » est aussi une plongée dans l'Histoire littéraire, elle-même. L'intertextualité devient, dès lors, une archéologie de l'écriture qui nous permet de revisiter le passé de la littérature dans un questionnement esthétique, social, linguistique,.... Cette archéologie de l'écriture et même du Verbe impose une lecture réflexive du texte qui fait des romans leur propre critique littéraire. Ce caractère réflexif du roman se retrouve dans le premier roman occidental *Don Quichotte* qui nous donne à lire une parodie du roman de chevalerie et au même moment une lecture analytique du genre romanesque. L'emploi de la parodie dans *Cent ans de solitude* de Gabriel García Marquez sert, par exemple, à mettre en question l'autorité de tout acte d'écriture en localisant les discours de l'histoire et la fiction dans un réseau intertextuel. L'intertextualité permet de jouer avec la parole multiple afin de subvertir l'ordre du langage.

Le caractère réflexif du roman se manifeste aussi à travers la mise en abyme de l'acte d'écrire. Ce procédé accentue le sentiment de fragmentation et contribue à maintenir le questionnement autour du récit qui devient impossible du fait de sa continuelle remise en question à travers la mise en scène de sa création. Le métarécit est non plus le reflet du récit mais un prisme qui le segmente à l'infini.

La fragmentation touche aussi l'énonciation qui privilégiera une narration aux « je ». Les voix narratives sont

²⁸⁴ - Le mot de « traversée » est à prendre dans le sens que lui donne l'écrivain marocain A. Laâbi

²⁸⁵ - Mezgheldi, Zohra *Oralité et stratégie scripturale dans l'œuvre de Mohammed Khaïr-Eddine*(Thèse)

²⁸⁶ - Magnan Lucie-Marie et Morin Christian, *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*, Québec, Nuit blanche éd., 1997 p. 36.

scindées, dédoublées, fragmentées, comme dans *Comment c'est* de Beckett, soit carrément multiples, comme dans *Pale Fire* de Nabokov et *Trou de Mémoire* d'Hubert Aquin. Relevant dans certains textes tant de la narration (au sens propre) que d'une annotation fictive, ces voix produisent rarement un discours unifié. Elles refusent, au contraire, d'admettre une seule vision et une seule autorité et elles subvertissent toute notion de contrôle, de domination et de vérité [...] Quand la note d'un éditeur fictif contredit les commentaires d'un narrateur écrivain ou bien qu'une voix narrative en contredit carrément une autre, c'est la question de la légitimation du savoir et, par extension, de la légitimation du discours qui est explicitement posée.²⁸⁷

Ainsi, l'éclatement de la voix narrative va amener la remise en question de la vérité du récit et rend impossible une lecture totalisante de ce dernier.

Tous ces procédés, l'intertextualité, la mise en abyme, la polyphonie énonciative accentuent l'impossibilité du récit principalement car le langage ne sert plus à refléter, il constitue une autre/seule réalité celle de l'écriture même. Cette réalité réflexive est visible, dans les textes qui constituent notre corpus, à travers la mise en scène de personnages écrivains²⁸⁸. Ils introduisent la problématique de l'écriture en faisant ressortir la littérarité du roman et en rendant impossible toute illusion référentielle. Pour reprendre une célèbre métaphore, je dirai que le miroir que les romanciers promènent reflète une image fragmentée, multiple.

Mais le problème qui se pose est de savoir d'où découle cette fragmentation. Est-elle due au miroir qui serait brisé ou est-ce la réalité elle-même qui l'est ? C'est sans doute en cela que réside le véritable problème de la mimésis moderne. En brisant la linéarité de la lecture, les procédés, cités plus haut, amène le lecteur à soupçonner le texte, à remettre en question le récit mais derrière cela n'y a-t-il pas un questionnement sur l'impossibilité de la parole à contenir un monde éclaté. La fragmentation dans la littérature moderne a souvent été rapprochée du refus de la mimésis comme illusion du réel mais, comme le montre Adorno²⁸⁹, la mimésis est le procédé par lequel l'individu se fait semblable à son environnement. Elle serait un processus de représentation du monde.

Ce court historique nous a permis de différencier, d'une part, entre effet dramatique et modalités narratives qui y sont liées et, d'autre part, l'effet de théâtralité. L'effet dramatique,

²⁸⁷ - Paterson, (1990), *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, PUO, 1993, p 18-19

²⁸⁸ - Tous les narrateurs de nos romans sont, soit, des écrivains (*L'invention du désert*, *Moi l'aigre*, *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*), soit, des scribeurs (*Cette voix, l'Exproprié*)

²⁸⁹ - Th. W. Adorno, *Dialectique négative*, trad. G. Coffin et al., Paris, Payot & Rivages, 2003

comme nous l'avons montré, découle de la poétique d'Aristote et de la tradition qui va en résulter. En revanche, l'effet de théâtralité permet de saisir la mise en mots du monde romanesque. Cette double lecture du texte romanesque, nommée « mauvaise foi », est décrite par Blanchot :

Mauvaise foi du lecteur qui joue avec l'imaginaire, qui joue à être ce héros qu'il n'est pas, qui joue à prendre pour réel ce qui est fictionnel, et finalement s'y laisse prendre, et dans cet enchantement qui tient l'existence écartée, retrouve une possibilité de vivre le sens de cette existence.²⁹⁰

Cette étude historique m'a également permis de distinguer la mimésis (représentation) de la simple imitation formelle du dialogue. La première est inhérente à l'esthétique romanesque par la cohérence des actions diégétiques, l'effacement de la voix auctorielle, le travail sur le dialogue comme unique action narrative. Ces caractéristiques permettent de créer un roman de la parole qui met en scène le monde comme résultat d'une intériorité créant ainsi un effet de distanciation et d'identification du lecteur.

Ce pouvoir démiurgique du romancier lui permet de créer un monde et non pas seulement de conter des histoires. « C'est lui qui crée, qui tire du néant »²⁹¹ qui est capable, par son imaginaire, de matérialiser un spectacle de la pensée :

Lire un roman, c'est prendre une attitude générale de la conscience, cette attitude ressemble à celle d'un spectateur qui, au théâtre, voit le rideau se lever. Il se prépare à découvrir tout un monde qui n'est pas celui de la perception mais pas non plus celui des images mentales. (...) En réalité, dans la lecture comme au théâtre, nous sommes en présence d'un monde et nous attribuons à ce monde juste autant d'existence qu'à celui du théâtre, c'est-à-dire une existence complète dans l'irréel²⁹²

Ce pouvoir créateur du romancier a hélas souvent été réduit à une simple imitation de l'écriture dramatique comme pour montrer une « sorte de tutelle exercée sur le narratif par le modèle dramatique », selon les termes de Genette.

Cette écriture protéiforme nous amène à questionner l'appartenance générique de tous ces textes. C'est à cette question que j'avais été tentée de répondre lors de ma recherche de magister portant sur l'étude le roman de M. Khaïr-Eddine, *Moi-l'Aigre*. Mais, force est de

²⁹⁰ - Maurice Blanchot, « Le roman, œuvre de mauvaise foi », *les Temps modernes*, avril 1947, cité sans numéro de page dans Pierre Chartier, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris. Bordas. 1990 182

²⁹¹ - Diderot, Denis *Ouvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1965, p. 86-87

²⁹² - Sartre, Jean-Paul *l'Imaginaire*, Paris: PUF, 1969 P. 86-87

constater que les conclusions auxquelles nous sommes parvenues étaient hâtives et en grandes partie fausses car, comme le montre T. Kowzan²⁹³, la classification d'un texte littéraire de genre hybride est impossible. C'est la raison pour laquelle je ne tenterai pas de classer les textes qui constituent notre corpus génériquement. Je voudrais plutôt prouver combien le roman est une écriture dramatique et étudier la manifestation de cette esthétique de la parole. L'écriture hybride qui est, selon Bakhtine, la propriété du roman se manifeste à travers des romans dramatiques, des contes dialogués, des pièces à lire, des romans à écouter et consacre l'essence narrative, à savoir le théâtre.

Chapitre 1 : Une parole autre²⁹⁴

Parole, depuis Saussure et *le Cours de linguistique générale*, ne cesse d'être opposée au concept de langue qui est perçu comme un système abstrait de classification d'unités linguistiques. En effet, dans cette acception, elle se définit comme

un acte individuel de volonté et d'intelligence, dans lequel il convient de distinguer : 1° les combinaisons par lesquelles le sujet parlant utilise le code de la langue en vue d'exprimer sa pensée personnelle ; 2° le mécanisme psycho-physique qui lui permet d'extérioriser ces combinaisons²⁹⁵

Elle est perçue comme l'acte qui met en jeu un sujet et ses mécanismes. C'est par elle que la langue entre dans la sphère de l'individu.

Mais, ainsi défini, ce concept est inopérant en littérature. C'est pour cela que je préfère reprendre la définition donnée par Mallarmé qui distingue deux « états » de la parole. En effet, pour le poète, elle se présente sous deux formes, commune et poétique. La première est immédiate alors que l'autre essentielle, la première, authentique, l'autre, travaillée.

Afin de comprendre cette distinction, j'emprunte l'image de « paroles gelées » que l'on retrouve dans le *Quart Livre* (livres V et VI). Lors d'un voyage qui doit le mener aux frontières du monde, Pantagruel, Panurge et leurs compagnons traversent le territoire de « mots gelés ». La rigueur de la saison avait transformé la parole en concrétions perceptibles par les yeux mais inaccessibles aux oreilles. L'expérience transcrite par Rabelais est d'autant plus intéressante

²⁹³ -Tadeusz Kowzan, *Littérature et Spectacle*, La Haye-Paris, Mouton, 1975

²⁹⁴ - L'expression est empruntée à Roland Barthes (*Essais critiques*, Paris, Seuil, 1983)

« On entend souvent dire que l'art a pour charge d'exprimer l'inexprimable : c'est le contraire qu'il faut dire (...) : toute la tâche de l'art est d'inexprimer l'exprimable, d'enlever à la langue du monde, qui est la pauvre et impuissante langue de passion, **une parole autre**, une parole exacte » (14-15. C'est nous qui soulignons)

²⁹⁵ - Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Grande Bibliothèque Payot, Paris, 1967 (1916), pp 30-31

qu'il imagine le voyage au moment du dégel qui provoque un vacarme inouï. A cet instant, deux perceptions différentes s'opposent. Nous avons, d'un côté, Pantagruel qui, pour percevoir les vérités contenues dans ces paroles, incite ses compagnons à une écoute patiente et silencieuse « plus persévérations escoutants, plus discredions les voix, jusques à entendre motz entiers ». De son côté, Panurge tente et nous incite à « voir les voix sensiblement », la parole-chose. En effet, dans cette parabole, il s'agit d'ignorer la parole gelée (la langue) qui pétrifie le sens pour voir les images silencieuses qui conserve le sens, la vérité du monde.

Afin d'atteindre la parole poétique, il faut, selon Mallarmé, se débarrasser des usages normatifs. Il s'agit de

mettre à profit le langage tant dit tant rouspillé
peut-être même déjà crotté
pour térébrer
esquinter
le dictionnaire (...) (MA, p156)

La parole essentielle est totale, neuve, étrangère à toute norme. C'est une parole qui se perd dans un espace en devenir, la source (le chaos ?). Dès lors, elle ne s'écoute pas mais se perçoit (s'entend, dira Mallarmé) avec une oreille pour la voix muette de toute parole. Elle échappe à la fascination du sens qui cache la parole. L'expérience de la parole poétique peut être comparée au fameux épisode des sirènes qui

chantaient, mais d'une manière qui ne satisfaisait pas, qui laissait seulement entendre dans quelle direction s'ouvriraient les vraies sources et le vrai bonheur du chant. Toutefois, par leurs chants imparfaits qui n'étaient qu'un chant encore à venir, elles conduisaient le navigateur vers cet espace où chanter commencerait vraiment²⁹⁶

Comme le rappelle Blanchot, c'est par cette expérience qu'Ulysse devient Homère. En effet, pour que le récit soit, il a fallu qu'Ulysse entende la voix des sirènes sans tomber dans l'envoûtement que lui aurait imposé l'écoute. La parole doit, ainsi, se libérer du dicible en prenant même parfois la forme d'un silence qui n'est en rien son absence mais l'Ithaque à partir de quoi s'ouvre et vers quoi retournent les paroles.

Pour échapper à la banalité de la langue, la parole essentielle doit, d'une part, être travaillée, et, d'autre part, exprimer une sensation toujours renouvelée. Sans cela, les idées

²⁹⁶- Blanchot, Maurice *le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1986 (1959), p 9

qu'elle hante redeviennent de « simples significations ». Ainsi travaillée, elle devient incommunicable. En effet, vidés de leurs sens pour devenir une existence propre qui permet la jouissance, les mots ne peuvent plus être compris, partagés avec autrui. Cette réalité du Verbe littéraire nous inscrit dans une opposition ontologique. D'un côté, la parole figurant la sensation devient elle-même sensation, or, l'acte de lecture, il faut en convenir, c'est fabriquer du sens à partir du langage. C'est cette expérience que relate Khair-Eddine dans son roman-manifeste, *Moi l'Aigre*. Après des années de recherche d'une « langue autre qui tente son Atlas »(15), vint le jour où

Je crachai un vrai filon d'or : j'éjaculai un texte différent de tout ce que j'avais écrit jusque-là : un crépitement de balles et une montée de hurlements étouffés. C'est par le texte que je compris que je devais m'engager une fois pour toute dans la voix de la guérilla linguistique ! mais je devins complètement fermé pour autrui (28)

De fait, la sensation devient inaccessible et la seule vérité qui demeure est celle de la VOIX.

La VOIX, cette parole essentielle, inscrit la source de l'énonciation dans une pluralité, dans une origine antérieure au langage même. Il en est de même dans les textes qui composent notre corpus. En effet, notre « lecture » nous oblige à effectuer une traversée de discours enchâssés qui stratifient des éclats de voix qui émanent d'un passé-présent tragique et d'un présent continuellement fuyant. Chaque énonciateur est comme un ventriloque qui porte sa voix et celle des autres à l'image de l'énonciateur de *l'Invention du désert* qui relate la « voix raconteuse d'histoires » de son arrière-grand-père à travers la voix de sa mère. Cette énonciation ventriloque rend la remontée à la source énonciative difficile comme dans le passage suivant :

A peine âgé de quatre ans, il fracassa le front de son père avec une pierre à aiguiser qu'on cachait dans une cavité du mur. Le pauvre père, pour toute réaction, sortit dans la rue en courant, le visage ensanglanté, et en criant sa joie à tue-tête :

Quel bonheur ! J'ai un homme à la maison : il vient de faire couler mon sang.

Ma mère, arrivée à ce passage, avait tenu à m'informer que son grand-père précisait en soupirant, à chaque fois qu'il relatait cela, que tous ses malheurs à venir étaient sans doute commandés par ce comportement du père.

Si la seconde partie de l'extrait peut clairement être attribuée à l'énonciateur principal, le premier paragraphe, étant donné l'absence de toute actualisation, est difficilement imputable. Serait-ce la voix de la mère ou celle du fils que l'on entend ?

Le pensum du vieux dans *Cette voix* est lui aussi un travail de reprises car en remontant dans sa chambre, il « notait voix de partout d'avant cette nuit d'après ». Il s'écrit étonné « m'en-voici porte-parole » avant de constater des « traces d'effacement » (188)

Cette traversée commence par nous plonger *ex abrupto* dans le ton au sens vocalique. Dès le début, les voix narratives nous inscrivent dans un discours antérieur à la prise de parole comme si l'on entrait au milieu d'une conversation. *L'Exproprié* commence par la conjonction de coordination « et » qui donne l'impression que nous prenons en cours les pensées du « narrateur ». L'adverbe « encore » qui entame l'incipit d'*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* nous inscrit, de la même manière, dans une parole antérieure.

Ainsi ces textes mettent en scène l'omniprésence de la parole qui pose la question de la source même de la VOIX. En effet, abîmée par l'immédiateté qui l'exclut, elle tente d'interroger son origine dans « un théâtre échappant à toute loi métrique et temporelle, ouvrant les yeux aux cadavres d'hommes rongés par l'Histoire » (MA, p19). Elle devient une pulsion primitive qui est le point ultime capable de la rendre à elle-même, de la réintégrer dans un au-delà de la langue et même du langage.

C'est cet impossible que tente de dire la voix qui est prisonnière d'un dit. La voix semble se faire et se défaire sous nos yeux. Elle est persifleuse, agressive et minée de l'intérieur. Elle est « un fusil asthmatique »²⁹⁷. Elle met sa propre existence en pièce et pourtant elle est traversée par des échos d'une VOIX vive qui prend corps sous nos yeux et qui interroge l'origine, qui explore l'unique tonalité « originale » sur laquelle les voix portées par l'écho se greffent.

Traversée de l'autre, de soi, une parole essentielle nous conduit à « ce mot, qui n'existe pas, [et qui] pourtant est là : il [nous] attend au tournant du langage, il vous défie de le soulever, de le faire surgir »²⁹⁸.

L'écriture, comme la lecture, devient un voyage²⁹⁹ dans la « souffrance *en vue* de la parole »³⁰⁰, dans l'Enfer de la VOIX dont le timbre fait entendre la palpitation, la respiration et enfin le silence du monde. C'est cette expérience qui est représentée dans la thématique du

²⁹⁷ -Khair-Eddine, « Manifeste », in *Soleil arachnide*, Paris, le Seuil, 1969

²⁹⁸ - Duras, Marguerite, *le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964, pp 48-49

²⁹⁹ - Le voyage de la voix est semblable à celui imaginé par Dante. En effet, dans *la divine Comédie*, le double de l'auteur ne parle pas des morts mais les invite à parler, c'est l'énonciation qui est mise en scène

³⁰⁰ - Sollers, Philippe, *l'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1968, p39

voyage qui est si importante dans les œuvres étudiées. Dans l'*Invention du désert*, l'énonciateur relate ses voyages vers les déserts algériens et d'Arabie, ainsi que le parcours qui le ramène dans les territoires de l'enfance à tout jamais perdus. *L'Exproprié* raconte un voyage dans le Train-assise d'un « narrateur » qui ignore les raisons de sa présence dans ce lieu. *Moi l'Aigre* et *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* racontent les marches oniriques d'un sujet et les tribulations d'énonciateurs dans des villes (Casablanca, Agadir, ...) et des villages du Maroc natal. Dans *Cette voix*, enfin, le scripteur raconte de manière répétée les promenades qui le mènent de sa demeure au cimetière. La marche donne le rythme³⁰¹ au texte qui devient à son tour nomade. Ce rythme impose une réflexion spécifique sur l'énonciateur de la parole et le sujet de cette parole. Afin de comprendre la subjectivation du discours qu'entraîne le rythme, il me semble intéressant d'observer le questionnement qu'il suscite dans un extrait de *Cette voix*.

L'énonciateur premier est hanté par une voix nocturne. « Son nom chuchoté il hurle il se réveille en sueur ». C'est alors qu'il sort, refaisant « le trajet de la cour jusqu'aux champs ». Sur son chemin, il perçoit « Quelque bruit venant du fond un murmure un chuchotement serment ou prière ou long discours » (7-8)

Deux ou trois mots.

Traces d'effacement.

Deux ou trois mots on entend mal le reste imprononçable rien zéro nom
âge lieu zéro

Emerger de moins que rien sous zéro en fait poussé par on ne sait quoi le
mercure soudain nostalgique en quête de tiédeur gageons maternelle
vague relent de symbole mais qu'importe plus personne à ménager **deux
ou trois mots** (p8. C'est nous qui soulignons)

Dans cet extrait, l'expression soulignée, « deux ou trois mots », fonctionne comme un écho qui rythme la marche de l'énonciateur. En effet, l'écho contrairement à la réverbération est une figure de répétition qui ne se manifeste pas en synchronie avec le son répercuté mais toujours avec un certain différemment³⁰². Le recours à l'écho qui produit différemment et fragmentation a le pouvoir d'altérer la parole originelle. Le texte que nous lisons semble vouloir

³⁰¹ - Deguy Michel nous offre une très intéressante définition du rythme comme étant « un ébranlement de la langue en parole » (« Figure du rythme, rythme des figures », in *Langue française*, année 1974, n°1, p25)

³⁰² - Selon Hollander John dans son essai *The figure of echo. A mode of allusion in Milton and after*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press. 1981

remonter à la source de cette voix entendue, mais sa nature d'écho rend cette visée impossible. L'écho comme le voyage vocalique ne semblent pas pouvoir s'originer.

Cet exemple représentatif de la poétique de la VOIX nous montre que le rythme ne fonctionne pas comme une activité de désignation du sens mais la constitution de séries rythmiques et prosodiques. L'intérêt de recourir à l'écho est que le sujet tout en étant un être de langage ne peut pas être désigné comme le sujet, au sens donné par Benveniste, de l'énonciation dans le discours car ce sujet est purement vocalique. Il n'est ni psychologique, ni sociologique, ni l'individu qui prend la parole. Il est un sujet spécifique de l'écriture. Ce sujet est celui de la parole. Il n'est pas la source de la voix, il est la VOIX³⁰³

Comme chez Pinget, la voix chez Djaout se dissout dans le cheminement même qui la constitue et qui le mène vers la mer. Si la maison, lieu aussi délimité que celui du langage, est un lieu de réunion, l'eau, espace de la parole, est un lieu pour se perdre. La mer interdit la projection, elle est un « Mur impénétrable contre le foussement du regard » (ID, 179). Le poète, ce faiseur de parole, doit « trouver l'eau, la parole qui revigore, c'est à lui de révéler le territoire(...) C'est à lui de relater l'errance, de déjouer les pièges de l'aphasie, de tendre l'oreille aux chuchotements, de nommer les terres traversées » (ID, 123). Le « narrateur » de l'Exproprié exprime ainsi son expérience de l'eau

Je me sentis comme au bord d'un gouffre et une angoisse sans nom me
gagna la béance pouvait devenir démesurée s'y perdraient alors des
priapes des membres entiers et toute une angoisse d'homme à cheval sur
un rêve emmêlé dans la circularité caniculaire (85-86)

Regarder la mer, c'est s'engouffrer dans « la parole qui revigore » jusqu'à la stérilité. Cette parole entièrement ravie à elle-même se rapproche du chant des oiseaux (ID), de leurs cris qui hantent tant l'œuvre de Djaout et de Khair-Eddine. C'est une parole qui ne parle pas, c'est une gnose qui dépasse le verbe. « je tourne aphone » (EXP, 40) Elle est l'abîme insondable et par conséquent toujours incommunicable. La « pure langue » (Khair-Eddine) serait la fin de toute littérature, de toute langue. En effet, tous les mots du poète tombent dans le « gouffre » qui est, dans l'univers de Djaout, de Khair-Eddine et de Pinget, la place de la Voix.

Ce caractère *in nihilo* de la parole semble être ce qui fonde l'écriture de nos auteurs et ce qu'elle cherche à dépasser. En effet, en s'appuyant sur d'autres voix, elle crée un théâtre où

³⁰³ - Goux, Jean-Paul *la Fabrique du continu. Essai sur la prose*, Paris, Champ Vallon, 1999

le poème ainsi tracé (...) entre dans (la) peau (du poète) qui en use en poussant sa substance à l'infini jusqu'à la décomposer complètement. (Sa) peau devient ainsi théâtre elle-même (...) (Sa) peau se désapprend pour accomplir sa désintégration en même temps qu'elle se reconstitue dans un langage où les mots sont séparés de leur texture phraséologique ordinaire, celle que les yeux subissent de prime abord et que l'oreille traduit par une association nécessaire à une aventure à venir.³⁰⁴

Ce théâtre mine le texte et finit par mettre un terme au discours même. La voix coupe la parole dans un élan destructeur qui ruine l'ensemble du projet mais paradoxalement qui finit par donner à la parole une profondeur insoupçonnée.

Il s'agit de s'éloigner de la voix, « de se retirer loin des carcan et des échos » (CV, 191) afin que l'être se révèle comme un *ego vox clamantis in deserto*. Mais, là se situe tout le paradoxe de l'écriture de la parole. En effet, dès que la parole prend corps, elle cesse d'être la voix originale.

L'écriture devient un travail de sape pour remonter à l'origine de la crise qui est, semble-il, sa propre origine. Il s'agit, du début à la fin, de révéler l'ultime énonciation qui coupera et se coupera de la parole pour atteindre le VERBE sans chair. Il s'agit d'atteindre une mémoire de la langue qui est, comme l'écrit Blanchot, irréelle. Ce qui habite le texte « ce n'est pas telle ou telle figure irréelle (...) c'est l'irréalité de toutes les figures (...) qu'elle touche »³⁰⁵.

On peut se demander dès lors ce qui pousse les auteurs à mettre en scène cette parole, à tenter d'écrire la VOIX ?

L'écriture d'un ego devient, comme je l'ai démontré dans le chapitre trois de la première partie, celle d'un *ici* flou et sans référence qui donne à la situation énoncée un surplus d'être. L'ego, absent linguistiquement et ontologiquement, devient une occurrence de l'espace qui représente la source énonciative. Contrairement à la poésie classique qui fait pivoter le hic et le nunc autour de l'ego, c'est le référent spatial, dans nos romans, qui attire notre attention sur la présence d'un énonciateur, qui dessine le locuteur sans permettre son identification. L'effacement de la personne se fait donc au profit d'une prolifération de la localisation. Lire est donc « attendre le spectacle au son d'un murmure »³⁰⁶.

³⁰⁴ -Khair-Eddine Mohamed, « Manifeste », in *Soleil arachnide*, Paris, Seuil, 1969, p 106

³⁰⁵ Blanchot, Maurice, « La parole vaine », *l'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p 138

³⁰⁶ - Beckett, Samuel, *l'Innommable*, Paris, Editions de Minuit, 1953, p 158

Une fois établie théoriquement la nature de la parole mise en scène, nous observerons plus en détail les différentes allures qu'elle acquiert dans les récits de notre corpus. Je tenterai de présenter une lecture qui interroge le rapport de l'œil à l'oreille.

1. La voix de Philomène

Ovide raconte l'histoire de Philomène dans ses *Métamorphoses*. Condamnée au silence par Térée qui lui a coupé la langue afin de l'empêcher de parler, elle parvient à prévenir sa sœur, l'épouse de son agresseur, en tissant une toile qui raconte son martyre.

C'est cette voix silencieuse qui se tisse que nous donne à lire Djaout dans *l'Invention du désert* et dans *l'Expropriée*. Ce rapprochement entre les deux œuvres n'est pas contestable puisque l'auteur lui-même avouera que l'écriture de *l'Invention du désert*, « assez fragmentaire, (...) est beaucoup proche de celle de *l'Exproprié* paru en 1981. Peut-être s'agit-il de la même hantise des origines, la non fonctionnalité de cette prétention à chercher des origines »³⁰⁷.

Rivée au tissu textuel, la parole djaoutienne raconte les ténus fragments de l'Histoire. L'auteur avait pensé, d'ailleurs, à titrer son roman, *Invention du désert*, « Quelque désert pour mémoire »³⁰⁸. Cette parole en consigne les bris pour les sauver de l'oubli et du temps avant d'être à son tour évidée, dépecée. La mise en mot de la voix est, chez Djaout, une mise en pièces, ce qui lui permet de continuer à être une sensation, une émotion réceptive aux fluctuations du dehors comme à celles du dedans. Cette voix est pleine de résonances, de phrases escarpées. Elle est un fouillis de mots qui finissent par construire d'improbables textes de témoignage à l'image des cairns, ces amas de pierres qui balisent le parcours liturgique des pèlerins dans la religion bouddhiste comme autant de signes de leur passage. La texture du livre est parsemée de touches de parole, de fracas d'écriture qui font entendre une voix coupée, des « miettes d'une mémoire qui se seraient éparpillées avec les cendres d'une reine coupée en morceaux » (L'EXP, 20)

Mais, il ne faut pas être dupe, ce que l'on « entend »³⁰⁹ n'est pas la voix du sujet qui « tourne aphone » (EXP, 40). Elle se dissocie de l'être, excède le cadre de la représentation, de sa représentation. Elle est le « Simoun (qui) ensable les prairies. (...) [qui] désensable [la] langue » (EXP, 32). Elle est présence et absence. Pour la matérialiser, le poète doit « agripper cet écheveau de rythmes confus » (ID, p 196).

³⁰⁷ - « Entretien avec Tahar Djaout par I.C. Tcheho », in *L'actualité littéraire*

³⁰⁸ - Ibid

³⁰⁹ - Nous rappelons que pour Mallarmé, ce terme est synonyme de voir et s'oppose à l'acte d'écouter

C'est cette problématique de la voix et du langage que nous lisons dans l'écriture de Djaout qui met en question tout système linguistique. Il déclare

je pissurai mon accent rocailleux et j'assoirai ma peau mal tannée sur toutes leurs grammaires structurées. J'irai jusqu'au fond – là où aucune contorsion n'a de prise sur le fœtus, là où le cri ne se déclenche qu'au contact des mains râpeuses et des cœurs en mal de cécité. (EXP 106)

Cette remise en question est nécessaire pour atteindre la grammaire de la voix, la « houle des mots, [la] gerbe de cri et de grimace » (EXP, 78). Ainsi, la VOIX traverse de manière obsessionnelle les textes djaoutiens qui sont « la symphonie sourde de la nature » (ID, 195). D'où cette sensation que rien ne se produit dans ses romans car, de toute façon, l'« histoire tenait en peu de mots » (EXP, 20).

L'*Exproprié*, qui est un texte manifeste, est principalement l'histoire d'une voix car le poète tente « de tenir l'équilibre assez longtemps de parler en mot en tacts en vibration pour différer la fêlure et les picotements des abeilles » (EXP, 5). La parole qui en résulte est heurtée, affolée. Comme sous l'effet des piqûres, elle surgit d'un long et profond silence, ne pouvant plus se contenir et contenir pour « déceler la cause du mutisme et de la peur » (EXP, 109). Son rythme déconstruit raconte l'urgence car pendant que le poète tente de « découvrir le masque des mots (...) les Représentants donnaient une chasse implacable à tous nos rossignols et se mettaient à casser nos cithares » (120). Mais, il est déjà trop tard. Le poète s'interroge, déjà, « depuis quelle origine [le] silence [qui l'accable] est-il ourdi » (ID, 114).

Ainsi, la voix se trouve dans une situation paradoxale. Cette parole vaine, accablée et condamnée à se dire ne parvient même plus à savoir de quoi elle doit parler. Elle est acculée à « Prêcher une errance » à « [continuer] à dégorger sur les miradors des poèmes pulpeux qui s'effilochaient contre les murs d'assaut » (EXP, 36)

On comprend, dès lors, que dans l'*Exproprié*, la voix n'est plus le sujet d'une question posée par le texte mais la question, la seule qui vaille réellement car elle permet à l'être de découvrir « la caverne aux entrailles saures, (...) la caravane-canope [qui] cachait toujours l'authentique visage d'Africa soudé à la rocaille » (EXP, 32). Le narrateur est conscient de l'inanité de sa démarche car « Peut-on plaider avec l'aphone ? » (EXP, 105).

Ce narrateur qui « tourne aphone. (et cécité) » doit pourtant trouver un « système de communication aphone qui (la) libèrera » (40). C'est pourquoi il doit « arrê[er] le cours de (ses) rares rêves euphoriques pour (se) lever et changer en pleine obscurité la couleur de certains

adjectifs scabreux. Il devint catarrheux et épileptique (...) il a appris à vivre dans les zones sombres et incolores où la délinquance et la poésie germent »

Ces lieux sont ceux qui unissent de manière inextricable la question de la voix et celle de sa source, « germent ». Or, « c'est le propre de l'origine de toujours être voilée par ce dont elle est origine », disait Blanchot³¹⁰. En effet, comme je l'avais dit, l'origine reste inexorablement antérieure à elle-même, elle est à entendre dans « les borborygmes de la terre » (ID, 195), elle est à chercher dans « le verbe rotatif accoucheur de météorites » (EXP, 70)

Ainsi, dans les œuvres de Djaout, on rencontre des voix sans mémoire car elles

n'entendissent plus le rossignol – son cri qui conjugue toutes les d(c)ouleurs du prisme- rythmer la nouvelle aurore papa-capotin essayait de tirer des sons de lune de sa cithare radoubée son chant pré-figurait l'envol définitif du barde noctambule (EXP, 109)

La recherche de la parole devient une nécessité ontologique qui permet de marquer les traces du passage des êtres. Un bel exemple de cette matérialisation nous est fourni dans *l'Invention du désert* où l'écrivain pour « traduire chaque jour la poussée délirante ou silencieuse du périple almoravide. » doit se « construire une renommée de pisteur » (40). Il doit

Souder mots pour faire émerger caricature d'un semblant de révolte / revendication formulée à travers un délire qui feignait de nier toute texture au nom d'une saignée (...) et d'une poignée d'abysses / [il] me réjouissai[t] en regardant la récolte : frelatage d'un mot et d'une syntaxe autre (EXP, 105)

Mais est-il encore possible de « rebaliser par l'écrit des trajectoires vouées à être blanches ? » (ID, 104). La voix du texte se débat entre la nécessité et l'incapacité à décrire le lieu d'où elle émane (l'enfance ?) qui ne peut pas être ce moi qui ne cesse d'être un autre. La naissance de l'altérité dans le texte est pourtant nécessaire à l'émergence de la voix car c'est au moment où l'Autre -le Seigneur, l'Ami- « s'est mis à falsifier [s]es mots et [s]es écrits à couper [s]a langue (...) à créer un langage communicable- [que] la parole [lui a été] donnée » (EXP, 96). Le poète écoute, à travers sa parole, une voix qui ne lui appartient pas et qui n'appartient à personne, une « autre voix » (Khair-Eddine), « une voix perdue »³¹¹.

³¹⁰ - Blanchot, Maurice *Espace littéraire*, (op.cit), p. 314

³¹¹ - Quignard, Pascal, « Ecrire, c'est entendre la voix perdue », in *Le nom sur le bout de la langue*, Paris, POL, 1993, p.99

Le geste d'écrire s'élabore dans l'incomplétude et le morcellement qui nous livre le spectacle d'une parole informe qui atteste d'une constante absence, d'une éternelle fêlure que traduit parfaitement les brisures de la syntaxe et les coupes que les blancs et la typographie affichent et nous imposent à chaque page. Je reproduis³¹², pour illustrer mon propos, deux passages des textes de Djaout

Donnée. Je dois tout dire. Tout raconter à l'Ami en train de nicher dans sa gorge une termitière. Absolument tout. Car demain sera décapité l'Ami – le seul homme capable de saisir mon langage et m

(le Narrateur ne regarde maintenant rien de ce qui se passe autour de lui. Il a le buste penché en avant et écrit. Il est complètement absorbé par la rédaction d'un opusculé qui porte en gros titre le décret d'expropriation et qui serait, suivant le petit synopsis (écrit entièrement en majuscules disgracieuses) porté sur la moitié d'un feuillet volant, « his- toire d'un homme déraciné, chassé de sa terre après le soulè- vement de 1871 et qui se déplace d'un train à un autre sans jamais trouver d'espace précis où s'établir. »

And I think about that friend who travels continuously between Béjaïa and an unknow city, trimbalant une blessure incurable qu'il transformait en poème. Quel courage) (EXP, 96-97)

Dans cet extrait, la typographie et la ponctuation qui cisailent la voix permet de voir les prises de parole des différents énonciateurs. La première prise de parole est interrompue définitivement ce que matérialise cette ligne qui est tracée comme une frontière infranchissable. Puis, la deuxième et la troisième énonciations sont circonscrites dans des parenthèses. La dernière prise de parole est, quant à elle, mise entre guillemets. La deuxième énonciation est reprise mais le recours à l'italique (qui correspond à un changement de langue qui laisse envisager un discours direct rapporté) brise visuellement et linguistiquement la voix.

Moins éclatée, la mise en page dans l'*Invention du désert* offre, elle aussi, de beaux exemples de la visualisation des states vocales. Une voix raconte le voyage/pèlerinage à la Grande Mosquée de Sanaa d'un « Tu ». Des vieux assis sur les tapis l'observent

(...) La pureté de leurs traits, leur barbe longue,

³¹² - Du moins nous tenterons de le faire étant donné les difficultés de reproduire le rendu d'une mise en texte.

élimée, **te** projettent jusqu'au premier âge de l'homme

– âge de naïveté et d'étonnement, âge du regard
translucide –, jusqu'à la caverne protectrice, aux bêtes

qui grouillent dans les fourrés, aux hommes voisins de
la bête par leur agilité et leur douceur. Le plus impression-
nant est l'œil. D'une clarté où nagent la bienveillance et une
curiosité ingénue. Le regard te transperce sans **te** blesser, puis
les yeux replongent dans le Livre. C'est l'Homme qui
psalmodie la **Naissance**.

J'ai fait une visite d'adieu à la vallée (...) (97-98, c'est
nous qui soulignons)

Le blanc entre les deux paragraphes fonctionne comme une frontière qui figure la venue au
texte du JE. Tout l'intérêt de cet extrait est la correspondance qu'il y a entre le lexique,
« Naissance », la mise en page (le blanc) et l'énonciation (passage du Tu au Je).

Ainsi, loin d'être exclusivement audible, la voix devient visible. Le blanc typographique
est signifiant autant que le mot. Il oscille entre présence et absence. N'est-ce pas « par le vide
qu'un vase contient, qu'un luth résonne, qu'une roue tourne, qu'un animal respire »³¹³ ?

Espace de l'absence de signes, il devient la balise qui marque l'avènement du sens. Il est
le lieu où la parole retourne à l'inarticulé, à ces mots tus qui jaillissent du silence avant d'y
retourner. En interdisant la fonction référentielle des mots, il nous amène vers des espaces de
rupture où s'harmonisent la parole et le taire, le son et son absence.

Recherchant une écriture capable de « montrer » ce qui ne peut être lu, Djaout opte pour
une écriture qui rythme, qui peint et qui sculpte, pour une « syntaxe picturale pliée aux lois de
l'esthétique musicale » pour reprendre une expression utilisée par Camille Soula³¹⁴ pour
caractériser la poétique chez Mallarmé

Le texte, fait d'éclats de voix juxtaposés et mis en scène, n'en dit que mieux, sans doute,
son défaut, son exil qui l'oblige à « trimbal[er] une blessure incurable qu'il transformait en
poème » (EXP, 97). Cette blessure demeure obstinément ouverte, elle isole les parties du corps
en quête d'un élan qui la suture –le poème- même si elle demeure incurable.

³¹³ - Claudel Paul, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll « Bibliothèque la Pléiade », 1965, p 1516

³¹⁴ - Citée par Sabatier Robert, *La poésie du XIX^e siècle* (II), Paris, Albin Michel, 1977, p315

Ainsi, la seule clef de voûte qui soutient toute la tension qui traverse le texte est la parole lourde qui tient, toujours, l'être à distance de lui-même, une parole sourde qui résonne en deçà du moi. Afin de figurer cette parole, la page doit la tisser, la mise en page doit la travailler, des nœuds doivent être tramés, des fils étiolés, des voix brochées, des broderies doivent être ajoutées au récit et des lignes être tressées.

Le tracé, sous le poids de toute cette texture, finit par s'étioler, lâcher comme un bégaiement, un essoufflement de la parole saturée de tiret, de parenthèses, de traits, de blancs qui coupent le souffle jusqu'à l'asphyxie, l'asthme. « Une houle de mots » (EXP, 78) coupe court à toute possibilité de remonter au sanctuaire de « l'enfance qui [le] harcèle » (ID, p 200, excipit) Il faut pourtant aller au bout (remonter à la source) où « le vent chantait à ses oreilles et faisait murmurer l'olivier » (ID, 195).

Sous le poids de tensions contradictoires qui le tendent, le texte finit par se fissurer, se craqueler comme le désert de Tehouda où la terre éclate parfois « pour livrer passage à quelques miettes du monde d'en bas qui semble protester contre l'oubli » (ID, 32). La parole s'y enracine et se déploie, se désencombre à travers une écriture poétique criblée de blancs, de lignes étranglées pour arriver au silence/point final.

L'ellipse domine chez Djaout qui refuse l'emprise d'une syntaxe structurante afin de rappeler l'expérience de la sensation. L'essaimage sur la page de bouts de phrases, la désolidarisation des groupes grammaticaux, la ponctuation exsangue expriment l'effacement et l'éclatement d'un sujet qui ne peut exister dans le présent que par stratification d'autres moi.

Cette écriture carencée qui jamais ne pourra « différer la fêlure » (EXP, 5) condamne le poète à « Ecrire toujours par intérim » (EXP, 5). Elle s'acharne à trouver de quoi faire sourdre une vibration dont l'émotion invite à l'écoute. Voix à bout de souffle, elle aboutit à la dilatation du sens, que des fractures ne cessent d'intensifier, à un travail de chocs, de suspensions comme autant de battements de la mémoire confisquée. Au-delà de l'opacité du contenu, la voix reste limpide, transparente, visible/audible. Elle est le bruit du mutisme, le grincement des strates du temps volatil qui compose et consume l'être, elle est ce cri qui comble, encombre, ce fouillis de sensations dans lesquels le je s'est empêtré et qui remonte à l'enfance muette et ignorée.

De fait, malgré l'essoufflement de la voix qui tend vers le silence dans le texte après avoir « limer [sa] langue aux squelettes des seiche » (EXP, 87), son éclatement, son hétérogénéité n'entravent jamais son intensité. La signification entravée, empêchée, la voix, par un effet de concentration, questionne non plus sa propre existence mais celle de toute l'humanité qui n'est qu'une « Séghia où s'enroule [son] rêve de lait et de langage assiégé » (EXP, p 77)

Afin de mettre en scène ce tournoiement qui émiette, des reprises, très légères comme des pointillés, des reprises sérielles, des jeux de variations qui touchent autant le lieu que le temps, autant les mots que les phrases sont accentués. Il s'agit, comme dans le cas d'un cheminement, de remonter les traces de pas en pointillés, elle aussi, sur un trajet fait de crises, d'éclats, d'une temporalité éclatante par son immobilisme mais surtout fait de « ce mouvement douloureux de ressac entre la vie et la mort » (ID, p 137).

Ce mouvement est figuré, dans le texte de Djaout, à travers la très poétique métaphore des oiseaux³¹⁵.

Tout d'abord une image, le ciel brassé par leur vol. (...) beauté indicible de l'oiseau qui assène à mon immobilité des fulgurations douloureuses – beauté impitoyable, vigilante comme une menace suspendue.

Les oiseaux prolongent mes désirs, leur donnent un corps évanescent. (...) Immobilité découvreuse. Immobilité remuante. Comme lorsqu'on voyage dans une musique.

J'ai assisté à la naissance du mouvement.

Mort erratique du monde comme mer soudain figée, désertée par le flux et le reflux. (...) Le sens à jamais congédié, le sens suspendu comme un cri sans bouche pour le proférer.

Tout à coup l'oiseau (...) fit bouger le ciel à grands battements mais d'une vibration harmonieuse. (...) J'étais prêt à suivre les vibrations, à larguer ma peau étroite, à briser l'écorce de mes mains » (ID, pp123-124)

Dans cet extrait, le poète décrit tout le cheminement que j'ai décrit plus haut et qui l'a mené à la voix essentielle : « la vibration ».

L'écriture comme effritée de Djaout, si elle est construite sur une composition en éclats sémantiques, syntaxiques, rythmiques et même visuels sur la page ne cherche pas, dans sa fêlure initiale, à nous éblouir. Il s'agit plutôt d'un travail d'élagage, de taille abrupte qui permet de questionner l'être, sa voix, son origine et peut-être même son existence.

Ainsi, d'entrée de jeu, il ne faut pas se tromper. Il n'y a dans le texte de Djaout ni jaillissement lyrique à la manière de Pinget, ni d'explosion qui précipite le texte dans le néant

³¹⁵ « L'oiseau est le maître du mouvement, et le mouvement régit le monde. C'est pourquoi j'aime associer l'oiseau à tout ce qui fait naître en nous et attise en nous l'émotion incoercible (...) » (ID, p 127)

comme chez Khair-Eddine. Rien de tout cela ne se trouve dans l'œuvre djaoutienne qui refuse de recourir aux artifices, sa rhétorique est réduite à l'essentiel afin d'exprimer le vibrato original, l'écho initial qui sourde sous chaque mot. Derrière chaque mot ébréché, chaque phrase décousue, il y a une absence.

C'est pourquoi ce qui définit le mieux la poétique de la voix dans les romans djaoutiens est l'ellipse, déclinée en altération, silence, élision, brisures, ... tous les aspects d'une poétique de l'effacement, d'une rythmique syncopée, d'une parole élémentaire proche du cri et du murmure. L'ellipse creuse le texte et ce faisant, paradoxalement, l'intensifie. Elle le creuse pour arriver à la source d'une langue limpide et pure. L'écriture « c'est comme tailler dans la pierre » (ID, p77), comme le poète le dit lui-même.

En somme, affranchie du sens, de la sémantique, de la grammaire, la voix semble libérée de toute opacité pour devenir ouverture sur un monde pluriel, polyphonique. Le sens du texte djaoutien est à chercher dans son questionnement sur l'existence de chaque lieu, de chaque instant qui ne peut être qu'une composition en miettes de ruines, que mêler singularité et pluralité afin de rendre visible la fêlure initiale, la mémoire morcelée par le temps.

La parole crée une image fragile et éclatée de l'être de la voix pour le saisir au ras de son émergence, pour capter l'onde de choc génésiaque, la vibration qui présida à son enfantement dans la douleur. Mais, il ne faut pas être dupe, cet enfantement est impossible à percevoir, les auteurs ne peuvent que s'en approcher car comme le dit Quignard cette « scène invisible est toujours inventée »³¹⁶.

A travers son écriture, Djaout tente, non pas d'étudier cette mise au monde douloureux mais d'en évoquer l'espace et l'instant, de « l'enclor(e) par du papier pour ne plus en avoir peur » (ID, 76). Ce travail sur les traces de cet *ici* et ce *maintenant* impose à l'auteur comme une obligation de rendre, à la limpidité originelle, la voix du monde, de court-circuiter toute velléité égocentrique de l'être, de témoigner d'une expérience commune de la venue de la parole, de donner à voir le hurlement de l'être qui bute (sur) le temps.

C'est donc sur cette idée de la parole que Djaout construit son écriture du silence. Non référentielle, elle n'imité pas la réalité, ses mots, proches des bris du sculpteur ou des nœuds du tisserand, transcendent les limites de la phonétique, de la syntaxe, de la grammaire pour devenir audible à l'œil comme la voix de Philomèle. Ses romans donnent à voir « la symphonie sourde de la nature » (ID, 195). Pour y parvenir, il invente, à l'intérieur de la langue, une nouvelle langue qui se veut effets de sonorités, jeux de « rythmes confus » (ID, 196).

³¹⁶ - Quignard Pascal, *le Sexe et l'Effroi*, Paris, Gallimard, 1994, p 226

Cette nouvelle langue tend vers une pluralité qui la rend obscure mais fructueuse car elle permet de rapprocher le langage de l'indicible, elle permet au mot de marquer le lieu du dire. « Après tout, il s'agit de disposer de l'écrit sur du blanc, de la parole sur du silence, tout en sachant que ce blanc, ce silence parlent autant, sinon plus, que l'écrit »³¹⁷

A travers les textes bruyants de Djaout, c'est un *chorus* qui se fait entendre. Chacune des voix peut s'écrier comme Barthes « j'ai une maladie : je vois le langage »³¹⁸. Mais conscient que cette parole se situe au point où le langage peut « se réaliser tout entière et en même temps tout entière disparaître »³¹⁹, que poussait au bord du gouffre du dicible, elle risque d'atteindre à l'annihilation de la voix, Djaout semble atteint d'une maladie mortelle.

2. L'écriture en balbutiement

Contrairement à l'écriture de Djaout qui retient, assourdit le monde, celle de Khaïr-Eddine amplifie les bruits d'un monde marqué par « Un silence pesant et insupportable [qui] s'établit sur toute chose (...) » (VRPE, 9). Bien qu'il décentre, au premier abord, l'être, « ce silence (...) renforce la voix »³²⁰. En effet, c'est à partir de l'absence de voix, du néant d'une énonciation que jaillit la parole. C'est, d'ailleurs, sur ce jaillissement que s'ouvre *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*.

Dans un « abominable lieu » où « Un silence pesant et insupportable s'établit » (p. 9), des hommes « déambulaient entre les ruines, bavant et hurlant, ne se parlant pas, ne sachant pas entendre » (p13). « ils n'étaient que des bulles évanescentes. » C'est au moment où « ils eurent griffes et mémoire », qu' « ils parlèrent quelque temps la même langue mais chacun avait son langage, chacun donnait aux mots un sens différent. (...) / La matière n'avait pas encore parlé » (pp14-15).

Ainsi, le silence est, d'abord, celui de la vie première, celui de l'écoulement du temps sans mémoire qui emporte tout vers un « Monde où les gens s'étripent entre les murs tombés, le grouillement des rats, des chats sauvages et le bourdonnement strident des insectes » (VRPE, 9).

L'amnésie qui menace ce monde est ce qui rend la parole nécessaire à l'être. Les mots, expressions de l'instinct de survie, poussent le Je à s'affirmer comme être de parole, à faire parler la matière. La voix sert à évacuer un mal à être dans *Moi l'Aigre* ou à répondre à une

³¹⁷ - Garrigues Pierre, *Poétique du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995, p 20

³¹⁸ - Roland, Barthes « Roland Barthes par Roland Barthes », in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, p

³¹⁹ - Blanchot, Maurice, *Faux pas*, Paris, Seuil, 2004, p 65

³²⁰ - Pierre VAN DEN HEUVEL. *Parole, Mot, Silence*. Paris, Corti, 1985, p.69

attente dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*. Dès lors, c'est la mise en jeu/mots de l'être qui nous est donné à lire dans les œuvres de Khaïr-Eddine.

Ces œuvres se distinguent par une forme de fascination pour/de la voix. La voix est mise au-devant du texte. Voix après voix, le texte émerge du silence avant d'y revenir. La scène narrative se débat dans l'excès, dans le trop de voix, le trop du silence. La voix émerge sans qu'on puisse la circonscrire ou remonter à sa source. Elle n'est plus porteuse de sens, elle habite le sens. Chaque énonciateur, en manque d'identité, se met en quête de sa propre voie/voix, quête qui ne peut être vécue que comme un retour aux sources.

Le texte devient, dès lors, un réseau où se croise une « immensité parlante » que nous sommes invités à traverser en slalomant entre « un riche séjour de silence, une défense ferme et une haute muraille »³²¹ afin d'atteindre la voix, qui n'est peut-être au final qu'un silence balbutiant. En effet, dès *Corps négatif*, publié en 1968, Khaïr-Eddine manifeste une méfiance quant au pouvoir des mots

Un mot et me voilà dehors (. . .) Ils me menaçaient à présent (. . .) Les voilà sur moi. Donnez-moi la main. Cachez-moi. Vite, vite. (. . .) _ Il pleure. Il pleure (. . .) Mais oui oui, il a ça d'abord et ça et ça : la catastrophe. Singulier moment. Mon œil est chu, il court en roulant, rattrapez-le. La jolie route verte ; noire, la poussière ; la pente à pic ; un coup au menton ; un chlakk de vase cassé dans ma tête : silence ! Respirez. Encore. Ne haletez pas ; respiration saccadée et aux limites très lente mais non moins mouvementée ; presque mécanique. La voix continue de tonner. Sous terre. (*Corps négatif*, pp. 17-19)

Un mot, puis le bruit, le silence et enfin la voix. Cette dernière est le résultat d'une violence que le poète fait subir à la langue. Il dira lui-même « J'ai empoisonné la langue de toute chose » (*Soleil arachnide*, p. 111). C'est ainsi qu'elle est vouée à rester inaudible, « sous terre », elle appelle le silence d'où elle est issue.

La difficulté de l'analyse des textes de Khaïr-Eddine vient du fait que la voix qui appelle naturellement l'audition, appelle aussi le regard. En effet, il est impossible de ne pas la voir, d'ignorer sa matérialisation en visions. La remontée aux sources de la voix exprimée dans le poème « Manifeste » met en avant ce rapport avec la vue.

³²¹ Blanchot, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 2008 (1959), p 267

sein glacé et lait de mère caillé / j'écris contre / c'est l'homme négatif /
mon père qui / battit en retraite dans sa / propre maison de village / et fit /
battre ma mère par un inconnu (. . .) / l'autre qui passe Moi / sa mère
crache dans / son cœur hétérogène Elle / griffonne roidement sur / **son**
œil (*Soleil arachnide*, p. 121 C'est nous qui soulignons).

La voix née d'un « sein glacé » est mise en scène sur la feuille, « j'écris », avec pour but un aveuglement car au final, la voix existe et dévore la scène.

Mise en mots d'une Voix autophage, le texte khâïreddinien nous donne à voir une voix absente, manquante, celle de la mère qui est la seule avec qui le poète communique dans les rêves qu'il transcrit dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, mais aussi celle du Seigneur (Dieu, Roi et Père). Il s'agit, pour l'auteur, de la résurgence d'une voix défaillante. En effet, dans les deux textes étudiés, la communication est impossible. L'énonciateur se décrit souvent comme incapable de se faire entendre par les autres alors que ces derniers communiquent entre eux. L'être hante un monde littéralement sans voix.

L'écriture semble ainsi mettre en jeu une voix qui fait défaut, un

mot qu'on vient d'enterrer (...) / sous des tonnes des mottes des fumiers
de tendresse et [mettre] à profit le langage tant dit tant roupillé / peut-être
même déjà crotté / pour térébrer / esquinter / le dictionnaire. [II] vous
vend(...) [s]es mots dix coups de / poings. Ouvrez l'œil. » (*Moi l'aigre*,
p. 156)

Parler de la source de la voix c'est évoquer le silence de la répudiation de la mère où il est condamné à « les écout(er) juger sa mère, la cisillant à merci » (VRPE, p. 27). La perte de la parole naît de cela. Il est d'ailleurs intéressant de constater le motif récurrent dans les textes de Khair-Eddine de la mère-langue.

En parcourant les décombres d'une existence devenue sans fondement, nous commençons à saisir les effets du vide qu'on retrouve dans ces textes. De la même manière la voix, instable, insaisissable, se démultiplie contribuant à une mise à mal de l'unité du moi. Même dans les séquences où la narration est confiée à une seule instance énonciative, comme dans l'histoire du Vieux (*Moi l'aigre*), la voix se dédouble et se fissure. Dans l'urgence de la mise en question de soi, le sens est débordé. Pour arriver à une présence, le récit se contracte et se détecte au rythme de la voix qui se module selon l'urgence du dire mais le dire n'est pas en soi mais ce qui pousse au dire, ou ce vers quoi il tend. Il s'agit, pour l'auteur, moins de représenter que d'évoquer, au

sens quasi mystique, l'absence. Elle devient la voix qui garde le silence, une résonnance silencieuse, image lacanienne, un inter-dit dans le silence.

Cette notion d'inter-dit dans le silence, de balbutiement du silence est importante pour saisir la réalité de l'absence évoquée par la voix dans les textes de Khaïr-Eddine. En effet, dans le cadre des recherches en littérature maghrébine, la voix a souvent été réduite à l'oralité. Or, pour approcher la poétique de la parole dans l'écriture djaoutienne et khaïreddinienne, il nous faut dépasser ces raccourcis. Plus que l'oralité, ce qui permet l'émergence de la voix dans ces textes est l'insertion du théâtre au roman.

S'il est juste et avéré que le théâtre écrit n'est pas sans une participation fondamentale de l'être dépoétisé le temps de son exercice, la leçon en est si évidente que le poème ainsi tracé, schématiquement le théâtre, entre dans ma peau qui en use en poussant sa substance à l'infini jusqu'à la décomposer complètement.) Ma peau devient ainsi théâtre elle-même. Ma peau se désapprend pour accomplir sa désintégration en même temps qu'elle se reconstitue dans un langage où les mots sont séparés de leur texture phraséologique ordinaire, celle que les yeux subissent de prime abord et que l'oreille traduit par une association nécessaire à une aventure à venir. (*Soleil arachnide*, p. 106).

Le texte, « théâtre écrit », que Khaïr-Eddine envisage de créer est celui où « l'Acte, le Mouvement à facettes, le Geste et la Parole [seraient] comme une action matériellement possible, non comme un objet avec quoi on doit dialoguer. » (*Moi l'aigre*, p. 39-40)

De manière à échapper à l'amnésie mais aussi et paradoxalement à la mémoire, l'énonciateur va tenter de prendre la parole pour remonter à la source de son être, à ce qui a fait naître la VOIX. L'« écriture raturée d'avance » (MA, 15) mène le sujet vers la reconstitution d'une fracture originaire servant de nativité. La création, « la fonction organique des mots » (MA, 29) deviennent procréation dans la mesure où elles aboutissent à « l'enfantement » d'une voix.

Le Je, dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, fait cette expérience lors de sa rencontre avec le « poisson-chien » (p. 37). Sous l'effet d'« Une ultime et terrible crispation de la matière usée » (46), le « moi (...) devenai(t) autre chose » (43) : une « force endogène » (p.39) qui « retrouvait son aire première » (p.46) et qui, en se dédoublant, libérait la parole.

Est-ce bien lui ce soleil qui marche à côté de moi et qui tour à tour me précède et me suit ? Est-ce bien cette parole interminable qui le porte à plusieurs mètres au-dessus d'un sol ingrat où je m'écorche les pieds contre des saillies en lamelles ? » (p. 44)

Ainsi, l'être, par une forme de phylogenèse linguistique, devient porteur de l'avènement d'un langage nouveau comme le Je qui voyageait avec un poisson-chien qui « parlait *dans [sa] tête* » (VRPE, 38). Si les énonciateurs créent quelque chose par l'écriture, ce sont leurs voix. Travail éprouvant que cette remontée de la matière qui « s'atomisait, emportée par son propre élan et [qui] se redistribuait en myriades d'entités antagonistes. » (VRPE, 46), passage obligé pour « [s']élever au-dessus du sol, (...) réintégr(er) cette goutte de lumière qui peut à elle seule donner lieu à des complexes infinitésimaux d'univers parallèles » (VRPE, 45)

Dans *Moi l'Aigre*, nous sommes invités à entreprendre un voyage vers le passé originel de l'auteur lui-même. Graduellement, nous quittons le monde du délire et du fantasme pour atteindre l'autobiographie. Plus la voix vient à évoquer la figure de la mère et moins il a recours à ses doubles. Ainsi, plus nous approchons de l'origine de la faille et plus l'être se constitue à lui-même dans « l'atome pluriel des mots qui s'écrivent sans plus décrire ». Ces mots sont ceux du langage essentiel qui est discontinu, plurielle, inachevé, parole de l'entre-deux. Une voix qui « n'expose ni ne cache, mais indique »³²²

Ainsi, la voix se conçoit comme pluralité, elle naît de la « symbiose inadéquate des mots » (MA, p 161) du corps textuel avec la figure dans sa démultiplication. L'écriture est pour l'auteur un exercice de décharnement nécessaire afin d'atteindre le Verbe créateur. C'est par le néant qu'il crée, un néant verbal que l'on retrouve dans son texte. C'est cette expérience qu'il nous donne à lire dans la séquence consacrée à l'évocation de sa découverte de la « voie de la guérilla linguistique » (MA, p 26)

Je n'aimais vraiment que le bruit *d'Ouragan*. Il me semblait que chacune de ses frappes décomposait le mot en cours d'impression comme sous l'effet d'une haute fusion. Je n'avais strictement plus rien à dire, j'écoutais. Mais un jour vint où je crachai un vrai filon d'or : j'éjaculai un texte différent de tout ce que j'avais écrit jusque-là : un crépitement de balles et une montée de hurlements étouffés. C'est par ce texte que je compris que je devais m'engager une fois pour toute dans la voie de la

³²² - Blanchot Maurice, *Entretien infini*, Paris, Gallimard, coll. NRF, 1969, p131

guérilla linguistique ! mais je devins complètement fermé pour autrui
(MA, 26)

Afin de laisser raisonner la voix, « un crépitement de balles et une montée de hurlements étouffés », il faut qu'elle se dissocie de toute corporalité pour devenir « un inqualifiable corps se dépossédant sans arrêt » (MA, p9). La voix évoque une fugue sans corps, elle est à mi-chemin entre l'absence et la présence, à la fois « ici et ailleurs perpétuellement » (VRPE, p. 87). Emergeant du néant, la voix jaillit de sa propre évanescence. Le parallèle est rapidement fait entre la naissance de la voix et le big-bang dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*.

La voix, seule réalité matérielle dans le texte de Khaïr-Eddine, éclate venue de nulle part, d'un corps décharné. La parole, comme le corps, est soumise à la fragmentation, la voix engendrée est (dé)livrée. Le lieu d'où naît la voix ne saurait être autre chose que « l'Aigre [qui] joue (...) dans son ventre » (MA, p, 7). Elle est donc condamnée à parler pour ne rien dire. L'auteur avouera « Mes écrits ne présentaient aucun intérêt. Je n'y traitais de rien, encore moins de moi-même. C'est peut-être par là que commence la véritable création » (MA, p, 25)

Malgré la différence qui les sépare, la voix khaireddinienne a un caractère très mallarméen. Le rapprochement se fait, d'abord, à travers la conception de la VOIX nécessaire comme le rejet de toute forme, de toute métrique, comme une résonance, un écho au « rythme saccadé des choses » (MA, p25). Cette voix se heurte au langage rudimentaire, à la parole traitée « comme s'il s'agissait d'un plat quotidien » (MA, p, 8). Elle tente d'atteindre « l'inépuisable langage qui est le déroulement ou (...) l'interminable roulis (...) de l'être »³²³

Mais cette référence à Mallarmé semble aussi mettre en avant l'échec de l'invention d'une voix théâtrale capable de ne pas mourir dans le silence de l'écriture. En effet,

Mallarmé cherchait le point de rencontre du côté du principe d'actualité de la parole. Il cherchait à consacrer la littérature comme spectacle de la parole. L'échec mallarméen, du même coup était avant tout la manifestation de la séparation entre le lieu de la parole et la scène de théâtre. La littérature ne peut trouver sa consécration sur cette scène-là. Car elle est en son principe séparation du voir et du dire. L'art de la représentation était l'art de la parole qui fait voir en se faisant voir. L'art de la littérature est celui qui fait voir sans faire voir, l'art « décevant » de la chambre où l'on n'entre pas ou de l'île qui fait éclater la topographie du récit. Il peut ainsi tenir les puissances du voir et du dire qu'il disjoint,

³²³ - Lévinas Emmanuel, *Sur Maurice Blanchot*, Montpellier, Fata Morgana, 1975, p. 17

mais il le peut à une condition : que la parole, elle, ne se laisse pas voir. L'histoire à venir du théâtre est celle de cette singulière révélation : la parole n'est plus à sa place sur la scène théâtrale. Celle-ci est à la fois trop matérielle et pas assez matérielle : trop matérielle pour cette puissance de la déception que l'art découvre désormais comme son privilège paradoxal ; pas assez pour toutes les incarnations par où le poème cherche à conjurer cette perte en se faisant langage du corps et des choses. La scène du théâtre désormais sera le lieu de ce désaccord. Il faudra pour en régler les protocoles un art nouveau que l'on appellera mise en scène³²⁴

L'écriture, « ensemencant sa voix et son ronflement inaudible » (MA, p, 10), devient un travail sur des bris de voix énonciatives et une remise en question de son propre vécu. C'est ainsi que les énonciateurs ne cessent de tenter de faire le point sur leurs identités et sur leur voix, « un silence toujours absent » (MA, 11). Cette dernière est une « tornade qui vous balbutiait » les mots cachés. Il y a ainsi au fond de la voix quelque chose qui tente de s'exprimer par un malaise indicible qui est impossible à traduire par des mots. D'où le désir de « donner une voix neuve à ce [qui est] digne d'émerger de ce cloaque » (VRPE, p 74) qu'est l'être. « Il y a dans ma vie un mot qui ne vient pas » lit-on dans *Corps négatif*³²⁵, de là les silences, les blancs de l'écriture.

De même, ce n'est qu'avec le travail provoqué par les interruptions de sa « conscience » et la distance prise par rapport aux réminiscences que l'énonciateur refait le point sur son identité, le rôle joué par la répudiation de sa mère dans ses relations aux autres et à lui-même et à la langue. Le récit traduit une volonté de se dire, de s'écrire, un besoin de s'auto analyser comme une force pulsionnelle poussant irrémédiablement le « je » vers le mémorial d'une parole élémentaire pour reprendre les titres de textes³²⁶ de Khaïr-Eddine. Les mots révèlent à proprement parler ce qui est caché. « C'est par leur voix seulement qu'[il] parvenai(t) à (...) rendre visible » (VRPE, p. 86-87)

Dans ses œuvres, Khaïr-Eddine nous dévoile des voix car « Seule la parole primait » (VRPE, p. 87), car seule la langue polymorphe permet d'atteindre ce qui a été enfouie. Cette voix est dialogique mais elle n'existe que par et pour le silence qui lui est inhérent. L'énonciateur dit « Je m'exprimais parfois mais personne ne m'entendait » (VRPE, p. 87). Ces absences sont figurées dans le texte par des blancs typographiques qui marquent le silence d'un énonciateur qui

³²⁴ - Tancière Jacques, *La Chair des mots. Politique de l'écriture*, Paris, Galilée, 1998, pp 165-166

³²⁵ - Khaïr-Eddine Mohamed, *Corps négatif (suivi de) Histoire d'un Bon Dieu*. (Roman), Paris, Le Seuil, 1968, p42

³²⁶- *Mémorial* est le titre d'un recueil poétique de Khaïr-Eddine publié en 1991 aux éditions le Cherche-Midi (Paris), alors que « Parole élémentaire » est une nouvelle qui apparut dans la revue *Esprit* (numéro 169)

permet l'émergence d'une autre voix. Cette alternance des voix crée une rythmique nécessaire à l'expression de « ce rêve des dialogues » (VRPE, p. 79). Enfin, derrière la mise en forme des voix du « moi », se laisse deviner une réflexion sur le principe même de création littéraire qui, comme pour Djaout, s'exprime à travers la métaphore des oiseaux.

Arrivé au bout de sa remontée de son « sang noir », le Je refuse d'aller plus loin de peur de se « retrouv(er) immédiatement cloué au sol, inopérant, incapable de marcher (...) ou (...) aboutissant comme toujours à la villa de (son) père ». Se perdant, il reste seul avant de percevoir au loin dans le ciel

des escadrilles d'oiseaux noirs, ils étaient suspendus, ne faisaient point un vol bien ordonné mais une muraille continue coupée par une autre vague d'oiseaux qui suivait ... et par terre, (...) une masses d'oiseaux blancs ... des oiseaux inconnus ici, innommables, qui [le] regardaient passer dans cet univers où s'étaient enfouies les vraies amours (VRPE, p. 79)

Cette métaphore animale évoque particulièrement bien, d'une part, l'expérience de la langue faite pas le sujet et, d'autre part, le mouvement général de la voix dans le texte. Le sujet est, perpétuellement, entre deux langues : celle symbolisée par les « oiseaux noirs » qui rend la parole incommunicable, « une muraille », et celle des oiseaux blancs, inconnue et innommable, qui permettait une remontée vers des territoires enfouis.

L'extériorisation d'image, comme la précédente, et le dédoublement du «Je » permettent une distanciation nécessaire avec la langue-muraille pour atteindre l'écoute et la parole autre et de l'autre. C'est ce qui donne une impression de dialogue à des séquences énonciatives monologiques mais marquées par la scansion qui fait que chacune d'entre elle fait écho à l'autre.

L'écriture vient au sujet par l'écoute de « Cette voix ! (...) celle du poisson-chien » qui l'habite et le guide. Par ce dédoublement, le sujet, « deven(u) autre chose » (VRPE, p43), pose non seulement les bases d'une réflexion sur soi d'où « saillaient en même temps les vraies couleurs de la vie et cet or jaune que la mort édifie en rempart contre les ultra-sons dont je la bombardais inlassablement (VRPE, p45) mais aide à donner un sens à son expression.

La construction particulière des œuvres de Khaïr-Eddine par la superposition des soliloques et leur portée dialogique nous fait dériver dans un territoire vocal dépourvu de repères où nous nous heurtons, continuellement, à des voix balbutiantes. Ceci rend ces textes résistant à toute tentative d'interprétation.

Toute tentative d'interpréter ou de localisation des voix semble se dissoudre dans un « peut-être ». L'écriture khâreddinienne franchit, grâce à l'expérience/expression de l'autre, un

seuil important vers la remontée à la source. Cette œuvre nous conduit vers un territoire, entre la vie et la mort, traversé de rumeurs, de bavardages, de silences,.... L'œuvre de Khaïr-Eddine est de moins en moins réduite au domaine individuel. La parole prolonge une souffrance telle qu'elle semble s'approcher d'une forme de folie collective. Bien plus que l'expression d'un être rationnel en dérive, comme dans *Agadir*, les énonciateurs de *Moi l'aigre* et *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* sont réduits à leur peur et à son (in)expression. « Cette peur est le tissu de [ses] nuits. Elle rampe sur [son] corps et se roule dans [ses] méninges. Elle martèle [son] crâne et s'abolit dans [ses] cheveux pour aussitôt rebondir devant [lui], statique, grotesque et cruelle » (MA, p. 35)

On ne peut que remarquer l'absence totale d'une réelle communication, comme si ceci était jugé impossible, inopérante. Dans ces textes, Khaïr-Eddine met en scène une parole entièrement isolante. Cette parole de l'incommunicable demeure déterritorialisée, incapable de rendre aux faits leur lisibilité et aux mots leur dicibilité. Elle n'émerge que lorsque l'être prend conscience d'être « prisonnier d'un langage imperceptible, de gestes et mimiques inextricables » (VRPE, p. 36).

Comme jamais auparavant dans l'œuvre de Khaïr-Eddine, la voix devient le lieu de l'écart, de l'ailleurs verbal. *Moi l'Aigre*, qui porte les stigmates de la terreur, s'édifie en plein aporie. Il confronte le lecteur à la présence bruyante et également muette de la parole qui semble former un univers de magma verbal et de coulées vocales. Le flux verbal constitue par son amoncellement des éléments de signifiante et des champs de lisibilité. Lors de l'émergence à la surface de la signifiante, la parole apparaît comme une image en négatif, une voix fluette. De son passage, il ne reste qu'un flot de paroles rapportées sans lien avec le présent énonciatif.

Ainsi, la parole est une œuvre tournée vers le silence du monde à qui il fait écho dans un vacarme. Condamné à la solitude, l'être « n'entend(...) aucune clameur, rien sinon le chatolement de vieux sang et de corps absents qui s'agitent dans [ses] chromosomes, se hérissant dans une tentative dérisoire de s'ouvrir à ce monde obscure qui écorchait [sa] peau » (VRPE, p. 163-164).

Le texte devient un tissu de vacarme et de silence, il remonte, au-delà de l'individu, aux sources de la voix humaine afin « d'écrire un théâtre échappant à toute loi métrique ou temporelle, ouvrant les yeux aux cadavres d'hommes rongés par l'Histoire, passées sous silence et dont on avait subrepticement modifié les noms et les appartenances » (MA, p. 17)

Ce théâtre témoigne du travail de recherche formelle entrepris par Khaïr-Eddine dans sa « Guérilla linguistique ». Les diverses séquences font entendre plusieurs voix, qui émergent l'une après les autres, les unes contre les autres sans pour autant constituer une trame narrative, sans s'ordonner ni se répondre. Le « nous » avec lequel débute *Moi l'aigre* sonne creux, ce

pronom sous-tend le côté incertain de l'énonciateur et résonne sans cesse comme un écho d'un délire, d'une parole sans référent.

Dans *Moi l'aigre* et *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, on parle beaucoup, mais l'omniprésence de la parole alors traduit la volonté de donner à lire et à entendre la voix essentielle qui touche la vie de l'individu et ses mots dans ce qu'ils ont de plus existentiels.

Difficulté du langage à représenter ce qui dépasse de loin l'imagination justifie la littérisation de l'expérience à travers la théâtralisation de la parole. En effet, il ne s'agit pas pour les auteurs de transfigurer un vécu mais de rendre crédible cet excès de réel. Il y a comme une méfiance des mots qui cherchent à représenter, à décrire.

Pour dire l'impossible et se dire dans cet impossibilité d'être, Khair-Eddine va recourir à la poésie dans son sens premier, seule praxis capable de « rémunérer le défaut des langues »³²⁷. Il cherchera des « nouveaux mots sans éditeur/ sans collègue/sans roman/ le roman est mort vive la poésie le théâtre est mort vive/l'atome pluriel des mots qui s'écrivent dans plus décrire » (MA, p. 165) Il s'agit de redonner une signification à ces coquilles vides de sens dans cet espace de non-langage car la poésie est le seul langage universel qui soit celui de l'au-delà. Seule cette parole de d'au-delà permet d'accéder à une vérité bouleversante de la néantisation de l'être. La parole poétique est ce nouveau langage capable de reconstruire la mémoire, de donner une voix au silence.

Ainsi, nous sommes amenés à lire ces textes comme des espaces où seule la parole survit. Ainsi, la voix n'a plus une fonction de représentation mais une fonction de signification. En effet il s'agit d'avantage de (se) dire, « s'écrire », que de représenter « décrire » le fait néantisant. Il s'agit d'une voix du vide, seule capable de porter l'expérience vécue. Devant la perversion du sens, le cloisonnement des consciences, l'échec de l'échange, la parole ne peut être porteuse que du vide.

Le langage écrit échappe à la rigidité et à la monotonie d'une signification extérieure. Il touche à l'immédiateté. Le dialogue consacre un langage physique, puisqu'il est fait de voix. Il souligne à la perfection la dimension corporelle des mots, car elle est rythmée par de nombreuses inflexions : les exclamations, interrogation ou les différentes interruptions à l'intérieur du langage.

L'échec à faire rejoindre la scène de la parole et le lieu de l'écriture est la drame qui constitue la matière des romans de Khair-Eddine mais aussi la parole essentielle qui est le déploiement d'un espace ouvert celui de l'autre que la voix tente de toucher par la vue et l'ouïe.

³²⁷ - Mallarmé, Stephan, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque la Pléiade » 1984, p 858

L'écrivain tente de créer « un niveau où écrire et parler ne sont pas dissociés : [où] ils traduisent la même maladie, le même besoin de spectacularisation »³²⁸.

Le texte, théâtre écrit, produit la scène non comme une matérialisation de la voix mais comme l'épure de la parole en acte. Le « encore » sur lequel s'ouvre *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* met en exergue une parole qui retentit alors que le récit n'a pas commencé. C'est grâce à lui que s'ouvre l'espace du dire qui sera l'espace de la voix. Si les lieux se mettent au service de la voix, c'est elle qui crée l'espace où elle est sans cesse appelée à revenir, l'espace du « encore ». Il s'agit, à travers la voix de se réinventer dans non-lieu, dans un espace toujours à occuper.

Le champ notionnel qui unit la triade mémoire, identité et temps pose inévitablement la question d'une réalité antérieure, d'un monde dans lequel la voix habite, dans lequel elle émerge et prend sens.

3. Cette voix sur l'ardoise qui s'efface

Pinget fonde son écriture sur la recherche d'une voix et d'un ton. Afin de comprendre la portée d'une telle recherche, nous nous appuyons sur deux textes essentiels : la conférence qu'il a faite lors du colloque de Cerisy et qui a pour titre « Pseudo-pincipes d'esthétique » et l'entretien qu'il avait accordé à Madeleine Renouard³²⁹ qui est accompagné d'un glossaire. L'auteur met l'accent sur « la recherche d'un *ton* (...). Choisir à chaque fois, par goût du neuf, un ton entre les milliards qu'a enregistrés l'oreille, voilà [son] lot »³³⁰.

C'est cette recherche, décrite par l'auteur comme un pensum impliquant reprise et redite, qui est mise en scène dans *Cette voix*. En effet, ce qui traverse tout le roman est cette « écoute de l'oreille » qui enregistre, avant de la retranscrire, la musicalité des conversations les plus communes. Cet intérêt pour l'univers sonore trouve ses racines dans la vie même de Pinget qui s'adonne à la musique dite baroque. Même si les œuvres pingetiennes offrent très peu de références directes à la vie de l'auteur, le fait qu'il avoue « toute ma vie a passé dans mes livres »³³¹ nous permet de tels raccourcis

Sa vie, considérée par l'auteur comme de la matière pour ses textes qu'il mélange largement avec d'autres biographies, est, d'abord, celle de sa perception. « C'est un monde subjectif, intérieur, désorganisé, et bouleversé, tout nourri de l'autre bien entendu puisqu'il est

³²⁸ - Rabaté Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, p.24

³²⁹ - Renouard Madeleine, *Pinget à la lettre*, Paris, Belfond, 1993

³³⁰ - Robert Pinget, « Pseudo-pincipes d'esthétique », in *Nouveau Roman : hier aujourd'hui*, coll. 10/18, UGE, Paris, 1972, p311

³³¹ - Ibid, 321

vivant, mais jamais terminé, un monde en mouvement, en devenir, le mien³³². En effet, le vécu dans sa dimension active importe peu, seul le monde perçu, (re)senti le passionne. C'est ainsi qu'il choisit de se révéler à lui-même par le langage, par « une écriture automatique en plein conscience ».

Dès son premier roman, à travers Mahu, un observateur qui note tout ce qui l'entoure, il avouera « je n'écris pas par plaisir mais seulement pour inventer du monde autour de moi qui m'écouterait, autrement à quoi je rime, je suis mort »³³³. Ce monde qui l'écoute est, dans *Mahu ou le matériau*, comme dans *Cette voix*, d'abord lui-même.

L'écriture fictionnelle est, chez Pinget, l'invention d'un monde grâce à la conquête d'une voix autre qui est en lui. C'est la localisation d'un On dans le Je. Ce n'est, sans doute pas pour rien, que *Cette voix* commence par la convocation de ce On. « Deux ou trois mots on entend mal le reste imprononçable rien zéro nom âge lie zéro. Emerger de moins que rien zéro » (8).

Cette recherche prend la forme d'une exploration du ton, d'une VOIX³³⁴ qui est à la fois ce qui a été écouté, ce « qu'a enregistré (...) l'oreille », et un « pseudo-principe d'esthétique » que Pinget utilise, « par goût du neuf » afin de construire sa matière verbale qui est constituée de mots, d'accents, de cris, de murmures, Ainsi, la voix est ce qui est antérieur à l'écoute même, et l'écriture, une retranscription des « divers tons enregistrés depuis l'enfance »³³⁵. Ce sont ces deux aspects de l'énonciateur pingetien, « écouteur » et parleur, qu'il me faudra, à présent, éclairer.

L'écriture est, d'abord, inhérente d'une écoute, de l'écoute d'une langue parlée que l'auteur se doit de réinventer à chaque fois à travers une « syntaxe non codifiée ». La voix entendue qui fascine l'auteur, depuis l'enfance, devient, par l'écriture, une matrice qui engendre la matière verbale de ses romans. Ce matériau est inépuisable car recyclable. Pinget notera que « rien n'est jamais dit, puisque cela peut être dit autrement »³³⁶

Dans sa construction d'une poétique de la voix, Pinget accorde très peu d'intérêt au sens car, pour lui, seul le dire –dans sa capacité à façonner- compte. C'est, sans doute, la raison pour laquelle il porte si peu d'intention à ses personnages qui sont réduits à n'être que des

³³² - Ibid, 316

³³³ - Robert Pinget, *Mahu ou le matériau*, Paris, Edition de Minuit, 1956, p187

³³⁴ -Nous utilisons indistinctement les termes ton et voix car Pinget lui-même considère que le ton est une sublimation de la voix. « Le ton donc la voix en écriture, c'est tout simplement un choix de syntaxe et de vocabulaire, ce n'est rien d'autre que ça mais il faut que ça sonne juste » (Glossaire, in *Pinget à la lettre*)

³³⁵ - Ibid, p 313

³³⁶ - « additif à mes propos de Cerisy » in *Les écrivains face à la critique*,Fribourg, Universitaire de Fribourg, 1990

« souteneurs » du « langage et [du] ton des livres»³³⁷. D'ailleurs, l'auteur ne les aborde « que par leur forme la plus extérieure et la plus éphémère, leur langage »³³⁸. Ils sont « des récitants dont le verbe suscite comme à l'aveuglette, mot par mot, et le sens du discours, et la présence ». Dès lors ce n'est pas leur présence qui suscite la voix mais le verbe qui indique leur présence.

Récitants, ils ne sont même pas la source de la parole qu'ils se contentent de re-citer comme dans une chambre d'écho³³⁹. Ils sont plutôt des caisses de résonance de voix qui ne semblent pas avoir de source réelle et qui viennent perpétuellement d'ailleurs. Cet ailleurs est, dans le cas de *Cette voix*, à chercher dans le discours collectif qui constitue la communauté humaine. En effet, ce roman est le lieu du retentissement d'un parler collectif, pluriel. Le récitant est, d'abord, une oreille qui enregistre (pour reprendre les propos de l'auteur) le verbiage des autres. Le texte devient une internalisation des voix autres. Ce sont celles de la communauté humaine, d'où cette impression de « même propos d'un bout à l'autre d'un bord à l'autre d'une bouche à l'autre déconnateurs lâchés à toute pompe » (CV, p. 19). C'est donc la parlerie humaine, au-delà de considérations sémantiques, qui est le matériau exclusif de l'œuvre pingetienne.

Le ton recherché n'a pas pour fonction d'expliquer ou de donner une profondeur à la voix mais seulement de l'enregistrer, la capter. Cette parole aussi insignifiante soit-elle, n'est pas à combler, elle n'est ni un manque, ni une absence. Elle est juste banale, et c'est cette banalité que doit prendre en charge l'écriture. Pinget ne tente pas de dépasser, par son écriture, cette banalité, il ne déplore même pas son caractère dérisoire. Il met en scène une voix vide et voilà tout.

L'écoute est celle de « Deux ou trois mots on entend mal le reste imprononçable rien zéro nom âge lieu zéro/ Emerger de moins que rien sous zéro (...) deux ou trois mots dont celui de Pchlll pchlll » (CV, p.7). C'est à partir d'elle que le discours va sourdre, ou plutôt suinter car le lieu à partir duquel elle émerge est une tombe puis un caveau. En effet, l'écouteur est un spectre qui ressuscite la veille de la Toussaint et qui commence par « répéter je suis mort » (CV, p.28, 37). C'est cette position entre mort et vie qui va l'amener à devenir celui qui écoute ou plutôt ce qui écoute.

Dans cette nuit molle écœurante une décision me semble prise mais par qui de me voir élire domicile dans un caveau abandonné (...) cette chambre close aux regards c'est d'ici que partait et repartait jamais

³³⁷ - Renouard Madeleine, *Ibid*, p 320

³³⁸ - *Ibid*, p 321

³³⁹ - L'expression est empruntée à Marguerite Duras qui définit ainsi son travail d'écrivain « simplement, moi je suis peut-être une chambre d'échos » (Duras Marguerite, Xavier Gauthier, *les Parleuses*, Paris, Edition de Minuit, 1974,p 218)

commencée jamais finie **écoutez** oui l'histoire était-ce d'un père ou d'un fils **écoutez** long discours où alternaient les paroles du père celles d'un fils brouillées **interceptées ou mêlées** ici avant même que ce lieu ne fut découvert **ce lieu dès le début du murmure chuchotement illocalisable voix de partout** (23-24. C'est nous qui soulignons)

La mort non choisie puisqu'elle a été décidée par une entité innommée semble offrir au scripteur-récitant le pouvoir d'écouter, de devenir cette « illocalisable voix » qui a pourtant dû être matérialisée pour qu'on puisse la lire. Mais, en avançant dans notre lecture, nous remarquons que ce « Je quelque part dans cette nuit intenable (...) et pour quel profit puisque celui qui parle mais qui personne à notre connaissance (...)/ quel support désormais à cette parole qui ne peut tarir » (147). Ainsi, le lieu de l'émergence de la voix n'est pas ce « je » qui n'est personne et qui, plus est, n'est que le lieu d' « une écoute quelque part tout à fait impossible à méconnaître » (208). Ce je qui s'interroge sur le choix d'un support pour porter la voix intarissable est lui aussi illocalisable, car comment déterminer une « résidence (...) à ce qui n'en peut avoir » (147).

C'est sans doute dans ce sens qu'il faut comprendre l'écriture en écho ou ce que Pinget appelle « la répétition écholalique » qu'on rencontre dans le texte. En effet, comme dans le cas d'un écho, il est impossible de cerner le lieu de l'émission de la voix, ou de sa réception d'ailleurs. Toute « tentative d'évasion pour savoir où réside l'au-delà » est vouée à l'échec car ce lieu est celui de « l'immémorial ».

Ayant perdu la mémoire de soi, situé entre le monde des vivants et celui des morts, le scripteur-récitant prend vite conscience que le sujet de la parole est « ces personnes au bruissement illocalisable voix de partout d'avant de cette nuit distinction inutile » avant de s'écrier « m'en voici effacement porte-parole » (31). Il devient, après son « effacement » comme locuteur, l'Autre, une survivance de la parole des morts et des vivants. Sa voix importe peu, seules celles des autres se déploient. Toutes les séquences énonciatives, tous les déictiques, toutes les références nous conduisent à des voix rapportées, dramatisées.

Au début du texte par exemple, on est en présence d'un dialogue entre une épicière et ses clients

L'étalage d'une épicerie de compagne floraison de corolles en plastique multicolores alternant avec les chrysanthèmes (...) le cimetière pas loin va regorger de fleurs souvenir de nos chers disparus feu madame votre mère feu monsieur votre gendre et ce le feu de l'enfer je plaisante vous y

croyez-vous à la résurrection ce bobard absurde » (10. C'est nous qui soulignons)

Cette séquence qui nous plonge directement au milieu d'une conversation banale commence par des indications (mises en italique) qui rappellent les didascalies du texte théâtral. Ce théâtre est la mise en scène de discours directs libres qui réfèrent à des voix qui échangent des propos, s'interrogent, débattent. Dès lors, le récitant n'est qu'un substitut qui doit se taire pour faire entendre la voix des autres qui s'effacent à leur tour puisqu'ils sont absents de la scène d'énonciation. Les dialogues pingetiens sont des scènes où tout et tous sont absents hormis la voix.

Je parle de dialogue malgré la déconstruction des séquences énonciatives car le texte représente des répliques. Mais ce qui pose problème est qu'il y a un écart entre elles. La réponse à la question finale, « (...) vous y croyez vous à la résurrection ce bobard absurde » de la citation précédente, par exemple, viendra deux pages plus tard, « bien sûr que j'y crois c'est le catéchisme élémentaire l'essence du chrétien »(12). Il y a comme une distanciation du dialogue causée par l'intrusion de la voix de tous les je. En effet, à force de référer à tout le monde, ce pronom personnel finit par renvoyer exclusivement à la voix.

Trois enfants j'étais jeune mon Dieu et le second mon brave Alfred aux
petits soins jamais d'humeur toujours gai à mon service je peux dire ah
oui que j'ai été gâtée si c'était à refaire je ne vois pas quoi y changer bien
sûr que j'y crois c'est le catéchisme élémentaire l'essence du chrétien la
vie future elle solutionne elle conditionne elle perfectionne la vie tout
court et dans elle inutile d'être sur terre mois ce serait plutôt pour me
représenter le paradis je vois mal les cercles superposés de ce peintre
comment s'appelait-il des élus sur les nuages j'aurais peur de perdre pied
ou est-ce un autre ciel solide pas celui-ci pourquoi alors l'appeler ciel
(12)

Dans cet extrait, il est difficile de dire à qui renvoie le « je », est-ce au locuteur qui a trois enfants ? ou à celui qui parle de son cher Alfred ? ou, enfin, à celui qui répond à la question sur la résurrection ? Des sujets différents, des voix hétérogènes se succèdent sous le même prénom, sans que le changement ne soit perceptible dans le texte. La source de ces voix est tout autant universelle que singulière dans son inscription ponctuelle dans le texte. Etant donné la nature spectrale de l'écoute, l'inscription du je ne peut, d'ailleurs, qu'être ponctuelle. Point de possibilité de déterminer le *hic* et *nunc*, la voix est illocalisable et le temps totalement absent. La

voix devient « magma confus de paroles d'autrui, contradictoires »³⁴⁰, une nébuleuse qui nous conduit inmanquablement vers un trou noir, un au-delà, le lieu de l'immémorial.

Cette nébuleuse de la parole universelle est une rumeur sans origine et sans fin, où tout le monde parle en général et où personne ne parle particulièrement. L'écoute spectrale de la parole ne transfigure pas la parole, la voix est rivée à son contenu pour l'éternité. Or ce qui est perpétué c'est un verbiage banal. En effet, ce que l'écoute tente de faire perdurer n'est en rien le Verbe mais la parlerie humaine dans ce qu'il y a de plus ordinaire, un bavardage sans poésie. Sur cette ardoise où il consigne sa quête de la vie nouvelle, le scripteur-récitant va « Noter sur l'ardoise poireaux lessive savon » (121)

A la banalité de ce qui est écouté, correspond une mauvaise écoute. « On entend mal » ne cesse de répéter le texte. « pas moyen d'entendre dans ce boucan carrefour dangereux » (118) des voix brouillées devenues inaudibles. Cette écoute incomplète ne peut, dès lors, qu'aboutir à une transcription illisible, fragmentée, vouée à l'effacement. Le lieu de l'écriture est « une ardoise d'écolier ici mais surtout l'éponge. Deux ou trois mots. Traces d'effacement » (8), ardoise que le scripteur finira, d'ailleurs, par briser.

Nous assistons dans le texte à une impossibilité de garder les voix sans les mettre en lambeaux, sans les cribler de blanc. Cette impossibilité vient du fait que l'écoute ne peut remonter vers le lieu de l'immémorial habité par des échos, des « bruissements illocalisables voix de partout » (31-32). L'écoute s'enlise dans des sables mouvants qui attirent tout vers le centre, mais le centre de quoi ? Nul ne peut le dire.

L'histoire universelle que tente de reconstituer la Voix, « comme si l'aventure pauvre petit n'était pas celle de tout le monde » (132) finit par être « une histoire à fond perdu qui se serait plus de celles qu'on raconte » (147). Dans cette aventure « les mots ne suffisent plus à déconcerter la logique les bouches qui les prononcent retrouvent un visage on retombe dans l'affabulation primitive ce conte pour nourrisson décrottable » (32)

Dans « la nuit des temps »(130), le spectre nous installe dans « les limbes du discours à explorer » (121). Ces limbes, en perpétuelle perdition, sont figurés par le système de récits enchâssés sur lequel fonctionne le texte. La transcription en partie effacée des voix est reproduite dans un texte qui se dérobe continuellement car il manque « le temps d'une phrase à transcrire » (37)

³⁴⁰ -Pinget Robert, *l'Ennemi*, Paris, Editions de Minuit, 1987, p 170

L'écoute devient, dès lors, celle de la parole des morts, celle de « la Parque bredouillant(...) » un langage inaudible. C'est ce langage que semble vouloir entendre le scripteur en tendant l'oreille au brouhaha des hommes, c'est lui qui exsude de la parole. Mais la mort, cet absolu, ne peut être vaincue qu'en allant jusqu'au bout du chemin de la perte. Tout au long du texte, le scripteur est à la recherche de la « grande phrase qu'il faudra bien désavouer pour resplendir hors de l'affreux ossuaire » (134). L'écriture devient une tentative de formuler l'informulable de saisir « une réalité qui n'a jamais cessé d'être imminente » (158), la mort.

Mais, là aussi, la mort est prise nue, sans poésie. « (...) de quoi peut-elle être le symbole hein vous la bouclez. En multiplier les occurrences tout ce qu'on peut faire (137). La mort est décrite comme ce qui se perpétue, sa transcription sera donc une redite, une voix qui permet de « tout redire hors de proportion » (145). L'écriture est cet éternel pensum où il est « impossible de finir impossible de ne pas finir impossible de continuer d'arrêter de reprendre » (94)

Pour échapper à cette nébuleuse qui tourne dans le vide, la voix doit se défaire de la parole, « refaire des phrases [semble être] le seul moyen de les liquider » (134). Devant l'impossibilité de formuler l'informulable, le langage devient une absence, un manque, « mêmes propos d'un bout à l'autre d'un bord à l'autre d'une bouche à l'autre déconnateurs lâchés à toute pompe » (19). Il est dérisoire, il est une parole à laquelle on intimerait le silence, une parole bruissante. La « grande nuit [reste] imprononçable ».

C'est sans doute la raison pour laquelle Pinget prend le parti du oui-dire, de la rumeur. L'écriture pingetienne est à rebours. Il tente de remonter le cours de la parole quotidienne usagée. A travers l'écriture du verbiage le plus banal, il y a comme une fascination pour la petite musique de fond qu'on y entend à condition de pénétrer ce tohu-bohu.

Ce n'est, dès lors, plus un exercice d'écoute auquel se soumet l'auteur de ce roman phonographique³⁴¹ qui tente de saisir les inflexions de la parole, ses tons. L'écouteur devient un parleur qui tente de placer sa voix au plus près du timbre de cette « grande nuit imprononçable », au plus près des « gouffres épouvantables au bord desquels nous batifolons dans nos moindres propos »³⁴². Sa parole devient à son tour bredouillante. Ne pouvant représenter la voix, elle en devient une anamorphose, une pure création faite d'inflexion, de tons, de flux. Pinget déclare vouloir « tenir compagnie aux gens qui s'embêtent, en les obligeant à [le] suivre mais en bourdonnant légèrement à leur oreille »³⁴³.

³⁴¹ - Ce projet était déjà celui de Cendrars

³⁴² - Pinget Robert, *Passacaille*, Paris, Editions de Minuit, 1969, p 55

³⁴³ - Pinget Robert, *le Renard et la Boussole*, Paris, Editions de Minuit, 1955, p 16

Cette entreprise de traduire, par l'écriture, la corporalité de la voix, son ton est vouée à l'échec car « le tout [est] tellement allusif qu'on perdait complètement le fil pourquoi alors continuer de tendre l'oreille » (125)

Ainsi, nous pouvons dire que dans toutes ces œuvres, les auteurs interrogent le fonctionnement brut de la voix narrative. Ce faisant, ils nous offrent à lire la représentation de la parole comme devenir. En effet, ce vers quoi les voix narratives tendent semble plus important que ce qu'elles sont dans un maintenant de la narration. La parole semble n'exister que dans sa lancée. Affirmée pour être défaite, quelques séquences plus tard, elle finit par abolir le texte et se projette dans un au-delà vocal. La page blanche où elle s'inscrit est mise à la disposition du lecteur à qui en offre la parole. En effet, à travers des murmures qui se font silence, des pages blanches, des espaces entre les différents fragments, la voix qui finit par se faire entendre est celle d'une lecture à haute voix³⁴⁴.

Chapitre 2 : La mise en scène de la parole

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, la parole et sa matérialisation vocalique dans ses formes diverses sont le sujet de l'écriture de nos auteurs et son support. Du début jusqu'à la fin, une voix émerge, se fait entendre, (s') interroge, ... sans que la signification ne soit au centre de l'énonciation. Ce qui importe, ou du moins ce qui est en jeu c'est la mise en scène de paroles dans le sens vocalique du terme. Il s'agit de faire entendre, au lecteur, de «brefs mouvements du bas du visage pertes partout»³⁴⁵.

En effet, dans *l'Invention du désert*, comme dans *Moi l'aigre*, nous sommes en présence d'une voix qui interroge son être, alors que dans *l'Exproprié, Une vie, un rêve un peuple toujours errants* ainsi que dans *Cette voix*, des scripteurs monologuent sur leur rapport avec l'écriture même. La voix qui narre se constitue comme un regard puis une écoute qui scrutent le monde. Elle est « une Pure Voix, nous ne la voyons pas, nous l'entendons »³⁴⁶. Dans *l'Invention du désert*, ce parcours qui amène l'être à avouer « Je devins le simple spectateur » (ID, p 129), est exprimé par l'énonciateur-scripteur lors de l'évocation de son apprentissage sensoriel du

³⁴⁴ - Cette expérience n'est en rien particulière à nos auteurs. En effet, devant un texte complexe, hermétique, le lecteur a tendance à sortir de la zone de la lecture silencieuse vers la lecture à haute voix afin de mieux percevoir le sens. La saisi du dit semble devoir passer par la matérialisation d'un dire.

³⁴⁵ . Beckett, Samuel, *Comment c'est*, Paris, Editions de Minuit, 1961, p 9

³⁴⁶ - Bakhtine, Mikhaïl, *Problème de poétique de Dostoïevski*, cité par Rabaté Dominique, « Bakhtine chez Beckett et Bernhard », in *l'Héritage de Bakhtine*, édition préparée par Catherine Depretto, PU de Bordeaux, 1997, p. 36

monde qui l'entoure qui commença d'abord par la vision « Mais bientôt (son) ouïe se réveilla » (ID, p155). Cette même expérience est relatée dans *Cette voix*. A la fin, l'énonciateur-neveu, Théodore, « s'en remet non plus à l'œil mais à l'oreille. » (CV, p 135).

Ainsi, l'observation du monde métamorphose le texte qui se remplit des voix des autres, du murmure des choses et du monde. Ceci interdit toute possibilité de constituer un récit, ou du moins, le texte devient le récit d'une énonciation impossible car elle finit par devenir l'objet de sa propre recherche. Il est d'ailleurs intéressant de constater la permanence du thème de la recherche inachevée dans nos textes. Dans *l'Invention du désert*, le Je échoue à pourchasser « toutes les intégrités défaits, toutes les utopies de pureté » (41). L'Exproprié, ne pouvant plus « tenir l'équilibre assez longtemps » perd très vite pied face à « la fêlure et [aux] picotements d'abeilles » (5). Le poète, dans *Une vie, un rêve un peuple toujours errants*, échoue à faire « subsister (ce qui est en lui) pour donner lieu aux ondes » (134). Et, un raccord manque quatorze fois³⁴⁷ aux voix énonciatives de *Cette voix*. Il semblerait que ce qui manque le plus à tous les sujets soit la « grande phrase qu'il faudra bien désavouer pour resplendir hors de l'affreux ossuaire » (CV134).

Il y a, chez nos auteurs comme pour beaucoup d'autres, une méfiance de la langue, une conscience de l'existence dans toute tentative de représenter par des mots une inadéquation due à la nature du langage, une perte de sens dans le processus de traduction de la pensée. Le caractère inopérant de l'évocation est augmenté, dans les textes que j'étudie, par l'objet représenté qui est indicible, insaisissable parce qu'il va au-delà « de la matrice de désignation linguistique ». Dans nos textes, cela se voit à travers le recours à un vocabulaire obsessionnel de l'incommunicabilité et du silence. L'humanité, dans *l'Invention du désert*, « s'emmure dans une solitude qui n'a même pas les avantages du silence » (55). « Un type qui mourra dans l'escalier de son éditeur » se rend compte qu' « Ils n'ont jamais établi d'ordre qu'une écriture raturée d'avance » (MA, p 15). Le scripteur-spectre, dans *Cette voix*, prend vite conscience de l'inutilité de prendre des notes sur son ardoise « dans le temps neuf que j'ai dit autre que coupé fragmentaire et furtif qui vient cette nuit »(23)

La parole devient le lieu de l'expression d'un indicible Je. L'être ne peut pas réconcilier son identité avec sa voix, à cause de son caractère fuyant, changeant, « Il se voit double » (ID, p.09), il « devenai(t) autre chose » (VRPE, p.43). L'énonciateur n'arrive pas à expliquer ce qu'il désire exprimer et ce qu'il raconte. Certains critiques y verraient le résultat d'une nature aliénante, d'autres expliqueront cela par des influences postmodernistes ou postcoloniales. Pour

³⁴⁷ - Nous faisons référence ici au nombre de fois où l'expression « Manque un raccord » est répétée dans le roman de Pinget

moi, ce malaise linguistique est propre à toute écriture littéraire. En effet, au-delà du caractère ponctuel de notre recherche, se pose, dans les œuvres qui composent notre corpus, le problème fondamental de la mise en scène de la parole, de la reconstruction, par une langue commune, d'une mémoire vocale fragmentée, d'une voix qui s'est faite silencieuse pour permettre le récit. La quête initiée par nos textes s'inscrit dans ce décalage souvent ténu entre ce qui est raconté et le dire. Lorsque l'expérience narrée relève plus du cri, comme chez Djaout et Khair-Eddine, ou du murmure, comme chez Pinget, que de la parole, sa formulation devient difficile. Afin d'y arriver, les auteurs vont faire le choix de faire entendre ce décalage, cet interstice voué à être muet.

L'objet de la quête, pour reprendre une terminologie structuraliste, est cette « voix autre » qui leur permettra d'aller au-delà du temps et de la finitude. C'est la nature même de l'objet qui rend la recherche essentielle et en même temps impossible. En effet, la voix autre est caractérisée par l'existence d'un manque ontologique, à la source. A la fin de *Moi l'aigre*, le narrateur ne s'écrie-t-il pas « c'est d'un / que j'ai besoin » (153) ? C'est ce goût d'inachevé, cette impossible conquête d'un langage apte à (se) dire (UN) qui les amène vers l'inconnu/le silence. L'écriture devient « Un mouvement absurde [qui les mène] vers quoi » (CV, p 128).

Ainsi, le caractère circulaire du parcours de nos énonciateurs est la raison, sans doute, de l'inachèvement de la quête et de son retour d'un texte à un autre. On entend les mêmes voix d'un roman à l'autre. D'une œuvre à l'autre, le texte devient la scène de la même impossible quête/parole.

Ce sont les procédés d'écriture déployés dans notre corpus pour théâtraliser la voix autre que je me propose d'étudier à présent. Ces procédés seront regroupés selon les deux dimensions qui caractérisent le roman dit dramatique, la fragmentation et la structuration. Je suis consciente que ces deux dimensions se présentent de manière conjointe dans les discours, mais, dans un souci de cohérence et d'organisation, il me semble essentiel de les séparer. Ce travail permettra, ainsi, de décrire la poétique de la VOIX.

1. Une parole de fragments³⁴⁸

Lors d'une conférence au sujet de la révolution du vers libre, Mallarmé dira qu'« Il n'est d'explosion que d'un livre ». Au-delà du caractère ironique d'une telle affirmation dans un

³⁴⁸ - Cette expression a été utilisée par Blanchot pour qualifier la poésie de René Char, *la Revue internationale*, n°1 (numéro unique), 1964

contexte marqué par les attentats anarchistes à Paris, le poète y décrit, selon moi, le caractère inhérent à tout texte, la fragmentation.

Cette réalité propre à tous les textes est accentuée, d'une part, par l'écriture et d'autre part, par des œuvres où les auteurs ont pour sujet et pour matériel même de leur création la voix prise dans son interrogation originelle, le désastre de la voix, dirait Blanchot. Devant un monde insaisissable, devant un langage inopérant, nos auteurs s'interrogent sur la façon de donner forme à une voix informelle, sur le non-sens de l'écriture même et sa futilité.

Ces questions sont le point de départ de l'écriture mais ni Djaout, ni Khaïr-Eddine, ni Pinget ne tentent d'y répondre, acculés à une parole impuissante qui ne leur laisse d'autre choix que de citer, re-citer faisant apparaître la dispersion qui les habite, s'y abîmant à leur tour, en témoignant de la vocation fragmentaire de toute parole sur la voix. Cette expérience n'a rien d'original. En effet, le concept d'œuvre ouverte indique que toute œuvre converse avec d'autres, que tout œuvre est une partie d'un tout, un fragment intégré à une totalité.

Mais il faut prêter attention au fait que le fragment n'est pas une forme brève qui peut être confondue avec l'aphorisme, mais c'est l'immuable de la fin possible. En effet, la parole fragmentée s'enroule, dans nos textes, sur elle-même, se greffe à elle-même, devient un élément d'un tout chimérique qu'elle tente de réintégrer alors qu'il ne fut jamais présent. Cette volonté de réintégrer montre à quel point la fragmentation est en rapport avec un temps, du moins avec un entre-temps. Interruption infinie, le fragment ne cesse de se projeter dans des reprises perpétuelles comme pour échapper au point final. Ainsi, dans l'écriture fragmentaire caractéristique des œuvres qui forment notre corpus, le temps, comme la parole, devient coupures, strates où le dire réfute le dit, où la parole se fend, s'abîme, explose en différents éclats.

Dans son essai sur l'écriture fragmentaire, Françoise Susini-Anastopoulos montre en quoi cette esthétique est le résultat d'une triple crise séculaire³⁴⁹,

[...] le recours à la forme fragmentaire s'inscrit dans le sillage d'une triple crise aux manifestations déjà anciennes, et à laquelle on peut identifier la modernité : *crise de l'œuvre* par caducité des notions d'achèvement et de complétude, *crise de la totalité*, perçue comme impossible et décrétée monstrueuse et enfin *crise de la généricité*, qui a permis au fragment de se présenter, en s'inscrivant en marge de la littérature ou tangentiellement

³⁴⁹ - Il ne faut pas, en effet, oublier qu'un bon nombre d'œuvres antiques sont fragmentaires par essence ou par accident.

par rapport à elle, comme une alternative plausible et stimulante à la désaffection des genres traditionnels, jusqu'à s'imposer comme la matrice même du Genre.³⁵⁰

En effet, dans cet éclatement de la parole et des voix « Ce qui est en jeu, c'est le questionnement de la figure du Créateur absolu, d'un Dieu qui dominerait tous les fils de sa création, d'une puissance telle que la cohérence découlerait de ses actes. »³⁵¹. L'éclatement de la parole devient le reflet de l'éclatement de l'être qui, face à l'implacable temps, ne peut se percevoir que comme double, autre, mort-vivant pour citer les plus importants aspects des sujets que nous retrouvons dans les romans étudiés. Paradoxalement, c'est à travers cette écriture en bris et tessons que les énonciateurs-scripteurs font face au temps en s'inscrivant dans une temporalité scripturale qui est celle de « l'absence du temps ».

Résultat d'une violence existentielle dans *L'Invention du désert*, *l'Exproprié* et *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, d'une violence événementielle dans *Moi l'aigre*³⁵² ou d'une violence textuelle dans *Cette voix*, la fragmentation du verbe devient un acte brutal qui manifeste une perte de la complétude, celle de l'enfance et celle de « la vie d'avant » où les mots contenaient le monde mais aussi, et concomitamment, un acte libérateur du cercle infernal du temps en permettant à l'être d'éternellement devenir et de ne jamais s'accomplir. Dans une telle perspective,

Le livre est (...), discrètement, affirmé dans le devenir qui est peut-être son sens, sens qui serait le devenir même du cercle. La fin de l'œuvre est son origine, son nouveau et son ancien commencement : elle est sa possibilité ouverte, encore une fois, pour que les dés à nouveau jetés soient le jet même de la parole maîtresse qui, empêchant l'Œuvre d'être Un Coup De Dés Jamais -, laisse revenir le naufrage dernier où, dans la profondeur du lieu, tout a toujours déjà disparu : le hasard, l'œuvre, la pensée, EXCEPTE à l'altitude PEUT-ETRE...³⁵³

Afin d'illustrer notre propos, j'analyserai le caractère du fragment de l'écriture de la voix dans *Moi l'Aigre* de Khair-Eddine. Dans cette œuvre fondamentalement ouverte vers l'avenir³⁵⁴,

³⁵⁰ - Susini-Anastopoulos, Françoise *l'Écriture fragmentaire*, Paris, PUF, coll Écriture, 1997, p. 02

³⁵¹ Ripoll, Ricar, « Introduction », *L'Écriture fragmentaire : Théories et pratiques*, Actes du Ier Congrès international du Groupe de Recherches sur les Écritures Subversives, Barcelone, textes réunis et présentés par Ricard Ripoll, Presses Universitaires de Perpignan, 2002, p 18

³⁵² - On rappelle que le texte a été rédigé en réaction à l'oppression qui a suivi les manifestations estudiantines et ouvrière de Casablanca.

³⁵³ - Blanchot Maurice, *le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1986, p332

³⁵⁴ - L'excipit du roman annonce l'arrivée d'un printemps plein d'espoir.

l'écriture cultive l'art de la rupture et la rhétorique du silence. Le fragment touche tous les aspects du texte. C'est, tout d'abord, la structure du texte qui est marquée par cet éclatement. « La création s'en trouve parcellisée comme le ferait une bombe atomique »³⁵⁵. Dans sa guérilla linguistique, Khaïr-Eddine fait éclater d'abord toute idée de conjointure. La parole est sans cesse réfrénée, les différents fragments, interrompus, se poursuivent les uns les autres sans y parvenir. C'est fondamentalement une impuissance à dire qui est mise en œuvre de façon multiple.

Le premier aspect qui caractérise la composition du fragment de *Moi l'Aigre* est son recours à une esthétique de la disjonction. Chaque séquence énonciative stoppe le discours précédent avant d'être à son tour interrompue. Le tableau suivant tente de schématiser le séquençage de la parole dans le roman de Khaïr-Eddine.

Séquence	Commencement
1.	« hé quoi tante ricochant sur moi la strangulatrice martyrisée et sur le chien père aigri de l'insecte immunisé »
Saut de page	
2.	« Porte- moi l'Aigre. Calotte-moi l'Encre ! Je bouffe tes crayons. Encerle la Madone »
Saut de page	
3.	« Il pactise avec le diable Mais il n'existera plus pour nous L'année s'est écoulée entre le travail collectif et les rumeurs sanguines. »
Saut de page	
4.	Minuit. L'alcoolique dont personne n'avait besoin. Elle l'emmenait se faire racler l'os et gaver la panse qui passait son temps à regarder la télévision dans un lac d'urine et peut-être piquait du nez damnant un ciel que je ne connaissais pas quoique ayant érigé dessus ma colique
Blanc	
5.	Minus scribes du palais rhododendrons lierres qui m'embrouillez rots de mantes qui me faites rigoler vous autres mineurs
Saut de page	
6.	Le tatoué ne nous importe plus ici. Seul un terreau

³⁵⁵ - « 'Agadir' ou le déchirement dans un langage neuf », *Algérie-actualité*, 19 au 25 mai 1968, p 68

Saut de page	
7.	Voici son texte
Blanc	
8.	Noir sur gris alucite poing grammatical Je ne communique pas Mon père n'a rien tant fait que vous accroître dans ses nimbes et graisse
Saut de page	
9.	Voici une partie du recensement de tes crimes.
Saut de page	
10.	<i>Pièce de théâtre structurée en tableaux ayant pour sujet le discours du roi après la répression violente des manifestations ouvrières et estudiantines.</i>
Page blanche	
11.	Je commencerai ainsi à ne plus cautionner tes actions.
Blanc	
12.	L'histoire du Vieux a commencé avec la pénétration française
Blanc	
13.	Soldats, marins, débris d'empires, retraités (Rimbaud)
Blanc	
14.	L'Aîné courait de ville en ville, sillonnait le Maroc, grillait sa vie dans les taudis bordéliques...
Saut de page	
15.	<i>Scénette dans un commissariat</i>
16.	Didascalie glissant en récit
Saut de page	
	Suite de la S 11
17.	Oui, le Vieux et ses deux frères, dont l'Aîné, qui ne fut jamais ni torturé ni inquiété pour avoir violé les préceptes de l'Islam, vécurent...
Blanc	

18.	On lira la suite sans s'apercevoir qu'il n'a jamais existé, s'étant assuré son pouvoir d'exception, assez ri et picolé dans les grilles d'épouvante qui le maintenaient en perpétuel état de révolte.	
Blanc		
19.	Je n'ai peur que de toi. Si j'avais peur ? Je t'aurais tabassé jusqu'au sang. Non	Poème
Blanc		
20.	On entrait ainsi dans le centre du printemps, son nodule qui n'est ni un cœur et encore moins un poumon, mais une épaisse fumée scintillante drainant une catastrophe flambée de colères noires ...	
Blanc		
21.	Il vous clouait sur place, Il vous dévorait vous canardait ce salaud de printemps	Poème
Blanc		
22.	On le prendrait à part et on verrait : il ne lui reste plus qu'à se restituer à lui seul !	
Saut de page		
23.	<i>UN FLIC PARLE</i>	
Blanc		
24.	Avoir volé, moi ? jamais je n'ai volé !	
Blanc		
25.	<i>Dialogue sans personnage entre deux chômeurs</i>	
Blanc		
26.	<i>LE COUSIN</i>	
Blanc		
27.	Tant de morts pour refaire non plus revoir l'orthographe la grammaturgie la symbiose inadéquate des mots marchant entre deux gares pour une nouvelle destination ...	

(Légende : les fragments théâtraux sont en italique, les fragments poétiques, en gras, et les fragments narratifs et discursifs en romain)

D'emblée, nous pouvons observer que le récit se présente comme une succession d'épisodes qui sont laissés en suspens, presque systématiquement. L'absence de marqueurs de relation, de connecteurs souligne les incessantes ruptures énonciatives et le passage à un nouveau fragment. Il est vrai que certains épisodes resurgissent, comme la séquence 11 qui est reprise entre les séquences 16 et 17, mais la liaison est rendue impossible par la présence de contradictions.

A travers cette poétique du fragment, Khaïr-Eddine réussit à nous faire entendre « un bouillonnement de fièvres fermentées. Non pas un cri mais un tonnerre » (9) sans plus être prisonnier du sens. Les mots, les phrases, les fragments sont étendus jusqu'à l'éclatement au-delà des mots, des phrases, des fragments jusqu'à cette espace sans limite qui est celle de la voix pure. Cette poétique nous permet de briser l'écran du livre pour entendre la VOIX.

Ainsi, à travers toute une stratégie de l'esquive -ellipse, disjonction, contradiction, ...-, les œuvres étudiées font parler les blancs, les intervalles silencieux. Mais malgré les fractures incessantes qui distendent la matière du roman, malgré les coupures opérées dans la linéarité et la distance séparatrice qui disjoint les différents fragments, il y a, dans le texte de Khaïr-Eddine comme dans les autres œuvres étudiées, une volonté d'assurer la cohérence du texte en faisant entrer en résonance les différents éléments du récit.

L'écriture fragmentaire, rhapsodie de voix, mosaïque vocalique, affirme la primauté du commencement sur la finalité, du devenir sur le maintenant. Le fragment bien que dissout, éclaté maintient une existence totale. Le scripteur de *l'Exproprié* dira « Ma tête était plus commode (...) dans **sa nouvelle forme ségmentaire** » (42, nous soulignons). L'aspect salvateur de la fragmentation vient de l'existence de ces intervalles qu'il nous faudra percevoir. En effet, parler c'est s'entre-tenir, c'est ce tenir entre-deux. C'est pourquoi j'ai choisi d'étudier la parole dans sa diversité, et la ponctuation qui est, faut-il le rappeler, un ensemble de signes entre-deux. Mais avant, il me semble essentiel d'interroger le lieu de la prise de parole plurielle qui est, lui aussi, un interstice entre le silence et le verbiage.

1.1. Le surgissement de la parole

Il peut paraître, j'en ai conscience, étrange de revenir sur l'étude de l'incipit que j'avais déjà présentée dans les chapitres précédents. Mais, il me semble essentiel de compléter mon dire qui concernait le sujet de l'énonciation par une analyse de l'entre-deux d'où la voix surgit. Je focaliserai notre attention maintenant sur cet intervalle afin de cerner à défaut de le déterminer la source du surgissement de la voix. Ce qui nous intéressera n'est pas l'incipit comme première

séquence énonciative, mais ce **commencement**, cet espacement où « un écoulement, une sorte de catastrophe initiale et vide même »³⁵⁶ crée la parole.

Cet espacement est marqué par une faille qui frappe le langage commun et qui permet l'émergence de la voix essentielle. Ainsi, dès le début, nous sommes en présence non seulement d'une écriture de l'impossible être mais d'une impossible écriture. La représentation du sujet en tant qu'UN qui dit est impossible car le langage ne peut plus représenter. C'est donc dans l'espacement initial, où le sujet-scripteur tente de briser le cercle infernal du langage en allant à la limite de la totalité, que se joue l'existence même du texte.

D'un point de vue purement narratologique, le commencement est une catégorie logique du discours narratif. C'est un lieu essentiel et quasiment institutionnalisé de la prise de parole. En effet, plus que toute autre séquence, il obéit à une schématisation qui doit répondre aux attentes du lecteur. Il a été catégorisé, incipit *in media res*, à exposition explicative, avec introduction d'un inconnu, par dévoilement

Or, nos textes ne répondent pas à cette taxinomie. Les commencements présentent des stratégies de dépassement, de franchissement des limites des livres afin que son début ne coïncide pas avec la prise de parole. En plus de vider de sens le début, ceci conduit le lecteur à « regarder » ailleurs, à envisager un avant. Il est pris dans

un cercle où il tourne obscurément, entraîné par la parole errante, non pas privé de sens, mais privé de centre, qui ne commence pas, ne finit pas, pourtant avide, exigeante qui ne s'arrête jamais (...) non pas silencieuse, car en elle le silence éternellement se parle³⁵⁷

Dans nos textes, la parole semble être antérieure au commencement. Elle semble avoir été dé-butée afin de nous permettre d'entendre/lire le discours qu'elle-même est appelée à défaire.

A sa prise de parole, les textes semblent vouloir enfreindre toutes les habitudes afin d'amener les lecteurs à entendre la voix. Khaïr-Eddine disait, d'ailleurs, « J'ai peu de respect pour le lecteur naïf et humble, incapable d'anticiper »³⁵⁸. Or, la difficulté de textes qui questionnent la parole est d'anticiper, de « creuser le sens ». Le lecteur suit une voix pour être ensuite exclu de toute communication. Dès le commencement, nous avons affaire à une

³⁵⁶ - Blanchot Maurice, *la Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p74

³⁵⁷ - Blanchot Maurice, *le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1986, p286

³⁵⁸ - Entretien avec Noureddine Bousfiha, in *Analyse et enseignement de la littérature francophone. Tentatives, réticences, responsabilité*, dir. Marc Quaghebeur, Bruxelles, PIE Peter Lang, 2008

entreprise d'évacuation du sens qui finit par nous piéger dans notre propre écoute, dans notre lecture à haute voix.

Une lecture rapide des commencements³⁵⁹ de nos textes relève l'existence d'une grammaire du vague si l'on peut dire. En effet, les ouvertures contiennent des éléments qui ne permettent qu'une référenciation incertaine. Ces textes ont un statut énonciatif flou car ils contiennent des morphèmes déictiques ambigus.

Afin d'éviter la redite³⁶⁰, je prendrai comme cas d'étude la présence des démonstratifs en ouverture des textes. Le recours aux démonstratifs en début d'œuvre se retrouve dans deux des œuvres étudiées,

« Encore **cet** abominable lieu ! » (*Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*)

« **Cette** voix ! » (*Cette voix*)

Comme pour les déictiques référentiels (je, ici, ...), les pronoms personnels (il), les adverbes (encore) présents dans les incipit, le démonstratif relève une impossible référenciation. On ignore à quel lieu et à quelle voix on fait référence. Placés en début du texte, ils semblent avoir une valeur cataphorique qui permettrait de comprendre que l'abominable lieu est le livre que nous sommes en train de lire et que la voix est celle que nous sommes en train de lire.

Mais une lecture plus approfondie montre bien que cette lecture n'est pas correcte car, contrairement aux autres pronoms, le démonstratif d'ouverture, dans un récit, ne joue pas sur la continuité référentielle mais sur la continuité énonciative. Ainsi, son utilisation devrait nous amener à révéler l'existence d'une source énonciative d'où surgit la voix, et nous indiquer que ce que nous sommes en train de lire n'est qu'un fragment d'une totalité puisque la logique de la langue réserve le rôle d'introducteur à l'article indéfini et au déterminant numérique car ils ne font appel à aucun antécédent. Or, le texte se présente comme venu de nulle part.

Même la lecture anaphorique du démonstratif ne nous permet pas de rendre la détermination univoque. En effet, de par notre rapport avec la langue, nous nous attendons, même dans un contexte énonciatif flou comme dans les récits de fiction, à une saturation

³⁵⁹ - Pour permettre une meilleure compréhension de nos propos, nous retranscrivons les premières lignes des œuvres qui composent notre corpus.

« Encore cet abominable lieu ! » (*VRPE*)

« Il se voit multiple, se bagarre » (*ID*)

« « Et je sens qu'avec le cahotement incessant – malgré l'immobilité apparente des ballasts- le mur aussi se déplace et qu'il viendra bientôt obstruer le dernier moignon d'horizon alors l'idée même d'oasis sera ensablé et ne demeurera que le *tact* des tôles nous ballottant dans une *errance noire et indénombrable* » (*EXP*)

« Cette voix ! » (*CV*)

³⁶⁰ - En effet, nous avons présenté, dans les chapitres précédents, une étude des déictiques référentiels

référentielle des démonstratifs qui ne se contentent pas seulement de remplir une fonction de construction textuelle de la référence mais suggère un accès immédiat au référent. Ce lieu devrait-être ce que l'on nous donne à voir et cette voix, ce qu'on entend. Or, cela est plus qu'ambigu dans nos textes.

Ni cataphoriques, ni anaphoriques, nos démonstratifs ne peuvent pas non plus être commués avec des articles définis sans une perte de sens. « Encore ce lieu » n'a pas le même sens que « Encore un lieu ». Ce flou grammatical explique, sans doute, la raison pour laquelle, linguistiquement, le démonstratif d'ouverture est inconcevable.

Il me semble devoir chercher ailleurs que dans la grammaire le recours au démonstratif d'ouverture. En effet, l'identification des référents ne semble pas être sa raison d'être. C'est le système de l'énonciation, la source de la parole qu'il nous faut questionner. Or, comme cela a été démontré dans notre analyse des énonciateurs, la source de la voix, comme la référence, est vide

L'impossibilité dans laquelle nous sommes d'analyser de telles pratiques vient du fait que notre approche du texte romanesque est marquée par notre propre rapport avec la langue. Nous percevons le texte comme une communication décalée entre un auteur et son lecteur alors qu'il s'agit en réalité d'une communication transcendante. Nous n'avons pas affaire à « un centre vide » ou « une subjectivité impersonnelle mais sans objet [décrit]»³⁶¹ mais à un centre potentiel qui pourrait être identifié, c'est une projection qui à travers des fragments fait naître une attente qui doit être comblée par la voix qui revient perpétuellement, à chaque éclat, vers elle-même.

Les démonstratifs d'ouverture nous contraignent à un travail de référence tout en ne fournissant pas les éléments nécessaires à sa conclusion. Le but d'une telle impuissance est de nous interdire tout rôle de récepteur pour devenir à notre tour, par notre lecture à haute-voix, une source de la voix. En effet, tout l'enjeu de cette poétique de la parole est de questionner l'origine de la voix et notre propre rapport avec la langue. Ceci est d'autant plus présent dans nos textes que les auteurs ont fait le choix d'une écriture du fragment qui multiplie les commencements donc les sources énonciatives.

Le roman de Pinget, par exemple, s'ouvre d'emblée sur une difficulté à situer la source du texte.

Cette voix.

Coupure de la nuit des temps.

³⁶¹ -Banfield, Ann, *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre*, Paris, Le Seuil, 1995, (1982), p.277

Ou cette lettre adressée on ne sait plus à qui dont on trouve des brouillons
disséminés partout. (7)

Est-elle vocale (cette voix)? Est-elle écrite (cette lettre) ?

La lecture du roman ne nous offre aucune réponse. Dès le départ, l'auteur expose la difficulté du surgissement de la voix dans cette « nuit des temps » et la précarité de la parole qui ne peut surgir que comme « bruit venant du fond un murmure un chuchotement » (7). La difficulté à devenir vient, d'une part, du fait qu'il faille « Emerger de moins que rien sous zéro », et, d'autre part, du désir de l'être « A ne plus dire un mot à ne plus faire un geste » (11). Ainsi, dès le départ, la prise de parole est déjà sous le sceau de l'aporie. Voilà donc, la position intenable dans laquelle se tient l'énonciateur dans cet entre-deux : désir de faire émerger la voix et de se taire.

Et cette aporie se complique, dans *Cette voix*, à cause de la nature du texte fait de bégaiements, de reprise, de versions contradictoires d'un même fait - l'assassinat de l'oncle-, ... Le parcours de cette œuvre semble pourtant clair : l'obsession initiale³⁶² d'une voix, de cette voix « dont il [le scripteur-spectre] cherche lui-même à connaître l'authenticité. Qu'y-a-t' il dans cette voix qui lui est personnelle ? »³⁶³. Or cette quête ne peut conduire qu'à une écriture de mystification. Une fois une vérité énoncée dans un fragment, le scripteur-énonciateur ne peut que la détruire, dans un autre fragment à cause d'un mécanisme évident d'envahissement de l'être par ces « Voix de partout » (31,40, 202) Pourtant, comme un noyé pris dans le flot des paroles des autres, la voix du Je émerge de temps en temps, « le temps d'une phrase à transcrire » (30,37). La parole semble retrouver son autorité pour raconter son assassinat « sans repères sans ratures » (55), mais déjà un nouveau fragment, des « Ragots [offrent une] version différente à chaque fois » (56).

Cette voix expose ainsi des perpétuels commencements et nous plonge dans les méandres d'une mémoire oublieuse qui nous indique, dès les premiers bribes de parole, qu' « autant que de se souvenir il s'agit d'oublier » (9). Nous assistons à travers chaque début de fragment à l'effondrement absolu de la parole qui lutte contre l'oubli, « souvenez-vous et le moribond retrouvait sa voix » (159), et contre « l'horreur de la mémoire » (91,187). Alors que nous suivons la voix afin d' « Approcher de la vérité » (89), l'énonciateur avoue « pas un mot de vrai dans ce qu'il vous raconte comment voulez-vous faire une vie entre la peur du cimetière et l'horreur de la mémoire. » (192).

³⁶² - Dès le titre.

³⁶³ - Pinget Robert, «Titre », in Renouard Madeleine, *Pinget à la lettre*, Paris, Belfond, 1993

Il est évident que la voix constitue un véritable piège pour le lecteur, dont l'intérêt a été suscité par l'existence d'une énigme autour de la prise de parole et par la faiblesse du sujet parlant victime d'une résurrection improbable. Mais cet intérêt est frustré par un discours méta-narratif qui vide la parole narrative en la vidant de son centre et qui interdit toute remontée à la source. Le récit semble être une métaphore de l'écriture par le creusement de la parole suspendue dans une finitude, mort perpétuelle, silence,...

Pourtant, la question de la source de cette voix reste ouverte, le paratexte –le titre- y réfère comme l'incipit du texte. La voix qui semble être celle du narrateur indique avant même le début, par la transgression de l'espace fictionnel, l'imposture de la parole écrite : ses commentaires méta-narratifs ne construisent rien, ce sont des avertissements aux pièges de la lecture. Le premier de ces pièges est représenté par le passage qui s'opère au seuil du texte. La réflexion liminaire du narrateur présente deux aspects : d'un côté, l'indétermination du sujet, à partir de l'incertitude du canal - « Cette voix. / (...) / Ou cette lettre adressée on ne sait plus à qui » (7)- qui rend la tension communicative inaccessible au lecteur ; de l'autre côté, la thématization de l'acte de la résurrection (de la voix/de l'être ?) qui semble être le but de l'écriture elle-même. Cependant, le véritable piège du texte est dans la structure même du texte, puisque les séquences³⁶⁴ qui constituent l'ouverture du texte sont répétées, comme sous l'effet d'un écho jusqu'à la dernière séquence où l'on entend « Une voix différente qui doit assurer la relève » (226).

Voyons de plus près le parcours énonciatif qui se constitue à travers des heurts, des hoquets, des répétitions, des bégaiements, ... Si l'on observe la structure énonciative du texte nous remarquons le surgissement de nouvelles séquences énonciatives à la suite de deux expressions-relais « Manque un raccord » et « trace d'effacement »³⁶⁵. Cette structure conduit à une multiplication des commencements qui sont tous caractérisés par une absence de trace ou de raccord. Cette répétition produit un effet de débordement de la voix puisqu'elle introduit l'idée de l'existence d'une écriture/voix antérieure à l'effacement. Pourtant le fragment amorcé n'est pas inséré au précédent. Ceci bouleverse toute attente logique dans la suite de la lecture mais aussi toute possibilité de remonter au centre énonciatif et à la source de la voix.

Récit circulaire et infini, *Cette voix* anéantit le lecteur par une parole qui (em)brouille, lui interdisant ainsi toute entrée dans le discours du récit : une parole moribonde qui ne finit plus de finir. La déstabilisation totale, dès le commencement, des frontières du discours et du texte a

³⁶⁴ - « Cette voix » (7, 26, 32,113). « Coupure de la nuit des temps » (7,...). Demander Théodore classer papiers » (7, 11). « Manque un raccord » (7,8,11,20,33, 37,77,83,90,100,103,140,192,202).

³⁶⁵ - « Trace d'effacement » (8,17,34,48)

pour effet de miner toutes les catégories logiques de l'énonciation ainsi que de détruire toute possibilité de référencialité. Les commencements ne peuvent être pris que comme des échos, des échos lointains d'une voix qui fait entendre le creusement auquel elle appartient. On finit par poser un questionnement : « Le tout tellement allusif qu'on perdait complètement le fil pourquoi alors continuer de tendre l'oreille » (125).

Le début de l'œuvre de Pinget, comme celles de Djaout et de Khaïr-Eddine, expose les ruines d'une parole, l'écoulement vertigineux d'une tentative d'écriture ou plutôt de retranscription de la voix qui est réduite à n'être qu'une trace parfois mensongère toujours sans origine, pourtant impossible à totalement effacer à cause d'ailleurs de l'impossible tentative d'originer.

L'acte de raconter se transforme en en une expérience douloureuse de perte tragique de la parole, de l'identité, du sens qui sera partagée par le lecteur. En effet, nous voulons, comme Théodore, « savoir pourquoi le manuscrit est bourré d'indications propres à fourvoyer celui qui le consulte », avant de nous aviser « que [nous sommes] devenu (...) ce jongleur à bout de souffle et que l'histoire du manuscrit tant contournée et controuvée et controversée » (130) est celle de notre propre lecture qui tend vers le silence. La lecture devient un parcours conduisant d'un silence qui précède à un silence qui suit. Le premier est celui qui fait naître cette voix muette, la nôtre. Alors que le silence qui suit est celui de l'écoulement de la parole sur laquelle débouche une tentative de transcrire jusqu'à la disparition de la voix, « Enfin rendu en poésie » (230).

Ainsi se termine l'œuvre de Pinget, et encore une fois ce qui est dissimulé est la source, la parole entre les deux silences. Il s'agit dès lors pour notre voix de revivre l'expérience de la voix énonciative de la mort. Dans cette spectaculaire mise en abîme ce qui est représenté c'est le parcours impossible de l'acte de lecture. En effet, la lecture comme la retranscription ne peuvent pénétrer dans cet entre-deux, le blanc d'où surgit une parole hors du temps et de l'espace, une parole qui se fait entendre par son absence.

Etrangement la lecture des œuvres qui constituent notre corpus nous donne l'impression que les fragments de parole des textes ne représentent que les intervalles d'un récit silencieux, d'une parole blanche. Et les œuvres entières deviennent des commentaires de ce vide, de ce silence si bruyant.

Dès le commencement, nous remarquons un renversement de la fonction d'écriture qui semble marquer la fin du livre en voulant dépasser ses limites et ceux du langage. A travers notre lecture, nous lançons des directions qui nous mènent vers un espace hors-livre, hors-langage,

vers le silence qui est l'effet d'un espacement, d'un creusement du langage, d'un effacement du sens. Et comme le démontre Blanchot cela ne peut se faire que par la dépersonnalisation de l'écriture, l'affranchissement du centre.

Dès l'ouverture, les œuvres qui composent notre corpus brisent l'unité même de l'œuvre en dépassant ses limites par l'infraction des frontières du discours et le glissement des instances. Ce n'est, en effet, que par la fragmentation de l'écrit que la parole, à travers les blancs, peut s'exprimer continuellement. L'incipit nous montre que le fragment n'est pas un recommencement perpétuel puisqu'il ne commence rien. Il est toujours dans l'ailleurs, dans cet « isolement prophétique qui, en-deçà du temps, annonce toujours le commencement »³⁶⁶

1.2. Les heurts syntaxiques

La fragmentation de la parole se manifeste dans un espace « artificiel » de l'émergence de la parole. En effet, comme en témoigne Pascal Quignard « les mots que l'on prononce ne sont pas les mots que l'on écrit. Autres syntaxes, autres mondes. La page est imprononçable »³⁶⁷. De fait, afin d'abriter la voix, la parole doit se libérer de ce non-lieu qu'est la page en créant un espacement qui remplacerait la pagination. Pour ce faire, il faut qu'elle invente une nouvelle syntaxe qui exprime le trop de la voix et son pas assez.

En effet, de façon générale, la phrase oscille entre deux types de pratique, l'une minimaliste,

« Retour à l'espace aseptisé » (ID, p30),

« Vieillard debout » (EXP, p 32),

l'autre maximaliste,

Les guérillos de ce bled faisaient de la poudre avec du soufre, du salpêtre et du charbon de laurier pilé ; ces matières étant d'abord dosées puis mélangées et enfin additionnées d'eau artésienne : une eau de roche qu'il était interdit de consommer "parce que quiconque en buvait devenait fou et se faisait automatiquement rejeter par la tribu" (MA, p 108-109)

Mais dans les deux réalisations, la structure normative de la phrase est mise à mal soit par ressassement, soit par évacuation du verbe « l'ermite et la tentation » (CV, p222), soit par multiplication des structures prédicatives, notamment propositionnelles « (...)car les mains, le

³⁶⁶ - Blanchot Maurice, *le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1986, p23

³⁶⁷ - Quignard Pascal, « Pagino », *Petits traités VI*, Maeght Editeur, 1990, p. 140

torse et les pieds savent à eux seuls dépoussiérer, éclairer, triturer, laminer, souder, cheviller, dissocier, essorer, apprêter, étirer, effiler, tordre, soulever, pousser, compacter, compulser, décanter, démerder et enfoncer » (ID, p 11). Cette expérimentation syntaxique³⁶⁸ repose « sur l'effacement du cadre prédicatif caractérisable par la disparition du verbe conjugué, sa dilution correspondant à la multiplication des prédications à l'intérieur de la même phrase ; l'émiettement en phrases multiples d'une prédication *a priori* « une » opacifie la lecture.

Cette expérimentation montre à quel point l'écriture moderne, en général, et celle des textes qui composent notre corpus, ne se conforment pas à la définition de la phrase dictée par les grammairiens. Les longues séquences dépourvues de ponctuation de *Cette voix* ou de *L'Exproprié* ou la surcharge en signes de ponctuation de *Moi l'Aigre* le démontre. Cette mise en question de la phrase en générale procède du même éclatement que celui étudiée dans la structure énonciative et graphique. Elle pose, elle aussi, la question de la rupture et de la continuité du flot verbal.

La phrase est, tout d'abord, contestée dans la typographie de sa délimitation. En effet, classiquement la phrase écrite se définit par son aspect puisqu'elle commence par une majuscule et qu'elle finit par un point. Or, nos texte refusent cette délimitation, soit, en introduisant des séquences phrastiques qui ne sont marquées ni par un point, ni par une majuscule

(...) ayant franchi la grille du cimetière j'avançais dans l'allée trois cent trente-trois la nuit des temps à la recherche de cette tombe de cette qui grand Dieu la tante sa nièce son gendre sa bru la smala de chrysanthèmes dans le calepin friselis une odeur de chose morte (...) (CV, p 138-139)

Soit, en produisant des énoncés où l'on observe la présence de majuscule malgré l'absence du point

Il pactise avec le diable Mais il n'existera plus pour nous L'année s'est écoulée entre le travail collectif et les rumeurs sanguines (MA, p7)

Soit, l'inverse

Les insurgés se sentirent seuls et en danger.

regard atone de l'étranger face à la place concave où un soleil échappé de peu à la mort fusillait les coléoptères. le chemin de fer ses rails en bandoulière partait à la dérive de la canicule. (EXP, p 28)

368 - Piat Julien, « L'expérimentation syntaxique dans l'écriture du nouveau roman (1950-1960) : Beckett, Pinget, Simon », in *L'Information grammaticale*, n°116, 2008, n°1, pp 53-54

Je peux citer aussi la séparation du point et de la majuscule par plusieurs séquences ou encore la substitution du point par d'autres signes de segmentation comme les points de suspension, « De très loin maintenant, je vois sa maison ... Je barbote ... je traîne dans l'oued » (CRPE, p 26), l'alinéa ou encore l'alternance de caractères de typographie

*enfant riverain des terrains vagues qui
disait ses poèmes à la mer et recueillait les chiens
errants J'ATTENDS JUSTE LE MOMENT
PROPICE POUR FLINGUER LE DESTIN*
(EXP, p 37)

Mais même dans sa logique délimitatrice, la phrase est démentie, soit par la présence de marques de continuité malgré la fin de la séquence verbale, soit par l'interruption brutale d'un flot verbal. Toutes ces stratégies s'inscrivent dans une démarche de fragmentation et de structuration de la phrase par la mise en avant de la perméabilité de tous les fragments narratifs, discursifs et mêmes phrastiques. La phrase, dès lors, se dilue dans le flot vocalique, dans le souffle de la voix.

Moi l'aigre et *l'Exproprié* sont les romans où la fragmentation phrastique et les heurts syntaxiques atteignent leur paroxysme. Nous y rencontrons de très longues séquences textuelles ne contenant aucun signe de ponctuation comme sous l'effet d'une fusion, d'«écrits de fonte» (MA, p 103) ou des séquences émietées. Les mêmes procédés se retrouvent dans *Un vie, un rêve, un peuple toujours errants* et *Cette voix* où des séquences « conventionnelles » alternent avec des segments marqués par un dérèglement totale de la ponctuation et de la logique phrastique. Dans *L'Invention du désert*, la transgression phrastique est moins importante mais malgré la forme différente qu'il prend, le problème posé est le même que dans les autres œuvres.

La syntaxe de la phrase, comme sa délimitation, est fracturée par le recours à la rupture syntagmatique par l'anacoluthie, la suspension de la phrase par aposiopèse et la rupture du lien de subordination par l'emploi des parenthèses.

L'anacoluthie est un écart par rapport à la grammaire normative. Elle est une figure de style de la rupture de la structure phrastique. Elle se manifeste par l'élision d'un lien grammatical. Par exemple, elle prend la forme d'une construction par glissement « Hé quoi tante ricochant sur moi la strangulatrice martyrisée et sur le chien père aigri de l'insecte immunisé ! » (MA, p. 5)

Dans cette séquence, malgré leur différence, tous les éléments sont placés sur le même niveau syntaxique.

La syntaxe phrastique est contestée dans sa complétude à travers l'aposiopèse qui tronque la phrase et la laisse suspendue

l'autre bafouillait des excuses un chapelet de pets toute la smala mythologique à la mémoire de deux ou trois particulier intempestifs mais bouleversés par l'ouragan des. (CV, p140)

Dans nos textes, les phrases sont souvent interrompues, parfois momentanément - le segment «Puis la » qui se trouve à la page 60 de *L'Exproprié* est complété, après un saut de page, dans le chapitre « b », par le terme « Ville » (EXP, p.63)- et parfois définitivement «Je sais que _____ » (EXP, p. 106), parfois brièvement, et parfois longuement. Il arrive que la syntaxe phrastique soit brisée à son début «_____et mon père aux prises avec une affiche publicitaire » (EXP, p 106).

Ces figures de style ont pour fonction, selon les manuels de rhétorique, d'accentuer l'expressivité du propos. Mais ceci n'est pas le cas de leur usage dans nos œuvres. En effet, leur fonction n'est pas à chercher dans leur sens mais dans la volonté des auteurs de recréer le flux de la voix, le souffle de la parole. Ainsi, elles ne révèlent plus simplement de l'écart mais de la structuration et de complétude. L'anacoluthie, par exemple, permet de lier des éléments hétérogènes, juste par leur contiguïté, l'aposiopèse, quant à elle, permet la juxtaposition de segments éclatés.

En plus de constater la structure phrastique dans son agencement, l'usage de la parenthèse brise les relations de dépendance syntaxique. En effet, généralement, elle circonscrit une séquence verbale jugée comme secondaire. Elle est « l'insertion d'un sens complet et isolé, au milieu d'un autre dont il attend la suite, avec ou sans rapport avec le sujet »³⁶⁹. Or, par leur récurrence, leur longueur, les parenthèses rencontrées dans notre corpus s'imposent comme une séquence principale du texte qui est vecteur de fragmentation. Dans une œuvre comme *l'Exproprié*, elle va jusqu'à briser définitivement l'unité de la phrase par son ampleur

Je sais que _____

(le livre s'amenuisait au fur et à mesure que le Narrateur se résignait à renonçait à son enfance, puis à sa pauvreté et enfin à son besoin de revan-che. Ne demeura bientôt sur sa table de travail qu'un *objet* pâle et émoussé

³⁶⁹ - Fontanier Pierre, *les Figures du discours*, Paris, Frammarion, 1968, p 385

qui clapotait comme un vieux parchemin sous
les auscultations des rares visiteurs.)

—————et mon père aux prises avec une
(...) (EXP, p106)

Par sa longueur, elle devient elle-même le segment essentiel sur lequel se greffe la phrase.

Mais malgré cette expérimentation syntaxique qui brise la phrase, nos auteurs ne cherchent pas à atteindre la non-phrase³⁷⁰, la continuité lexicale du texte nous amène à un débordement d'une hors-phrase qui vient buter contre les récifs de la phrase. Il s'agit pour nos auteurs de créer une hors-phrase qui commence par une « émajculation agressive » (EXP, p 123) et qui finit par « un poing grammatical » (MA, p 16).

Une étude de la syntaxe du discours dans nos œuvres nous révèle l'effet d'explosion. En effet, les énonciateurs s'expriment à travers des constructions phrastiques disloquées. La surabondance de la ponctuation comme sa rareté participe à accentuer l'effet d'écho que j'avais signalé plus haut.

Se tenaient des propos graves sur les tomates le temps qui passe je fais de
la culture mais pas encore plantées avec ce froid le joli mai de nos
grand'mères mal à la gorge voilà ce que j'ai comment faites vous pour
votre feu avec vos jambes l'infirmière c'est à cinq heures (CV, 114)

Il est clair que cet extrait fait résonner une multitude de bribes conversationnelles, mais, en l'absence de toute ponctuation, les propositions se heurtent entre elles, se brisent et finissent par déborder sur les autres séquences. C'est ainsi que l'utilisation du discours direct, malgré sa fréquence, est difficile à percevoir à cause de l'absence des signes habituels. Ce discours autre déborde sur le discours premier pour constituer un seul magma phrastique. Un passage de *Moi l'aigre* me semble tout à fait emblématique de la syntaxe de nos œuvres,

Mais un jour vint où je crachai un vrai filon d'or : j'éjaculai un texte
différent de tout ce que j'avais écrit jusque-là : un crépitement de balles et
une montée de hurlements étouffés (MA, p. 28)

Ainsi, la phrase, comme le discours porte en lui l'explosion, « le frelatage d'un mot et d'une syntaxe autre » (EXP, 105), la fragmentation avec la double idée de segmentation et de déferlement. Dans le cas de *L'Invention du désert*, l'éclatement est moins syntaxique que lexical.

³⁷⁰ - Pierre Seguin, *l'Invention de la phrase au XVIII^e siècle : Contribution à l'histoire du sentiment linguistique français*, Peeters Publishers, 1994. p396

Les effets de l'accumulation et de la reprise disent ce langage éclaté, écartelé mais aussi font entendre la voix dans son immédiateté, avec toutes ses hésitations, tâtonnements, contradictions... En effet, la présence des heurts phrastiques et des aspérités syntaxiques engendre un effet de simultanéité proche de la réalité vocale. L'énonciateur de *Cette voix*, par exemple, revient souvent sur ce qui a été dit, se contredit, commente, réaffirme « Travail de tâtonnements de reprises d'hypothèses nulle trace sur l'ardoise et pourtant des mots furent écrits » (120-121). Nous observons aussi des phénomènes de coq-à-l'âne dans nos textes

Moi, chef ? Tu rigoles ? Et je lui tordais le cou. Or le coq, comme tu veux tu choisies, pote ! Enfin, oilà-i-il pas que tous ils sortent de la grotte que moi j'ai inventée ! Ils sont là, c'est roide, terrible. Un avion, quand il s'y cogne à la montagne, c'est comme qui dirait, (...) (VRPE, p28)

qui témoignent de la destruction de la logique au profit de la progression par analogie. En cela, nous avons une primauté du verbal sur la pensée. Ainsi, la mise à mal, la violence exercée sur la syntaxe confère à la voix une épaisseur.

La même rupture qui touche la structure phrastique se rencontre dans la prosodie phrastique de nos textes. La longueur de la phrase, son amplification par l'asyndète, sa stratification par le recours aux parenthèses, aux crochets et au changement de typographie sont autant de frein à la détermination de l'intonation du texte. La lecture de nos textes nous amène au bord de l'étouffement. « La phrase commence par asphyxier, le texte prend le souffle qu'ensuite on lui abandonne, peu à peu acquis à une cadence interne. Puis, revenant des poumons, la sensation d'un plein emploi de soi atteste que la lecture a [enfin] commencé »³⁷¹. La fragmentation nous fait perdre l'intonation du texte, disloque le rythme avant de permettre la tenue du souffle. La phrase n'est plus, dès lors, une unité syntaxique, ni même intonative ; elle s'affirme comme une respiration, un souffle que l'on doit (re)prendre. Cette caractéristique inscrit nos textes dans la vocalité.

Comme le signale Zumthor³⁷², il faut distinguer oralité et vocalité. En effet, alors que le premier, historique, signifie simplement qu'un message est transmis par l'entremise de la voix et de l'oreille, le second, anthropologique, est relatif aux valeurs qui sont attachées à la voix comme voix. Ce dernier peut ainsi s'intégrer dans les textes. Cette même distinction est reprise par Julien Piat³⁷³. L'oral, comme verbalisation publique, se distingue du vocal qui ramène

³⁷¹ -Longuet Patrick, *Lire Claude Simon*, Paris, Editions de Minuit, 1995, p. 9

³⁷² - Zumthor Paul, « L'historicité de la voix : son usage » in, *La Lettre et la Voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, le Seuil, 1987, p21

³⁷³ - Piat Julien, *L'Expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau roman (Beckett, Pinget, Simon). Contribution à une histoire de la langue littéraire dans les années 1950*, Honoré Champion,

l'énonciateur à sa dimension éminemment sonore. En effet, rares sont les séquences énonciatives de nos textes où la voix est tournée vers l'extérieur. Elle est la plupart du temps intérieure/intériorisée, d'où la difficulté à l'entendre.

Le primat du vocal est incontestable dans nos œuvres car c'est grâce à lui que la communication est possible et que la voix, s'esquivant toujours, est à entendre dans sa plénitude. Nos textes font entendre la dimension vocale et donc éminemment organique des énonciateurs en tension vers le palpable. Les êtres de papier prennent corps.

C'est ainsi que c'est de façon fugitive que surgit le souffle de la voix. Les heurts syntaxiques nous font faire la traversée, cahotante, des pages selon la respiration qui seule ponctue et fait bégayer la langue commune sur ce qui ne parle pas mais s'élève, crie, tonne et se tait.

1.3. La parole plurielle

Ce qui est remarquable dans les œuvres étudiées, c'est est qu'on y parle beaucoup, mais toutes ces voix semblent s'épuiser pour si peu ou même pour rien. En effet, soit, elles tournent à vide sans pouvoir atteindre un interlocuteur qui ne l'entend pas comme pour l'énonciateur de *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* qui tente désespérément d'entrer en contact avec les autres

Il les voit partir, tous partir ... où ça, les amis, où allez-vous ? Il n'entendait rien ! Pas un murmure, pas un ouf (19)

Assis dans un patio entre les ombres qui ne lui parlent pas (20)

Impossible de leur parler (25)

Les gens allaient, venaient, mangeait mais ne se parlaient pas (163),

Soit, elles fonctionnent en vase clos à travers une énonciation où le locuteur devient le destinataire de son propre récit au prix d'un dédoublement par lequel l'énonciateur devient un

Inventeur de soi-même pour se tenir compagnie. En rester là. Il parle de soi comme d'un autre. Il s'imagine soi-même pour se tenir compagnie. En rester là. La confusion elle aussi tient compagnie jusqu'à un certain point³⁷⁴

Cette voix ne dit rien, du moins semble ne rien dire, car elle finit par se faire entendre. L'énonciateur, « prisonnier d'un langage imperceptible, de gestes et de mimiques inextricables » (VRPE, p 32), doit se libérer d'une logorrhée délirante, d'un flot fait de rêves, de souvenirs, de conversations entendues, de récits redondants jusqu'à l'insignifiance, d'une cacophonie de paroles assourdissantes. Ce n'est qu'ainsi, que sa voix peut surgir dans l'intervalle, dans les blancs creusés par le « manque [d']un raccord ». C'est comme pour l'orpaillage, il faut évacuer le chahut, le cri, le murmure pour extraire la voix-sédiment.

Contre les bruits, mon bruit. Ce bruit alors repousse tous les autres ceux
du moment, ceux d'avant, ceux de toute la journée, les ramasse par un
prodige inouï

En un néant parfait, un soulagement total³⁷⁵

Dans nos textes, l'accroissement des mots, la multiplication des fragments, le heurtement de la ponctuation, le débridement du verbe semblent nécessaires au surgissement de la voix et à la perception de l'écoute. C'est dans ce brouhaha que l'on atteint l'écoute. « Ecoutez » ne cesse de répéter le scripteur-spectre de *Cette voix*,

écoutez ici il y a longtemps telle chose ou non serment ou prière ou discours oui long discours souvenez-vous l'oubli ou la perte de quoi le jugement perdu le jugement une histoire de quoi **écoutez** se pencher non il ne parle pas le puits ne parle pas mais ce lieu précis intersection ici même se fixe à n'en plus démordre ne plus quitter ce lieu-ci au-delà il n'y a rien c'est d'ici que partait et repartait jamais commencée jamais finie (CV, p 28)

Dans cet extrait marqué par un sentiment de manque, « l'oubli ou la perte », « jugement perdu », par l'ambiguïté des référents, « telle chose ou non serment ou prière ou discours », et par le silence, « le puits ne parle pas », l'écriture fait du discours le lieu de multiples passages à vide. Ceci se perçoit à travers l'incomplétude d'une phrase marquée par l'ellipse grammaticale, « écoutez se pencher », la répétition du terme « jugement » ou de l'expression « ne parle pas », la contradiction, « telle chose ou non », ou la valeur inchoative de l'impératif absolu « écoutez » qui semble exprimer non pas le but de l'action mais son commencement.

Toutes les stratégies énonciatives mises en place dans l'extrait, mais aussi dans les œuvres, semblent nous amener vers cette écoute. Mais, à aucun moment, il nous est dit quoi écouter.

³⁷⁵ - Michaux, « Premières impressions », *Passage*, Paris, Gallimard, 1950

L'action, « écoutez », est reliée à une incertitude « telle chose ou non serment ou prière ou discours » et alterne avec une série d'infinitifs : « **écoutez** (...) se pencher (...) n'en plus démordre ne plus quitter ».

C'est ainsi que dans la perméabilité d'un hors-phrase qui déborde sans commencement ni fin, le texte érige l'écoute comme principe absolu car l'objet de l'action est la fluctuation même de la parole sans le souci de son sens ou de sa source (qui parle ?).

En effet, tout se passe comme si ce qui s'obstine à se faire entendre, à travers les failles des mots était la respiration d'une parole vivante, le souffle de la *phoné*. Le poète s'écrie

ce mot qu'on vient d'enterrer remettons-le en place
sous des tonnes des mottes des fumiers de tendresse et mettons à profit le
langage tant dit tant roupillé
peut-être même déjà crotté
pour térébrer
esquinter
le dictionnaire. Je vous vends mes mots dix coups de
poings. Ouvrez l'œil. (MA, p. 156)

Ainsi, rompant avec le dictionnaire, « les zèbres de l'académies » (EXP, p. 70), l'écriture libère les mots des entraves de la syntaxe et de la sémantique afin qu'ils atteignent leur potentiel signifiant. La parole devient performative, plus que communicationnelle.

La parole est, en effet, impossible dans sa fonction communicative la plus primitive. Bloquée, dès le départ, par la violence qui se manifeste par un lexique de l'agression (tonner, hurler, crier, admonester, s'engueuler, altercation, ...), elle finit par s'enrayer et aboutit, soit, à un discours délirant, comme chez Khaïr-Eddine, « Hé quoi tante ricochant sur moi la strangulatrice martyrisée et sur le chien père aigri de l'insecte immunisé ! » (MA, p. 5), soit, à la conversation insignifiante, comme chez Pinget, « noter sur l'ardoise poireau lessive savon » (CV, p.121). La parole tourne à vide, et dans le vide car chaque énonciateur finit par être l'unique destinataire du discours qu'il devait, au départ, adresser à un autre.

1.3.1. La voix isolée

L'intention communicative première donne aux textes une apparence dialogique, mais une analyse des interactions verbales et du couple locuteur/interlocuteur nous démontre la nature monologique des échanges. Chaque énonciateur, bien qu'il semble converser avec l'autre, est entraîné dans les méandres de son propre verbe et finit par s'enfermer sur lui-même.

Cette faille des échanges sous des apparences dialogiques accentue l'éclatement du texte, car chaque parole constitue un fragment isolé. Ce cisellement de l'interaction verbale prend diverses formes dans nos textes. J'attire l'attention sur la multiplication de réplique au discours direct isolée. Cette pratique de l'isolement de la réplique s'inscrit dans le travail du fragment, dont elle constitue une des manifestations. En effet, placé dans un contexte illocutoire qui les dépasse, ces répliques sont dépossédées de leur dimension interlocutive.

La fusillade retentit tout près de la cabane (temple). Mains nues. Cœur nu. Aphone. Même pas un burnous dans ma hutte. Juste quelques poteries pour le Club Méditerranée. Et ma peau à montrer aux touristes.

Maintenant ils peuvent venir

Ils vinrent en effet, les zèbres de l'académie (EXP, pp. 69-70)

Dans l'exemple cité, nous remarquons que l'expression en italique n'est pas une parole unique dans le sens d'une réplique allocutive qui ne requiert pas une parole en retour, mais une réplique isolée, fragment ajoutée. Chez Khaïr-Eddine, ces répliques peuvent prendre une dimension plus longue.

Lorsque ces répliques concernent un même sujet, elles constituent un récit à polyfocalisé. C'est-à-dire, comme le définit Genette³⁷⁶, un récit polymodalisé où une même intrigue est transmise à travers des points de vue multiples. Chaque version constitue une partie et une totalité en même temps renforçant ainsi la singularité d'une voix qui construit une totalité tout en étant, par nature, fragmentée.

Dans *Moi l'Aigre*, l'histoire de l'Aîné est racontée à deux reprises par deux énonciateurs différents qui racontent des récits contradictoires.

Première version,

L'Aîné courait de ville en ville, sillonnait le Maroc, grillait sa vie dans les taudis bordéliques et laissait derrière soi des mômes (...) La police le dénicha dans une piaule des bas-fonds de la ville (...) Ils l'amènèrent avec sa compagne dans une jeep. Pendant le trajet, un flic gros et moustachu le menaça d'un passage à tabac imminent et lui reprocha d'avoir bafoué la loi musulmane. (...) l'Aîné avait l'habitude des arrestations, des interrogatoires et des tortures (pp. 117-118)

³⁷⁶ Genette Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 214

Seconde version,

Oui, le Vieux et ses deux frères, dont l'Aîné, qui ne fut jamais ni torturé ni inquiété pour avoir violé les préceptes de l'Islam, vécurent successivement dans cette ville côtière (p. 133)

Dans l'*Exproprié*, l'ensevelissement d'Iboudja, à la suite d'un tremblement de terre est racontée par deux énonciateurs, « un vieillard récalcitrant » (14) et Méziane. Les deux versions très proches l'une de l'autre sont, étrangement, opposées dans un fragment charnière. Le vieil homme évoque la vengeance du saint tutélaire de la région dont les vaches avaient été mutilées par les habitants du village

Le saint homme se promet de châtier durement les lascars (...). Une nuit, alors que tous les Iboudjadiens de mœurs convenables (...) se livraient chez eux à des ébats difficilement avouables ou se retournaient douloureusement sur leurs nattes de doum en rêvant à des jours meilleurs, le Saint invoqua les Forces Erosives et le village s'engloutit. Lorsque quelques paysans d'un village voisin sortirent faire leur prière du matin, ils entendirent des coqs chanter sous terre (p. 15)

Méziane, quant à lui, évoque une scène entre LE MAUVAIS DIEU et LE BON DIEU qui décide d'ensevelir Iboudja pour « arrondir son compte en banque pour la prochaine comparution. Il [lui] faut encore vingt mille victimes pour être élevé à l'échelle 13 » (p. 23)

Entre ces deux versions, un narrateur Je affirme :

Iboudja, le hameau prédestiné, ne s'était jamais englouti de la manière dont l'a raconté le vieux et miteux maniaque illuminé d'étoiles loufoques et d'alcools rouillés. Il divaguait tout simplement. Contre toute logique assignée aux discussions, contre toute morale fondatrice de tribus (p. 22)

Enfin, le meurtre de l'oncle est raconté, dans *Cette voix*, pas moins de huit fois avec des versions totalement différentes qui ne s'entendent ni sur la date, ni sur la victime, ni sur le mobile, ni sur le déroulement des événements.

A travers cette polyfocalisation, la responsabilité des propos est partagée sur un ensemble d'énonciateurs. Chaque version est comme un palimpseste qui, malgré les différences, retient quelque chose du passé énoncé : la voix qui l'a proférée, celle de la grand-mère et du narrateur

dans *Moi l'Aigre*, celle du vieillard et de Méziane dans *l'Exproprié* et celle de toutes les sources de ragots dans *Cette voix*. Dans cet enchaînement de quelques énoncés identiques ou très proches, nous voyons se constituer, pas à pas, un texte polyphonique. Passant d'une source à l'autre, les fragments sont soutenus par des voix qui émettent à partir de lieux différents dans l'espace verbal. Ainsi, si le texte est en morceaux, c'est que la voix narrative a éclaté.

Ainsi, malgré cette omniprésence du dialogue, dans de nombreux cas, les dialogues progressent régulièrement vers l'isolement monologal. L'analyse des dialogues montre qu'ils sont toujours tronqués, obliques. Il y a comme une mise à distance de la parole malgré la fascination qu'elle exerce. En effet, cette fascination qu'organise toute parole est au cœur même de la poétique du fragment de nos textes. Cette fascination pour la voix déploie une sorte de délire qui se saisit dans toutes les voix énonciatives, les personnages, le narrateur, l'auteur et même le lecteur.

Désapprouvée, éclatée, la voix affiche sa nature absente et présente qui chuchote à l'oreille du lecteur. Dans nos textes, le vocal est au cœur de l'esthétique. A travers une logorrhée qui exprime le vide existentiel ou la diversité des rumeurs et des parlottes, le texte tente de faire émerger une voix caverneuse qui renvoie son propre écho.

Le dialogue étant un échec, les énonciateurs semblent acculés au monologue intérieur qui devient la figure de l'impossibilité de communiquer avec l'autre, mais aussi la manière de mettre en scène la voix sans s'interroger sur sa communicabilité.

Il est vrai que d'autres types d'échange plus sourds permettent le jaillissement d'une parole partagée. C'est le cas du commentaire auctorial très présent dans nos œuvres. La voix de l'auteur fait effraction dans le texte en s'adressant directement à son lecteur, « A nous deux lecteur » (MA p. 109), « vous ne savez pas qu'il n'y a pas un mot de vrai dans ce qu'il vous raconte » (CV, p. 93), en commentant son activité narrative « Je reprends donc » (ID, p. 33) ou en décrivant la scène d'écriture, « /J'écris ceci dans les cafés, je m'en serais passé ! mais la vie de ce livre qui est une critique opérationnelle me refuse toute liberté/ »³⁷⁷ (MA, p. 116), « La nuit lorsque tout dort et que j'écris l'instable existence de ce monde » (VRPE, p. 31).

La présence de la parole à tous les niveaux, nous fait penser au roman parlant étudié par Meizoz qui le définit comme « un roman qui donne l'illusion que l'on vous parle directement à

³⁷⁷ - Ce commentaire peut facilement être imputable à l'auteur lui-même car il reprend les propos que Khaïr-Eddine avait écrits à A. Laabi. « J'ai un mauvais travail, je n'ai pas de logement, **j'écris au prix de mille souffrances dans les cafés. C'est là que je me terrorise** »

l'oreille. Qui cherche à imposer la sensation de la parole et de faire oublier la lettre, le texte écrit, qui s'interpose entre l'auteur de l'énoncé romanesque et le lecteur »³⁷⁸.

Ainsi, l'auteur associe le lecteur à l'acte de narrer et lui donne à voir sa propre voix. Les œuvres se présentent, au final, plus comme des discours que comme des récits. La temporalité de la narration est rapidement submergée par la temporalité discursive de la voix et les fragments semblent ranimés par l'action de la lecture du lecteur. Face à un temps qui ne peut plus jouer son rôle de constructeur, l'intrigue est dépassée et c'est l'espace qui donne un sens aux discours en jouant sur une simultanéité toute théâtrale. Mais, il ne s'agit pas d'une simultanéité vocale mais d'une simultanéité mentale qui permet de dédoubler³⁷⁹ l'espace de la lecture (espace scriptural et espace mental).

Par ce dédoublement spatial et un glissement narratif, l'auditeur-lecteur devient le centre focal auquel le récit est ramené sans cesse. Ainsi, le texte est-il jalonné d'expressions qui dirigent le lecteur à la manière d'une histoire racontée à voix haute. Tout se passe comme si le lecteur devenait présent dans l'univers fictionnel.

Dans cette situation, le lecteur passe du cri au délire en passant par le chuchotement. Dans *Moi l'aigre*, une des œuvres les plus réflexives de Khaïr-Eddine, l'auteur raconte comment ses livres sont le résultat de l'écoute du « rythme saccadé des choses »(27). L'écriture est une activité d'auto-violence. L'auteur « se repliait (...) sur soi et s'engueulait, se griffait les nerfs et s'inventait une mort décente » (8). Dans son deuxième roman, il témoigne de son activité

Comment je fais pour écrire ? Je vais prendre un verre de quelque chose, je rôde sans me fixer de but, et, quand la tête commence à me tourner, je rentre chez moi et je m'étends quelques minutes ; bien souvent j'ai mal, très très mal : l'envie de vomir mes urines c'est ça. Alors je me lève, je place une feuille dans ma machine à écrire et je tape sans penser à quoi que ce soit.³⁸⁰

Ainsi, mu par l'indignation contre les réalités politiques de son pays, contre l'exécution de Cheikh Al-Arab, l'emprisonnement de Berrada, contre la répression sanguine des manifestations estudiantines de Casablanca, Khaïr-Eddine réagit contre la dévoration silencieuse des choses par l'innommable. Il reproche, d'ailleurs, à son ami Katatoès son mutisme, « Il écoutait les nouvelles et ne commentait pas. Il ne m'a jamais rien dit sur la mort de Cheikh el Arab » (MA, 31).

³⁷⁸ - Meizoz Jérôme, *l'Âge du roman parlant, 1919-1939*, Genève, Droz, 2001, p16

³⁷⁹ - Ce dédoublement rappelle celui qu'on rencontre dans le théâtre où coexistent deux espace, la scène et la salle

³⁸⁰ - Khaïr-Eddine Mohammed, *Corps négatifs*, suivi de *l'Histoire d'un Bon Dieu*, Paris, le Seuil, 1968, p. 28

L'écriture trouve son origine dans le silence et continue dans le cri, dans le « crépitement de balles et [la] montée de hurlements » (p. 28) sous l'effet d'une réaction viscérale expliquée souvent par l'auteur mais qui devient parfois paradoxale. Par son écriture, l'auteur curieusement jouxte silence et cri qui sont pourtant antonymes sémantiquement, joue à les substituer l'un par l'autre.

Ce paradoxe se dénoue lorsqu'on fait référence à la vision qu'a Khaïr-Eddine de son rôle d'écrivain comme porte-parole des autres, de tous les autres sans voix, comme celui qui « ouvr(e) les yeux aux cadavres d'hommes rongés par l'histoire, passés sous silence » (MA, p. 19). Il déclarera

Ma qualité d'auteur progressiste implique des prises de positions très fermes (...) L'auteur doit rentrer dans la peau de l'autre (...) Lorsque j'écris un roman c'est pour mettre en lumière ce grouillement vital qui est en moi, c'est pour faire vivre des foules considérables.³⁸¹

L'œuvre jaillit du cri qui résulte du silence imposé, il jaillit de l'écho qui renvoie tous les cris qui le hantent. Elle accorde une grande importance, d'une part, à l'immédiateté de la parole, au premier jet, tel qu'il apparaît sur la page, revendiquant ainsi sa spontanéité de cri (« je tape sans penser à quoi que ce soit »), d'autre part, au silence qui envahit l'univers diégétique jusqu'au blanc total. Le cri comme le silence sont, pour l'auteur, des faits de paroles et non ceux de l'écrit, sont le produit d'une « écriture du non-écrit (...) une écriture brève, sans grammaire, une écriture de mots seuls. Des mots sans grammaire de soutien. Egarés »³⁸²

Dans *Cette voix, Invention du désert, L'Exproprié*, une voix murmure à notre oreille à travers des commentaires et des confidences cloisonnées du reste du texte par des parenthèses parfois. Cela donne l'impression que les auteurs cherchent à instaurer une logique de l'aparté. Là aussi, il y a un désir de mettre en avant la lecture et le lecteur, de théâtraliser la parole.

Nos œuvres nous offrent un texte dialogué, théâtralisé où le discours de l'auteur, plus qu'aparté, relève de la didascalie qui met en scène la lecture. L'absence de dispositif de régie narrative donne une réelle autonomie à la parole des énonciateurs et des protagonistes. Le fragment devient scène de théâtre, où les énonciateurs ordonnent par leur parole le texte où l'auteur est réduit à la mise en scène. La parole se libère, elle est plurielle. Le texte devient un autre lieu, un a-topos où la possibilité est donnée à la voix d'exister.

³⁸¹ - Interview, *El Moudjahid Culturel*, 21 novembre 1975

³⁸² - Duras Marguerite, *Ecrire*, Paris, Gallimard, 1993, p 71

Cet a-topos est un lieu de transit qui fait rejoindre l'univers textuel et celui de la lecture. C'est par lui que s'incarne le sujet afin de faire naître sa voix qui participe à une polyphonie qui résulte d'une multiplication des sources énonciatives qui prennent en charge des fragments monologiques autonomes.

Innombrables, les métalepses contribuent, d'abord, à faire de l'énonciateur une figure³⁸³ dotée d'une « conscience critique du sujet parlant par rapport à sa parole »³⁸⁴, c'est-à-dire d'un *éthos* auctorial. A force d'adhérer à ses énonciateurs, l'auteur s'évanouit dans l'être de son personnage de fiction. Sa voix se dissout dans la pluralité des bribes mélangées de discours des autres. On peut notamment repérer la présence de la voix du père et du roi entremêlée avec celle du poète iconoclaste dans *Moi l'Aigre* ; la transcription de la voix des zèbres de l'académie dans un texte « littérature des couloirs » ; la tentative d'émergence de la voix dans *Cette voix* au milieu des « Ragots version différente à chaque fois. »(56) Ces discours ne sont pas simplement cités bout à bout mais entremêlés et superposés.

C'est ainsi que de nombreuses métalepses sont des références directes à la biographie des écrivains, des autobiographèmes, La répudiation de la mère et la révolte contre le Père pour Khaïr-Eddine, le parcours du sujet, dans *l'Invention du désert*, qui le mène du village natal, à Alger, à Paris. « mon prénom signifie dans la langue sainte le Pur » (EXP, 47) qui renvoie directement au prénom de l'auteur Djaout, Tahar. Par le truchement des biographèmes explicites, l'auteur se présente comme être de parole.

La voix, dans les romans traditionnels, passe très vite inaperçue ; dans nos romans, elle ne peut se faire oublier, tout nous mène vers elle. L'énonciation prend le pas sur l'énoncé, le discours sur le récit, le Je sur le Il. Cette expression directe donne à entendre la voix palpable, matérielle qui fait effraction dans le concert des bruits, des sons, des délires, des cris,... La voix palpable rappelle celle des récitants de l'épopée antique où une instance incarnée parle. Le texte n'est plus écrit, il est raconté ou encore mieux il se laisse entendre entre rythme, silence, dièses,...

C'est cette tentative de transcrire le jaillissement de la voix et l'enchaînement des fragments au moment où ils se forment qui explique tout le travail poétique de nos auteurs. C'est ainsi, que le recours au monologue intérieur se fait dans une démarche proche de celle de l'écriture automatique assumée par Khaïr-Eddine et par Pinget. Pinget va jusqu'à parler

³⁸³ - Au sens barthésien

³⁸⁴ - Kristeva Julia, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, le Seuil, 1969, p 79

« d'écriture automatique en pleine conscience »³⁸⁵. Le monologue intérieur doit être distingué du soliloque³⁸⁶, d'abord, sur le plan de la temporalité. En effet, alors que le premier est marqué par l'immédiateté, le second rapporte les événements après qu'ils sont survenus. Le monologue est un discours non-adressé, d'où l'emploi de structures linguistiques qui ne sont pas celles de la communication alors que la syntaxe du soliloque est parfaitement claire, elle obéit à la structure du discours ordinaire. C'est la raison pour laquelle le passage au verbe est justifié dans le soliloque alors qu'il ne l'est pas dans le monologue.

Devant un flux de parole qui se multiplie, le monologue intérieur est perçu comme un véritable outil d'exploitation de la voix intérieure³⁸⁷. Bien qu'il soit possible de faire une exploitation psychologique des fragments monologiques, le caractère poétique et non analytique des œuvres freinerait toute velléité psychologique. Les œuvres étudiées sont rythmées par un souffle intérieur proche de ce qu'on retrouve dans la poésie en prose. Le recours au monologue intérieur servirait un projet d'exploration d'une ambition littéraire qui est essentiellement poétique et qui fait de la voix, au moment où elle surgit, la matière même de l'art, en transposant dans le roman les procédés du poème, du théâtre mais aussi ceux de la musique et du chant. L'écriture du fragment du monologue intérieur permet de mettre au jour le flux ininterrompu de la parole qui tente d'atteindre la voix au fur et à mesure qu'elle jaillit.

Les œuvres ne sont pas des expériences psychologiques, sociologiques, même si elles peuvent questionner les réalités inconscientes ou collectives de l'être. Leur questionnement est purement littéraire puisqu'il questionne la capacité de la langue à donner forme à la voix, à la faire entendre. Le caractère d'hermétisme, d'illisibilité qui a souvent sanctionné l'écriture de nos auteurs vient du fait que le lecteur cherche du sens là où il faut rechercher le souffle, la voix, le tout-venant.

1.3.2. Le tout-venant

Metteur en scène de son écriture, l'écrivain se doit d'organiser ce tout-venant fait d'éclats de voix, de bruissement et de silence par un travail de tri et de mise en mots. Ce qui intéresse c'est la ressemblance qui existe entre un texte structuré comme *l'Invention du désert* et une œuvre dont l'organisation obéit au hasard comme *Moi l'aigre*. En effet, malgré leurs différences dans une logique rationnelle, l'orchestration du tout-venant qui s'y rencontre prend toujours l'aspect d'une déliaison d'une voix éminemment immédiate. Dans tous les textes, l'écriture n'est

³⁸⁵ - Robert Pinget, « Pseudo-principes d'esthétique », in *Nouveau Roman : hier aujourd'hui*, coll. 10/18, UGE, Paris, 1972, p315

³⁸⁶ - Nous nous appuyons dans notre analyse sur l'ouvrage de Cannone Belinda, *Narration de la vie intérieure*, Paris, PUF, 2001

³⁸⁷ - Il ne faudra pas confondre « la voix intérieure », essentielle avec « la voix de l'inconscient ». Le premier concept fait référence à la poétique alors que le second à la psychanalyse.

plus un travail de reproduction ou de traduction de la parole mais une récréation, une réinvention d'une voix errante, aigre et expropriée.

Cette voix se saisit dans son immédiateté toute vocale comme nomade, plurielle, fragmentée. Mais elle est expropriée, court-circuitée par une multiplication d'insertions énonciatives isolées. Ces dernières se distinguent des autres fragments vocaux, d'une part, par leur absence d'ancrage dans le parcours discursif, et d'autre part, par leur recours à des procédés d'insertion propres au théâtre, « l'Iconoclaste dit » (EXP, p. 141), « **UN FLIC PARLE** » (MA, p. 151). Ces caractéristiques m'amènent à les considérer comme des apartés.

Comme au théâtre, l'aparté romanesque peut être défini comme une réplique unique, non liée à ce qui la précède ni à ce qui la suit et essentiellement monologique. En effet, l'insertion énonciative en question est soustraite au circuit communicatif pour être isolée à l'intérieur de l'espace langagier personnel du locuteur. C'est cet isolement qui la caractérise. En effet, l'aparté théâtral et romanesque est destiné à être perçu par le lecteur/auditeur mais sans être saisi comme intégré au dialogue.

Le dernier chapitre de *l'Exproprié*, titré « e », se présente ainsi

LANGAGE

Cet autre itinéraire

(Bien après, un proche parent du Poète parle)

des gouttes lancéolées de soleil pleuvaient sur la ville
ligotée et drainée à grand-peine jusqu'aux
soubassements du royaume éclaté. (149)

Bien que le premier vocable, « LANGAGE », soit clairement rattaché au poème conclusif du chapitre « d »,

Restent

ma peau arborant l'onirisme natal

et mon esprit mimant

leurs GESTES

et leur (146)

et que le deuxième « *cet autre itinéraire* » soit la suite d'un fragment précédent,

*(...) Chant funèbre de cigales assassinées par la
canicule. Et le bruit continua son déroulement dans
les oreilles, les deux et la bouche de Driss que déjà il
ne sentait plus ... (145)*

L'insertion énonciative qui suit est totalement isolée.

En plus de faire éclater une structure énonciative déjà émettée, le recours à ce type de répliques permet à la voix narrative de former une tonalité d'ensemble composée de multiples accents, de plusieurs genres.

Dominique Combe³⁸⁸ affirme, dans son analyse des ressorts de « l'approche immédiate » des genres littéraires, que la perception générique dépendait de la perception des « tonalités affectives ». Il démontre comment ces tonalités relèvent d'une impression de dominante et comment, à travers la couture narrative des tonalités et les multiples voix du texte, on perçoit le « grain », c'est-à-dire le genre, du discours.

Or, dans nos textes, il est difficile de dégager une dominante générique, ou un grain dominant. Nous sommes en présence d'une énonciation orchestre où chaque instrument s'affirme par une tonalité propre qui finit par composer une symphonie cohérente. Ceci explique le caractère protéiforme des textes ; on y trouve du récit historique, du récit autobiographique, des discours oniriques, des intrigues policières, des légendes, Cette composante de notre corpus révèle la volonté des auteurs de recréer la voix à travers l'expérimentation de toutes les formes.

Séparés des autres fragments énonciatifs, impliquant une modification de ton, plusieurs séquences renvoient au genre théâtral, à l'essai, à la poésie, aux contes allégoriques qui rappellent les récits médiévaux. Cette surcharge générique contribue, aussi, à la création d'une voix fragmentée. Dans *L'Invention du désert*, le récit du Je s'alterne avec le récit historique de la geste almoravide. Dans *L'Exproprié*, on retrouve un script qui jalonne le texte, un extrait d'un essai historique (Charles-Robert Ageron, *les Algériens musulmans et la France*, à la page 13), des passages lyriques et poétiques, ainsi que des formes dialogiques à la manière du théâtre.

Dans *Moi l'Aigre* et *Cette voix*, le narrateur n'hésite pas à composer son récit avec des éléments disparates, un discours délirant, une pièce de théâtre, des poèmes pour le premier, des conversations banales et des manuscrits pour le second.

Il est vrai, comme le rappelle Bakhtine³⁸⁹, que l'insertion de tous les genres littéraires est l'un des caractères intrinsèques du genre romanesque. Mais, selon le théoricien russe, les fragments génériques sont, malgré une relative autonomie dans l'unité suprême du "tout", dépendants les uns des autres. Or, dans nos textes, ces unités sont explicites et totalement indépendantes des autres fragments.

³⁸⁸ - Combe Dominique, *Poésie et Récit, une rhétorique des genres*, Paris, Corti, 1989

³⁸⁹ - Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978

Cette nature protéiforme assumée permet d'atteindre la complétude du drame dans sa nature essentielle, tant chantée par Wagner, « Appelés à coopérer tous à un même résultat, les arts avaient fourni par leur concours le moyen tout puissant de rendre intelligible à un peuple assemblé les buts les plus élevés et les plus profonds de l'humanité »³⁹⁰

En insistant sur la mise en valeur de la voix plutôt que sur l'intrigue, les œuvres laisse place à la fascination des voix en se logent dans le texte devenu drame non théâtral, un théâtre mental (concept mallarméen) où l'énonciateur invite le lecteur à venir se loger et à donner vie au texte à la manière d'un acteur devant un texte dramatique. Le texte devient la « Pièce muette, où le seul bruit était le jeu d'un lointain orchestre, et ce cri final poussé dans une trompette par la voix confuse des consciences malades ». Dans cette forme, « la parole [devient] désormais faite pour être lue, c'est-à-dire, pour être tue », « un drame (...) devant être joué, c'est-à-dire, MENTALEMENT JOUE pour le lecteur »³⁹¹

Par l'immédiateté théâtrale, le lecteur s'engouffre dans la parole du Je, adopte sa respiration qui devient celle de sa lecture. Il devient le co-énonciateur à travers sa lecture à haute voix qui le fait adhérer au flux du discours et restituer la parole au moment de son éclosion.

C'est ainsi que l'une des dominante tonales de nos texte est théâtrale. Cette inflexion est, selon Combe, la plus facile à cerner car elle implique l'ostentation d'une voix qui s'adresse à un interlocuteur non nommé mais visé. Cette caractéristique est visible dans nos œuvres qui se présentent comme des purs récits de parole. L'un des énonciateurs de *l'Invention de désert* se présente comme une voix ventriloque qui porte en son sein la parole du Je-adulte qui porte celle du Je-enfant qui porte celle de sa mère qui porte à son tour celle de son grand-père. Le spectre-scripteur de *Cette voix* se présente comme une chambre à écho où résonnent toutes les conversations entendues depuis l'enfance. L'énonciation, dans *Moi l'aigre*, se présente comme un cas extrême de ce théâtre mental de la parole, puisque la voix de l'auteur iconoclaste porte en elle celle de toutes les entités qu'il tente de fuir, celle de tous les corps négatifs, celle du père, du roi,... Khaïr-Eddine déclare

Lorsque j'écris un roman c'est pour mettre en lumière ce grouillement vital qui est en moi, c'est pour faire vivre des foules considérables³⁹²

Cette remontée des voix amène le lecteur à revivre une destinée tragique historique dans *l'Invention du désert* qui convoque les Almoravides, dans *Moi l'aigre* qui tourne autour des

³⁹⁰ - Wagner, « Lettre sur la musique », cité par Marchal Bertrand, *Lire le symbolisme*, Paris, Dunod, coll. « Lire », 1996, p 158

³⁹¹ - Gourmon, Rémy de, *le Désarroï*, Paris, Editions du Clown Lyrique, 2006, p 44-45

³⁹² - Khaïr-Eddine, Mohammed, Entretien, El Moudjahid-culturel du 21 novembre 1975.

manifestations de Casablanca de la fin des années soixante, et dans *l'Exproprié* qui rappelle l'expropriation des tribus kabyles en 1871 à la suite de la révolte d'El Moqrani, familiale chez Khaïr-Eddine, et ontologique chez Pinget qui questionne la mort perpétuelle.

L'inscription du texte dans la tonalité théâtrale se fait dès l'ouverture car le lecteur a l'impression d'entrer au milieu d'une déclamation, d'une conversation qui implique, faute de deixis et d'actualisation, une forme de connivence avec un interlocuteur /lecteur. Afin de mieux saisir cette inscription, j'interrogerai la tonalité dramatique qui se laisse entendre dans l'un des romans de Khaïr-Eddine.

Moi l'aigre est une œuvre marquée par l'anéantissement du sujet unique de l'énonciation. Ce texte est constitué par une constellation d'énonciateurs annonçant ainsi la mort du narrateur. Adam avait montré que «la centralité d'un point de vue [pouvait] disparaître, comme c'est le cas dans le théâtre»³⁹³.

La construction énonciative de cette œuvre en forme de dialogues tronqués et de monologues produit une dramatisation de l'énoncé narratif. Khaïr-Eddine lui-même avoue son penchant pour le théâtre, il dira qu'il «se promet d'écrire un théâtre échappant à toute loi métrique ou temporelle»(19). Ce théâtre que l'auteur se propose d'écrire n'est rien d'autre que l'œuvre que nous sommes en train de lire.

Moi l'aigre, à dire vrai, possède plusieurs caractéristiques du texte théâtral. Tout d'abord, le temps dans cette œuvre est proche du présent du théâtre. Alors que généralement «le roman est [du domaine] de la mémoire, de l'avoir fait et de ses traces dans le faire d'aujourd'hui»³⁹⁴, le théâtre, lui, s'installe dans le présent même de l'énonciation, c'est le présent de la parole en train de se dire. Le système de l'énonciation dans ce roman est, lui aussi, proche de celui du texte théâtral. En effet «l'histoire n'est pas rapportée [comme dans le roman], elle se déroule devant nos yeux; il n'y a pas de narration, le récit est contenu dans les répliques des personnages»³⁹⁵. Le texte se déroule grâce à des dialogues et des monologues qui s'alternent.

Il est bien évident que *Moi l'aigre* n'a pas grand-chose à voir avec le théâtre, tel que les théories littéraires l'ont défini. En fait, l'auteur transgresse toutes les catégories du théâtre: l'action, les personnages, le lieu et le temps. Dans ce théâtre de Khaïr-Eddine, pas d'action véritable si ce n'est le fait de parler, de dialoguer même s'il s'agit de «dialogues de sourds» où personne ne répond à l'autre; pas de personnages bien définis mais juste des voix; pas de lieu défini ni de chronologie respectée. *Moi l'aigre* est une illustration de la conception qu'a Khaïr-

³⁹³ - Adam, Jean-Michel, Adam, Jean-Michel, *Le Texte narratif. Précis d'analyse*, Paris, Nathan université, coll « fac. Linguistique », 1985, p.167

³⁹⁴ - «Théâtralité » in Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse,1998, [1991], p. 719

³⁹⁵ - Todorov, Tzvetan, « Les Catégories du récit littéraire », in *Communication* 8, 1966, p.150

Eddine du théâtre. Cette conception préfigurait déjà dans le «MANIFESTE»³⁹⁶ dont voici un extrait,

S'il est juste et avéré que le théâtre écrit n'est pas sans une participation fondamentale de l'être dé-poétisé le temps de son exercice, la leçon en est si évidente que le poème ainsi tracé, schématiquement le théâtre, entre dans ma peau qui en use en poussant sa substance à l'infini jusqu'à la décomposer complètement. Ma peau devient ainsi théâtre elle-même (...). Ma peau se désapprend pour accomplir sa désintégration en même temps qu'elle reconstitue dans un langage où les mots sont séparés de leur texture phrasologique ordinaire, celle que les yeux subissent de prime abord et que l'oreille traduit par une association nécessaire à une aventure à venir."

Tout est donc théâtral pour l'auteur, car le théâtre a cette immédiateté qui fait défaut au roman, le théâtre permet de considérer «l'Acte, le Mouvement à facettes, le Geste et la Parole comme une action matériellement possible, non comme objet avec quoi on doit dialoguer» (39-40). Le théâtre, selon Khaïr-Eddine, n'est pas la mise en scène de personnages dont l'identité est bien marquée, le personnage n'est plus qu'un objet grâce à qui la Parole, le Geste peuvent se matérialiser.

Moi l'aigre est ce théâtre qui met en scène la parole en spectacle, qui met en scène ces «mots qui s'écrivent sans décrire»(156). Il s'agit pour l'auteur d'écrire le théâtre de la parole mais il ne s'agit pas de n'importe quelle parole. Cette parole doit se libérer de la pratique que l'on en fait quotidiennement et qui fait qu'on «traite le langage, la parole (...), comme s'il s'agissait d'un plat quotidien»(8).

Cette pratique du texte, que l'auteur nommera «guérilla linguistique»(28), donne naissance à «un langage ayant ressenti un déchirement»³⁹⁷. La parole que l'auteur se propose de mettre en spectacle est porteuse de mal-être, elle ne se définit plus par sa fonction phatique seulement. La parole devient un Acte, dont la visée dépasse la simple communication, elle cherche, juste en scandant les mots et en les décomposant « comme sous l'effet d'une haute fusion»(28), à donner la vie au langage.

La parole n'est plus utilisée comme véhicule, elle devient elle-même l'objet de la pratique textuelle. Du lexique à la syntaxe, des archaïsmes aux néologismes, la langue mise en scène par l'auteur finit par dessiner les grandes lignes de la thématique de la voix.

³⁹⁶ - M. Khaïr-Eddine, *Soleil Arachnide*, Paris, le Seuil, 1969, p. 106

³⁹⁷ - *Algérie-Actualité* du 19 au 25 mai 1968

Le théâtre que se propose d'écrire l'auteur est celui, tout d'abord, de la parole dans toute sa diversité. Cette volonté qu'a l'auteur de nous mettre en présence de la parole dans son immédiateté et sa diversité explique les difficultés de lecture que nous rencontrons. L'immédiateté que vise l'auteur nous fait penser à celle qui caractérise la parole vocale.

L'écriture de Khaïr-Eddine est, à cause de ses pratiques textuelles, un coup à l'estomac. Toute la mise en page porte la marque de la mise en scène de la parole comme unique action du texte. Car dans sa volonté de mettre en scène la parole dans son immédiateté, l'auteur s'en prend à l'armature du texte, au cadre que constitue la phrase.

A côté de la simple imitation de la forme orale comme lorsque l'auteur écrit «Voui z'il crottait»⁽⁷⁾ ou lorsque nous lisons «Dites au talent qué qu'un ignoble pouacre fistulé» (12), l'auteur bouscule les habitudes de construction de la phrase. Pour donner à sa parole cette immédiateté, il faut que s'effacent les bornes de la phrase et que se fragmentent les constructions qu'elle aurait contenues.

Ce style, basé sur l'entassement, surprend par le démantèlement de la phrase, par l'alignement de groupes de mots isolés plongés dans un flot de ponctuation débridée. Nous lisons les ruines d'un texte après le passage d'un raz de marée, plus rien n'est à sa place telle est notre impression après la lecture

Il ne mérite même pas qu'on le dise surexistant Il émiette trop de sentiments sur le tapis pour ne pas vous clore et en même temps il se méfie des donneurs On n'hésite pas à le cloîtrer Sabotant le moindre galet buvant le fraternel sperme des écrivains publics à même la verge à même la croyance de l'incroyable et pendant ça à la ceinture vermiculaire d'un diable qui hâte toute fin sapant l'arbre Qu'il s'édifie donc! N'aille pas ailleurs que dans le silence toujours absent! ABATTONS-LE! Il ne voulait pas faire mouche Il ne doutait pas que de nous mais d'autres épaves que hargne et rage ne seront que tornade imprévisible Anes écoutez je pleure la foi de sang-grands-comme-mon-spectre Enormément L'Aventure est si forte Si vous y entrez vous n'en sortirez plus... (12)

Si nous faisons bien attention à l'extrait ci-dessus, nous constaterons que l'auteur, pour sa mise en page, a surtout recours à l'élosion du point et au jeu des caractères typographiques. Style désarticulant la phrase, articulations logiques qui s'abîment dans d'incessantes ruptures, cette écriture fragmentaire est à l'image de la mémoire qui la produit, c'est une écriture faite, à non pas douter, du «crépitement des balles».

Si l'on met de côté, *Moi l'aigre*, *l'Exproprié* et *Une vie, un rêve, un peuple toujours errant* qui contiennent des scénettes ou des pièces de théâtre, nous remarquons l'existence dans les deux autres romans d'une tension entre le romanesque et le théâtral qui se situe dans l'énonciation du texte ainsi que dans le rapport de la voix au temps et à la mémoire. En effet, comme dans le théâtre, l'écriture s'y constitue comme « une mémoire qui se parle et qui, le fait de son énonciation scénique s'insère toujours dans le présent »³⁹⁸.

Dans nos œuvres, le hiatus entraîne une théâtralisation de ficelles de la narration mais aussi une cacophonie. Le heurt devient un mode persistant de transition, il révèle une voix narrative divisée, conflictuelle et disjointe. En découle un incessant passage du passé au présent, d'un espace-temps à un autre, d'une tonalité à une autre, du vivant au mort. L'unité de composition permet le déchaînement d'une voix divisée mais qui ne perd pas le fil de la parole. Même si la voix se déroule au départ au gré de délire et d'interruptions chaotiques, elle finit par se nouer, par s'accorder à travers un « nous » qui révèle, dans tous les textes, la voix ventriloque comme un chœur qui renoue avec l'héritage tragique. La voix se rassemble dans une voix collective de théâtralité finit par faire sens.

Il est vrai que nos textes ne se présentent pas comme des scènes, dans le sens purement scénique, mais l'étude de l'énonciation et de l'espace que j'avais présentée nous montre la matérialisation, dans les œuvres étudiées, par l'action d'un regardant, d'un espace où se joue le caractère vocal des énonciations. Le texte met en mot une perte de contrôle de la voix qui passe par la ruine d'un corps vocal incapable de résister à l'assaut des autres voix. La parole bascule, devient incontrôlable, elle s'ensable, devient de moins en moins cohérente afin d'atteindre le poétique seul capable de marquer profondément les moments de détresse, de perte de l'énonciateur.

La fragmentation générale qui caractérise nos œuvres rend, à première vue, impossible l'énonciation et la lecture. Elle contraint le lecteur à aborder différemment sa pratique lectorale. L'éclatement de la parole entraîne, ainsi, une déstabilisation profonde du rapport au texte.

Toute secousse imposée par un auteur aux normes typographiques d'un ouvrage constitue un ébranlement essentiel : échelonner des mots isolés sur une page, mêler l'italique, le romain et la capitale selon un projet qui n'est visiblement pas celui de la démonstration intellectuelle [...], rompre

³⁹⁸ - Corvin Michel, « Théâtre et roman », dans Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 1998, [1991], p. 1416-141

matériellement le fil de la phrase par des alinéas disparates, égaler en importance un mot et une phrase, toutes ces libertés concourent en somme à la destruction même du Livre : le Livre-Objet se confond matériellement avec le Livre-Ideé.³⁹⁹

Le propos de Barthes est pourtant démenti dans nos œuvres car l'éclatement de la voix participe d'une fragmentation « heureuse »⁴⁰⁰, d'une jubiloire à la fois de l'auteur et du lecteur. Elle est une forme d'ouverture qui accorde le pouvoir énonciatif au lecteur qui doit choisir l'itinéraire⁴⁰¹ à suivre pour remonter le fil d'Ariane vocal.

C'est donc ainsi, que nos textes se donnent à lire d'une étrange manière car ils appellent l'écoute d'une écoute. Dans *Cette voix*, le scripteur-spectre constate :

j'entends donner des ordres entendre est beaucoup dire ordres aussi murmures ressentis comme vibrations sous la peau qui coïncident avec tels mouvements du corps faut-il dire ombres dans cette nuit répandue tache d'huile l'œil s'y fait doucement (CV 27)

En effet, le lecteur est invité à écouter une logorrhée faite de trop plein et de rien, « murmures ». La voix narrative par un travail de déconstruction poétique de la syntaxe se transmute en une voix vocale, en une écoute plurielle. C'est ainsi que nos auteurs, en dépit de la platitude de la langue, font surgir la voix.

Dans un roman où il ne se passe rien, l'événement primordial est le dévoilement de la parole. Travaillée par l'exigence de la théâtralité, nos auteurs sont à la recherche d'une matrice. Le texte dissout le magma verbal dans la rythmique, toute poétique de la juxtaposition de fragments de parole, entre lesquels s'immiscent des blancs/silences typographiques. Cette fragmentation est aussi une activité de raccord, de raccommodage. La mise en pièce de la phrase, du texte, de la langue instruit un processus de transmutation qui va de l'œuvre au noir à l'œuvre au jaune. La parole doit être calcinée (œuvre au noir), puis lessivée (œuvre au blanc) afin de permettre la sublimation (l'œuvre au jaune) et enfin l'incandescence qui permet l'incarnation de la voix.

2. L'œuvre au jaune

³⁹⁹ - Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1991, p 15

⁴⁰⁰ - Susini-Anastopoulos, Françoise, *l'écriture fragmentaire*, Paris, PUF, coll Ecriture, 1997, p. 99

⁴⁰¹ - Le terme est à prendre dans l'acception que lui donne Laâbi

Dans la partie précédente, j'avais montré comment nos textes, dans la différence de leurs formes, ont une structure d'hétérogénéité. En effet, la cassure spatiale chez Djaout et Khair-Eddine dans laquelle les énonciateurs témoignent d'un déracinement de la terre de l'enfance, la fracture ontologique qui place le scripteur-spectre de *Cette voix* entre le monde des vivants et celui des morts, la faille à l'origine de la prise de parole marque le mouvement perpétuel mais fragmenté du surgissement de la voix qui hoquette.

Les fragments qui pourraient sembler sans lien sont inextricablement entrecroisés. C'est par leur juxtaposition qu'ils semblent faire sens. En effet, ils semblent révéler ce qui n'est jamais entièrement énoncé dans aucune séquence mais qui se dévoile dans les espaces seuils, dans les « intersections » (Pinget).

Mais à côté du caractère fragmenté de nos textes, la transcription du tout-venant comme phénomène vocal, comme voix naissantes, favorise une poétisation de la prose. En effet, face à une narrativité éclatée répondent en contrepoids une parole poétique et ses procédés d'unification, de structuration et de « tressage » de la voix.

Afin de faire l'étude de cette œuvre de sublimation par le poétique, j'analyserai la force centripète qui tente de recueillir les fragments d'une parole éclatée à travers la voix et l'image. Je tenterai, ainsi, de repérer les indices de cohérence et les procédés de rattrapage présents dans les romans qui constituent notre corpus.

Comme le démontre Tadié, dans son *Récit poétique*, « c'est bien d'abord au traitement du langage qu'on reconnaît qu'un récit est poétique »⁴⁰². En effet, devant le caractère inopérant de la langue, l'auteur se doit, à partir du matériau langagier, de créer une nouvelle voie(x) afin de dire. Ce travail de recréation a pour but de densifier, de faire entendre la musicalité des paroles et de faire voir les images qui les habitent.

Selon le théoricien, ce traitement poétique de la langue reposerait sur l'existence de parallélismes, de constructions permettant de composer, dans un texte prosodique, le rythme du texte poétique. Tadié identifie deux familles de parallélismes, celle des signifiants qui se caractérise par la présence de répétitions de structures syntaxiques qui crée une musicalité du texte, une « densité sonore », et, celle des signifiés qui procède par figuration à travers le recours à des images, à des métaphores,

Le parallélisme des signifiants repose, comme je l'ai dit, sur la dimension musicale que certaines redondances, dans une séquence, créent. En effet, la reprise de phrases ou même de mots produit un effet de refrain qui donne une rythmique à la lecture.

C'est le cas dans *Cette voix* où plus d'une vingtaine de phrases sont répétées tout au long du texte. La présence de ces structures phrastiques répétées, dans le début du texte, met en avant

⁴⁰² - Tadié, Jean-Yves, *le Récit Poétique*, Paris, Gallimard, 1994, p. 179.

la nécessité de cadencer le rythme qui devient un cheminement poétique qui nous ramène nécessairement à notre point de départ. L'un des énonciateurs du texte est conscient de ce besoin puisqu'il ne cesse de répéter « Tout redire sous peine de n'avoir rien dit » (63, 90,...). Dans *l'Invention du désert*, c'est la séquence « écrire dans une ville froide » (26,40) qui semble donner un rythme au texte en ramenant le lecteur à la scène d'énonciation initiale : celle d'exil, celle du dédoublement et de la néantisation.

Ces « nœuds sonores »⁴⁰³ nous place dans une nouvelle dimension qui semble vouloir faire contrepoids à l'insignifiance des mots tant de fois vidés de leurs sens, la banalité de la langue qu'« On traite (...) comme s'il s'agissait d'un plat quotidien » (MA, p. 8). Cette dimension purement sonore est renforcée par la prédominance, dans les textes, d'un « système d'images ». En effet, en plus de la rythmique, la voix poétique, créatrice au-delà du néant, surgit sous forme de figures qui permettent aux mots « vacants » d'acquérir une profondeur signifiante. La combinaison des deux parallélismes crée « un rythme des images et une syntaxe »⁴⁰⁴. Le rythme se matérialise dans l'image poétique qui devient, à son tour, porteuse de sonorités. C'est cette combinaison qui impose la cadence de la lecture. Les images-sonores obligent le lecteur, au tempo d'un souffle, souvent hors d'haleine, à se détacher de la compréhension pour atteindre la (re-)création.

« L'art n'a pas d'autre fin que celle d'abolir le "sens commun" et de faire éprouver une autre réalité, plus vraie, et que nous n'aurions su découvrir sans l'artiste »⁴⁰⁵ (304). Le poétique, perçu comme création, est une pratique du langage dont la spécificité échappe à la linguistique, à l'analyse littéraire et qu'il semble falloir analyser autrement. L'incapacité de ces disciplines à cerner le poétique dans le langage, en général, et dans le langage romanesque, en particulier, vient du fait d'elles ignorent ses caractéristiques profondes et essentielles, l'inachèvement et *l'émotion*⁴⁰⁶. En effet, contrairement au discours « ordinaire », prosodique, le poétique nous détache de nous-même afin de faire de nous une « pure puissance de ressentir des affects »⁴⁰⁷. Dans le monde purement sonore que crée le langage poétique, le lecteur est condamné à aller « là où mène les mots »⁴⁰⁸ sans jamais arriver à destination.

Dans une écriture poétique, « Les mots sont choisis et assemblés en vertu non d'une idée à énoncer, mais d'abord d'une émotion à *rendre sensible*, car c'est aux sens qu'ils s'adressent

⁴⁰³ - Ibid, 186.

⁴⁰⁴ - Ibid. 187

⁴⁰⁵ - Benveniste, Emile, *Baudelaire*, Limoges, Lambert-Lucas, 2011, 304

⁴⁰⁶ - Notion étudiée par Heidegger (« Pourquoi des poètes ? » in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962)

⁴⁰⁷ - Talon-Hugon, Carole, « L'émotion poétique », in, *Noesis* [en ligne], 07, 2004, mis en ligne le 19 mai 2005, [URL :<http://noesis.revues.org/30>], p 18

⁴⁰⁸ - Valéry, Paul, « L'amateur de poèmes » in, *Albums de vers anciens, Œuvre complète*, vol.1, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1975, p 95

d'abord ; et c'est de l'émotion qu'émane l'idée en poésie. Le message est donc d'abord chargé de communiquer une émotion »⁴⁰⁹. Le poétique est la verbalisation de l'émotion dans ce qu'elle a de plus universel, c'est-à-dire comme cheminement. En effet, cette langue autre n'est pas connue *a priori* « celui qui l'entend ou la lit [...] doit s'y former, l'apprendre et accéder par cet apprentissage à l'intenté du poète »⁴¹⁰. Cette langue ne peut se parler qu'en lisant.

C'est ainsi que la poésie nous montre le lieu abyssal d'où les voix surgissent, elle nous interroge sur la source de la voix. Derrière l'énonciation se laisse percevoir une voix essentielle par sa dimension ontologique, une pure intention de signifier. La voix poétique porte en elle « les centres d'inconnu »⁴¹¹ que chaque lecture tente de retrouver.

Ce lieu purement poétique vers lequel la voix essentielle ne cesse de nous mener et vers lequel la lecture nous ramène sans cesse est nulle part à en croire le titre de l'œuvre de Heidegger. C'est un a-topos, un lieu fantasmé, un néant qui se perd afin que la voix ait lieu. C'est un hiatus, une béance entre soi et l'autre, entre le dedans et le dehors. C'est donc en inversant la logique du sens afin que d'un désordre surgisse la parole, en brouillant la raison et les mots, en maintenant dans un présent le passé et le futur que surgit la voix poétique. La problématique de la voix, dans les textes étudiés, est résumée par Khaïr-Eddine dans une question qu'il adresse directement à son lecteur « Le petit poucet (...) aurait-il (...) jeté derrière soi des illusions, repères qui l'eussent ramené à son point de départ, donc à une nouvelle interrogation sur soi-même ? » (MA, 110).

Ainsi, on trouve indéniablement dans les œuvres étudiées des fragments poétiques, voir des poèmes, comme dans *Moi L'aigre et l'Exproprié*. Fragments poétiques, prose poétique, poèmes, les textes sur lesquels nous nous arrêterons constituent des énoncés poétiques, séquences motivées principalement par des principes d'équivalence, qui forment l'architecture et l'unité d'une œuvre du fragment.

Le recours au langage poétique s'explique par sa puissance de transmutation, et, enfin, de création comme le montrent Blanchot et Mallarmé. Langage absolu, le poétique est une pure transcendance qui permet la sublimation de la voix avant son jaillissement. Il permet d'aller « vers cette présence pure où [l'être] aperçoit toutes les choses si nues et si réduites que nulle image n'est possible, en un mot, vers ce spectacle primordial où il ne se lasse pas de contempler ce qu'il ne peut voir que par une totale transformation de lui-même »⁴¹² Cette expérience est proche de la mort car elle mène vers la « disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux

⁴⁰⁹ - Benveniste, Emile, Ibid, p. 19

⁴¹⁰ - Ibid., p.300

⁴¹¹ - Lacan, Jacques, *les quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, le Seuil, coll « Le champ freudien », 1973, p 26

⁴¹² - Blanchot, Maurice, *Faux pas*, Paris, Gallimard, coll « NRF », 1983, p 194

mots »⁴¹³

Disparition du je mais aussi de la différence entre les genres et les types de discours. C'est, dans tous les fragments, le même discours qui tente de saisir le surgissement de la parole à partir du silence vers le monde lisible. Mais afin de capter la présence de la voix dans sa densité physique, lettres et vocables, il faut que sa respiration prenne de l'épaisseur pour devenir une entité verbale. Et c'est là qu'intervient le langage poétique qui seul peut saisir « la présence des choses avant que le monde ne soit, leur persévérance lorsque tout a disparu, l'entêtement de ce qui subsiste quand tout s'efface »⁴¹⁴ (317)

Le langage poétique est le seul capable de défier l'indicible. Pour Khaïr-Eddine ,

Le roman est mort vive la poésie le théâtre est mort / vive / l'atome
pluriel des mots qui s'écrivent sans plus / décrire / (. . .) ce mot qu'on
vient d'enterrer remettons-le en place / sous des tonnes des mottes des
fumiers de tendresse et mettons à profit le langage tant dit tant roupillé /
peut-être même déjà crotté / pour térébrer / esquinter / le dictionnaire. Je
vous vends mes mots dix coups de / poings. Ouvrez l'œil. » (MA, p. 156)

Pour Djaout, le poème qui permet de « souder les mots » représente, également, la stratégie suprême pour « faire émerger caricature d'un semblant de révolte/ revendication formulée à travers un délire qui feignait de nier toute texture au non d'une saignée (...) et d'une poignée d'abysses » (105). Le poétique, « frelatage d'un mot et d'une syntaxe *autre* » (105), est le seul capable d'aller « jusqu'au *fond* » (106)

La poésie permet d'effeuiller à l'envie un verbe et par le jeu des figures et des répétitions, grâce à une structuration plus musicale, souvent cyclique, de tenter d'en épuiser le potentiel sémantique. C'est le cas notamment de l'*Invention du désert*, où le mouvement d'ensemble des phrases permet d'échapper à la linéarité du temps pour atteindre la structure cyclique ou ressassante qui consiste à repasser toujours au même point obsessionnel (sonore ou figuratif) d'un texte lu et relu.

2.1. L'entêtement des mots

Comme le fait remarquer Beckett, dans *l'Innommable*, « les mots sont partout ». Le « moi qui parle » est fait de mots éparses, les siens et ceux des autres. Cette persistance des mots vient du fait qu'ils nous font remonter au langage de l'enfance, à cette matrice de notre voix. Ce n'est pas sans raison que les scripteurs, lors de leur remontée vers la source de cette voix, retrouvent leur enfance. Ainsi, dans *Cette voix*, « le maître reprend la parole où il l'avait laissée dans la nuit des

⁴¹³ - Mallarmé, Stéphane, « Crise de vers. 1897 », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque la Pléiade », 1984, p 366

⁴¹⁴ -Blanchot, Maurice, *la Part du feu*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1980, p 317

temps il retrouve sa voix de petit garçon bien sage » (152). Dans l'*Invention du désert*, l'écrivain, de retour dans son village, tente de rattraper l'enfant-son-double mais « aucun son ne sort de sa bouche »(200). Khaïr-Eddine, dans ces deux romans, ne cesse de revenir vers cette enfance où il était UN.

Ce triptyque, ego, *logos* et enfance, est d'autant plus tragique dans nos textes, qu'elle se joue dans des situations de drame linguistique. La mort de l'énonciateur dans *Cette voix*, malgré sa résurrection, fait de lui « cette accumulation de riens à la dérive » (95). Condamné au silence, « les voix se taisent le monde s'écroule » (94). La langue maternelle, chez Djaout et Khaïr-Eddine, est un territoire de sensations d'où l'être a été exclu par la parole étrangère, celle de l'école, puis, celle de l'ailleurs. Il ne faut pas oublier que les deux auteurs rappellent, dans leurs textes, leur départ de l'espace maternel, le village où le berbère est parlé, vers la grande ville arabophone, Alger et Casablanca. La langue maternelle revient dans leur écriture pour dire le drame de la séparation, l'abandon. En effet, c'est dans cette langue que l'enfant a fait l'expérience de l'écart et de la mort. Ecart chez Khaïr-Eddine entre la parole attendue d'une grand-mère qui garde le silence malgré son désir de garder sa belle-fille « encore et toujours là, à proximité de ses gosses » et la parole entendue, « lui (l'enfant) emmitoufflé dans une grosse couverture de laine, ne dormant pas ... les écoutant juger sa mère, la cisillant à merci » (VRPE, p27). Mort chez Djaout qui prend la figure du décès de la mère de Moh Tahar,

C'est une fille qui pleurait. Elle s'appelait Zahra, et l'on m'a souvent répété que lorsqu'une fille pleurait de la sorte, c'est qu'elle allait 'manger' son père. Les plaintes de Zahra (...) étaient comme ces choses (...) qui ont la mort écrite non seulement dessus mais tout autour d'elles aussi. Le père de Zahra mourut effectivement mais elle n'avait pas pour autant perdu l'habitude de pleurer. Cherchait-elle à 'manger' d'autres personnes encore ? Puis j'appris que la mère de Moh Tahar venait de mourir. Un grand froid me parcourut (156).

Le rapport avec la langue autre est, en cela, double. Espace de la coupure, elle est le pansement qui soulage l'entaille et ce faisant marque le lieu de la blessure. C'est le même rapport qui est entretenu avec la langue de l'écriture qui fait « entendre la voix perdue »⁴¹⁵.

La langue étrangère comme la langue de l'écriture deviennent un lieu symbolique de la parole, un « lieu de déploiement de la parole » plurielle faite d'accumulation et de répétition. Elles deviennent l'espace du ressassement d'une partie de la voix originelle.

Le ressassement est, dans son acception linguistique, double. En effet, dans les séquences

⁴¹⁵ - Quignard, Pascal, *le Nom au bout de la langue*, Paris, Gallimard, 1993, p99

répétées, la parole suspendue se répand. Elle est une stase et, en même temps, un cheminement. Par répétitions et entassement, elle transporte la voix vers un espace qui est celui du ressassement. En effet, comme le fait remarquer le Littré, le premier sens figuré du mot est « examiner avec soin » comme sous l'action d'un sas. Cette remontée étymologique, nous permet de mettre en lumière les deux caractéristiques essentielles du ressassement, la répétition (re-) et la sélection (-sasser).

Sa pratique impose, d'abord, un rythme répétitif, celui de la cadence du tamisage qui tend vers l'extraction de la fine voix. Le ressassement est, aussi, une rumination à plein mot, une régurgitation de ce qui n'a pas été digéré, l'exil qui condamne l'être (exil temporel), la voix (exil linguistique) au néant. En effet, il découle du désir de l'ailleurs où s'incorpore l'inaccessible mot fin/ fin mot car ce qui ne semble pas avoir été « digéré » est le passé⁴¹⁶ et la langue, tous deux marqués par le manque.

Le manque habite le mot car il est toujours l'absence de son objet. La verbalisation de l'absence n'est jamais assez puissante pour aboutir à une présence. Bien au contraire, elle évoque son absence en voulant le convoquer, « insupportable absence à laquelle chaque mot se bute »⁴¹⁷.

Le ressassement vient aussi du fait que « rien n'est jamais dit, puisque cela peut être dit autrement »⁴¹⁸. Le fait de dire entraîne la nécessité de redire inlassablement « Impossible de finir impossible de ne pas finir impossible de continuer d'arrêter de reprendre/ D'être autre chose que cette accumulation de rien à la dérive » (CV, p.94-95). Il y a une impossibilité à atteindre le « fin mot ».

Parce que la langue est l'écart entre les mots et les choses expérimentées, la parole devient ressassante. Elle tombe dans une spirale qui tourne autour d'un point central qu'elle ne peut atteindre. Elle est prise dans une noria où « s'enroule [le] rêve de lait et de langage » (EXP, p. 77), rêve qui reste toujours innommable. Répétée, « au tréfonds du silence, [elle] est secret du dernier mot » qu'on parvient « une seule fois à (...) exprimer, au cours de [son] existence et ce sera lors de [son] ultime tête-à-tête avec la mort »⁴¹⁹.

Par le ressassement, l'être tente d'échapper à la mort. Dans le roman de Pinget, le spectre « récolte » des phrases, des dits et des notes car « (...) multiplier les occurrences c'est tout ce qu'on peut faire » (CV, p. 137). Chez Khaïr-Eddine, la répétition, dans quasiment tous les romans, de la scène de répudiation semble procéder de la même volonté de fuir l'implacable finitude. De manière plus visible, la prose de Djaout, principalement dans l'*Exproprié*, est hantée

⁴¹⁶ - Nous ne reviendrons pas sur l'absence dans le/du temps qui a déjà été analysée dans la première partie de notre travail.

⁴¹⁷ - Jabès, Edmond, *le Livre des marges*, Paris, Livre de poche, coll. « biblio-essais », 1987, p183

⁴¹⁸ - Pinget, Robert, « additif à mes propos de Cerisy » in *Les écrivains face à la critique*, Fribourg, Universitaire de Fribourg, 1990

⁴¹⁹ - Jabès, Edmond, *le Livre de l'hospitalité*, Paris, Gallimard, 1991, p89

par le ressassement d'une parole toujours réanimée par le blanc/silence de l'enjambement d'une phrase à une autre, d'un paragraphe à un autre, d'un chapitre à un autre.

Nos auteurs sont ainsi à la recherche d'interrompre le cycle, la ronde infernal des mots qui obéissent à une double dynamique d'extinctions et de reprises. « Impossible de finir impossible de ne pas finir impossible de continuer d'arrêter de reprendre » (CV, p.94) semblent répéter nos écrivains. Ce qui relance indéfiniment la parole est cet entêtement des mots.

Toute tentative de finir n'aboutit qu'à un retour dans le cycle de la parole du Je. Le retour au village natal, dans *L'Invention du désert*, ne met pas un terme au ressassement nostalgique. La résurrection du spectre-scripteur ne fait pas taire cette litanie du désespoir de néantisation

Le temps d'une phrase à transcrire.

Mention barrée puis effacée.

L'histoire était-ce d'un père ou d'un fils paroles de l'un ou de l'autre.

Ressurgir les vieux mythes hannetons du désespoir. (CV, p.49)

Qu'elle vienne de l'absence de la mère/langue, de la perte du Temps ou de l'absence de transcendance, la parole ressassante entasse les événements traumatisants qui forment un monceau. A travers une condensation sérielle ou phrastique, la parole tente d'atteindre le territoire où se sublime le verbe en quête de résistance à l'action du temps

Alors c'était le rabâchage de cet assassinat pour conjurer le mauvais sort
une autre version et une autre et une autre façon de passer joyeusement
comme on dit le temps qu'il nous reste à finir (CV, p. 149)

. C'est ainsi qu'elle structure ce qui avait été anéanti par le temps. La description de la chambre de l'écrivain se répète trois fois, dans *l'Invention du désert*.

Version 1

Ma chambre est une sorte de parallélépipède dont la longueur de base est exactement égale au double de la largeur. Elle a toutes les commodités du monde moderne : calme et température réglables à souhait. (30)

Version 2

La chambre lambrissée, presque nue, est un parallélépipède dont la longueur de base est exactement égale au double de la largeur. L'ameublement se réduit aux restes d'une sorte de lit à baldaquin démantelé en deux parties distinctes portant chacune, accolé du côté mur, un meuble indéfinissable constitué essentiellement d'étagères de dimension strictement égales. (40)

Version 3

Ma chambre, couleur crème, presque nue, est un parallépipède dont la longueur de base est exactement égale au double de la largeur. (...)L'ameublement se compose des restes d'une sorte de lit à baldaquin (...) démantelé en deux parties distinctes portant chacune, accolé du côté mur, un meuble indéfinissable constitué essentiellement d'étagères de dimension strictement égales. Une table recouverte d'une matière lustrante sert à exposer quelques feuillets ordonnés où se trouvent consignés des synopsis se rapportant tous à l'histoire des Almoravides, une histoire impossible à fixer (106-107)

En plus de la dégradation qui se lit à travers la détérioration de l'ameublement, nous observons le retour du Moi par la référence à l'écriture « table », « feuillets ordonnés », « synopsis », ...

Le ressassement est un « Travail de tâtonnements de reprises » (CV, p. 120), une esthétique du va-et-vient qu'on retrouve dans le palindrome « ressasser ». Il semble avoir trois visées, la surenchère, la remontrance et l'incantation. Productrices de surenchère, la répétition et l'accumulation attirent l'attention sur l'expression répétée et suscitent un effet de grossissement que ne peut traduire l'usage singulatif. A la fin, de son œuvre *Moi l'Aigre*, Khaïr-Eddine convoque la forme poétique pour évoquer les massacres qui ont suivi les manifestations de Casablanca,

par ce printemps défilant tellurique comme une armée de policiers
Le printemps était
rudement gras
casqué mais sans moustaches
il faisait sauter les fleurs
entre les doigts déjà gris des cadavres
il se disait à lui-même
Je suis un printemps inconcevable
mais il narguait la foule
avec ses fusils et ses grenades
et il errait dans la cité
dans des cars grillagés
foulait le gai passant
et faisait en sorte que tout crève
sous ses grosses godasses à clous
et ses mégots et ses grenades
le printemps était si seul
qu'il lui fallait incontinent
massacrer dénoncer défaire
l'ombre frileuse des jeunes filles
et la colère rouge de sangles
de l'étudiant trotté d'un rêve
le seul qui fasse pleurer un temps
de fumée de balles et de honte
et l'étudiant qui jamais n'élève
une barricade a reconnu

son feu et presque son savoir
dans la prunelle verte du printemps
où les flics dansaient comme des singes (147-148)

En plus de l'accumulation provoquée par les énumérations, « ses grosses godasses à clous/ et ses mégots et ses grenades », « de fumée de balles et de honte », la répétition du mot « printemps » semble résulter d'une pulsion notamment quand on prend conscience que l'auteur fait le procès de la monarchie et de tous les « soleils arachnides ».

C'est ainsi que la seconde visée du ressassement est la dénonciation des crimes, des absences dont le Je est victime et qui ont fait de lui un être « aphone », « amnésique » (EXP). Khaïr-Eddine déclare « Voici une partie du recensement de tes crimes. Dans ce réquisitoire, il ne sera guère question de toi... » (MA, p 39). A travers ce réquisitoire, les énonciateurs relient les différents fragments résultant d'une déflagration de l'être.

Ainsi, face à la mort, à la violence et à la néantisation, seule demeure la rage d'un discours qui dé-lire, celui du délire sur lequel s'ouvre *Moi l'Aigre*, celui de la dessiccation dont est victime l'écrivain dans *l'Invention du désert*

Le délire de l'eau remonte lentement en surface. Des norias s'activent dans la tête, se déversent sur le sable des méninges. Les oreilles surchauffées grésillent comme un métal incandescent qu'on immerge ; elles deviennent des ruisseaux en crue qui se répandent tout autour. (...) le bruit de l'eau semble sourdre d'une faille au plafond. (...) Il voit alors la merveille : l'*ighzer* coule en cascade »(88)

Réhabilité par l'accumulation de mots, de phrases, le texte ramène inéluctablement le Moi à ses obsessions, Tagrart, le village natal dont *ighzer* est le ruisseau. C'est à partir de ce lieu que jaillissent des invectives vouées à exorciser le Moi dans une parole qui « éjacul(e) un texte différent » (MA, p. 28), dans une incantation apte à faire naître « le corps glorieux »⁴²⁰ (CV, p.10) des mots.

Le ressassement devient une métaphore du corps qui cherche désespérément son unité. La projection à l'infini du mot correspond à une tentative d'incorporation de la voix et un mouvement essentiellement contre la langue. L'amplification de voix, par analogie et répétition, apparaît comme une action d'atomisation de la signification, pour que surgisse l'image, la métaphore, de retour à la respiration scandée de la voix. Le texte devient scansion. Dans l'extrait suivant, « chien-de-nuit-entaille-serpent-horloge-qui-bêle ! » (MA, p.10), le tiret marque la respiration, martèle les mots, écrase la langue pour que surgisse la voix.

⁴²⁰ - Cette expression caractérise le corps de Jésus après sa résurrection, « sa transfiguration »

Le ressassement qui est explicité au début de *Cette voix* ainsi « Tout redire sous peine de n'avoir rien dit » (29) est controversé, à la fin, par cette assertion « dire et redire font deux » (229). Ce double axiome écartèle la voix entre maximisation et minimisation. La mise en mots de l'abîme du sujet condamné à l'amnésie, au vide, au néant passe par la corporation dans un discours exubérant fait de répétitions et d'accumulations mais aussi par l'écoute d'une parole murmurante. La syntaxe du peu de la voix souterraine est faite de manque, à l'image de l'absence totale de la ponctuation

kyrielle bientôt comme corps envolé dans le vent lutte de la jupe qui flotta un moment puis victoire et permanence du corps solide sur l'herbe mais tout à coup corps gravé de lait se crispa dans un effort génésique d'accouplement avec la prairie se crispa de peur de se vider d'un coup sur l'herbe de se vider de sa lymphe et du liquide gluant fruit de priape où grouillaient de petits êtres de vie puis ... (EXP, p. 132)

Dans cette litanie poétique, l'auteur ne laisse pas au lecteur le temps de reprendre son souffle afin qu'il s'engouffre dans la parole. Nous avons, nous-mêmes, eu du mal à déterminer où terminer notre extrait. La continuité de cette parole témoigne de l'horreur d'être un sujet du néant, de l'amnésie et de l'aphonie.

Pour signifier le décharnement, le texte creuse la parole. En témoigne la perte du langage à travers les points de suspension récurrents chez Khaïr-Eddine. Cette écriture de l'absence intensifie le procédé d'accumulation pour suggérer la logorrhée répétitive jusqu'à la suffocation de la remémoration. La parole va même jusqu'à son extinction par des stratégies d'ellipse. Les blancs typographiques qu'elles laissent évident le texte, effacent la parole. L'écriture du rien est celle du détail sur lequel biffe la parole, celui d'une rythmique itérative et lancinante.

2.2. La *Katastasis*⁴²¹ de la figure

L'écriture poétique s'appuie aussi sur des images fortes, récurrentes, qui sont les balises du cheminement du lecteur. En étudiant sur le plan thématique et formel certains motifs obsédants sur lesquels repose l'exploration de la voix, nous allons voir qu'il peut être défini une forme d'art poétique propre à l'évocation de la voix. La voix émerge d'un espace dont l'évocation passe par la convocation de figures, de motifs qui lui sont collés. C'est par la juxtaposition de motifs clés

⁴²¹- La *katastasis* qui est, dans les poèmes classiques, la partie où se nous l'action réfère étymologiquement à la *katastasis*, le lit du supplicié. Notre référence à ce terme a pour but de symboliser le parcours de la parole dans nos textes : nouée, suppliciée, elle finit par faire l'épreuve de la résurrection

qui sollicite le lecteur, que s'édifie une architecture sensorielle du texte rendu enfin à son unité.

Malgré leurs différences, les voix mises en scène dans les romans étudiés sont marquées par leur caractère inopérant et le doute. La parole épouse une trajectoire circulaire. Elle tourne en rond et finit par retrouver, à défaut de sa source, son point de départ. L'énonciateur de *l'Invention du désert* retourne, à la fin, vers les lieux de l'enfance qui sont aussi ceux de la mort. *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* se clôt sur l'« abominable lieu » décrit dans l'incipit. Le délire final de *Moi l'aigre* fait écho au délire de la clause. Et, enfin, la séquence finale de *Cette voix* nous renvoie à la scène de prise de parole du scripteur-spectre.

Ainsi, la parole devient son propre destinataire. Elle ne peut que faire le tour des voix et de la voix sans jamais être en mesure de percevoir son mystère. Parler devient le synonyme de « tourner en rond ».

Pour échapper à l'enfermement de la parole dans le temps, les auteurs se font alchimistes du verbe. Leurs textes se font poèmes. Cette alchimie nous fait entendre la voix démiurge qui libère de l'emprise de la mort, du temps circulaire. Cette voix autre prend pour Khaïr-Eddine la forme du rêve et du délire, pour Djaout, celle de la recherche d'une mémoire et d'un nom et celle d'une résurrection chez Pinget.

Où trouver une voix différente qui lui parviendrait comme un élixir et le rendrait soudain à ce qu'il appelait sa destinée pas autre chose que l'état d'origine mais sans l'artifice du temps un plongeon ineffable dans l'eau du rêve où depuis toujours il évolue

(...)

Et dans outrer quoi que ce soit la certitude d'être enfin rendu en poésie

(...)

Seul objet de mes soins faire durer la minute présente ou disons l'abolir
(CV, pp 225-226)

Ainsi, la quête inhérente à l'écriture semble être celle de la poésie qui structure tout. Elle structure d'autant plus que comme la mort, elle ne connaît pas d'achèvement. Elle est un cheminement perpétuel vers la parole. Au début des textes de Djaout, de Khaïr-Eddine et de Pinget, les énonciateurs sont plongés dans l'horreur de l'émigration⁴²², dans la violence familiale et historique⁴²³, dans l'horreur des voix venues du fond et soumises au pouvoir de deux ou trois

⁴²² - *l'Invention du désert* s'ouvre sur la scission d'un être qui « Se voit multiple, se bagarre » à cause de sa condition d'émigré.

⁴²³ - Dans *Moi l'Aigre*, réquisitoire contre les crimes de Hassan II, l'écrivain fait l'apprentissage de l'écriture suite à la répudiation de la mère

mots à peine audibles⁴²⁴, dans l'absolu pouvoir de la parole du Seigneur, de roi et du père⁴²⁵ et des académiciens⁴²⁶.

A ce moment le langage est figé, vidé de son sens. Et pourtant derrière les interrogations, les méfiances, une voix libératrice se fait jour. Le texte, parti de petits riens, emprunte la voie qui conduit à la vision d'une sublimation de l'être, des mots par la figure. C'est en cela que réside le pouvoir du langage poétique qui crée des images, qui structure le verbe mais aussi le temps. Au milieu du chaos de la conscience, des ruines/fragments de la parole, l'image apporte une matérialité, une architecture car elle échappe à la langue néantisante et, par sa nature de transcendance, au temps qui passe. L'image du désert, par exemple, « brouille l'idée de saison : il n'y a qu'un temps devenu anonyme à force de torpide constance, un temps d'une blancheur insoutenable, une bouche immense qui mange toute forme avant même qu'elle s'esquisse » (ID, p. 27)

Dans le désert, la voix ne porte pas, la parole est niée pour ne devenir que « bruit », bruit du vent, du sable. Le « silence des premiers temps » (ID, p.97) qui y règne favorise l'écoute qui seule peut donner accès à la voix. « Je ne descends pas au sud pour m'évader ou pour chercher des sensations inédites c'est plutôt une manière pour moi de regarder vers l'intérieur » (27), peut-on lire dans *L'Invention du désert*. Dans *Moi l'aigre*, l'espace de l'enfance, « roc stérile », est lui aussi le lieu du silence de l'homme. C'est dans ce vide absolu que l'on « regarde [son] silence » (MA, 150).

L'image du désert finit par être le symbole du silence producteur de parole. Le vent y dessine des signes proches des lettres, « les dunes s'entassent sur la mémoire » (ID, 29). Ses ruines sont des « mot(s) dans les livres d'histoire » (ID, 33). C'est dans ce désert, espace de la « désolation qui rit » (ID, 26) où « les signes du monde se sont défaits » (ID. 27), que tapie dans une « Immobilité remuante. Comme lorsqu'on voyage dans une musique » (ID, 30) se saisit la voix essentielle.

A l'opposé du désert, espace féminin, avec ses cercles, ses volutes, ses voussures et ses dunes, se trouve l'image de ligne, la ligne qui délimite comme celle de l'horizon, qui coupe comme les rails que traverse le train-assises. Elle fige et emprisonne la parole, « aucun signe lisible » (ID, 116)

Les mots se referment sur toute tentative de déchiffrement et mènent l'être sur une route qui le ramène à l'enfance du langage à la source de la voix essentielle. Pour saisir le sens du monde, les auteurs créent une parole qui a renoncé à l'utopie de la complétude, à la signification.

⁴²⁴ - C'est ce que ne cesse de répéter le scripte-spectre de *Cette voix*

⁴²⁵ - Triptyque sur quoi se fonde l'écriture khaireddinienne, en général, et celle de *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* en particulier

⁴²⁶ - Dans le train-assises où il est prisonnier, le Poète subit l'interrogatoire des « zèbres de l'académie »

Ce n'est qu'ainsi, que le texte a accès à l'imagination. Imagination pour mémoire/ Mémoire pour imagination (CV, 117) tel est le cheminement de la voix pour remonter à sa source.

En plus de structurer la parole, l'image cadre le texte en le menant à la potentialité d'une vision. C'est cette dernière qui permet aux auteurs de questionner leur rapport avec l'écriture, le texte et la voix. L'œuvre devient spéculaire, d'où la raison pour laquelle le langage poétique devient essentiel. Dans leur première rapport avec la voix, les sujets de l'écriture rationalisent la langue, ceci amène un refoulement de la parole qui peut atteindre le mutisme : « J'ai perdu à jamais le chemin des prairies. Je tourne aphone » (EXP, p. 40). Le plus souvent, le langage devient violent, il est marqué par la décomposition, des textes comme *Moi l'Aigre*, *L'Exproprié*, *Cette voix*, *Une vie, un rêve, un peuple toujours errant* sont marqués par un lexique de putrification « putréfié », « décomposition », « pourri », « rassis », « grangrène », « térébrant », « lèpre », « ruines », « vermine »,... Il y a « frelatage d'un mot et d'une syntaxe *autres* » (EXP 105). Comme « On traite le langage, la parole somme toute, comme s'il s'agissait d'un plat quotidien » (MA, p. 8), il ne faut pas s'étonner qu'il devienne un déchet, lorsqu'il n'a pas été vomi.

La parole doit être saisie lors de son jaillissement dans un souffle, dans un râle, dans un crachat,

Mais il faut dire que les livres se font d'abord dans ma cervelle avant d'être jetés sur le papier. (. . .) Mais un jour vint où je crachai un vrai filon d'or : j'éjaculai un texte différent de tout ce que j'avais écrit jusque-là : un crépitement de balles et une montée de hurlements étouffés. C'est par ce texte que je compris que je devais m'engager une fois pour toute dans la voie de la guérilla linguistique ! (MA, p. 28)

Le poétique, afin qu'advienne la vision, ne semble exister que dans la fusion des mots avec la dimension corporelle, organique dirons-nous de l'homme.

Les mots étant voués à l'évanescence, c'est l'image qui permet leur corporalisation, de rétablir leur ordre dans le texte. Ainsi, l'œuvre se referme sur elle-même, elle se termine de la même manière avec laquelle elle avait commencé, en devenant une image poétique, un manuscrit dans *Cette voix*, *Moi l'Aigre*, *L'Invention du désert*, un synopsis dans *L'Exproprié* et un bloc-note où l'auteur transcrit ses rêves dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*.

L'image du manuscrit est intéressante à travailler, dans ce contexte, car elle nous met face

à l'œuvre dans son état original et même originel. Elle nous fait retourner aux racines du texte à défaut de nous plonger aux sources de la voix. La quête du Livre d'un « type qui mourra dans l'escalier de son éditeur" (MA, p.15) nie tous les livres. Le scripteur-spectre est réticent à l'idée de la diffusion de son œuvre

Ce n'était pas un livre c'étaient des notes oui je les ai lues de son vivant et e les ai trouvées médiocres et je lui ai dit c'est pourquoi il n'a jamais voulu les publier. Mais ça parlait de quoi ces notes des histoires dis tonton.

Des histoires oui mille histoires (CV 176)

Le projet d'« écrire tout simplement une histoire des Almoravides » (ID, p.17) ne verra jamais le jour. Ainsi, l'histoire est vouée à la perte sans doute car elle s'intègre à une langue « plat quotidien », à un langage « coloré mais tout à fait impersonnel » (ID, p.17). L'arrêt de l'écriture renvoie à l'image d'un texte prisonnier d'une pratique langagière étouffante. Le synopsis dans *l'Exproprié* finit sur une table

Il est posé depuis des années sur une petite table de nuit sans que personne (pas même celui qui l'a conçu dans de réelles transes) éprouvât jamais le moindre besoin de le remuer –de changer la disposition des feuillets qui ne sont même pas numérotés (...)

Le texte est tout à fait inoffensif et les mots en ont perdu toute saveur et toute couleur (150)

Le livre devient un personnage, une « présence insistante et palpable » qui hante le texte avant d'être marqué par « une odeur insupportable de rance et de moisi » (EXP, 150), par des « traces d'effacement » (CV, p 8,17, 34, 48,...)

Cela nous amène à une seconde image que l'on retrouve chez les trois auteurs, l'ardoise (la planche d'écolier dans *Une vie, un rêve, un peuple toujours errant. Et l'Invention du désert*) Cette figure nous fait remonter, elle aussi, à l'enfance de la parole. En effet, c'est sur elle que les enfants font l'apprentissage de l'écrit. Elle est espace de l'écriture mais aussi celui de l'effacement. Elle semble porter, en elle, tout le paradoxe de l'énonciation dans nos textes.

L'image de l'ardoise est d'une grande puissance poétique à cause de ses fonctions contradictoires. Objet banal qui réfère à l'apprentissage de l'écolier, il se pense toujours accompagné de l'éponge « Une ardoise d'écolier ici mais surtout l'éponge » ou de l'eau

Tu penses à la planche coranique ; aux lettres qui se brouillent, s'avalent puis partent avec les traînées épaisses et lentes de l'argile qu'elles ont noircie. D'autres lettres devraient le lendemain prendre le relais, se fixer à leur tour quelques jours en attendant le lavage de la planche (ID, p 103)

Support premier de l'écriture, l'ardoise est dotée du pouvoir de baliser le temps, dans *Invention du désert*, et de longue-vue, dans *Cette voix*. Palimpseste, elle relève de l'achronie, de la trace. Non-espace, comme nous l'avions vu plus haut, elle est la matrice où s'exerce le phénomène de révélation de « cette voix sur l'ardoise qui s'efface ». Elle dote la voix d'un corps effaçable, elle qui n'est à la source que souffle. Ainsi des mentions, scansion dans le texte, reviennent, « Sur l'ardoise à tout propos survie éternité lumière mentions barrées puis effacées mais elles reviennent » (CV, p. 29) rappelant en filigrane la transcendance à l'œuvre dans l'écriture. En effet « Cette voix sur l'ardoise » devient la page d'un texte

J'avais une ardoise oui mon pense-bête et j'y notais outre les commissions à faire le lendemain des phrases comme ça toutes crues qui me passaient par la tête surtout la nuit ayant perdu le sommeil à l'aube j'en recopiais certaines dans mon dossier des phrases et non des choses est-ce que vous me suivez auxquelles j'ai toujours pensé qu'un manitou invisible Marie peut en faire foi organisait par delà les consciences une sorte de discours qui pouvait nous tenir lieu de sagesse pour peu qu'on prenne la peine de tendre l'oreille à quels moments mon Dieu je ne sais trop les miens étaient ceux de l'insomnie mais il doit y en avoir d'autres pour d'autres tempéraments j'imagine qu'un poète par exemple par éclairs car ils sont brefs en connaît de plus nombreux qu'un homme comme moi et devine plus aisément leur sens secret (159-160)

L'inspiration poétique fait corps, la voix reprend son souffle entre des phrases constituées de ratures, de traces et d'effacement.

C'est par sa mort (son effacement) que le mot prend corps, il s'agit bien d'une résurrection poétique. La « mort est structurellement nécessaire au prononcé du Je »⁴²⁷

Le dire, le surgissement de la voix, le Je-écrivain sont indissociables d'un je suis mort. D'où la redondance de l'expression « Répéter je suis mort » (28,37) dans *Cette voix*. L'auteur est celui « qui mourra dans l'escalier de son éditeur » (MA, 15). Pour écrire, l'auteur « est couché là, sur un tas de ronces, se regardant mourir avec délectation » (VRPE, p. 21). Mais comme pour l'énonciateur de *l'Invention du désert*, c'est l'épreuve de la mort qui permet de remonter à la source

Mais, tout à coup, la dessiccation s'installe en irradiant par les épaules. (...) Fièvre. Les phares douloureux s'allument dans (son) corps. Forent dans (ses) muscles qui frémissent. Trémulation persistante. Le délire de l'eau remonte lentement en surface. Des norias s'activent dans la tête, se déversent sur le sable des méninges. Les oreilles surchauffées grésillent comme un métal incandescent qu'on immerge ; elles deviennent des ruisseaux en crue qui se répandent tout autour. (88)

⁴²⁷ - Derrida, Jacques, *la Voix et le Phénomène*, Paris, PUF, coll. « Epiméthée », 1967, p13

Le texte nous souffle qu'il y a une voix qui vit entre les mots et c'est ainsi que l'on perçoit « le champ qui s'ouvre au survivant » (CV. 228) La voix nous propose de suivre la transhumance du souffle, de faire l'épreuve du mourir qui, par la grâce du langage poétique, est un ne jamais mourir. Il s'agit de « progresser vers l'inaccessible sans repères sans ratures sans notes d'aucune sorte insaisissable mais là auquel croire sous peine de ne jamais mourir. » (CV, Excipit)

C'est ainsi que la parole poétique transfigure le verbe afin d'atteindre l'incandescence de la voix.

Chapitre 3 : L'incandescence de la voix

Arrivés au terme de notre étude de la théâtralisation de la parole dans les romans de Djaout, Khaïr-Eddine et Pinget, nous sommes interpellés par la voix de Virgile à la fin de son *Enéide*. Vainqueur, au terme de son duel contre Turnus, Enée jette à terre son rival. Ce dernier, lui demande grâce en lui disant de « déposer sa haine ». Le héros écoute, et, par la magie des mots, se laisse fléchir quand, tout à coup, il reconnaît le baudrier de son compagnon mort, Pallas. Fou de rage, il tue son ennemi en lui lançant ces mots : « Toi, revêtu des dépouilles des miens, tu pourrais m'être arraché à présent ? C'est Pallas, oui, c'est Pallas, qui par ce coup t'immole et se venge en répandant ton sang impie. »

La clause de l'*Enéide* semble résumer le rapport qu'entretiennent nos auteurs avec leur propre écriture. En effet, alors qu'ils s'appêtent à « déposer leur haine », leur malaise existentiel, une voix venue du passé, une « dépouille » les morcelle perpétuellement. Enée s'efface devant la présence d'un Pallas qui le hante. L'auteur disparaît derrière cette voix-dépouille. Ce faisant, le texte revient à sa question initiale, celle de l'effacement de l'être par le temps.

Notre travail de recherche, comme les textes que nous avons analysés, semble, lui aussi, condamné à tourner en rond, à revenir à son point de départ⁴²⁸. A l'image de l'Ouroboros, serpent qui dessine indéfiniment un cercle en se mordant la queue, les œuvres de nos auteurs n'ont ni commencement, ni fin. Se nourrissant de ses propres composantes, de sa mémoire, de sa voix, de ses voix, l'écriture devient organique. Le projet d'écriture semble s'articuler autour de la décomposition d'une voix mémorielle qui agit comme une matrice.

C'est ainsi qu'émergent, au milieu d'enchevêtrements, de fragments, d'éclats, la trace d'une présence persistante, l'image de cette voix qui a précédé. La pratique mnésique constitue,

⁴²⁸ - L'étude du temps

dès lors, un lieu d'écriture privilégié où la texture de la prose s'effiloche et laisse paraître la voix poétique sous le texte.

Telle est la raison pour laquelle, la mémoire se présente dans nos textes comme des impressions, des sensations. Le souvenir de la maison familiale évoque, chez Djaout, « des souvenirs de coqs, d'arbres fruitiers odorants et de champs préparés pour les labours » (ID, p154). L'écriture, à travers l'évocation des odeurs, du vent, des bruits de la nature, devient lyrisme. La matière mnésique, informe, est structurée par une construction poétique qui va lui donner une matérialité. Cette matérialité est vi(li)sible à travers les lettres mais elle est aussi sonore puisqu'elle fait entendre la symphonie de la mémoire « Le vent déballait ses instruments et s'en allait secouer les feuillages. Il faisait naître des chants tristes dans les roseaux serrés. L'herbe aussi délivrait sa musique » (ID, 155)

L'art poétique de nos auteurs consiste à mettre en forme le creusement de la voix du souvenir, ou encore à en révéler l'architecture profondément plurielle, sans pour autant lui ôter son caractère d'écho. A travers la mise en avant de cette structure, les auteurs semblent vouloir repousser les limites de l'audible. La construction poétique semble toujours donner à entendre par un lien métonymique la genèse ou la recréation de la voix. La description des voix du passé est, en arrière-plan, motivée par cet idéal de ressaisir la totalité unifiée et cohérente de la parole au moment de son surgissement.

Cette source vers laquelle tend la quête poétique est un cheminement qui permet la venue de la voix par le pouvoir de la syntaxe des sons, des rythmes, des mots confus qui répètent sans fin la même chose. C'est dans ce désir que se comprend l'importance de la densification de l'espace. En effet, l'idéal poétique de retrouver la source perdue anime la volonté de construction des espaces-images afin de délimiter des territoires que peut enfin habiter la voix.

Ces espaces poétiques tentent de faire venir le verbe créateur, seul capable de libérer l'être du temps implacable.

L'expérience poétique du langage replace l'homme dans l'axe de la création. Elle le rend à lui-même et au monde (...) Le rythme, le souffle, les images et la syntaxe ordonnent et coordonnent. La poésie serait ainsi (..) un mode privilégié de la présence⁴²⁹

Cette capacité des sons à imposer l'évidence de la présence des choses et du monde absents se trouve tout particulièrement éclairée dans *L'Invention du désert* de Djaout lorsque

⁴²⁹ - Moulpoix, Jean-Michel, *la Voix d'Orphée*, Paris, Corti, 1989, p 15

l'énonciateur raconte la nature de son enfance qui est principalement sonore, le cri du geckos, le chant des oiseaux, la musique du vent ...

Mais les choses ne sont pas aussi claires, dans nos textes. En effet, c'est au moment où l'écriture semble dépassée pour permettre la naissance du vocalique, du sonore, où elle s'efface pour que résonne la multiplicité des voix, que ce révèle le caractère écrit du texte avec l'ancrage de commentaire auctorial du style « j'écris », « la vie de ce livre », « écrire dans une ville froide »... Les œuvres semblent être le récit de l'ascension de l'écrit à une poétique de la voix, où la multiplication des expériences énonciatives dit avant tout le retour du roman sur sa propre vocalité (ontologique voudrais-je ajouter). Le texte doit être, comme au Moyen-âge, pris « en bouche » pour que jaillisse la voix essentielle.

Il n'y a pas, contrairement à ce que laisse à penser les théories taxinomiques, de contradiction entre l'écriture et la vocalité. La page est, d'un côté, le lieu qui fournit à la voix un abri, un décor où se joue la scène de la prise de parole, et, de l'autre côté, le mur - comme on dirait mur du son, ou mur du silence- sur laquelle se réfléchit la voix pour devenir écho. C'est la page qui permet l'immanence de la voix qu'on entend à la fin de *L'Exproprié*

Mais ce qui gêna longtemps l'endormi, c'est cette présence insistante et palpable qui débordait la table de nuit pour investir tout l'espace du lit. Il eut des insomnies interminables mais n'osé jamais déplacer loin de lui la table de nuit où le texte maintenant croupissait (vivait ?) dans une odeur insupportable de rance te de moisi. (150)

Cette « présence insistante et palpable » qui se dégage du livre n'est rien d'autre que la voix à venir après le point final. En effet, cette belle image, où l'écriture atteint le surgissement de la voix, semble être l'image vers laquelle tend tout(s) le(s) texte(s). C'est, en effet, au-delà de l'audible que nous conduit la voix, au-delà de l'image même.

Dès lors, de même que le rêve permet à Khaïr-Eddine de retrouver les voix du passé, l'écriture semble permettre aux auteurs de se libérer de leur matérialité pour faire entendre l'inaudible voix. La théâtralisation de la parole, dans les textes étudiés, semble vouloir atteindre la dissolution de l'écriture « dans une odeur insupportable de rance et de moisi ».

Par la dramatisation de la prise de parole, le mode autobiographique, chez Djaout et Khaïr-Eddine, ou autofictionnel, chez Pinget, se transforme en une longue réplique au discours direct. Cette théâtralisation semble, dès lors, vouloir mettre en scène la parole faisant, ainsi, de nos romans, des textes conçus pour prendre vie (« vivait ? ») s'interroge l'énonciateur de *l'Exproprié*

dans l'excipit) lors d'une déclamation et non pas lors d'une lecture silencieuse. Cette pratique nous ramène aux origines du roman.

Cette déclamation à haute voix, cette récitation est souvent confondue avec le caractère oral des textes et il suffit que les auteurs soient issus d'aires culturelles marquées par l'oralité pour que le raccourci devienne une théorie. En vérité, une lecture rapide de l'histoire du roman nous montre comment est-ce que le roman se donne, dès son origine, comme un texte « en bouche ». C'est aussi en bouche que s'imagine, à travers la lecture, sa postérité.

Moi l'aigre finit par un cri-chant, Ibn Toumert, dans *l'Invention du désert*, finit par quitter le monde du livre pour « se planter gaillardement devant (le) moi » (49) afin de répandre sa vérité dans l'ici et le maintenant que perpétue la lecture-écoute. Ces deux activités, lire et écouter, qui semblent contradictoires sont souvent mises en rapport dans les textes étudiés.

Tu regardes ton silence et tu te dis : je m'y reconnais seulement je suis un
chien misérable encore un aboiement

et je verrai mon vrai théâtre !» (MA, p. 155)

Le silence, dans nos textes, se voit, et c'est le cri qui permet de visualiser un théâtre du moi.

La voix des oiseaux figure comme une métamorphose de l'écrit par la voix. L'oiseau s'inscrit parfaitement dans la résurrection de la voix. Il est celui qui préside à la « naissance du mouvement » (ID, p. 124). Avec son apparition, le poète fait l'expérience de la vibration originelle

les flux se mirent à gronder, à briser l'écorce du silence, à mettre du
mouvement dans les arbres. Mes jambes répudièrent la gangue, grandirent
comme des baobabs. L'influx du vol me souleva. J'étais prêt à suivre les
vibrations, à larguer ma peau étroite, à briser l'écorce de mes mains.

(...) je vis soudain dans les oiseaux des êtres qui ont consommé toutes ces
ruptures, qui ont réalisé tous leurs vœux (124-125)

Il y a toujours, pour moi, un oiseau aux commandes du mouvement et de nos
ardeurs secrètes, un oiseau qui crie son exubérance ou sa terreur – qui hisse son
chant jusqu'aux astres ou pleure à faire saigner les pierres. Le ciel s'accorde à

sa voix. (...) c'est la ponctuation nécessaire au temps qui goutte dans l'oubli
(127-128)

L'écriture figure son propre effacement alors que le livre met en scène sa transhumance en une vibration, en un cri. L'apparition de l'oiseau se donne à lire comme une libération de la voix hors de la fixité de l'écriture qui finit par l'étouffer. La voix de l'oiseau est l'ordonnateur des lieux acoustiques, il est le « maître du mouvement », le « maître des sabliers ».

La lecture-écoute est la seule à pouvoir donner un espace aux voix, au monde du passé, à l'ailleurs, à soi, Elle est la seule qui permet d'inscrire l'être dans l'infini d'un monde échoïque. La nature échoïque du texte explique la présence d'acousmates dans les romans étudiés. L'acousmate est « ce que l'on entend sans voir la cause dont il provient »⁴³⁰.

En effet, les textes laissent entendre une voix sans lieu qui nous ramène au stade primitif où la voix était partout. Dans ce lieu archaïque qui ouvre le roman de Khaïr-Eddine, *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* où « Des gens partout ...là, un théâtre : des parlores incompréhensibles et brusquement des empoignades – le fer qui parle ? le fer ? Non ! la parole primait » (87) Cette parole non localisée est celle de l'*Iguidr* (89), celle des ancêtres, celle des vieux qui seuls « savent ainsi parler » (91). Elle envahit tout le texte.

Chez Djaout, l'acousmate s'inscrit dans le dedans, dans le corps même. Ou, plutôt le corps devient son amplificateur. L'auteur de *l'Invention du désert* fait l'expérience du corps résonnant dans son enfance. En été « un silence anéantissant fêlé par le cri des cigales. Mais ce cri était lui-même tellement envahissant qu'on cessait de le prendre pour un son et qu'il rejoignait l'absolu mortel du silence. Il ne parvenait pas aux oreilles, il était en plein dedans, assis au beau milieu de la tête » (174-175)

La propagation des sons sans source peut aussi se matérialiser pour aboutir à une violente cécité qui plonge l'être comme dans un délire à l'image du spectre-scripteur de *Cette voix* qui ne cesse de répéter

Quelque bruit venant du fond un murmure un chuchotement serment ou prière
ou long discours non-lieu définitif la Parque bredouillante.

Tout s'est figé dans le cataclysme.

Quelle voix quelle foi.

Une ardoise d'écolier ici mais surtout l'éponge.

⁴³⁰ - Chion, Michel, *la Voix au cinéma*, Paris, ed. Cahier du cinéma, 1982, p30

Deux ou trois mots.

Traces d'effacement.

Deux ou trois mots on entend mal le reste imprononçable rien zéro nom âge lieu zéro. (7-8)

Cette chute dans l'abîme sonore situe le corps dans un monde fait de voix mais aussi de bruits, de bris du passé. Le monde passé semble parler par la voix pour finir dans le silence de la lumière « où aucun oiseau ne traversait l'air, où aucune stridulation d'insecte ne transformait l'ombre en musique. » (ID, 68)

Ainsi, le roman semble tracer la trajectoire d'une transmutation de la matérialité du livre en chant des oiseaux puis en voix du lecteur. En effet, la voix est le fil conducteur du cheminement. Il y a, dans les textes, une obsession des sons, du bruissement du monde et de la nature mais aussi une hantise de bruits plus étouffés, ceux du passé devenu silence. Toute la crispation du monde semble vouloir faire entendre le son d'un monde mort. Le tout début de *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants* fait résonner cet univers sonore heurté, chaotique, fait d'échos. Un monde où les hommes « déambulaient entre les ruines, bavant et hurlant, ne se parlant pas, ne sachant pas entendre » (13) et où « La matière n'avait pas encore parlé » (15).

Mais ce monde sonore angoissant intègre aussi l'harmonie d'une quiétude qui se manifeste à travers la figure du passage de la parole, c'est le cas dans *Cette voix* lorsque l'oncle cède la parole à Théodore

tous regrets étouffés tâche acceptée recomposer contre l'angoisse d'où qu'elle vienne ce rêve inoublié pour finalement laisser bien loin vieux plafond chargé d'oiseaux et de fleurs dans le goût d'autrefois et progresser vers l'inaccessible sans repères sans ratures sans notes d'aucune sorte insaisissable mais là auquel croire sous peine de ne plus jamais mourir. (Excerpt)

ou, dans *l'Invention du désert*, quand l'énonciateur songe à sa fille comme « la dépositaire de [ses] rêve et de [sa] sensibilité découvreuse » (199).

Ce passage de la parole est la pierre angulaire des textes étudiés, c'est par lui que le fragment devient modulation. Les fragments malgré leur hétérogénéité deviennent échos. Ces fragments sonores vers lesquels nous dirige notre écoute fonctionnent comme les différents instruments d'un orchestre. Chacun possédant sa tonalité son timbre, ils se répondent pour faire entendre le rythme insoutenable des voix articulées comme « Quelque bruit venant du fond un

murmure un chuchotement serment ou prière ou long discours non-lieu définitif la Parque bredouillante. » (7). Il y a une angoisse de la voix qui est écartelée entre le cri et le silence, de la voix faite de fissures, d'échos. Elle ne peut, dès lors, qu'aboutir au silence qui n'est pas absence de la voix mais recherche d'une autre voix. Celle du lecteur ?

C'est dans cette perspective qu'il faut, selon moi, entendre les adresses aux lecteurs qui l'invite à prêter sa voix, à contenir le monde

Ton œil tournait, regardait, donnait au ciel et à l'espace une nouvelle dimension. Ton œil, puis ton sang devinrent successivement ciel et espace ; plus un astre, pas même la terre ne pouvait graviter autour d'eux
(MA, p. 160)

En effet, la voix essentielle, errante, dans l'interstice ne peut émerger que dans un ressaisissement par le lecteur métaphoriquement symbolisé par le rêve du papillon

J'ouvrais ma bouche en direction du papillon comme s'il devait s'y engouffrer à seule fin de cesser de vivre en dehors de moi, en œil sanglant ébranlant l'atmosphère et dissolvant les obstacles qui nous tenaient séparés. Ailleurs, nos corps étaient soudés au sang primaire.
(VRPE, p. 55)

Cet « avalement » de l'autre reconstitue l'être éclaté pour aboutir à « l'écriture en Balbutiement » (55), et, ce faisant, à révéler ce que cache ce Je « fermé comme un cachot. Un suaire de fumée ».

La vérité contenue ne peut être révélée que par cet autre qui « jure qu'il écrira [son] histoire d'amour. Une vraie histoire d'amour, dit-il. Je lui réponds de l'écrire s'il en est capable. Il ajoute : « C'est ton histoire et celle de ton père que j'écrirai ». » (57). Lorsqu'on connaît la haine pour le père contenue dans tous les textes de Mohammed Khaïr-Eddine, cette révélation nous laisse sans voix, on perd le souffle...

Nous devenons des acousmaticiens, avant-dernier degré initiatique de la communauté pythagoricienne. Nous recevons des révélations, des vérités qu'il nous faut garder en mémoire, en silence par un Je qui se dissimule derrière le rideau, derrière « un suaire de fumée ». Ce n'est qu'une fois que nous accédons à la connaissance intérieure, que nous devenons cette voix essentielle que le Je se révèle à nous dans toute son humanité.

Ce qui permet l'émergence de la voix, sa résurrection, c'est le temps absolu de la lecture renouvelé qui contrecarre l'absolu du temps de la finitude (de l'écriture, de la vie, des êtres aimés). C'est à travers l'attente d'une rencontre, d'un texte troué (un texte-tamis) que se purifie les voix dispersées, passées au pilon de l'écriture.

Ce qui retient notre écoute c'est la multiplication des voix qui finissent par se taire afin de permettre l'émergence de notre voix. En effet, face aux bruits du monde, de la mémoire, de l'écriture même, un lieu seul permet d'atteindre l'être : la voix du lecteur devenue horizon d'attente. Le lecteur devient une caisse de résonance de la voix derrière le rideau. C'est pourquoi, d'un espace à un autre, de l'enfance à la tombe, du désert défini comme « son » à un paysage de l'enfance où les bruits ont désertés, l'œuvre nous mène vers l'espace acoustique par excellence, le lecteur. Le je entend sa propre voix dans l'autre-monde, dans l'hôte de ses mots.

C'est grâce aux rythmes de la voix poétique, que la distinction entre l'acte de lire et l'acte d'écrire s'efface pour rejoindre la loi secrète du récit que Blanchot définit

Une œuvre n'est œuvre que lorsque se prononce par elle, dans la violence d'un commencement qui lui est propre, le mot « être », événement qui s'accomplit quand l'œuvre est l'intimité de quelqu'un qui l'écrit et de quelqu'un qui la lit⁴³¹

Bien qu'initiateur du texte, « ce qui appartient [à l'auteur], c'est seulement un livre, un amas muet de mots stériles »⁴³². Sa parole n'est possible que dans la substitution du lecteur à l'auteur.

Ainsi, il semble que la poétique de la parole étudiée plus haut vise à stimuler l'activité du lecteur, à l'obliger à entendre la voix, à prêter sa voix. Chez nos auteurs, le lecteur, poussé à une lecture plus vocalisée, devient co-créateur. Privée de réponses toutes faites, il est obligé de rassembler les éclats, les tessons, de les organiser. Le lecteur est le seul à pouvoir « saturer les blancs de l'écrit (et) recré(er) sa propre référence »⁴³³

Devant un narrateur évanescent, des personnages qui s'effacent, c'est au lecteur qu'incombe la tâche de faire venir la voix, d'éclairer la signification. Cette naissance du lecteur est la conséquence de la mort de l'auteur (mort sur les escaliers de son éditeur), de la

⁴³¹ - Blanchot, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. NRF, 1955, p 15

⁴³² - Ibid, p. 16

⁴³³ - Boch, Béatrice, *le Roman contemporain, liberté et plaisir du lecteur (Butor, des Forêts, Pinget, Sarraute)*, Paris l'Harmattan, 1998, p.8

fragmentation de la parole. Nous sommes dans la réalisation du projet mallarméen de l'effacement du poète nécessaire à la libération du langage

Fragment, débordement de la phrase, silence, hors-temps sont les piliers de la mise en scène de la voix. La poétique de la parole étudiée jusque-là est une tentative de court-circuiter le temps, de remonter l'interminable cycle de ce serpent qui se mord perpétuellement la queue.

Afin d'expliquer la notion de mémoire, Saint-Augustin, dans ses *Confession*, donne l'image du palais. En effet, le lieu mnésique est un espace de conservation et d'entassement. C'est à travers lui que tentent d'exister les êtres malgré l'action ravageuse du temps. Le travail sur la mémoire, comme nous l'avons vu dans la première partie de ce travail, prend des formes diverses, travail sur la mémoire historique collective avec la convocation de personnages comme Ibn Toumert, Kahina, Mohammed V, Al-Arab,..., convocation de la mémoire familiale, à travers la transmission de récit par les ancêtres, transmission d'une mémoire auto/biographique ... Toutes ces mémoires tentent d'instaurer le temps fondateur de l'enfance celui des nations, des peuples, de l'auteur...

Il y a donc dans nos œuvres une fascination pour la mémoire. « La raison de vivre du poète » semble être de « tout sauver, par un verbe le plus exactement pur »⁴³⁴. Ainsi l'écriture poétique a une double fonction, créer un verbe pur et tout sauver de l'oubli. C'est d'ailleurs la convocation du passé qui crée l'image.

C'est ainsi que la mémoire apparaît comme une figure de la voix pure. Dans une temporalité spatialisée, figée, des voix immatérielles et intemporelles se font entendre. La matière du texte devient l'objet d'un dédoublement temporel. L'image qui associe voix et monde se tend, se déforme pour habiter les mots. L'intensité de la voix est associée à un travail de la mémoire. A travers la poétique de la voix, chaque élément des œuvres est, à la fois, une projection de soi et déjà son propre souvenir. En faisant rencontrer, la mémoire et la prophétie, nos œuvres dansent au rythme de la mémoire de la voix pure. C'est donc cette image qui battra la mesure de cette dernière partie de notre travail de recherche.

Dans le premier mouvement, les énonciateurs s'attachent à retrouver leur passé et à reconstituer leur être en remontant le chemin que dessine les souvenirs. Avant la prise de parole, les sujets semblent tournés vers le futur. En écoutant les récits de sa mère, l'enfant imagine son voyage vers la Mecque, il dessine les itinéraires, se représente les difficultés. Dans *Cette voix*, le

⁴³⁴ Follain, Jean, « Raison de vivre du poète » in *Revue des lettres*, n° 2, avril-mai 1971, p.5

spectre-scripteur vit dans son caveau en attendant la rencontre qui le ramènera dans le monde des vivants.

Ce qui permet le jaillissement du souvenir est l'écoute de la voix des autres. Les énonciateurs plongent en eux-mêmes, perçoivent les murmures, les conversations, ils finissent par converser avec leur double. L'homme qui se souvient de la voix paraît scindé en auditeur de la voix qui émane de lui. « La grotte, c'était moi, pardi ! » (VRPE, 29) finit par s'exclamer le poète. C'est ainsi, que le souvenir de la voix passée est indissociable du dédoublement.

C'est sans doute pour cela que la mémoire n'est pas volontaire, voulue. Les énonciateurs sont contraints à se souvenir. Comme pour dépasser une situation de crise, ils se sentent obligés de parler du temps d'avant, avant l'exil, avant le départ, avant la répudiation, avant la mort. Mais loin de les libérer, la mémoire, comme l'écriture, reconstitue l'image de la chose perdue sans jamais la rendre présente. La mère, à la fin de *Une vie, un rêve, un peuple toujours errants*, devient transparente. On en arrive à nous demander si le souvenir est un remède ou un poison. Les voix du texte refusent de répondre. D'un côté, le souvenir permet de reconstituer la voix : « Souvenez-vous et le moribond retrouvait sa voix d'enfant » (CV, 159) mais, d'un autre côté, il y a « l'horreur de la mémoire » (CV, 185)

Le passé que tente de reconstituer les énonciateurs en se lançant dans l'écriture est marqué par une malédiction, un désastre annoncé qui semble se réaliser dans le présent. L'identité personnelle qu'ils questionnent est, quant à elle paradoxale. En effet, elle ne peut être ni même à cause de sa confrontation avec ces autres qui la hantent ni permanente à cause de l'action du temps. Il « se voit multiple se bagarre » (ID, incipit), il est un autre, des autres ... L'énonciateur va même jusqu'à se demander si ses souvenirs sont réels : « *Est-ce que tout cela s'est passé ?* » (ID, 153)

Cette situation, fait des êtres des absents de leur propre histoire. Il y a comme une vacance de l'être qui par l'écriture de la mémoire cherche à se mettre à distance (de lui-même). Mais cet oubli de soi que les énonciateurs cherchent à réaliser par l'écriture n'est jamais que de courte durée. Le Je surgit venu de nulle part, même si l'identité n'a pas lieu. Nulle « formule » pour retrouver la vie passée, pour l'ordonner ou la narrer, seul le « pensum fatigue invincible » (v31, 40) de l'écriture permet de demeurer.

La dissolution de l'être est, donc, partout présente dans nos textes. Les énonciateurs passent sans cesse du présent au passé, parlent d'eux même comme d'un autre. Parfois, à force de se dédoubler, il ne parvient plus à se retrouver. Il demeure cet éternel absent. En effet,

grammaticalement, le pronom « il » réfère à celui qui est absent de la scène d'énonciation. Le « il » demeure la trace de celui qui n'est pas.

A mesure que l'individualité de l'énonciateur s'efface, réduite à une absence, sa voix semble s'ouvrir à une signification plus large, elle devient celle de tous. Tout se passe comme si la voix pure se tenait au croisement entre une mémoire individuelle et la mémoire collective. Elle ne peut qu'être une trace de ce « nous » qui traverse le texte comme une survivance et un néant

Dans ce « nous » se trace le passé-futur de l'Homme, à travers l'image de ce corps pluriel, celui du spectre-scripteur qui a une multitude d'identité, celui du voyant qui fait l'expérience de la transcendance

Je m'élevai brusquement (. . .) j'étais partout à la fois, je voyais tout, même l'Outre-Monde. J'étais infiniment plus térébrant que les plus infimes rayons. Aucune masse ne pouvait se soustraire à ma clairvoyance, ni un monde se dérober à mon foudroiement. De moi saillaient en même temps les vraies couleurs de la vie et cet or jaune que la mort édifie en rempart (VRPE. 45)

Le passé et le futur de ce corps sont marqués par la mort. D'ailleurs, après le rêve de sa transcendance par l'homme chien, le voyant, après un long passage autobiographique et une scénette, se rêve dans

(...) une salle où l'on préparait les morts pour l'embaumement, puis dans une autre qui sentait le cadavre en décomposition ... et dans une troisième au fond de laquelle se trouvait un four crématoire. On me dit que j'étais dans un funérarium. Le Temps avait cessé d'exister, on en avait perdu jusqu'à la notion. Il n'y avait plus ni passé, ni présent, ni futur (VRPE, 161-162)

Cette mort n'ensevelit pas, elle permet à la mémoire de n'être « plus qu'un immense champ de lumière et (son) corps une tache noire gisant aux pieds de ce qu'(il était) vraiment, ce vrai moi incandescent qui surplombait en colonne ultralumineuse tout le décor » (VRPE, 162)

On a l'impression que cette mémoire n'exorcise pas la mort, elle accompagne son éternel retour. Son écriture ne construit pas « un tombeau pour les mort », elle devient ce tombeau pour les voix mortes, les mémoires,... L'écriture, chez nos auteurs, devient un caveau qui jamais ne se ferme, incapable d'ensevelir ou même de ressusciter cette mémoire de la voix pure. En pastichant Djaout qui disait « Quel cimetière que le passé », nous pouvons à notre tour nous

écrier Quel cimetière que ces textes ! Les œuvres sont le lieu de passage de voix fantomatiques, elles sont traversées sans arrêt de l'écho des êtres s'acheminant vers la mort ...

Nous pouvons appliquer aux textes étudiés ce que Artaud percevait dans la poésie de Nerval

[les textes] ont été écrits non pour être lus à voix basse dans les replis de la conscience mais pour être expressément déclamés car leur timbre a besoin de l'air.

Ils sont mystérieux quand ils ne sont pas récités, et que la page imprimée les endort, mais prononcés entre des lèvres de sang (...) leurs hiéroglyphes se réveillent, et on peut entendre leur protestation contre l'emprise des événements.⁴³⁵

La diction/lecture à haute voix permet d'arracher la voix du tombeau de l'écriture.

Comme le bouclier d'Enée, sur lequel Vulcain a gravé le passé et le futur de Rome, les œuvres étudiées racontent l'enfance du texte et son futur, notre lecture actuelle. Spéculaire, le texte donne l'impression que le temps est déjà achevé lorsque le récit commence. L'auteur y actualise le futur, celui de la lecture, qu'il inscrit dans un présent de l'œuvre.

Dans son étude sur la littérature médiévale, Zumthor⁴³⁶ décrit comment la parole multiple et omniprésente ne se faisait œuvre poétique qu'au sein d'un récitant jongleur qui actualisait et donnait forme à ce qui était latent grâce à ses gestes mais aussi au timbre de sa voix. L'œuvre ne se réalisait que dans « l'intervocabilité » et un nomadisme de la voix qui finissait par être abritée par la voix du lecteur. La parole « vive », porteuse de vérités fulgurantes car immédiates, s'opposait à l'écriture considérée comme inhumaine par son caractère différé.

Cette tradition médiévale qui se poursuit au XVI^e et au XVII^e siècle dans les salons avec l'activité mondaine de lecture à voix haute rejoint la théorie du déplacement déictique⁴³⁷. Cette théorie part d'une affirmation, *a priori*, peu contestable, notre premier but lorsque nous lisons un roman étant d'entrer dans le monde des personnages fictifs et de vivre leurs expériences. A partir de là, le centre déictique *ego, hic et nunc*, est déplacé vers le lecteur.

⁴³⁵ - Artaud, Antonin, « Sur les Chimères », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1974, p 184

⁴³⁶ - Zumthor Paul, *La Lettre et la Voix. De la « littérature » médiévale*. Paris, Seuil, col. « Poétique », 1987

⁴³⁷ - Galbraith Mary, « Deictic shift theory and the poetics of involvement perspective », in Duchan Judith, *Deixis in narrative*. Hillsdale, Erlbaum, 1995

Les tenants de cette théorie posent le problème de savoir ce qui se passe devant la lecture d'un récit de fiction. Selon eux, le lecteur déplace son centre déictique du point de l'espace-temps dans lequel il se trouve vers l'espace-temps du personnage du récit et éventuellement dans sa conscience. C'est un mouvement cognitif analogue à ceux que nous expérimentons durant le rêve ou les jeux de rôle.

Dans cette perspective, le langage de la narration n'est plus un élément de la fiction comme les personnages, l'espace et le temps, le langage devient la manière d'être de la fiction. La voix se trouve déplacée par rapport à sa source. La voix essentielle est avant tout à lire. La lecture de nos œuvres nous fait vivre la même expérience de la transcendance racontée par Saint Augustin

J'entendis une voix qui paraissait venir d'une maison voisine. C'est comme la voix d'une fille ou d'un enfant qui chantait ' Prenez et lisez. Prenez et lisez'⁴³⁸

Si l'on met de côté le caractère religieux de l'expérience vécue par Saint Augustin, elle montre comment la voix incite le lecteur non à l'écoute mais à entendre sa propre lecture.

La voix de la haute lecture nous conduit bien au-delà du Moyen-âge, étudiée par Zumthor et nous fait remonter aux racines de l'écriture littéraire, à l'Antiquité grecque. Durant cette période, l'écriture est perçue comme une mémoire qui conserve l'oralité, qui préserve la faculté qu'a toute lecture à haute voix de redonner vie et souffle à une parole qui semble morte.

Comme chez les Grecs, « l'écriture n'a d'intérêt que si elle est vocalisée »⁴³⁹, déclare Jasper Svenbro dans une étude très intéressante dans la mesure où elle semble nous donner les clefs de la poétique de la voix. On peut y lire, par exemple, que, dans les textes grecs,

l'absence de signes 'intervalle' ainsi que de signes de ponctuation a tendance ainsi que chacun peut en faire l'expérience, à provoquer l'intervention de la voix du lecteur qui, dans la séquence prononcée, cherche la vérification de ce qu'il voit ou croit avoir écrit⁴⁴⁰.

Or cette expérience de vocalisation du texte est précisément ce qu'a produit la lecture de nos textes. En effet, devant cette écriture qui bégaie, il nous semble que la lecture à haute voix soit la seule manière de déchiffrement, d'organisation des textes et de saisie de la respiration de textes non-ponctués, fragmentés et poétiques.

⁴³⁸ - Saint Augustin, *Les Confessions* [Edition numérique, [https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Confessions_\(Augustin\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Confessions_(Augustin))]

⁴³⁹ - Svenbro, Jasper, *Atlas des littératures*, Encyclopédia Universalis, 1990

⁴⁴⁰ - Ibid

Nos textes ne prennent vie que par une lecture à haute voix. « L'écrit est là pour produire un son dont l'oreille seule va connaître le son »⁴⁴¹. Le lecteur devient, par sa voix et son audition, l'instrument du sens. Il devient « le travailleur de la voix » qui fait entendre la voix de l'écrit. L'écrit est, en effet, une machine à produire des sons.

Or, « au moment de la lecture, le lecteur cède sa voix à l'écrit, au scripteur absent. Ce qui veut dire que sa voix ne lui appartient pas pendant la lecture. Au moment où elle ranime la lettre morte, elle appartient à l'écrit, pour que le texte puisse prendre corps, corps sonore »⁴⁴², pour remonter la voix vive de l'auteur.

Lire le roman de Djaout, par exemple, c'est retrouver quelque chose de la rapidité, de la nervosité maîtrisée, de l'allure distanciée de l'auteur. Par contre, lire à haute voix un texte de Khaïr-Eddine ou de Pinget, c'est exercer sa voix à la longue respiration, à l'apnée pour arriver au bout des phrases généralement conclusives de Pinget, ou des phrases suspendues de Khaïr-Eddine, dont l'accumulation des points de suspension, des barres transversales, des tirets crée un rythme inimitable, une musique verbale dont notre voix doit s'emparer. Paul Valéry nous conseille

Ne vous hâtez point d'accéder au sens. Approchez-vous de lui sans force et comme insensiblement. N'arrivez à la tendresse, à la violence, que dans la musique et par elle. Défendez-vous toujours de souligner les mots, il n'y a pas encore de mots, il n'y a que des syllabes et des rythmes. Demeurez donc dans ce pur état musical jusqu'au moment où le sens survenu peu à peu ne pourra plus nuire à la forme de la musique⁴⁴³

Lire c'est, donc, d'abord, saisir la vocalité du texte, la respiration qui le constitue en tant que texte.

L'écriture nous amène à écouter la voix. Avec le premier mot quelque chose se retire, nous est retiré. La voix surgit d'un fond silencieux qui disparaît dans un cri ou dans l'éclat d'un murmure comme dans *Invention du désert* et *Cette voix*. La voix prend toute la place. Sans doute trop de place, elle fait le vide, elle nous renvoie au néant, d'abord, celui du sens qu'on ne saisit pas, puis, celui du son. La voix est celle d'une séparation, d'un arrachement. Chaque fragment nous fait revivre, à travers chaque commencement/glisement de la voix, une gestation du néant, un franchissement du vide. Préservant la mémoire de ce néant-interstitiel, la parole est obsédée

⁴⁴¹ Svenbro, Jasper, *Pharasiklera. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris, la Découverte, coll. « Textes à l'appui », 1988, pp. 262-263

⁴⁴² Ibid, p 8

⁴⁴³ VALÉRY, Paul, « Sur le déclin des vers », in *Petit Recueil de paroles de circonstance*, 1926, p. 126-127

par le silence qui la précède, la suit, la prolonge. Il est sa contrepartie, ou peut-être en est-elle l'écho. «Chaque mot est une goutte de silence posée sur le silence», disait Beckett.

La parole jaillit et le texte, devenu corps, semble s'animer, il respire au rythme de la voix. Il ressuscite, il devient cette parole issue du corps dont parle Henri Michaux « pas vraiment une langue, mais toute vivante, plutôt des émotions en signes.»

Le texte prend corps, il n'est plus le lieu d'une écoute, il parle. Sa vibration se propage, déborde. La lecture devient à son tour une écoute. Comme par réflexion, on devient une réverbération de la voix. Nous devenons à notre tour les voix, parfois silencieuse, mais comment lire ces textes à haute voix ? La voix donne aux mots un pouvoir expansif, il dépasse le lieu, la voix entendue devient une expansion du corps textuel qui s'accroît de la dimension du lieu. Ce débordement de la voix nous propulse dans l'étendue, le vide. Lire à haute voix c'est s'exposer à l'infini ailleurs à un Autre.

La voix nous dépasse parfois, on ne reconnaît plus le sens des paroles, mais on se laisse guider par la phrase, on scande son rythme... On plonge, et plus rien ne nous attrape. La voix est antérieure à nous, on sait qu'on ne pourra pas l'effacer. On a pris la parole, on a donné (de) la voix. Il ne s'agit plus d'écouter la langue elle-même mais de revivre son surgissement, sa genèse. On s'attache à en recréer le cheminement, la fabrique, la composition, le rythme en produisant échos et répétitions. On s'interroge sur le comment de la voix... mais « écoutez, prêtez l'oreille (...) des livres essentiels ont commencé à râler »⁴⁴⁴

⁴⁴⁴ Char, René, *Œuvre complète*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque la Pléiade », 1995, p 539

Conclusion

Arrivée au terme de ce travail, un sentiment de vertige semble m'envahir comme un châtement à ma prétention d'embrasser dans un seul espace la problématique de la théâtralisation de la parole dans l'œuvre romanesque. Je me sens comme le Palomar d'Italo Calvino qui comprend à la suite d'expériences concernant le regard que le monde contient une énigme qu'il est condamné à rencontrer partout mais qu'il ne pourra jamais résoudre.

Devant un défi aussi absurde, j'aurai pu faire le choix de prendre de la distance. Mais étant un peu distraite, un peu indécise, mon observation aurait été inefficace d'autant plus que la sélection des pistes de lecture était impossible car j'étais confrontée à des problèmes de choix, de critères, de hiérarchisation. J'ai décidé, donc, de suivre, aveuglement, les voix qui provenaient des œuvres. Cela aboutit, à cause de la richesse infinie des voies (x) à suivre, à une impossibilité à fixer ma pensée.

Je me suis retrouvée dans un labyrinthe où il était assez facile de s'égarer. C'est cet égarement, qui nous mena d'une interrogation sur le genre romanesque à une question sur notre rapport avec notre propre parole, que je voudrais exposer en guise de conclusion.

Il s'agissait, au départ, de retourner aux sources de la voix, non pour y épuiser des explications pour telle ou telle choix formel, énonciatif ou poétique, mais, dans un effort de remémoration de tous ces discours littéraires qui m'ont habitée, hantée, de retrouver l'osmose qui ne peut s'expliquer qu'en questionnant les origines. Notre plongée dans l'histoire du genre romanesque me sembla être une façon de répondre à un faisceau de problèmes dont le postulat de départ est le caractère fondamentalement théâtral du roman. En effet, dans ce genre romanesque qui réunit deux partenaires *in absentia*, l'auteur et le lecteur, il m'a toujours semblé y détecter une énigme qui ne peut avoir d'autre explication.

La théorie amplement argumentée au travers des ouvrages théoriques qui faisait du roman un genre bâtard par essence n'expliquait en rien le traitement de la langue, de la parole dans le texte romanesque. Il y avait comme une nécessaire lecture théâtrale du roman que l'on retrouve dans la terminologie narratologique même. Cette lecture avait souvent été réduite, dans le cas des auteurs maghrébins, à une obscure influence de la culture orale qui expliquerait toutes les caractéristiques scripturales sauf la présence de ces mêmes caractéristiques dans des œuvres issues de cultures non-orales.

L'analyse sociologique qui faisait du roman une action qui met en relation un lieu, des événements et des personnages dégradés n'expliquait pas, de son côté, le besoin qu'ont les auteurs de créer, dans leurs textes, une instance qui est l'Autre, comme une nécessaire mise à distance.

Les voix que je percevais dans les œuvres étudiées me montraient que l'appréhension de ces textes en tant que « simples » romans stérilisait mon analyse et qu'il me fallait retrouver le cordon ombilical, un temps cassé, du genre romanesque.

Mais que de voies (de garage, parfois) ai-je dues emprunter, contourner pour retrouver ce cordon car les recherches littéraires semblaient avoir dessiné une limite infranchissable entre les différents genres, avoir établi une logique taxinomique basée sur des critères esthétiques plus qu'hasardeux surtout concernant le langage propre à chaque forme esthétique. J'ai conscience que cette typologie qui m'a été enseignée et que j'ai moi-même professée n'a pas manqué de laisser son empreinte dans mon analyse. C'est afin de minimiser son influence que j'ai emprunté les chemins de l'Histoire pour débusquer la voix si souvent entendue.

Croire qu'un changement de canal, que le passage de l'oral à l'écrit, au Moyen-âge, signifiait l'abandon du théâtral ou encore la séparation des genres littéraires est un leurre. En effet, en conservant l'écho des voix absentes, en les incarnant dans le texte, le roman a fondamentalement conservé une dimension dramatique. Même les romans les plus « romanesques », à l'image des textes réalistes, s'offrent aux lecteurs comme une mise en scène de la parole. Balzac, par exemple, parle, dans l'incipit du *Père Goriot*, de « scène », de « drame ». Ainsi, le théâtre, dans son essence, se trouve entièrement contenu dans le roman, ce palimpseste qui nous fait aller à contre-courant du temps, de toute notion d'évolution, de modernité.

Munie de ce trop mince fil d'Ariane, je me suis enfoncée dans la profondeur de la théâtralisation de la parole, sachant qu'elle est celle de la mémoire de la voix. En effet, l'analyse de la théâtralité dans les œuvres proposées à l'étude m'a amenée à interroger la source de la voix. Mais cette trajectoire ne doit pas être perçue comme une remontée chronologique, car elle met en avant une permanence. C'est, d'ailleurs, la raison pour laquelle je n'ai pas jugé nécessaire de travailler sur des œuvres appartenant à des époques différentes.

Mais malgré sa permanence, le caractère théâtral dans le roman semble être une survivance qui prend plus souvent la forme de murmures, de silence, d'aphasie, que de dialogue ; plus souvent la forme d'atonie des voix énonciatives que d'affirmation de leur présence. Malgré cela,

le roman renferme en lui la faculté de dire qui nous ramène à la voix tue des jongleurs médiévaux. On touche là l'une des caractéristiques majeures de la poétique romanesque.

En effet, entre roman et théâtre, il y a bien plus qu'un jeu d'échos. En ordonnant les axes de l'être, du temps et de l'espace, le roman recrée une scène dans l'espace intérieur du lecteur où se joue le spectacle de la voix. Par la mise en scène d'une voix énonciative, le roman est indissociable du théâtre. Contrairement à la poésie où « la langue paraît étrange (...) parce qu'elle présente certains traits de son futur »⁴⁴⁵, le roman, comme le théâtre, est ancré, par l'action de la lecture/audition/observation, dans un présent perpétuel, un temps qui fait déborder le présent. C'est un creuset de parole(s) qui pose principalement le problème de la finitude.

Le roman, depuis les premiers textes médiévaux, renferme en germe l'embryon originaire où le narratif et le théâtral ne sont pas perçus comme absolument séparés et où l'être n'existe que par sa voix. Il contient les traces de cet amenuisement vocal que Derrida désigne par cette magnifique métaphore « le battement rythmique d'un blanc »⁴⁴⁶.

En effet, la mise en œuvre d'une écriture ne manque jamais de laisser percevoir, dans la lettre, la présence d'une voix appelée à se dire. Il y a, obligatoirement, dans l'intimité vocale de la lecture d'un roman quelque chose du spectre du théâtre. Cette voix qui supplée son absence par une poétique de la parole essentielle, ne peut que stimuler l'écoute.

La mise en scène/mots de la voix spectrale révèle, par l'intermédiaire de la lecture, son pouvoir d'évocation qui recrée la scène. Rien de plus filant que cette voix qui hante l'écriture romanesque, qui est partout et qu'on ne peut définir. On se rend compte qu'au lieu d'un labyrinthe, le fil d'Ariane nous fait cheminer dans un puits sans fin à la poursuite de l'écho laissé par un squelette resté au fond.

Ainsi, il semblerait que personne ne peut se prévaloir de la maîtrise de la langue et du jeu des voix sinon sous le couvert d'une représentation qui constitue une écoute intérieure sans laquelle l'écriture est impossible, et, qui nous ramène aux premiers romans médiévaux, comme *Yvain ou le Chevalier du lion* de Chrétien de Troyes, où la prise de parole est mise en scène à travers une séquence initiale où une voix nous invite à « oreiller » avec l'oreille du cœur.

⁴⁴⁵ Roubaud, Jacques, *Poésie, Etcetera : ménage*, Paris, Stock, 1995, p. 268.

⁴⁴⁶ Derrida Jacques, *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, p 102

Le passage du dramatique au romanesque n'étant expliqué par « aucune poétique, [par] aucune théorie générale de la mimésis ou de la fiction littéraire dans son ensemble »⁴⁴⁷, seul le roman s'élabore comme une réflexion littéraire sur le texte lui-même à travers le recours au prologue, ou à travers les adresses auctoriales qui proposent une façon de lire/entendre la fiction. Cette pratique se retrouve tout autant dans les romans de Chrétien de Troyes, que dans ceux de Balzac, tout autant dans le *Décameron* que dans les romans étudiés dans ce travail.

Or, toutes ces stratégies montrent à quel point le roman n'a jamais pu totalement se libérer de la parole primitive qui fait entendre une voix à la recherche d'une concrétisation, d'une représentation. Et puisque « écrire ou parler ne sont pas dissociés (...), ils trahissent la même maladie, le même besoin de spectacularisation »⁴⁴⁸. Mais à la différence de la voix parlée, celle de la forme romanesque, en creux, est toujours celle d'un sujet en faillite car il ne peut totalement habiter son discours. Ainsi, l'existence d'une « parole vive et pleine, présente à soi et maîtresse de soi »⁴⁴⁹, dans le roman, n'est qu'une illusion. La représentation de la voix appelle inévitablement une présence. Il ne faut pas oublier qu'étymologiquement « représenter » signifie montrer par une présence effective.

Ainsi, le récit se déploie au rythme d'une performance orale qui affirme l'urgence du dire mais qui ne peut en contenir que la trace. Le texte romanesque qui désire représenter est condamné à évoquer, nous mettant ainsi en présence du pouvoir démiurgique de la voix. Ne pouvant donner vie à la parole, le roman crée une présence fantomatique qui possède la Parole, une voix autre.

Le passage à l'écriture, au lieu de la rendre plus concrète, a dissout la voix qui ne peut plus se manifester à travers le jongleur ou le lecteur public. Privée de son véhicule, « la voix qui garde le silence »⁴⁵⁰ ne peut que résonner. La parole fantomatique cherche à hanter un corps, celui du lecteur fait aussi bien l'affaire que celui de l'acteur.

Trouver un ton, souci principal de nos auteurs comme nous l'avions vu plus haut, c'est donner forme à une voix jamais entendue qui prendra tout son pouvoir dans la lecture. Cette écoute si nécessaire au romancier explique la désignation de leur bureau comme des gueuloir. Essoufflée, étouffée par l'écrit, la voix enfouie, dans les œuvres étudiées, cherche à reprendre vie par le pouvoir démiurgique du langage poétique, avant de pouvoir habiter le souffle du lecteur. Entre liaison et interruption, cri et silence, la voix a-phonique de l'écrit se meut dans le rythme de

⁴⁴⁷ Zink, Michel, « Une mutation dans la conscience littéraire : le langage romanesque à travers des exemples français du XII^e siècle », *Cahiers de la civilisation médiévale*, 1981, n° 93, p23

⁴⁴⁸ Rabaté, Dominique, Louis-René des Forêts, *la Voix et le volume*, Paris, Corti, 1991, p.24

⁴⁴⁹ Derrida, Jacques, *l'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p.296

⁴⁵⁰ C'est le titre du sixième chapitre de *la Voix et le phénomène* de Jacques Derrida, op. cit.

la parole poétique, seul capable de rendre le souffle. La poétique impose, malgré l'absence d'une bouche de chair et de dents, la présence d'une voix destinée à une « oreille interne » ou vouée au silence d'une lecture silencieuse.

La théâtralité dans le roman appelle au regard, rend évident la présence d'un regardant auquel réfèrent les théories littéraires qui parlent de « scène énonciative » ou de « showing », qui imposent l'existence d'un « focalisateur » tout aussi fantomatique que le narrateur.

Le roman semble trouver, ainsi, dans le théâtre son modèle absolu, non comme genre discursif mais comme une essence qui permet d'intégrer « la voix porteuse de langage à un graphisme tracé par la présence d'un être humain »⁴⁵¹.

Comme dans un théâtre des ombres, c'est par son absence que la voix se fait entendre. C'est ainsi qu'elle devient corps et lieu. C'est « le sacrifice de la voix qu'il convient d'accomplir pour prendre la parole »⁴⁵². C'est ainsi que je me suis rendue compte que j'avais cherché à analyser la voix alors que je ne pouvais percevoir que la parole qui est une voix supprimée. La voix tue est celle du NOUS, celle de l'épopée, mais aussi celle du théâtre de rue, de la poésie,... Elle est la parole exilée qui habite ce qu'on a nommé littérature. C'est ainsi qu'elle s'est imposée à moi à travers tout ce qui est éclats, échos, fragments.

Mon étude a, donc, pris pour point de départ l'articulation de la voix, du regard et de l'être et a tenté de dégager le rôle de ce qui constitue la véritable essence des romans étudiés. Tout en mettant en scène un être regardant, la voix narrative met au travail le regard du lecteur afin d'amener sa propre voix. Cette voix qui se donne à voir constitue le texte comme un objet impossible, et c'est cela qui constitue une crise du roman qui est une crise initiale contrairement à ce que peuvent dire des critiques plus affairées à justifier des idéologies qu'à étudier la littéarité des textes.

La mise en scène de la Parole qui nous renvoie à la voix essentielle mallarméenne est, me semble-il, le principe même qui sous-tend l'écriture de Djaout, de Khaïr-Eddine et de Pinget. En effet, il est clair que chacun de ces écrivains met en texte une voix pour faire d'elle l'unique sujet de l'écriture, la principale quête des énonciateurs et la seule réalité tangible des œuvres. Cette voix, parce qu'elle est enracinée dans le passé même d'êtres prisonniers d'une douleur néantisante qui est trop ancienne pour être réparée et trop présente pour être oubliée, devient insaisissable.

⁴⁵¹ Zumthor, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p.55

⁴⁵² Poizat, Michel, *La Voix sourde*, Paris, Métailié, coll « Sciences humaines », 1996, p 199

Cette mise en scène de la voix, malgré son caractère essentiel, n'est pas la même dans tous les textes. Chaque écrivain a, en réalité, sa propre expérience de la parole et de l'écriture au-delà du statut de la langue utilisée. Ainsi, contrairement à ce que laissent à penser certaines études sur la « littérature maghrébine », l'écriture de Djaout et de Khaïr-Eddine ne sont pas rendues semblables du fait que les deux auteurs aient des expériences linguistiques proches marquées par la mise à l'écart sociale de la langue maternelle (le berbère) et l'écriture dans une langue étrangère (le français).

Ce qui rapproche ces auteurs est le rapport particulier qu'ils entretiennent avec leur propre prise de parole qui renvoie aux voix qui les « hantent ». En effet, les trois auteurs étudiés sont habités par des voix absentes devenues obsessionnelles sous l'effet du temps. C'est ces voix que la théâtralisation s'attache à restituer par le pouvoir poétique du langage qui cherche à redonner un souffle à un passé révolu.

C'est la recherche de cette voix que j'ai entreprise à travers ce présent travail qui n'a pas la prétention d'être une étude exhaustive et qui se propose de n'être qu'une lecture par laquelle j'ai tenté de cerner la problématique de la mise en scène de la voix dans le roman.

Cette problématique m'a amenée, pour commencer, à interroger les théories de la théâtralisation afin de saisir les éléments narratifs qui permettent la mise en scène de la parole. Partant de la définition de la théâtralité qui dépasse le cadre du théâtre, j'ai tenté de montrer comment celle-ci était à l'origine d'un projet d'écriture qui inscrit nos auteurs dans l'histoire même du genre romanesque.

En effet, la théâtralité nous renvoie à l'histoire même du genre romanesque qui fut étudiée par Zumthor. Translation de récits oraux, le roman n'a jamais pu se détacher de cette mise en scène de paroles qui sont, d'abord, pensées comme des voix et qui sont destinées à être entendues.

C'est la raison pour laquelle j'ai commencé par rappeler la tradition vocalique dans le roman et identifié les caractéristiques d'une écriture théâtrale. Cette dernière étant perceptible à travers des procédés narratifs, j'ai commencé, mon étude, par l'étude de la mise en scène de la parole à travers la spatialisation du temps, l'émergence d'un être regardant, et la densification de l'espace.

Le temps, figure importante des romans étudiés entre sa présence et son effacement, manifeste un questionnement des auteurs sur la perte ontologique. En effet, comme le démontrent les philosophes qui ont interrogé cette notion, la question du temps est étroitement

liée à celle de l'être. La temporalité apparaît, ainsi, d'abord, comme une figure de la perte. Le bouleversement de l'ordre linéaire du temps et du récit aboutit à l'abolition même du temps, au déplacement des trois dimensions temporelles sur le même plan du présent et à l'effacement du présent qui se fait déborder par le passé et le futur.

Malgré les différents aspects qu'il prend dans les œuvres qui composent le corpus, l'anéantissement du temps se manifeste, dans tous les textes, à travers un effacement du présent. Il y a un vide dans l'écoulement du temps qui nous place dans un labyrinthe temporel. En effet, face au caractère implacable du temps, l'écoulement du présent sera aboli au profit d'un maintenant « absolu », isolé de toute référence temporelle qui inscrit l'être dans un espace nomade. Ce maintenant est un ici perpétuel où s'ancre un sujet condamné à être un sujet de la finitude. Ainsi, le présent néantisé est, paradoxalement, étendu à travers le parcours mnésique des voix énonciatives.

Mais, ce rapport particulier avec le temps, place le sujet dans une situation paradoxale où les événements passés qui le déterminent ne sont pas évoqués dans la mémoire puisqu'ils sont présents dans cette temporalité du présent passé. L'être devient, dès lors, un présent-absent.

L'étude des énonciateurs a, pour sa part, dévoilé le développement de deux réseaux signifiants, celui de la néantisation des êtres en tant qu'êtres du discours et celui de leur constitution en tant que « voyeurs ». L'étude du second réseau a, d'ailleurs, mis en évidence un type d'énonciateur que l'on retrouve dans les textes étudiés et dans tous les romans puisqu'il renvoie à la notion de focalisation : le regardant.

L'être, totalement effacé en tant qu'individu, est paradoxalement, en dépit de son néantisation, perçu à travers sa perception du monde qui l'entoure. En effet, perdu dans le temps, il existe dans son rapport à ce qui l'entoure. Il ne vit, il n'est perçu en tant qu'en-soi que dans son rapport avec ce qu'il voit. Il est pris dans un temps du désert. Il n'est plus sujet pour lui-même mais un point de focalisation à travers lequel le monde existe. Il devient une absence, une « chambre noire » pleine de voix absentes, de lieux perdus.

Liée aux rapports problématiques de l'être avec sa propre finitude, la remise en question du sujet parlant vient de sa difficulté à émerger en tant qu'être de parole qui dit « je ». L'homme face au temps est, dans les œuvres étudiées, confronté à sa propre vérité qui le mène inexorablement vers le néant. Ainsi, j'ai constaté que la représentation du temps greffé à l'effacement du narrateur est la figure de l'homme pris comme être de finitude face à la mort et à l'espace en marche.

Les espaces en marche qu'ils prennent l'aspect de territoires de l'enfance ou de non-lieux apparaissent comme des paradigmes où les lieux se transmutent en épaisseur et en durée, où l'espace lui-même devient réalité et le seul ancrage de l'être. D'ailleurs, le rapport entre les espaces des origines (territoires de l'enfance chez Djaout et Khaïr-Eddine, ou territoires mortuaires chez Pinget) et les lieux de l'exil du présent de l'écriture apparaît comme une sorte de retour, non pas vers l'espace originel qui ne peut être restitué, mais à la seule réalité tangible, celle de la réalité linguistique.

L'espace exerce une force centripète et centrifuge. D'une part, il permet l'ancrage de l'être face au passage du temps et, d'autre part, son caractère mouvant et changeant fait qu'il marque le passage du temps. En effet, rebelles à toute fixité temporelle, le nomadisme de nos auteurs et leur refus de toute fixité si ce n'est celle de l'ancrage dans une parole poétique se conjuguent à une volonté d'inscrire le futur dans l'espace des origines, à travers la transmission de la parole. Marqué par le vide, l'absence, la néantisation, l'être « se tourne vers l'acte même de parler »⁴⁵³.

Ainsi, les romans étudiés remettent la voix au fondement de la littérature. C'est la raison pour laquelle j'ai consacré, la seconde partie de mon travail, à l'étude de la poétique mise en place pour mettre en avant la voix. Cette poétique a, d'abord, mis en avant l'existence de stratégies qui aboutissaient à la fragmentation de la langue avant d'atteindre la structuration et l'émergence de la voix.

L'étude des stratégies d'écriture a montré une méfiance de la langue qui est incapable de prendre en charge la représentation de la réalité et la néantisation de l'être. C'est ainsi que les textes étudiés mettent en scène un langage qui tourne à vide, qui surgit du néant, éclatée et fragmentée avant d'y retourner.

Cependant, la poétique de la voix n'est pas seulement celle d'un mouvement d'éclatement, elle est aussi une poétique de la transfiguration. En effet, c'est par l'éclatement des phrases, la scission de la langue que la voix originelle peut émerger. Ce n'est que par le refus de l'utilisation commune de la langue et la création d'une parole-autre absolue que les auteurs tentent de transcender la finitude qui pèse sur tous. Cette parole-autre est, selon ma lecture, essentiellement celle du lecteur à qui l'auteur semble dire « Il me faut simplement que vous récitiez mes paroles »⁴⁵⁴.

⁴⁵³ Rabaté Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, p. 109.

⁴⁵⁴ Ponge Francis, « Savon », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque la Pléiade », t.II, 2002, p. 387

En effet, dans ce théâtre que constituent les textes, tout est tendu vers l'instance de lecture qui légitime l'écriture et réalise l'œuvre. Les voix que tentent de faire émerger les auteurs ne peuvent accéder à l'être que par la voix du lecteur. La spatialisation du temps, l'évanescence du narrateur, le recours à des espaces capable de faire percevoir sont étroitement dépendants du lecteur qu'il faut faire parler. La multiplication des procédés d'adresse, l'inclusion, dans les œuvres, du dialogue avec les instances de réception à travers les commentaires et les insertions métadiscursives, la fragmentation de la voix et sa structuration tentent de constituer le lecteur en voix essentielle. Il devient celui que l'on entend dans le texte, il est cette voix vivante créatrice seule capable de donner vie aux mots.

La rencontre de deux expériences, celle d'écrire en écoutant et celle d'écouter en lisant, explique le rapprochement que j'ai fait entre trois auteurs qui sont issus de cultures différentes mais qui ont été classés, tous les trois, dans ce que la critique a eu tendance à appeler la « crise du roman » qui est principalement une crise du langage.

Mais malgré le déferlement d'études, de lectures, de thèses qui analysent la modernité, l'oralité, le désenchantement des œuvres de Djaout, de Khaïr-Eddine et de Pinget, j'ai été surprise qu'on consacre très peu de pages à la présentation de la réflexion fondamentale qui innerve toute leur écriture. L'examen de la théâtralité m'a permis, en effet, de mettre à jour la présence d'un recueillement sur le rapport de l'être avec la langue.

Dans le tournoyant soliloque d'un scripteur, dans le monologue d'un auteur qui tente de retrouver le lieu de son enfance, de dire et de redire jusqu'à l'obsession sa recherche d'une voix à habiter, ce qui s'impose à nous, en tant que lecteur, ce sont les positionnements linguistiques des écrivains qui sont différents de la poétique de la parole.

J'ai conscience que j'aurais dû, dans la seconde partie, m'accorder, au-delà de l'étude de la présence d'une voix qui se délite en se perpétuant dans les textes, le droit de retrouver la langue de Djaout, de Khaïr-Eddine et de Pinget. Mais le creusement d'une réflexion qui se resserre autour de la question si universelle de la langue m'aurait conduit à totalement délaissé ma problématique initiale qui tourne autour de la théâtralisation de la voix d'un parleur ressassant et/ou muet.

Interroger la langue des écrivains, c'est interroger notre propre rapport avec les autres qui hantent notre parole. En effet, la langue ne nous appartient jamais, elle est un legs reçu et irrecevable. Reçu car on est condamné à l'utiliser. Irrecevable car les mots existent en dehors de nous, convoient une doxa, un passé que nous devant assumer même si nous les rejetons.

La langue est définitivement celle des autres, celle d'une bouche commune par laquelle tout le monde parle. Elle rattache les auteurs à la communauté, à la tribu qu'ils désirent tant quitter. Elle est cette a(e)ncre qui les retient. La langue, ennemi si intime, sape leurs projets d'écriture, interdit tout travail d'expression.

La poétique de la parole aboutit ainsi inexorablement à la recherche d'une langue capable d'instaurer une distance convenable entre l'être et le monde des autres.

C'est ainsi que la théâtralisation de la voix dans les œuvres étudiées me mena à interroger ma propre parole. Le passage du regard à l'écoute qui instaura une forme de rapprochement entre la langue de l'auteur et la mienne explique, sans doute, la plénitude que peut être l'expérience de la lecture.

Cette plongée dans le puits, à la poursuite de la voix absente d'un cadavre, m'a étrangement ramenée à moi en me libérant de la tyrannie de la langue. Je m'écriais, de fait, à la suite de Barthes

J'ai une maladie : je vois le langage. Ce que je devrais simplement écouter, un drôle de pulsion, perverses en ce que le désir s'y trompe d'objet, me révèle comme une « vision » (...) A la scène primitive, où j'écoute sans voir, succède une scène perverse, où j'imagine voir ce que j'écoute. L'écoute dérive en scopie : du langage, je me sens visionnaire et voyeur⁴⁵⁵

Il y avait, ainsi, comme une urgence de finaliser ce travail de recherche avant d'être submergée par un épanchement rendu inéluctable par la voie qu'avait prise mon étude. Cette nécessité, même si elle ne justifie pas le choix que j'ai fait, explique, en partie, le déséquilibre entre les deux parties de cette thèse.

Il y a des livres qui soudain nous parlent par la magie de l'osmose qui s'est faite entre l'objet textuel et l'acte d'énonciation du lecteur qui le prend en charge. Cette osmose est plurielle car chaque lecture est singulière. C'est pourquoi il nous a été très pénible de soumettre les œuvres qui composent notre corpus à des protocoles intellectuels ou à des généralisations taxinomiques.

Peut-être que l'osmose qui s'est faite entre ces romans et le lecteur que je suis a avoir avec quelque chose de l'ordre de la fascination que j'avais ressentie lors de ma recherche sur *Moi l'aigre*. Cette fascination, renouvelée par la lecture des autres textes qui composent notre corpus, réveille des échos d'espaces qui doucement structurent, mes territoires de l'enfance, ma mémoire, et surtout mes interstices. Le seuil, celui du livre également, suscite, en moi, le rêve de

⁴⁵⁵ - Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cité, p. 141

transgression et, comme l'enfant de l'*Invention du désert*, le désir d'explorer, de posséder.

Avec le seuil, la géographie du texte est marquée par des cicatrices qui semblent définir le récit contemporain. En effet, il se présente comme le lieu de la mise en scène d'une parole qui ne peut plus représenter l'expérience de soi, de l'autre et de l'écriture. Malgré le caractère introspectif de toute écriture, le je qu'elle exprime, dans le roman dit moderne, est diffracté, broyé par le contexte. C'est ainsi que la parole, à son tour, de façon à marquer sa propre étrangeté, prend la forme d'une logorrhée délirante, d'un monologue éclatée. Elle se réfugie dans le creux du cri, de l'inarticulé.

Conscient de l'inaptitude de la langue à dire, à représenter, à nouer les fils d'Ariane du dialogue, l'être se réfugie dans d'incessant va-et-vient, dans d'interminables ressassements. C'est cette situation que semble explorer les auteurs des textes qui composent notre corpus. Les cinq textes étudiés s'ouvrent sur une absence de l'être. Ils mettent en scène des auteurs à la recherche de leur identité qui prend la forme d'une quête de la voix essentielle, seule capable de contenir leurs êtres.

En effet, devant le vide langagier, la représentation ne suffit plus, les vecteurs du narratif (personnage, temps, intrigue) sont insuffisants. Le narratif cède la place au discours qui lui-même finit par s'étioler pour laisser libre cours à la lecture à haute voix. La voix, objet de la quête, devient espace de partage. En effet, porté par la voix muette de l'énonciateur, le récit arrive mal à raconter, il se fissure, se refuse. La parole se déplace du côté de la réception. La voix qui se fait entendre n'est pas celle du sujet de l'écriture, mais celle du sujet de lecture. La mise en mots ne sert plus à faire entendre la parole de l'auteur, mais le texte lui-même qui prête sa voix au lecteur. Le lecteur devient une chambre d'échos.

C'est cette mise en scène de la voix qui, nous semble-t-il, lie nos trois auteurs, Djaout, Khaïr-Eddine et Pinget. Issus de trois aires culturelles différentes, chacun de ces écrivains va créer une scénographie de la prise de parole qui les inscrit dans une histoire du genre romanesque qui remonte au Moyen-âge et même à l'Antiquité

La singularité est dans cette poétique de la voix qui recouvre autant l'image d'une parole source que les résonances génériques et discursives qui excèdent cette image et renvoie à l'épaisseur du texte.

Les modes d'enchaînement donnent un rythme à la parole. L'articulation séquentielle, et phrastique dessine les grains de la voix et l'espace imaginaire de son jaillissement.

Pour dire l'impossible et se dire dans cette impossibilité d'être, les écrivains vont recourir à la poésie dans son sens premier. C'est aussi ce que suggèrent nos auteurs en tentant de redonner une signification à ces coquilles vides de sens, vacantes que sont les mots. Ils ont conscience que

seule cette parole essentielle permet d'accéder à une vérité bouleversante de la néantisation de l'être. La parole poétique est la seule capable de conférer force à la mémoire, de lutter contre le silence et la déchéance. Ainsi, le lecteur est invité à entendre la parole survivante qui poétise le vide.

La poétique de la voix nous permet d'entendre le silence c'est-à-dire de le constituer en un lieu où se constitue l'audible. C'est en cela que l'écoute est précieuse car elle fait entendre un en-deçà des mots et un au-delà de la langue. Elle se situe entre l'aphasie et la logorrhée.

La voix nous renvoie au temps des origines car elle est antérieure à la langue et au langage. La modernité ne fait que renouveler son écoute sans jamais atteindre son espace émergence. Cette voix que l'on partage avec les oiseaux, comme le fait remarquer Djaout, respire en chacun de nous, un peu comme un poème. Elle est l'écoute qui ne sait pas qu'elle écoute ni ce qu'elle écoute. Elle n'est pas porteuse d'un sens, elle est un sens, elle est ce qui doit être perçu.

La poétique de la parole appelle le sujet à advenir par sa voix car elle est « pure énonciation, pure temporalité, (...) pure présence du temps »⁴⁵⁶

Ainsi, par l'écriture, les auteurs tiennent le temps, l'espace, l'être, le corps voix en tant que rythme dans la parole. Le texte s'installe en nous, non pas comme dans un théâtre, mais comme le théâtre de l'origine de la parole, du mystère de la voix

Cet inconnu de la voix n'étant pas réductible à la littérature, la poétique de la voix ouvre des perspectives sur l'historicité de l'être. C'est ce que nous aurions dû pousser plus loin dans notre analyse, nous en avons conscience. Mais la voix déborde, et l'écoute devient celle de l'urgence.

La parole de trop, affirmée puis détruite, finit par abolir le texte et laisser au-delà des vocables une page blanche à la disposition du lecteur comme une façon de lui dire « la parole est à toi maintenant. Prend là ! ».

⁴⁵⁶ POIZAT, M. « La voix et l'appel du sujet », *in la Voix*, Colloque d'Ivry, p 33

Bibliographie

1. Corpus :

DJAOUT, Tahar, *L'Exproprié*, roman, Alger, éd. SNED, 1981

L'Invention du Désert, roman, Paris, Seuil, 1987

KHAÏR-EDDINE, Mohammed, *Moi, l'aigre*, roman, Paris, Le Seuil, 1970

Une Vie, un rêve, un peuple, toujours errants, roman, Paris, Le Seuil, 1978

PINGET, Robert, *Cette Voix*, roman, Paris, Les Editions de Minuit, 1975

2. Œuvres des écrivains qui composent notre corpus :

a. Textes de Tahar Djaout.

Solstice barbelé, (poèmes), Canada, Naaman, 1975

L'arche à vau-l'eau, (poèmes), Paris, Ed. Saint-Germain-des-Prés, 1978

Insulaire et Cie, (poèmes), 1980

L'Exproprié, (roman), Alger, SNED, 1981

L'oiseau minéral, (poèmes), 1982

Les rets de l'oiseleur, (nouvelles), Alger, SNED, 1983

Les Chercheurs d'Os, (roman), Paris, Seuil, 1984, Prix de la fondation del Duca

L'Invention du Désert, (roman), Paris, Seuil, 1987

Les Vigiles, (roman), Paris, Seuil, 1991

Pérennes, (poèmes), 1996 (à titre posthume)

Le Dernier été de la Raison, (roman), Paris, Seuil, 1999, (à titre posthume)

b. Textes de Mohammed Khaïr-Eddine.

Nausée noire, (poèmes), Londres, Siècle à mains, 1964

Poésie toute, (poèmes), Casablanca, Imprimerie du Nord, 1964

Faune détériorée, (poèmes), L'Aude, Ed. Bram, Encres vives, 1966

Le Roi, (poèmes), Brive, Jean-Paul Michel, 1966

L'Enquête, (poèmes), Bruxelles, Ed. de l'Heure, 1966

« *L'Enterrement* », (nouvelle, Prix de la nouvelle maghrébine), in *Preuves*, N° 184, Paris, juin 1966, p. 3-8

Agadir, (roman), Paris, Le Seuil, 1967

Corps négatif (suivi de) Histoire d'un Bon Dieu, (Roman), Paris, Le Seuil, 1968

Soleil arachnide, (poèmes), Paris, Le Seuil, 1969

Moi, l'aigre, (roman, théâtre, poésie), Paris, Le Seuil, 1970

« Tombeau de Che Guevara », (poème), In *Alif* (revue), N°1. Tunis, déc. 1971
Le Déterreur, (roman), Paris, Le Seuil, 1973
« Bucolique, Sijelmassa, », (poèmes), In *Alif* (revue), N°4-5, Tunis, 1974
Ce Maroc! (poèmes), Paris, Le Seuil, 1975
Une Odeur de mantèque, (roman), Paris, Le Seuil, 1976
Une Vie, un rêve, un peuple, toujours errants, (roman), Paris, Le Seuil, 1978
« De Casa à Bogota », (poème), In *Europe*, N°602-603, Paris, juin-juil. 1979
« Permanence de Taos Amrouche », (poème), In *Itinéraires*, N°2, 1979
« Redécouverte du Sud », (récit), In *Lamalif* (mensuel), N°112, Casablanca, janv. 1980
Résurrection des fleurs sauvages, (poèmes), Rabat, Editions Stouky, 1981
« Le lion de la tribu », (poème), In *Al-Maghrib* (Quotidien), Rabat, 3 mars 1981
« Aérobie », (poème), In *Al-Maghrib* (Quotidien), Rabat, 8-9 mars 1981
« Obsidienne », (poème), In *Al-Maghrib* (Quotidien), Rabat, 7-8 juin 1981
Légende et vie d'Agoun'chich, (roman), Paris, Le Seuil, 1984
« Ishtar », (poèmes), in *Esprit*, N°162, Paris, juin 1990
Mémorial, (poèmes), Paris, Le Cherche-Midi, coll. « Points fixes/poésie », 1991
« La Goule », (nouvelle), in *Esprit* N°169, Paris, février 1991
« Parole élémentaire », (nouvelle), in *Esprit* N°169, Paris, février 1991
« Villes », (poème) in *Al-Bayane* (Quotidien), Rabat, 28 oct., 1993
« L'Asile », (poème) in *Al-Bayane* (Quotidien), Rabat, 2 nov. 1993
M'Seffe vu par Khaïr-Eddine, (Album de peintures), Casablanca, Arrabeta, coll.
« Silhouettes », 1995

c. Texte de Robert Pinget.

Entre Fantoine et Agapa. (nouvelles), Jarnac, La Tour de Feu, 1951
Mahu ou le matériau. (roman), Paris, Robert Laffont, 1952
Le Renard et la boussole. (roman), Paris, Gallimard, 1953
Graal Flibuste. (roman), Paris, Les Editions de Minuit, 1956
Baga. (roman), Paris, Les Editions de Minuit, 1958 (réimprimé, 1985).
Le Fiston. (roman), Paris, Les Editions de Minuit, 1959
Lettre morte. (théâtre), Paris, Les Editions de Minuit, 1959
La Manivelle/The Old Tune, (théâtre), (texte français de Robert Pinget, traduction anglaise de Samuel Beckett). Paris, Les Editions de Minuit, 1960
Clope au dossier. (roman), Paris, Les Editions de Minuit, 1961

Ici ou ailleurs suivi de Architruc et de l'Hypothèse. (théâtre), Paris, Les Editions de Minuit, 1961

Architruc. [Précédé de: «Oh les beaux jours»] et de «Cendres.» (théâtre), Paris, L'Avant Scène, 1964, n° 469-470

L'Inquisiteur. (roman), Paris, Les Editions de Minuit, 1962

Autour de Mortin. (théâtre), Paris, Les Editions de Minuit, 1965

Quelqu'un. (roman), Paris, Les Editions de Minuit, 1965

Cette Chose. Paris, D. René, 1967

Le Libéra. (roman), Paris, Les Editions de Minuit, 1968

Passacaille. (roman), Paris, Les Editions de Minuit, 1969

Identité suivi de Abel et Bêla. (théâtre), Paris, Les Editions de Minuit, 1971.

Fable. Paris, Les Editions de Minuit, 1971.

Paralchimie suivi de Abel et Bêla. (théâtre), Paris, Les Editions de Minuit, 1971.

Cette Voix. (roman), Paris, Les Editions de Minuit, 1975.

L'Apocryphe. (roman), Paris, Les Editions de Minuit, 1980.

Monsieur Songe. (roman), Paris, Les Editions de Minuit, 1982.

Le Harnais. Paris, Les Editions de Minuit, 1984.

Charrue. Paris, Les Editions de Minuit, 1985.

Un Testament Bizarre, suivi de Mortin pas mort; Dictée —Sophisme et Sadisme — Le Chrysanthème — Lubie. (théâtre), Paris, Les Editions de Minuit, 1986.

3. Ouvrages sur les écrivains qui composent notre corpus :

a. Ouvrage sur Tahar Djaout

FEVE, Janine, « Les écrivains algériens de la nouvelle génération : Intertextualité et traitement de l'Histoire : L'exemple de Tahar Djaout ou la mise à mort de l'épopée », In *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 11 : Littératures maghrébines, T2, colloque Jacqueline Arnaud, L'Harmattan, 1990.

MOKHTARI, Rachid, « *La blessure syntaxique* » (article en ligne : http://www.zianeonline.com/tahar_djaout/blessure_syntaxique.htm).

TCHEHO, I. C., « Entretien avec Tahar Djaout », In *Algérie Littérature/Action*, juin/septembre, n° 12, 1997.

Algérie Littérature / Action, n°1, « Les introuvables : Une interview de Tahar Djaout à la revue *Tin Hinan* (1991) », mai 1996, Marsa Editions, Paris.

Kaléidoscope critique, Hommage à Tahar Djaout, Equipe de recherche ADISEM, 1995,
Université d'Alger.

Vols de guêpier, Hommage à Tahar Djaout, Equipe de recherche ADISEM, 1994, O.P.U.,
Alger.

b. Ouvrages sur Mohammed Khaïr-Eddine

BONN, Charles, (Ss dir. de) KHADDA, Naget, MDARHRI-ALAOUI, Abdellah,
Littérature maghrébine d'expression française, Paris,
EDICEF/AUPELF, Coll. « Histoire littéraire de la francophonie »,
1996.

BRAHIMI, Denise, BELLOC, Gabriel, *Anthologie du roman maghrébin, négro-africain,
antillais et réunionnais d'expression française, de 1945 à nos jours*.
Paris, CILF, Delagrave, 1986.

DEJEUX, Jean, *Littérature maghrébine de langue française. Introduction générale des
auteurs*. Sherbrooke, Naaman, 1973.

GONTARD, Marc, *Violence du texte, Etudes sur la littérature marocaine de langue
française*. Paris-Rabat, L'Harmattan-SMER, 1981.

Le Moi étrange, Littérature marocaine de langue française. Paris,
L'Harmattan, Coll. « Critiques littéraires », 1993.

MICHEL, Jean-Paul, *Mohammed Khaïr-Eddine*. Bordeaux, William Blake & Co. Ed.,
1995.

MOUZOUNI, Lahcen, *Le roman marocain de langue française*. Paris, Publisud, 1987.

NOIRAY, Jacques, *Littératures francophones. 1. Le Maghreb*. Paris, Belin, Coll. « Belin
Sup. Lettres », 1988.

TENKOUL, Abderrahman, *Littérature marocaine d'écriture française. Essais d'analyse
sémiotique*. Casablanca, Afrique-Orient, 1985.

Algérie-actualité.

DJAOUT, Tahar, « Une beauté hirsute et tragique ». N° 1300, Alger,
13-17 sept. 1990, p.31.

Cahier d'études maghrébines.

HEILER, Suzanne, « Réflexions théoriques et options esthétiques dans
la revue *Souffles* (1966-1972) ». N°5, Cologne, 1993, p. 80-91.

Celan Review.

ARNAUD, Jacqueline, « Genèse et apocalypse dans un texte de Khaïr-
Eddine » (sur *Agadir*), N°5-1, Philadelphie, Temple University, nov.
1985, p. 8-12.

Horizons maghrébins.

EL MALEH, Edmond Amran, « Mohammed Khaïr-Eddine, poète libertaire. ». N°30, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Hiver 1995, p. 129.

Itinéraires et contacts de cultures.

ARNAUD, Jacqueline, « Culture et tradition populaire dans l'œuvre de Khaïr-Eddine. ». N°1, *L'écrit et l'oral*. Paris, Université Paris-Nord/L'Harmattan, 1^e semestre 1982, p. 97-106.

L'Afrique littéraire et artistique.

HENNEBELLE, Monique, « *Agadir* de Mohammed Khaïr-Eddine. ». N°5, juin 1969, p. 8-15.

Les temps modernes.

BEN CHEIKH, Jamal Eddine, « Écriture et idéologie », in, *Les Temps modernes*, « Du Maghreb », n° 375 bis. Oct. 1977, p. 374.

Présence francophone.

ARNAUD, Jacqueline, « Khaïr-Eddine le sudiste. ». N°21, Sherbrooke, CELEF, Université de Sherbrooke, 1980, p. 7-20.

Revue de l'occident musulman et de la Méditerranée.

ARNAUD, Jacqueline, « Le roman maghrébin en question chez Khaïr-Eddine, Boujedra, Tahar Ben Jelloun. ». N°22, Aix-en-Provence, Association pour l'Étude des Sciences Humaines en Afrique du Nord, 2^e semestre 1976, p. 59-68.

c. Ouvrages sur Robert Pinget

PRAEGER, Michèle, *Les romans de Robert Pinget. Une écriture des possibles*, Lexington, French Forum Publishers, 1986.

RICARDOU, Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, (« *Le Libéra*»), Paris, Seuil, 1971, pp. 234-65.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman* («Un roman qui s'invente lui-même»), Paris, Les Editions de Minuit, 1963.

TREZEL, Annie, *Lecture des romans de Pinget*, Thèse de troisième cycle, Paris, Université de Paris I, 1974.

Bas de casse,

Autour de Pinget (numéro spécial), éd. Blake, H.N., Jaworski, P. Paris, n°2, 1980.

Esprit,

CREPU, Michel, «Voix. Entretien avec Robert Pinget», février 1984.

La Nouvelle Revue Française,

DULAC, Philippe, «Robert Pinget: Cette voix», n°301, 1er février 1978.

KAENEL, Philippe, « Robert Pinget et le Nouveau Roman », février 1984.

Le Monde,

POIROT-DELPECH, Bertrand, « Verbe sans sujet : *Cette Voix*», 28 février 1975

Revue de Belles Lettres,

Robert Pinget (numéro spécial), éd. Olivier Bectsch, Genève, 1, 1982.

4. Ouvrages sur le théâtre et la théâtralisation :

BARTHES, Roland., *Ecrits sur le théâtre*, Ed. Seuil, coll. « Essais », Paris, 2002.

CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 1998, [1991].

EVREINOV, Nicolas, *le Théâtre dans la vie*, Paris, Stock, 1930.

KOWZAN, Tadeusz, *Littérature et Spectacle*, La Haye, Mouton, 1975.

LARUE, Anne, (Dir.) *Théâtralité et genres littéraires*, Publications de la Licorne, colloque II, UFR Langues et littératures de Poitiers, 1995.

LEFEBVRE, Henri, « La Production de l'espace », *in l'Homme et la société*, 1974, vol 31, n°1

LEJEUNE, Phillippe, *l'Auteur et le manuscrit*, Paris, PUF, 1991

ONG, Walter J ., *Orality and Literacy*, New York, Routledge, 2002 (1982) [http://dss-edit.com/prof-anon/sound/library/Ong_orality_and_literacy.pdf, version numérique consultée le 23 janvier 2010].

SCHERER, Jacques, *la Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950.

5. Ouvrages théoriques :

- ADAM, Jean-Michel, *Le Texte narratif. Précis d'analyse*, Paris, Nathan université, coll. « fac. Linguistique », 1985.
- ADORNO, Theodor W., *Dialectique négative*, trad. G. Coffin et al., Paris, Payot & Rivages, 2003.
- ANGELET, Christian, HERMAN, Jan, « Narratologie », in DELCROIX, M., ET HALLYN, F., (dir.) *Introduction aux études littéraires*, Paris, Ducrot, 1987.
- ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Seuil 1980.
- AUGE, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, le Seuil, 1992.
- BACHELARD, Gaston, *la Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1993 (1960).
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, L'Âge de l'Homme, 1970.
Esthétique et Théorie du roman, Paris, Gallimard, 1978.
- BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, le Seuil, 1970.
le Degré zéro de l'écriture, suivi de *Nouveaux Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972.
Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV, Paris, Seuil, coll. « Points », 1984.
Le Plaisir du texte, Paris, Seuil, 1984.
Essais critiques, Paris, Seuil, 1991 (1983).
« Roland Barthes par Roland Barthes », in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002.
- BEAUDOIN, Rejean, *le Roman québécois*, Montréal, Boréal, 1991.
- BECKETT, Samuel, *Comment c'est*, Paris, Editions de Minuit, 1961.
- BELUGUE, Geneviève, « Du lieu incontournable à la relation », www.edouardglissant.fr/belugue.pdf, consulté le 07/03/2015.
- BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, (T1), Paris, Gallimard, 1991 [1966].
Baudelaire, Limoges, Lambert-Lucas, 2011, 304
- BLANCHOT Maurice, *L'Espace Littéraire*, Paris, Gallimard, coll. NRF, 1955.
Entretien infini, Gallimard, coll. NRF, 1969.
l'Amitié, Paris, Gallimard, 1971.
la Part du feu, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1980 (1949).
Faux pas, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1983.

- le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1986 (1959).
- BOCH, Béatrice, *le Roman contemporain, liberté et plaisir du lecteur (Butor, des Forêts, Pinget, Sarraute)*, Paris, l'Harmattan, 1998.
- BRETON, André, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque la Pléiade », 1988.
- BRUNET, Roger, FERRAS, Robert, THERY, Hervé, *les Mots de la géographie, dictionnaire critique*, Montpellier, Reclus la Documentation française, 1998.
- BURGOS, Jean, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, le Seuil, 1982.
- BUTOR, *Répertoire II*, Paris, Ed de Minuit, coll « Critique », 1964.
- CALUWE, Jean-Michel, « Les genres littéraire » in, DELCROIX M. ET HALLYN F. (sous dir.), *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, Paris, Ducrot, 1987.
- CANNONE Belinda, *Narration de la vie intérieure*, Paris, PUF, 2001.
- CERQUIGLINI, Jacqueline, « Le clerc et l'écriture : Le Voir dit de Guillaume de Machaut et la définition du dit » in *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, Heidelberg, 1980.
- CHARTIER, Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Armand Colin, 1990.
- CHESNEAUX, Jean, *Habiter le temps*, Paris, Bayard Éditions, Coll. Société, 1996.
- CHEVRIER, Jean, et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1997.
- CHION, Michel, *la Voix au cinéma*, Paris, ed. Cahier du cinéma, 1982
- COHN, Doritt, *la Transparence intérieure*, Paris, le Seuil, coll. « Poétiques », 1981.
- COMBE Dominique, *Poésie et Récit, une rhétorique des genres*, Paris, Corti, 1989.
- COOPER, David, *Le langage de la folie*, Paris, Ed. Seuil, 1977.
- COUTURIER, Maurice, *la Figure de l'auteur*, Paris, le Seuil, 1995.
- DELEGUE, Yves., *la Perte des mots. Essai sur la naissance de la « littérature » au XVI^e et XVII^e siècles*, Strasbourg, Presses Universitaire de Strasbourg, 1990.
- DELEUZE, Gilles, « Les cristaux de temps », in *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985.
- DELEUZE, Jacques, et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Edition de Minuit, 1980.
- DEPRETTO, Catherine, *L'Héritage de Bakhtine*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Sémaphores », 1997.
- DERRIDA, Jacques, *la Voix et le Phénomène*, Paris, PUF, coll. « Epiméthée », 1967

- l'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p.296
- Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, p 102
- DIDEROT, Denis, *Ouvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1965.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Ed Minuit, 1992
- Images malgré tout*, Paris, Ed Minuit, 2004.
- DUBOIS, Jean, *Grammaire structurale du français : la phrase et les transformations*, Larousse, Paris, 1969.
- DUCHAN, Judith, *Deixis in narrative*. Hillsdale, Erlbaum, 1995
- DUCROT, Oswald, *le Dire et le Dit*, Paris, Ed. de Minuit, 1984.
- DURAS, Marguerite, *Ecrire*, Paris, Gallimard, 1993.
- DURAS, Marguerite, XAVIER, Gauthier, *les Parleuses*, Paris, Edition de Minuit, 1974
- FONTANIER Pierre, *les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968.
- FOUCAULT, Michel, *les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966.
- Dits et écrits, 1954-1988. Tome III : 1976-1979*. Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1994.
- Les Hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009.
- GALMICHE, Michel, GADET Françoise, *la Grammaire d'aujourd'hui*, Paris Flammarion, 1986.
- GARRIGUES, Pierre, *Poétique du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995.
- GASPARINI, Philippe, *Autofiction, une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008.
- GENETTE, Gérard, « Frontières du récit », in *Communication* 8, Paris, 1966
- Figure III*, Paris, le Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- Nouveaux Discours du récit*, Paris, le Seuil, 1983.
- GENETTE, Gérard, ET TODOROV, Tzvetan, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1986.
- GLISSANT, Edouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- Faulkner, Mississipi*, Paris, Stock, 1996.
- Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997.
- GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, *Pour lire le roman*, Paris, De Boeck, 1989(1979).
- GOURMON, Rémy de, *le Désarroi*, Paris, Editions du Clown Lyrique, 2006.
- GOUX, Jean-Paul, *la Fabrique du continu. Essai sur la prose*, Paris, Champ Vallon, 1999.
- GRACQ, Julien, *En lisant, en écrivant*, Paris, Corti, 1981.
- GREVISSE, Maurice, GOOSSE, André, *le Bon Usage*, Paris, Ducrot, 1993.

- HAMBURGER, Käte, *la Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.
- HEIDEGGER, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962.
- HENRY, Albert, « l'Expressivité du dialogue dans le roman », in *la Littérature narrative d'imagination. Des genres littéraires aux techniques d'expression*, [Colloque de Strasbourg, 23-25 avril 1959]. Paris, PUF, 1961.
- HOLLANDER, John, *the Figure of echo. A mode of allusion in Milton and after*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1981.
- JUNG, Carl Gustav, *Métamorphose de l'âme et ses symboles*, trad. Y. le Lay, Genève, Georg, 1967.
Khōra I, Paris, Galilée, 1996 (1987).
- KIERKEGAARD, Søren, *le Journal d'un séducteur*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1989.
- KRISTEVA, Julia, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, le Seuil, 1969.
Le texte du roman, Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle, Paris, Mouton, 1970.
La Révolution du langage poétique, Paris, le Seuil, 1974.
- KUNDERA, Milan, *l'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.
- LACAN, *les quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, le Seuil, coll « Le champ freudien », 1973
Séminaire I (1953-1954), les Ecrits techniques de Freud, Paris, Seuil, 1998.
- LEJEUNE, Philippe, *les Brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998.
- LEVER, Maurice, *Romanciers du Grand Siècle*, Paris, Fayard, 1996.
- LEVINAS, Emmanuel, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Varin, 1967.
Humanisme de l'autre homme, Montpellier, Fata Morgana, 1972.
Sur Maurice Blanchot, Montpellier, Fata Morgana, 1975.
Le Temps et l'Autre, réédition, Montpellier, Fata Morgana, 1979 (1947).
- LOJKINE, Stéphane, *La Scène de roman : Méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin, coll. U. Lettres, 2002.
Image et Subversion, Paris, J. Chambon, 2005.
- LONGUET, Patrick, *Lire Claude Simon*, Paris, Editions de Minuit, 1995.

- LUDWIG, Ralph, *Ecrire la parole de nuit. La nouvelle littérature antillaise*, Paris, Gallimard, 1994.
- MAGNAN, Christian, MORIN, Lucie- Marie, *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*, Québec, Nuit blanche éd., 1997.
- MALDINEY, Henri, *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, Paris, Editions du Cerf, coll. « Œuvres philosophiques », 2012.
- MALLARME, Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque la Pléiade », 1984.
- MARCHAL, Bertrand, *Lire le symbolisme*, Paris, Dunod, coll. « Lire », 1996.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *la Conversation conteuse. Les Nouvelles de Marguerite de Navarre*, Paris, PUF, coll. « Ecrivains », 1992.
- MAXIMIN, Daniel, *les Fruits du cyclone. Une géopoétique de la Caraïbe*. Paris, le Seuil, 2006.
- MEIZOZ, Jérôme, *l'Âge du roman parlant ,1919-1939*, Genève, Droz, 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Folio, coll. « Essais », 1985.
Phénoménologie de la perception, Paris, Gallimard, 2013 (1945).
- MESCHONNIC, Henri, *Pour la poésie I*, Paris, Gallimard, 1970.
- MILNER, Jean Claude, *De la syntaxe à l'interprétation: quantités, insultes, exclamations*, Paris, Seuil, 1978.
- MILON, Alain, «La fabrication de l'écriture à l'épreuve du temps», in *L'épreuve du temps chez Maurice Blanchot* (Collectif sous la direction de HOPPENOT, Eric), Paris, les édition Complicités, coll. « Compagnie de Maurice Blanchot », 2006.
- MOULPOIX, Jean-Michel, *la Voix d'Orphée*, Paris, Corti, 1989.
- MYLNE, Vivienne G., *le Dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, Paris, Universitas, 1994.
- PATERSON, Janet M., *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, PUO, 1993 (1990).
- PEREC, Georges, *Espèces d'espace*, Paris, Ed Galilée, Collection « Espaces critique », 1974.
- PIAT, Julien, "L'Expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau roman (Beckett, Pinget, Simon)", in *L'Information grammaticale*, n°116, 2008, n°1.
- PICON, Gaëtan, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, Gallimard, 1960.
- POIZAT, Michel, « La voix et l'appel du sujet », in *la Voix*, colloque organisé par le CMPP d'Ivry (Janvier 1988), Paris, Lysimaque, 1989.

- La Voix sourde*, Paris, Métailié, coll « Sciences humaines », 1996.
- PONGE, Francis, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque la Pléiade », 2002.
- RABATE, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.
Louis-René des Forêts, la Voix et le volume, Paris, José Corti, 1991.
- RAIMOND, Michel, *le Roman depuis la révolution*, Paris, Armand Colin, 1967.
- ROUBAUD, Jacques, *Poésie, Etcetera : ménage*, Paris, Stock, 1995.
- TADIE, Jean-Yves, *le Récit Poétique*, Paris, Gallimard, 1994.
- TALON-HUGON, « L'émotion poétique », in, *Noesis* [en ligne], 07, 2004, mis en ligne le 19 mai 2005, [URL :<http://noesis.revues.org/30>].
- VALERY, Paul, *Œuvre complète*, vol.1, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1975.
- ZINK, Michel, « Une mutation dans la conscience littéraire : le langage romanesque à travers des exemples français du XIIème siècle », *Cahiers de la civilisation médiévale*, 1981, n° 93.
- ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

6. Thèses consultées :

- BECTSCHEN, Olivier, *La Bipolarité silence-parole de « Cette Voix » de Robert Pinget*, Mémoire de licence, Fribourg, Université de Fribourg, 1976.
- DAHLET, Véronique, *Robert Pinget et l'univers fictionnel de « Quelqu'un » à « l'Apocryphe »*, Mémoire de maîtrise, Tours, Université de Tours, 1981.
- MEZGHELDI, Zahra, *Oralité et stratégie scripturale dans l'œuvre de Mohammed Khair-Eddine*, Thèse de doctorat, Université Lyon 5, 2002.

7. Revues :

- Algérie Littérature/action*, n° 12, juin-septembre, 1997.
- Algérie-Actualité* du 19 au 25 mai 1968.
- Almaghrib* . n° 3588, Rabat, 18-19 sept. 1988.
- Amérique*, n° 12, 1993.
- Cahiers Renaud-Barrault*, n° 86, octobre 1975.
- Critique*, n° 485, octobre 1987.
- El Moudjahid culturel*, vendredi 21 novembre 1975.
- Esprit*, n° 2, février 1982.
- Etudes littéraires*, vol 3, n° 1, Presses de L'Université Laval, 1970.
- Etudes littéraires*, vol 19, n° 187, Presses de L'Université Laval, 1986.

Europe, n°897-898, janvier-février 2004

Kaléidoscope critique. Hommage à Tahar Djaout, Université d'Alger.

Equipe de recherche ADISEM, 1995.

Kalima, septembre 1987.

L'Information grammaticale, n°116, 2008, n°1.

La nouvelle Revue française, n° 368, sept 1983.

Langue française, année 1974, n°1.

Quasar II, Tifugh, n° 8, décembre 1995

Revue des études slaves, T54, fasc. 4, 1982.

Revue des lettres, n° 2, avril-mai 1971.

Romantisme, 1-2, 1971.

Rupture, n°2, septembre-octobre 1981.

Souffles, n°1, 1966, p71

Souffles, n° 4, 4^e trimestre 1966.

Théâtre/Public, 18-19, jan-juin 1975.

Index des noms propres

- Adam, **10, 83, 260**
Almoravides, 39, 102, 164, 278
Aristote, **6, 17, 31, 70, 140, 183, 184, 185, 186, 190, 193**
Artaud, 14, 290, 291
Aucassin et Nocolette, **20**
Bakhtine, 5, 26, 34, 35, 117, 121, 178, 189, 194, 227, 259
Balzac, **9, 74, 297, 299**
Barthes, **5, 23, 25, 35, 80, 95, 119, 120, 141, 174, 179, 183, 194, 209, 264, 315**
Baudelaire, **5**
Beckett, **16, 30, 95, 192, 201, 227, 242, 247, 248, 268, 293, 319**
Benveniste, **26, 80, 199**
Blanchot, 30, 68, 69, 99, 103, 104, 107, 113, 138, 159, 161, 193, 196, 200, 203, 209, 210, 213, 215, 229, 231, 235, 236, 241, 267, 268, 287, 318, 319
Boileau, 18
Brarhi, 38
Butor, **25, 100, 120, 287, 316**
Carnets du sous-sol, **26**
Cerquiglioni, **20, 21**
Cette voix, **2, 6, 36, 37, 45, 46, 47, 48, 49, 70, 76, 84, 85, 89, 90, 94, 95, 99, 102, 114, 115, 116, 118, 148, 149, 155, 158, 160, 176, 177, 182, 192, 197, 198, 201, 214, 216, 217, 219, 220, 221, 227, 228, 230, 236, 238, 239, 240, 242, 243, 246, 248, 252, 255, 257, 259, 260, 264, 265, 266, 268, 273, 275, 277, 278, 279, 284, 285, 288, 293, 298, 300, 307, 314**
Chrétien de Troyes, 299
Confessions, **34, 292**
D. Cooper, **4**
Dali, 70
Décameron, 299
Derrida, 102, 279, 298, 299
Diderot, **16, 21, 26, 72, 193**
Didi-Huberman, 103, 104, 107, 108, 110
Djaout, **1, 6, 8, 36, 37, 38, 39, 40, 59, 60, 62, 69, 76, 79, 81, 95, 97, 99, 103, 105, 106, 107, 108, 110, 118, 122, 123, 124, 127, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 160, 161, 167, 169, 170, 172, 173, 177, 181, 183, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 207, 208, 209, 216, 228, 229, 240, 255, 265, 268, 270, 275, 280, 281, 282, 284, 290, 293, 300, 301, 303, 304, 306, 307, 309, 311, 312, 320**
Dostoïevski, **26, 227, 315**
Ducrot, **18, 25, 46, 80, 315, 316, 317**
Enée, 280, 291
Evreinov, 34
Genette, **6, 18, 23, 24, 35, 40, 62, 73, 79, 80, 88, 194, 250**
Giraudoux, **27**
Glissant, 74, 127, 134, 135
Godot, **16, 29, 30**
Heidegger, 34, 69, 266, 267, 318
Huet, 21, 72
Ibn Toumert, 40, 85, 98, 108, 283
Ionesco, **30**
J. Gracq, 58
Jacques la fataliste, **33**
Jacques le fataliste et son maître, **26**
Journal en miettes, **30**
Joyce, **21, 190**
Khair-Eddine, **1, 4, 6, 8, 20, 24, 36, 53, 54, 59, 67, 69, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 103, 105, 106, 107, 111, 112, 113, 183, 191, 194, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 216, 217, 218, 228, 229, 231, 234, 236, 240, 250, 253, 254, 255, 256, 260, 261, 262, 265, 267, 268, 270, 272, 273, 274, 275, 280, 282, 284, 286, 293, 300, 301, 303, 304, 306, 309, 310, 312, 313, 320**
L'Ennemi, **23**
l'Exproprié, 2, 6, 19, 70, 74, 76, 77, 80, 83, 99, 102, 105, 107, 108, 118, 121, 128, 140, 141, 142, 155, 170, 182, 192, 199, 201, 203, 227, 230, 234, 243, 245, 251, 252, 257, 260, 263, 267, 270, 278, 282
L'Exproprié, **36, 59, 67, 76, 80, 81, 102, 109, 110, 124, 141, 156, 160, 167, 170, 171, 172, 182, 197, 198, 202, 227, 242, 244, 255, 259, 277, 282, 309**
l'Invention du désert, **2, 6, 37, 39, 70, 74, 76, 95, 101, 102, 103, 105, 106, 108, 138, 160, 168, 172, 182, 196, 198, 201, 203, 205, 227, 228, 255, 257, 260, 266, 268, 271, 273, 274, 275, 278, 279, 283, 284, 285, 306**
l'Invention du désert, **36, 37, 38, 60, 97, 102, 107, 122, 123, 124, 137, 138, 139, 140, 154, 156, 161, 163, 167, 230, 244, 246, 258, 270, 276, 277, 281**
la *Cantatrice chauve*, **29**
Laabi, 130, 174, 253
Lacan, 117, 118
Larue, **32**
le Chrysanthème, **45**
le Déterreur, **24**
les Chants de Maldoror, **33**
Levinas, 34, 37, 38, 69
Lévi-Strauss, 70
Lojkin, **27, 77**
Mallarmé, **22, 170, 194, 195, 202, 206, 215, 218, 229, 267**
Manon Lescaut, **15, 21, 33, 119**
Meschonnic, 95, 102
Métamorphoses, **201**
Michaux, 248, 293
Moi l'aigre, **2, 4, 6, 36, 59, 67, 68, 69, 70, 74, 76, 77, 78, 80, 83, 99, 102, 105, 106, 111, 112, 118, 140, 141, 144, 147, 148, 154, 159, 160, 167, 173, 192, 212, 217, 218, 227, 228, 230, 243, 246, 253, 257, 260, 275, 276, 283, 305**
Moi l'Aigre, **4, 19, 102, 182, 196, 198, 210, 213, 217, 231, 242, 251, 252, 255, 259, 272, 273, 275, 277**
Moi L'aigre, 267
Nerval, 290
Neveu de Rameau, **32, 190**
Nothomb, **21**
Ovide, 112, 201
Pascal, 34, 204, 209, 241, 269
Père Goriot, 190, 297
Picon, **31**
Pinget, **1, 6, 8, 23, 29, 36, 37, 38, 45, 47, 48, 49, 51, 69, 75, 84, 89, 90, 93, 94, 95, 103, 113, 114, 118, 148, 151, 157, 158, 160, 167, 174, 176, 177, 181, 183, 199, 200, 208, 219, 220, 221, 222, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 238, 240, 242, 247, 250, 256, 260, 265, 270, 275, 280, 282,**

287, 293, 300, 303, 304, 306, 310, 313, 314, 316, 319,
320
Poulet, 36
Proust, 36, 57
Récit poétique, 265
Ricœur, 34, 137
Rimbaud, 39, 104, 105, 232
Robbe-Grillet, 16, 53, 54, 72, 93, 139
Sade, **16, 21**
Saint Augustin, 34, 291, 292
Saint-Augustin, 34, 70, 287
Sarraute, **19, 46, 188, 189, 287, 316, 319**
Schérer, **32, 33**
Soleil arachnide, **20, 84, 146, 197, 200, 211, 212**
Sollers, **23, 198**
Tadié, 265, 266

Théo ou le temps neuf, **45**
Todorov, **15, 18, 84, 261**
Toumert, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 74, 85, 95, 96, 97, 98, 99,
106, 108, 110, 130, 140, 166, 288
Ulysse, 21, 190, 196
Une vie, un rêve, un peuple toujours errants, **2, 6, 75, 85,**
86, 88, 101, 102, 105, 138, 157, 159, 160, 161, 168, 169,
182, 192, 197, 198, 210, 211, 213, 214, 217, 218, 219,
230, 236, 247, 275, 277, 284, 285, **289**
Une Vie, un Rêve, un Peuple toujours errants, **36, 53, 54,**
58, 122, 124, 130, 131, 132, 137, 138, 139, 167
Une Voix, **26**
Valéry, 266, 293
Virgile, 280
Yvain ou le Chevalier du lion de, 298
Zumthor, 171, 247, 291, 292, 300, 301

Table des Matières

Introduction	3
<u>Partie 1. La théâtralisation dans le roman</u>	12
Chapitre 1: La spatialisation du temps	34
1. Temps à l'œuvre	37
2. Architecture mentale du temps	53
3. <i>Aiōn</i> , l'âge total d'un monde.....	59
Chapitre 2 : L'être et ses voix(es)	70
1. L'être et ses voix	73
2. L'œil écoute	101
Chapitre 3 : La sémiotisation de l'espace	119
1. Territoire	121
2. Non-lieu	153
<u>Partie 2. Pour une poétique de la parole</u>	180
Chapitre 1 : Une parole autre	194
1. La voix de Philomène	201
2. L'écriture en balbutiement	209
3. Cette voix sur l'ardoise qui s'efface.....	219
Chapitre 2 : La mise en scène de la parole.....	226
1. Une parole de fragments.....	228
2. L'œuvre au jaune.....	264
Chapitre 3 : L'incandescence de la voix	280
Conclusion	295
Bibliographie	308
1. Corpus :	309
2. Œuvres des écrivains qui composent notre corpus :	309

3. Ouvrages sur les écrivains qui composent notre corpus :.....	311
4. Ouvrages sur le théâtre et la théâtralisation :.....	314
5. Ouvrages théoriques :	314
6. Thèses consultées :.....	320
7. Revues :.....	320

Index des noms propres	322
-------------------------------------	------------

Résumé

L'écriture du XX^e siècle semble vouloir représenter, à travers le recours à une écriture polyphonique, protéiforme, plurielle, le drame moderne de l'être. C'est à ce retour aux sources de la voix que nous invite l'écriture de T. Djaout, de M. Khaïr-Eddine et de R. Pinget à travers une théâtralisation de la parole dans leurs romans. En effet, la théâtralité permet à la parole de devenir plurielle. La multiplication des voix narratives, l'éclatement échologique de la phrase donnent à l'auteur le pouvoir de créer un nouveau souffle dans l'écriture, conduisant à la réinvention de la voix devenue essentielle. Notre première partie se donne pour objet l'analyse des manifestations narratologiques de la théâtralisation de la parole, à travers la spatialisation du temps, l'évanescence de l'être et la création d'une épaisseur de l'espace. Notre deuxième partie examine les expressions scripturales de la théâtralité dans les cinq romans à travers la mise en place d'un régime discursif double qui oscille entre l'explosion et la rhapsodisation de la parole et la structuration et la construction de la voix.

Mots-clés: Théâtralité, Historique du roman, Voix essentielle, Spatialisation du temps, Épaisseur de l'espace, Roman

ملخص

يقال عن الكتابة الأدبية في القرن العشرين أنها تمثل، من خلال استخدامها للكتابة البوليفونية (متعدد الأصوات)، الدراما الحديثة التي تميز الوجود العصري. لكن البحث في تاريخ الرواية يدل على أن إعتزال الفرد من خصوصيات الرواية الكلاسيكية لا الرواية بصفة عامة. في الواقع يبدو أن الكتابة الحديثة تعود بنا إلى أصول الرواية في القرون الوسطى التي تحتوي ضمن هيكلها وسائط بحثاً عن تمثيل الصوت أساسياً الذي وصفه الشاعر مالارميه (Mallarmé)

هذا هو صوت الذي تدعونا إليه كتابة ط. دجعوت (T. Djaout)، م. خير الدين (M. Khaïr-Eddine) و ر. بانجي (R. Pinget) من خلال درامية التعبير في رواياتهم. درامية الرواية تسمح للأدباء بتمثيل أصوات متعددة، و خطاب صدوي. انتشار الأصوات السردية، échologique، إعطاء الكتاب القدرة على خلق حياة جديدة في الكتابة، يؤدي إلى إعادة اكتشاف صوت أصبحت ضرورية.

لدراسة هذا الصوت الأساسي جزئنا عملنا إلى قسمين. في الجزء الأول حاولنا دراسة الخصائص السردية التي تحقق درامية التعبير، من خلال تحديد نطاق حيز من الوقت، زوال الحاكي وإعطاء سمك دلالي للفضاء. الجزء الثاني يتناول التعابير الكتابية في خمس روايات. درس من خلال إنشاء نظام بلاغي تتأرجح بين الانفجار الخطابي وهيكله وبناء الصوت.

كل هاته الخصوصيات تعود بنا إلى بداية الرواية وقضية السرد في الكتابة الدرامية.

كلمات الدالة: المسرحي وتاريخ الرواية، صوت الأساسي، الوقت المكاني، وسمك الفضائي

Abstract

Writing about XX^o century could have seemed multiple and the monologue in fiction as not adjusted form to demonstrate the modern drama of the subject. From the total self confinement, in which the classic novel seemed to condemn the subject, we eventually return of origin of the novel with the overtures to the other, to everybody thanks to the dialogue and we managed to represent the essentially voice in its discontinuity.

This thesis intends to study the several writing voices in writing from T. Djaout, M. Khair-Eddine, R. Pinget. The work will consider the different sights of the theatricalisation of the speech and more precisely of the consequences on the narrative writing.

The theatricality of the speech creates other idioms. The speaking becomes plural. The reciprocation of voice or speeches gives the author the power to create a new breath in the writing, leading to the reinvention of speech and of the personal language mode.

In the writing when the of the canonic genres seems to have become obsolete and where the notions of intergenericity and hybridism seem more apt at explaining modern esthetical practices, we chose to target the various ways in which theatricality inscribes itself in L'Exproprié and l'invention du desert of Djaout, Moi l'aigre and Une vie, un rêve, un peuple toujours errants of Khair-Eddine, and Cette voix of Pinget.

Our first part targets the dramatization process of the novelistic through the spatialization of time, the evanescence of being and the establishment of a thickness of space.

Our second part looks at the ostensive manifestations of theatricality in the five stories through the implementation of a double discursive regime which oscillates between the explosion and rhapsodisation of the speech and the structuring and construction of the voice.

This théâtrality reflects the great stakes of playwriting from the origins of the novel.

Keywords : Theatricality, Dramatization, Essential voice, Spatialization of time, Thickness of space, Novel

