

Poétique de la déroute : oralité initiatique et intertextualités
fondatrices chez El Mehdi Acherchour
Langues et interrogations créatives dans Lui, Le Livre

Yamilé GHERBALOU HARAOUÏ
Université d'Alger 2

« La langue française n'est pas
la langue française : elle est plus
ou moins toutes les langues
internes et externes qui la défont. »

Abdelkebir Khatibi

ملخص

يهتم هذا المقال أساسا بالمقاربة الرومانسية الأولى للمهدي أشرشور
El Mehdi Acherchour المعنونة بـ: "Lui, le lire"، والهدف الأساسي
منه هو فهم التعقد الذي يقوم عليه العمل المدرس، من خلال تبيان
الخطاب الساحر الذي يستند عليه من جهة، والتفاعلات النصية التي
يطرحها في الفضاء الإقليمي من جهة أخرى.

Présentation succincte de l'écrivain

El Mahdi Acherchour est un jeune écrivain né en 1973 à Sidi Aïch. Il a débuté son parcours littéraire en publiant de la poésie. Son premier recueil fut livré au public dans la revue *Littérature Action* en 2000 et est intitulé *L'œil de l'égaré*¹, formule qu'il emprunte à Ibn Arabi et qui place d'emblée son œuvre sous le signe de la métaphore, qu'il détourne de sa fonction symbolique-mystique, (qui implique le plus souvent un dépassement de la réalité immédiate pour une « réalité supra naturelle »), pour l'utiliser dans le cadre d'une approche singulière et secrète de l'écriture.

Cette dernière est travail silencieux, obscur et subtil, au cours duquel les langages de l'écrivain s'entrechoquent et muent pour donner le verbe étrange et nocturne que l'on connaît à ce poète. Il donnera également un autre recueil à la facture tout aussi flamboyante et dépaysante **Chemin des choses nocturnes**².

Pour notre part, nous travaillerons sur un roman qu'il a sorti en 2005 intitulé **Lui Le Livre**, dans lequel il reproduit cette énonciation délibérément troublante, à travers laquelle l'identification des instances narratives du récit est rendue difficile par une théâtralisation littéraire de la langue.

Il a également sorti un autre roman, aux éditions Aden **Pays d'aucun mal**.

Le Livre ou le texte imprenable

Il demeure difficile de présenter ce texte improbable, pour lequel la catégorisation générique de roman paraît insuffisante : sa facture est indubitablement moderne, et même post moderne, puisqu'il s'inscrit d'emblée dans une démarche de dédoublement qui conjugue à la fois le texte ou le récit en lui-même tout en menant parallèlement un travail réflexif sur cette écriture même du Livre, celui qui s'entrepren, celui qui s'écrit et qui revient sur lui-même ; et celui, donc, qui tente d'inscrire un récit, dans lequel s'élaborent une rhétorique et une construction/ déconstruction narrative en rapport avec la mise en place d'une écriture dans laquelle affleure le souci de la praxis, de la référence, de la réflexion, grâce à la traversée simultanée de l'oralité et de la littérature .

« Si les écritures du discontinu coïncident dans leur principe avec la pensée de la différence, une autre voie largement exploitée par le roman contemporain est celle de la métatextualité. Il s'agit donc d'un mode de réflexivité distinct de la mise en abyme instrumentalisée par le Nouveau Roman. »

Comme pour Blanchot, le lecteur se rend compte que le narrateur, et au-delà l'auteur :

« (...) déconstruit dans ses récits et dans un acte volontaire (et non sous l'impulsion d'une quelconque "inspiration" ou libération de quelque "puissance créatrice"), l'intégralité des éléments du réel : il n'y a plus de "je" (pas plus celui de l'écrivain que de "personnages"), il n'y a plus d'intrigue, il n'y a plus de sens caché (ou d'idéologie), derrière l'aridité de la succession des mots ... Ne nous est offert que le spectacle d'une superposition de conscience sans sujet, de désir sans objet, d'événements sans passé ni avenir. Il serait alors vain, de chercher dans, hors, au delà (...) de cette errance, un quelconque sens "sous-jacent". »

Cette citation est également valable pour El Mehdi Acherchour

« Dans cette perspective, si "l'écriture littéraire", est bien l'objet/sujet des récits de Blanchot, cette dimension auto-réflexive n'est pas la seule active dans ses récits. Ou pour être plus précis, cette forme d'écriture singulière, qu'est l'écriture littéraire, est la porte d'accès à un espace d'expérimentation des conditions de production de toute forme de langage. Questions renvoyant, certes, à la singularité de l'expérience artistique (en tant qu'expérience de production et de réception), mais aussi à la singularité de l'expérience humaine, en tant qu'être à soi (quelles sont les rapports de l'être et du langage? du sujet et de sa parole?) et qu'être au monde. »

Le contrat implicite de lecture formulé par le narrateur ou par la voix qui intervient dans le texte de préambule rédigé en italiques spécifie ce dédoublement :

*« Il convient que ce livre soit **doublé** d'une certaine manière d'écrire, la pire des manières, mais rien n'est encore ajouté à la juste manière, voilà qui est doublement injuste. Parce qu'il s'agit de lui, le livre, le pire, non d'un livre, le même, **son double amélioré**, livre dont le rôle est de rendre les mots plus lisibles,*

*la lecture moins silencieuse, parce que tout cela est la suite du même livre que j'ai moi-même amélioré et guidé dans que tout cela soit suivi d'une lecture silencieuse parce qu'il ne s'agit de le rendre moins lisible qu'il ne l'était dans le silence ; lui , le livre que j'ai moi-même écrit comme on écrit un livre, le même amélioré, **double** de tout cela ; comme tous les livres, il ne s'écrit qu'en sa propre essence et il convient que sa lecture ne soit possible qu'à haute voix. »*

Le projet autoréflexif est clairement annoncé, mais il est « enveloppé » et donné à lire à travers une formulation qui le rend difficile à saisir.³ Il y a une théâtralisation de l'écriture, le développement d'une emphase qui transparait à travers certaines stratégies d'écriture que nous allons maintenant décrire pour mieux montrer comment cette écriture installe donc la déroute, que nous employons dans un sens identique à celui de désastre ; et montrer comment, il y a une utilisation de la langue qui la met en évidence, qui la constitue comme une arcane initiatique à laquelle il est difficile d'accéder.

« La langue, premier matériau de l'écrivain, est un enjeu dont on ne saurait exagérer l'importance. Si chaque écrivain doit jusqu'à un certain point réinventer la langue, la situation des écrivains francophones hors de France, a ceci d'exemplaire que le français n'est pas pour eux mais plutôt le lieu et l'occasion de constantes mutations et modifications. Engagés dans le jeu des langues, ces écrivains doivent créer leur propre langue d'écriture et cela dans un contexte multilingue, souvent affecté des signes de la diglossie. »

Le texte constitue donc *Le Livre*, c'est-à-dire, qu'à la manière de Mallarmé, chaque entreprise littéraire, est un questionnement de la littérature, de l'écriture. Cette dernière ne répond jamais à l'anecdote, à l'accident, à l'accessoire, mais pose la question même du mouvement intime qui fait écrire et qui amène l'écriture à questionner ses textes fondateurs et ses échos productifs.

« Rêver ce Livre impossible, c'était en tout cas redéfinir la littérature comme une entreprise tout à la fois nécessaire et impossible, en tant qu'elle vise à ressaisir, ou à réfléchir, la face cachée dans le langage de l'histoire humaine. »

Stratégies scripturales de l'écriture de la déroute

L'écriture de la déroute, telle qu'elle est pratiquée par cet écrivain, est donc celle qui ne se donne pas, qui cultive le codage (vide, car il n'y a pas de sens ultime) et la difficulté, qui met en avant une obscurité qui est produite par différentes techniques d'écriture comme elle est également produite par le contrat de lecture proposé aux lecteurs qui les met plus ou moins en déroute. Nous en avons déjà vu un terme que nous avons développé dans notre introduction. Ce contrat implique également le jeu :

« ...Et enfin des jeux, comme seules formes possibles, peu présentables, mais indispensables pour présenter tout cela sous forme du livre. »

D'autres termes sont également présents et déclinés comme suit : La Voix, La Mémoire, L'Essence.

Nous comprenons que le jeu fait allusion à l'absence de référentialité du texte : ce dernier ne se construit sur aucune convention de vraisemblance ; l'importance du travail formel est indirectement désignée ainsi que l'intransitivité du texte.

Quant à la voix, elle fait allusion à l'importance de l'oralité dans le texte mais aussi comme référence du texte qui fait appel aux contes, aux fées, au conteur et souligne les prises de parole dans le texte et les désigne de manière originale, sans recourir aux conventions de représentation de la prise de parole dans le texte comme par exemple les guillemets, les tirets, etc. La Mémoire fait aussi partie de ce territoire de l'oralité mais elle implique également la mémoire littéraire dont use l'écrivain et qu'il inscrit notamment à travers le personnage de Zelgoum, comme nous allons le voir ultérieurement.

Reste l'Essence qui nous semble liée à la question du Livre, à cette question qui demande comment est fait un livre c'est-à-dire comment s'inscrit une praxis littéraire dans le contexte dont nous avons parlé plus haut en citant Lise Gauvin et qui est également celui qui existe en Algérie.

L'écriture de la déroute qui apparaît ici est donc celle qui se refuse au récit naïf et abordable et construit ses propres références,

sa propre représentation dont nous allons maintenant voir quelques caractères.

L'emphase :

Un des procédés qui ressort est celui de l'utilisation des injonctions et des impératifs qui sont constitués principalement par des adresses au lecteur, renforcées par l'usage de la première personne du pluriel ou des adresses à des « personnages », mais qui sont opérées par le narrateur, par la voix qui exhibe ainsi son pouvoir dans le récit, pour ensuite se réinvestir comme « personnage ».

L'emphase concerne également le personnage féminin de Zeligoum qui est présenté de manière lyrique, c'est-à-dire en usant d'un lexique qui lui confère puissance et présence, faisant d'elle un symbole fort de la féminité.

Enfin, l'emphase comme procédé de théâtralisation et de mise en évidence de la langue et de la praxis littéraire concerne la structuration même du texte dans son ensemble avec des titres de chapitres inattendus et qui ne mettent pas en avant des liens de causalité directe, mais déportent le semblant de récit, qui est ici initié, vers des références orales et littéraires.

La répétition :

Elle fait généralement office de procédé d'insistance, mais elle est également productrice de sens ; elle implique notamment une sorte de seuil au-delà duquel la langue ne peut aller mais qui est ainsi convoqué comme impossible à atteindre, comme limite qui tend alors le texte poétique ou littéraire vers d'autres instances, notamment vers l'oralité ici.

On remarquera en effet que la répétition et le pouvoir incantatoire qu'elle recèle sont utilisés dans le préambule, mais également dans tout le récit. Il s'agit d'une résurgence de la pratique de l'écriture poétique par cet écrivain, mais pas seulement. Elle s'intègre également dans cette volonté manifeste d'inscrire l'oralité, l'usage des langues dans cette posture particulière et à partir d'elles.

Le présent de l'indicatif :

Le texte de **Lui, le Livre** est caractérisé par un usage varié des temps verbaux. On retrouve les temps classiques de la narration que sont l'imparfait et le passé simple qui correspondent à des usages littéraires entretenus dans les récits et les romans. À côté de cette conjugaison traditionnelle, nous retrouvons l'usage du présent qui actualise la prise de parole et permet au narrateur d'être plus présent en tant que voix disant ici et maintenant, de se maintenir près du lecteur, de réitérer le principe de la Voix, du conteur, de celui qui manipule et conduit le verbe au point même qu'il souhaite investir ou provoquer.

Le narrateur avance donc sur une double stratégie : si la facture du texte ne permet plus de reconnaître une instance narratrice claire, délimitée et officiant en tant que telle, le narrateur, ou du moins la forme qui en est ici donnée, prend toute sa puissance en tant que voix déclinant un verbe, un dire dans lequel les règles de la prise de parole ne sont pas les mêmes que celles qui régissent le discours écrit. Nous pouvons donc dire que même à ce niveau, le texte d'El Mehdi Acherchour est traversé par la double structuration qui place l'écriture littéraire à la confluence d'au moins deux manières d'envisager le verbe et par lui, la présence au monde.

Le lecteur est paradoxalement invité ou sollicité à passer par cette oralité, qui en devient initiatique dans la mesure où elle renvoie au monde de l'origine qui est ici codé, relativement accessible uniquement à travers les signes de l'autre langue : littéraire, française, plus ou moins stéréotypée etc. Initiations donc qui contredisent le caractère primordial d'une langue sur l'autre, mais contribuent surtout à souligner l'interpénétration intime des langues et des références qui les accompagnent.

Intertextualités fondatrices.

Nous en arrivons maintenant au fonctionnement proprement littéraire de ce texte original qui est en fait organisé en polyphonie, cette dernière se déclinant d'ailleurs de différentes manières, et dont l'intertextualité est un élément essentiel :

« Le texte redistribue la langue (il est le champ de cette redistribution). L'une des voies de cette déconstruction-reconstruction est de permuter des textes, des lambeaux de textes qui ont existé ou existent autour du texte considéré et finalement en lui : tout texte est un intertexte (...). (...), l'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences ; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets. Epistémologiquement, le concept d'intertexte est ce qui apporte à la théorie du texte le volume de la socialité : non selon la voie d'une filiation repérable, mais selon celle d'une dissémination. »

Cette définition reste insuffisante dans la mesure où El Mehdi Acherchour utilise, quant à lui, et en toute « surconscience linguistique » pour reprendre un terme utilisé par Lise Gauvin, une intertextualité littéraire dont il est pleinement conscient et qu'il exploite de manière à faire produire différents sens à son œuvre, de manière à faire dialoguer cette dernière avec les ensembles culturels et littéraires qui la sous-tendent, mais également avec les langues en présence dans ces ensembles :

« Rappelons que Julia Kristeva présente cette notion d'intertextualité comme étant issue de M. Bakhtine sur le dialogisme et la polyphonie. De fait, l'idée de dialogisme est présente en filigranes dans cette conception du texte comme productivité : l'auteur n'est pas « sous influence », copiste ou héritier d'une tradition, mais il entre en dialogue avec ses lectures, qu'il interprète à sa façon, le texte nouveau amenant même à lire différemment ses hypotextes ; l'intertextualité suppose donc une altérité constitutive de tout texte, s'il est vrai, comme l'affirme M. Bakhtine, que tous les mots de la langue sont habités par la voix d'autrui et que chaque mot est « un drame à trois personnages. (...) Une lecture intertextuelle n'est pas un simple rappel érudit des sources ou des emprunts d'un auteur, mais un levier pour l'interprétation. Elle incite à être attentif à la lecture que l'auteur fait des mots, des textes ou des genres qu'il absorbe et détourne dans son propre texte. »

L'intertextualité prend également un sens différent dans un contexte postcolonial, qui est justement celui qui caractérise la littérature maghrébine et algérienne en particulier :

« Loin de l'émulation des Anciens, l'intertextualité postcoloniale sert un but idéologique tout illustrant la dimension « cross-cultural » (Wilson Harris) propre à des auteurs qui mé-tissent différentes traditions littéraires (et orales). »

La démarche scripturale de l'écrivain va consister à mêler les intertextualités et à assumer une transculturalité⁴ innovante et interrogatrice, qui reprend justement cette question du livre littéraire, de sa confection en échos, en interpellations dialogiques, en disséminations et en migrations productives, ces dernières apparaissant plus clairement dans ce que nous avons appelé la matrice littéraire des pères.

La matrice littéraire des pères :

Le protocole de lecture nous avait prévenus, le texte est l'espace de jeux et ces jeux se font à travers des motifs, des inscriptions anagrammatiques de noms ou de lettres, le choix de certains personnages, qui renvoient en fait aux écrivains qui composent le texte explicite et implicite selon lequel se met en place l'écriture littéraire de notre écrivain.

Ainsi, nous retrouvons le personnage de Zelgoum, qui rappelle déjà très fortement celui de Nedjma de Kateb Yacine, avec notamment le vautour symbole de la tribu des Keblout :

« L'oiseau qui te protège, Zelgoum, dépouille l'air déjà raréfié, dépouille le chant des mourants et celui des oiseaux presque morts que nous sommes. »

« Zelgoum, cette énigme pucelle pour moi, violée pour l'entendre proclamer que tout cela pourrait être un jour notre histoire à nous tous.(...) Elle a pris le temps de devenir un nom, Zelgoum, l'air et la fenêtre devenu passante élégante jusqu'à l'enlèvement, violée de nouveau et je l'entends de nouveau... »

Le motif, plusieurs fois repris dans le texte, rappelle indubitablement Nedjma, vierge toujours renaissant, malgré les viols répétés dont elle fut la victime ; motif qui fut aussi

symbolique de l'Algérie dans le contexte d'écriture de l'œuvre de Kateb Yacine.

En page 30, il est question de Y., personnage dont le nom n'est pas donné en entier et qui rappelle Yacine, traversant ainsi le récit comme inscription de l'un des pères fondateurs, Nabil Farès est également présent d'abord à travers son prénom, disséminé dans le texte, mais également comme référence d'écriture, le texte de El Mehdi Acherchour portant cette facture d'une écriture qui code son accès, qui reste délibérément obscure et répondant à des règles de fabrication qui ne sont pas imposées par les idéologies dominantes et les règles de fabrication du livre énoncées par le système dominant.

Cette intertextualité fonctionne aussi avec l'oralité : le prénom de Zelgoum renvoie d'ailleurs à une chanson du célèbre Abdelkader Meksa, chanteur expatrié qui mourut en exil, dans des circonstances non élucidées, et qui marque la mémoire kabyle, à la manière d'autres « bardes » ou aèdes populaires attachés à la célébration de l'exil et qui sont devenus des représentants d'une identité marquée par la fracture, la rupture, l'émigration douloureuse.

Zelgoum est aussi un personnage de conte : ainsi, l'intertextualité dont il est ici question est ouverte et fonctionne sur plusieurs niveaux du texte montrant ainsi la déterritorialisation de ce dernier et son exhibition en tant que mémoire impossible de l'origine.

Mise en Texte « initiatique » de l'oralité et post colonialisme :

Texte initiatique donc, écrit dans le but de choisir son lecteur et de le conduire progressivement vers les arcanes qui le fondent et qui doivent être décryptées, ou du moins pressenties en tant que telles, **Lui, le Livre** n'a pas encore livré tous ses secrets et ses jeux, qui reviennent essentiellement sur la convergence créative des langues, dans un travail de traduction ludique et créatrice.

« Dans cette conception la traduction n'est pas seulement une transposition d'un texte, mais également une transposition d'une culture minoritaire dans une culture dominante. Le résultat du processus de l'écriture postcoloniale est souvent un code de métissage, un langage hybride parsemé des mots « étrangers ». L'écriture postcoloniale comme traduction se base sur un métatexte qui

n'est pas le texte source écrit, mais un texte source imaginaire souvent oral. »

Ce texte aux abords fermés apparaît donc comme une invite aux jeux essentiels que la littérature prend en charge : reformuler la vie pour en exprimer (au sens étymologique du terme) le sens même du vivant, c'est-à-dire le devenir, la contextualisation, démarches qui sont aussi, à nos yeux, celles du chercheur, pour mieux lutter contre tout dogmatisme et contre toute démarche de mise en stéréotypes fermant les yeux à la créativité et à sa compréhension dynamique.

NOTES

1. *L'œil de l'égaré*, Editions Marsa, 2002.
2. *Chemin des choses nocturnes*, éditions Barzakh, 2003.
3. *Pays d'aucun mal*, éditions Aden, 2010
4. In <http://www.limag.refer.org/Cours/Documents/GontardPostmod.Htm#Toc7682741>. *Le post modernisme en France, définitions, critères et périodisation* par Marc Gontard.