



HAL
open science

L'errance à l'œuvre dans la prose et la poésie d'El-Mahdi Acherchour : regards littéraires et anthropologiques

Ammar Benkhodja

► To cite this version:

Ammar Benkhodja. L'errance à l'œuvre dans la prose et la poésie d'El-Mahdi Acherchour : regards littéraires et anthropologiques. Littératures. Université de Lorraine, 2016. Français. NNT : 2016LORR0199 . tel-01489516

HAL Id: tel-01489516

<https://theses.hal.science/tel-01489516v1>

Submitted on 14 Mar 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

Thèse de doctorat en Langues, Littératures et Civilisations
spécialité Langue et Littérature Françaises (section 09)
en vue de l'obtention du grade de docteur de l'université de Lorraine

***L'errance à l'œuvre dans la prose et la poésie
d'El-Mahdi Acherchour***
Regards littéraires et anthropologiques

Thèse dirigée par

M. le Professeur Jean-Marie PRIVAT

Présentée et soutenue publiquement le **23 novembre 2016** par

Ammar BENKHODJA

devant un jury composé de

**Mme Zineb ALI-BENALI, Professeure des Universités,
Université de Paris VIII, rapporteur.**

**M. Guy DUGAS, Professeur émérite des Universités,
Université de Montpellier III, rapporteur.**

**M. Jean-Marie PRIVAT, Professeur des Universités,
Université de Lorraine, directeur de thèse.**

**Mme Marie SCARPA, Professeure des Universités,
Université de Lorraine, examinatrice.**

À ma mère, à mon père

À mon âme sœur

REMERCIEMENTS

Je tiens en premier lieu à remercier mon directeur de thèse, le Professeur Jean-Marie PRIVAT, pour sa confiance et son enthousiasme pour mon sujet de recherche ; ses précieux conseils et suggestions auxquels cette thèse doit énormément

Je remercie aussi Marie SCARPA et Marie-Christine VINSON pour leur soutien et leur sollicitude.

J'adresse également mes remerciements à Mme François LARTILLOT, directrice de l'école doctorale Fernand Braudel, ainsi qu'à M. Jacques WALTER directeur du CREM ; une école doctorale et un centre de recherches au sein desquels j'ai trouvé toutes les conditions favorables à la réalisation de ce travail de recherche.

Sans oublier ma très chère amie Aude MEZIANI.

Je remercie ma famille, mes amis et toutes les personnes qui ont, de près ou de loin, contribué à la réalisation de cette présente thèse.

Sommaire

En préambule	6
Première partie : Dans l'univers de/du <i>Moineau</i>	36
I. Penser et écrire le <i>sauvage</i>	37
II. Les « <i>pas comme il faut</i> »	64
III. Des configurations spatio-temporelles	94
Deuxième partie : Du Pays au Livre	132
I. <i>Pays d'aucun mal</i>, ou le roman de la pensée paysanne	133
II. Le village de Tasta-Guilef	162
III. <i>Au commencement était le livre</i>	187
Troisième partie : Les cultures en poésie	226
I. Une poésie de l'égarement	228
II. De l'égarement à la naissance/mort	258
III. De la logique métaphorique à la culture du poème	272
IV. Une écriture du croisement	286
Conclusion générale	300
Annexes	310
Bibliographie	339
Table des matières	355

Est-il écrit que la vie continue à travers vos
paroles
Qu'elle ne tombe pas de mes ailes
Son apparence : errance à accompagner à
travers vos désirs [...]
Comme on renonce au Verbe qui s'évade de
tout commencement
Avance la fin du poème et je commence
mon errance

Errance¹

A la fois clé de lecture, posture et piste
d'innovation et de créativité, l'errance est
une figure stimulante dans un monde
incertain. Hors là, hors les murs, hors sol,
hors normes, l'errance « nous invite à être »,
à habiter, à exister, c'est-à-dire à « avoir sa
tenue hors de soi, dans l'ouverture » [...]
Voyage initiatique à la découverte de soi-
même et des autres, l'errance est une
épreuve qui transforme. [...]. Errer c'est
pouvoir créer de nouveaux liens et
assemblages, fabriquer des sentiers, des
réseaux et des imaginaires au hasard des
rencontres, loin des routines du quotidien.²

¹ El-Mahdi Acherchour, *Sosies tragiques*, in *Algérie littérature/Action*, N° 33, 1999, [En ligne], disponible sur : www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/4_33_1.pdf

² Luc Gwiazdzinski, « Un Possible manifeste. Éloge de l'errance et de la désorientation », in *ERRE. Variations labyrinthiques*, Centre Pompidou Metz, Metz, p. 53.

En préambule

Interroger l'expression esthétique d'une culture dont la diversité est plurielle aux moyens d'une seule grille de lecture risque d'être à la fois suffisant¹ et insuffisant, voire inopérant. De ce fait, c'est au croisement d'une poétique des textes littéraires et d'une anthropologie du symbolique que nous proposons d'arpenter l'œuvre d'El-Mahdi Acherchour, poète et romancier algérien d'expression française.

Nous essayerons d'inscrire notre recherche dans le paradigme de l'ethnocritique de la littérature. Le terme d'« ethnocritique » désigne une méthode d'analyse qui vise à articuler « *une poétique contemporaine du littéraire et une ethnologie du symbolique*² » pour mettre en évidence l'hétérogénéité culturelle dissimulée dans la structure, souvent apparente, de l'œuvre artistique³. La lecture ethnocritique s'est parfois affirmée comme une re-lecture d'œuvres connues ou d'auteurs reconnus, ré-examen critique qui peut révéler des dimensions culturelles fondamentales et des systèmes symboliques originaux. Nous pouvons citer ici les exemples de la culture charivarique qui structure le texte flaubertien⁴ ou encore le cycle carnavalesque qui surdétermine en un sens

¹ Au sens de présomptueux.

² Jean-Marie Privat, Marie Scarpa (dir.), *Horizons ethnocritiques*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2010, p. 6.

³ Nous parlons d'« œuvre artistique » de manière générale et non pas restrictivement de « texte littéraire » car, dans son évolution méthodologique et épistémologique, l'ethnocritique vise à élargir ses préoccupations à la peinture et au cinéma (voir les travaux d'Alice Delmotte-Halter, notamment son article intitulé « Duras, Les Mains négatives : pour une ethnocritique des films », in Jean Cléder (dir.), *Marguerite Duras, le cinéma. 2^{ème}*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 85-117 ; l'article de Sophie Ménard, « Le Don d'objets et des "restes de vie" (Raphaëlle de Groot). Pour une ethnocritique de l'œuvre d'art », in Thomas Golsenne et Patricia Ribault, *Essais de bricologie. Ethnologie de l'art et du design contemporains*, N° 64, 2015, [En ligne], disponible sur : <http://tc.revues.org/7585;DOI:10.4000/tc.7585> ; ou encore le travail de Marie-Christine Vinson sur l'œuvre picturale *Tabula* (1974) de Simon Hantai (article à paraître).

⁴ Jean-Marie Privat, *Bovary charivari. Essai d'ethno-critique*, Paris, CNRS, 1994.

EN PREAMBULE

l'écriture zolienne⁵. Ces perspectives prolongent l'initiative bakhtinienne qui réclame des études littéraires qu'elles renforcent leurs liens avec les études culturelles :

La science de la littérature se doit, avant tout, de resserrer son lien avec l'histoire de la culture. La littérature fait indissolublement partie de la culture [...]. L'action intense qu'exerce la culture (principalement celle des couches profondes, populaires) et qui détermine l'œuvre d'un écrivain est restée inexplorée et, souvent, totalement insoupçonnée.⁶

On peut penser que, malgré l'ethnocentrisme lettré de l'*homo academicus*, les corpus pouvaient s'y prêter⁷. L'investigation re-culturante d'œuvres réalistes comme celle d'un Balzac⁸, d'un Zola⁹ ou encore d'un Flaubert¹⁰ n'est pas allée toutefois sans malentendu(s) plus ou moins intéressé(s). Mais si l'ethnocritique de la littérature est bien l'étude de la polyphonie culturelle constitutive d'une œuvre artistique, elle *se devait* de rencontrer les œuvres de tels écrivains, lit-on en préambule de la thèse de Marie Scarpa¹¹.

Ainsi s'agira-t-il pour nous de voir, dans cette thèse, comment le corpus littéraire d'El-Mahdi Acherchour - à peu près vierge de commentaires critiques - textualise, à partir d'une logique qui lui est propre, des imaginaires culturels plus au moins hétérogènes, et

⁵ Marie Scarpa, *Le Carnaval des Halles*, Paris, CNRS, 2000.

⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1979, p. 339 et passim.

⁷ La doxa critique en place se méfiait/méfie de ce type de lecture.

⁸ Balzac s'était donné pour tâche l'écriture d'une « *histoire oubliée : celle des mœurs* ».

⁹ Zola se voulait l'auteur de « *l'histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire* ».

¹⁰ Le sous-titre de *Madame Bovary* est bien *Mœurs de province*.

¹¹ *Le Ventre de Paris d'Emile Zola. Une lecture ethno-critique*, thèse de doctorat en langue et littérature françaises sous la direction du Pr. Jean-Marie Privat, Université de Lorraine, 2000.

EN PREAMBULE

à quelles fins. Notre hypothèse générale est que cette logique d'écriture et cet élan esthétique sont erratiques, littéralement et dans tous les sens du terme.

Le peu d'éléments que nous avons pu recueillir sur cet auteur¹² (qui se refuse à tout dialogue concernant sa vie et son œuvre) laisse entrevoir une certaine obsession pour sa jeunesse en Kabylie et son village natal. Installé aux Pays bas depuis plusieurs années maintenant, El-Mahdi Acherchour est l'enfant d'une double, voire d'une triple culture :

- il est né et a grandi dans un village de la Kabylie (en Algérie) ;
- il a reçu ses premiers enseignements en langue arabe¹³ ;
- il a construit sa culture littéraire à la lecture d'auteurs Occidentaux. Nous pourrions d'ailleurs le constater à travers l'incessant jeu intertextuel qui structure son œuvre.

Pays d'aucun mal (2008) par exemple s'ouvre sur une citation extraite de *Sur le jadis* de Pascal Quignard. *Moineau* (2010) présente une épigraphe extraite de *Les Fleuves profonds* de José María Arguedas. Son recueil de poésie intitulé *L'Œil de*

¹² Nous proposons à nos lecteurs, en annexe, un petit dossier « presse » constitué d'entretiens accordés par l'auteur.

¹³ Comme tous les Algériens depuis l'arabisation de l'Algérie. En effet, à l'Indépendance, un modèle culturel unifiant a été établi en vue (re-)construire une identité nationale, avec la politique d'arabisation instaurée par le président Houari Boumediene. Il s'agissait, à partir des années soixante-dix, de réformer le système éducatif et administratif algériens dont la langue de travail était essentiellement le français. Ce modèle avait pour but d'unifier le pays en le cimentant par une langue et une culture dont le caractère *sacré* ne pouvait permettre une quelconque « négociation culturelle ». Il était question dès lors que la culture algérienne soit subsumée sous la dénomination d'*arabo-musulmane* au détriment des cultures autochtones, minoritaires et minorées (Kabyle, Chaoui, Tergui, etc.) essentiellement d'origine berbère (ces questions et les problématiques identitaires qui s'en sont suivies ont été longuement travaillées par des historiens et des anthropologues dont Mouloud Mammeri dans ses nombreuses études regroupées par M. Benhamadouche et R. Bellil dans *Culture savante, culture vécue (études, 1983-1989)*, Tizi-Ouzou, Tala, 1991 ; Gabriel Camps dans *Les Berbères. Mémoires et identité*, Alger, Barzakh, 2007, ou encore Tassadit Yacine dans *Les Voleurs de feu. Éléments d'une anthropologie sociale et culturelle de l'Algérie*, Alger, Alpha, 2008). Ainsi, une hiérarchie culturelle s'était établie avec, au plus légitime, et en guise de culture savante, la culture arabo-musulmane, et au moins légitime les cultures berbères ; des cultures folkloriques et illégitimes dominées par une culture légitimée. Cette situation a favorisé le développement de tensions culturelles au sein de la société algérienne (en particulier des affrontements sanguinaires, notamment aux printemps 1980 et 2001).

EN PREAMBULE

l'égaré (1997) est peut-être son œuvre la plus intertextuelle par ses liens affichés et assumés avec la poésie soufie d'Ibn El Arabi. *Chemin des choses nocturnes* (2003) rappelle, quant à lui, *Seuls Demeurent* de René Char.

Au fondement de la poétique acherchourienne il y aurait donc un rapport complexe à un foisonnement de cultures. Un rapport qui se trouve d'ailleurs au fondement de la littérature maghrébine d'expression française, si l'on en croit Jean Déjeux :

Parler de la littérature maghrébine tout court serait ambigu. En effet, ce serait comme si on oubliait que chacun des trois pays (Algérie, Maroc, Tunisie) se veut arabe, de langue arabe, de culture arabo-islamique, du moins est-ce l'idéologie officielle, au point même d'occulter la dimension berbérophone en Algérie et au Maroc, qui a autant de richesses culturelles et spirituelles que la précédente [...]. Du fait qu'on a affaire à deux univers qui se rencontrent à travers les termes « Maghreb » et « langue française », il faut penser aux intertextualités et à l'interpénétration des cultures. Ces romans ne sont pas écrits par des auteurs fermés, calfeutrés sur eux-mêmes. Ils ont lu, voyagé, expérimenté le monde, ouvert les fenêtres. D'où les influences très variées dans ces œuvres : du monde arabe et du monde occidental.¹⁴

Une réflexion qui vaut aussi bien pour les « premiers » écrivains maghrébins d'expression française, pour la plupart *réalistes*, que pour des plus récents, comme El-Mahdi Acherchour, un poète et romancier contemporain qui n'a pas fait le choix du réalisme. C'est au contraire dans une certaine *poétique de l'opacité* qu'il inscrit aussi bien sa prose que sa poésie. À ce propos, Dalil Slahdji note :

¹⁴ Jean Déjeux, *La Littérature maghrébine d'expression française*, Paris, Que-sais-je?, 1992, p. 3 et passim.

Lui, le livre s'inscrit assurément dans une logique de destruction, et de la narration et de l'histoire. En effet, sa diégèse est complètement éclatée dans la mesure où le récit-cadre qui normalement guide le sens ou du moins impose un schéma narratif conventionnel, est noyé dans une prolifération ininterrompue de récits insérés aussi courts qu'inachevés. Tout cela est pris en charge par une multiplicité de voix narratives qui forme d'une manière exponentielle des cercles qui éloignent le texte et le lecteur du centre du récit. Ainsi, vouloir établir un quelconque lien entre tous ces récits devient hasardeux et compliqué pour le lecteur. Le texte est entièrement jalonné de petits récits qui s'emboîtent, s'entremêlent et se parasitent, et on se perd entre celui qui raconte et ce qu'il raconte. Le fil de l'histoire ou plutôt le fil des histoires narrées est systématiquement coupé.¹⁵

Dans cet article extrait de son mémoire de magister¹⁶, Dalil Slahdji interroge le premier roman d'El-Mahdi Acherchour : *Lui, Le livre* suivi de *L'Autre, l'autre livre*. L'enseignant-chercheur prolongera sa réflexion sur ce premier roman d'El-Mahdi Acherchour et s'intéressera, dans sa thèse de doctorat, à son deuxième roman, *Pays d'aucun mal*¹⁷.

L'auteur de la thèse fait l'hypothèse que la liberté prise par El-Mahdi Acherchour dans son usage de la langue et des codes littéraires est à l'origine de l'hermétisme sémantique et de l'originalité stylistique de son œuvre. C'est ce que conclut également Amine Touati dans la brève critique qu'il fait du premier recueil du jeune poète :

¹⁵ Dalil Slahdji, « Lui, le livre d'El-Mahdi Acherchour ou la déconstruction du champ romanesque », in *Synergies Algérie n° 13. Littérature maghrébine de langue française*, 2011, [En ligne], disponible sur : <http://gerflint.fr/Base/Algerie13/slahdji.pdf>, p. 58.

¹⁶ Dalil Slahdji, *Subversion des codes génériques dans lui, le livre d'El-Mahdi Acherchour*, Mémoire de magister sous la direction du Pr. Lise Dumasy, Université de Bejaia, Algérie, 2008.

¹⁷ Dalil Slahdji, *Poétique de l'opacité dans Lui, le livre et pays d'aucun mal d'El-Mahdi Acherchour, dans L'Entre-deux vies de Bouabdellah Adda et dans La Camisole de gré de Farid Abache*, Thèse de doctorat sous la direction du Pr. Farida Boualit et du Pr. Lise Dumasy, Université de Béjaia, Algérie, 2015.

La poésie de El-Mahdi Acherchour n'est d'une telle beauté que parce qu'elle est fondamentale. Il s'agit de Vérité : elle est vraie au sens le plus juste des mots et réciproquement. Dépouillée d'artifices et n'en usant parfois que pour contraindre "l'artificier" à la suivre, économe par décence plus que par pureté, transcendante quand la langue fait défaut, car les mots ici ne valent qu'inversement proportionnels aux multiples champs des sens contre lesquels ils se heurtent, elle campe dans l'entre-deux : là où nulle main ne peut la saisir. Une émotion à l'état pur. Hors d'atteinte. C'est une poésie qui puise sa beauté dans les silences qui l'ont fait naître. "C'est la beauté qui contrôle les miroirs". La source est dans le poème. Le poème est nulle part. "La contre-leçon" est magistrale.¹⁸

Lynda-Nawel Tebbani propose aussi une réflexion sur l'œuvre d'El-Mahdi Acherchour et s'intéresse à l'aspect mémoriel de ses romans. Elle insère l'auteur dans un large paradigme d'écrivains algériens participant d'un nouveau souffle littéraire. Leurs caractéristiques communes seraient l'étrangeté, la singularité et l'inattendu :

Le nouveau roman algérien propose un travail innovant de mémoire et de productivité de souvenir. Du devoir de mémoire face à l'événement qui s'impose comme une opération de discours, surgit l'exercice du souvenir et comme l'écrit Mourad Djebel « *il n'est pas question d'oubli* ». Pour El-Mahdi Acherchour c'est le chapitre suivant, le récit inachevé qui comble la nécessité d'un passé à faire renaître à nouveau pour mieux le terminer et le faire suivre d'un présent guidant le temps de l'écriture.¹⁹

¹⁸ Amine Touati, « Salubre est la source du désert », in *Algérie, Littérature/Action*, N° 7/8, 1997, [En ligne], disponible sur : http://www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/4_7_4.pdf, p. 3.

¹⁹ Lynda-Nawel Tebbani, « Étrangeté et singularité, l'inattendu nouveau roman algérien », in Elena Chiti, Touriya Fili-Tullon et Blandine Valfort (dir.), *Écrire l'inattendu. Les "Printemps arabes" entre fictions et histoire*, Louvain-la-Neuve, Academia - L'Harmattan, 2015, p. 249.

EN PREAMBULE

En somme, les critiques que nous pourrions lire sur l'œuvre de ce jeune auteur ont pour point commun de lui faire place, de manière générale, parmi les écrivains à écriture autoréférentielle. Elles coupent ainsi son œuvre de son arrière-plan discursif tissé autour des motifs culturels qui ont nourri sa jeunesse, entre autres. Le petit dossier de presse que nous avons pu rassembler à propos de l'auteur nous permet d'avoir un aperçu des motifs qui habitent son imagination créative. En effet, lors d'un entretien accordé au journaliste Hollandais Ahmad Aynan autour de *Pays d'aucun mal*, l'auteur déclare :

Quand j'écris un roman, au début, j'ai une image, une idée qui me vient en tête, et c'est au fil de l'écriture que je la développe. Je n'ai pas au préalable un plan général, un projet général d'écriture, ou une méthode classique d'écriture. La première idée est, du genre : « j'ai un grand père, un grand père qui est d'un âge très avancé, un siècle à peu près, et toujours vivant. Il a 101 ans ». Bon, je n'allais pas écrire sur mon grand-père, mais au fil de l'écriture du roman, c'en est devenu un personnage fictif. Ensuite, d'autres idées sont venues. Des idées à propos de notre pays, ce pays que je connais moi. Ce pays d'où je viens.²⁰

El-Mahdi Acherchour semble donc partir de son vécu, d'éléments de sa jeunesse en Algérie pour leur donner un autre habillage narratif et symbolique qu'il s'agira pour nous de comprendre, car, quatre années plutôt, l'auteur tenait un discours qui problématisait, d'une manière beaucoup plus complexe, les liens qui se tissent entre ses mondes : le monde d'où il vient et les mondes qu'il crée dans ses récits.

²⁰ « *Écrire : entre mythe et réalité* », entretien réalisé par Ahmed Aynan en 2009, et disponible sur http://www.dailymotion.com/video/xbcbd6_schrijven-tussen-mythe-realiteit_creation. Il a été réalisé en langue kabyle (hors extraits du roman lus par l'auteur). Nous en proposons une traduction française en annexe de cette présente thèse.

EN PREAMBULE

En effet, en 2005, l'auteur de *Lui, le livre* a été convié par l'association Chrysalide à Alger pour parler de son premier roman. El-Mahdi Acherchour, rapporte un journaliste de *L'Expression Dz*, débattait d'une manière laconique à propos de sa poétique et de son projet scriptural :

J'ai voulu raconter l'histoire du livre. Revenir à l'origine. Le livre de mon monde qui est raconté dans un cahier par quelqu'un qui écrit un livre. Je l'ai écrit dans l'impossibilité de l'écrire. Je l'ai écrit pour tuer le « je » du narrateur. Je suis dans la peau du personnage. Le premier roman est un récit qui traite de la vie de tous les jours. Le second, plus détaillé, fait référence aux 9 villages imaginaires. Ils pourraient être de vrais villages. Cela se rapproche de mon monde: l'enfer. Ce n'est pas du bavardage, ce roman. Il est difficile de tenir 400 pages et surtout après Faulkner. Il y a des passages dans le livre où je les ai écrits dans la fièvre comme un assassin dans la peau d'un tueur. La littérature, je ne la dissocie pas de la vie. Cela vient du fracas qui est en moi. Je suis pour l'abolition de l'auteur, c'est indispensable. Je suis dans une littérature qui refuse le dialogue. Je l'aime isolé du monde. Mon projet est d'arriver à l'origine du mythe. Rien savoir. Comme si c'était moi qui le portais. C'était le calme et la tempête.²¹

Entre une écriture au caractère autobiographique²² et ce qui pourrait s'apparenter à une écriture automatique²³, El-Mahdi Acherchour interpose donc la *fiction* et le travail de

²¹ Propos rapportés par O. Hindi, [En ligne], disponible sur : <http://www.lexpressiondz.com/culture/26860-le-sommeil-qui-raconte-ou%20%E2%80%99essentielle-divagation.html>

²² Les propos de l'auteur laissent soupçonner la présence de biographèmes dans son œuvre. Il faut aussi dire que des lieux symboliques de sa ville natale hantent aussi bien ses romans que sa poésie. C'est ainsi que la *Soummam*, une rivière et une vallée inscrite aussi bien dans l'Histoire algérienne (Congrès de la Soummam, 20 août 1956) que dans l'imaginaire mythique kabyle : la Soummam recueille l'eau de la Djurdjura qui est, dans l'imaginaire collectif kabyle, « *le domicile d'êtres sauvages, surnaturels, de génies de toutes sortes, d'ogresses, d'ogres, d'hydres, occupants des nombreuses cavernes : autant de portes vers les mondes chtoniens* » (Camille-Lacoste Dujardin, *Dictionnaire de la culture berbère en Kabylie*, art. « Djurdjura », Paris, La Découverte, 2005, p. 118) ; une vallée qui « *faisait rêver tous les montagnards d'ici, la Soummam qu'elle s'appelait* » (El-Mahdi Acherchour, *Pays d'aucun mal*, Aden, 2010, p. 56) et qui reste omniprésente dans toute l'œuvre d'El-Mahdi Acherchour.

EN PREAMBULE

sémiotisation qui lui est propre. Il ne s'agit donc pas de considérer l'œuvre d'El-Mahdi Acherchour comme une reproduction biographique ou ethnographique de son enfance au village. Il est plutôt question de voir comment cet auteur polyculturel construit les univers de son œuvre, les espaces où elle s'enracine, les calendriers dans lesquels elle s'inscrit et les personnages qui y évoluent. Car si on croit Pierre Bourdieu :

Resituer la lecture et le texte lu dans une histoire de la production et de la transmission culturelles, c'est se donner une chance de contrôler le rapport du lecteur à son objet et aussi le rapport à l'objet qui a été investi dans cet objet.²⁴

L'hypothèse que nous faisons est celle d'un auteur maghrébin dont l'identité est hétérogène et d'un écrivain postmoderne qui erre dans la pluralité des cultures, fait l'éloge de l'hétérogène et construit des univers romanesques hétérophoniques. Ce n'est donc pas à la restitution d'un monde réel, mimétique, où à la création *ex nihilo* d'un univers autoréférentiel qui ne renvoie qu'à lui-même que tendrait l'écriture acherchourienne. C'est au contraire la création d'un univers original, un chassé-croisé de cosmologies composites qui configurent une narration postmoderne.

Les villages et les villes dans lesquels s'enracinent ses univers, par exemple, sont à mi-chemin entre le réel, le référentiel, et l'imaginaire, le mythique : Tasta-Guilef, Tizinda, Sidi-Sadak, Sidnachar, nous le verrons, n'ont aucune référence géographique réelle. L'auteur les imagine pourtant sis en Algérie. Sur le plan symbolique, il les construit sur

²³ Caractéristique de l'extrême modernité littéraire.

²⁴ Pierre Bourdieu, « Lecture, lecteurs, lettrés, littérature », in *Choses dites*, Paris, Minuit, 1987, p. 140.

EN PREAMBULE

le principe du *Culte des Ancêtres*, et d'un point de vue linguistique sur un principe toponymique typiquement arabo-berbère.

L'œuvre d'El-Mahdi Acherchour nous semble aussi jouer sur les registres littéraires. Entre des *effets de réel* qui apparaissent à différents endroits des textes et des périodes narratives presque surréelles, se construit par exemple l'univers romanesque de *Moineau*²⁵. D'autres procédés scripturaux caractéristiques de l'esthétique postmoderne, nous le verrons, sont présents dans l'œuvre acherchourienne.

Pour ces raisons premières, nous avons voulu inscrire notre problématique dans celle de l'écriture postmoderne et interroger l'hétérophonie (aussi bien narrative que culturelle) constitutive d'une œuvre qui fait l'éloge de l'hétérogénéité. Des textes qui, pour reprendre les propos de Jean Ricardou, « mettraient sérieusement en doute, aujourd'hui, l'hégémonie de l'Empire du Récit »²⁶ au profit d'une posture esthétique qui se joue de la *mimésis*. Des récits qui ébranlent les codifications génériques et offrent à la lecture une sémiotisation d'univers symboliques multiples, souvent chaotiques. Bref des textes et des esthétiques qui font subir au *connu* et au *familier* tous les torts et les retors possibles et (in)imaginables.

Nous proposons, dans un premier temps, et en vue de cerner l'esthétique à laquelle appartient le corpus qui intéresse notre recherche, de revenir brièvement sur cette notion d'esthétique postmoderne.

²⁵ Nous pensons notamment au premier chapitre de *Moineau* sur lequel nous reviendrons souvent dans la première partie. L'intrigue s'enracine dans un calendrier réaliste : une date exacte (le mercredi 3 janvier 1979) et un événement historique réel (la mort du président Boumediene) servent de cadre temporel à l'intrigue de cette partie du roman. Mais ce chapitre est également le théâtre où interviennent des « insectes mythiques » et des « visages hurlants », nous le verrons.

²⁶ Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1973, p. 154.

D'une esthétique postmoderne

Concept sémantiquement instable, controversé, sujet à plusieurs définitions s'excluant parfois les unes les autres, le « postmodernisme » renvoie à cette esthétique qui émerge, en France¹, aux alentours des années quatre-vingt dans une société dite post-industrielle. Une société qui fait l'éloge de sa « postmodernité² ». Cette esthétique est donc à situer dans le contexte d'une culture décentrée et hétéroclite, mais qui reste néanmoins quelque peu axée sur le principe d'« altérité³ », reflet possible d'une société qui en serait particulièrement marquée.

Dans le domaine des Lettres, l'écriture postmoderne est selon Marc Gontard :

[...] le fait, principalement, de romanciers qui ont traversé le Nouveau Roman et qui se posent la question fondamentale, comment écrire après ? Comment textualiser l'hétérogène sans retomber dans les contraintes d'une avant-garde expérimentaliste ? Comment re-narrativiser le récit sans revenir aux formes traditionnelles du réalisme psychologique [...] ?⁴

Le roman postmoderne ne rompt donc pas totalement avec le hors-texte, au contraire, il se veut miroir de son éclatement, de sa fragmentation, tout en se gardant de ne pas

¹ Les premières occurrences de ce concept ont vu le jour en Amérique, dans les années cinquante, avec Arnold Toynbee, puis en Angleterre avec Charles Jencks (notamment dans *Le langage de l'architecture postmoderne*, 1977- 1985 pour la traduction française) avant d'émerger, plus tard, dans les débats artistiques et intellectuels européens, avec Jean-François Lyotard, Michel Foucault, Jacques Derrida, Henri Meschonnic, Gilles Deleuze, pour ne citer que ceux-là.

² Nous nous référons ici à la distinction entre « postmodernité » et « postmodernisme » que reprend Marc Gontard dans *Ecrire la crise. L'esthétique postmoderne*. La première est pour lui « une période, un contexte socio-culturel » alors que la seconde désigne plutôt « une esthétique » (Marc Gontard, *Ecrire la crise. L'esthétique postmoderne*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 18).

³ *Ibid.*, p. 40. Nous utilisons l'abréviation latine « *ibid.* » pour renvoyer notre lecteur au même ouvrage du même auteur (mais pas à la même page) auquel nous nous sommes référé dans la ou les notes qui précèdent immédiatement.

⁴ *Ibid.*, p. 11.

retomber dans ce que cette entreprise pourrait impliquer : un réalisme expérimental. C'est dans cet élan esthétique que se révèle, à notre sens, toute l'importance du travail de sémiotisation discursive dont la stratégie se résume, pour le critique, en trois dispositifs qui « *peuvent se conjuguer dans un même récit : discontinuité, hypertextualité, renarrativisation*⁵ ».

Cette littérature de la crise insiste aussi sur « *ces figures de l'altérité que le système, pour fonctionner, rejette sur ses marges dans une compulsion d'exclusion*⁶ », comme pour leur redonner une légitimité. Ainsi, le postmodernisme va au-delà des oppositions qui s'excluent pour un déploiement en rhizome des différents/différends⁷/différents⁸. Une esthétique qui pense une culture « rhizome » où le sujet est décentré, fragmenté et *altérisé*. La littérature postmoderne présente ainsi à la lecture un sujet au corps souvent discontinu, asymétrique ; une littérature au moi et à l'éros facilement exposés, extériorisés et dans certains cas réifiés. Ce point la démarque d'un individualisme caractéristique de l'esthétique moderniste et engage plutôt une nouvelle forme de *groupisme* fondée sur une (re)mise, un (re)placement en réseau avec les différences constitutives. Il ne s'agit donc plus, en réalité, d'une écriture par « déconstruction », mais plutôt de (re)construction fondée sur un autre modèle que ceux connus des

⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁷ Jean-François Lyotard emprunte ce terme au vocabulaire juridique pour rendre compte de ces « *écarts inconciliables, ces fractures irréductibles, ces zones interstitielles, où se manifeste le travail de l'altérité* » (cité par Marc Gontard, *Ibidem*). Nous employons l'abréviation « *ibidem* » pour renvoyer notre lecteur à la même page du même ouvrage de la note qui lui précède directement.

⁸ Jacques Derrida, dans *L'Écriture de la différence* (Paris, Seuil, 1979), élabore ce concept de « *différance* » pour contrecarrer la tendance totalisante du mot « *différent* » au profit d'une ouverture et d'une dissémination prolifique en réseaux.

esthétiques modernes. C'est, en d'autres mots, ce que cible la réflexion d'André Lamontagne :

[...] il existe une relative unanimité autour d'une poétique postmoderne, qui s'articulerait autour des éléments suivants : autoréflexivité, intertextualité, mélange des genres, carnavalisation, polyphonie, présence de l'hétérogène, impureté des codes, ironie métaphysique, déréalisation, destruction de l'illusion mimétique, indétermination, déconstruction, remise en question de l'Histoire et des grandes utopies émancipatrices, retour de la référentialité et du sujet de l'énonciation (sous une forme fragmentée et avec une subjectivité exacerbée), refus de la scission entre le sujet et l'objet, participation du lecteur au sens de l'œuvre, retour de l'éthique, discours narratif plus "lisible", réactualisation des genres anciens et des contenus du passé, hybridation de la culture savante et de la culture de masse.⁹

L'auteur retient ici une liste de procédés récurrents dans les discours critiques de l'esthétique postmoderne. Ces procédés pourraient ainsi définir une certaine « poétique ». Des procédés qui convergent aussi vers un même objectif : la remise en cause des principes hérités de la tradition hégélienne dont cette tendance à homogénéiser l'hétérogène dans un mouvement centrifuge, en somme.

Il est aussi important de souligner qu'il n'est pas question, avec l'esthétique postmoderne, d'école ou de mouvement littéraire. Les procédés énumérés ci-dessus ne sont donc que des « constantes » qui reviennent dans la majorité des œuvres qualifiées de « postmodernes ». En somme, et c'est ce que souligne Marc Gontard, « *il n'y a pas*

⁹ André Lamontagne, « Métatextualité postmoderne : de la fiction à la critique », in *Études littéraires*, vol. 30, n°3, 1998, p. 63.

un mais des postmodernismes, c'est-à-dire un ensemble d'expériences dont il s'agira d'établir une typologie¹⁰ ».

¹⁰ Mar Gontard, *Le Roman français postmoderne*, 2003. [En ligne], disponible sur : https://halshs.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/29666/filename/Le_Roman_postmoderne.pdf, p. 9.

D'un postmodernisme acherchourien

Les textes que nous interrogeons ici relèvent de ce que nous pouvons qualifier aussi d'« expérience du postmoderne ». En effet, les récits d'El-Mahdi Acherchour mettent en scène un ensemble d'actions quotidiennes saisies dans leurs hétérogénéités, dans le discontinu de l'instant. Les intrigues des romans et les thématiques des recueils de poésie ne sont pas présentées, ni représentées, d'une manière classique. Il s'agit plus précisément d'un ensemble de romans et de poèmes écrit entre 1997 et 2010 dont il s'agira de cerner les procédés d'écriture. Ces romans et ces poèmes prennent pour cadre la Kabylie de l'Algérie post-indépendante¹ pour s'en distancier d'une manière marquante et originale.

El-Mahdi Acherchour est d'abord un poète. Il est l'auteur de quatre recueils de poésie dont *L'œil de l'Egaré* édité chez Marsa (1997), *Chemin des Choses nocturnes* paru chez Barzakh (2003), *Retour au tour manqué*, chez Manosque (2003) et *Hallaj à Alger* chez les éditions El-Ikhtilef (2005). Le poète a également publié de nombreux poèmes dans la revue *Algérie Littérature/Action*, dont *En d'autres langues* (juin/septembre 1997) ; *Zahrâme* suivi des *Silencieux* (mai 1998) ; *Sosies tragiques* (septembre 1999) ; *Poèmes infâmes* (mai/juin 2000) ; *Optimum erratum* (novembre/décembre 2001) et *Des fenêtres et un doute* (novembre/décembre 2002).

À travers son expérience poétique, El-Mahdi Acherchour libère sa poésie des contraintes canoniques traditionnelles. *L'Œil de l'égaré* est peut-être le recueil qui représente le mieux l'originalité esthétique de l'auteur. Une poésie à la disposition

¹ La société kabyle, qu'on peut qualifier de « microsociété », est à l'heure actuelle fortement agraire. Néanmoins, d'importantes mutations sociales, culturelles, artistiques, bref, anthropologiques, y sont à l'œuvre à l'époque contemporaine.

typographique quasi-calligraphique, aux inventions verbales et aux associations métaphoriques presque surréalistes qui laissent libre cours à l'imagination, souvent jusqu'à l'égarement et l'errance. Les titres des deux premiers recueils du poète sont, de ce point de vue, très suggestifs. *L'Œil de l'égaré* et *Chemins des choses nocturnes* annoncent de prime abord un égarement, un tâtonnement peut-être, une quête de sens en tout cas et un regard sur le monde, ou bien sur les mondes. Ce point de vue est en quelque façon « exorbité » : le je poétique y (re)cherche sans cesse sa voix/voie, se *dialogise* avec d'autres explorations langagières et transculturelles. L'ensemble s'organise au(x) fil(s) du texte en un réseau sémantique structuré par l'interrogation du je lyrique sur sa propre perte, sa propre errance, comme peut le montrer l'extrait du poème *Sosies tragiques* mis en ouverture de ce présent travail.

Après s'être uniquement consacré à l'écriture poétique, c'est sous l'étiquette de « roman » qu'El-Mahdi Acherchour publie *Lui, Le livre* suivi de *L'Autre, l'Autre livre* (Barzakh, 2005). Ce roman écrit « *par un somnambule*² » est placé sous le signe du départ, du déplacement puis de l'errance. C'est un livre hors forme, hors normes qui rompt *stricto sensu* avec les conventions narratives traditionnelles. Le récit-cadre y est noyé dans d'innombrables récits enchâssés et de multiples voix narratives se relaient, s'enchevêtrent, pour faire place de temps à autres à un personnage emprunté à l'univers folklorique berbère : Zalgoum, cette « *géante à qui doit se mesurer la constance de l'histoire*³ ».

² El-Mahdi Acherchour, *Lui, Le livre suivi de L'Autre, l'Autre livre*, Alger, Barzakh, 2005, p. 7.

³ *Ibid.*, p. 13.

Pays d'Aucun mal (Aden, 2008) est le second roman d'El-Mahdi Acherchour. Il s'ouvre sur le retour du narrateur, Moh-Ammar, à son village natal Tasta-Guilef, un espace peuplé de « *vies nulles* » situé dans un hors-temps, « *hors de saisons*⁴ ».

Mais à son retour, le narrateur-personnage ne s'y sent plus chez lui. Ce n'est plus son village, encore moins celui des siens. Il se décrit comme étant un « *revenant puant* », un « *vivant puant*⁵ », chargé de « *toute la fatigue du monde*⁶ ». Les siens, ses compatriotes, « *une lignée de culs-terreux peu nombreux* », seraient partis au « *printemps dernier*⁷ ». Dispersés, errants « sous » terre, « *incapables de la moindre apparition* », ils ne sont visibles que pour le narrateur qui voit en eux son propre destin. Une espèce de fantômes ou de revenants bloqués devant des seuils, « *devant les milles portes invisibles*⁸ ». À son arrivée au village, Moh-Ammar avance lentement dans le noir pour méditer le retour de ses concitoyens. Un retour qu'il qualifie de « *passage sur terre*⁹ ». En réalité, ces villageois passent, dans la logique du texte, d'une vie éphémère à une mort incomplète. Un passage qui ne se mesure que dans une triple « *accélération*¹⁰ », sur et par le fil d'une errance aux origines ancestrales. Un passage ou plutôt une errance donc « *belle et ancienne*¹¹ », et qui se trouve inscrite dans

⁴ El-Mahdi Acherchour, *Pays d'aucun mal*, Belgique, Aden, 2008, p. 13. Quand nous intégrons au moins deux citations (dont la référence est la même) dans une même phrase, nous indiquons la référence à la fin de la dernière citation.

⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem.*

l'Histoire du village. Une Histoire qui est, quant à elle, « *libérée des entraves linéaires et millénaires, coupées d'accès de mille longs silences*¹² ». L'errance y trouve alors des origines ancestrales, et devient, *de facto*, une espèce d'attribut culturel. Un élément de la culture que le texte fabrique.

*Moineau*¹³ (Aden, 2010) est le dernier roman écrit par El-Mahdi Acherchour. L'auteur y met en scène l'histoire d'un couple : Tayyeb et Tounès Hafi. Dans une maison limitrophe, sise entre leur village natif (Tizinda) et la ville (Sidi Sadek), Tounès, en Pénélope, ou encore Juliette Capulet, attend chaque soir devant la fenêtre de sa chambre son homme, paysan et écrivain qui « *a déserté le chemin de Dieu*¹⁴ ». Un homme qui, quand il n'erre pas de porte en porte pour vendre du miel et des romans policiers, écrit des comptes rendus dans un bus qui le mène à la ville tous les mercredis.

Mais ce qui interpelle le plus dans toute l'œuvre d'El-Mahdi Acherchour est la multiplicité des mondes dans lesquels le je poétique et/ou narratif poursuit sa quête des harmoniques polyphoniques, voire hétérophoniques. Notre curiosité de lecteur et notre questionnement de chercheur nous conduisent ainsi à penser qu'une ethnocritique des fragments de cosmologies et des univers symboliques littéraires- souvent hétérogènes- qui constituent la voix/voie poétique d'El-Mahdi Acherchour peut enrichir la compréhension d'une littérature actuelle enracinée dans un contexte culturel marqué par l'hétérogène.

¹² *Ibid.*, p. 13 et passim.

¹³ Nominé à sa sortie pour le prix Femina.

¹⁴ El-Mahdi Acherchour, *Moineau*, Belgique, Aden, 2010, p. 20.

Ces orientations générales et initiales de nos recherches reviennent à considérer qu'une forme originale de dialogisme textuel constitué à partir de logiques, de catégories et de structures anthropologiques hétérogènes structure et hybride l'œuvre d'El-Mahdi Acherchour, son organisation formelle comme sa singularité stylistique et émotionnelle. Les textes d'El-Mahdi Acherchour en tireraient leur force esthétique. C'est justement l'analyse de cette « multivalence » des horizons sémantiques, sémiotiques et symboliques que permet l'ethnocritique de la littérature.

D'une expérience de l'errance

L'expérience du postmoderne à laquelle s'exerce l'écriture acherchourienne nous ramène donc à un des procédés fondamentaux de cette esthétique : l'écriture fragmentaire. En somme, ce corpus livre à son lecteur une narration décousue donnée à lire dans une langue comme teintée d'un air d'étrangeté. Une étrangeté du style qu'il a lui-même reconnue lors de sa rencontre avec le public, à Alger (en 2005). Il dit, à ce propos, s'essayer à « *une tentative d'échapper à l'emprise de la langue française*¹ ».

Mais si l'auteur se refuse à une plume réaliste en optant pour le discontinu et le multiple, un motif cristallise ses écrits : l'errance. Errance des personnages, errance narrative qui oscille entre le régime de l'oralité et celui de l'écriture, errance entre différents genres littéraires (roman-poétique, roman-conte, poésie-narrative), etc. C'est aussi et surtout cette errance à l'œuvre que nous voulons interroger dans une perspective qui croise anthropologie du symbolique et poétique des textes littéraires. Nous porterons donc tout notre intérêt à cette errance, aux catégories, aux structures narratives et anthropologiques que ce motif permet de mettre en mouvement, sinon de déjouer. Plus qu'un motif littéraire en fait, l'errance sera envisagée comme un rapport au(x) monde(s). Après tout l'errance ne traduit-elle pas justement un « *rapport au monde, au langage, à l'(A)utre, à soi*² », et à tout cela à la fois ?

¹ Propos rapportés par le journaliste Djamel Belayachi dans son article de journal « L'auteur de "Lui, le livre" chez chrysalide. L'impossible rencontre avec El-Mahdi Acherchour ». L'article est annexé à cette thèse, à la page 336.

² Rachel Bouvet, Myra Latendresse-Drapeau (dir.), *Errances*, Montréal, Cahiers Figura. Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, vol. 13, 2005, p. 8.

Revenons un instant à ce terme d' « errance » qui a fait couler beaucoup d'encre, en particulier quand il s'agit des études qui prennent pour terrain d'investigation les littératures migrantes. Un type de littérature qui soulève des problématiques telles que celles du déracinement, de l'altérité et de l'avenir incertain, par exemple.

Les dictionnaires font du mot « errance » et de ses dérivés un usage courant. Pour le *Larousse*, ce mot renvoie à l'action d' « errer », c'est-à-dire « *marcher longtemps sans but précis*³ ». Au figuré, « errer » signifie « *être égaré et aller sans direction précise en cherchant son chemin*⁴ ». Étymologiquement, le mot « errance » est issu du latin *errare* qui signifie « erreur⁵ ».

D'un point de vue plus spécialisé, Dominique Berthet, dans *Figures de l'errance*, en donne la définition suivante :

L'errance a de nombreux visages et revêt différents aspects. Elle peut relever du déplacement physique mais aussi d'un cheminement intellectuel, ou encore d'une pathologie mentale. Errance de la pensée, de l'esprit, de l'imagination vagabonde, errance de la recherche, de la réflexion, de l'écriture.⁶

« Déplacement », oui, mais « cheminement », pas exactement, à notre sens. Le déplacement implique un transfert d'un lieu à un autre. Ce qu'implique également

³ « Errance », dans Dictionnaire Larousse, [En ligne], disponible sur : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/errance/30836>

⁴ « Errer », dans Dictionnaire Larousse, [En ligne], disponible sur : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/errer/30845>

⁵ « Errance. Étymologie », dans CNRTL, [En ligne], disponible sur : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/errance>

⁶ Dominique Berthet, *Figures de l'errance*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 9.

l'errance. Toute errance est forcément déplacement. Mais le cheminement est un type de déplacement qui suppose l'acte de marcher, de cheminer, au sens premier comme au sens figuré, pour arriver quelque part : « *progression lente et régulière*⁷ », lit-on dans le dictionnaire de *Larousse*. L'errance serait donc une faille dans un cheminement, voire un type de cheminement « raté ». En somme, nous pouvons dire que toute errance est un déplacement, mais que tout déplacement n'est pas errance ; tout cheminement est un déplacement, mais tout déplacement n'est pas cheminement. Le cheminement et l'errance restent deux types de déplacement.

L'errance des personnages d'El-Mahdi Acherchour efface ces nuances. Elle implique un égarement mais aussi une destination⁸ et une destinée à réaliser⁹. S'agit-il alors d'une *destinerrance*¹⁰, pour reprendre la terminologie de Jacques Derrida ?

Sémantiquement parlant, l'errance dénote donc une « dé-marche », un mouvement, un type de déplacement « marginal », somme toute.

⁷ « Cheminement », dans Dictionnaire Larousse, [En ligne], disponible sur : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cheminement/15079>

⁸ Entre la ville et le village pour Tayyeb de *Moineau* et de porte en porte des maisons du village pour Moh-Ammar de *Pays d'aucun mal*.

⁹ L'ascension sociale pour Tayyeb et la réintégration sociale et culturelle dans la Maison des ancêtres pour Moh-Ammar.

¹⁰ Cette invention verbale derridienne métisse les deux mots d'« errance » et de « destination ». Deux mots d'apparence contradictoire car l'errant, par définition, n'a pas de destination. Par ce mot composé, Jacques Derrida désigne non pas le *désorbitant* qu'est l'errant mais cette figuration spatio-temporelle de l'*ex-orbitant* qui exprime la possibilité fatale de ne pas atteindre un objectif temporel prédéfini, suite à une errance au départ d'un espace bien défini. C'est ce que nous explique le critique américain Joseph Hillis Miller : « *It names a fatal possibility of erring by not reaching a predefined temporal goal in terms of wandering away from a predefined spatial goal.* » (Miller Joseph, Hillis « Derrida's Destinerrance », in *MLN*, Vol. 121, No. 4, French Issue (Sep., 2006), p. 893). C'est bien l'image d'une carte postale, ou encore d'une bouteille à la mer, qui peut errer pour ne jamais arriver à sa destination prévue.

D'un point de vue « sédentaire », l'errance est souvent négativement marquée. Elle est associée à l'idée d'égarement, d'absence de but et d'échec. Elle est alors perçue comme une expérience négative qui conduit à une perte de soi dans la mesure où l'errant se retrouve projeté hors de lui-même et surtout hors du corps social, de l'espace-temps social. Somme toute, l'errance est considérée comme un comportement dérivant et/ou déviant tant elle mène à la « désocialisation » de l'individu.

L'errance elle-même se subdivise en deux types : l'errance physique et l'errance psychologique. La première, mise en texte, nous semble particulièrement intéressante. Elle implique un itinéraire, une trajectoire qui engage un déplacement du corps dans un espace-temps¹¹. Ces deux composantes deviennent alors problématisables pour une approche ethnocritique qui aborderait une « littérature de l'errance ». Tout d'abord le corps, dans la mesure où ce type d'errance implique un déplacement et une certaine gestion et construction du corps : le corps de l'errant est sujet à un type de déplacement qui se distingue de celui du voyageur ou du touriste, à titre d'exemple. De plus, le corps de l'errant, sa figure, son personnage font l'objet de représentations présentes dans l'imaginaire de toute culture (le juif errant, à titre d'exemple). En somme, toute culture construit sa figure de l'errant.

¹¹ Une simple recherche sémantique des synonymes du verbe « errer » fait apparaître des verbes et des syntagmes verbaux qui impliquent fortement un rapport du corps à l'espace-temps : aller au hasard, déambuler, flâner, flotter, galvauder, marcher, passer, rôdier, rôder, rouler, s'égarer, se perdre, se promener, tournaiiller, tourniquer, tournoyer, traînasser, traîner, trimarder, vadrouiller, vagabonder, vaguer, voyager, etc.

L'espace-temps, ou le chronotope¹², pour reprendre la terminologie bakhtinienne¹³, est engagé dans le mouvement de l'errant car son itinéraire implique, par voie de conséquence, une « route ». Les travaux de Mikhaïl Bakhtine¹⁴ ont abondamment démontré dans quelle mesure les marques du temps pouvaient se rendre visibles dans l'espace de la route, et inversement, les signes de l'espace pouvaient être lisibles dans le temps. Cette condensation du temps dans l'espace et de l'espace dans le temps intéresse le regard ethnocritique dès lors que cette configuration narrative permet de tisser les fils de logiques culturelles et symboliques¹⁵.

Justement, les chronotopes que mettent en scène les romans que nous étudions ici ont des fondements mythiques et se jouent des catégories binaires telles que le déplacement et le sédentarisme, le lieu et le hors-lieu, la déterritorialisation et la territorialisation, l'autochtone et l'allogène, etc.

D'un point de vue anthropologique, quelques travaux qui traitent de la question de l'errance ont servi de fondations à la présente recherche. C'est le cas de la thèse de doctorat de Jacques Hassin intitulée *L'Emergence de l'abord médico-social des populations sans toit stable*¹⁶. Une recherche qui aborde la population errante d'un

¹² Mikhaïl Bakhtine entend par le terme de chronotope « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature » qui « exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps (celui-ci comme quatrième dimension de l'espace) ». En somme, ce serait « une catégorie littéraire de la forme et du contenu ». Ainsi, « dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret ». (Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 237).

¹³ Qui marque le point de départ des investigations ethnocritiques.

¹⁴ Des questions qu'il étudie justement dans *Esthétique et théorie du roman* dans lequel Mikhaïl Bakhtine étudie la question du chronotope de la rencontre, « où prédomine la nuance temporelle » (*Ibid.*, p. 384), ainsi que celle du chronotope de la route qui lui est liée.

¹⁵ Surtout quand il s'agit d'espace-temps de transition, de passage.

¹⁶ Thèse de doctorat en éthique médicale, soutenue le 12 décembre 1996 à l'Université Paris V.

point de vue anthropologique. L'auteur de cette thèse justifie son approche par le fait que le phénomène de l'errance est un fait socio-culturel avant toute chose. C'est ainsi que « *le vagabond, l'errant, existe dans l'imaginaire collectif de tous les groupes culturels*¹⁷ ». En somme, l'errance, comme thème littéraire, serait un topos car elle se trouve « *bien enracinées dans l'imaginaire collectif*¹⁸ ».

Cet enracinement de l'errance dans l'imaginaire peut être aussi constaté dans certaines expressions comme « *errer comme une âme en peine* » qui signifie ne pas trouver Dieu et le repos après la mort. Affleure tout un imaginaire à propos de la *male-mort*, des morts-vivants et des pratiques rituelles liées à la mort. Nous pouvons également citer la maxime « *errare humanum est, perseverare diabolicum* » qui signifie en français « *l'erreur est humaine, persévérer est diabolique* ». Une maxime qui renvoie aussi à tout un imaginaire autour de la lutte entre diable et humain, aux grandes valeurs du Bien et du Mal et surtout au mythe biblique du péché originel. Bref, tout un imaginaire que mobilisent le mot et le motif de l'errance et que nous retrouvons, tressé, « *bricolé* », dans l'œuvre d'El-Mahdi Acherchour.

Pour Olivier Schefer, pour prendre un dernier exemple, l'errance est à aborder en rapport avec les rites initiatiques liés au déplacement, et par rapport à l'espace mythique du labyrinthe. Elle impliquerait, dans cette perspective, un aller vers le centre, un retour et, entre les deux, une mise à mort de soi pour une renaissance. Ce qui s'apparente aussi, pour Dominique Berthet, à un « *voyage initiatique à la découverte*

¹⁷ *Ibid.*, p. 152.

¹⁸ *Ibidem.*

(recherche ?) de soi-même et des autres¹⁹ ». Quoi qu'il en soit, la figure de l'errant nous semble confrontée à l'altérité, à la différence et à l'hétérogénéité.

Dans les écrits acherchouriens, l'errance permet d'introduire une logique de « métissage » au sein de la structure textuelle. Une logique qui hybride et met à mal l'opposition classique qui s'est fixée entre le Même et l'Autre (l'Autre, le différent, humain ou non-humain).

Notre étude des *hétéro-logies*- appelons-là ainsi- mise en scène dans et par le motif de l'errance ne sera pas herméneutique, dans le sens où elle n'aura pas pour but l'interprétation d'un sens épuisable de l'œuvre. Il s'agit plutôt d'essayer d'écouter les voix d'un « désordre » harmonisé par l'œuvre acherchourienne et tenter ainsi d'ouvrir les voies à d'autres lectures de ces textes encore très peu exploités malgré leur originalité marquante à tout point de vue.

¹⁹ Dominique Berthet, *op. cit.*, p. 11. Nous mettons l'abréviation latine « *op. cit.* » à la place de la référence complète pour dire qu'il s'agit du même ouvrage que celui cité en dernier dans l'ordre des renvois.

À une pluralité de voies/voix

Montrer l'altérité fondamentale et structurante ; rendre compte de la dissémination de logiques hétérogènes sans les renfermer dans une *mono-logie* contre laquelle l'œuvre dite postmoderne s'insurge, là est peut-être le véritable défi de toute critique qui prend pour objet un texte postmoderne. Un texte qui se refuse à toute critique *systémisante*.

Par ailleurs, les dispositifs énonciatifs que mettent en jeu les textes d'El-Mahdi Acherchour nous intéressent non pas à titre classificatoire de son œuvre mais en ce qu'ils permettent l'inscription d'une « hétérogénéité culturelle » et symbolique. La métafiction, par exemple, est un dispositif connu de l'esthétique littéraire postmoderne tant elle permet une hybridation générique : celle opérée entre le discours critique et le discours fictif. Une hybridation que permet la *thématisation* du procès d'écriture, par exemple.

Ce procédé se retrouve justement au fondement de la poétique d'El-Mahdi Acherchour. Le narrateur de son premier roman *Lui, le Livre*, par exemple, se livre à une critique constante de l'activité d'écriture et celle de la lecture. Ce qui permet, dans ce roman, nous le verrons, le croisement de deux modes/mondes verbaux : l'oralité et la *littératie*.

Ainsi, « *dégager l'objet d'étude de la poétique, ici l'œuvre d'art littéraire, hors de la masse d'œuvres verbales d'une autre espèce* » reviendrait à lui faire violence, car « *pour se définir de façon sûre et précise, elle a absolument besoin de définitions*

réiproques avec les autres domaines, dans l'unité de la culture¹ ». Faire sens serait ainsi impossible pour l'œuvre d'art « sans participation à l'unité, sans acceptation de la loi de l'unité² », si bien que

Tel ou tel point de vue créateur possible ou déjà réalisé, ne devient nécessaire, indispensable de façon probante, que corrélaté à d'autres points de vue créateurs : c'est seulement lorsque, sur leurs frontières, naît la nécessité absolue de ce point de vue dans son originalité créatrice, qu'il trouve son fondement et sa justification véritables ; mais à l'intérieur de lui-même, hors de toute participation à l'unité de la culture, il n'est qu'un fait brut, et son originalité peut se présenter simplement comme un arbitraire, comme un caprice.³

C'est avec cette thèse bakhtinienne que nous pensons l'originalité esthétique d'El-Mahdi Acherchour : en corrélation avec son contexte culturel. Un contexte dont le caractère « hybride », « métissé », est accentué. Il pourrait ainsi être compris, ou pensé en tout cas, comme une forme architectonique dont l'œuvre d'El-Mahdi Acherchour ne serait qu'une des nombreuses réalisations. Il s'agit pour nous de voir ce qui fait cette singularité car, si l'on croit encore Mikhaïl Bakhtine, « *c'est seulement dans son caractère systématique concret, c'est-à-dire dans sa mise en rapport immédiate et son orientation par rapport à l'unité de la culture* » que le texte littéraire, dans son originalité, « *cesse d'être un fait existant et brut* », acquiert « *une signification, un sens* » et « *devient comme une monade reflétant tout en elle, et se reflétant en tout⁴* ».

¹ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 26.

² *Ibidem.*

³ *Ibid.*, p. 40.

⁴ *Ibidem.*

Ce point nous amène à poser la question suivante : cette singularité, cette liberté stylistique, ce désordre narratif, cette fragmentation scripturale, bref, ces errances de et dans l'écriture sont-elles de simples effets stylistiques, des effets d'« irréel » ou participent-elles à la création d'une cosmologie hétérogène et hybride, voire une poétique de l'*hétéro-logies* ? C'est la deuxième hypothèse qui nous semble la plus probante pour le cas de l'œuvre étudiée ici.

L'étude d'un corpus qui émerge d'un contexte sur-conditionné par le préfixe « multi⁵ » ne pouvait donc que croiser les préoccupations actuelles de l'ethnocritique. Ainsi, il nous a semblé possible de lire différemment un corpus littéraire algérien francophone, et ce en conjuguant une lecture sensible aux modalités de subversion stylistique et formelle à une lecture attentive aux données culturelles. Une nouvelle voie semble ainsi être ouverte pour lire les textes de cette littérature en termes de pluralité de logiques culturelles et d'hétérophonies fictionnelles.

Il se trouve que les écrits d'El-Mahdi Acherchour, au-delà de leur modernité stylistique, présentent justement un fond anthropologique consistant : culture/nature, culture orale/culture écrite, culture féminine/culture masculine, culture française/culture arabe/culture kabyle. Autant d'univers, eux-mêmes hybrides, qui ne cessent de s'entrecroiser et de (re)négocier leur rapport au fil de la narration. Des voix s'imbriquent, s'hybrident, se *polylogisent* ou se *dialogisent* dans des écrits de l'errance.

Cette hétérophonie, nous essayerons aussi de l'appréhender dans les constructions imaginaires que représentent les personnages et les chronotopes des trois romans d'El-

⁵ Multilingue, multiculturel, *multigénérique*, etc.

Mahdi Acherchour. Des personnages qui paraissent déjà à la première lecture bigarrés, et qui évoluent dans des chronotopes qui se veulent expérience des limites. Ils n'échappent pas, de ce point de vue, au véritable défi sémiologique que tente toute la littérature postmoderne. *In fine*, nous tenterons de constater cette hétérophonie au niveau de l'écriture même du corpus étudié.

Notre analyse ne suivra pas l'ordre chronologique de la parution des œuvres d'El-Mahdi Acherchour. Nous avons choisi de commencer notre thèse par son dernier roman, *Moineau*, pour la clôturer par une analyse de sa toute première production, *L'Œil de l'égaré*.

Première partie

Dans l'univers de/du *Moineau*

I. Penser et écrire le <i>sauvage</i>	37
1. « <i>Le moineau est le seul oiseau que l'on trouve partout</i> »	37
2. <i>Tawkilt</i> , cette « <i>sorte d'insecte mythique</i> »	46
3. Ânes et chèvres	57
II. Les « <i>pas comme il faut</i> »	64
1. Tounès Hafi	64
2. Tayyou Hafi	74
3. Des relations homme vs femme, individu vs groupe	79
III. Des configurations spatio-temporelles	94
1. Tizinda et Sidi Sadek : entre village et ville	94
2. La maison du couple Hafi	108
3. Les seuils	119

I. Penser et écrire le *sauvage*

1. « *Le moineau est le seul oiseau que l'on trouve partout* »

El-Mahdi Acherchour choisit comme titre de son dernier roman le nom d'un oiseau : le moineau. Un oiseau « commun », présent dans toutes les zones habitées par l'homme. Le moineau, même s'il ne fait pas partie des oiseaux migrants, reste un oiseau « errant ». Il a un régime de vie assez hybride : il est à la fois sauvage¹ et quasi-domestique². L'espèce la plus répandue du moineau a d'ailleurs pour nom « moineau domestique ». Commun, errant et « hybride » sont donc les trois caractéristiques que nous pourrions retenir. La première caractéristique connote la motivation du choix du titre. La justification esthétique et stratégique de ce choix nous est offerte dès l'ouverture de ce roman : « *le moineau est le seul oiseau que l'on trouve partout*³ ». Un choix de titre qui place aussi l'univers « animal » au centre de l'univers romanesque. Un point que nous développerons au fil de l'analyse.

Ainsi, en croisant lecture du titre et lecture de l'épigraphe, quelques aspects de l'univers romanesque de *Moineau* commencent à se dessiner : un roman qui met en scène des personnages à priori « communs » faisant/accomplissant ce qui peut être de plus commun, de plus habituel. Un univers romanesque marqué par le mouvement perpétuel, pour ne pas dire l'errance, et par la présence de l'animal.

¹ Il se nourrit de ce que la nature peut lui offrir : insectes, larves, graines, fruits, etc.

² Il ne s'installe que là où il y a de la vie humaine et ne peut vivre dans les zones purement et totalement désertées par l'homme.

³ Citation extraite de *Les Fleuves profonds* de José Maria Arguedas (1911-1969), écrivain et anthropologue péruvien.

Comme le moineau, ce roman d'El-Mahdi Acherchour est un roman commun aux personnages qui en narrent et en écrivent les différents fragments. Tout comme cet oiseau qui tient à la fois du sauvage et du domestiqué, le livre de *Moineau* est un roman qui appartient à différents genres : la prose, la prose poétique, le conte et la légende. Tout comme le moineau, les personnages de ce roman ne cessent d'errer tout en étant situés dans un espace⁴. En somme, tout comme le moineau, *Moineau* est le roman de la « multiple » appartenance et de l'hétérogénéité⁵. Ainsi, le moineau pourrait nous permettre d'articuler deux lectures de ce roman : une lecture poétique et une lecture anthropologique.

Nous relevons les premières occurrences de cet oiseau dans le paratexte du roman : dans le titre et dans l'épigraphe. Notre analyse débutera alors de et sur ce *seuil* textuel⁶. Gérard Genette, on le sait, considère le paratexte⁷ comme un ensemble verbal qui

⁴ Nous pensons notamment à Tounès et à son errance « psychologique ».

⁵ C'est à une certaine hétérogénéité narrative de deux œuvres de cet auteur que s'est intéressé Dalil Slahdji, dans sa thèse de doctorat. À propos de la politique scripturale des romanciers qu'il étudie, et en particulier El-Mahdi Acherchour, Dalil Slahdji constate que « *la conduite du récit semble aléatoire, car les événements se brouillent, les ruptures se multiplient et des répétitions s'opèrent sans cesse.* » (Dalil Slahdji, *Poétique de l'opacité dans Lui le livre et Pays d'aucun mal d'Acherchour El-Mahdi, Dans L'Entre-deux rives de Bouabdellah Adda et dans La Camisole de gré de Farid Abache, op. cit.*, p. 15). Les principes de circularité, de rupture et d'hétérogénéité concourent alors pour définir une véritable « poétique de l'opacité », pour reprendre l'intitulé de la thèse du chercheur.

⁶ Sur la base des apports théoriques de Gérard Genette et ceux de Claude Duchet. Le premier nous offre le fond conceptuel qui nous est nécessaire, le second nous propose les bases d'une approche qui aborde le paratexte dans son rapport au hors-texte.

⁷ Gérard Genette distingue deux types de paratextes : un premier qui occupe l'espace autour du texte (titre, épigraphe) et peut même parfois occuper un espace *du* texte (les titres des chapitres). Il nomme ce genre de paratexte « *péritexte* ». Un deuxième type qui se situe, quant à lui, « *au moins à l'origine, à l'extérieur du livre ; généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens)* » (Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 10.) et qu'il nomme *épitexte*.

assure le « *renfort et l'accompagnement*⁸ » du texte. C'est un dispositif qui entoure, présente le texte et en programme la lecture. Cette « *frange de texte imprimé*⁹ » est une sorte de mode d'emploi, une clef de lecture. Cependant, l'appareil titulaire est, selon Gérard Genette toujours, d'une complexité qui rend sa définition problématique. Il se propose à la lecture comme énoncé, ou bien, comme ensemble d'énoncés, mais aussi comme un « *objet artificiel, un artefact de réception ou de commentaire, arbitrairement prélevé par les lecteurs, le public, les critiques, les libraires, les bibliographes*¹⁰ ». Le titre peut ainsi être un véritable point d'articulation entre le fait littéraire et le champ social d'où il émerge et au sein duquel il circule. Un espace dans lequel sont perceptibles des codes littéraires et des codes sociaux¹¹. Il s'inscrit, de ce fait, dans le littéraire et dans le social à la fois. Y sont perceptibles, par conséquent, deux dimensions : une dimension littéraire et une dimension sociale.

À l'annonce du titre de *Moineau*, le lecteur pourrait s'attendre à une forme littéraire qui se rapprocherait du bestiaire¹². Or, même si le moineau constitue un élément majeur de

⁸ Selon Gérard Genette, le paratexte permet de présenter le texte « *au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa "réception" et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre.* » (*Ibid.*, p. 7).

⁹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 45.

¹⁰ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 55.

¹¹ Claude Duchet conçoit le titre comme le résultat de l'entrecroisement de deux projets : « *Le titre d'un roman est un message codé en situation de marché ; il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire ; en lui se croisent, nécessairement, littérarité et socialité : il parle l'œuvre en termes de discours social mais le discours social en termes de roman.* » (Claude Duchet, « La fille abandonnée et La Bête humaine, éléments de titrologie romanesque », in *Littérature*, Paris, Larousse, Décembre 1973, p. 50.)

¹² En tant que genre, tel que connu de la tradition littéraire. Autrement dit, un récit qui présente à la lecture « *une succession de représentations animales* » (Paul Aron et al. (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, art. « Bestiaires », p. 51.) à valeur allégorique.

l'imaginaire de ce roman, il n'en est pas, conformément à la tradition littéraire, l'actant principal.

L'épigraphe, quant à elle, est une « *citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre [...] au plus près du texte*¹³ ». Elle sert essentiellement de « *commentaire -parfois décisif- d'éclaircissement*¹⁴ » soit du titre, soit du texte, soit des deux à la fois¹⁵. Or, l'épigraphe de *Moineau* facilite et problématise à la fois la perception du texte, car si le titre et l'épigraphe annoncent un roman *du moineau*, assurant ainsi une certaine cohésion entre le titre et l'épigraphe choisis, l'actualisation de ce vocable se fait dans des énoncés pour la plupart énigmatiques.

Par ailleurs, Gérard Genette attribue à la fonction de l'épigraphe le simple effet de sa présence : ce qu'il nomme « *l'effet-épigraphe*¹⁶ ». Faut-il alors négliger le fait que cet énoncé paratextuel puisse être aussi un marqueur (inter)culturel¹⁷? C'est en tout cas ce que nous pensons de l'exergue de *Moineau*. En réalité, l'épigraphe se connecte, dans un jeu intertextuel, avec un texte d'une culture exogène et annonce la double, voire la triple appartenance littéraire et culturelle du roman.

¹³ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 147.

¹⁴ *Ibid.*, p. 159.

¹⁵ L'épigraphe « *s'offre le plus souvent comme le lieu paratextuel stratégique où s'établirait dès les abords du récit un lien privilégié entre le texte et son récepteur* » (Patrice Parisot, « Réflexions autour d'une composante paratextuelle stratégiquement fondamentale : l'épigraphe comme vecteur de sens », in *Narratologie. Le paratexte*, Nice, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, 1998, p. 74). Elle se présente ainsi comme « *[...] autant de contextes qui orienteraient- sans la déterminer tout à fait- la perception du texte soit en la facilitant (s'il y a cohérence, redondance ou pertinence entre texte et paratexte, ce qui ne pourra être vérifié que rétrospectivement) soit en la problématisant (s'il y a énigme, ambigüité, contraste ou paradoxe entre texte et paratexte)* » (*Ibidem.*).

¹⁶ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 148.

¹⁷ Notamment de la culture littéraire de l'auteur et des influences qui peuvent être visibles dans son texte.

Insérés dans une sorte de structure en écho, une mise en abîme du titre dans l'épigraphe, le premier appelle la deuxième, et inversement. Ils se donnent à lire dans une certaine circularité. Placés avant la narration, l'épigraphe et le titre signent aussi un appel à l'adhésion (ou non-adhésion) à l'imaginaire culturel de l'auteur, à l'imaginaire mobilisé et construit. Bref, à la cosmologie dont lui et l'univers romanesque qu'il livre à la lecture participent.

Le fait que l'auteur ait choisi d'entourer son roman d'éléments paratextuels qui rappellent l'univers sauvage annonce des questions problématisables d'un point de vue d'une lecture anthropologique du texte littéraire. Ce qui nous invite à déplacer notre lecture vers l'imaginaire symbolique que le texte construit autour du moineau.

Le moineau doit son nom à son plumage dont la couleur grise se rapporte à l'habit de certains moines. Les différents proverbes, locutions ou encore expressions qui font référence au moineau accentue sa réalité commune, simple¹⁸, triviale, son accessibilité, etc. Nous notons, à titre d'exemple, « *mieux vaut un moineau dans la main qu'un aigle dans les airs* » ; « *moineau en main vaut mieux que pigeon qui vole* » ou encore « *le moineau dans la main vaut mieux que l'oie qui vole*¹⁹ ».

Dans ce dernier roman d'El-Mehdi Acherchour, c'est d'abord la réalité commune de l'oiseau qui est mise en avant, notamment à travers la citation empruntée à Joseph Arguedas. Au fil des pages et des chapitres du roman, le moineau revient à différents moments du texte, mais toujours intégré dans des systèmes de comparaisons. C'est ce

¹⁸ Parfois même simplet : « *avoir une cervelle de moineau* ».

¹⁹ Proverbes répertoriés dans *La Faune populaire de la France* de Eugène Rolland, Tome 2, rubrique « *Moineau* », p. 157.

que nous relevons, par exemple, à la page cinquante quand Tayyou se met à décrire le voyageur Inconnu :

Puis je me suis dit que c'était quelqu'un que j'avais déjà vu, ou bien jamais- cette nuit, en sortant de chez Ammar, je me suis dit : maintenant, je n'en sais plus, que je pense, pensant : c'est comme un insecte, un moineau, un truc comme ça, et c'est comme s'il était tombé du ciel ou bien comme s'il était toujours là, je n'en sais plus.²⁰

L'inconnu de la mémoire du texte (puisqu'il demeurera ainsi, inconnu et étranger), ou du moins de celle du narrateur, est comparé à un insecte, puis à un moineau. Il est moineau par son caractère étranger, voire surnaturel, puisque « *tombé du ciel*²¹ », et en même temps habituel, banal, « *comme s'il était toujours là* ». L'inconnu du bus est donc à la fois la chose et son contraire et c'est bien cette idée qu'exprime le moineau ici : le surnaturel et le naturel, l'insensé et le logique, le céleste et le terrestre.

Pourtant Tayyou va annuler, en quelque sorte, ce rapprochement métaphorique : « *sur le chemin, j'ai encore pensé, bien pensé : ce n'est donc pas un moineau, ni un insecte*²² », dira-t-il. Finalement, le voyageur inconnu sort de l'isotopie²³ ambivalente du « mystérieux », à mi-chemin entre le familier et l'étranger, pour se ranger du côté du

²⁰ El-Mehdi Acherchour, *Moineau*, Belgique, Aden, 2010, p. 50.

²¹ Cette expression évoque bien l'idée de l'arrivée brusque, inattendue en accordant à l'action un aspect mystérieux et surnaturel.

²² *Ibid.*, p. 51.

²³ Définie par Algirdas-Julien Greimas et cité par le Groupe μ dans *Rhétorique de la poésie*, l'isotopie est un « ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés après résolution de leurs ambigüités ». Il ajoute qu'un « message ou une séquence quelconque du discours ne peuvent être considérés comme isotopes que s'ils possèdent un ou plusieurs classèmes en commun » (Groupe μ , *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Paris, Seuil, 1990, p. 33). L'isotopie est donc une unité de sens constituée d'énoncés qui actualisent la même « unité sémantique », autrement dit, le même « sème ».

familier, du banal : « *c'est bel et bien un homme en chair et en sang que j'avais vu*²⁴ », affirme Tayyou.

Si nous re-contextualisons à présent le texte afin de cerner les réseaux isotopiques qui se tissent autour de chacune des occurrences de « moineau », nous ne trouverons aucune référence culturelle à ce type d'oiseau dans la culture arabo-berbère. Peut-on alors dire que sa dimension symbolique est à l'image de la trivialité de sa réalité et faire ainsi fi de sa symbolique²⁵ en tant que « oiseau²⁶ » ?

Le lien sémantique qui s'établit, dans ce texte, entre le moineau, en tant que oiseau justement, et le figuier semble intéressant d'autant plus que ce dernier est décrit comme étant à la fois « *céleste* » et « *sauvage* » :

[...] comme son père [...] il vivra là longtemps sans bruit dans ce nid-de-serpents, non pas comme un serpent, mais comme un moineau dans un figuier céleste et sauvage.²⁷

²⁴ El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 50.

²⁵ Nous avons évité de nous référer à des ouvrages encyclopédiques de types *L'Encyclopédie des symboles* (dirigé par Michel Cazenave). Même si les contenus de telles recherches sont indiscutablement riches et intéressants, nous préférons construire notre réflexion à partir d'éléments qui peuvent renseigner sur des constructions symboliques à partir de praxis culturelles.

²⁶ Dans sa recherche intitulée *Le bestiaire dans la littérature kabyle* (mémoire de Magister, Université Mouloud Mammeri de Tizi-Ouzou, 2013), Yahiaoui Tassadit relève une dominance des occurrences de noms d'oiseaux. Ce qui dénote l'importance symbolique, culturelle et esthétique de l'oiseau dans l'espace culturel berbère de Kabylie. Notons aussi que, dans les croyances arabo-berbères, l'oiseau est fortement lié à la notion de *destin*. Croyances certainement d'origines païennes, mais que le verset coranique suivant actualise et maintient : « *à chaque être humain, nous avons attaché son oiseau* » (Coran, sourate *Al-Israâ*- le voyage nocturne, verset 13).

²⁷ El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 100.

Le moineau associé au figuier « *céleste* » et « *sauvage* » sort ainsi de sa banalité pour signifier, dans le texte, un idéal d'être : celui qui permettrait une libération des contraintes sociales.

Il faut aussi noter que Labbé, dont l'avenir est prédit dans le passage cité ci-dessus, a un prénom à connotation chrétienne. C'est aussi un personnage qui veut, tel le moineau du texte, trouver refuge dans ce figuier céleste et sauvage. Il cherche ainsi à se libérer du « terrestre » et du « social » pour élire domicile dans cet arbre symboliquement surcodé dans plus d'un univers culturel²⁸. Il réalise ainsi un certain syncrétisme de logiques hétérogènes (haut et bas, terrestre et céleste, sauvage et social).

En outre, d'autres caractères relatifs à la réalité du moineau reviennent au fil de la narration. En page quatre-vingt-seize, Labbé dialogue (ou plutôt monologue, puisque son interlocuteur ne fera que l'écouter) avec ce même inconnu récupéré au bord de la

²⁸ Notons que le figuier est au cœur du folklore arabe, berbère et français. Il est fortement lié, en Europe, au mythe du péché originel et, *de facto*, à l'image des *primi parentes*. Il est également très ancré dans l'iconographie chrétienne (Adam et Ève sont souvent représentés vêtus d'un costume composé de feuilles de figuier). Représentation qui trouve son origine dans les saintes écritures (« *Les yeux de l'un et de l'autre s'ouvrirent, ils connurent qu'ils étaient nus, et ayant cousu des feuilles de figuier, ils s'en firent des ceintures* », lisons-nous dans l'Ancien Testament, Genèse, 3 :7. Dans le Nouveau Testament, Jésus maudit cet arbre dont les feuilles avaient servi à cacher la nudité d'Adam et Ève : « *Voyant un figuier sur le chemin, il s'en approcha ; mais il n'y trouva que des feuilles, et il lui dit: que jamais fruit ne naisse de toi! Et à l'instant le figuier sécha* », Mathieu, 21 :19). Le figuier est également présent dans la tradition musulmane. Nous pouvons noter la sourate qui porte le nom du figuier : sourate 95 : « *Al-tin* », figuier en arabe). Au Maghreb, de manière générale, le figuier est très lié à la symbolique des frontières entre visible et invisible. La figue sèche est, par exemple, « *le symbole de la fécondité des morts* » (Jean Servier, *Tradition et civilisation berbères : les portes de l'année*, Paris, Rocher, 1985, p. 35). Elle compose la plus part des mets sacrés, ou du moins consacrés, comme celui qu'on offre à la famille d'un défunt : « *En Kabylie maritime, la "kharuba" à laquelle appartenait le mort se divise en deux moitiés, l'une prépare la galette levée dit "ahbul bughrum" que les femmes apportent à la maison du mort avec de l'huile et des figues sèches, l'autre fournit de la semoule à raison d'un demi-décalitre par foyer* » (*Ibid.*, p. 83). Les figues sèches, « *fruits à graines multiples, symboles de fécondité* » (*Ibid.*, p. 335) composent aussi le repas que mangent les paysans avant de commencer le labour d'automne en symbole de fertilité.

route. Il y évoque son passé avec Nekrez, un personnage connu pour ses tendances pédophiles :

[...] malheureusement pour lui, dis-je à Tayyeb, il n'y a plus d'enfants dans le coin, pas comme à l'époque où on [Labbé et Tayyeb]²⁹ le [Nekrez]³⁰ suivait en courant derrière les agneaux en essaim comme des moineaux jusqu'où se trouvait, derrière les deux Collines, son trou de serpent [...].³¹

Ici, c'est le mouvement libre et groupé du vol qu'évoque le moineau, tout comme les abeilles que sous-entend le mot « *essaim* ». Quelques pages plus loin, la même idée est reprise dans un autre passage dont le narrateur est toujours le personnage de Labbé :

Pauvre Tayyeb ! Ce qu'on ne sait pas, monsieur, ou ce qu'on ne peut pas savoir, c'est que je ne supporte plus l'idée de finir mes jours ici ; ça viendra ; je voulais être comme mon père mais trop tard, la guerre est finie, maintenant je veux être comme un moineau, oui, un moineau, mais avec tous les moineaux de mon espèce et mon époque, pour finir mes jours dans un ciel calme ou même dans un vieux et minable mûrier, partout où on pourrait choisir sa terre, son temps, son calme, calmement.³²

L'idée du mouvement libre et groupé est renforcée dans cet extrait. En réalité, la liberté du mouvement que prend en charge le moineau est celle propre à l'errance. Une errance qui reste cependant « groupée ».

²⁹ C'est nous qui ajoutons.

³⁰ C'est nous qui ajoutons.

³¹ El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 96.

³² *Ibid.*, p. 100.

La « figure » du moineau telle que le texte la construit, nous le voyons, joue et déjoue des catégories anthropologiques qui, d'habitude, s'opposent : le haut et le bas, le sédentarisme et l'errance, le sauvage et le domestique. Les occurrences de « moineau » et sa distribution, dans l'économie du roman, s'organisent en système. Un système, ou une organisation isotopique qui articule des éléments hétérogènes de l'univers cosmologique que tend à construire le roman.

Ainsi, l'idée de « commencement » auquel renvoie habituellement le paratexte laisse place à celle de la « transition » et de la « médiation ». Un espace textuel « liminaire » qui annonce un « lieu » où se déferont, pour se refaire, les frontières, et où commence la cosmologie du texte. Une fois à l'intérieur de cet univers, le lecteur rencontrera d'autres figures du monde sauvage.

2. *Tawkilt, cette « sorte d'insecte mythique »*

L'extrait de l'entretien réalisé avec l'écrivain par Ahmed Aynan à propos du roman *Pays d'aucun mal*, et cité en préambule, dévoile le rapport qu'entretient El-Mahdi Acherchour avec l'écriture d'une part et avec la pensée mythique, d'autre part.

Les critiques soulignent que l'écriture postmoderne se pose comme nouvelle configuration des éléments narratifs. Nous pensons ici à ce même principe de reconfiguration qui sous-tend aussi l'imaginaire de cette littérature. En effet, le roman postmoderne, au-delà de sa mise en épreuve de l'ordre imposé par la tradition

romanesque moderne, *fait aller ensemble*, pour paraphraser Claude Lévi-Strauss³³, des éléments que la pensée rationnelle tend à opposer, ou du moins, à éloigner.

Regardons de plus près les premières lignes de *Moineau*, et notamment le passage qui décrit la maison du couple Hafi :

Un autre camion de l'armée venait de passer et ce n'était pas le dernier ; elle entra dans une autre vision, elle grommela quelque chose, les yeux mi-clos, le buste fortement penché, puis elle pensa à quelqu'un de là-bas, un proche, un voisin, et puis à tout le monde, tous les proches, tous les voisins. Et brusquement, après le silence brusque de la radio, la peur. La peur de finir sa vie comme ça, enchaînée et seule au milieu de ce désert de vingt mètres carrés situé au bord d'une route de gravier, entouré d'insectes de toutes sortes et de murs de parpaings.³⁴

La première description qu'a le lecteur de cette maison semble souligner son caractère isolé mais aussi son aspect rudimentaire, voire insalubre (« *entouré d'insectes* »). Plus que de simples détails narratifs, les « insectes » qui entourent la maison du couple vont, au cours de la narration, intégrer la structure de l'univers romanesque et participer de la configuration de son imaginaire. C'est ainsi que Tounès, par exemple, « *ne pouvait plus supporter les mêmes habitudes qu'elle ne pouvait plus chasser de cette maison, ni les crissements des mêmes insectes et des mêmes graviers*³⁵ ».

³³ Claude Lévi-Strauss dans *La Pensée Sauvage* utilise la métaphore du *bricolage* pour décrire le fonctionnement de la pensée mythique : « [...] *le propre de la pensée mythique est de s'exprimer à l'aide de répertoire dont la composition est hétéroclite et qui, bien qu'étendu, reste tout de même limité ; pourtant, il faut qu'elle s'en serve, quelle que soit la tâche qu'elle s'assigne, car elle n'a rien d'autre sous la main. Elle apparaît ainsi comme une sorte de bricolage intellectuel, ce qui explique les relations qu'on observe entre les deux* » (Claude Lévi-Strauss, *La Pensée Sauvage*, Paris, Pocket, 1990 [1962], p. 30).

³⁴ El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 15.

³⁵ *Ibid.*, p. 21.

Outre la demeure conjugale, la présence des insectes devient aussi caractéristique du village natal du couple Hafi :

Maintenant à cette place, il n'y a que moi, Tayyeb, Tayyeb Hafi : Tayyou qu'on me surnomme, là-haut dans mon village, le plus petit de tous les villages de la commune, une saloperie de trou tellement perdu et tellement bourré, comme partout dans ce douar, de maquisards, d'ivrognes et d'un nombre incalculable d'insectes ; [...]. Dans les villages d'à côté il y a aussi un nombre incalculable de maquisards, ivrognes et insectes, et de nombreux Tayyeb que vous ne pourriez compter en un seul jour, mais vous n'y trouverez pas un Tayyou- je pensai : avec le temps je m'y plais bien, dans la peau de ce surnom-, monsieur le commissaire, vous n'y trouverez pas un maquisard, voyou, ivrogne ou autre insecte dangereux à la nation qui ne soit pas déjà pris dans le piège de mes yeux ni cité dans mes nombreux rapports.³⁶

Plus que de simples détails donc, les insectes sont le plus souvent mis en contexte avec les artefacts de la civilisation urbaine. C'est ce que nous lisons, par exemple, à la page cinquante-six : « *il pourrait aussi entendre les crissements du sac en plastique, aussi énervants que ceux des insectes de chez nous, ma vieille*³⁷ ». « *Sac en plastique* », « *gravier* » et « *parpaing* », autant de matériaux propres à la civilisation qui se trouvent ici juxtaposés à l'une des formes les plus minuscules du monde sauvage : l'insecte. Plus loin dans le texte, ces deux aspects de la nature et de la culture ne feront qu'un :

Il se remit tout d'un coup à rire comme il le faisait ces derniers temps, mais cette fois-ci à force d'entendre la voix- ce ne fut pas la radio, ni un insecte-

³⁶ *Ibid.*, p. 58.

³⁷ *Ibid.*, p. 56.

gravier, ni une pensée-ruse, ni même une *tawkilt* de son cru qu'il était en train d'entendre.³⁸

Les insectes, nous le voyons, ne sont pas réduits à un simple statut de nuisibles. Au contraire, ils susciteront bien des débordements de l'imagination et de l'imaginaire. C'est ainsi que « *insecte-gravier* » associe, dans un même mot composé (et inventé par l'auteur) nature et culture. Plus encore, le roman construira tout un univers *entomologique mythique* autour d'un simple insecte : *tawkilt* devient une « *sorte d'insecte mythique*³⁹ ».

En réalité, *tawkilt* n'est pas tout à fait un insecte, mais une figure qui peuple les contes berbères. Elle appartient à la catégorie des fées. C'est la définition qu'en donne Jean-Marie Dallet dans son *Dictionnaire kabyle-français* :

Tawkilt (te) :

Tiwkilin (te) || Fée de très petite taille, familière de certaines personnes, de certaines maisons. * tiwkilin seεεunt tamyaṛt i tent-yessexdamen ; teṭṭawitent sani s-yehwa ; teṭruḥu yeṛ tmura teddunt yid-es ; at_tili yeṛ yiwen wexxam, a s-fken taεric t i dg ara tili neṭṭat t-tewkilin-is ; zzuṛunt yeṛ-sent tilawin ; qqaren-ed irkel ayen yetti-lin deg_gexxam ; tikwal ṭtafgent am yetbiren. Llant dayen tiggad yaqqaren mezziyit am ellufanat ; ma yella wi la yeṣṭuṭucen a tent-iwali qqarent-as : at_tuyalt akkin ny a k-id-nesderyel ! , ces fées naines ont une vieille femme qui s'occupent d'elles, les emmène où elle veut, dans les régions voisines, et les fées l'accompagnent. Quand elle arrive dans une maison, on lui donne une soupente où elle se tient avec ses fées et les femmes viennent les consulter. Les fées leur disent tout ce qui se passe chez elles. Parfois, elles s'envolent comme des pigeons. Certains disent que

³⁸ *Ibid.*, p. 27.

³⁹ *Ibid.*, p. 26.

ces fées sont petites comme des bébés. Si quelqu'un cherche à les voir par un trou, elles lui disent : va-t-on, sinon nous te rendrons aveugle !⁴⁰

D'un point de vue étymologique, *tawkilt* est issu du radical « *wkl* » dont dérive le verbe « *wekkel* » qui signifie « mandater ». Cette action est donnée non seulement à des êtres vivants, visibles, mais aussi à des entités du monde de l'invisible : « *wekkelyak rabbi* » veut dire « je mandate dieu pour te punir ». Dans la croyance populaire berbère, on mandate aussi bien Dieu que ses saints, les anges, ou encore « *iεεessassen* » (les Gardiens Invisibles). Le mot en soi dénote ainsi une certaine médiation : on donne procuration pour effectuer une action (qui dépasse notre pouvoir-faire) à notre place. Aussi, trouve-t-on dans l'article « Croyances » dans *L'Encyclopédie berbère* ce qui suit :

Les *Tiwkilin* sont des génies (plutôt que des fées, comme on traduit la plupart du temps). Sans doute, elles se manifestent sous des formes féminines : naine gracieuse aux longs cheveux, négresse (*taklit*) hantant les sources guérissantes, comme aussi belles femmes séduisantes. Elles n'ont pas toutefois le pouvoir magique des fées. Leur rôle peut s'exercer de manière bienfaisante, comme il peut aussi revêtir la forme d'une tyrannie insupportable.

Dans la première catégorie se classent les « *tiwkilin n lǧameε* » et les « *tiwkilin n teεrict* »

- les « *tiwkilin n lǧameε* (de mosquée) » sont les gardiennes vigilantes de ce saint lieu.- les « *tiwkilin n teεrict* » (de soupente) » logent dans les soupentes. Elles y manifestent leur présence par les bruits qu'elles font dans la nuit, alors que la maison sommeille. Elles s'activent alors parmi les jarres et *ikufan* à provisions, y faisant parfois bouillonner la barakka, ou les brisant dans leur agitation. On ne saurait impunément les oublier aux jours de Fêtes sacrées (*leεwacer*). Ces jours-là, on doit déposer à leur intention une assiette contenant de tout ce dont on s'est régalé pour le souper (*imensi*). On ne manquera pas au matin de la trouver vide, avec la trace de leurs petites mains.

⁴⁰ Jean-Marie Dallet, *Dictionnaire kabyle-français : parler des At Mangellat. Volume 2*, Paris, SELAF, p. 861.

Dans la catégorie des *tiwkilin* asservissantes, on a celles qui recherchent à s'unir aux hommes et qui revêtent pour cela les formes les plus capables de les séduire. On a surtout celles qui possèdent les devineresses de seconde zone, dont les vaticinations n'ont pas plus de valeur, moins même, « que le rêve d'un homme endormi (*amm in yettsen yurga*) ». Leur présence se manifeste par des mouvements désordonnés du ventre, ou des cris inarticulés. Elles asservissent la malheureuse dont elles ont pris possession, souvent déjà frappée par le malheur ou l'infirmité. Elles la frustrent de toute joie terrestre mais lui assurent par contre tout le nécessaire de subsistance.⁴¹

Tawkilt est aussi, dans les croyances berbères, mandatée : elle montre la voie, informe sur ce qu'il faut ou ne faut pas entreprendre. Elle peut également être mandatée pour affliger des châtements. En ce sens, les *tiwkilins* sont essentiellement les gardiennes du foyer.

Tawkilt n'est également pas étrangère à la littérature algérienne. Mohammed Dib fait appel à cette figure des contes berbères dans son roman *Si diable veut* :

Ymran dit : *une Invisible ! Une tawkilt, pour peu que j'y croie. Je la tiens prisonnière pourtant. Saurait-elle être autre chose ? Je la tiens, elle est entre mes mains, une proie que je ne lâcherai pas.*

Il lui faut l'examiner. À quoi ressemble-t-elle ?

Ymran s'approche avec elle, fermement tenue, du cône oblique de lumière dont la base s'appuie sur le sol nu et la pointe va rejoindre la fente incisée dans la sombre calotte de la voûte : la magicienne, sous l'aura qui l'inonde, est une créature de chair et de sang. Mais translucide, mais émouvante de gracilité. Réelle. Mais pas trop, malgré l'impression qu'elle donne. *Suis-je sot ! Une fille.*

Ymran, au bord de la transe, dit : *Une fille ? On n'aurait pas imaginé une tawkilt sous d'autres traits. On l'aurait pas supposée moins jeune, moins effarée, moins rousse, moins jolie, les cheveux moins ébouriffés ; le moins qu'on puisse trouver chez une tawkilt.*

⁴¹ Hélène Caludot-Hawad, Henri Genevois, « Croyances », in *Encyclopédie berbère*. N° 14 | Conseil – Danse [En ligne], disponible sur : <http://encyclopedieberbere.revues.org/2342>

Et il n'a aucun mal à reconnaître en elle, Safia, une fille de Tadart⁴².

[...]

Ymran en est parfaitement conscient. Il observe la fille, [...]. Puis il dit et il sait encore sur quel ton il le fait, de jubilation, il ne peut s'en empêcher :

- *C'est tawkilt, la sorcière qui vous attire dans son antre, ou je me trompe !*⁴³

Cette scène décrit le personnage de Ymran qui découvre la transformation de Safia en *tawkilt*, un être invisible donc. Mohammed Dib importe le personnage fantastique de *tawkilt* en lui gardant les caractéristiques qui la définissent dans la tradition populaire berbère : celle de fée invisible.

En ce qui concerne *Moineau*, ce que le narrateur avait nommé « *insecte mythique* » sera aussi associé à l'un des personnages du roman :

Je ne saurais vous raconter, monsieur, ce village dont personne, pas même son poète, le père de Mahrez, celui qu'on appelait Twakilt, le Connaisseur, ce sorcier railleur au contact facile et fébrile avec tous les parfums de ces ancêtres morts au combat- surtout avec l'un d'entre eux, le plus illustre, l'émir Abd-El-Kader lui-même- et ces vivants qui s'en vont violemment par-ci par-là, ne pouvait nous raconter ces époques, une par une, sans avoir d'abord pris contact avec sa propre fièvre puis avec au moins une dizaine de témoins, toujours les mêmes, tous des railleurs comme lui, morts en s'esclaffant d'avoir vécu dans le mensonge, le vrai, l'Inconnu.⁴⁴

Mais le plus souvent, ce sont les pensées de Tayyeb Hafi qui sont hantées par *tawkilt* :
« *Elle ne l'attendrait plus ; il le savait depuis cette nuit lointaine. C'était tawkilt qui le*

⁴² Signifie en dialecte kabyle « village ».

⁴³ Mohammed Dib, *Si diable veut*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 75 et passim.

⁴⁴ El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 71.

*lui disait*⁴⁵ ». *Tawkilt* s'associe au délire de Tayyeb Hafi, et remplit aussi le rôle de « médium » en l'informant des intentions de son épouse. Cet « *insecte* » s'impose ainsi dans la configuration narrative et symbolique de ce couple qui forme un *microsystème* de personnages dans ce roman. Regardons justement une des scènes qui décrit le couple Hafi dans leur chambre à coucher :

Il était déjà tard, ils éteignirent la première lumière, puis la radio. Une envie de parler, ou de se dévorer l'un l'autre, serra leurs gorges [...]. Après quoi, et en même temps, ils (l'homme surtout) durent se dire que tout était rentré dans l'ordre et qu'à ce moment de la nuit n'importe quel homme et n'importe quelle femme [...] pourraient se retrouver dans la même situation, dans cette jungle intime et assassine, dans cette gueule du loup à défaire les gorges [...].⁴⁶

Le quotidien du couple, nous le voyons, obéit à la logique du sauvage. Certains vocables mobilisés dans la description de cette scène en témoignent (« *dévoré* », « *jungle* » et « *loup* »). Mais regardons de plus près le comportement du couple *dans* le lit conjugal :

Ils éteignirent la dernière lumière, celle de la chambre à coucher [...]. Comme d'habitude, elle s'interrompt pour voir si « le beau déserteur » l'avait bien entendue ou non ; [...] elle put seulement se retourner, lentement, lançant en l'air, brutalement : « c'est à toi que je parle. De grâce, plus jamais ça ! À partir d'aujourd'hui, je ne vais plus t'attendre, je ne veux plus entendre tes s-a-l-o-p-e-r-i-e-s d'histoires ! » Elle le fit d'une voix énorme, brutale comme jamais, en fendant de tout son poids l'air frisquet et obscur de la chambre à coucher [...]. Puis très irrité, très étourdi, mais

⁴⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 22.

toujours heureux dans son heureux silence, il marmonna grossièrement, silencieusement : « elle veut, elle veut... Elle veut quoi, la vieille salope, à la fin ? [...] ». ⁴⁷

Face au ton que prennent les propos de Tounès, Tayyou est très « *étourdi* » et très « *irrité* ». C'est bien la réaction d'un homme dont le programme culturel ⁴⁸ conditionne son appartenance à la catégorie sociale « homme » par le critère de virilité. Une virilité aussi bien éthique ⁴⁹ que physique, et qui se retrouve touchée dans cet extrait. Cette virilité de Tayyou est attestée dans le texte, comme peuvent le montrer ces deux extraits : « [...] *il était la bravoure même* ⁵⁰ » et « *Il fut là, tout entier avec tous ses atouts, si beau et triomphant* ⁵¹ ».

À priori, la *division* qu'instaure le roman entre homme et femme semble obéir à cette vision/division mythique du monde kabyle. Une division qui inscrit, nous explique Pierre Bourdieu, tout le corps dans « *l'ensemble des oppositions qui organisent tout : le cosmos les attributs et les actes sexuels sont surchargés de déterminations anthropologiques et cosmologiques* ⁵² ».

Pourtant, c'est en marmonnant « *silencieusement* » qu'il réagit à l'affront de son épouse. La domination habituelle de Tayyou se pose alors, à cet endroit précis du texte, comme un leurre. Elle reste, comme le montrent clairement les propos du narrateur,

⁴⁷ *Ibid.*, p. 23, 24 et 25.

⁴⁸ Pierre Bourdieu avait analysé ce « *programme social* » qui « *s'applique à toutes les choses du monde, et en premier lieu au corps lui-même* » dans la société kabyle marquée par « *la domination des hommes sur les femmes* » (Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, p. 23).

⁴⁹ L'honneur, la supériorité du masculin sur le féminin.

⁵⁰ El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 21.

⁵¹ *Ibid.*, p. 22.

⁵² Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 20.

fausse : « “Non”, s’irrita-t-il tout d’un coup dans son coin, [...], défait, étonné presque du ton que pouvait avoir l’énorme voix de sa femme [...] et de la fausseté et brève brutalité de la sienne⁵³ ». Tayyou en a même perdu le sommeil :

Tout n’était plus comme avant : il se lâcha, l’animal. Presque nu, velu, il se leva sans faire de bruit, pensant : « Je vois que dalle. Seigneur des gens crevés, aidez-moi, j’ai trop bu, trop vécu aujourd’hui ». Pendant qu’il tournait en rond dans cette chambre toujours aussi bien rangée que celle des nouveaux mariés, en riant presque, il tentait de ne pas penser, surtout pas aux ronflements, en comptant jusqu’à cent, jusqu’à mille. [...], complétement pris dans le vertigineux plaisir de tourner en rond en effleurant en bon noceur le lit et en lançant ses sous-vêtement et ses sous-pensées là où il ne pourrait pas les retrouver le lendemain.⁵⁴

Après un court passage qui remet le couple dans une logique de la *socialité*⁵⁵, la voix du sauvage ressurgit de nouveau. Les marques de socialisation s’effacent : « *nu comme s’il venait de naître, il ne sentit [...] la honte qu’il ignorait [...].*⁵⁶ ».

En outre, Tayyou ne perd pas les « marques » de sa virilité uniquement, mais perd aussi, quand il est dans sa maison, les marques de sa civilité. C’est bien au cœur de sa chambre à coucher, « *allongé en bon noceur*⁵⁷ », que l’homme, « *beau quadrupède*⁵⁸ » au « *dos nu et velu, l’animal* », au « *cœur d’animal*⁵⁹ », se « *lâcha l’animal*⁶⁰ »,

⁵³ El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 24.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁵⁵ Après tout, ce que nous avons pu aussi lire plus haut est la description d’une dispute d’un couple.

⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 31.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 33.

rentrant dans un délire dans lequel l'insecte mythique *tawkilt* est omniprésent. Inscrit dans une dynamique de *dé-civilisation*⁶¹, Tayyeb sort du schéma culturel de la domination masculine que lui imposait sa position d'homme. À la catégorie du droit⁶², l'époux oppose celle du circulaire : il tourne en rond tout comme l'insecte qui le hante et l'habite :

[...] l'homme n'en fut pas dans le hérissément chaud et velouté lorsque tout d'un coup il sentit de nulle part rejaillir rapidement, violemment, ce qu'il appelait dans sa langue *tawkilt*, cette sorte d'insecte mythique qui, flamboyant et obstinée ou en une fulgurante et sauvage intuition, et qui à chaque fois le mordait et le chatouillait à la fois, depuis quelques semaines, quelques mois, quelques années [...].⁶³

Le roman d'El-Mahdi Acherchour donne ainsi à *tawkilt* un autre habillage symbolique. Cette figure⁶⁴ est, dans le texte, une manifestation du monde invisible, du monde de l'oralité populaire qui s'impose à ce personnage du monde de l'écrit⁶⁵, comme pour accentuer son hétérogénéité. C'est en tout cas ce qu'il nous semble se dessiner à travers cette configuration narrative et symbolique tissée autour de cet insecte.

Somme toute, cet insecte revêt dans *Moineau* un sens multivalent. Du simple élément du décor qui connote l'insalubrité d'un lieu, à un « signe » de l'alliance entre la nature et les artefacts de la civilisation humaine, en passant par toute une dimension mythique

⁶¹ Pour reprendre les termes de Jean-Marie Privat dans « Elias, Bakhtine et la littérature », in Sophie Chevalier et Jean-Marie Privat (dir.), *Norbert Elias et l'anthropologie. « Nous sommes tous si étranges... »*, Paris, CNRS, 2004, p. 185-195.

⁶² Que lui impose la catégorie sociale d'homme mais qu'il ne respectera pas en « *déviant du côté des jours et des nuits qu'il passait dehors* » (El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 30).

⁶³ *Ibid.*, p. 26.

⁶⁴ Qui reste une figure de la culture populaire kabyle.

⁶⁵ Tayyeb Hafi « *écrit* » des comptes rendus et s'intéresse à la « *science de la police* » (*Ibid.*, p. 51).

convoquée dans ce roman. Il devient même un motif dynamique de la *dé-civilisation* des personnages.

3. Ânes et chèvres

Continuons donc à arpenter la conscience animale de l'univers romanesque de *Moineau* et regardons de plus près cette scène qui ouvre le deuxième livre du roman :

Il me faut cette nuit en parler. À quelqu'un du village, à Ammar Tagma. Et à personne d'autre. Et il me faut lui faire l'aveu qui me condamnerait : j'ai tué un homme, un étranger. J'arrive à Tizinda, vers les midis ; j'entends braire un âne, puis un autre. Déjà en bas, à l'entrée, on m'a dit que c'est aujourd'hui la fête de l'aïd et qu'il est parti, Ammar, pressé, affairé, comme un diable derrière quelque péché. C'est Touchent qui me l'a dit, en riant ; je n'ai vu ni entendu personne d'autre à l'entrée du village. Les ânes se sont tus.

- Quand ? dis-je à Touchent.

« Ce matin, qu'elle bête. Je l'ai vu, il m'a vue. Il ne m'a rien dit, je ne lui ai rien dit. Si tu me crois pas, tu peux le demander à celle-là, parce que l'autre, tu ne le sais pas encore, Mahrez, elle est sourde, et elle l'est parce qu'elle est à son quatrième mois ! Que Dieu me pardonne, qu'elle ricane. Ça me revient maintenant. Il m'a parlé, m'a dit que le plus gros chevreau, ça sera pour moi, pour le prochain aïd. »

Elle reprend son chemin, marchant dans le pas de ses chèvres couvertes de poils qui sentent fort le bouc, le henné de la veille et la brumaille du matin. Moi aussi je reprends mon chemin, pour faire passer l'effort, et arrivant là où j'espérais croiser quelqu'un de proche, j'entends de nouveau les ânes, et je me dis de nouveau : « mauvais signe. Je sens que ça va pas bien avec toi, Ammar ». ⁶⁶

⁶⁶ *Ibid.*, p. 129.

La narration est confiée, au début de ce chapitre, à Mahrez. À sa sortie de prison, il se dirige vers le village de Tizinda où il croise, à l'entrée, Touchent⁶⁷ et ses deux chèvres. Ces chèvres rappellent ici l'idée du sacrifice, d'autant plus que le calendrier du roman s'y prête : c'est le jour de la fête de l'Aïd.

C'est ce que nous lisons en fond de toile de la description que donne Mahrez du meurtre qu'il a commis : il a tué « *cette crapule d'étranger*⁶⁸ », l'a « *jeté du pont des Italiens*⁶⁹ », avec « *ce beau couteau*⁷⁰ à cran d'arrêt » qu'il a « *bien plongé dans son ventre de chevreau*⁷¹ ». En somme, c'est toute la mise en scène de ce meurtre qui rappelle le sacrifice rituel de l'Aïd :

[...] pour le mettre à terre comme un chevreau de l'aïd et le faire disparaître quelque part. Dans l'eau, il n'y a pas mieux : il n'y a pas mieux pour ne plus le revoir de sitôt, me dis-je. C'est ce qui s'est passé, mon khali Ammar. Après un ou deux ou plusieurs coups, je n'en sais plus, bon, voilà, il est à terre, puis il n'est plus là, parti une bonne fois pour toutes avec tout son sang dans l'eau, dans le vide.⁷²

⁶⁷ Le nom de ce personnage épouse la transcription du mot « *Tuccent* » qui renvoie, dans la langue kabyle, au féminin du chacal (son masculin est « *Uccen* ». Il se prononce « Ouchen »). Cet animal est le symbole par excellence de la ruse déviante. Certaines expressions, notamment celle qui permettent de déclarer l'ouverture de la narration d'un conte, le montrent bien : « *Amacaḥu*, (qui peut être traduit par « Oyez ») *qellem chaḥu* (dites « *chaḥu* ». Les auditeurs doivent dire ce mot pour que le conteur puisse entamer son conte), *tamacaḥutiw atebdu* (mon conte va commencer) *rabbi atisselhou* (que Dieu le facilite), *atiysif am usaru* (et qu'il se déroule comme un fil), *uccen ahriq ahriq* (le chacal est déviant), *nekni avrid avrid* (et nous, nous marchons droit) ».

⁶⁸ *Ibid.*, p. 132.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 133.

⁷⁰ Couteau que lui a offert Ammar Tagma : « *Le beau cadeau qu'il m'avait offert, à la fin d'un mois de janvier, à son retour de je ne sais où ; ce fut l'unique beauté qu'il m'ait été donnée de connaître* » (*Ibidem*).

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ibid.*, p. 132 et passim.

En effet, dans la tradition musulmane, on sacrifie, le jour de l'Aïd, un mouton ; on fait couler son sang en l'égorgeant avec un couteau. Mahrez avoue justement son crime un jour de l'Aïd : il a tué un étranger, a fait couler son sang en plantant un couteau dans son ventre de chevreau. Ce qui renforce la présence des schèmes culturels du « sacrifice » et du « sang », de l'« impureté » et du « maléfice » en fond de toile de cet épisode de *Moineau*.

À l'entrée du village, Mahrez entend aussi le braillement de deux ânes. Il se trouve que l'âne est un animal culturellement surcodé dans le système des croyances maghrébines et est inséparable de son paysage rural. Il est « *représentatif de la faune domestique du Maghreb et du Sahara*⁷³ ». Il est également « *l'animal de bât du petit cultivateur aussi bien que du nomade*⁷⁴ ». L'âne est aussi l'animal qu'on figure le plus souvent lors des fêtes carnavalesques du Maghreb :

La tête d'âne décharnée joue également un rôle mystérieux dans les processions carnavalesques de l'Ašura à Zagora (Sud-Marocain) ; dans la même occasion, des personnages à tête d'âne figurent dans les processions à Ouargla et au Fezzan.⁷⁵

C'est ainsi qu'on exhibe, sur le dos de cet animal, les coupables d'atteinte à la doxa morale ou encore les personnes destinées aux offrandes. Ce qui permet de « réguler »,

⁷³ Gabriel Camps, J.-C. Musso et Salim Chaker, « Âne », in *Encyclopédie berbère*. N° 5 / *Anacutas – Anti-Atlas* [En ligne], disponible sur : <http://encyclopedieberbere.revues.org/2503>

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibidem*.

de remettre de l'ordre, lors de cérémonies rituelles comme celle d'*Anzar*⁷⁶. En bas de la hiérarchie animale, il est aussi considéré comme un « *animal impur et porteur de malédiction tout comme le chien*⁷⁷ ».

Dans l'imaginaire arabo-musulman, l'âne est associé aux forces obscures, aux forces du mal :

Lorsque vous entendez un âne braire, cherchez alors refuge auprès d'Allah contre le diable car l'âne a vu un diable. Lorsque vous entendez le chant du coq, demandez à Allah ses bienfaits car le coq a vu un ange.⁷⁸

Laid, luxure, manque d'intelligence sont alors les caractéristiques qui accompagnent et définissent cet animal. Son braiement est considéré comme un son écœurant par excellence⁷⁹. Cependant, il est aussi « *reconnu comme un animal "magique" pour ses vertus fécondes. Il est aussi affecté d'une hyper virilité en raison de la longueur de son pénis*⁸⁰ ». C'est plutôt donc un animal aux propriétés symboliques controversées.

Dans l'économie textuelle de *Moineau*, l'âne est inséré dans un système de signes prémonitoires qui concourent, avec d'autres présages « animaliers », à construire une vraie « *prose du monde* », pour reprendre les mots de Michel Foucault.

⁷⁶ Anzar est le nom du dieu berbère de la pluie. Il désigne également un rituel pratiqué par les berbères pour solliciter le retour de la pluie. Durant ce rituel, une jeune fille désignée pour être « la fiancée d'Anzar » est habillée des plus beaux habits, et on lui fait faire le tour du village à dos d'âne.

⁷⁷ Catherine Vaudour, « Le corps de l'âne : un espace refuge dans l'imaginaire des Kel-Tamasheq », in *Journal des africanistes*, [En ligne], disponible sur : 79-1 | 2009, <http://africanistes.revues.org/2586>

⁷⁸ Hadith rapporté par El Bukhari.

⁷⁹ On dit d'ailleurs « gueuler comme un âne ».

⁸⁰ Catherine Vaudour, *op. cit.*

En outre, nous rencontrerons à bien des endroits de ce roman, des intersignes : Mahrez, qui prend en charge la narration à partir du premier chapitre *-Un Disparu I-* du deuxième livre- *Le Livre des confesseurs et repentis-*, à sa sortie de prison, voit donc dans le braiement d'un âne qu'il entend un « *mauvais signe*⁸¹ ». Il voit également dans le mariage de deux frères le même jour un autre « *mauvais signe*⁸² », et prédit, en regardant autour de lui, que la « *terre* » qu'il voit « *tremblera et que ce ciel s'abattra* » sur eux « *dès le prochain orage*⁸³ ». Des « *signes* » prémonitoires que le narrateur « *lit* » dans la nature donc.

Intégré à la structure de cette scène du retour au village, l'âne sert de régulateur au rapport qui lie la nature à la culture, transposant et imposant à la narration un système d'interprétation sémiotiquement codé dans la culture maghrébine. Les chèvres quant à elles fonctionnent comme « *embrayeurs* » qui permettent d'articuler la scène narrative du crime sur la scène rituelle du sacrifice de l'Aïd.

D'autres animaux⁸⁴ présents dans ce roman en constituent une sorte de toile de fond « *animalière* », et sont connectés, pour la plupart, au moineau. La présence de cet univers du sauvage dans le récit de *Moineau* ne relève pas, encore une fois, de la simplicité du détail.

⁸¹ El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 129.

⁸² *Ibid.*, p. 158.

⁸³ *Ibid.*, p. 151.

⁸⁴ Le mulet par exemple que nous avons croisé fréquemment dans le deuxième chapitre du deuxième livre (« *Un disparu (II)* », p. 149-171), ou encore le perroquet, présent dans le dernier chapitre du même livre (« *Prologue des Mémoires du Disparu et le souvenir de son perroquet* », p. 173-192).

À la page cinquante, Tayyou disait de l'Inconnu récupéré au bord de la route qu'il était « *comme un insecte, un moineau, un truc comme ça*⁸⁵ ». Labbé finira sa vie, d'après les prédictions de Tayyou, « *sans bruit dans ce nid-de-serpents, non pas comme un serpent, mais comme un moineau dans un figuier céleste et sauvage*⁸⁶ ». Et c'est effectivement le souhait qu'aura le chauffeur de l'*Éléphant* :

[...] maintenant je veux être comme un moineau, oui, un moineau, mais avec tous les moineaux de mon espèce et mon époque, pour finir mes jours dans un ciel calme ou même dans un vieux et minable mûrier, partout où on pourrait choisir sa terre, son temps, son calme, calmement.⁸⁷

Le moineau est visiblement métaphore de liberté et d'errance. Mais, en dehors de cette fonction métaphorique, les transferts sémantiques que nous pouvons observer dans les énoncés d'occurrences de ce vocable établissent des connexions avec le hors texte.

Des connexions nous permettent surtout d'observer le travail de réélaboration, de sémiotisation, que le texte fait subir aux éléments qu'il intègre dans sa structure narrative. C'est le cas, nous l'avons vu, de l'expression « *figuier céleste et sauvage* ». Intégrés à la structure du texte, ces animaux permettent surtout de penser le monde civilisé en termes de « *pensée sauvage* », de « *bricolage* », pour reprendre encore une fois ces propos de Claude Lévi-Strauss.

Il faut aussi dire que l'esthétique postmoderne entretient un rapport original au langage, et aux différents modes de penser de manière générale. Nous pensons particulièrement

⁸⁵ *Ibid.*, p. 50.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 100.

⁸⁷ *Ibidem.*

à la pensée mythique avec laquelle ce dernier roman d'El-Mahdi Acherchour entretient un rapport assez particulier. Ce modèle de discours fondé sur l'analogie éloigne la parole de son caractère contingent. Jouer avec, le déjouer, permet alors d'infinies possibilités, dépassant ainsi les contraintes instaurées par la pensée rationnelle, dans un élan qui permet de pousser l'imagination créative hors de ses limites.

II. Les « *pas comme il faut* »

1. Tounès Hafi

Du monde sauvage qui habite le roman de *Moineau*, passons à présent aux personnages qui peuplent son univers.

Le roman s'ouvre sur un personnage féminin : Tounès Tagma, épouse Hafi. Dès l'incipit de ce roman, ce personnage s'inscrit dans un réseau sémantique de la peur, de la perdition et du noir : « *Minuit et demi, une heure. Une nuit d'hiver noire, effrayante, mais rien d'inhabituel pour elle, Tounès Hafi, née Tagma*¹ ». Mais très vite le noir du dehors et la peur viennent contraster avec les lumières de l'intérieur et sa quiétude : « *toutes les lumières de la maison étaient allumées et la radio marchait toujours*² ». Tounès ne « *fit rien d'inhabituel* » et « *ne sut rien faire d'inhabituel*³ », si ce n'est opposer au silence de la nuit la voix de la radio, au noir du dehors les lumières du dedans. La familiarité de Tounès avec ce décor qui fonctionne en oxymoron laisse présager le principe selon lequel ce personnage est configuré.

En outre, le déictique temporel par lequel s'ouvre le roman n'est pas, à cet égard, tout à fait innocent : « *minuit et demi* » : déictique charnière qui dépasse de peu le milieu de la nuit ; heure à laquelle se termine une journée et commence une autre. Cette heure est également très ancrée dans l'imaginaire universel : minuit est l'heure des

¹ *Ibid.*, p. 15.

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

transformations de nombreuses figures folkloriques et est donc le moment où les frontières sont les plus poreuses. Les mondes s'inversent autour de ce point de bascule.

Revenons aux informations que nous livre le narrateur sur le personnage de Tounès. Celle-ci, jadis « *unique enfant de Tizinda aux yeux verts qui sur son chemin faisait bondir tous les jeunes chacals de Tizinda*⁴ », est « *née un jour d'hiver sans soleil, sans neige*⁵ ». Elle est devenue cette femme « *pleine de viande*⁶ » dont la corpulence pèse plus de « *quatre-vingt-cinq kilos*⁷ ». Tounès, l'épouse, est à la fois animée par une envie suicidaire et la passion de revoir Tizinda, et donc de vivre, du moins jusqu'à ce jour éventuel du retour au village natal :

Ce qu'elle ne voulait pas ou ne pouvait pas accepter à cette heure tardive c'était que malgré son désir de mettre fin à sa vie, son cœur brûlait dans l'envie de revoir Tizinda [...].⁸

L'expansion prépositionnelle qu'introduit ici « *malgré* » a une fonction rhématique. Elle vient ajouter au sujet de Tounès deux informations : d'une part le « *désir de mettre fin à sa vie* », d'autre part « *l'envie de revoir Tizinda* », et donc de rester en vie. Mais ce qui ressort de cette position ambivalente de Tounès est plus une mise en tension qu'un simple déchirement passionnel. Ces deux informations juxtaposées sont reliées l'une à l'autre par le signe typographique de la virgule. Même si elles se rattachent au noyau de la même phrase, elles n'appartiennent pas, d'un point de vue

⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁸ *Ibid.*, p. 19.

anthropologique, à la même logique : « *mettre fin à sa vie* » implique une borne, une limite à une certaine forme d'existence. Ce qui tire Tounès du côté de la mort, de la fin de l'existence, du moins sous forme humaine. En effet, l'expression qui est employée ici n'est pas « *mettre fin à son existence* », par exemple, mais bien « *mettre fin à sa vie* » ; ce qui sous-entend une vie terrestre, humaine et n'exclut pas une autre forme de vie non-humaine⁹.

En outre, Tounès est, dans la configuration narrative qui la lie à l'espace domestique qu'elle occupe, enfermée et isolée du reste du monde. Dans l'enchâssement d'une double clôture, les murs de la maison se resserrent sur ce personnage, « *tout le temps presque seule*¹⁰ ». Les murs de parpaings enferment et isolent aussi la maison elle-même du reste de l'univers diégétique, faisant ainsi de la demeure un espace doublement clos. Ce qui fait de Tounès une femme « *incapable de comprendre les histoires qui se déroulent en dehors de sa maison et de son poste radio*¹¹ ». Emprisonnée, seule la « *fenêtre minuscule*¹² » de sa chambre offre une ouverture ; une échappatoire en quelque sorte, devant laquelle Tounès Hafî passera toutes ses soirées à guetter le retour de son époux, en errant d'une pensée à une autre, d'un songe à un autre :

Un autre camion de l'armée venait de passer et ce n'était pas le dernier ; elle entre dans une autre vision, elle grommela quelque chose, les yeux mi-clos,

⁹ Sous forme de « mort-vivant » par exemple. Une thématique très présente dans *Pays d'aucun mal*, nous le verrons.

¹⁰ *Ibid.*, p. 17.

¹¹ *Ibid.*, p. 32.

¹² *Ibid.*, p. 15.

le buste fortement penché, puis elle pensa à quelqu'un de là-bas, un proche, un voisin, puis à tout le monde, tous les proches, tous les voisins.¹³

Sa mémoire se transforme en espace labyrinthique dans lequel elle se perd. Le son de la radio entrecoupe ses songes, ce va-et-vient, cette errance entre son passé et son avenir, l'ici et l'ailleurs. Seul le retour de *son* homme y met un terme : à son retour, les lumières et la radio s'éteignent. Le noir. Le silence total. Rassurée du retour de celui-ci, elle s'endort.

Au niveau de sa configuration symbolique, Tounès est d'abord représentée comme une femme désespérée, perdue sans une présence masculine. Elle est aussi cette femme aux compétences linguistiques réduites :

Elle mit la radio plus fort, cherchant les voix qui lui faisaient oublier l'idée de s'enfuir ou de se tuer, et qui lui parlaient toutes les nuits, dans une langue qu'elle comprenait à peine.¹⁴

L'épouse est aussi soumise et fidèle, telle Pénélope, à son homme :

Une fois de plus, jusqu'au point du jour s'il fallait, elle ne manquerait pas l'occasion d'attendre celui qui finissait ou commençait ses phrases par des "saloperies" ou des mots comme ça.¹⁵

Elle, « *la dévote dormeuse à la peau jadis chaude et veloutée*¹⁶ ».

¹³ *Ibid.*, p. 15.

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 16.

¹⁶ *Ibid.*, p. 37.

Le personnage de Tounès semble ainsi s'insérer dans la cosmologie kabyle caractérisée, comme nous l'avons vu plus haut, par la domination du masculin sur le féminin. C'est en tout cas ce qu'inscrit le texte dans l'imaginaire qu'il crée : « *une nuit sans lune, sans homme* », syntagme qui revient souvent. Le corps de Tounès, presque tout le temps orienté vers le bas, scande, dans un langage autre que verbal, sa soumission. C'est ainsi que, « *buste fortement penché*¹⁷ », elle « *l'attendrait comme ça, accroupie, tourmentée*¹⁸ ».

C'est une femme « accomplie », au sens sociologique du terme : elle est épouse et mère de deux enfants. Ce personnage se donne aussi à lire comme une femme pieuse qui se livre chaque soir « *aux feux de qu'elle appelait "des prières"*¹⁹ ». Dans la demeure conjugale, Tounès fait régner propreté et ordre, signe de civilité. C'est ce que nous pouvons lire à la page vingt :

Une nuit d'hiver donc sans lune, sans larmes. Pas longtemps qu'elle avait nettoiyé la maison de fond en comble, en utilisant pour la première fois l'eau de Javel ; c'était entre le premier et deuxième camion. Tout était désinfecté, même ses pensées.²⁰

Elle y fait régner un ordre « *bizarrement féminin et soulageant, dirait l'homme*²¹ ». Bonne ménagère, mais aussi, comme toute épouse *bien comme il faut*, bonne couturière, elle confectionne elle-même la literie de son foyer, comme peut en

¹⁷ *Ibid.*, p. 15.

¹⁸ *Ibid.*, p. 16.

¹⁹ *Ibid.*, p. 19.

²⁰ *Ibid.*, p. 20.

²¹ *Ibid.*, p. 24.

témoigner ce passage : « *ils se laissèrent donc aller sur les deux oreillers que la femme avait elle-même confectionnés longtemps avant cette nuit lointaine*²² ».

Jusqu'ici, ce personnage semble rassembler des caractéristiques homogènes que tout personnage réaliste représentant l'épouse kabyle des années soixante-dix et quatre-vingt doit avoir : une femme qui tient bien son foyer ; soumise à l'honneur de l'autorité masculine ; fidèle, et qui ne doit pas dépasser les frontières du dedans. Ce qui est cohérent d'un point de vue réaliste, car, en réalité, elle y est prédestinée et « *préparée dès la poussée de ses dents à une vie d'épouse promise à un proche, soumise à l'honneur et à la hauteur de son homme par ses parents, par sa mère surtout*²³ ». Tounès semble donc être un personnage familier.²⁴

Cependant, la composition de ce personnage l'éloigne de ce cadre homogène. Elle n'est pas qu'une épouse soumise, une Pénélope qui attend le retour de son époux devant la fenêtre de sa chambre. Au contraire, elle se révolte et vit à *contre-temps* de la division sexuelle instaurée par sa culture, de la soumission à l'autorité masculine. Le lecteur lira, à plus d'un endroit de ce premier chapitre, les cris de révolte de l'épouse : « *je ne l'attendrais plus !*²⁵ », scande-t-elle plus d'une fois ; « *elle ne l'attendrait plus*²⁶ », supposera le narrateur.

²² *Ibid.*, p. 26.

²³ *Ibid.*, p. 41.

²⁴ Notamment pour un lecteur en situation de connivence culturelle avec le texte.

²⁵ *Ibid.*, p. 19.

²⁶ *Ibid.*, p. 22.

Épouse et mère de deux enfants, elle reste aussi infantine. Tounès, à la vue de son mari, « souriait comme une petite fille²⁷ », comme « une petite mère sans voix, sans force, mais idéale pour son homme, existentiellement, fiévreusement loyale²⁸ ».

Cette *hétérophonie* féminine, composée de statuts féminins contradictoires (mère et petite fille à la fois) n'est pas la seule à construire le personnage de Tounès : sa parole la plus intime, ses prières, sont traversées de pensées masculines :

« Seigneur, que c'est loin, trop loin là-bas ! Seigneur, aidez-moi, mon cœur ne supporte plus... » *Que de vieilles saloperies !* Se ressaisit-elle aussitôt, à haute voix presque, les yeux sempiternellement mi-clos. En disant cela à la fenêtre et à la nuit, elle crut entendre la voix de son homme dans la sienne. [...] *Que de vieilles saloperies dans tes pensées, ma vieille !* répéta-t-elle dans la langue de l'homme qu'elle avait épousé alors que sa mère s'y était opposée [...].²⁹

La présence récurrente de la voix masculine, qu'on peut voir³⁰ dans ses pensées, dans ses prières, prend la forme d'injures. Pourtant, l'épouse pieuse recherche sans cesse cette voix injurieuse :

[...] elle tournait le bouton de la radio sans doute à la recherche d'un silence ou d'une voix d'homme, qui lui rappelait celle de son homme, le seul à pouvoir lui parler dans ces moments de silence et de peur sans raison.³¹

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibid.*, p. 42.

²⁹ *Ibid.*, p. 16 et passim.

³⁰ Notamment grâce à l'usage de l'italique.

³¹ *Ibid.*, p. 17.

Un homme qui finissait ou commençait ses phrases par des « *saloperies* ». La voix de son homme, aussi injurieuse soit-elle, ne semble pas l'offusquer, bien au contraire, elle la rassure, et elle reste « *enflammée, par sa foi sans doute, comme étouffée de bonheur*³² ». Ainsi, Tounès inscrit son propre personnage à la fois dans cette logique de l'injure, de la déviance, de l'impure dont est porteur son homme et dans celle de la piété.

Sa civilité n'est guère plus homogène. Tounès ensauvage l'espace qu'elle occupe, met à mal l'ordre féminin qu'elle instaure. En effet, son mari rentré, les lumières éteintes, la maison se transforme vite en « *jungle intime et assassine*³³ ». L'ordre instauré par l'épouse est vite renversé par elle-même. Elle se débarrasse vite, d'une manière sauvage, de ses vêtements, marque de domesticité, et révèle sa « sauvagerie » :

[...] sans la voir, il était sûr qu'elle avait enlevé sa robe de chambre verte sans manche pour l'empoigner et la lancer brutalement là où elle ne pourrait pas la retrouver le lendemain.³⁴

Cet ensauvagement s'étend ensuite à son corps. Elle devient un « *insecte enfiévré, buté et gros de quatre-vingt-cinq kilos de chair humaine* » qui « *ronflait, ronflait, ronflait... comme l'Eléphant*³⁵ ». Elle, « *Founès, comme il aimait parfois l'appeler depuis cette nuit lointaine en se rappelant la vache empoisonnée de son père*³⁶ ».

³² *Ibid.*, p. 19.

³³ *Ibid.*, p. 22.

³⁴ *Ibid.*, p. 23.

³⁵ *Ibid.*, p. 27.

³⁶ *Ibid.*, p. 28.

Au fond, Tounès est cette femme au statut culturel réaliste et son contraire : soumise et révoltée, pure et impure, femme accomplie et éternelle enfant, humaine et animale, elle est cette pluralité à la fois. Elle est cette Pénélope qui, remplie d'amour et de passion, attend son Ulysse, et cette Emma Bovary, qui, étouffée par une société dans laquelle elle ne trouve plus sa place avec ses différences constitutives, finit par se donner la mort en « *buvant quelques poisons*³⁷ », comme par écho à sa pluralité.

Tounès avait aussi épousé Tayyou, « *la misère de ses nuits, la faute de ses fautes*³⁸ », bien que « *sa mère s'y était opposée*³⁹ ». Elle était privée de voir les siens depuis à cause de l'autorité matriarcale qu'elle avait défiée : l'épouse n'a pu revoir sa mère depuis exactement les premiers mois de sa première grossesse ; une grossesse qui « signe » la consommation du mariage avec le beau-fils rejeté et instaure un lien de sang, un « mauvais sang », irréversible. Elle a voulu faire/être autrement, mais n'a cessé à aspirer de renouer avec sa communauté. Elle souhaitait revoir sa mère surtout, et lui faire connaître les deux fruits de ce mariage hors consentement parental, comme rétablissement du lien entre sa communauté qui l'avait rejetée et elle, avec ce qui matérialise sa vie à *contre-temps*.

Nous l'aurons remarqué, le personnage de Tounès se construit essentiellement en rapport avec celui de son époux. Pour comprendre les configurations narratives et symboliques de ces deux actants, nous allons d'abord tenter de voir les différents réseaux, sémantiques et culturels, que le roman tisse autour du personnage de Tayyou

³⁷ *Ibid.*, p. 197.

³⁸ *Ibid.*, p. 16.

³⁹ *Ibid.*, p. 17.

avant d'essayer de repenser ces deux personnages l'un en rapport avec l'autre, et puis en rapport avec la société *du* roman de *Moineau*.

2. Tayyou Hafi

Tous les mercredis matin, Tayyou Hafi emprunte un bus pour se rendre en ville. Un mercredi, comme tous les autres, le chauffeur fait un arrêt au milieu de la route. C'est là qu'un personnage intrigant rejoint les voyageurs. Il s'agit de l'inconnu que nous avons abordé plus haut en rapport avec la « métaphore » du moineau. Cette rencontre mystérieuse marque une déviance de la narration vers un récit enchâssé porté par le chauffeur et Tayyou. À propos de ce personnage énigmatique, Tayyou notera sur une « *fiche*⁴⁰ » ce qui suit :

« Maintenant qu'il était là devant moi, l'homme en question, enveloppé de mille visages et soupçons, je me dis qu'il pourrait bien être le mien (celui qui sans doute me rapporterait l'uniforme) [...].⁴¹

Tayyou se projette dans la multiplicité identitaire de ce personnage et semble se rendre compte de sa propre hétérogénéité. Nous lisons aussi, à ce propos, un « signe » dans le discours de sa belle-mère :

Les hommes sont tous les mêmes, c'est peut-être pour cela qu'ils sont différents des femmes et si proches de Dieu, mais si ils te touchent, tu es touchée par le diable, ou pire, par la laideur.⁴²

⁴⁰ *Ibid.*, p. 52.

⁴¹ *Ibid.*, p. 56.

⁴² *Ibid.*, p. 25.

C'est ce qu'elle répétait à sa fille « *dès la poussée de ses seins*⁴³ ». Au-delà de l'interdit sexuel que cet *énoncé-programme* vise à maintenir, il met en tension, dans cette même figure masculine, deux logiques qui s'opposent : Dieu et le Diable, le Paradis et l'Enfer. Ce passage annonçait donc le statut « multivalent » de Tayyou. D'ailleurs, son identité est construite, au fil de la narration, de manière fragmentaire. Dès le premier chapitre de *Moineau*, la narration fait très vite place aux péripéties de Tayyou qui se réalisent en dehors de la *domus*⁴⁴, entre le village et la ville. Quelques pages plus loin, le narrateur revient sur la jeunesse de ce personnage et nous apprend qu'il était « *orphelin depuis toujours, ancien maquisard sans grade* » et « *ancien mécanicien*⁴⁵ ». La cinquantaine passée, il était aussi

[...] le plus jeune héros de sa jeunesse (il était la bravoure même ; il était le plus jeune héros du patelin à faire la guerre du début jusqu'à la fin, selon ses proches et voisins de l'époque, à Tizinda.⁴⁶

Ni sa trajectoire physique, psychologique ou encore anthropologique n'obéissent à une quelconque logique linéaire. Un personnage qui est très vite présenté comme déviant. Une déviance qu'annonçait déjà son surnom, résultat d'« *une injuste et déplaisante*

⁴³ *Ibidem*. La poussée mammaire étant un *signe* de passage d'un état de petite-fille à celui de jeune fille prête, biologiquement, à engendrer et sociologiquement à entrer dans la catégorie de « femme ». D'où les consignes et les avertissements de la mère à ce moment précis : les choix (de l'époux notamment) et les actes (préserver la virginité particulièrement) y sont culturellement surdéterminés et surtout décisifs pour le parcours social de la femme en société traditionnelle.

⁴⁴ L'ethnocritique emprunte ce terme à l'anthropologie historique pour désigner l'espace familial et domestique. Celui-ci s'opposerait au *saltus* qui renvoie à l'espace sauvage. Entre les deux, se trouverait le *campus*, espace sauvage domestiqué par l'homme.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 21.

déformation faite par les gens de chez nous du mot français *voyou*⁴⁷ », avoue-t-il lui-même.

Pour son épouse, Tayyou est un « *beau déserteur*⁴⁸ » qui « *dévia du côté des jours et nuits qu'il passait dehors sur les routes avec des gens "pas comme il faut"*⁴⁹ ». C'est ce que nous lirons dans de nombreux passages, et ce dès l'ouverture du roman. Nous pouvons citer en outre les prières de son épouse qui suppliait le seigneur, « *dans sa bouche chantante* », de redresser son homme qui avait « *déserté le chemin de Dieu*⁵⁰ ». Un homme qui s'est également détourné de ses devoirs conjugaux :

Le revoici donc bien dans ce lit qu'il avait fort cher payé un mois avant leur mariage, et de nouveau il se vit dans l'obligation de se placer contre elle, de l'aimer, sans compter ; pas trop longtemps ; il laissa passer ce moment, puis un autre, puis encore un autre, n'éprouvant maintenant plus aucun désir.⁵¹

Les propos de l'époux, nous l'avons vu, sont, pour la plupart, injurieux. Pourtant, il reste cet « *homme qui avait jadis réveillé* », en son épouse, « *l'existence de Dieu*⁵² ». Tout son corps, nous l'avons également souligné plus haut, se plie à la raison « *bestiale* » dès qu'il rentre chez lui :

Cette nuit il était si épuisé, si vite enivré, qu'il était rentré à « la jungle » un peu plus tôt que d'habitude, non pas par la fenêtre qu'elle laissait souvent entr'ouverte exprès pour lui, le beau quadrupède, mais par la porte, miraculeusement, sans faire beaucoup de bruit. Dès qu'elle fut ouverte, la

⁴⁷ *Ibid.*, p. 58.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 23.

⁵¹ *Ibid.*, p. 26.

⁵² *Ibid.*, p. 39.

porte, elle lui sourit donc, elle sentit qu'il allait encore brailler une de ses histoires toutes les mêmes en essayant tant bien que mal de se remettre sur ses deux jambes, dès la première lumière éteinte.⁵³

Avec sa « *bouche d'animal*⁵⁴ » et se déplaçant à « *quatre pattes*⁵⁵ », Tayyou n'est presque plus humain. Cependant, au petit jour, et au moment de franchir le seuil de sa maison, pour se rendre en ville, son corps se redresse, se *resocialise*, se *re-civilise*. C'est ce que nous lisons dans ces passages qui décrivent le couple, au petit matin :

Le lendemain quand Tounès se réveilla, il était déjà devant la porte, plus jeune que la veille, rasé de près, habillé comme il avait l'habitude de s'habiller tous les mercredis.[...]. Ce matin-là, elle put se rappeler qu'il avait aussi mis la vieille cravate de leur lointain mariage, maladroitement, respirant devant la porte, ou plutôt baillant comme un animal.⁵⁶

Au moment où il allait sortir de la maison, ce matin-là, il lui dit, en baillant : « Tu sais quel jour on est, ma vieille. Ah ah ! aujourd'hui, je devrais bien raconter quelque chose de très fort au commissariat, avant midi. Et s'ils sont très contents de moi, ils m'en donneront de quoi payer l'autre robe que tu voulais, la plus chère, la blanche aux manches longues, que je payerai sans laisser derrière moi un centime de crédit. Ce soir, pour sûr que tu seras contente de moi. Attends, je n'ai pas fini... Ah ah ! ce soir, nous mangerons de la viande, du chevreau, pour sûr. Ah ah ! je m'en vais tout de suite, souhaite-moi une belle journée, ma vieille ! ».⁵⁷

La scène de la sortie de Tayyou de la *domus* s'étale sur sept pages. Durant cette micro-scène, ce personnage sort de sa dimension ensauvagée pour se *re-socialiser* :

⁵³ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 36.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 38 et passim.

Avant de sortir de la maison, il bailla une dernière fois, regarda par la fenêtre qui donnait sur la maison du voisin et le village d'à côté, Tizinda, qu'il pouvait voir d'ici, à moitié ruiné par la guerre du fond de laquelle il n'était pas encore entièrement sorti : il put voir non pas la nuit à moitié finissante, non pas ce village qu'il détestait, mais la ville, Sidi-Sadak, et à travers les lumières qu'il ne pouvait pas encore voir, il put voir toute la belle et jeune nation en vrai et en voie de construction.[...].Tout de suite après, il se dirigea vers la porte qu'il ne pouvait ouvrir qu'à coup de pied, puis il courut pendant quelques minutes sur la route de gravier puis une ou deux minutes sur un sentier tortueux [...]. Il poursuivit bravement son histoire : vers cinq heures, alors que le soleil, dans sa lente et hivernale montée, n'avait donné que quelques timides clins d'œil, l'homme, le nôtre, qu'on savait sitôt dévoué aux siens et à toute la nation, fut parmi les premiers à monter dans ce bus [...].⁵⁸

L'homme reparle à sa femme, sort de son silence, ne « *braille* » plus mais « *baille* ». Le narrateur semble aussi le rattacher à sa communauté en faisant de lui « *l'homme, le nôtre* ». D'ailleurs, une fois monté dans le bus, Tayyou devient un homme de l'écrit. Tous les passages dont il est le narrateur, ou dans lesquels il fait l'objet d'une focalisation le décrivent en train d'écrire :

J'écris vite et précis : *Mercredi 3 janvier 1979, la même heure* ». ⁵⁹

(Tayyou amusé, écrit : *Labbé, le fou, le maniaque, le lui décrit quand-même, en insistant même sur les détails que j'ignorais*).⁶⁰

(Tayyou, mi amusé mi-nerveux, écrit : *le maniaque lui a cité quand même, rapidement, tous les noms des villages, en oubliant ou en ignorant le mien*).⁶¹

⁵⁸ *Ibid.*, p. 43.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 55.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 65.

(Tayyou, nerveux, écrit : *Blasphème à toute la jeune nation, à toute la grande Omma : Dieu n'est pas une bête, monsieur. Dieu est*).⁶²

(Tayyou, amusé puis nerveux, écrit : *Maintenant je pense que Labbé a finalement compris qui j'étais. Labbé, je le déclare maintenant : pas seulement fou, mais un fou dangereux, oui, dangereux pour la commune et toute la nation*).⁶³

C'est aussi toute la narration qui se *redresse* : la date se précise, et nous passons d'une « *nuit sans date* » à une date calendaire bien précise. En outre, Tayyou sort du chronotope quasi sauvage dans lequel il était enfermé avec son épouse pour se ranger à la *raison urbaine*.

Quelques fois, Tayyou prend aussi l'épaisseur d'un personnage folklorique :

Quelques moments plus tard, le ciel est un peu moins sombre, le sol toujours couvert de gelée blanche ; tout est lumineux sur terre, ma vieille, comme une bienheureuse apparition, comme si tout était devenu ce royaume que racontait une de nos fables (que mon père aimait bien de temps en temps raconter) par le passé, dans ces époques qui n'existeraient plus que dans des souvenirs maigres et muets, ou dans des bouches si maigres et muettes, qu'elles ne pourraient plus prétendre à l'épique du temps des rois qu'on a si peu raconté ni à l'ironique esprit des jeunes d'aujourd'hui, et qui bientôt n'existeront plus jamais ni dans le patelin ni dans tous les environs ni dans tout ce grand pays, cette jeune nation dans laquelle maintenant je me sens *bien* comme un fou dans son royaume.⁶⁴

⁶¹ *Ibid.*, p. 69.

⁶² *Ibid.*, p. 70.

⁶³ *Ibid.* p. 71.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 53.

Un *fou du roi* qui ne semble pas verser dans le burlesque ou l'ironique. Il est médiateur⁶⁵ : grossier comme un paysan, sauvage comme un animal. Il s'intéresse toutefois à la « *science de la police*⁶⁶ », à l'écriture. Ses histoires sont à la fois adressées à Tounès, incapable de comprendre ce qui se passait en dehors de sa demeure comme nous l'avons vu, et à un commissaire. En somme, la multivalence de son être est telle qu'il « *ne pouvait pas dire, ni se dire, si c'était dans la vie ou dans le rêve que tout cela venait de se passer*⁶⁷ ».

3. Des relations homme vs femme, individu vs groupe

Tayyou et Tounès se parlent sans parler : « *c'était comme ça qu'ils parlaient, depuis toujours, depuis cette nuit lointaine surtout ; sans parler*⁶⁸ ». Aussi, l'époux considère-t-il sa femme comme un objet acheté au marché :

Pourrait-il enfin dormir en douceur ? Pourrait-il lui dire un jour qu'il ne l'aimait plus, que c'était déjà trop loin, trop loin, cette nuit lointaine, avant laquelle il n'y avait que l'amour et des choses comme ça entre lui et la jeune fille qu'il avait presque acheté auprès de son père comme on achète une robe, ou pire, un chiffon chez le plus facile des marchands de Sidi-Sadak ?⁶⁹

⁶⁵ Il aurait hérité ce caractère de médiateur de son grand-père qui était un « [...] *tailleur rusé sans qui les modes andalouses, turques et françaises n'auraient pu arriver chez nous ni passer ailleurs, dans ces villages d'à côté et d'ailleurs, pour tomber à jamais dans l'oubli* » (*Ibid.*, p. 51).

⁶⁶ *Ibidem.*

⁶⁷ *Ibidem.*

⁶⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 26.

Pourtant, « *il ne l'abandonnerait jamais*⁷⁰ ». Il ne pouvait rejeter celle que « *le destin lui avait imposée, la seule avec laquelle il ne pouvait jamais ruser : il l'aimait, sans compter, sans imposer entre eux le destin qu'il désirait*⁷¹ ». Cette femme qui « *si jamais elle s'arrêtait de ronfler, ne pourrait pas continuer à être la femme qu'il connaissait*⁷² ». Tounès qu'il « *avait connue dès le berceau, déjà potelée et souriante*⁷³ » et qu'il n'« *avait jamais perdue de vue jusqu'à l'épouser quinze-ans plus tard devant Dieu et les siens*⁷⁴ ». Une femme qui semble lui être familière donc, mais lointaine à la fois.

Réciproquement, Tounès ne connaissait son époux « *que trop bien*⁷⁵ ». Elle « *connaissait bien ses mains, ses yeux, ses manières, à la fois tendres et vulgaires*⁷⁶ ». Il ne pouvait d'ailleurs plus la surprendre. Pourtant ce sont ces mêmes manières qu'elle « *ne reconnaissait plus*⁷⁷ » en même temps qu'elles lui étaient très familières, nous révélera le narrateur.

Sur le plan narratif, Tayyou est le seul actant à faire avancer la trajectoire narrative de son épouse. Ce n'est que quand il est dans la maison qu'elle sort de l'errance à laquelle la condamnent ses songes, ses délires. Elle devient très vite l'auditrice des récits de son époux.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 28.

⁷¹ *Ibidem.*

⁷² *Ibid.*, p. 34.

⁷³ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 40 et passim.

⁷⁵ *Ibidem.*

⁷⁶ *Ibidem.*

⁷⁷ *Ibid.*, p. 31.

En même temps, l'*écart* entre ces deux personnages est particulièrement marqué dans ce roman. En effet, la narration inscrit Tayyou dans la logique du blasphème, de la déviance, nous l'avions noté, tandis que son épouse est d'abord qualifiée de pieuse. Nous proposons ici trois extraits qui sont, à ce propos, très significatifs :

« Seigneur, aidez-moi, mon cœur ne supporte plus... » *Que de vieilles saloperies !* [...] en disant cela à la fenêtre et à la nuit, elle crut entendre la voix de son homme dans la sienne.⁷⁸

S'il y avait eu quelqu'un dans cette maison et dans ce froid à casser les os, il aurait pu la voir se livrer maintenant aux feux de ce qu'elle appelait « des prières » ; « des saloperies », pour son homme.⁷⁹

Elle veut quoi, la vieille salope, à la fin ? Que je l'étrangle ? Que je lui répète son pense-bête. Non, et plus jamais ça ? Voilà que c'est fait : plus jamais mes s-a-l-o-p-e-r-i-e-s, vieille salope ! Et maintenant, Seigneur des gens crevés, aidez-moi, faites qu'elle ne me parle plus et me laisse dormir !⁸⁰

Dans le premier passage, le narrateur rapporte les prières de Tounès. Des prières dans lesquelles est aussi audible la voix de son homme. Ce qui compte alors n'est pas

[...] l'existence de certains idiolectes, de dialectes sociaux, etc., décelables à l'aide de critères purement linguistique, mais l'angle dialogique sous lequel ils s'opposent ou se juxtaposent à l'intérieur de l'œuvre.⁸¹

Cet angle dialogique est ici celui du sacré et du profane. Regardons de plus près, pour mieux constater ce dialogisme, les *mots* de Tayyou : « *Et maintenant, Seigneur des*

⁷⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 19.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁸¹ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 253.

*gens crevés, aidez-moi, faites qu'elle ne me parle plus et me laisse dormir !*⁸² ». Une phrase qui n'est pas orientée vers son *sujet* mais plutôt vers un *autre* énoncé : les prières que son épouse prononce quelques paragraphes avant :

*Seigneur des gens, aidez-moi,
Seigneur des gens comme il faut,
mon homme a déserté le chemin de Dieu,
mon cœur ne supporte plus le poids*⁸³

« *Seigneur des gens crevés* » et « *Seigneur des gens comme il faut* » semblent s'affronter *dialogiquement*, dans le sens où, dans la voix de Tayyou est audible une voix *autre* : celle de son épouse. C'est au fond une stylisation à visée blasphématoire des *mots* de son épouse.

La disposition typographique de ces deux énoncés souligne également cette *dia-logie* : la phrase blasphématoire de Tayyou est insérée dans le corps du texte, alors que les prières de Tounès en sont isolées, *séparées*⁸⁴ par une stylisation typographique (retrait et italique). Elles sont aussi disposées visuellement sous forme de vers litaniques avec des rimes embrassées⁸⁵. Ce qui semble aussi et surtout visé ici est la confrontation de deux conceptions différentes du monde de deux personnages faisant partie de la même culture : Tounès et Tayyou sont cousins et originaires du même village. Le point qui les fait diverger réside dans le fait qu'ils aient été *socialisés* différemment. Après tout, la

⁸² El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 25.

⁸³ *Ibid.*, p. 23.

⁸⁴ La séparation étant au cœur même de la définition du *sacré*.

⁸⁵ Moi, faut, Dieu, poids : A,B,B,A

mère de Tounès, nous l'avons vu plus haut, ne répétait-elle pas à sa fille, « *déjà avant la poussée de ses seins* », que les hommes « *sont si différents des femmes*⁸⁶ » ?

Par ailleurs, la fonction que remplit Tayyou dans le schéma actantiel du roman nous semble intéressante : Tayyou Hafi est celui qui, pour son épouse, « *finissait ou commençait ses phrases par des “saloperies” ou des mots comme ça*⁸⁷ ». « *Misère de ses nuits* » et « *faute de ses fautes*⁸⁸ », l'attente de l'époux est ce qui animera les soirées de l'épouse et alimentera les feux de ses prières. Il est à la fois source de son malheur et de sa joie, son antagoniste⁸⁹ et son adjuvant. Sa présence dans la *domus* est, nous l'avons remarqué, le seul facteur qui fait sortir Tounès de la boucle narrative dans laquelle ses délires l'enferment :

Au moment où elle allait se rappeler une autre misère, plus ancienne, une histoire à la fois amusante et effrayante, la porte s'ouvrit lentement, silencieusement ; elle sourit [...].⁹⁰

En somme, dans ce couple, c'est le proche et le lointain, voire le *proche-lointain* et le *lointain-proche*, qui impose sa logique : « *elle ne le reconnaissait plus*⁹¹ », pourtant, elle le connaît si bien ; elle qui pour lui « *ne ressemblait à aucune autre “vieille salope”, voisine ou lointaine, inconnue ou pas, putain ou pas*⁹² », au rythme d'un

⁸⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁸⁸ *Ibidem.*

⁸⁹ Son mariage l'isole de sa famille.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 21.

⁹¹ *Ibid.*, p. 31.

⁹² *Ibid.*, p. 28 et passim.

quotidien qui « *leur était à la fois familier, même trop familier, et de plus en plus impersonnel*⁹³ ».

Tayyou et Tounès sont donc à la fois différents (au point de s'opposer) et complémentaires. Ils reconfigurent, tout au long de ce premier chapitre, les liens narratifs et symboliques qui les lient : Tounès et Tayyou se complètent aussi bien sur le plan narratif, actantiel, qu'anthropologique. En effet, dans cette maison patriarcale de « *vingt-et-un mètres carrés plus exactement, qu'il [Tayyou]⁹⁴ avait héritée de ses parents*⁹⁵ », Tounès semble en constituer le *pilier* principal. Tayyou, quant à lui, en est le *faîte* central. Une image très présente dans l'imaginaire de la société kabyle traditionnelle, comme nous l'explique Camille Lacoste-Dujardin :

La complémentarité entre homme et femme, sous le toit à double pente de cette maison rectangulaire, est représentée par les deux poutres perpendiculaires dont l'assemblage constitue la charpente : l'une verticale (*tigejdit*, féminine ; le « pilier vertical » en français) et l'autre horizontale (*asalas*, masculin ; la « poutre maîtresse » en français) [...]. Pour rendre en français cette image symbolique, il faudrait traduire l'agencement complémentaire du masculin et du féminin qui structure la maison en ces termes : *tigejdit*, la « pile » verticale depuis le sol, figure la femme qui, enracinée dans la terre, est dressée pour supporter en hauteur, dans le creux de sa fourche terminale, *asalas alemmas*, le « faîte central », qui, horizontal, soutient tout le toit de tuiles. Si la pile maternelle est le centre de l'espace consacré à la vie familiale, le faîte paternel supporte le toit à la frontière entre intérieur et extérieur, dans une fonction protectrice de la reproduction de la vie et de toute la maisonnée. Par cette collaboration structurante figurée

⁹³ *Ibid.*, p. 28.

⁹⁴ C'est nous qui ajoutons.

⁹⁵ *Ibid.* p. 35.

dans l'architecture de la maison, l'union de l'homme et de la femme détermine une complémentarité au fondement de la famille [...].⁹⁶

Par son enfermement dans la demeure conjugale, Tounès, mère et épouse, y est bien enracinée. Ses prières qui, comme toute prière, observent un mouvement horizontal (du bas vers le haut). Elles font d'elle le pilier de la *domus*, de l'espace domestique. Elle prie pour que son époux retrouve le bon chemin ; qu'il s'écarte des dérives afin que le couple recouvre sa cohésion. En somme, pour que son foyer se *redresse*. Tayyou, quant à lui, est comme le faîte central de la maison : aux frontières entre le dedans et le dehors, il assure la cohésion et maintient les frontières entre ces deux espaces. Ce qu'exprime, d'une part, son va-et-vient entre le domicile, le village et la ville, et d'autre part les récits du *dehors* qu'il rapporte chaque soir à son épouse. Ce qui semble recouper aussi deux principes au cœur du système culturel kabyle : « *la mobilité masculine* » et la « *stabilité féminine*⁹⁷ ».

En somme, *Moineau*, est aussi l'histoire de l'errance psychologique de Tounès Hafi, rêverie erratique par laquelle s'ouvre le roman. Dans son errance, Tounès fuit la solitude de la maison pour retrouver la communauté d'antan de son village. Animée par un désir nostalgique, elle veut revoir son père, sa mère, ses voisins, leur présenter ses enfants. Son nom de naissance connote d'ailleurs cet esprit communautaire : « *Tounès Hafi, née Tagma*⁹⁸ ». C'est donc cette nostalgie de la vie en communauté au village qui

⁹⁶ Camille Lacoste-Dujardin, *La Vaillance des femmes. Relations entre femmes et hommes berbères de Kabylie*, Paris, La Découverte, 2008, p. 21.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁹⁸ El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 15. « *Tagma* » signifie en langue kabyle non seulement « *fraternité* », mais aussi et surtout « *esprit fraternel* ».

anime ses songes et le fait d'en avoir été chassée nourrit son errance : « *Peut-être irait-elle là-bas seulement pour faire ses adieux au seigneur qui présidait aux destinées de tout le monde*⁹⁹ ». Lasse de rester seule chez elle, elle ne peut cependant retourner d'où elle a été chassée. Les nuits de ses rêveries sont ponctuées à la fois par un temps cosmologique, nostalgie de sa vie villageoise, et par un autre temps qui lui rappelle que son homme est pris dans les rets de la vie urbaine :

Une nuit sans lune, sans date. Le dernier camion passerait dans une heure, - elle en était sûre. Elle poussa un soupir et se remit à songer [...] il ne devrait pas tarder à rentrer. D'habitude, il précédait de quelques minutes de dernier camion.¹⁰⁰

Mais « *à l'heure du dernier camion*¹⁰¹ » il n'était toujours pas rentré. Il fuit ce *communautisme* conjugal et court derrière un pouvoir personnel que lui procurerait son ascension sociale : « *Irait-il le lendemain à Sidi-Sadek pour échanger son vieux costume contre l'uniforme neuf et flamboyant auquel il aspirait [...] ?*¹⁰² ».

Ce couple nous semble s'inscrire dans une double articulation du temps. Un temps agraire éprouvé à partir d'un calendrier agraire¹⁰³ et un temps urbain¹⁰⁴. Il n'y a plus de

⁹⁹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰⁰ *Ibidem.*

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁰² *Ibid.*, p. 27.

¹⁰³ Nuit, hiver, printemps, fêtes de l'aïd, etc. sont les temporalités qui ponctuent la narration de certains récits et des péripéties des personnages de ce roman : « *une nuit d'hiver* » revient quasiment à chaque page du premier chapitre de ce roman (« Tizinda (I) »). La mort de certains personnages secondaires est indiquée en rapport avec le cycle des saisons : c'est le cas, par exemple, du père de Labbé qui est « *mort au printemps* » (*Ibid.*, p. 84). Nous notons aussi le début du récit de Mahrez (« Un disparu (I) »), qui commence le jour de « *la fête de l'aïd* » (*Ibid.*, p. 129), nous l'avions vu plus haut.

¹⁰⁴ À côté d'une *mesure* agraire du temps, nous croisons dans ce roman une temporalité de type urbain : Tounès, en attendant son époux, compte les passages des camions de l'armée, car celui-ci a pris

place pour un éventuel *temps-mort* dans ce calendrier agraire par lequel s'ouvre le roman¹⁰⁵, car il est vite envahi par un temps qui rappelle la vitesse de la vie urbaine¹⁰⁶.

En outre, l'errance organise aussi, dans ce roman, le mouvement de tout un petit groupe d'individus, qui, dira Labbé, étaient de « *braves gens de chez nous (les pas « comme il faut », qu'on les appelle partout où ils sont [...])*¹⁰⁷ ». Ce mouvement est celui de la désorientation et de la déviance. Différents, ils seront chassés de partout. C'est ce que nous pourrions lire dans le discours du maire de la ville :

Chaque samedi, il avait ces mots pour conclure son long discours qu'il ne pouvait introduire que par les mêmes mots, non pas en bégayant mais bizarrement en vociférant : *En ville, dans toutes les villes, même dans les prisons, on n'en peut plus, on ne veut plus de gens comme vous, nom de Dieu !*¹⁰⁸

l'habitude de « *précéder de quelques minutes le dernier camion* » (*Ibid.*, p. 16). Le temps des intrigues se mesure aussi à l'aune de certains événements historiques : Tayyou, par exemple, date ses comptes rendus « *quelques jours après la mort du supérieur des supérieurs, le Mohamed Ben Brahim Boukharouba, etc. [...] le président lui-même, B-o-u-m-d-i-è-n-e, qu'il s'appelle* » (*Ibid.*, p. 55). C'est également au « *cessez-le-feu* » que la ville vers laquelle s'orientent les villageois « *fut rapidement et hideusement rebaptisée Sidi-Sadak* » (*Ibid.*, p. 72).

¹⁰⁵ Jean Servier, dans *Les Portes de l'année. Rites et symboles. L'Algérie dans la tradition méditerranéenne* et Pierre Bourdieu, dans « Le Démon de l'analogie » (in *Sens pratique*) ont démontré que le calendrier agraire kabyle était articulé selon une binarité de « *temps fort* », temps de pleine activité, et de « *temps-mort* », l'hiver par excellence.

¹⁰⁶ La narration ralentit considérablement quand il s'agit de récit ancré dans un temps cosmologique. C'est bien le cas du récit de « Tizinda (I) », qui est en réalité le chapitre le plus long du roman (62 pages), mais qui ne couvre qu'une seule nuit (l'attente de Tounès et sa rêverie) et une matinée (le départ de Tayyou vers la ville). En contrepartie, le lecteur est entraîné dans un rythme narratif frénétique qui multiplie les événements, dans un désordre anachronique, quand il s'agit de la ville et des péripéties, très courtes et brèves, qui s'y déroulent.

¹⁰⁷ El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 72 et passim.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 79.

C'est bien donc le roman de destinées singulières, de gens pas comme les autres, *dé-placés* dans tous les sens du terme. C'est comme l'épopée d'une collectivité de « *pauvres gens* » qui habitaient un village « *dont le nom n'a été gravé dans aucun livre ni dans aucun monument*¹⁰⁹ » ; une colline dont le nom a été « *totalement plombé, injustement mis à mort, mis en terre*¹¹⁰ » et oublié. Ils aspiraient à « *changer leur vie* » et à « *se libérer des antiques malentendus*¹¹¹ ». Ils quittent ainsi leur terre natale, « *pieds croûteux de terre et de bouse fumante*¹¹² ». Mais « *ils ne se sentent plus chez eux là où ils sont arrivés* » et « *s'en vont là où on ne saurait jamais où ils sont allés, ni où ils sont arrivés*¹¹³ ». Ils ont pour hymne ces deux intertextes bibliques :

Nous ne mourrons pas tous, mais tous nous serrons transformés, en un instant, en un clin d'œil.¹¹⁴

Partout où les gens refuseront de vous accueillir, quittez leur ville et secouez la poussière de vos pieds.¹¹⁵

Ainsi, la ruade des paysans vers la ville- « *droit devant, nerveux, fiévreux et oublieux*¹¹⁶ »- et la course vers l'avant du bus que conduit Labbé inscrit le roman dans une certaine linéarité ou progressivité, alors que les multiples retours en arrière

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 67.

¹¹⁰ *Ibidem.*

¹¹¹ *Ibid.*, p. 68.

¹¹² *Ibidem.*

¹¹³ *Ibidem.*

¹¹⁴ *Ibidem.*

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 72.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 71.

infléchissent la narration vers une sorte de circularité éclatée en d'innombrables voix/voies.

Revenons un instant au roman de José María Arguedas avec lequel *Moineau* dialogue, pour comprendre ces mouvements des récits de *Moineau*. *Les Fleuves profonds* raconte l'histoire d'une errance : celle d'un avocat pauvre et de son fils. Ils errent de villes en villages à la recherche d'un lieu d'installation idéal. Cette errance nous fait penser à celle des personnages de *Moineau* (Tounès, Tayyou, Labbé et tout le reste des villageois). Elle nous permet surtout de comprendre le lien intertextuel qui lie ces deux romans : c'est bien leur terre aussi que quittent ces villageois, la terre de leurs ancêtres, celle des récits fondateurs de leur cosmologie. Rejetés par ce village qui est « *de moins en moins le grand, le lumineux Tizinda d'avant qui était digne de son nom*¹¹⁷ », ils se dirigent vers la vie urbaine :

il n'y a plus rien à faire, il n'y a plus que la ville d'à côté, le Sidi-Sodome, ou les lumineuses grandes villes d'ailleurs qui pourraient les- les gens de Tizinda, nombreux, des dizaines, et les gens des villages d'à côté, nombreux, des dizaines aussi— rendre de nouveau grands et lumineux comme dans ces époques où Tizinda fut le seul nom autour duquel aurait tourné le grand vent, le grand passé, puis le temps lumineux, cet or à moitié plomb, ce soleil qui jamais n'eût tourné ni ne se fût couché.¹¹⁸

Somme toute, *Moineau* se veut « *une histoire violente, difficile, racontée en dehors de toute métaphore* », peut-on lire en quatrième de couverture. Y sont mis en scène des personnages, en lutte avec leur propre représentation ainsi que celles qu'ils donnent des

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 67.

¹¹⁸ *Ibidem.*

autres protagonistes du roman. Ils se relaient, se confient la narration et deviennent les véritables scribes de ce roman ; les vrais traceurs d'un destin qui les condamne à errer dans des chronotopes erratiques. Autrement dit, un temps qui n'est pas le leur, « *c'est-à-dire le passé, ce temps qui n'est plus là, et qui est là*¹¹⁹ », et un ici qui est déjà un ailleurs. Au fond, *Moineau* est ce « *livre dont personne ne pourrait être l'auteur*¹²⁰ » et dont tout le monde, en même temps, pourrait l'être.

Roman de plusieurs destins donc, *Moineau* est aussi le roman d'un destin pluriel : celui des habitants d'un *écart* de l'Algérie contemporaine que l'auteur imagine sis en Kabylie. Ce hameau a pour nom Tinzinda.

Pas comme il faut est alors l'expression qui revient dans les propos de tous les narrateurs du roman pour qualifier les habitants de Tizinda. Ainsi, Tayyou est un homme pas comme il faut ; Tounès, son épouse, a fait les choses pas comme il faut en épousant celui que sa mère avait refusé ; le bus que prend Tayyou tous les mercredis pour se rendre en ville était toujours rempli de « *voyageurs pas comme il faut*¹²¹ ». Tayyeb Tagma, un commerçant au village de Tizinda, n'arrivait pas à « *dire "comme il faut" ce qu'il pensait*¹²² ». Le reste des villageois est également fait de gens « *qui étaient bruyamment "pas comme il faut"*¹²³ ». Des gens pas comme il faut, d'une « *époque dominée par toutes sortes de superstitions*¹²⁴ ».

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 97.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 64.

¹²¹ *Ibid.*, p. 54.

¹²² *Ibid.*, p. 82.

¹²³ *Ibidem.*

¹²⁴ *Ibid.*, p. 158.

Cette microsociété de l'*écart*¹²⁵, de la *déviance* et de la *marge* interpelle et intrigue dès la première lecture du roman. En effet, c'est dans une maison en marge de la ville et du village, nous l'avons vu, que va évoluer le couple Hafi. C'est aussi dans un écart entre un passé lointain¹²⁶ et un futur proche mais incertain¹²⁷ que Tounès erre et s'enfonce chaque soir¹²⁸. Un écart, une marge entre le mauvais passé et le *bon* futur, entre le lointain¹²⁹ et le proche, l'habituel et l'inhabituel¹³⁰. C'est aussi cette « *épave* » qu'est le bus, dans lequel « *les mauvais esprits tourneraient comme des pirates*¹³¹ », qu'empruntera Tayyeb, tous les mercredis, pour se rendre en ville. En réalité, il ne s'agira ni d'une ville, ni d'un village, mais d'une « *foutue tribu de sept villages chassés de l'espace et du temps, et qui n'a d'historique que l'événement du jour qu'elle vit et qu'elle oublie aussitôt*¹³² ». En quelque façon, un chronotope qu'on ne peut finalement situer que « *plus loin que ces limites qu'avaient tracées les mauvais horizons*¹³³ ».

C'est aussi à l'écart, à la lisière entre le village et le cimetière, l'« *autre-côté*¹³⁴ », que se règlent les affaires qui touchent aux mœurs du village. Dans un « *sous-sol de la*

¹²⁵ *Écart* entendu ici au sens d'éloignement, de déviance par rapport à une *norme*, mais aussi comme groupe d'habitation en milieu rural ; ce que constituent les personnages qui peuplent le roman de *Moineau*.

¹²⁶ Depuis cette « *nuit lointaine* » où elle avait commencé à « *faire du mauvais sang* » (*Ibid.*, p. 16).

¹²⁷ Où elle se rapprocherait de son village natal, de ses *proches*, du *bon* sang.

¹²⁸ « [...] ; elle tâcherait tant bien que mal de ne pas s'enfoncer dans son passé à Tizinda [...]. Irait-elle le lendemain à ce Tizinda qu'elle avait appris à aimer, de loin, en l'oubliant ? » (*Ibid.*, p. 16).

¹²⁹ On note onze occurrences du mot « *loin/lointain* » et quatre du mot « *proche* » dans l'espace de trois pages (p.15- 17).

¹³⁰ Ce mot revient également quatre fois, rien que dans la première page.

¹³¹ *Ibid.*, p. 54.

¹³² *Ibid.*, p. 142.

¹³³ *Ibid.*, p. 73.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 130.

*baraque du cimetière*¹³⁵ », une « *sainte baraque*¹³⁶ », dans un décor imprégné d'« *une odeur et une humidité ancestrales* », se tenaient « *secrètement et sobrement* » des réunions présidées par « *le très religieux chef du village, Ali Mazal, et tous les sept chefs des clans de l'époque qui l'entouraient*¹³⁷ ».

C'est aussi dans ces écarts de la « marge », aux frontières entre le vrai et ce qui « *n'avait jamais existé*¹³⁸ », à la lisière de la réalité et du rêve, du proche et du lointain, de l'humain et du non-humain, du sauvage et du domestique, de la vie et de la mort, que ces personnages déviants¹³⁹ feront et déferont les fils de logiques hétérogènes. L'exemple le plus significatif est sans doute celui de Tayyou, homme qui, en désertant *le chemin de Dieu*, devient double, voire multiple. D'ailleurs, ce personnage occupe une double fonction : il est homme de la plume, (une sorte de scribe¹⁴⁰) et de la parole (tel un raconteur¹⁴¹), ce que nous avons vu plus haut. Tel est donc la part « secrétaire » de Tayyou l'homme de l'écrit et la part populaire et orale de ce même Tayyou, ancien maquisard et vendeur de miel. En fait ce personnage problématique à plus d'un niveau essaiera de sortir de ce lieu, de cette ambivalence en tentant d'intégrer le monde urbain et bureaucratique.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 122.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 131.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 122.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹³⁹ Nous entendons par « déviant » ce qui ne cadre pas avec la norme du groupe social. Rappelons aussi que, dans une société sédentaire, l'errant est vu comme déviant pour ne pas adopter un mode de vie et des pratiques socio-culturelles conformes aux normes « sédentaires ». Le mouvement et l'instabilité géographiques cessent d'être considérés comme étant des comportements déviants dès lors qu'ils sont intégrés dans le système culturel d'une société. C'est le cas des groupes ethniques nomades.

¹⁴⁰ Puisque son projet principal, dans le roman, est d'écrire des rapports hebdomadaires au commissaire Toucha.

¹⁴¹ Étant donné que le soir venu, il raconte à son épouse ce qu'il avait écrit la journée.

Cette ambivalence de Tayyou est aussi double. Il se dit rapporteur d'événements qui ont réellement fait l'histoire du roman, mais aussi leur « inventeur ». En somme, il est cet inventeur d'un quotidien, d'un micro-récit, qui s'insère dans une macrostructure narrative jonglant entre des faits réels de l'Histoire algérienne et des faits fabulés, inventés au hasard de l'imagination.

Rapportant ou inventant des faits qui se déroulent dans un bus roulant vers un univers auquel il n'appartient pas— celui de la vie urbaine— il se fait porteur du « *drapeau* » d'une « *contre-culture*¹⁴² » et, en somme, de la « *marginalité massive*¹⁴³ » de gens *pas comme il faut*.

En réalité, ce personnage est à l'image d'El-Mahdi Acherchour qui dit ne pas se réclamer d'une esthétique qui imposerait au romancier un travail de recherche (historique, culturelle, etc.) préalable à la mise en scène de son intrigue. Il avance au rythme de ses réminiscences et des souvenirs de son vécu qui lui viennent à l'esprit.¹⁴⁴

La configuration de ces personnages, nous pouvons le dire ici, est intrinsèquement liée à celle des chronotopes qui structurent le diégèse du roman. Ce qui nous amène à considérer les espaces-temps en rapport avec les personnages qui y évoluent. Une configuration symbolique des chronotopes qui déjoue elle aussi, nous le verrons, les frontières entre les catégories anthropologiques fondamentales pour les recomposer et les réaménager selon une logique propre au roman.

¹⁴² Michel De Certeau, *L'invention du quotidien. 1. L'art de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. xxxvi.

¹⁴³ *Ibid.*, p. XLIII.

¹⁴⁴ Cf. la première citation en préambule, à la page 12.

III. Des configurations spatio-temporelles

1. Tizinda et Sidi Sadek : entre village et ville

Depuis la maison du couple Hafi d'où démarre l'intrigue, le narrateur oriente très vite la narration vers le village natal de Tounès : Tizinda, ce « *minuscule bout de désert d'un kilomètre carré*¹ ». Dès l'ouverture du roman donc, une progression narrative nous plonge dans une topographie des espaces de l'intrigue. La figuration de cet espace intéresse notre analyse dans la mesure où il s'agit d'un texte qui tend plutôt à renouveler le discours descriptif qu'à en reproduire un modèle réaliste². Les éléments sélectionnés pour décrire ce village dont sont originaires tous les personnages du roman sont de l'ordre du discours cosmologique. Dans ce discours se polarisent des tensions que nous allons tenter de cartographier.

D'un point de vue morphosyntaxique, le nom de ce village est composé de « *tizi* » qui signifie « *col de montagne* » et « *nda* » qui remplit la fonction de l'adverbe de lieu « *ici* ». L'auteur attribue donc une toponymie typiquement berbère à un village fictif. En outre, depuis cette toponymie, nous pouvons voir se dessiner, en toile de fond de l'imaginaire du roman, un certain rapport à la montagne et à la *terre-mère*.

Pierre Bourdieu avait noté, dans ses travaux sur la société algérienne kabyle, la structurante analogie qui existe entre le cycle de naissance (accouplement, gestation et

¹ El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 16.

² La dimension référentielle de l'espace est plus ou moins écartée dans ce roman d'El-Mahdi Acherchour, comme dans les deux autres d'ailleurs. Même si nous retrouvons des indications qui nous permettent de localiser l'intrigue dans un espace-temps réel (l'Algérie, et plus spécifiquement, la Kabylie, des années soixante-dix), les deux espaces principaux de l'intrigue, le village de Tizinda, et la ville de Sidi-Sadak, n'existent que dans l'imaginaire du texte.

naissance) et les rites qui organisent le travail de la terre (labour, semis et récolte). Cette cosmologie est fortement articulée autour d'une conception matricielle de la terre. C'est en tout cas ce que note Makilem :

Dans l'esprit et le comportement des anciens Kabyles, la vie humaine avec l'ensemble de la nature est intimement liée à la terre. Cela n'est pas seulement une conception théorique mais une réalité vécue. La terre est véritablement considérée comme un être vivant dont l'évolution suit le même cycle que celui de la vie humaine. Elle représente le ventre du monde d'où vient et naît la vie, semblable à la femme. [...]. La croyance que la terre a engendré les humains se retrouve dans le mythe de la création kabyle, « les premiers parents du monde », qui indique que la vie humaine prend source dans les profondeurs de la vie souterraine. En Kabylie, la terre est sacrée parce qu'elle est animée de vie invisible.³

C'est d'ailleurs vers la *terre-mère*, origine de toute vie, que le corps du défunt, nu, retourne. Elle est sacrée et sacralisée. Pour cela, la travailler ou la modifier (notamment par des constructions) est soumis à l'accord d'entités du monde Invisible. Ces entités ont, dans la tradition kabyle, un nom : « *Bessassen* » (ce qui signifie : « les Gardiens »). C'est ainsi que chaque village a son fondateur mythique, son gardien inviolable. Dans cette logique, la terre « *n'appartient pas aux humains mais à des entités invisibles qui protègent les endroits, les objets et les territoires sacrés*⁴ ».

Les règles qui régissent l'organisation sociétale des collectivités kabyles villageoises, notamment celles qui touchent aux affaires du sacré et du profane, se trouvent ainsi intimement liées aux mythes fondateurs de la *terre-mère* et au *Culte des Ancêtres*. Cet

³ Makilam, *La Magie des femmes kabyles et l'unité de la société traditionnelle*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 29 et passim.

⁴ *Ibid.*, p. 31.

univers de croyances perdue à l'époque contemporaine, même après le passage des religions monothéistes :

Le domaine du sacré ne s'appuie pas sur la religion, ses idéologies, ni non plus sur ses institutions visibles, mais sur la pratique sociale et rituelle. Dans cette dimension religieuse, il ne se trouve aucune séparation entre le sacré et le profane. Le culte des Ancêtres n'étant pas une affaire de dogme, il s'exprime dans toutes les pratiques sociales, dans les rapports ritualisés avec la terre, la nature entière et ses humains. L'islam n'a pu s'introduire en Kabylie sans s'intégrer aux cultes des Ancêtres. Dans sa spécificité maraboutique, on l'assimile au culte des Saints.⁵

La construction d'un village, l'habitat, s'organise aussi autour de ce *Culte des Ancêtre*, note l'auteure :

Dans les villages maraboutiques, il l'est en particulier par le tombeau de l'ancêtre fondateur, au centre du village, qui se présentait à l'origine comme une simple maison semblable à celle de sa descendance. [...]. Cela explique que dans de nombreux endroits en Kabylie, l'autel du sacrifice est souvent naturel et se trouve sur un rocher ou une montagne qui sont des lieux sacrés dominant le plus souvent le village. [...]. D'après tout cela, s'il est certain que la construction du village d'antan se faisait autour de la demeure de l'ancêtre le plus ancien, il semble cependant difficile d'accepter l'hypothèse que la tombe de celui-ci après sa mort occupe l'emplacement qu'il occupait de son vivant.⁶

René Basset avait noté, en étudiant la religion des Berbères, que la sacralité de la terre était bien ancrée dans l'imaginaire cosmologique de cette collectivité :

⁵ Makilam, *Signes et rituels magiques des femmes kabyles*, Paris, Karthala, 2011, p. 22.

⁶ Id., *La Magie des femmes kabyles et l'unité de la société traditionnelle*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 180 et passim. Nous utilisons l'abréviation latine « id » pour signifier qu'il s'agit du même auteur que dans la référence qui lui précède directement.

Il me semble que les accidents de terrains, montagnes, grottes, rochers, aient été regardés par les Berbères, sinon comme des divinités, du moins comme le siège d'un être divin. A ce titre, au moins dans l'Ouest, le mont Atlas, « la colonne du ciel », comme le nommaient déjà les gens du pays au temps d'Hérodote (Histoires, IV, 184) dut être l'objet de leur vénération. C'est ce qu'observe déjà Plin l'Ancien (Histoire naturelle, t. I, ch. 1, § 6).⁷

Il en va de même pour les éléments de la nature, pour le vent par exemple, même si l'origine des croyances des berbères à ce sujet leur sont « étrangères » :

Nous ne savons si les Berbères ont adoré l'air ou le vent, mais ce ne fut sans doute que sous une influence étrangère. Nous avons une inscription en vers latins, trouvée à Naraggara (Sidi Yousf) où l'air est invoqué sous le nom de Junon (C. I. L., VIII, 4635) et c'est peut-être à un culte de ce genre qu'il faut rapporter une inscription de Ain Mtirchou (C. I. L., VIII, 17763).⁸

C'est également le cas des « *astres, et, en première ligne, le soleil*⁹ ». C'est justement ces éléments cosmologiques (terre, vent, soleil), objets d'adoration et de croyances chez les berbères, que nous retrouvons dans la configuration symbolique du village de Tizinda :

[...] dans ces époques où Tizinda fut le seul nom autour duquel aurait tourné le grand vent, le grand passé, puis le temps lumineux, cet or à moitié plomb, ce soleil qui jamais n'eût tourné ni ne se fût couché.¹⁰

Ce qui se dégage de cet extrait sont les contours d'un village aux origines mythiques.

⁷ René Basset, *La Religion des Berbères. De l'Antiquité jusqu'à l'Islam*, Paris, Belles-Lettres, 2011, p. 10.

⁸ *Ibid.*, p. 26.

⁹ *Ibid.*, p. 30.

¹⁰ El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 67.

En effet, les unités descriptives, dirait Philippe Hamon, qui thématisent le village de Tizinda ont des prédicats qui prennent place dans un système axiologique à dominante mythique. Ce n'est pas un lexique des savoirs officiels relatifs à l'espace qui est mobilisé (cadastre, géographie) mais un lexique qui sert plutôt à localiser le village dans l'imaginaire du récit.

En outre, il s'agit bien d'un village fondé sur *le Culte des Ancêtres*, comme peut en témoigner cet extrait qui décrit le désespoir de Tounès : « *Peut-être irait-elle là-bas seulement pour faire ses adieux au Seigneur qui présidait aux destinées de tout le monde*¹¹ ».

En somme, la toponymie même du village connote cet attachement à la *terre-mère*. C'est le cas aussi pour son histoire, ses origines qui mettent en relief l'importance du *Culte des Ancêtres* dans sa configuration narrative et symbolique :

[...] à ce village innocent, l'unique, le lumineux, le légendaire village dont la légende mère disait qu'il fut fondé par un saint qui était un mugissant bègue, très violent et très écouté : T-z-i-n-d-a.¹²

Le village est donc, d'un point de vue cosmologique, fondé sur un saint, sans aucune référence à la demeure de cet Ancêtre fondateur, comme il est de coutume dans les villages traditionnels kabyles. Le lecteur, en connivence culturelle avec la culture du roman, devrait-il alors y voir un (mauvais) *signe* du destin erratique des personnages ?

¹¹ *Ibid.*, p. 16.

¹² *Ibid.*, p. 67 et passim.

Tizinda est aussi un village de la cohabitation des religions. La religion chrétienne est représentée et portée par Labbé¹³. Elle coexiste avec un islam¹⁴ incarnée par ces « *imams ignorants qui s'y succédaient*¹⁵ ». Le père de Labbé - « *chrétien déterminé [...] dont la foi [...] n'avait de salut que dans son obstination à finir ses jours dans le sacrement*¹⁶ »- témoigne un profond respect à cette religion. Mais Tizinda reste avant tout le village des « *paiens égarés*¹⁷ » dont l'une des figures centrales se trouve être

[...] le père de Mahrez, celui qu'on appelait *Tawkilt*, le Connaisseur, ce sorcier railleur au contact facile et fébrile avec tous les parfums de ces ancêtres morts au combat- surtout avec l'un d'entre eux, le plus illustre, l'émir Abd-el-Kader lui-même- et ces vivants qui s'en vont violemment par-ci par-là.¹⁸

Celui qui

[...] ne pouvait nous raconter ces époques, une par une, sans avoir d'abord pris contact avec sa propre fièvre puis avec au moins une dizaine de témoins, toujours les mêmes, tous des railleurs comme lui, morts en s'esclaffant d'avoir vécu dans le mensonge, le vrai, l'Inconnu.¹⁹

¹³ Comme son nom peut le suggérer. Labbé est une déformation linguistique de « l'abbé ».

¹⁴ Qui, nous pouvons le deviner, est la religion officielle du pays où se trouvent le village et la ville (l'Algérie). C'est ainsi que, au bas du monument aux morts qui se trouve au centre du village, est gravé un « *bismillah-i-rahmane-i-rahim* » : « Au nom de Dieu, le tout miséricordieux, le très miséricordieux ». C'est une bénédiction qui, selon la croyance musulmane, doit précéder toutes les actions nécessitant la bénédiction de Dieu. Elle a pour fonction de les bénir et d'en écarter le malin.

¹⁵ *Ibid.*, p. 66.

¹⁶ *Ibid.*, p. 61.

¹⁷ *Ibid.*, p. 83.

¹⁸ *Ibid.*, p. 71.

¹⁹ *Ibidem.*

Cependant, ce village est surtout « *à moitié en ruine à cause de la guerre et à moitié habitée, selon le père de Mahrez, par les pouvoirs invisibles qu'il nommait aussi les angéliques*²⁰ ». Désemparés par une terre qui n'est plus ce qu'elle était, par un Dieu maintenant humanisé, les villageois fuient le village des origines :

[...] avec leurs nombreuses bêtes, avec un dieu frémissant qui n'en est plus un, étant presque humain, pire, presque mugissant. [...]. L'un derrière l'autre donc qu'ils descendent, tous les dieux de cette terre étant là, comme une lueur derrière le bétail nombreux, l'unique lueur qui survécut aux veules et orageux païens qu'ils étaient et qu'ils ne seront plus [...].²¹

Si les villageois ont quitté leur terre natale, c'est parce qu'elle est devenue cette « *terre où depuis une dizaine d'années il ne neigeait plus*²² et où il n'y avait que poussière et odeur froide et mortuaire²³ ». Une thématique que nous pouvons d'ailleurs retrouver assez couramment dans la littérature berbère : la terre comme cause de séparation, d'exil, ou encore d'errance²⁴.

²⁰ *Ibid.*, p. 77.

²¹ *Ibid.*, p. 67, 68 et passim.

²² Nous revenons encore une fois à cette conception traditionnelle, mythique, qu'a la société kabyle au sujet de la terre et des éléments de la nature, l'eau ici. Le monde minéral est siège de toutes les forces créatrices et l'absence de neige connote une sécheresse qui destitue la terre de ses forces nourricières. Or, c'est justement cette terre de Tizinda où il ne neige plus qui « *a cessé de les faire rêver et surtout de les nourrir* » (*Ibid.*, p. 71).

²³ *Ibid.*, p.70 et passim.

²⁴ C'est ce que nous pouvons lire, par exemple, dans les *Chants berbères de Kabylie* recueillis par Jean Amrouche, : « *Eboulez-vous, montagnes, Qui des miens m'avez séparé* » (Jean Amrouche, *Chants berbères de Kabylie*, Paris, L'Harmattan, 1988, p. 65) ; « *Derrière les montagnes le soleil est tombé, Vers le passé les ponts sont coupés.* » (*Ibid.*, p. 69) ; « *Ô montagne, change-toi en plaine. Rivière, change-toi en rigole. Je fais fi du bonheur des villes. Où mes yeux ne voient pas ma mère* » (*Ibid.*, p. 71), pour ne citer que ces quelques chants.

Si nous nous intéressions maintenant à Tizinda d'un point de vue plus structurel, nous constaterions de prime abord l'importance de sa place centrale.

En effet, c'est sur cette place du village que se dérouleront d'importantes péripéties. Malek Chebel note, dans *L'Imaginaire Arabo-musulman*, que l'espace en terre arabo-musulmane²⁵ est structuré autour d'une bipolarité relative au sacré et au profane :

Le premier pôle procède d'une topographie locale où l'on retrouve les référents traditionnels du village ou de la tribu : l'emplacement du cimetière, avec notamment les tombes ou mausolées des ancêtres, la contiguïté spatiale des parcours « civils » (voisinage avec son code de réciprocité (*jiwar*), chefferie, aires de jeux), les espaces de l'« échange » : aire des croisements (place du village, café, [...]).²⁶

Le deuxième pôle inclurait les espaces du *savoir* (sacrés : mosquées, écoles coraniques, ou profanes : écoles, oratoires, etc.). Le deuxième chapitre du roman, « Tizinda (II) », ouvre la narration sur un évènement qui se déroule au cœur du village, sur sa place centrale :

[...] un samedi matin [...] le maire est déjà venu au village plusieurs fois. [...] au centre, debout à côté de ce bonhomme de monument représentant en marbre un martyr inconnu au village, dressé comme un vulgaire poteau vers le ciel et Dieu sait quoi ; le maire, dès la première moitié de son premier mandat, l'avait conçu et placé là, à la gloire des Dix Martyrs de notre glorieux village [...] mais ce monument [...] ne pourrait obtenir du ciel ce qu'on voulait au village : il n'avait pas neigé, cet hiver, ni l'hiver suivant- un mauvais signe tout cela, [...]. Maintenant le monument, le mal-aimé que les jeunes générations non sans ironie appellent *Latoriffel*, n'en est presque plus

²⁵ Incluant les espaces géographiques arabo-berbère-musulmans, comme le Maghreb.

²⁶ Malek Chebel, *L'Imaginaire arabo-musulman*, Paris, PUF, 1993, p. 35.

un, il est presque complètement fondu le bonhomme, déformé, abimé, au pied duquel on peut encore lire les gros préceptes de notre jeune nation introduits par un gros *bismillah-i-rahmane-i-rahim*. [...] je me rappelle que c'était un samedi hors du temps ; la neige, on pouvait maintenant l'oublier, me dis-je en pensant au père de Mahrez. C'était ce samedi-là qu'il était venu pour autre chose, le maire : je ne pouvais pas l'oublier. Il fut au centre- par la suite il venait seul, peu heureux, mais toujours aussi marbré, pâle et craintif : un mauvais signe- toujours au centre, devant la boutique de Tayyeb, pour nous rassembler par dizaines et nous sermonner dans une voix qui, à moitié plombée, à moitié perdue [...] : *En ville, dans toutes les villes, même dans les prisons, on n'en peut plus, on ne veut plus de gens comme vous, nom de Dieu !* Des mots que j'avais déjà entendus dans sa bouche, quelques samedis plus tôt, au printemps dernier, dans son bureau [...] ; Il était là, immobile et effaré de sa propre et confuse présence, comme s'il n'eût jamais été là dans ce bureau totalement à lui, à moitié plombé dans le silence, à moitié perdu dans la confusion la plus totale et totalement à l'écart de nous, de son royaume et du temps.²⁷

Si nous analysons de plus près le peu d'informations dont nous disposons sur ce village à l'époque de l'intrigue (années soixante-dix donc, au sortir de la guerre de Libération), nous pourrions y lire les séquelles de la colonisation. En effet, les caractéristiques du village colonial sont présentes dans ce court descriptif du village de Tizinda. Référons-nous à Pierre Bourdieu, encore une fois. L'anthropologue propose une cartographie de la gestion des « espaces de regroupement » (les villages coloniaux), tel que l'a conçue l'administration française à l'époque coloniale :

À la façon du colonisateur romain, les officiers chargés d'organiser les nouvelles collectivités, commencent par discipliner l'espace comme si, à travers lui, ils espéraient discipliner les hommes. Tout est placé sous le signe de l'uniforme et de l'alignement : construites selon des normes imposées en

²⁷ El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 77, 78 et passim.

des emplacements imposés, les maisons se disposent, tirées au cordeau, le long de larges raies qui dessinent le plan d'un *castrum* romain ou d'un village de colonisation. Au centre, la place avec la tirade caractéristique des villages français, école, mairie, monument aux morts. Et l'on peut penser que si le temps et les moyens ne leur avaient pas manqué, les officiers S.A.S., amoureux de géométrie, auraient soumis aussi le terroir à la centuriation.²⁸

Nous comprenons aussi pourquoi ce village des ancêtres n'en était plus un au moment du départ de ses habitants. Le monument aux morts, la mairie et l'alignement même des villageois au moment du discours du maire (au centre du village) forment un *ordre* qui leur est « *absolument étranger, ordre pour lequel ils ne sont pas faits et qui n'est pas fait pour eux*²⁹ ». Un ordre autre, l'ordre des *autres*³⁰. Cet écart entre ce qu'est le village et ce qu'il fut tend à dessiner, en filigrane, le mythe de l'Age d'or et du Paradis perdu.

Ainsi, Tizinda est moins une *iconisation* qui tendrait à créer un effet de réel (une imitation réaliste et picturale d'un village kabyle des années soixante-dix) qu'une symbolisation de l'« Origine perdue ». Une lecture que suggère en tout cas ce passage :

[...] chez eux au village à l'époque où leurs ancêtres ne vivaient que par et pour Tizinda, à l'époque où l'or était totalement or et où c'était un crime de

²⁸ Pierre Bourdieu, Abdelmalek Sayad, *Le Déracinement. La crise de l'agriculture traditionnelle en Algérie*, Paris, Minuit, 1964, p. 26.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Figuré à la fois par la déformation qu'a subie le nom du monument au mort (« *Latoriffel* » : La Tour Eiffel), par le « *bismillah-i-rahmane-i-rahim* », précepte de la « *jeune nation* » et par la position, droite, dressée au centre du village du maire qui semble être « *totalement à l'écart* » de la conception des villageois, ses auditeurs.

vivre ailleurs, de mourir en voyageur, en pèlerin ou en ivrogne sur les routes [...]. Je ne saurais vous raconter, monsieur, ce village dont personne, pas même son poète, Un mercredi après l'autre, l'un après l'autre, l'un derrière l'autre, de Tizinda, la colonne vertébrale de la commune, vers cette ville coloniale et au nom colonial [...] eux, les braves gens de chez nous (les pas « comme il faut » qu'on les appelle partout où ils sont même quand il sont dans la triste posture de jurer qu'ils ne le sont plus depuis que leur montueuse et orageuse commune, protégée par deux grandes et rondes collines tout simplement dénommées les Deux-Collines, si vénérées que les légendes les comparaient à deux déesses, a cessé de les faire rêver et surtout de les nourrir [...].³¹

L'espace de Tizinda aurait aussi une fonction ambivalente. Il n'offre pas, à la lecture, une simple une scène sur/à partir de laquelle se déploie le destin des personnages. Certes il sert d'espace de localisation géographique à l'intrigue, mais il s'en dérobe. Parfois, il rejette ses habitants³², et d'autres fois, il se fait rejeter par eux³³. Il reste plutôt support de métaphorisation d'un mouvement, ou plutôt d'un glissement : celui de l'exode rural et ses enjeux culturels. C'est ainsi qu'une frange de l'histoire se lit en cet espace et réalise ainsi ce que Mikhaïl Bakhtine appelle chronotope ; des chronotopes qui sont, dans ce roman, *poly-structurés*.

À un premier niveau d'abord, leur toponymie participe de la création d'un effet de réel. À un deuxième niveau, niveau symbolique, ces espaces ont des fondements archétypaux : le texte les construit selon une dialectique, celle du *paradis perdu* et de la *terre promise*, qu'il articule au *Culte des Ancêtres*. Entre les deux, un chronotope primordial, pour parler comme Mikhaïl Bakhtine, de *la route* qui les relie :

³¹ El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 71 et passim.

³² Tounès ainsi que les villageois errants dans les récits de Labbé.

³³ Tayyou par exemple.

[...] ils sont des dizaines à faire le même chemin, à inventer d'autres chemins, plus courts et plus sûrs, et qui ne seraient en réalité que le même chemin, l'inconnu, long et impitoyable.³⁴

En réalité, c'est autour de cet espace urbain de Sidi-Sadak que s'organise le mouvement de toute la collectivité. Ce sont d'abord les villageois de Tizinda qui s'en vont. Les rejoint, par la suite, une petite collectivité de personnages (Tayyou Hafi, Labbé et le Tsigane). Des personnages qui empruntent un même bus en direction de cette ville. En outre, l'espace urbain suscite en/pour Tayyou des aspirations socio-économiques :

Irait-il le lendemain à Sidi-Sadak pour échanger son vieux costume contre l'uniforme neuf et flamboyant auquel il aspirait depuis qu'il avait promis, il y a quelques années, à sa femme et à tout le monde de devenir un jour policier ou même commissaire ?³⁵

Les aspirations - distinctes - des deux époux sont données à lire dans le même moule phrastique : « *Irait-elle le lendemain à Tizinda ?* » / « *Irait-il le lendemain à Sidi-Sadak ?* ». Quand son épouse rêve de la vie au *village*, lui, rêve d'une vie de *la ville*. C'est pourquoi les logiques qui construisent les deux personnages sont différentes, nous l'avons vu : ils ne se sont pas *construit* la même image du monde.

Plus qu'une ville, Sidi-Sadak est symbole de la nation au sortir de la guerre d'Indépendance :

³⁴ *Ibid.*, p. 70.

³⁵ *Ibid.*, p. 27.

Avant de sortir de la maison, il bâilla une dernière fois, regarda par la fenêtre [...] il put voir non pas la nuit à moitié finissante, non pas ce village qu'il détestait, mais la ville, Sidi-Sadak, et à travers les lumières qu'il ne pouvait pas encore voir, il put voir toute la belle et jeune nation en vrai et en voie de construction.³⁶

[...] il lui dirait pince-sans-rire que la grande famille, la sienne, toute la nation, l'attendait en ville, à Sidi-Sadak, avec ses bons et loyaux services.³⁷

Maintenant, si nous interrogeons la toponymie de cette ville, une autre question se poserait. Pour construire cette ville fictive de Sidi-Sadak, l'écrivain met en œuvre des unités narratives porteuses de significations non seulement historiques mais aussi culturelles³⁸. Il construit le nom selon une toponymie de souche arabe, contrairement au nom du village de Tizinda. « *Sidi* » est, dans la langue arabe, un titre honorifique qui se rapproche de « *Mon Seigneur* » ou de « *Saint* ». « *Sadek* » signifie « *juste* », « *honnête* »³⁹. Un nom de ville à substrat hagiographique, un *hagiotoponyme* donc.

En outre, Sidi-Sadak ne correspond à aucune ville algérienne réelle⁴⁰, mais une réalité historique et socio-anthropologique se lit à travers le choix de ce toponyme. Une réalité à laquelle était confrontée la collectivité kabyle au sortir de la guerre d'Indépendance : l'arabisation.

³⁶ *Ibid.*, p. 34.

³⁷ *Ibid.*, p. 43.

³⁸ Le lecteur saura que les événements s'enracinent dans l'Algérie au sortir de la guerre d'Indépendance. Ce qui pourrait inscrire aussi, dans l'imaginaire du roman, les importantes mutations socio-culturelles que l'Indépendance avait entraînées.

³⁹ Nous retrouvons un jeu de transposition de sens de ce nom de ville dans le nom de guerre donné au père de Tounès Hafi : « *Saint-Injuste* » (*Ibid.*, p. 17)

⁴⁰ On retrouve, cela étant, un village à la ville de Bejaia en Algérie, dont le nom se rapproche sensiblement de celui de ce village fictif de *Moineau* : Laazib Sidi-Sadak.

Aussi, dans l'imaginaire du roman, le nom de Sidi-Sadak a-t-il une histoire :

[...] comme vous devriez le savoir, monsieur, on ne l'appelait pas encore Sidi-Sadak avant et pendant la guerre⁴¹ - qu'ils n'avaient alors connue que de renom avant et pendant la guerre, on les verra donc partir pour longtemps, le temps d'oublier rapidement tout ce qu'ils avaient connu et pas connu avant et pendant ; (pas tous, pas moi, se dit Tayyou dans son coin.) ; au cessez-le-feu, comme vous devriez le savoir monsieur, la ville fut rapidement et hideusement rebaptisée Sidi-Sadak. Celui qui est assis derrière nous pourrait témoigner que Sidi-Sadak est sans conteste cette ville qui, grande mais pas trop grande, leur fallait et qui les faisait rêver depuis qu'ils se sont mis à rêver de s'en aller loin, mais pas trop loin. (Tayyou pourrait témoigner en écrivant ceci : Sidi-Sadak : ville assez sale, pas assez lointaine pour s'y installer rapidement, ni assez grande pour s'y perdre facilement et y multiplier ses saletés, par dizaines.⁴²

L'accent est mis sur le caractère « *rapide* » et « *hideux* » du nouveau nom que la ville a pris, depuis le cessez-le-feu. Un nom venu d'une langue « *étrangère* »⁴³. C'est donc plutôt une confrontation à une réalité culturelle que transcrit le mouvement des villageois vers cette espace étranger, qui porte un nom venu d'une langue étrangère. Une ville ou « *un ravin, le dernier, le plus grand ravin dans quoi, un jour ou l'autre, comme l'air dans une bouteille vide, nous plongerons tous* »⁴⁴, dira Tayyou.

⁴¹ « [...] cette ville qui, de l'an 74 du siècle passé jusqu'au cessez-le-feu, s'appelait Chanzyville que tout le monde, même les plus beaux soldats français, prononçait Zyville. » (*Ibid.*, p. 121).

⁴² *Ibid.*, p. 72.

⁴³ L'altérité de la langue officielle (l'arabe), à laquelle font face les personnages du roman de *Moineau* transparait dès l'ouverture du roman dans les scènes qui décrivent Tounès Hafi devant son poste radio, devant ces voix qui « *lui parlaient toutes les nuits, dans une langue qu'elle comprenait à peine* » (*Ibid.*, p. 15). Pour le reste des personnages, il ne s'agit certainement pas d'une simple « *incompétence* » linguistique, car Labbé dira du personnage du maire qu'il parlait « *dans cette langue, déjà mal-aimée, qui n'était pas encore très officielle à l'époque* » (*Ibid.*, p. 81).

⁴⁴ *Ibid.*, p. 60.

En somme, une tension culturelle se dessine depuis la construction toponymique du village (le lieu du départ) et celui de la ville (le lieu d'arrivée présumé) jusqu'au parcours des personnages qui s'y rendent et passent par cette route. Une route qui est d'ailleurs, à son tour, ambivalente : pour les villageois il s'agit d'une route qui se calque sur celle du pèlerin, du grand voyageur, de l'itinérant. Pour les personnages principaux, cette même route est plutôt « familière » : il s'agit d'une route qui s'inscrit dans le calendrier du roman. Une route que prennent Tayyou Hafi et Labbé tous les mercredis.

Moineau décrit donc une collectivité qui exprime l'urgence de quitter le connu, le familier et, par le mouvement de l'errance qui en résulte, tout un « malaise socioculturel » qui pourrait bien correspondre à ce qu'avait connu la société algérienne de la postindépendance. Mises à part les actions qui concernent ce jour précis de la semaine, il n'y a aucun récit qui relate les événements qui se dérouleraient sur cette route qui relie Tizinda à Sidi-Sadak.

Cependant, sur le bord de cette même route, se trouve un espace tout aussi problématique : la maison du couple Hafi.

2. La maison du couple Hafi

Voyons à présent, de plus près, un autre espace structurant de ce roman : la maison du couple Hafi. Cette maison obéit à un ordre de lignage fédérateur. C'est une maison d'*héritage*, comme peut nous le donner à lire le passage suivant :

[...] maison, de vingt-et-un mètres carrés plus exactement, qu'il avait héritée de ses parents morts après avoir bu dans une source empoisonnée avec on ne sait quoi et par on ne sait qui [...].⁴⁵

L'établissement du couple Hafi dans cette demeure fait donc suite à une mort : celle des parents de Tayyou. Nous voyons, en premier lieu, se dessiner un important rapport de cet espace à la parenté, à la succession, et à tout un imaginaire de la culture patriarcale.

C'est effectivement ce modèle de structuration de la famille, fondé sur un ordre généalogique patrilinéaire, qui surdétermine la structure sociale et symbolique de la société du roman. Au fil de la narration, le narrateur hétérodiégétique du premier chapitre nous révèle les prénoms des deux enfants du couple Hafi : Bram et Tane. Tayyeb Hafi, ayant pris le relais de la narration, révèle à son tour le nom de son grand-père : Bramtane. La descendance est donc bien mise au « *service de la lignée généalogique dont le souvenir ne doit pas s'éteindre*⁴⁶ ». Tayyou Hafi, en investissant cette demeure ancestrale (qu'il méprise d'ailleurs, autant qu'il méprise son village natal), et en « ressuscitant » le nom de son grand-père, réalise une certaine « survie linéaire ». Ce type de survie est sans doute axé, chez les kabyles, autour de ce *Culte des Ancêtres* que nous avons détaillé plus haut.

Mais se dessine aussi un rapport à la vie et à la mort, voire à la *mauvaise mort*, puisque les parents dont il a hérité la maison sont morts empoisonnés. Les parents sont, dans ce sens, morts d'une mort *impure*, en buvant une eau *impure*. Une impureté dont sera

⁴⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁶ Lahouari Addi, *Les Mutations de la société algérienne. Famille et lien social dans l'Algérie contemporaine*, Paris, La Découverte, 1999, p. 14.

empreinte toute la demeure : « *maison d'empoisonnés*⁴⁷ » où Tounès se fait du « *mauvais sang*⁴⁸ », pensant aux « *malheurs de sa vie [...] à tous les malheurs des autres qui lui cassaient les deux oreilles, les deux jambes, tous les orteils, accroupie comme elle fut pour uriner*⁴⁹ ». L'impureté d'une maison à laquelle elle imposera la pureté de ses prières, et qu'elle nettoiera de fond en comble à l'eau de Javel. Cette atmosphère de la *mort* se dessine aussi dès l'ouverture du roman avec une isotopie du noir et de la peur. Les voix qu'entend Tounès, à la radio, lui répètent d'ailleurs, depuis plusieurs jours, une nouvelle funèbre :

Elle mit la radio plus fort cherchant les voix qui lui faisaient oublier l'idée de s'enfuir ou de se tuer [...] ; depuis quelques jours elles ne cessaient pas de lui rapporter la même nouvelle, une misère noire, une histoire effrayante, quelque chose d'inhabituel ; la disparition de quelqu'un de très important, le président lui-même.⁵⁰

Cette maison semble ainsi être une maison des *malheurs*. Une maison où Tounès est enchaînée, malheureuse de ne pouvoir s'en libérer et rentrer chez elle. Un lieu source de malheur pour Tayyou aussi, malheureux d'y être enchaîné à sa condition d'homme *civilisé* et de ne pas être totalement *l'animal* qu'il voulait : « *désert expiatoire pour l'une, une saloperie de jungle pour l'autre*⁵¹ », donc. Une *domus* qui, nous le lirons aussi quelques pages plus loin, est en réalité une « *jungle intime et assassine*⁵² ».

⁴⁷ El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 42.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 15.

⁵¹ *Ibid.*, p. 7.

⁵² *Ibid.*, p. 22.

La configuration que donne le narrateur de cet espace en rapport avec les deux personnages du couple Hafi dépasse le simple effet du vécu réaliste d'un quotidien domestique. Une maison qui n'est pourtant décrite que d'une manière sommaire, brève et concise. Cependant, la circulation des personnages, leurs trajectoires, courtes certes, à l'intérieur de cette demeure conjugale donne à voir une certaine cartographie de la maison.

C'est ainsi que le mur de cette maison revêt, dans l'imaginaire romanesque de *Moineau*, une importance assez significative aussi bien au niveau narratif qu'au niveau symbolique. Du latin « *mūrus* », il désigne, selon les dictionnaires, l'« *ouvrage de maçonnerie destiné à enclore, à protéger, à isoler*⁵³ ». Au figuré, il renvoie à un « *ensemble de combattants formant corps pour résister, se défendre*⁵⁴ ». Un « *mur* » est aussi ce qui sépare.⁵⁵

Sur le plan narratif, nous notons, en premier lieu, des occurrences de ce vocable dans des passages qui font l'objet d'une focalisation sur Tayyou :

Pour échapper au supplice des ronflements et des crissements, il plongea la tête dans l'oreiller en tournant grossièrement le dos vers le mur, vers son désir, son bonheur, pour pouvoir s'imaginer ceci : lui, il serait comme maintenant dans le noir, heureux et beau, allongé, les jambes lourdes, une bouteille du meilleur vin à la main, avec une autre « *vieille* », une grossière

⁵³ « Mur » dans CNRTL, [En ligne], disponible sur : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/mur>

⁵⁴ *Ibidem.*

⁵⁵ *Ibidem.*

inconnue, une voisine, une lointaines plus jeune, une putain vêtue de rien [...].⁵⁶

Pour l'époux, le mur incarne un désir et un bonheur qui se trouvent en dehors de sa condition d'*homme marié*. Paradoxalement, le mur est aussi ce qui le sépare de ce désir et de ce bonheur qui se trouvent en dehors de la demeure, chez Ammar Ajjar.

Le mur sépare donc le *permis* de l'*interdit*, le *sacré* de sa *transgression*, la fidélité de l'adultère : Tayyou avait épousé Tounès « *devant Dieu et les siens*⁵⁷ », nous révélera le narrateur. C'est pour cette raison qu'« *il ne l'abandonnerait jamais*⁵⁸ », et que son désir d'être auprès d'« *inconnues très jeunes et très chaudes*⁵⁹ » restera de l'ordre du fantasme.

Pour l'épouse, c'est un vieux rideau qui remplit la fonction de mur, comme nous pouvons le lire dans les extraits suivants :

Et derrière le rideau, sa voix pas plus élevée que d'habitude murmura : *Mère, mon cœur ne supporte plus...*⁶⁰

[...], elle fut là comme une petite fille, fiévreuse, cachée derrière ce misérable mur de tissu jadis chaud et velouté [...].⁶¹

Et depuis, dès qu'elle sentait sa présence dans la lumière du jour, elle se précipitait derrière ce mur-rideau, souvent plus mur que rideau, où elle se savait aussi bien cachée qu'en bonne santé [...].⁶²

⁵⁶ El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 29.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 37.

⁶¹ *Ibid.*, p. 39.

Elle ne fut pas loin de lui, tristement énorme, dans cette petite maison d'empoisonnés qui fit d'elle une petite mère sans voix, sans force, mais idéale pour son homme, existentiellement, fiévreusement loyale derrière ce silence fait de vieux tissu qu'elle n'avait jamais ni ouvert ni lavé, qu'elle bénissait chaque matin et qu'elle imposait aux enfants, même quand ça lui arrivait comme ce matin de réagir, à haute voix, derrière ce rideau rugueux, faussement velouté, en interposant Dieu et les siens, en balançant avec force le reste : « Au nom du Seigneur, je ne veux plus entendre ses histoires. C'est effrayant ». ⁶³

Tounès « bénit » ce mur qu'elle sacralise et qui lui permet d'échapper à sa condition de femme soumise, d'une part, et à sa condition de mère, d'autre part.

Il serait également intéressant de voir les contours spatiaux que permet de délimiter ce mur. Un mur qui semble accompagner la trajectoire narrative de ces deux personnages d'une part, et qui, d'autre part, participe de la configuration narrative et symbolique de la maison. Avec sa fonction « séparatrice » des sous-espaces, le mur est en effet signifiant dans la configuration de la maison kabyle :

L'intérieur de la maison kabyle présente la forme d'un rectangle qu'un petit mur à claire-voie s'élevant à mi-hauteur divise, au tiers de sa longueur, en deux parties : la plus grande, exhaussée de 50 centimètres environ et recouverte d'un enduit d'argile noire et de bouse de vache que les femmes polissent avec un galet, est réservée aux humains, la plus étroite, pavée de dalles, étant occupée par les bêtes.[...]. Sur la murette de séparation sont rangés d'un côté les petites jarres de terre ou les paniers d'alfa dans lesquels

⁶² *Ibid.*, p. 9.

⁶³ *Ibid.*, p. 42.

on conserve les provisions destinées à la consommation immédiate- figues, farines, légumineuses-, de l'autre, près de la porte, les jarres d'eau.⁶⁴

Ce qui nous intéresse dans cette description ethnographique est la fonction « organisatrice » du mur : il sert à diviser, à organiser, à séparer des sous-espaces de la maison kabyle. Humain/non humain, sec/humide, obscurité/lumière, vie/mort, tout semble s'organiser autour et en fonction des murs de la maison :

Devant le mur qui fait face à la porte et qui est appelé, le plus souvent, du même nom que le mur de façade extérieure donnant sur la cour *tagsa*, ou encore mur du métier à tisser ou mur d'en face (on lui fait face lorsqu'on entre), est dressé le métier à tisser. Le mur opposé, celui de la porte, est appelé mur de l'obscurité, ou du sommeil, ou de la jeune fille, ou du tombeau [...].⁶⁵

Tout comme le mur dans la tradition architecturale kabyle, ce petit mur de la maison des Hafi permet de séparer, d'organiser et surtout de délimiter des *statuts* sociaux et des logiques anthropologiques.

Mais il n'est pas le seul organisateur de cet espace domestique. Nous notons également une certaine insistance narrative sur la « *lampe* ». Revenons un instant sur l'ouverture romanesque de *Moineau* :

Une nuit d'hiver noire. [...]. Toutes les lumières de la maison étaient allumées et la radio marchait toujours, [...], une misère noire, une histoire effrayante, [...]. Une nuit sans lune, sans date. [...] Elle l'attendrait comme

⁶⁴ Pierre Bourdieu, « La Maison kabyle ou le monde renversé », in *Esquisse d'une théorie pratique précédé de trois études d'ethnologie kabyle*, Paris, Seuil, 2000 p. 61.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 63.

ça [...] elle tâcherait de ne pas s'enfoncer dans son passé à Tizinda [...] ni dans le souvenir de cette nuit lointaine [...].⁶⁶

À partir de cette scène initiale, tout l'espace de la maison se construit sur deux isotopies : /la lumière/ et /le noir/. C'est ce que nous pouvons constater aussi à travers l'extrait suivant :

Une nuit sans lune, sans homme. [...]. Ce qu'elle ne voulait pas ou ne pouvait pas accepter à cette heure tardive c'était que malgré son désir de mettre fin à sa vie, son cœur brûlait dans l'envie de revoir Tizinda [...]. S'il y avait eu quelqu'un dans cette maison et dans ce froid à casser les os, il aurait pu la voir se livrer maintenant aux feux de ce qu'elle appelait « des prières » [...]. Elle se sentit comme enflammée, par sa foi sans doute [...] malgré toutes les misères en pleurs [...] malgré le silence de l'homme, misère de ses heures tardives [...].⁶⁷

« *Feux* » et « *enflammée* », « *malheur* » et « *misère* » actualisent deux isotopies : celle de la /lumière/ (pour le premier couple) et celle du /noir/ (pour le second). Deux isotopies qui se connectent à deux autres : /silence/ et /parole/. Aux lumières de la maison, aux feux des prières, vient s'articuler la *parole* avec les voix de la radio. En contrepartie, le noir, le malheur et la misère s'articulent au silence, notamment celui de son homme (« *une nuit sans homme* » ; « *malgré toutes les misères [...] malgré le silence de son homme* »). C'est la « *lampe* » qui permettra le passage silence à la parole, et inversement, de la parole au silence :

⁶⁶ El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 15 et passim.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 19.

Il était déjà tard, ils éteignirent la première lumière, puis la radio. Une envie de parler, ou de se dévorer l'un l'autre, serra leurs gorges, en même temps ; et en même temps, ils se laissèrent aller à l'envie d'éteindre toutes les lumières. [...] comme ça qu'ils s'aimaient, les nuits d'hiver surtout, se serrant, ou se dévorant l'un l'autre, en silence jusqu'au point du jour. [...]. Ils éteignirent la dernière lumière, celle de la chambre à coucher ; sans parler ; sans la voir, il était sûr qu'elle avait enlevé sa robe verte, [...].⁶⁸

Tounès seule, lumières allumées, toute la maison « raisonne ». Mais une fois son époux rentré, les lumières éteintes de manière graduelle (la première, puis la seconde), le couple s'enfonce dans le silence. Ils se parlent « *comme depuis toujours, depuis cette nuit lointaine surtout ; sans parler*⁶⁹ ». L'extinction des lumières interrompt la distribution de la parole dans la *domus*. La seule fois où Tounès prend la parole dans cette atmosphère de silence (après l'extinction des lumières) se fait, nous l'avons vu plus haut, dans une scène de « soulèvement ». Quand Tayyou prend la parole, après l'extinction des lampes, c'est pour adresser ses histoires à une femme qui dort⁷⁰, dans un espace où sa masculinité sauvage se réveille, tandis que la « féminité religieuse » de Tounès s'efface :

C'était de nouveau la nuit, l'hiver de la même année, la fin des années soixante-dix. Tounès ne s'était pas encore tuée ; Tayyou n'avait toujours pas eu l'uniforme ni le grade auxquels il n'avait jamais cessé d'aspirer et malgré tout il fut toujours plein d'allant et de mordant. Tous les camions de l'armée étaient passés et dans la maison cela faisait un bon moment que la première lumière était éteinte ; dehors, la nuit fut dans sa nuit d'hiver plus noire et effrayante que jamais, mais une fois de plus ce fut rien d'inhabituel pour

⁶⁸ *Ibid.*, p. 22 et passim.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁰ Une femme qui « *ronflait, ronflait, ronflait, comme l'Eléphant, dirait-il* » (*Ibid.*, p. 27)

celle qui se tuait à petit feu en regardant Tizinda par la fenêtre et en attendant son homme pour le traîner fortement jusqu'à la dernière lumière, jusqu'au lit où se trouvait la veilleuse luxueuse qu'il avait achetée à Sidi-Sadak l'année passée et qu'elle avait placée à son chevet depuis quelques mois ; avant d'éteindre, elle le regarda et vit que son regard à lui brûlait dans son coin, son histoire.⁷¹

Ayant fini de s'adonner « *au feu de ses prières* », Tounès s'endort tandis que Tayyeb « *se lâcha, l'animal*⁷² » :

Il se mit tout d'un coup furieusement à chercher dans le noir l'oreiller puis l'oreille de sa femme qui, à cette heure-ci, ne pouvait pas l'entendre, ni même faire mine de ne pas l'entendre, car cela faisait un bon moment qu'elle s'était déplacée dans le carré le plus sombre de son sommeil ; pas une voix ; ce qu'il voulait lui dire était tombé déjà dans l'oreille de quelque sourd rusé, et cela furieusement le fit rire.⁷³

Dans la logique de ce roman ces lumières *de* la maison sont bien plus que de simples sources de lumière : elles gèrent et organisent des isotopies. L'importance de la signification qu'elles produisent ne s'arrête pas là, car elles sont aussi inscrites dans le système symbolique de l'univers romanesque. Dans ce sens « *la veilleuse luxueuse* » placée « *au chevet* » du couple peut être comprise comme carrefour de créances et de pratiques par la médiation de laquelle l'espace de la maison a prise sur la configuration des personnages qui y vivent. Elle se rapproche ainsi du foyer, « *el kanun* », autour duquel s'organise l'espace de la maison kabyle :

⁷¹ *Ibid.*, p. 45.

⁷² *Ibid.*, p. 33.

⁷³ *Ibid.*, p. 46.

Le foyer est ainsi le plus important des autels domestiques, où s'opère toujours la domestication du feu, si bien que la place d'honneur de la maison se trouve au-dessus du foyer (*nnig el kanun*), au coin du feu ; elle est réservée au père de famille ou aux hôtes de marque. Auprès du feu, sur le foyer même, l'acte culinaire essentiellement féminin met en jeu la fécondité dans la complémentarité homme-femme, non seulement de façon symbolique, mais aussi dans la réalité quotidienne puisque, s'il appartient à la femme d'entretenir le feu domestique, il revient aussi à l'homme de l'alimenter en allant chercher du bois dehors. C'est l'activité masculine la plus familière et la plus élémentaire ; elle apparaît si essentielle que le comble du bonheur pour un homme consisterait à rester « sans travailler ni chercher du bois » (*ur kheddem, ur zeddem*).⁷⁴

En somme, à travers ce *mur* et ces *lumières* est lisible une certaine régulation de tensions. À la nuit tombée, « *ce destin, ou ce mur empierré du temps qui ne laisse rien passer*⁷⁵ » s'offre comme une ouverture à Tayyou qui rêve d'adultère. Mais il s'interpose aussi comme une barrière à la transgression d'un interdit socioculturel. Il incarne à la fois son « *désir* », son « *bonheur* » et ce qui l'empêche de l'atteindre. Ce mur offre aussi à Tounès une sécurité : c'est derrière lui qu'elle se protège et à travers lui qu'il interpose « *Dieu et les siens* » à la déviance de son époux. Mais c'est aussi derrière lui que Tounès devient cette « *petite-fille* », cette « *petite-mère* », cette femme *incomplète*.

Plus qu'une simple *construction*, le mur intègre le réseau symbolique complexe du roman pour y faire non pas sens, mais signifiante. Pour l'espace de la maison, l'auteur, nous le rappelons, n'offre que quelques éléments qui permettent de la situer dans un

⁷⁴ Camille Lacoste-Dujardin, *Contes de femmes et d'ogresses en Kabylie*, Paris, Kharthala, 2010, p. 61 et passim.

⁷⁵ El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 97.

réfèrent contextuel. Mais il offre aussi à la lecture quelques composantes de cet espace domestique qui interviennent aussi bien dans sa configuration narrative que symbolique. Ce faisant, ces éléments interviennent ainsi dans la configuration de ces deux personnages « *erratiques* ».

En somme, il n'y a pas de place pour le détail. C'est ce que nous verrons également avec les seuils de la demeure Hafi.

3. Les seuils

Toute culture investit symboliquement les seuils en tant qu'espaces intermédiaires et de transitions. Leur fonction régulatrice est d'organiser « *le franchissement contrôlé [...] de la limite*⁷⁶ ». Ces questions relatives aux seuils ont aussi été problématisées par l'ethnocritique de la littérature, notamment en rapport avec les notions de « passages » et de « frontières⁷⁷ ». Des problématiques qui se posent aussi dans ce dernier roman d'El-Mahdi Acherchour.

En effet, les frontières du village de Tizinda sont tracées par des bornes « naturelles ». Il y est souvent question de « *Deux-Collines* » qui tracent la limite du village : « [...] *plus loin, plus loin que les Deux-Collines, à Sidi-Sadak ou encore plus loin*⁷⁸ ». Ces « *deux grandes et rondes collines* »⁷⁹ avaient pour fonction de protéger le village. Elles

⁷⁶ Marie Virolle, *Rituels algériens*, Paris, Karthala, 1991, p. 71. En langue kabyle, seuil se dit *amnar*. Pour l'auteure, « *amnar dérive peut-être du verbe ener guider* » (*Ibid.*, p. 77).

⁷⁷ Surtout, en rapport avec les catégories que nous avons mentionnées plus haut (*domus*, *campus* et *saltus*).

⁷⁸ El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 98.

⁷⁹ *Ibidem*.

y sont « *si vénérées que les légendes les comparaient à deux déesses*⁸⁰ ». C'est en perdant cette fonction magico-rituelle que la terre de Tizinda a « *cessé de les faire rêver* », de « *nourrir*⁸¹ » ses occupants. Le chemin qui relie le village à cette frontière commence aussi à la limite du « *cimetière, "l'autre-côté" comme on l'appelle*⁸² ». C'est d'ailleurs là que « *finit la rue principale de ce village*⁸³ ». Derrière ces « *Deux-Collines* » se perdent les enfants, lisons-nous dans un des souvenirs d'enfance de Labbé:

[...] dans ces moments où j'étais jour et nuit, avec Tayyeb et les enfants de mon âge, perdu entre les jambes de la Touchent ou quelque part entre les Deux-Collines. Pauvre enfance ! Pauvre Tayyeb ! Il n'était même pas foutu de monter jusqu'au sommet.⁸⁴

C'est aussi derrière ces « *Deux-Collines* » que le père de Tounès « *avait perdu sa jambe droite*⁸⁵ ». Et c'est « *quelque part derrière les Deux-Collines* » qu'une caserne a été installée, rendant la route, au bord de laquelle la maison du couple est sise, « *considérablement élargie*⁸⁶ ». Derrière les « *Deux-colline* » se trouve aussi le « *trou de serpent*⁸⁷ » de Rezki Nekrez.

⁸⁰ *Ibidem.*

⁸¹ *Ibidem.*

⁸² *Ibid.*, p. 103.

⁸³ *Ibidem.*

⁸⁴ *Ibid.*, p. 110.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 96.

Si après leur *exode* vers Sidi-Sadak les villageois se retrouvent à errer, on ne se sait où, ailleurs, au-delà du récit et des frontières de son univers, c'est parce qu'ils sont partis « *plus loin que ces limites qu'avaient tracées les mauvais horizons*⁸⁸ ». Franchir les limites de cet horizon semble donc conduire vers une mauvaise destinée. Non pas que cette « borne naturelle », pour parler comme Arnold Van Gennep⁸⁹ ne soit pas intéressante pour la saisie de la poétique romanesque, mais elle l'est moins que les seuils domestiques. Pour ce, nous allons plutôt concentrer notre réflexion sur ces derniers.

La voix du narrateur du premier chapitre de *Moineau* insiste, en décrivant Tounès et ses déboires, sur la fenêtre et la porte. Cette *exotopie*⁹⁰ narrative attire l'attention du lecteur et du critique sur l'importance narrative et symbolique de ces seuils.

Ainsi, c'est à la fenêtre que Tounès s'adresse durant ses nuits de rêverie erratique. C'est à la nuit et à la fenêtre qu'elle rappelle « *au monde* » les détails de son passé, l'histoire de son père : « *“Que c'est loin, trop loin, tout cela !” gémit-elle à la fenêtre et à la nuit*⁹¹ ».

⁸⁸ *Ibid.*, p. 73.

⁸⁹ « *Bien qu'en règle générale le territoire occupé par une tribu demi-civilisée ne soit défini que par des accidents naturels, ses habitants et leurs voisins savent fort bien dans quelles limites territoriales s'étendent leurs droits et leurs prérogatives. Mais il arrive que la borne naturelle soit un rocher ou un arbre, une rivière ou un lac sacrés, qu'il est interdit de franchir ou de dépasser sous peine de sanctions surnaturelles.* » (Arnold Van Gennep, *Les Rites de passage*, Paris, Picard, 1981, p. 25)

⁹⁰ Définie par Mikhaïl Bakhtine, dans « Le tout spatial du héros », in *Esthétique de la création verbale*. Traduit du russe par Alfred Aucouturier. Paris, Gallimard, 1984, p. 44-104), comme ce « *surplus constant* » de « *vision* », de « *savoir par rapport à l'autre* » et qui est « *conditionné par la place* » qu'occupe la personne/personnage qui voit, parle, (d)écrit, « *dans le monde* ».

⁹¹ El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 18 et passim.

La porte et la fenêtre, ces seuils, sont à considérer selon deux types de passages envisagés par Arnold Van Gennep : le passage matériel et le passage symbolique. Les seuils, dans le contexte culturel du roman, ont un capital symbolique important, notamment dans la configuration de la maison :

Les parents franchissent le seuil, les étrangers se tiennent dehors. L'on ne saurait entrer dans une maison sans y être convié. C'est pourquoi le visiteur s'annonce, par exemple, d'un cri. Dans un ancien qanun de Zouara (Kabylie orientale), un article stipulait qu'on infligeât une forte amende à qui aurait passé le seuil d'une maison sans le consentement de son propriétaire.⁹²

Ainsi, dans l'imaginaire collectif kabyle, la porte d'une maison est symboliquement investie, si bien que son orientation vers l'Est, en direction de la Mecque, est quasi-obligatoire.

Dans le roman de *Moineau*, la porte de la maison est une ouverture qui laisse entrer des « odeurs » :

Au moment où elle allait se rappeler une autre misère, plus ancienne, une histoire à la fois amusante et effrayante, la porte s'ouvrit lentement, silencieusement ; elle sourit, malgré la fulgurante et épouvantable odeur qu'elle fit entrer ; elle le vit entrer, lentement sans faire beaucoup de bruit : elle vit un homme, le sien [...].⁹³

C'est donc l'odeur qui devance l'homme, et ce sont les odeurs de cet homme, et seulement ses odeurs, que cette porte laisse entrer :

⁹² Marie Virolle, *op. cit.*, p. 71.

⁹³ El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 21.

[...] ni la fenêtre ni la porte qu'elle aimerait bien repeindre en vert ne laissaient jamais passer une autre odeur que la sienne, et la femme, sa fille unique maintenant mère et un petit peu plus malheureuse et sommeilleuse que l'homme qui serait le sien jusqu'au bout, jusqu'au point du jour [...].⁹⁴

Les odeurs « *fulgurantes* » et « *épouvantable* » sont ici les attributs de Tayyou, *l'homme sauvage*. En outre, Tayyou est donc repérable à son odeur, et seule cette odeur a le « droit de passage » sur ce seuil de la maison à priori « frappé » d'interdits⁹⁵. Toute une « sacralité » semble se dessiner autour de ce seuil. Ce que le narrateur confirme quand il décrira l'épouse attendre, dans des positions quasi-rituelles, que son « *divin oisillon*⁹⁶ » franchisse le seuil de la porte.

Par ailleurs, l'entrée et la sortie de la maison, par son seuil, obéissent aussi à un sens qui les articule à la catégorie du masculin et du féminin. C'est ce que nous apprend Pierre Bourdieu sur la circulation de l'homme/femme dans la société kabyle :

[...] tandis que, pour l'homme, la maison est moins un lieu où l'on entre qu'un lieu d'où l'on sort, la femme ne peut que conférer à ces deux déplacements, et aux définitions différentes de la maison qui en sont solidaires, une importance et une signification inverses, puisque le mouvement vers le dehors consiste avant tout pour elle en acte d'expulsion et que le mouvement vers le dedans, c'est-à-dire du seuil vers le foyer, lui incombe en propre. [...]. La sortie est le mouvement proprement masculin,

⁹⁴ *Ibid.*, p. 21 et passim.

⁹⁵ Tounès, nous l'avons noté, ne circule pas en dehors de sa maison. Seul Tayyou rentre et sort par la porte (et la fenêtre).

⁹⁶ *Ibid.*, p. 17.

qui conduit vers les autres hommes, et aussi vers les dangers et les épreuves auxquels il importe de *faire front* [...].⁹⁷

Si nous relisons ce premier chapitre de *Moineau* en concentrant notre attention cette fois sur la circulation de Tayyou, nous pourrions remarquer que, dans les scènes où il est question de son entrée dans la demeure conjugale, la narration se focalise sur Tounès, ses sentiments et ses impressions :

[...] elle le vit entrer, lentement, mais il fut si beau et fort comme la veille, comme dans sa jeunesse (il était la bravoure même ; il était le plus jeune héros du patelin à faire la guerre du début jusqu'à la fin, selon ses proches et voisins de l'époque, à Tizinda), si heureux et grossier dans son heureux silence que ça lui parut inutile et grossier de se précipiter sur lui pour lui dire qu'il n'y avait plus rien à manger ou lui rappeler qu'il avait une fois de plus beaucoup bu.⁹⁸

Inversement, les scènes des *sorties* font l'objet d'une focalisation sur Tayyou⁹⁹. La narration lui est d'ailleurs confiée à ces moments de l'intrigue. Ce que nous pouvons constater ici :

Au moment où il allait sortir de la maison, ce matin-là, il lui dit, en baillant : « Tu sais quel jour on est, ma vieille. Ah ah ! aujourd'hui, je devrais bien raconter quelque chose de très fort au commissariat, avant midi. Et s'ils sont très contents de moi, ils m'en donneront de quoi payer l'autre robe que tu voulais, la plus chère, la blanche aux manches longues, que je payerai sans laisser derrière moi un centime de crédit. Ce soir, pour sûr que tu seras contente de moi. Attends, je n'ai pas fini... Ah ah ! ce soir, nous mangerons

⁹⁷ Pierre Bourdieu, « La Maison ou le monde renversé » *op. cit.*, p. 77 et passim.

⁹⁸ El-Mahdi Acherchour, *op. cit.* p. 21.

⁹⁹ Comme nous avons pu le constater à travers les extraits cités dans notre analyse du personnage de Tayyou (notamment dans le second point du deuxième chapitre de cette première partie).

de la viande, du chevreau, pour sûr. Ah ah ! je m'en vais tout de suite, souhaite-moi une belle journée, ma vieille ! ». ¹⁰⁰

Dans le texte, le narrateur mentionne aussi l'habitude qu'a Tayyou de rentrer, chaque soir, par la fenêtre :

Cette nuit il était si épuisé, si vite enivré, qu'il était rentré à « la jungle » un peu plus tôt que d'habitude, non pas par la fenêtre qu'elle laissait souvent entr'ouverte exprès pour lui, le beau quadrupède, mais par la porte, miraculeusement, sans faire beaucoup de bruit. ¹⁰¹

Le « droit » qu'exerce Tayyou sur les seuils de sa demeure se confirme ici : la fenêtre reste « *entr'ouverte* » spécialement pour son passage, et la porte n'a le « droit » de laisser entrer aucune autre odeur que la sienne. Mais ce soir-là, Tayyou entre dans la maison par la porte, comme tout être humain mais, n'ayant pas respecté ses « habitudes » (celles de rentrer par la fenêtre), son entrée est décrite comme un véritable carnaval : il rentre à « *quatre pattes* » et circule dans la demeure également à quatre pattes, en animal « *quadrupède* » :

Cette nuit-là, il n'avait ni l'envie de dormir ni celle de vomir, il voulait tout simplement bavarder, raconter, tout raconter à Tounès qui aimait l'attendre jusqu'au bout, jusqu'à le voir à quatre pattes et le déplacer dans le noir de la grande pièce, la chambre à coucher, où il aimait finir ses histoires et elle les écouter, [...]. Au bout d'un moment, dans le lit, il ne faisait que gratter son nez, ses pieds, puis sa bouche, puis tout son corps. ¹⁰²

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 38 et passim.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 32.

¹⁰² *Ibid.*, p. 49.

Le type de « passage » dans la demeure serait donc déterminant pour le comportement de ce personnage. On comprend alors que l'entrée inhabituelle soit annonciatrice de son comportement sauvage. « Signe » que Tounès entrevoyait déjà de sa fenêtre :

[...] ; peut-être pourrait-elle se venger en s'en prenant à la fenêtre qui même solide et solidement fermée n'arrêtait pas de laisser passer été comme hiver les odeurs de mauvais augure et les mauvais souvenirs souvent sonores et répréhensibles qu'elle confondait de plus en plus avec les crissements et les misères qui sortaient de la radio en marche jour et nuit.¹⁰³

En outre, cette fenêtre qui laisse entrer est aussi une sortie, ou plutôt une « ouverture ». Nous le voyons, Tounès confie à la fenêtre et à la nuit ses malheurs. Ce geste répété tous les soirs l'inscrit dans une logique de la « ritualité » : c'est comme si elle s'adonnait à un rite d' « expulsion du mal » qui est en elle et du malheur qui habite sa maison. C'est en tout cas ce que laissent penser ces courts passages :

En disant cela à la fenêtre et à la nuit, elle crut entendre la voix de son homme dans la sienne.¹⁰⁴

[...] il n'y avait que sa mémoire et sa bouche pour rappeler au monde ce détail qu'elle venait de confier à la fenêtre et à la nuit [...].¹⁰⁵

« Que c'est loin, trop loin, tout cela ! » gémit-elle à la fenêtre et à la nuit.¹⁰⁶

A ses pensées elle n'objecta rien ; elle décida de laisser à moitié ouverte la fenêtre à laquelle elle s'adressait en fourrant tout son nez, tout son visage

¹⁰³ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 19.

dans le chiffon qu'elle tenait à deux mains, comme pour sangloter :
« Seigneur, aidez-moi. Seigneur, je n'en peux plus ». ¹⁰⁷

Pourrait-elle supporter mieux le froid si elle avait complètement fermé la fenêtre ? S'enfuir ou se tuer ? Pourrait-elle continuer longtemps comme ça, à faire semblant de vivre, à faire semblant de mourir. ¹⁰⁸

Autant le mur, comme nous l'avons constaté plus haut, sert de protection pour Tounès, autant la fenêtre s'offre à elle comme une ouverture qui lui permet d'évacuer le mal qui est en elle. C'est ainsi qu'elle a toujours voulu repeindre en « vert » sa fenêtre. Le vert étant, dans la culture kabyle, symbole de renouveau ¹⁰⁹. En confiant son malheur à ce seuil, Tounès chercherait à y transférer son malheur avant de lui donner la couleur du renouveau.

Les rites de transfert et d'expulsion du mal sont d'ailleurs très présents dans la culture kabyle. L'un d'eux porte le nom d'*Asfel* :

Asfel désigne aussi bien le rite lui-même (dans son ensemble) que l'objet précis qui sert de support au transfert du mal puis à son expulsion. Ces objets sont de natures différentes ; il peut s'agir :

- d'un animal domestique (pigeon, poule, chevreau, mouton...) auquel cas l'*asfel* prend la forme d'un sacrifice sanglant (*tımezliwt*).
- d'éléments comestibles (semoule, légume, huile, viande, sel...) il est d'usage de quêter ces aliments de porte en porte (pour la stérilité notamment), l'*asfel* dans ce cas-là porte le nom d'*asfel asemmad* : l'*asfel* froid.
- d'autres objets : fil de laine (*ilni*), alun (*ażarif*), plomb (*aldun*) etc.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 20.

¹⁰⁹ C'est ainsi qu'à *Yennayer*, fête du solstice d'hiver, il est de coutume de tapisser le sol, la cour et la litière des bêtes de plantes vertes en bon augure pour l'année entrante.

Les différentes étapes du rite permettent de repérer très clairement la manière dont se fait le transfert du mal puis son expulsion. Le transfert se fait au moyen de :

- la giration (*tuzzya*, *tunn̄da*) : on fait tourner au-dessus de la tête du malade, l'objet de l'*asfel* 7 fois de droite à gauche et 7 fois en sens inverse en prononçant des formules d'exorcisme.
- la spiration (*asuđu*) : le malade souffle dans la bouche ou le bec de l'animal vivant ou sur l'élément utilisé, leur transmettant ainsi le mal.

Après le transfert du mal, son expulsion passe :

- d'abord par la destruction de l'objet qui a servi de support au transfert.
- ensuite par la purification.¹¹⁰

Ainsi, en lui « insufflant » ses malheurs, Tounès chercherait quelque part à transférer son malheur vers cette fenêtre pour ensuite, non pas la détruire, mais la peindre aux couleurs du renouveau. Cette quête est en adéquation avec ses projets, non pas de quitter son mari, mais de changer de vie en cessant d'attendre son époux. Chose qui ne se fera jamais car Tounès, nous l'avions vu, attendra toujours son époux, ne retournera jamais chez elle à Tizinda, et finira par se donner la mort. En attendant cette fin tragique, elle se trouve dans une situation de « flottement » entre deux mondes : son passé, trop loin, et son avenir incertain, puisque conjugué au mode du conditionnel.

La maison et ses seuils s'éprouvent ainsi comme espace de « marge », au sens entendu par Arnold Van Gennep :

Chez nous, actuellement, un pays touche l'autre ; il n'en était pas de même autrefois, alors que le sol chrétien ne formait encore qu'une partie seulement de l'Europe ; autour de ce sol, il existait toute une bande neutre, divisée dans la pratique en sections, en marches. [...]. Chez les demi civilisés, on

¹¹⁰ D. Abrous, « Asfel », in *Encyclopédie berbère*. N° 7 / *Asarakae – Aurès* [En ligne], disponible sur : <http://encyclopedieberbere.revues.org/1189>

rencontre cette même institution de la zone ; mais ses limites sont moins précises, parce que les territoires déjà appropriés sont à la fois peu nombreux et peu habités. Ces zones sont ordinairement un désert, un marécage et surtout la forêt vierge, où chacun peut voyager et chasser de plein droit. Étant donné le pivotement de la notion de sacré, les deux territoires appropriés sont sacrés pour qui se trouve dans la zone, mais la zone est sacrée pour les habitants des deux territoires. Quiconque passe de l'un à l'autre se trouve ainsi matériellement et magico-religieusement, pendant un temps plus ou moins long, dans une situation spéciale : il flotte entre deux mondes. C'est cette situation que je désigne du nom de marge, et l'un des objets du présent livre est de démontrer que cette marge idéale et matérielle à la fois se retrouve, plus ou moins prononcée, dans toutes les cérémonies qui accompagnent le passage d'une situation magico-religieuse ou sociale à une autre.¹¹¹

Aussi, la maison de Tounès n'est-elle pas sise dans une « marge », au bord d'une route, entre le village et la ville ? Si bien que la fenêtre offre à la vue de qui se tient devant ces deux espaces de la ville et du village.

La maison est, en véritable espace de marge, qualifiée dès l'ouverture de « désert », puis de « désert expiatoire ». Bien qu'il ne s'agisse pas ici de rite de passage à proprement parler, Tounès reste quand même bloquée entre deux états : celui actuel, de femme mariée, mère, et une possible « réintégration », dans sa famille natale, avec son statut d'une femme mariée qui aurait « fauté ».¹¹²

Cette première partie nous aura permis de mettre un premier pied dans l'imaginaire romanesque d'El-Mahdi Acherchour. Nous avons essayé d'interroger à la fois sa forme

¹¹¹ Arnold Van Gennep, *op. cit.* p. 27 et passim.

¹¹² « son homme donc, la misère de ses nuits, la faute de ses faut » (El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 16).

et son fond et d'articuler des problématiques liées au littéraire et à anthropologie du symbolique. Ce qui nous a permis de tracer les premiers contours de sa poétique. Nous avons donc pu constater, au fil de l'analyse qui précède, que ce dernier roman d'El-Mehdi Acherchour est travaillé par des problématiques d'ordre anthropologique, et ce depuis le paratexte. Le familier et l'étranger, le proche et le lointain, le mouvement et le sédentarisme constituent les dimensions anthropologiques nécessaires à la configuration narrative et symbolique des personnages et des chronotopes dans lesquels ils évoluent.

Nous proposons, dans la partie qui suit de prolonger notre réflexion en interrogeons le reste de la production romanesque d'El-Mahdi Acherchour.

Deuxième partie

Du Pays au Livre

I. Pays d'aucun mal, ou le roman de la pensée paysanne	133
1. D'un univers <i>tastaiën</i>	133
2. Des rituels inventés	140
3. Le Grand-père et le petit-fils, l'ancêtre et le descendant	147
4. La main, la bouche, le mot.....	151
II. Le village de Tasta-Guilef	162
1. D'un plurilinguisme romanesque.....	162
2. D'un chronotope folklorique.....	167
3. D'un univers du bas	172
4. La roche.....	181
III. Au commencement était le livre	187
1. Commencement de l'écriture.....	187
2. Écriture du commencement	201
3. Tissage des voix/voies	206

À l'âme, à la pensée unique des paysans du Maghreb, de l'Océan au lac des tritons, de la méditerranée au Niger. Puisse-t-elle trouver dans la splendeur de sa tradition la force d'affronter l'avenir.¹

S'il y a bien une fiction- construction - dans l'activité d'écriture, celle-ci est au service d'un projet de compréhension du réel, quelque puisse être la complexité de la médiation.²

¹ Jean Servier, *Les Portes de l'année. Rites et symboles. L'Algérie dans la tradition méditerranéenne*, op. cit., p. 18.

² Jean-Michel Adam, Marie-Jeanne Borel et alt., « Introduction : anthropologie, épistémologie, sémiologie » in *Le Discours anthropologique. Description, narration, savoir*, Lausanne, Payot Lausanne, 1995, p. 18.

I. *Pays d'aucun mal*, ou le roman de la pensée paysanne**1. D'un univers *tastaiën***

Publié en 2007, *Pays d'aucun mal* est le deuxième roman d'El-Mehdi Acherchour. D'emblée le sujet semble assez traditionnel : retour au village après une longue absence du personnage principal, Moh-Ammar Amnar. Des motifs et symboles chers à la cosmogonie kabyle accompagnent la narration : figuiers, oliviers, contes des anciens, ogres, retour des morts, etc. Le sujet principal de ce roman reste aussi l'errance. Une errance annoncée d'ailleurs dès l'ouverture. En effet, comme dans le roman de *Moineau*, les villageois de Tasta-Guilef, village natif du narrateur, ont déserté leur terre :

Les malheureux, ils sont déjà partis, illuminés, foudroyés par quelque grandeur, me dis-je moi-même un peu foudroyé ; ils sont partis dans les ruines de leurs excréments, que je me dis en arrivant près de nos fameuses toilettes publiques qui puent mille fois plus qu'avant.¹

Comme le récit de *Moineau*, *Pays d'aucun mal* présente à la lecture de nombreuses images à caractère magico-rituel qui décrivent ce mouvement de départ et d'errance :

Et je pourrais aussi comprendre cette errance qui, belle et ancienne, était la leur et aussi un peu la mienne ; comprendre aussi cette voix rauque comme la mienne qui ne pourrait me parler de nouveau que sous terre, dans la fosse

¹ El-Mehdi Acherchour, *Pays d'aucun mal*, Belgique, Aden, 2008, p. 14.

commue des anciennes paroles ou sous la poussière sans cesse montante de cette terre un peu montueuse et longtemps silencieuse.²

Aussi, ce roman, El-Mahdi Acherchour construit-il un univers semblable à celui de *Moineau*. Le destin de ses personnages principaux, Moh-Ammar et son grand-père, se lit dans la destinée de la collectivité à laquelle ils appartiennent. Ces personnages semblent aussi obéir au même schéma symbolico-narratif que celui des personnages principaux de son dernier roman. Si, dans *Moineau*, les personnages « *pas comme il faut* » essayent d'échapper à leur destin de paysans en empruntant le chemin de la ville, les « *culs-terreux, peu nombreux [...] peu savants*³ » de *Pays d'aucun mal* quittent leur village, Tasta-Guillef, à destination de la ville aussi, pour se soumettre par la suite au hasard de l'errance :

Les voilà, eux, déjà au printemps suivant, au chapitre suivant de leur errance sous terre. [...]. De nouveau donc je me vois dans le ténébreux destin de chacun, toute une lignée de culs-terreux peu nombreux et de nouveau alignés, comme à la veille de chaque printemps, devant les mille portes invisibles qu'ils pouvaient voir à chaque fois qu'ils voulaient voir ou méditer le destin de chaque apparition.⁴

Le roman s'ouvre donc sur le retour du narrateur, Moh-Ammar, deuxième du nom, à son village natal où ses compatriotes ne sont plus : ils sont tous partis. De porte en porte, à la recherche de la *bonne* porte, celle de sa maison, Moh-Ammar se

² *Ibidem*.

³ *Ibid.*, p. 22.

⁴ *Ibid.*, p.13.

remémore son passé à Tasta-Guilef. Lui viennent en tête les histoires d'antan que lui racontait son grand-père :

À priori, c'est ce qui ressort à la première lecture de ce roman. Autrement dit, le thème d'un retour chez soi après un long exil. Thématique qu'on croise fréquemment chez de nombreux auteurs maghrébins. C'est ce que note aussi Lynda-Nawal Tebbani à propos de ce deuxième roman d'El-Mahid Acherchour :

Pays d'aucun mal (Aden, 2008) est le récit d'un retour au pays natal où l'exilé Moh-Ammar Amnar est le spectre de sa propre perte, le chapitre suivant devenant son nouveau legs dans le fond des puits insondables d'un retour à la terre. Roman du jadis plutôt que du passé, l'auteur cherche à purger dans un cathartique songe la réapparition spectrale d'un homme revenant doublement hanté le lieu de son enfance, Tasta-Guilef, le village maudit par ses légendes.⁵

L'univers que tend à construire ce texte est, à priori, exclu de l'espace-temps référentiel⁶ : un univers « *hors de saison*⁷ » dans lequel évoluent « *des hommes hors d'espèce*⁸ » (ou d'espace). En parallèle à cet espace défini que dessine le roman à travers la cartographie d'un village natal, la narration portée par le personnage principal s'ouvre souvent sur l'« autre », le possible. Un autre et son grand-père qui accompagnent toujours le narrateur dans ses réminiscences du jadis. Un passé qui va et vient entre ce village natal et l'« ailleurs », cet autre espace qui commence « *au-delà*

⁵ Lynda-Nawal Tebbani, *op. cit.*, p. 249.

⁶ Dans ce roman aussi, l'espace et le temps ne sont pas référentiels : il n'existe, contrairement à *Moineau*, aucune indication historique qui permettrait de situer l'intrigue.

⁷ El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 20.

⁸ *Ibidem.*

*des montagnes*⁹ ». Bref, une « autre vie » qui parasite le passé du narrateur et son présent :

[...] deux ou trois mille histoires que j'aimais écouter et croire s'en allèrent lentement loin d'ici, ailleurs dans l'autre nuit, ou si vous voulez, dans l'autre vie où, *nous* disait-il déjà, il serait comme l'autre, *ce* grand-père, il s'en fermerait dans cette nuit quelconque où il aurait un petit-fils quelconque comme moi, un chien quelconque comme le sien, un coin de terre quelconque comme Tasta-Guilef, il y aurait les hommes quelconques de Tasta-Guilef, les Amnar de Tasta-Guilef, il y aurait même les Larabi qui n'étaient pas de Tasta-Guilef, il y aurait les murettes et les maisonnettes de Tasta-Guilef, et comme à Tasta-Guilef, il y aurait la mosquée du Très-Haut en haut, la Maison du Diable en bas.¹⁰

Dans ce petit extrait, le nom du village fictif, Tasta-Guilef, revient six fois pour annoncer l'enracinement de la narration dans la vie et la pensée villageoise, paysanne. Pour autant, il ne sera pas question d'un récit de vie, d'une pensée, simple, ou simpliste, enfermée dans l'unité réaliste d'un vécu. Au contraire, la narration, s'ouvre incessamment sur le potentiel narratif, le(s) possible(s) imaginaire(s). Ce dont témoigne le vocable « *autre* », également répétitif dans tout le texte.

En outre, *Pays d'aucun mal* est non seulement le roman d'un destin de paysans, mais un roman de la pensée paysanne. Le temps se compte en saisons et les frontières sont

⁹ Les frontières du village de Tasta-Guilef sont tracées par les montagnes : « *J'ai pris ce chemin, au-delà de ces montagnes* » (*Ibid.*, p. 18) ; « *je n'étais pas loin des montagnes que tu voulais repousser ; je le redis, j'étais là sur cette terre lointaine, aussi poussiéreuse et montueuse que la nôtre ; là quelque part où j'étais si proche de toutes les montagnes que tu pourrais voir ; elles sont toujours là, les voilà.* » (*Ibid.*, p. 20) « *des hommes hors d'espèce, tous partis ensemble, laissant derrière eux ce qu'ils exécraient le plus au monde, - ce que nul ne pouvait voir que dans l'autre monde. Au-delà de ces montagnes* » (*Ibid.*, p. 20).

¹⁰ *Ibidem.* p. 36.

tracées par des montagnes. De plus, le narrateur situe les événements qu'il relate par rapport au calendrier agraire :

Ce n'était ni une vérité, ni un songe, ni les deux à la fois ; c'était moi, je le sais maintenant, je me dois cette vérité : moi en ce lointain printemps de ma vie, en ce vieux songe que je trimbalais avec moi ; moi, accompagné, puant et fatigué comme maintenant, j'étais là avec l'autre devant ce que je croyais être la vérité ; grand-père et l'autre moururent avant le printemps suivant, bien avant ce printemps suivant, bien avant ce printemps-là [...].¹¹

Le printemps est cité avec insistance, au même rythme que ce passage, pour inscrire ce roman dans la logique du calendrier agraire :

Oui, vous le savez, c'était lui, au lit ; les deux à la fois ; lui, ce double à la fois somnolent et dormant, grand-père et l'autre à la fois ; lui, ce vieux fou de la nuit dont la mort survint par une nuit d'hiver dans son lit comme une étoile. Une sinistre étoile d'hiver.¹²

Toute cette atmosphère diégétique de pensée paysanne est d'ailleurs annoncée et énoncée à partir du paratexte :

Pays d'aucun mal (titre)

*L'enfant est aussitôt un démon c'est-à-dire un ancêtre qui est entré dans la maison et qui émet des signes de ressemblance qui bouleversent*¹³ (exergue)

« dernière nuit d'hiver », « l'autre nuit », « dès ce printemps » et « au printemps suivant » (sous-titres)

¹¹ *Ibid.*, p. 17.

¹² *Ibid.*, p. 18.

¹³ Épigraphe empruntée à *Sur le jadis* de Pascal Quignard, chapitre XI, intitulé *Les Charnières du temps au Japon*.

Titre, intertitres et épigraphes annoncent le chronotope dans lequel évolueront les personnages du roman : le village de Tasta-Guilef, où l'auteur semble encrer son intrigue, comme le note Dalil Slahdji :

Pays d'aucun mal, par l'absence de déterminant, suppose d'emblée un espace indéterminé, une référence éventuelle au paradis où le mal est nécessairement exclu, au monde de rêve, de l'innocence, du merveilleux qui n'existe que dans les contes de fées.¹⁴

Un village d'enfance qui a changé, un paradis perdu donc, à un moment charnière du calendrier agricole : la veille du printemps. Voici le cadre chronotopique d'une narration qui erre entre roman et conte :

De plus en plus près de chez moi, accompagné par mille mauvaises odeurs, je revois les mille petites portes, et les maisons ne sont plus des maisons, on aurait dit qu'elles avaient laissé entrer l'ogre faucheur qui accompagnait nos fables, le géant foudroyant et puant, le Malveillant, comme dirait grand-père ; on aurait dit qu'en sortant, celui-ci (le Malveillant ou le Mal lui-même, appelez-le comme vous le voulez) avait tout rasé, au-dedans comme au dehors, rasant au vol la moindre respiration, la moindre apparition.¹⁵

L'interpellation directe du narrataire rappelle effectivement le cadre narratif du conte oral. Mais ce qui semble ressortir de cet énoncé, au-delà d'un mélange générique de type roman-conte, est l'infirmité de ce qu'annonce le titre. En effet, ce pays dans

¹⁴ Dalil Slahdji, *Poétique de l'opacité dans Lui le livre et Pays d'aucun mal d'Acherchour El-Mahdi, Dans L'Entre-deux rives de Bouabdellah Adda et dans La Camisole de gré de Farid Abache, op. cit.* p. 31.

¹⁵ El-Mehdi Acherchour, *op. cit.*, p. 15.

lequel rentre le narrateur n'est pas celui que le titre annonce, un pays *sans* aucun mal, mais, au contraire, le pays *de* tous les maux.

Dans une sorte d'élan de détachement du référentiel, ce roman d'El-Mahdi Acherchour tend à créer un univers aux configurations originales. Toute une dimension divinatoire de mantiques, en partie inventées, l'inscrit dans une espèce de « *prose du monde* », pour emprunter encore l'expression à Michel Foucault.

Les conditions sociales d'un monde paysan sont aussi réunies dans ce roman d'El-Mahdi Acherchour. Il y est question de filiation, par exemple : le narrateur principal et son grand-père, dans cette terre et cette Maison ancestrales :

Là me voilà, si proche de la demeure qui était là avant ma naissance. Je sais qu'elle serait toujours là. Là, quelque part sur cette terre toujours pourrie et poussiéreuse qui sera toujours la nôtre.¹⁶

Il y est aussi question d'héritage et de transmission, de cette « *grâce ancienne, tastaïenne*¹⁷ » et de ce « *mal immodérément tastaïen*¹⁸ ». On découvre aussi, au fil de la lecture, des histoires de clans et des « querelles » entre des gens aux origines différentes. C'est le cas des Amnar, fondateurs du village, et les Larabi, qui sont arrivés bien après, dans ce village fondé sur « *l'ancien pouvoir des anciens dieux*¹⁹ », comme nous pouvons le lire ici :

¹⁶ *Ibid.*, p. 19.

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 44.

¹⁹ *Ibid.*, p. 25.

[...] venus d'ailleurs, d'un désert inconnu ou d'une vallée inconnue aussi lointains que les déserts et les vallées des rêves les plus dépravés ; hommes qu'on dit de foi et de rage et qu'on appelait les Rabi qui maintenant se font appeler quelque chose comme Larabi.²⁰

L'ensemble est raconté dans une « *prose immodérément tastaienne*²¹ », traçant les contours d'une pensée paysanne enracinée dans un univers qui fait concourir suggestion d'un vécu réel ou historique et irruption de cosmologie(s) que le texte tisse et invente pour son propre compte (conte).

2. Des rituels inventés

Pays d'aucun mal est donc aussi un roman des mantiques. Un univers où les signes de l'avenir se lisent dans la nature. Comme dans toute pensée traditionnelle, il s'agit ici aussi d'« *interprétation de signes visuels d'origine non pas humaine, mais au contraire spécifiquement indépendants de l'homme*²² », comme nous pouvons le lire ici :

La lune est plus que lumineuse, loin de la terre, loin du ciel. Cette nuit, plus que certain, je ne dormirai pas, je continuerai à regarder ces montagnes et cet ailleurs d'ici où je suis non pas enfermé- les auditeurs (lesquels ? Je ne le sais pas) des chapitres les plus sombres de *ma* vie le savent bien : s'ils étaient là, s'ils étaient là dans la bienveillance de *ma* narration [...].²³

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Ibid.*, p. 44.

²² Jack Goody, *Pouvoirs et savoir de l'écrit*. Traduction de Claire Maniez. Coordination par Jean-Marie Privat, Paris, La Dispute, 2007, p. 20.

²³ El-Mehdi Acherchour, *op. cit.*, p. 35.

Le paysage n'est pas le seul à offrir au narrateur des clés de lecture de l'avenir : il entendra, dans les divinations de son grand-père, l'annonce de certaines scènes de sa vie :

Vous savez bien qu'il (grand-père, grand auteur, grand narrateur, fou de la nuit ou fou de rien, appelez-le comme vous l'entendez) n'était pas aveugle [...]. Cette nuit-là, se déchaîna-t-il, ... ce vent-là est de ceux qui soufflent pour attiser les braises qui nous restent encore dans les yeux. Yeux qui respirent. Tu l'entendras un jour. Cette nuit-là, ... Ce vent-là sera lourd comme cette main. Et toi, tu seras ou bien grand-père- grand-grand comme moi ou bien mort-mort comme l'autre dans les yeux d'un enfant de ton âge aujourd'hui. Tu l'entendras un jour, cette main. Tu entendras aussi tes propres histoires. Quand il (ton propre petit-fils) lui restera quelques braises pour enfin les transmettre lourdes et éteintes à l'Infini- *je ne comprenais rien à ce dernier mot, vraiment rien-* cette nuit-là, cet infini-là- *je ne comprenais toujours rien ce mot, vraiment rien-* soufflera de nouveau. Là tu seras Toi. Tu entendras et comprendras le Mot.²⁴

Moh-Ammar rapporte ici les propos de son grand-père ; une scène qui s'est déroulée durant son enfance, du vivant de son grand-père, et avant son départ. Son grand-père n'était effectivement pas aveugle, mais « voyant », au sens divinatoire du terme. La nuit qu'il lui prédit ici est celle de son retour :

Me voilà de retour chez moi, au village. Il fait presque nuit.²⁵

Je ne vois rien, la nuit lâche, comme au printemps du monde, toute sa ténébreuse fraîcheur que je respire de tous mes yeux.²⁶

²⁴ *Ibid.*, p. 38 et passim.

²⁵ *Ibid.*, p. 13.

Et, à son retour au village, Moh-Ammar était également « *grand-grand* » :

Que s'est-il passé chez moi tout au long de mon absence ? Que se passe-t-il en moi maintenant que je suis vieux [...] moi en ce lointain printemps de ma vie.²⁷

Il comprenait alors les présages que lui avait faits son grand-père à son enfance :

Je le sais et je comprends maintenant ce que tu voulais me faire comprendre en refusant une fois de sortir de la Maison et me tenir devant toi comme se tiennent tes malheureuses victimes [...].²⁸

Toutefois, n'oublions pas qu'il s'agit d'un roman qui fait le « procès de l'unité ». Unité de l'espace, du temps, des personnages et de l'intrigue. Un roman qui erre entre un vécu réaliste possible et un autre possible narratif et imaginaire²⁹. Ce qui nous suggère de lire autrement les propos divinatoires du grand-père ; les lire comme prédiction d'une autre scène qui a eu lieu l'« autre » nuit³⁰ :

Dans l'insomnie, je revis en souvenir l'une de mes premières insomnies. Dehors, debout, dans cette nuit d'hiver. [...]. C'était un sinistre, pluvieux et boueux comme tous les hivers. [...]. A cette heure-ci, tous les enfants de mon âge-[...]- furent dehors avec moi qui ne dormais pas et qui fus dehors avec eux, [...], furieusement armés de cailloux noirs ils se plantèrent maintenant autour de la roche que vous pouvez voir maintenant. [...], ils se

²⁶ *Ibid.*, p. 21.

²⁷ *Ibid.*, p. 17.

²⁸ *Ibid.*, p. 16.

²⁹ Le temps qui domine la narration est le présent du conditionnel.

³⁰ C'est d'ailleurs le titre du second chapitre du roman (p. 43-57).

mirent à genoux, on eut dit qu'ils priaient. Puis ils se mirent à réciter des sinistres halètements dans une langue que je ne comprenais pas, qui sonnaient comme des prières. [...]. Un point lumineux, gros comme la lune, apparut entre mes yeux quand l'autre, l'aîné, le prétendu roi de ces nuits d'hivers, se leva et ordonna furieusement : « Debout ! Détruisez-moi ça ! » Furieusement, en pointant son doigt vers la roche : « Vous le voyez, là ? Là, bande d'aveugles ! Lancez ! Tous vos maudits cailloux ! Là, C'est là qu'il habite ! C'est la maison du Diable ! ». Non pas que j'étais sourd : j'avais tout entendu d'ici où je tremblais maintenant plus de peur que de froid. A vrai dire, je n'osais pas. Je n'osais pas faire ce que les pèlerins faisaient- c'est ce que les hommes de foi, les rageux Larabi racontaient et continuent de raconter- et continuent de faire bellement et bêtement pas loin de la Mecque depuis que les fous de celle-ci avaient délogé le vrai diable et je ne sais qui d'autre de leurs champs de sable et de leur champ de vision [...].³¹

Quelques lignes plus loin, le rituel se poursuit en prenant cette fois pour cible la maison du grand-père :

L'aîné des enfants de mon âge ordonna maintenant à ceux qui étaient toujours dehors, sans moi cette fois-ci, en pointant son petit doigt tout furieux maintenant vers la Maison, de lancer sur le toit tout ce qu'ils avaient dans les mains.³²

Cette scène rappelle un rite musulman : celui du pèlerinage. Une pratique qu'on lit comme point de comparaison entre ce qui s'est passé cette nuit, avec les enfants du village et le « pèlerinage » des Larabi, à la Mecque.

Le pèlerinage islamique est considéré comme cinquième et dernier pilier de l'Islam. À ce titre :

³¹ *Ibid*, p. 28 et passim.

³² *Ibid.*, p. 31.

[...] le pèlerinage fait partie intégrante des conditions souhaitées pour la perfection du croyant. [...]. Moment de purification et de sacralisation extrêmes, le pèlerinage est avant tout une tension vers la maison de Dieu, l'un des moments dans la vie du croyant qui a valeur d'accomplissement ultime. Il s'agit chez le Pèlerin comme l'acte le plus déterminant de la repolarisation du monde à travers, notamment, sa saisie intuitive. Le monde (ou cosmos divin) est condensé ici dans le dispositif de la cité sainte et ses dépendances.³³

Il s'agit effectivement de *repolariser* le monde cosmique. D'une part en se rapprochant de Dieu, de sa demeure (la Mecque), et d'autre part en éloignant le Diable (et ce en lapidant les Trois Stèles, symboles de sa demeure). C'est ce petit rituel de lapidation, inclus dans le grand rituel du pèlerinage musulman, qui nous intéresse ici.

L'histoire de ce rituel a pour origine, dans l'imaginaire musulman, la mésaventure du prophète Abraham. Ce dernier aurait vu le Diable lui apparaître trois fois, à l'endroit où sont aujourd'hui bâties les Trois Stèles³⁴ qui le représentent³⁵. Le Diable l'aurait incité à désobéir à Dieu qui lui avait ordonné de sacrifier son fils, Ismaël. Sur conseil de l'archange Gabriel, Abraham chassa le Diable en le lapidant. Depuis l'avènement de l'Islam, et la codification de ses rites³⁶, les musulmans ont en fait une tradition lors du grand rite de pèlerinage en terre sainte. Au troisième jour de leur pèlerinage³⁷, les

³³ Malek Chebel, *op. cit.*, p. 121.

³⁴ A l'entrée ouest de la ville de Mina, située à environ cinq kilomètres de la Mecque.

³⁵ Une petite, « *Al-jamrah as-sughra* » (littéralement : petite braise), une moyenne, « *Al-jamrah al-wusta* » (braise moyenne) et une grande, « *Al-jamrah al-kubra* » (grande braise).

³⁶ Le pèlerinage musulman (il existait, à l'époque d'avant l'islam, des pèlerinages païens que pratiquaient les civilisations dites musulmanes aujourd'hui) a été codifié par l'Islam en l'an 10 de l'Hégire (l'Exode de Mahomet vers la ville de Médine), c'est-à-dire, vers l'an 632 du calendrier grégorien.

³⁷ Le rite complet du pèlerinage dure en moyenne une semaine.

pèlerins doivent se rendre à l'entrée de la ville de Mina, munis de quarante-neuf cailloux prélevés la veille à Muzdalifa³⁸ pour les y jeter, en sept fois. Soit sept cailloux par jet, en symbole de la victoire contre le Diable et ses tentations.

Dans cette scène du texte de *Pays d'aucun mal*, nous voyons également se polariser les forces qui structurent son imaginaire : les enfants lapident, en signe de soulèvement et de rejet, la roche qui est un des espaces qu'occupe le grand-père de Moh-Ammar.³⁹

L'axe géographique où se trouve cette roche, dans la cartographie imaginaire du village de Tasta-Guilef, confirme ainsi cette tension qui se dessine dans l'univers symbolique du roman : « [...] et comme à Tasta-Guilef, il y aurait la mosquée du Très-Haut en haut, la Maison du Diable en bas⁴⁰ ». Une tension entre le haut et le bas, entre Dieu et le Diable, le Bien et le Mal.

L'intérêt de cette scène réside aussi dans un certain ordre social qui s'y trouve inversé : c'est la demeure de ce grand-père, « puissant et prosaïque Moh-Ammar⁴¹ », le « grand narrateur (grand enchanteur)⁴² », le « prétendu roi Amnar⁴³ » qui a été le théâtre de ce rituel d'« expulsion du mal ». Cette nuit-là, le grand-père, l'ancêtre donc, avait cessé d'être le roi de son village pour céder cette place à un enfant. Les fonctions et les rôles sociaux s'inversent, comme lors d'une fête carnavalesque. Une scène qui rappelle donc

³⁸ Une plaine ouverte située à proximité de la Mecque.

³⁹ « [...] non pas qu'il (mon grand-père) somnolait, non pas qu'il voulait se mettre debout et sortir en coup de vent de la Maison, comme le faucheur des faucheurs, pour aller s'asseoir comme chaque soir sur cette roche » (El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 27).

⁴⁰ *Ibid.*, p. 36.

⁴¹ *Ibid.*, p. 23.

⁴² *Ibid.*, p. 38.

⁴³ *Ibid.*, p. 28.

un rite de l'islam orthodoxe voit se dessiner, dans ses contours, des pratiques et croyances païennes, à caractères carnavalesques.

Il n'est d'ailleurs pas étonnant de lire, dans certains rites maghrébins, des pratiques qui rappellent la culture carnavalesque telle que connue et vécue en Occident. Edmond Doutté avait, dans cette optique, traité dans son étude encyclopédique⁴⁴ des survivances antiques d'une certaine culture carnavalesque en Afrique du Nord. Il avait répertorié de nombreuses fêtes à caractère carnavalesque, notamment celles qui ont lieu le soir de la fête de *Achoura*⁴⁵. Fête durant laquelle sont figurées des scènes comiques de combats, des mascarades, etc.

C'est ainsi que les enfants, dans cette scène romanesque, « *armés de cailloux* », jettent des pierres d'une manière quasi-rituelle⁴⁶. Ils se mettent « *à genoux* », récitent des « *prières* », puis se lèvent et frappant « *en même temps* » ce « *point lumineux* » qui n'était que la roche, ou le grand-père dans une de ses nombreuses apparitions, puis la Maison du grand-père.

⁴⁴ *La Société musulmane du Maghrib. Magie et religion dans l'Afrique du nord*, Paris, ESH, 2013 [1909].

⁴⁵ Du point de vue de sa dimension historique, cette fête a pour principal objectif, dans la religion musulmane, de commémorer de nombreux événements liés aux Histoires des prophètes, notamment l'accostage de l'Arche de Noé et la fin du Déluge, la traversée de Moïse de la Mer Rouge et la libération du peuple juif de l'esclavagisme pharaonique, et bien d'autres. Cependant, les chiïtes ajoutent à ces événements commémorés une signification liée à leur dogme : c'est pour eux l'occasion aussi de commémorer le massacre de l'imam Hossein, petit-fils de Mahomet.

⁴⁶ « *Je sais qu'il est là, comme au printemps de ses années de bucheron, comme dans le feu qui, rallonge sur rallonge, jaillissait tous les ans de la dernière nuit d'hiver* », dira Moh-Ammar à propos de son grand-père (El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 21).

3. Le Grand-père et le petit-fils, l'ancêtre et le descendant

El-Mehdi Acherchour, rappelons-le ici, avait confié à Ahmed Aynan qu'il n'avait pas, quand il s'appliquait à l'exercice de l'écriture, en amont un « *plan général, un projet général d'écriture, ou une méthode classique d'écriture* ». Il écrit et développe au fur et à mesure les idées qui lui viennent en tête. Pour illustrer sa méthode d'écriture, il cite l'exemple d'un des personnages de ce roman : le grand-père.

Le peu d'éléments que nous avons pu récolter à propos de la biographie de l'auteur ne nous permet pas de dégager une quelconque dimension autobiographique du personnage du grand-père de *Pays d'aucun mal*. Par ailleurs, ce qui suscite notre interrogation est l'usage que fait El-Mehdi Acherchour de la notion de « personnage ». Cette « figure »⁴⁷ du grand-père- nous préférons la désigner ainsi- ne cesse de poser des énigmes quant à sa construction.

El-Mehdi Acherchour fait de ce grand-père, et de son double⁴⁸, un personnage central qui nous paraît complexe du point de vue de sa configuration narrative, et énigmatique quant à sa construction symbolique. Les informations qui le concernent ne viennent pas d'un seul point de focalisation, mais de plusieurs. Le narrateur principal délivre des informations au sujet de son grand-père qui proviennent de sources non identifiées :

⁴⁷ Ce qui la rend intéressante pour nous réside essentiellement dans le fait qu'elle mobilise des éléments de l'imaginaire collectif, en l'occurrence des éléments archétypaux. Ce qui ne l'empêche pas, loin s'en faut, de rester ouverte, dans un processus de réappropriation et de réélaboration, aux investissements de l'imaginaire individuel de l'auteur.

⁴⁸ Le grand-père de l'Inconnu qu'on distinguera souvent par le biais de signes typographiques du style « *mon grand-père* », « *ce grand-père* ».

« *je ne sais plus qui m'a dit qu'il [...]*⁴⁹ ». Un narrateur inconnu⁵⁰ qui prend le relais de la narration au dernier tiers du livre.

Ce grand-père fait l'objet une description sous un régime d'écriture et de pensée postmodernes⁵¹. Une pensée et une écriture qui renégocient le rapport du texte aux pratiques socioculturelles qui lui sont externes. C'est ce que nous explique Marc Gontard qui ouvre sa réflexion sur l'esthétique postmoderne et ses mécanismes à partir du concept d'*idéosème* emprunté au sociocriticien Edmond Cros. Il désigne avec ce terme l'articulation⁵² du discours textuel aux pratiques socioculturelles, externes au texte.⁵³

La description du grand-père- originalement éclectique- n'obéit à aucune continuité chronologique. Le narrateur principal jongle avec le passé, le présent et le conditionnel de la vie du grand-père. Le lecteur erre entre des univers *symbolico-discursifs* hétérogènes. Le grand-père est aussi représenté par son petit-fils comme omniprésent, même en lui-même, comme le montre ce passage : « *Il est là dans tous les éléments, dans toutes les inventions ; il est lui-même ce bout de moi-même qu'on pourrait voir quand il n'est pas là*⁵⁴ ». En réalité, il est ce que Jean-Noël Pelen nomme « *autre-*

⁴⁹ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁰ Nous ne disposons pas de détails informationnels sur ce narrateur, si ce n'est que Moh-Ammar, petit-fils, l'aurait rencontré pendant son errance.

⁵¹ Discontinuité, hypertextualité et re-narrativisation, pour en rappeler les principes fondamentaux.

⁵² Les « marqueurs » de cette articulation, l'ethnocritique les appelle « *embrayeurs culturels* ».

⁵³ « [...] *les formations socio-culturelles qui relèvent de la postmodernité produisent des dispositifs narratifs dont l'effet de récurrence permet de postuler l'émergence d'un roman postmoderne* », (Marc Gontard, *Écrire la crise. L'esthétique postmoderne*, op. cit., p. 11).

⁵⁴ El Mehdi Acherchour, op. cit., p. 21.

semblable ». Il appartient ainsi à la catégorie de ces êtres fantasmés du monde invisible qu'il définit, dans *Êtres fantastiques des régions de France*, comme étant des « formes de vie que l'homme dans toutes les cultures reconnaît au-delà des apparences- en dehors de la connaissance scientifique » qui sont « toujours comme des extensions de lui-même, proposant, à partir de la conscience de soi et pour l'essentiel, des formes de gémellité, d'ancestralité, d'altérité, d'éternisation et d'atemporalisation⁵⁵ ».

Moh-Ammar Amnar porte le même nom que son grand-père, mort, mais pourtant partout présent, notamment dans les lieux où il résidait (la maison et la roche). C'est également ce que note Jean-Noël Pelen à propos de ces êtres fantastiques et *fantasmés* :

Les morts quant à eux hantent parfois les lieux où ils vécurent ou moururent, lorsque les vivants ont quelque dû envers eux qu'ils viennent réclamer, ou lorsque leur trépas fut violent, prématuré, en somme scandaleux. Mais le fait est que cette errance est de courte durée par rapport à l'histoire, puisque les revenants sont presque toujours des figures connues des vivants.⁵⁶

Mort-revenant donc, le grand-père, appartient également à la catégorie de la mort en tant qu' « être générique ». De son vivant, le « jeu » de prédilection du grand-père était en effet celui de « supprimer, du haut de sa main, au moins une vie chaque nuit⁵⁷ ». Un geste qui le rapproche de la figure anthropomorphe de la mort : celui de la Grande Faucheuse.

⁵⁵ Jean-Noël Pelen, « Ces Autres-semblables » in Daniel Loddio et Jean-Noël Pelen, *Êtres fantastiques des régions de France*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 5.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 6.

⁵⁷ El Mehdi Acherchour, *op. cit.*, p. 21.

D'ailleurs, l'errance du grand-père n'est pas de courte durée, comme le montre cette assertion de son petit-fils : « *Je sais qu'il était toujours là depuis l'origine*⁵⁸ ». Sa présence est bien inscrite dans l'histoire du village. Il est l'inventeur des légendes et des récits des origines. Tout porte à penser qu'il n'est pas simplement le grand-père du narrateur, mais le « grand père » de toute la communauté qui peuple l'univers de ce roman. Il est décrit comme « *grand auteur, grand narrateur* », narrant des histoires et des récits des origines, comme nous pouvons le lire dans cet extrait :

[...] je ne comprenais donc rien aux histoires du prétendu grand narrateur (le grand enchanteur) où il était toujours question de chien, de lune dans les yeux du chien, d'enfermement dans les yeux du chien... Des histoires stériles parce que trop longues ; des histoires à n'en plus finir au bout desquelles, comme par enchantement, était né son désir de les renouveler en forme de récit, d'un seul récit bref à n'en plus finir, où il serait toujours question d'un seul désir : voir l'autre nuit, l'autre vie ; la voir comme on voit une montagne plus grande que le monde, ou une femme dont la nudité aurait précédé et aveuglé le ver- plus grand qu'un serpent- de l'origine du monde. Vous savez bien qu'il (grand-père, grand auteur, grand narrateur, fou de la nuit ou fou de rien, appelez-le comme vous l'entendez) n'était pas aveugle, le chien non plus ne l'était pas.⁵⁹

Le grand-père semble aussi être le seul à avoir la compétence d'expliquer des destinées :

⁵⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 38.

[...] l'autre malheureux qui maintenant est mort et qui était l'auditeur que tu voulais toujours avoir devant toi et à qui maintenant tu voulais dire ce qu'il ne comprenait pas de son malheur et de celui des autres.⁶⁰

Il est aussi celui qui, un matin, décida de nommer tous les enfants du village « *Moh-Ammar* ». Inventeur des légendes du village comme nous l'avons vu plus haut, il est aussi l'inventeur de jeux, notamment celui du *puits* par exemple. Il est donc quelque peu positionné dans l'Histoire de Tasta-Guilef. Ce qui rapproche sa fonction, dans l'univers romanesque, de celle qu'occupe l'*ancêtre primordial* dans l'imaginaire collectif d'une société (notamment les sociétés dites traditionnelles⁶¹).

Le grand-père a également le pouvoir de « lire » dans la nature. Il la médite, en interprète les signes et se pense, de ce fait, « *d'une autre espèce*⁶² » que celle des villageois. Il se croit « *habité, peuplé d'inconnus*⁶³ ». Ce qui fait de lui une sorte de sorcier, de chamane, et le rend, en réalité, inclassable.

4. La main, la bouche, le mot

La « main » et la « parole » du grand-père font l'objet, dès le début du roman, d'une focalisation narrative. Ce qui attire plus fortement l'attention sur la construction anthropologique de cette figure. Dans le discours de Moh-Ammar, la main est qualifiée de « *lourde* ». Elle est cet élément de sa mémoire individuelle qui lui rappelle son

⁶⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁶¹ *Les ancêtres primordiaux* sont, selon Jean-Noël Pelen, toujours de « *grands ancêtres* » qui apparaissent comme « *positionnés dans l'histoire. Ce sont des êtres historiques, dont l'existence supposée est située entre la création du monde par les divinités et l'avènement de l'histoire proprement humaine* » (Jean-Noël Pelen, *op. cit.* p. 6).

⁶² El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 24.

⁶³ *Ibid.*, p. 25.

grand-père : « *tout le village dormait quand je l'avais quitté ; sa main lourde et la légèreté de ses pas, voilà ce qui me vient sans cesse à l'esprit*⁶⁴ ».

Quelques lignes plus loin, la main du grand-père gagne en charge sémantique, et devient « forte » : « *rappelez-vous la force de ses mains lourdes maintenant pourries sous terre, exécrables*⁶⁵ ». Ici, c'est la mémoire du narrataire qui est invitée à interagir dans la construction sémantique de ce grand-père. Une interpellation qui reviendra plus d'une fois au fil de la narration : « *si vous êtes encore vivant rappelez-vous ses épaules [...] ; rappelez-les vous les mots et tous les parfums qu'il exérait*⁶⁶ ». La dimension du grand-père en tant que personnage de papier, inspiré peu ou prou de la biographie de l'auteur, s'arrête à notre sens à cette interpellation de la communauté interprétative à laquelle s'adresse le narrateur. Elle laisse place à une dimension plutôt « mythique » d'un grand-père dont les principaux attributs sont la main et la parole. Le grand-père parle lui-même de cette « main » dans un passage où la narration lui est confiée :

[...] ce vent-là sera lourd comme cette main. Et toi, tu seras ou bien grand-père- grand- grand comme moi, [...]. Tu l'entendras un jour, cette main. Tu entendras aussi tes propres histoires. Quand il (ton propre petit-fils) lui restera quelques braises pour enfin les transmettre lourdes et éteintes à l'infini [...] cette nuit-là, cet infini-là [...] soufflera de nouveau. Tout sera comme rien n'était Ni nuit ni lune ni rien. Là tu *seras* Toi. Tu entendras et comprendras le Mot. [...]. Oui, mon petit, tu l'entendras. Tu entendras cette main tantôt lourde et froide, tantôt lourde et ranimée comme cette braise

⁶⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁶ *Ibidem.*

d'enfer qui nous (Moi et le Chien) resterait à éteindre au moment de l'ultime soupir.⁶⁷

Dans *Moineau*, c'est le cahier de notes et le crayon de Tayyou qui ont une valeur assez importante dans la construction sémiotique de la diégèse. Dans *Pays d'aucun mal*, il n'est mention d'aucun objet relatif au monde de l'écrit. Ce deuxième roman d'El-Mahdi Acherchour reste un univers qui met l'accent sur « les oralités ».

Nous pouvons aisément le noter en nous intéressant de plus près à cette figure *archétypique* du grand-père. Son corps, et tout son être en fait, sont sans cesse liés aux éléments de la nature. Son destin est d'ailleurs intrinsèquement lié au calendrier agraire : « *ce vieux fou de la nuit dont la mort survint par une nuit d'hiver dans son lit, comme une étoile, une sinistre étoile d'hiver*⁶⁸ ». Un grand-père qui était toujours là depuis l'origine, et sera toujours là, partout, dans tous les éléments, mais qu'on retrouve aussi dans « *toutes les inventions*⁶⁹ ». Ce qui renforce le caractère énigmatique de Moh-Ammar premier du nom, et met en relief son hybridité.

Cependant, l'exercice de re-contextuation nous est difficile pour ce roman du fait qu'aucun ancrage historique, comme nous l'avions dit plus haut, ne permette de situer son univers textuel. On ne sait donc à quel(s) temps appartiennent ses personnages. En

⁶⁷ *Ibid.*, p. 38 et suivante.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁹ *Ibidem.*

revanche, certains indices, notamment géographiques, sont très suggestifs : le village Tasta-Guilef⁷⁰ qui se trouve à proximité de la Soummam.⁷¹

Les attributs du grand-père analysés ici sont ainsi donnés comme à la fois signe et valeur d'un univers textuel qui tire ses données de l'imaginaire de la paysannerie algérienne postindépendance. Une main et une bouche qui nous semblent concentrer une belligérance entre oralité et une certaine forme d'écriture.

Détenteur de paroles anciennes, héritier d'une pensée ancienne, le grand-père se décrit lui-même comme omniscient, investi d'une autorité ancestrale qu'il exerce dans un univers où la parole est reine :

Ça venait à l'esprit, cette pensée que j'ai héritée de mon peuple qu'on dit inconnu venu d'une terre plus ancienne que celle-ci. Si je n'étais pas un Amnar, je n'aurais jamais cet héritage dans mon esprit. Encore quelques pensées, encore quelques paroles, encore quelques saisons de vie, grâce à vos prières, grâce à Dieu [...], je te dirai à toi aussi les paroles que j'ai données au notaire de chacun, paroles plus anciennes que mes misérables divinations, venues de la plus ancienne des divinités, de l'ancienne terre d'abord terre de rêve, puis de l'ancien Tasta, puis de Tasta-Guilef qui devint tout simplement un terreau.⁷²

Cette « *pensée ancienne* », le narrateur la nommera « *grâce* » : « *comme touché par une sorte de grâce ancienne, tastaïenne et bien évidemment héréditaire*⁷³ », nous

⁷⁰ Qui est un toponyme, nous le verrons, typiquement kabyle.

⁷¹ Toponymie qui existe réellement en Algérie.

⁷² *Ibid.*, p. 50 et suivante.

⁷³ *Ibid.*, p. 19.

avouera-t-il. Un « héritage » qu'il maudira plus d'une fois : « *Quand je pense à lui, je maudis le sang que je tenais de lui*⁷⁴ ».

Aussi, ce grand-père ancestral ne manquera-t-il pas de modifier ces mêmes paroles, ces mêmes récits, et à en inventer de nouveaux : « *ce vieux diable jadis, raconte une légende qu'il avait lui-même inventé, d'abord enfant beau comme un dieu abandonné*⁷⁵ ». Il invente, imagine, renouvèle des légendes, y inscrit des personnages :

[...] un homme, un inconnu venu d'ailleurs, immortalisé ici par grand-père dans une légende qu'il voulait longue et totale, légende presque aussi longue que la totalité de ses histoires [...] des histoires à n'en plus finir au bout desquelles, comme par enchantement, était né son désir de les renouveler en forme de récit, d'un seul récit bref à n'en plus finir.⁷⁶

Un travail de « réélaboration » que réserve le grand-père à des formes de récits de la tradition orale comme pour faciliter le processus de leur mémorisation. Ce qui fait de lui un être « extra-ordinaire ». Un être qui prononce des « *paroles précieuses*⁷⁷ », des paroles « *toujours entendues ici*⁷⁸ », au village de Tasta-Guilef. Il les raconte toujours « *autrement, et lentement*⁷⁹ » qu'un discours ordinaire, dans une prose *tastaienne*. Une prose que le narrateur avoue ne pas pouvoir « *la destäiser*⁸⁰ ». Un dérivé du nom du

⁷⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁵ *Ibidem.*

⁷⁶ *Ibid.*, p. 37 et passim.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 50 et passim.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 37.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 36 et passim.

⁸⁰ *Ibidem.*

village⁸¹ qui qualifie le contenu narratif du grand-père ; un langage qui lui est propre et qui sera jugé, par le narrateur, comme un « *langage silencieux et démoniaque, silencieusement démoniaque et hermétiquement fermé*⁸² ».

En outre, c'est sa propre expérience d'ancien villageois qui a baigné dans ce contexte paysan, sensible à des pratiques orales, qu'El-Mehdi Acherchour réinvestit, réinvente au moyen d'un genre textuel qu'il invente. Une pratique scripturale que qualifiera Yamilé Ghebalou Haraoui d'« *hermétique* », jusqu'à rendre « *l'approche traditionnelle du texte en termes de catégories génériques pratiquement impossible*⁸³ ». Une écriture qui se révèle, ajoute-elle plus loin en parlant du premier roman de l'écrivain, *Lui, le livre* :

[...] résolument postmoderne dans le cadre duquel la question de l'écriture et de l'invention de cette dernière est essentielle et se confond avec la question de l'invention de soi comme figure toujours autre et différée [...].⁸⁴

Mais il n'est pas seulement question d'invention d'une écriture, mais également d'un « retour » à l'oralité ancienne et première mélangée à une forme d'écriture « primaire ». Le grand-père de *Pays d'aucun mal* ne se contente donc pas de dire et d'inventer des légendes des origines. Sa main les « gribouille » aussi :

⁸¹ Adjectif : « *tastaïenne* » et verbe : « *destaïser* ».

⁸² *Ibid.*, p. 73.

⁸³ Yamilé Ghebalou Haraoui, « Traversées fictionnelles et inventivité autobiographique dans quelques œuvres contemporaines (Maïssa Bey, El Mehdi Acherchour, Philippe Claudel et Pierre Michon) », in *3^{ème} rencontre euro-algérienne des écrivains. L'autofiction dans la littérature contemporaine*. [En ligne], disponible sur : http://eeas.europa.eu/delegations/algeria/documents/cultural_activities/3_eme_rencontre_des_ecrivains_a_utofiction_dans_la_litterature.pdf, p. 37.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 38.

Je ne sais plus qui m'a dit qu'il était lui-même habité, peuplé d'inconnus, qu'il gribouillait en secret divinations et méditations, que celui qui gribouillait ces mots vraiment incompréhensibles serait sans aucun doute le plus malveillant de tous les habitants et les habités d'ici [...].⁸⁵

Gribouiller signifie « *peindre, dessiner, écrire quelque chose d'une manière confuse sur une surface*⁸⁶ ». En somme, « *tracer de façon maladroite, confuse ou au hasard des caractères d'écriture, des signes graphiques quelconques*⁸⁷ ». La confusion et la loi du hasard auxquelles se soumet ce gribouillage du grand-père nous fait penser à une écriture encore en « gestation » où « *la logique de l'écriture* » ne peut encore trouver place, et où « *“la domestication” de la pensée sauvage*⁸⁸ » n'est pas encore tout à fait accomplie. Les moyens de communication du grand-père restent donc ces paroles « anciennes et énigmatiques » et ce « graphisme » hermétique qui se rapproche de celui du grimoire. Il serait alors une sorte de chamane qui détient un savoir sur le monde et l'encode à partir de sa méditation.

Cet être marginal, énigmatique et problématique est aussi le pendant du narrateur, son petit-fils. Pourtant, à son retour, Moh-Ammar se pose comme étranger à toutes les pratiques de son grand-père, voire à tout son village. Ce qu'il constate lui-même :

Je n'ai pas cherché à savoir si je suis devenu un autre, je suis revenu, c'est tout, et tout le village le sait, et l'obscurité est revenue, et je n'ai pas cherché non plus à savoir ce que les hommes et les étoiles d'ici pensent de mon

⁸⁵ El Mehdi Acherchour, *op. cit.*, p. 25.

⁸⁶ « Gribouiller », dans Dictionnaire Larousse, [En ligne], disponible sur : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/gribouiller/38193>

⁸⁷ « Gribouiller », dans CNRTL, [En ligne], disponible sur : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/gribouiller>

⁸⁸ Jack Goody, *Pouvoirs et savoir de l'écrit*, *op. cit.*, p. 11.

retour. [...]. Peut-être leur dirais-je qu'ils me manquent déjà, que mon retour est en train de faire de moi un inconnu, de plus en plus inconnu [...].⁸⁹

Il est en voie de se défaire de toute cette époque ancienne d'avant son départ où « *les hommes de Tasta-Guilef*⁹⁰ » étaient « *coupés du monde*⁹¹ ». Se défaire de « *l'époque où les Amnar et les Larabi furent au plus fort de leurs sanglantes hostilités*⁹² ».

C'est sur quoi nous renseigne aussi son incompetence à comprendre les histoires de son grand-père:

Moi, le petit narrateur enfermé dans l'Auberge et dans l'infini et la brièveté du Récit- *je ne comprends rien à ce dernier mot, vraiment rien- je ne comprenais donc rien aux histoires du grand narrateur (le grand enchanteur) [...].*⁹³

Étant plus jeune, les villageois de Tasta-Guilef lui connaissaient pourtant cette faculté qu'il avait de comprendre le « langage » du grand-père, nous confie un des narrateurs du roman :

L'enfant n'est qu'aux premières années de sa vie, mais au village, on lui connaît déjà la faculté démoniaque de comprendre ce langage silencieux et démoniaque, silencieusement démoniaque et hermétiquement fermé dans les

⁸⁹ El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 43.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁹¹ *Ibidem.*

⁹² *Ibidem.* Notons que les Amnar, dans l'univers de *Pays d'aucun mal*, sont les premiers arrivés au village, et que les Larabi, « *qui n'étaient pas de Tasta-Guilef à l'origine* » (« *Arabi* » pour « *عربي* » ? « arabe »), étaient arrivés après. Le texte intègre ainsi dans son imaginaire, sans la situer dans l'Histoire, la rencontre et la mise en tension de deux peuples culturellement distincts : les arabes et les berbères d'Algérie.

⁹³ *Ibid.*, p. 38.

yeux de son grand-père qui, lui, ne comprend pas encore pourquoi il continue à regarder le village sous un autre jour ; peut-être qu'il voit sa mort.⁹⁴

Ce qui se joue ici est donc ici est la construction de l'identité du narrateur principal, Moh-Ammar, le petit-fils. Il se positionne en « petit narrateur » face à son grand-père, le « grand-narrateur ». Il avoue ne pas comprendre, ou du moins ne « plus » comprendre, toutes ces « *histoires stériles parce que trop longues*⁹⁵ ». Ces histoires qui (re)viennent de cette « *fosse commune des anciennes paroles*⁹⁶ » et dont le grand-père se fait le porte-parole.

Ne les comprend-t-il pas réellement ou les refuse-t-il, plutôt que de les intégrer à l'ordre de la raison graphique ? Il (se) refuse peut-être à « domestiquer » cette « pensée sauvage » que son grand-père a héritée des Anciens. D'ailleurs, le grand-père avait prédit ce qui suit :

Cette nuit-là, cet infini-là Tu entendas aussi tes propres histoires. Quand il (ton propre petit-fils) lui restera quelques braises pour enfin les transmettre lourdes et éteintes à l'Infini.⁹⁷

Mais le petit fils se bornera à ne pas vouloir comprendre : « *je ne comprenais rien à ce dernier mot, vraiment rien [...] je ne comprenais toujours rien à ce mot, vraiment*

⁹⁴ *Ibid.*, p. 73.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 38.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 38 et passim.

*rien*⁹⁸ ». Ce que le narrateur exclut de sa logique, nous l'aurons noté, c'est le « *Récit Infini* » dont parle le grand-père. Ce récit est celui des origines, de l'oralité première. Ce à quoi s'oppose le « *petit chapitre peu important*⁹⁹ » du petit-fils qui se rapporte à de la narration événementielle, ponctuelle, d'un retour au village et qui se prête mieux à la raison graphique.

C'est ainsi qu'ira le grand-père, « *bouche-cousue* », se taire dans « *la fosse commune des anciennes paroles* ». Ce grand-père, symbole de l'oralité ancienne et première qui résiste aussi à cette fosse commune puisqu'il revient incessamment investir la mémoire et les récits du petit fils.

Les rapports qui se dessinent entre le grand-père et le petit-fils, les deux Moh-Ammar, nous donnent à lire une narration qui tend à « *se mettre en procès*¹⁰⁰ » et à « *franchir l'enclos de son unité*¹⁰¹ ». Une unité *poético-narrative* qui déjoue la narration de *Pays d'Aucun mal* pour la soumettre à un retour à l'unité primaire. La figure du grand-père s'inscrit ainsi comme « continuum » entre les temps passés, proches ou primordiaux et le présent factuel.

En somme, c'est toute la cosmogonie que livre ce texte à la lecture qui met à mal ce principe des unités et des entités séparées auquel l'homme moderne est habitué. Les

⁹⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 37.

¹⁰⁰ Julia Kristeva, *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977, p. 55.

¹⁰¹ *Ibidem*.

*chôras*¹⁰² y sont soumises à la loi de la fusion : les vivants occupent la place des morts, les humains celle des animaux. Le « je » interagit sur le « tu », et inversement dans un va-et-vient qui rend leur cohabitation possible.

Les espaces que l'« un » occupe habituellement deviennent ainsi ceux de la cohabitation. C'est ce que nous pouvons lire dans cet extrait que nous citons de nouveau :

Oui, mon petit Moh-Ammar, ou bien tu seras un autre Moh-Ammar comme moi, à moitié moi et à moitié mort, ou bien tu seras comme Moi, Moh-Ammar, ou bien tu seras mort comme l'autre dans les yeux du Chien. Yeux qui respirent aussi.¹⁰³

Le grand-père prédit à son petit-fils une combinaison de destins qu'il peut lire tantôt dans le sien, tantôt dans celui d'un inconnu, l'« autre », mais jamais dans une quelconque unité identitaire qui lui serait propre. Une prédiction, ou plutôt un avertissement, car le descendant serait voué à une mort « complète » (physique et symbolique) s'il ne suit pas le programme socio-culturel auquel l'a programmé son nom (« *oui, moi, le petit-fils de Moh-Ammar Amnar*¹⁰⁴ »). Le personnage principal est donc programmé par son unité filiale, le nom auquel il répond, à être comme son grand-père. Ce qu'il transgressera tout au long du roman en proférant abondamment

¹⁰² Parmi les nombreux sens que lui accorde le texte d'Aristote, l'on note « *place occupée par une personne ou par quelque chose* » (Berque Augustin, « La *Chôra* chez Platon », in Thierry Paquot et Chris Younes (dir.), *Espace et lieu dans la pensée occidentale de Platon à Nietzsche*, Paris, La Découverte, 2012, p. 16)

¹⁰³ Acherchour El-Mehdi, *op. cit.*, p. 19.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 18.

cette phrase : « *Je maudis le sang que je tenais de lui*¹⁰⁵ ». Par cette phrase répétitive, le petit-fils rejette, renie sa lignée. Pourtant, la coupure ne sera jamais consommée, car son défunt grand-père sera toujours présent, partout, et même *en lui*.

Les morts reviennent ainsi, dans ce roman, pour occuper la place des vivants tandis que les vivants y sont mus par une dynamique d'« *errance sous terre*¹⁰⁶ ». Les animaux se trouvent aussi viscéralement liés aux humains. C'est ce que met en relief l'extrait cité plus haut : « *Moi* » et « *Chien* » sont mis en relief graphiquement comme pour signer cette cohabitation de l'humain et de l'animal. Plus qu'une simple cohabitation, il s'agit d'une fusion, d'un syncrétisme. En effet, les descriptions par des traits animaliers ne manquent pas dans ce texte : « *rappelez-vous son souffle et le souffle de ses pas de sanglier fort et assagi*¹⁰⁷ », pour ne citer ici que cet exemple.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 19.

I. Le village de Tasta-Guilef

1. D'un plurilinguisme romanesque

Dans ce roman d'El-Mahdi Acherchour, nous l'avons souligné plus haut, le temps se compte en saisons et les frontières sont tracées par des montagnes. Un univers dont les attributs seront linguistiquement construits à partir du nom du village Tasta-Guilef. Un toponyme qui fera l'objet, au fil de la narration, de dérivations lexico-sémantiques. Voici les extraits où nous pouvons lire des occurrences de ces dérivations :

[...] ce grand-père qui est toujours un peu le mien rappelez-vous son souffle et le souffle de ses pas de sanglier, fort et assagi vers la fin de sa vie comme touché par une sorte de grâce ancienne, tastaïenne et bien évidemment héréditaire [...].¹

Ils obéissaient tout simplement à ça et à leur propre nom, Amnar. C'est ça, Amnar. Ils obéissent à l'autre qu'ils n'avaient pas nommé et au mal immodérément tastaïen qu'ils n'avaient ni compris, ni expliqué.²

[...] il était une fois un homme ou un inconnu, ça raconte dans tous les royaumes et les pays d'aucun mal comme le nôtre ; il était une fois oui, lui, l'inconnu, ça me revient à l'esprit sa figure maintenant, sa figure oui, son histoire aussi, mais dans cette histoire, racontait grand-père dans sa prose que je ne pourrais vous la destastaïser [...].³

El-Mahdi Acherchour choisit donc de nommer le village Tasta-Guilef. « Guilef » signifie, en kabyle, « du sanglier⁴ ». Le mot « Tasta » désigne, lui, le fessier, humain ou

¹ *Ibid.*, p. 19.

² *Ibid.*, p. 44.

³ *Ibid.*, p. 45.

⁴ « G » qui précède un mot a la même fonction, en kabyle, que la préposition « de » dans la langue française, c'est-à-dire, marquer la possession.

animal (littéralement le « *cul* »). Un toponyme qui trouve donc ses origines dans la langue natale de l'auteur. Une langue qui intègre le mécanisme d'une narration en langue française. Ce qui crée un « effet de plurilinguisme » qui est prolongé par un certain usage du caractère italique⁵ que nous proposons de voir ici.

D'abord, c'est une voix appartenant à une instance mystérieuse qui viendra hanter l'esprit du narrateur et sera mise en caractère italique :

En songe, j'entendrais, bienveillant, les mots que j'avais déjà entendus quelque part dans toutes leur bienveillance et que je n'avais jamais compris : *Approche-toi, si tu veux me voir*. Et d'autres, cette fois-ci dans une voix tout autre, dissonante, méchante et repoussante : *Te voilà, toi Tu as vieilli, toi. Regarde-toi, regarde autour de toi, maudit chien. Toi, et l'autre. Tu ne le sais pas encore ; et l'autre... [...]* Et d'autres encore que je n'avais jamais compris.⁶

L'usage de l'italique fait ressortir une stylisation d'une autre voix que celle du narrateur. On apprendra, plus loin, que le premier discours mis en italique n'est autre que celui du grand-père, comme peut le révéler cet extrait : « chaque nuit qu'il pouvait voir ses démons, en criant à chacun⁷ : *Approche-toi, si tu veux me voir !*⁸ ». Plus loin dans le texte, un autre narrateur attribue le même discours à un autre personnage plus énigmatique que le grand-père :

⁵ Que Mikhaïl Bakhtine étudie dans *Marxisme et philosophie du langage* (2010, Limoges, Lambert-Lucas (Nous nous référons à cette nouvelle édition bilingue traduite du russe par Patrick Sériot et Inna Tylkowski-Ageeva).

⁶ El- Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 15 et passim.

⁷ Nous mettons cette partie de la citation dans son caractère romain d'origine pour pouvoir la distinguer de l'autre partie que l'auteur écrit en caractère italique.

⁸ *Ibid.*, p. 21.

Moh-Ammar, dans les dernières années de sa vie, peut aussi se rappeler un de ces lointains ruisseaux de Tasta-Guilef près duquel, un matin, il crut voir une silhouette d'enfant, marchant lentement, lentement comme s'il agonisait en marchant ; marchant, marchant, marchant, comme s'il eût déjà atteint les dernières années de sa vie. Et il entendit, bienveillant : *Approche-toi, si tu veux me voir.*⁹

Il s'agit ici d'un enfant au « *visage balafre*¹⁰ » qui est apparu à Moh-Ammar près d'un ruisseau. La « *rencontre la plus mystérieuse de sa vie* » faite dans un lieu lui aussi mystérieux, pareil à celui où son grand-père « *avait lavé son burnous noir*¹¹ », et où un jour il

[...] le trouva tout nu comme un ver, rampant lentement, lentement, lentement comme un vieux serpent, puis se relevant, marchant toujours lentement à pas de cet enfant qu'il venait de voir à l'instant près de ce ruisseau déjà lointain.¹²

Dans un autre passage, c'est le discours du narrateur lui-même qui est mis en italique :

Quand il (ton propre petit-fils) lui restera quelques braises pour enfin les transmettre lourdes et éteintes à l'Infini- *je ne comprends rien à ce dernier mot, vraiment rien-* cette nuit-là, cet infini-là, *je ne comprenais toujours rien à ce mot, vraiment rien-* soufflera de nouveau. Tout sera comme rien n'était. Ni nuit ni lune ni rien. Là tu *seras* Toi. Tu entendras et comprendras le Mot.¹³

⁹ *Ibid.*, p. 78.

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibid.*, p. 79.

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibid.*, p. 39.

C'est bien le discours de Moh-Ammar, narrateur principal de ce roman qui fait ici l'objet d'une stylisation. Toutefois, l'usage de l'italique dans ce roman d'El-Mahdi Acherchour n'est pas uniquement marqueur de changement d'instance narrative. Dans de nombreux passages, cet usage permet de distinguer deux mondes : un récit cadre et un « autre », étranger et indéfini :

Les regards de mes auditeurs, plus que bienveillants, seraient ailleurs, dans un autre chapitre plus clair- *l'autre nuit* ou *l'autre vie*, ou tout simplement *l'autre*, appelez-le comme vous voulez.¹⁴

Ce qui ressort de ces phrases mises en italique est l'intégration, dans un discours d'êtres « vivants », d'une voix (re)venue de l'au-delà, du monde des morts. Outre une stylisation du langage de l'autre, ce recours à l'italique prend en charge, dans ce roman, l'hétérogénéité de logiques qui construisent certains énoncés. En tout cas jusqu'ici, une confrontation entre logique de la mort et logique du vivant. C'est donc un dédoublement, voire une pluralité, que traduit l'usage de l'italique dans ce roman. Une pluralité tissée sur une toile de fond parcourue de tensions.

En outre, ce roman invente son propre système axiologique dont les valeurs prennent des qualificatifs dérivés du toponyme de ce village : grâce et mal « *tastaiens* ». Il s'agit également d'une sorte d'idiolecte, une prose « *tastaienne* » qui donne accès à un imaginaire lui aussi « bricolé » sur une toile de fond aux allures folkloriques. En somme, C'est tout le village de Tasta-Guilef qui se construit comme chronotope folkloriques.

¹⁴ *Ibid.*, p. 35.

2. D'un chronotope folklorique

Mikhaïl Bakhtine, en réfléchissant sur la poétique rabelaisienne, attribue à ses chronotopes des origines folkloriques. C'est justement cette réflexion sur « *les formes premières du temps* », parmi lesquelles se trouve le temps agraire, qui nous intéresse ici. Un temps qui, note le théoricien de la littérature, « *se mesure aux épisodes de la vie collective*¹⁵ ». C'est aussi le cas des « épisodes » que raconte chacun des narrateurs de *Pays d'aucun mal*.

À titre de rappel, Moh-Ammar, petit-fils, situe son retour à Tasta-Guilef au moment où les siens « *seraient déjà partis*¹⁶ ». Son avancée dans le village, à la recherche de la bonne porte, est ponctuée de méditations sur eux, ces villageois, sur « *leur histoire libérée des entraves linéaires et millénaires* », leur « *errance qui, belle et ancienne, était la leur et aussi un peu*¹⁷ » la sienne. En somme, sa « mesure du monde » se fait par rapport à la destinée de sa collectivité : « *De nouveau donc je me vois dans le ténébreux destin de chacun, toute une lignée de cul-terreux*¹⁸ ». C'est, au fond, comme si le temps individuel du narrateur, le passé, l'avenir et le futur que condense le mot « destin », s'effaçaient devant celui, collectif, de l'expérience de l'errance que vivent ses compatriotes.

De même, ses songes sont soumis à cette logique du temps collectif. C'est ce que nous pouvons lire quand Moh-Ammar se remémore son enfance au village. Des

¹⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 351.

¹⁶ Acherchour El-Mehdi, op. cit., p. 13.

¹⁷ *Ibid.*, p. 13 et suivante.

¹⁸ *Ibid.*, p. 13.

réminiscences qui tournent autour de rites auxquels il avait assisté¹⁹. Rappelons-le aussi, le roman ne présente à la lecture aucune datation en termes de mois ou d'années. L'ancrage chronologique est rattaché au déroulement des saisons et, d'une manière ou d'une autre, à des événements de la vie collective. C'est le cas, par exemple, quand Moh-Ammar décrit sa maison natale en soulignant son aspect ancestral :

Une fois arrivé chez moi, à la Maison- la plus grande, la plus belle et la plus ancienne [...] elle était déjà là avant ma naissance, avant la naissance de grand-père et de l'autre, le grand-père de l'autre, arrivé au village une ou deux saisons avant tous les autres Larabi ;²⁰

Cette maison serait toujours là, quelque part sur cette terre « *pourrie et poussiéreuse qui sera toujours*²¹ » la leur. En outre, le temps qui configure le récit de *Pays d'aucun mal* se rapporte incessamment à la terre. Un aspect du chronotope *folklorique* que note également Mikhaïl Bakhtine :

Ce temps est profondément *spatial et concret* ; séparé ni de la terre, ni de la nature, il est entièrement extériorisé, comme toute la vie humaine. L'existence agraire des hommes et la vie de la nature (de la *terre*) se mesurent à la même aune, aux mêmes épisodes, ont les mêmes intervalles inséparables les uns des autres, révélés dans l'acte unique (et indivisible) du travail et de la conscience. La vie humaine et la nature sont perçues dans les mêmes catégories. Les saisons, les âges, les nuits, les jours (avec leurs subdivisions), l'accouplement (le mariage), la grossesse, la maturité, la vieillesse, la mort, sont des catégories-image qui toutes, et de la même manière, servent de représentation thématique à la vie humaine et à la vie de

¹⁹ C'est le cas, par exemple, de cette lapidation que nous avons analysée plus haut, et de la scène qui décrit l'enterrement de l'Inconnu que nous retrouvons à la page quarante du roman.

²⁰ *Ibid.*, p. 15.

²¹ *Ibid.*, p. 19.

la nature (dans son aspect agraire). Toutes ces représentations sont profondément spatio-temporelles. Le temps, ici, plonge dans la terre, semé, il y murit.²²

Moh-Ammar, revenu chez lui une dernière nuit d'hiver, rapproche la mort de son grand-père de celle d'une étoile : « *lui, ce fou de la nuit dont la mort survint une nuit d'hiver dans son lit comme une étoile, une sinistre étoile d'hiver*²³ ». Il désigne, sous le nom de « fosse commune », le destin des villageois : « *pour entrer dans ce qu'ils croyaient être leur destin et ce que moi j'appellerai pour toujours, la fosse commune des anciennes paroles*²⁴ ».

Pierre Bourdieu souligne, à propos du calendrier berbère, la dimension funeste de l'hiver et l'aspect maléfique des jours qui marquent sa transition avec le printemps :

Les travaux de l'automne achevés, c'est la morte-saison, qui, en tant que telle, s'oppose à *es'maim*, le temps mort de saison sèche, ou bien, comme on l'a vu, à *lah'lal*, temps de pleine activité [...] le passage de l'hiver au printemps est une mosaïque de moments mal définis et presque tous maléfiques dont les noms varient.²⁵

Jean Servier notait aussi que le printemps, dans le calendrier agraire de l'Algérie berbère, est une saison de renouveau. C'est la période où la nature revient à la vie, et où les frontières entre les morts et les vivants s'y sont très poreuses.

²² Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 352.

²³ El-Mehdi Acherchour, *op. cit.*, p. 18.

²⁴ *Ibid.*, p. 17.

²⁵ Pierre Bourdieu, « Le Démon de l'analogie », *op. cit.*, p. 340 et passim.

L'univers diégétique de *Pays d'aucun mal* semble obéir à cette logique calendaire traditionnelle. Il y est question de déplacements et de changements, avec, pour cadre chronotopique, une période de transition²⁶ et un pays que le narrateur découvre changé. Les chapitres s'y succèdent au rythme des saisons²⁷ dans une narration qui, pour reprendre la phrase qui clos la citation de Mikhaïl Bakhtine, « *plonge dans la terre* ».

Le temps individuel d'une narration à la première personne du singulier, ponctué par un temps collectif, est donc indissocié de l'espace, de la terre natale du personnage principal, et forme de ce fait un chronotope qui a pour fondement une vision traditionnelle, agraire du temps.

Ce que nous notons aussi à propos de ce type de configuration chronotopique est l'unité qu'il permet. C'est cette unité du temps folklorique que souligne également Mikhaïl Bakhtine dans son analyse du chronotope rabelaisien :

La vie est *une*, et toute entière « historique » (en appliquant ici une catégorie tardive) ; le manger et le boire, l'accouplement, la naissance et la mort, ne font pas alors partie des formes de vie privée. C'est l'affaire de tous, elle est « historique », indissociablement liée au travail collectif, à la lutte contre la nature, à la guerre, commentée et représentée dans les mêmes catégories, les mêmes images. Ce temps intègre tout dans son cours. Il ne connaît aucune base immobile et stable. Toutes choses : soleil, lune, terre, mer, etc., sont données à l'homme non comme objets de contemplation individuelle

²⁶ Nous sommes, dans ce début de roman, à la dernière nuit de l'hiver : fin d'une période maléfique et début d'une saison de renaissance.

²⁷ « dernière nuit d'hiver », « l'autre nuit », dès ce printemps », « au printemps suivant ». Nous reprenons ici les inter-titres dans l'ordre des chapitres. Un ordre qui respecte le cycle des saisons (hiver puis printemps) en intercalant, au milieu, une ouverture vers ce possible narrative dont nous avons parlé plus haut (avec « *l'autre nuit* »).

(« poétique ») ou de méditation désintéressée, mais uniquement dans le processus collectif du labeur et du combat avec les forces naturelles [...].²⁸

C'est cette unité qui se réalise également dans *Pays d'aucun mal* quand Moh-Ammar inscrit son destin d'errance dans celui de tout le village. L'errance n'est plus une expérience individuelle mais un destin pluriel. C'est, comme le note Mikhaïl Bakhtine plus haut, l'« affaire de tous ». La vie est une, le destin est un, le temps et l'espace sont également un. C'est ce que nous avons aussi soulevé plus haut en relevant la logique calendaire à laquelle obéit le texte. Le temps de la nature et temps de la vie humaine ne font qu'un.

Les espaces ne forment également qu'un seul et même espace. Qu'il s'agisse d'espaces domestiques, la *domus*, ou ensauvagé, le *saltus*. C'est ce que nous comprenons quand le grand-père, « regard pointé vers la lune » cherchait « non pas la lumière » mais « la mort et ce qui le ferait renaître, ailleurs bien évidemment. Au-delà de ses montagnes²⁹ ». La lune, les étoiles, les montagnes, la roche et les oliviers ne sont pas de simples ornements poétiques, mais sont intégrés « comme participants vivants dans le mouvement de la vie. Ils prennent part au sujet et ne sont pas juxtaposés à l'action³⁰ ».

Mais quand on se penche sur la poétique même du texte, cette unité que réalise le chronotope chez Acherchour vient se dialogiser avec son contraire. Les réminiscences auxquelles s'adonne le personnage principal imposent un passé au présent de narration,

²⁸ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 352 et passim.

²⁹ El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 33.

³⁰ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 353.

si bien que son retour au pays natal n'est que l'occasion de se remémorer le passé qu'il y a vécu.

Un perpétuel retour en arrière et d'infinies possibilités narratives prises en charge par le mode du conditionnel sont sans cesse imposés à une narration qui rend toute progression de l'intrigue impossible. Une narration disloquée, fragmentaire, qui interpelle à la première lecture et inscrit en ce roman l'expérience esthétique du postmoderne. Une fragmentation et une subversion des éléments du récit qui viennent donc se *dialogiser*, dans une harmonique du disharmonique, à une certaine unité : celle du temps et de l'espace tels qu'ils sont conçus dans les pensées premières. C'est comme si les microstructures narratives, implosées dans le texte, étaient récupérées et intégrées par une macrostructure folklorique qui les unifie au moyen d'un « bricolage ». C'est aussi là, à notre sens, que réside l'originalité de l'écriture acherchourienne.

3. D'un univers du bas

« Tasta », rappelons-le, signifie en kabyle « cul ». Nombreux sont les passages qui soulignent le caractère « pourri » du village de Tasta-Guilef constituant avec ce toponyme une isotopie de l'impur :

[...] Tasta-Guilef, terre pourrie jusqu'à l'érosion de son parfum, ça sentait quelque chose comme ça, tout simplement, un parfum de montagne ou de femme, fort et antique, fort et toujours léger dans le vent de l'aube, antique et toujours présent dans leurs histoires.³¹

³¹ El-Mahdi Acherchour, *op. cit.* p. 45.

À la fermeture de l'espace par des bornes naturelles vient s'opposer une certaine ouverture des « fonctions corporelles ». Celles-ci sont, dans une société « civilisée », sujettes au « *rejet dans ses enceintes spécialisées* » et au déplacement, par un processus de privatisation, « *hors du champ visuel de la société*³² ».

Dans *Pays d'aucun mal*, ce que croise le narrateur à l'entrée du village, sont les « *toilettes publiques* » qui « *puent mille fois qu'avant* » ainsi que les « *ruines géantes* » et « *puantes*³³ ». En outre, c'est tout son discours qui est de « *mille mauvaises odeurs* ».

La narration se focalise ainsi, et souvent d'ailleurs, sur l'impureté et sur le « *bas matériel du corps* » pour reprendre les mots de Mikhaïl Bakhtine. C'est ce qu'annonce le nom du village, nous l'avions vu, et que confirment de nombreux passages de ce roman.

L'ouverture du roman attire aussi l'attention du lecteur sur les profondeurs de la terre, le chthonien. En effet, c'est avec le « *passage sous terre* » des villageois que commence l'incipit. Par la suite, c'est le motif du puits qui sature l'isotopie du « *bas terrestre*. Et plus tard, d'importantes scènes actualisent ce schème, comme la mort et la mise en terre par exemple. Autant de micro-scènes narratives qui sont à leur tour saturées par cette isotopie du « *bas* », des « *profondeurs de la terre* » :

Du travail, il y en avait pour tous les paysans de cette terre, eux, ils ne connaissaient que la terre, la terre creusée, sillons ou puits ; ils aimaient l'eau, voir l'eau ; dans cette vallée, il y avait une rivière, la Soummam

³² Norbert Elias, *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973, p. 275.

³³ El-Mahdi Acherchour, *op. cit.* p. 14.

qu'elle s'appelait aussi ; pour eux, voir l'eau, c'était voir tout l'or de cette terre conçue pour les étoiles, les hommes, les paysans, surtout les paysans.³⁴

Ce puits qui sature l'isotopie du « bas terrestre » trouve ses origines dans la légende du grand-père. C'est aussi un point autour duquel s'organise la « microsociété » des enfants :

C'était sinistre, pluvieux et boueux comme tous les hivers. Dès l'heure du coucher du jour, on sortait jouer et courir sous la pluie autour d'un vieux puits.³⁵

À côté de son grand-père, Moh-Ammar peut rester encore longtemps, assez longtemps pour se rappeler encore ce cri d'enfant qui le fait penser à ceux des enfants de son âge quand ils tournaient autour du puits. Ils criaient en jouant les méchants qu'on leur racontait. On leur racontait que Tasta-Guilef était jadis un royaume méchant et que les enfants jadis étaient tellement géants que même le puits le plus profond ne pouvait les engloutir. Le vieux puits autour duquel Moh-Ammar jouait avec les autres en courant et en criant n'existe plus depuis l'hiver passé. Les villageois l'ont rempli de boue et de sang de veau. Les enfants ne savent pas pourquoi. Leurs parents et leurs grands-parents leur disent qu'il y a un démon dedans et que leurs cris le réveilleraient.³⁶

Il est question, à différents endroits du texte, de ce jeu autour du puits. Un puits qui semble évoquer l'idée de rituel et de sacrifice : il a été rempli par de la boue et du sang de veau comme pour conjurer un sort ou une malédiction. Par ailleurs, ce sont les ascendants qui semblent reprendre le contrôle de la communauté ici³⁷, et ce en

³⁴ *Ibid.*, p. 56.

³⁵ *Ibid.*, p. 28.

³⁶ *Ibid.*, p. 74.

³⁷ Nous avons pu constater plus haut que les rôles pouvaient très facilement s'inverser.

établissant des interdits autour de ce puits³⁸. Quelques pages plus loin, le puits est mis en texte, aux côtés de la roche, dans une scène quelque peu apocalyptique :

Un hiver noir pendant lequel tout Tasta-Guilef avait été noyé. Tout. Les ruelles, les placettes, les maisonnettes, la Maison. Tout avait été goulûment envahi par les eaux noires, caillouteuses et impétueuses. Noyé le vieux puits. Noyée la mosquée qui était, pourtant, comme vous le savez, un lieu saint et isolé là-haut belle et bête pas loin de la Roche qui, elle, avait été miraculeusement épargnée par ce malheur [...].³⁹

La référence au mythe du déluge est clairement lisible dans ce passage. Un déluge qui extermine le tout, mais épargne un point qui sera source d'une nouvelle vie.⁴⁰

Mais un puits, c'est aussi synonyme de rythmes de saisons : son état (rempli ou sec) en dépend. C'est aussi l'« œil » ou l'« ombilic » de la terre : l'eau de pluie/ du ciel qui passe par la terre et resurgit. C'est le savoir-faire des puisatiers qui savent où creuser. Il est souvent marque de la richesse du lieu.

Dahbia Abrous et Salim Chaker, dans un article de l'*Encyclopédie berbère*, essayent de reconstituer la cosmologie berbère à partir de récits rassemblés et étudiés par l'ethnologue africaniste allemand Leo Frobenius⁴¹. Les auteurs notent qu'une série de ces textes accordent à la formation de l'univers des origines souterraines :

³⁸ Ce qui reviendrait à dire que les enfants n'ont plus le droit de jouer autour du vieux puits car leurs cris réveilleraient le démon qui y dort.

³⁹ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁰ Ce qu'on retrouve dans tous les scénarii de ce mythe : Noé et son arche dans les récits bibliques et coraniques, le navire d'Ogygès ou encore Deucalion dans la mythologie grecque.

⁴¹ Les auteurs ont travaillé à partir des traductions françaises de C. Breteau et A. Rothe.

Les mythes cosmogoniques identifiés comme tels par C. Breteau et A. Roth (Breteau et Roth 1998, p. 91) comprennent deux séries de récits : une première série dans laquelle émergent des ténèbres souterraines (*tflam*) deux couples originels un couple d'humains et un couple de bovines ; ce sont les récits n° 1, 2, 3 et 4 et une deuxième série dans laquelle l'actant principal est une entité féminine : la Première Mère du Monde ; cette série regroupe les textes n° 5, 7, 9, 10, 11, 12, 14 et 17.⁴²

Ce qui explique dès lors que les berbères soient et restent attachés à leurs origines, à leurs ancêtres, jusqu'à en faire même l'objet d'un culte, le *Culte des Ancêtres* :

Le cycle de la vie humaine sera ritualisé à partir de la naissance, de la même façon qu'à sa fin, dans la terre des cimetières. Il s'ensuit que la condition humaine prend le caractère d'une dimension éternelle, en unité avec celle du renouvellement périodique de la vie cosmique. Cet esprit d'unité cyclique se manifeste dans les différents aspects de la vie collective des Kabyles, en particulier dans le domaine social caractérisé par le culte des Ancêtres.⁴³

Aussi, ne l'oublions pas, le puits, dans le roman de *Pays d'aucun mal*, est-il directement lié à la figure du grand-père, archétype de l'ancêtre fondateur, et c'est dans ce même puits que le grand père avait été jeté :

Pour eux il n'était plus de ce monde depuis qu'on leur avait dit que les hommes de mon village, Qôm-Allah qu'il s'appelait avant, l'avait jeté dans un puits sans fond et que les chauves-souris l'avaient dévoré, et son corps et son esprit.⁴⁴

⁴² Dahbia Abrous, Salem Chaker, « Kabylie : Cosmogonie », in *Encyclopédie berbère*. N° 26 / Judaïsme – Kabylie, Aix-en-Provence, Edisud, 2004, p. 4089.

⁴³ Makilam, *Signes et rituels magiques des femmes kabyles*, *op. cit.*, p. 88.

⁴⁴ El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 61.

Ensuite, viennent des pages relatant les origines du village qui a été bâti « *sur les ruines d'un ancien mal, la fosse commune des anciennes paroles*⁴⁵ » et par l'homme qui « *avait construit presque toutes leurs maisons et maisonnettes* », cet homme qui était, par la suite, « *presque noyé, dans un puits*⁴⁶ ». C'est une « *main invisible*⁴⁷ » qui l'en aurait sorti.

Le puits, après avoir été un point « organisateur », devient une vraie tombe ; un espace de morts (et de *morts-vivants*). Le frère du narrateur anonyme du chapitre « dès ce printemps » révèle que son frère avait été aussi « *retrouvé mort au fond d'un puits*⁴⁸ ». La fille du voisin de l'éleveur de lapins chez qui lui et Moh-Ammar travaillaient a aussi été « *retrouvée un jour morte au fond du plus vieux puits du village*⁴⁹ ». Plus encore, pour les villageois, c'est un véritable lieu maléfique : « *tout le village pensait que la malheureuse était allée chercher ses démons au fond de ce vieux trou*⁵⁰ ».

Ces espaces du bas ne sont pas les seuls à construire la cartographie de Tasta-Guilef. En effet, tout une isotopie du haut se juxtapose à celle du chthonien. Nous pouvons d'ailleurs voir, à divers moment de la narration, cette isotopie du « bas terrestre » se prolonger pour se mettre en rapport avec celle du « haut céleste », comme nous pouvons le voir à travers cet extrait :

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 62.

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ *Ibidem.*

Surtout qu'ils étaient longtemps et désespérément des paysans, ayant longtemps vécu avec l'espoir de revenir un jour chacun à sa terre avec tout l'or de leur labeur, avec le vent de l'aube qui un jour annoncerait non pas joyeusement mais furieusement leur départ imminent non pas vers leur terre mais vers un autre point lumineux, une ville cette fois-ci.⁵¹

C'est aussi à « *la chute du jour, dès la première étoile*⁵² » que les villageois quittèrent Tasta-Guilef à destination de Tikdarine. Une ville qui actualise, de son côté, tout un imaginaire d'une culture urbaine auquel les paysans qui s'y sont installés doivent faire face. Tikdarine, une ville où on apprend « *la magie du ciment* » et à « *se taire dans la magie de cette salle pleine d'obscurité et d'images parlantes venues d'ailleurs*⁵³ ». Ainsi, « *le point lumineux* » qui désigne cette ville vers laquelle se dirigent les villageois évoque l'idée d'étoile. Ce qui ajoute au crédit sémantique de l'énoncé le sème du « haut », et marque aussi un rapport distancié à la terre, au bas, bref au chthonien.

La cartographie imaginée du village de Tasta-Guilef laisse aussi voir une polarisation du bien et du mal : « *la mosquée du Très-Haut en haut, la Maison du Diable en bas* »⁵⁴. Nous l'avons vu plus haut, cette maison du diable fait l'objet d'un rite d'expulsion du mal. En ce pays semblent donc dialoguer des croyances conflictuelles, à mi-chemin entre un paganisme polythéiste et un monothéisme :

Elle leur dit, moins rauque que d'habitude, qu'ils feraient mieux de prier Dieu, parce que quelqu'un comme Lui serait plus précieux que lui pour

⁵¹ *Ibid.*, p. 56.

⁵² *Ibid.*, p. 61.

⁵³ *Ibid.*, p. 56.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 36.

rendre à la vie et à la lignée des dieux d'ici, les précieux Amnar, peu nombreux, peu miséricordieux.⁵⁵

Tout le système de pensée et de croyances des habitants autochtones du village serait fondés sur des croyances polythéistes, comme l'affirment les propos du grand-père du narrateur :

[...] je te dirai à toi aussi les paroles que j'ai données au notaire de chacun, paroles plus anciennes que mes misérables divinations, venues de la plus ancienne des divinités, de l'ancienne terre d'abord terre de rêve, puis de l'ancien Tasta, puis de Tasta-Guilef qui devint tout simplement un terreau ; misérable terreau d'abord rêvé, ensuite rêveur avec nous d'une lignée meilleurs ailleurs dans les beautés célestes, au-delà de ces montagnes ; [...].⁵⁶

Tout le village de Tasta-Guilef, son nom et ses dérivés, son histoire⁵⁷ sont donc inscrits dans la logique d'une oralité première qui fait de ce lieu une *utopie*. C'est ce que note Lynda-Nawel Tebbani :

Le village dans les romans d'El Mahdi Acherchour est utopie. Tizinda le village du dessus, perdu au milieu de nulle part. Village fantôme qui perd le lecteur dans ses méandres, comme le récit se perd dans ses chapitres. Le village est une utopie mais il est là. Et une nouvelle fois, se pose ce paradoxe de faire exister ce qui n'est pas. Ou plutôt à l'inverse de faire s'exister ce qui est et demeure dans l'utopie créatrice le lieu catalyseur de l'action. Comment peut-on faire vivre l'utopie ? En lui donnant un nom. Tasta Guilef, Tizinda.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 49 et passim.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 51.

⁵⁷ « On leur avait dit aussi que leurs maisons et maisonnettes envahies de folies anciennes et d'herbes folles- jadis si débordantes de vie, me disait-il- étaient bâties sur les ruines d'un ancien mal, la fosse commune des anciennes paroles dont le mal pourrait parler de nouveau d'un printemps à l'autre » (*Ibid.*, p. 61 et passim).

Villages d'un autre lieu, d'un autre monde, celui de la création poétique qui réinvente l'Algérie dans son éclat d'abandon.⁵⁸

Tasta-Guilef serait, dans ce sens, un lieu symbolique, sémantiquement saturé et symboliquement surchargé. S'y dessine aussi cette problématique de « *l'ici et l'ailleurs*⁵⁹ », l'autre proche. Nous avons vu plus haut que les mots « autre » et « ailleurs » revenaient dans de nombreux énoncés. Ce faisant, ils se constituent en « *altérité complémentaire et, plus encore, constitutive*⁶⁰ » de l'univers diégétique. Ces autres, ces ailleurs, restent néanmoins intimement lié à l'« ici » du narrateur. Ils sont exactement semblables, tout en restant de l'ordre du « possible » :

[...] il y aurait les querelles de Tasta-Guilef dans les ruelles de Tasta-Guilef, il y aurait les murettes et les maisonnettes de Tasta-Guilef, et comme à Tasta-Guilef, il y aurait la mosquée du Très-Haut en haut, la Maison du Diable en bas.⁶¹

En résumé, nous pourrions dire que les frontières entre le monde chthonien et le monde céleste s'entremêlent dans la configuration de cet espace de Tasta-Guilef. Cette contiguïté entre les deux mondes est assurée d'une part par le puits, et d'autre part par la roche.

⁵⁸ Nawal-Lynda Tebbani, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁹ Problématique à laquelle fait référence Marc Augé dans « Le proche et l'ailleurs », in *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 15-56.

⁶⁰ Marc Augé dans, *op. cit.*, p. 29.

⁶¹ El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 36.

4. La roche

La roche se présente, dans ce deuxième roman d'El-Mahdi Acherchour, comme un espace qui synthétise des traits archétypaux et des indices de l'imaginaire romanesque. La narration la pose, dès le début du roman, comme « centre » : tout semble être, d'une manière magnétique, attiré vers cette roche à commencer par les origines mêmes de Tasta-Guilef :

[...] On eût dit une sorte de forteresse, cette maudite roche, on dit que c'était jadis un royaume, Tasta-Guilef, un royaume méchant et repoussant dont les vieilles ruines maintenant ne diront rien, sinon ceci, c'est ce qu'on dit, que c'était jadis un royaume, Tasta-Guilef [...].⁶²

Cet énoncé prend la portée d'une légende orale qui se fonde sur une performance mémorielle orale, ou qui essaye de se maintenir dans cet état en tout cas⁶³. Ce qui confère une profondeur « mythique » à cette question des origines d'une certaine autochtonie et d'un certain tribalisme propres à Tasta-Guilef. En somme, c'est à partir de l'espace de la roche⁶⁴ que commencent l'Histoire et les histoires de ce village.

En effet, l'intrigue de *Pays d'aucun mal* se construit, nous l'avons évoqué plus haut, sur deux grands récits. Le premier, ancré dans un présent narratif, relate le retour de Moh-Ammar au village. Le deuxième oscille entre un présent et un passé non daté, se rapportant aux origines du village. La roche intervient justement dans ces deux récits

⁶² *Ibid.*, p. 27.

⁶³ Comme la légende, ou encore le mythe, ce récit qui fonde les origines de Tasta-Guilef a une source orale, et apparemment inconnue. Ce que suggèrent le verbe « dire » et le pronom indéfini « on » : « *on dit que... ne diront rien... c'est ce qu'on dit* ».

⁶⁴ Ce serait ainsi la seule trace « visible » d'un passé mythique et glorieux. Ce qui fait d'elle un chronotope.

qui construisent le roman. À sa première occurrence, la roche est d'abord rattachée à la figure du grand-père :

[...] non pas qu'il (mon grand-père) somnolait, non pas qu'il voulait se mettre debout et sortir en coup de vent de la Maison, comme le faucheur des faucheurs, pour aller s'asseoir sur cette roche [...].⁶⁵

C'est également un point autour duquel s'inversent les rôles. Ce que nous avons pu constater, au risque de nous répéter, à travers le « rituel de lapidation » auquel s'adonnent les enfants. Autour de ce lieu, les descendants prennent le contrôle et, par cet acte, perturbent la dimension épique d'un récit de retour en terre sacrée des ancêtres. Lors de cette scène autour de la roche, s'instaure, sous les yeux du narrateur, un rapport ambivalent et ambigu entre l'ancêtre et les descendants. Une redistribution des rôles en tout cas. Ce grand-père, symbole de l'origine, y est confronté à la colère des enfants qu'il a lui-même nommés. Deux extrêmes de la hiérarchie générationnelles s'affrontent autour cette roche. Deux contraires qui vont se rejoindre et s'unir dans la violence.

Lieu de tensions, la roche fait aussi l'objet d'une stylisation qui la détache du reste du paysage *tastaien* :

[...] vous ne pouvez pas la voir d'ici malheureusement [...] la vieille roche-malheureusement vous ne pouvez pas la voir d'ici non plus, la maudite- ne serait qu'une vieille roche évidemment peu consciente de la pluie et du beau temps, des deux ou trois mille ans maudits passés et des deux ou trois mille ans maudits à venir, si vous pouviez la voir d'ici elle pourrait vous paraître

⁶⁵ *Ibid.*, p. 27.

très très bien, très fatiguée d'être là, seule, assise là ou allongée là entre deux vieux figuiers, les Vieux Époux de l'Immaculée qu'on les appelle ici, ceux-là, ça pourrait vous paraître comme deux silhouettes d'hommes mourants ou comme deux tombes d'hommes ou d'enfants ou comme vous voulez, vous les voyez là-bas, plus vieux qu'ils ne pourraient paraître, eux aussi très fatigués d'être là- vous les voyez, oui, très bien- d'ici, enfant, je pouvais les voir ensemble comme nul ne pouvait les voir d'ici, beaux comme de jeunes époux dans le chevauchement du vent, accompagnant comme deux vaillants cavaliers la féminine roche inaccessible et souveraine, si virilement perchée, malheureusement si fatiguée d'être là, là-haut, et à peine visible d'ici malheureusement- venez, approchez-vous, où j'étais cette nuit-là.⁶⁶

La roche est donc d'abord présentée comme un espace, au sens narratologique du terme : le grand-père s'y assoit tous les soirs. Par la suite, le narrateur l'inclut dans un réseau imagé dans lequel elle semble supplanter le village de Tasta-Guilef (« *forteresse* », « *royaume* »). Sur et à travers cet espace vient s'inscrire une certaine mesure/conscience du temps : elle est elle-même « *peu consciente* » du temps⁶⁷ et en elle se lit le temps.⁶⁸

Comme nous l'avons noté plus haut, le temps historique à proprement parler est absent des récits de *Pays d'aucun mal*. La narration se déploie au fil de rythmes cosmiques⁶⁹ situant le récit dans une dimension archétypale du temps. La roche, là depuis l'origine du village, semble tenir le rôle de « repère », de balise aux origines « cosmiques » du village et de ses habitants. C'est dans cette logique aussi que s'inscrit, nous l'avons vu, la figure du grand-père. C'est aussi, qu'on nous permette d'insister sur ce point, un

⁶⁶ *Ibid.*, p. 27 et passim.

⁶⁷ Aussi bien climatique (« *pluie* », « *beau temps* ») que historique (« *deux ou trois mille ans maudits passés et des deux ou trois mille ans maudits à venir* »).

⁶⁸ « *Jadis* », « *ruine* », elle est inscrite dans le temps symbolique du village.

⁶⁹ Nous l'avons bien vu à travers les intertitres des chapitres du roman.

espace structurellement et symboliquement liée au « vieux » grand-père. C'est ainsi que nous comprenons, dans un premier temps en tout cas, l'effet anthropomorphique que produit la description de la « *vieille roche* » : par un procédé de personnification⁷⁰, la roche est « *consciente* », « *fatiguée* », « *assise* » ou « *allongée* », « *virilement perchée* ». Enracinée dans l'imaginaire du village, ses origines, mais aussi dans l'histoire des villageois, leur organisation sociale, elle devient ainsi un espace « socialisé ».

En outre, l'extrait cité ci-avant suggère la lecture d'un possible scénario pictural qui se dessinerait en toile de fond. En effet, ce passage suggère un renvoi à l'iconographie chrétienne, et notamment le tableau de Léonardo de Vinci intitulé *La Vierge aux rochers* (1484) :

⁷⁰ Il s'agit effectivement ici d'une certaine personnification de la roche. Ce procédé consiste, selon Pierre Fontanier, à « *faire d'un être inanimé, insensible, ou d'un être abstrait et purement idéal, une espèce d'être réel et physique doué de sentiment et de vie. [...]. Elle a lieu par métonymie, par synecdoque, ou par métaphore* ». (Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 111).



Figure 1 La Vierge aux rochers

Les deux oliviers qui gardent la roche, « *les Vieux Époux de l'Immaculée*⁷¹ », font penser à ces deux enfants (Jean-Baptiste à gauche et Jésus-Christ à droite) du tableau qui « encadrent » la madone. La référence de l'« *Immaculée* » à la vierge Marie

⁷¹ El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 27.

(l'Immaculée conception) est renforcée par la typographie du mot d'un part (le « i » majuscule) et, d'autre part, par la féminité accentuée de la roche⁷² aux deux « *Époux* ». Si l'Immaculée, au cou perché, du tableau est entourée de deux jeunes enfants, celle de Tasta-Guilef, quant à elle, est aussi « *perchée* ». Elle est sise entre « *deux silhouettes d'hommes mourants ou comme deux tombes d'hommes ou d'enfants* »⁷³. Ils l'accompagnent « *comme deux vaillants cavaliers* »⁷⁴. L'ange Uriel, au regard tourné vers le public, correspondrait au narrateur qui semble être le seul à voir la roche (« *malheureusement vous ne pouvez pas la voir*⁷⁵ » ; « *enfant, je pouvais les voir ensemble comme nul ne pouvait les voir*⁷⁶ »). La roche serait alors la mère « *immaculée* » du village et des villageois de Tasta-Guilef, alors que le grand-père en serait le père fondateur.

Encore une fois, nous nous retrouvons, dans ce roman, confronté à une configuration syncrétique originale et originelle : celle de la *terre-mère*, de la « mère sacrée » et du *Culte de l'Ancêtre fondateur*. Une cosmologie que le roman invente en tissant des fils interculturels et multi-sémiotiques de manière de plus en plus inattendue.

⁷² Le qualificatif « *féminine* » inséré dans cet énoncé de personnification sonne comme un pléonasme.

⁷³ *Ibid.*, p. 27.

⁷⁴ *Ibidem.*

⁷⁵ *Ibidem.*

⁷⁶ *Ibidem.*

III. *Au commencement était le livre*

1. Commencement de l'écriture

L'idée de la *fin* est une question que l'ère postmoderne tend à problématiser en l'introduisant « *massivement dans les discussions et les esprits*¹ ». La problématique afférente à la notion de « fin » s'y rapporte en conséquence à celle de la « crise² ». Une crise qui caractérise le contexte socio-historique de l'esthétique postmoderne et nourrit son imaginaire : crises socio-historiques, crises économiques, crise et échec du langage, crise des arts, etc. Autant de domaines qui se sont retrouvés, et se trouvent toujours, au seuil de transformations fondamentales qui ont pour origine commune « *la crise des récits*³ », et plus particulièrement, celle des métarécits. Ainsi Jean-François Lyotard « *tient pour "postmoderne"* » tout ce qui présente de « *l'incrédulité à l'égard des métarécits*⁴ ».

Crise des récits, crise de la littérature, fin, mort de la littérature, autant d'idées qui ont touché le domaine de la production littéraire contemporaine, et ont donné lieu à des réflexions sur la place et la fonction de la littérature/son enseignement aujourd'hui. Ce que nous pouvons constater à la lecture de nombreux titres qui scandent cette crise, comme *La Littérature en Péril*⁵ de Tzvetan Todorov ; ou encore *Fins de la littérature*.

¹ Elisa Bricco, *Le Défi du roman. Narration et engagement oblique à l'ère postmoderne*, Berne, Peter Lang. Editions scientifiques internationales, 2015, p. 5.

² C'est justement cette « crise » qui constitue le point de départ de l'analyse que fait Marc Gontard de l'esthétique littéraire postmoderne.

³ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p. 7.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Paris, Flammarion, 2007.

*Esthétique et discours de la fin*⁶, ouvrage collectif sous la direction de Laurant Demanze et Dominique Viart, à titre d'exemples. L'idée de fin(s) est donc bien là, connexe à la production littéraire contemporaine, plus particulièrement celle d'appartenance postmoderne, du fait qu'elle soit héritière de « crises ».

Mais ce qui nous intéresse ici est moins la fin « de » la littérature ou son renouveau que la fin « dans » la littérature. Une isotopie dominante dans le premier roman d'El-Mahdi Acherchour et qui se lit dans de nombreux passages dans lesquels le(s) narrateur(s) parle(nt) de « mort » et d'« achèvement ». Ce qui justifie que l'on ne puisse en faire l'économie, surtout quand on se situe dans une perspective qui croise anthropologie du symbolique et sciences des textes littéraires.

Dès le début de ce roman, le narrateur convoque l'idée de la mort : « *le jour de ma mort à approcher*⁷ », lisons-nous aux premières pages du *Livre*. Aussi, ce roman est-il habité par « *les chants des mourants*⁸ » et « *les tombes des Premiers*⁹ ». Le dernier chapitre a d'ailleurs pour titre « l'achèvement de l'Achèvement¹⁰ », une sorte de mise en abîme de la mort dans laquelle il est question de ce « *silence si reclus au tunnel où le dernier ancêtre de ma voix agonisait telle une locomotive criant pour que la recluse de mon cœur lui cède*¹¹ », dira son narrateur.

⁶ Paris, Armand Colin, 2011.

⁷ El-Mahdi Acherchour, *Lui, le livre suivi de l'Autre, l'autre livre*, Alger, Barzakh, 2005, p. 9.

⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰ *Ibid.*, p. 101-103.

¹¹ *Ibid.*, p. 101.

Ce motif de la mort est aussi, dans *Lui, le livre*, consubstantiel à celui du « commencement ». Ce qui rend ce motif encore plus intéressant pour notre problématique. Les deux s'organisent, au fil de narration, en réseau sémantique qui rend possible la lecture d'une double tension. Ce qui est lisible dès l'ouverture de ce roman.

Nous nous intéresserons donc, pour commencer, à la manière dont le sens est construit dans les premières lignes du *Livre*. Une analyse de l'ouverture romanesque pourra-t-elle alors résister à une tentative/tentation taxinomique ? À la nécessité, rassurante, de ranger cette « ouverture » dans une catégorie narratologique ?

La première recherche approfondie faite sur *Lui, le livre* d'El-Mahdi Acherchour y a succombé. Son initiateur, Dalil Slahdi, ne considère pas les deux premières pages de ce roman, intitulées « Ajoutez tout cela », comme étant son premier chapitre :

Le titre du premier chapitre *Parce qu'en ce récit, partir* semble vouloir éclairer sur les raisons de l'écriture et non pas sur le contenu. Le lecteur se confronte à une voix qui propose comme seul pacte de lecture d'entrer dans un univers incertain et qui se résume dans cette formule entre parenthèse et placée à distance très éloignée du début du texte : « (*Quant à vous, mes vieux amis, de tout ce que je vous ai dit, ôtez tout accent familier à ce récit, n'acceptez que la clarté d'aller dans ma joyeuse étrangeté...*) ».¹²

Il situe donc le début du roman à partir du second chapitre intitulé « Parce qu'en ce récit, partir » et range ses deux premières pages dans la catégorie de « préface ». Après avoir rappelé la définition que donne Gérard Genette de ce type de textes

¹² Dalil Slahdji, *Poétique de l'opacité dans Lui, le livre et pays d'aucun mal d'El-Mahdi Acherchour, dans L'Entre-deux vies de Bouabdellah Adda et dans La Camisole de gré de Farid Abache, op. cit., p. 48.*

« liminaires », Dalil Slahdji opte pour « *considérer le texte titré Ajoutez tout cela qui ouvre le roman Lui, le livre comme une préface* » ou, plus précisément, pour « *ce que Genette appelle une préface “auctoriale authentique assumptive”*¹³ ».

Mise en garde, interpellation directe du lecteur, déroutement de celui-ci, autant de caractéristiques qui ressortent de cette « préface », et qui mèneront le chercheur à avouer que, finalement, « *la fonction de la préface s’effondre* » dans la mesure où « *l’instance auctoriale*¹⁴ » n’épouse pas l’objectif initial d’une préface. Ce qui est pour nous naturel dans le sens où il ne s’agit pas tout à fait d’une préface émanant d’une « instance auctoriale », mais plutôt d’une ouverture textuelle qui échappe à toute classification narratologique.

À la relecture de ces deux premières pages, de nombreuses questions se posent donc : s’agit-il réellement d’une préface ? Ou plutôt d’un incipit, d’un avant-propos, d’un avertissement, d’un métarécit ? Ou de tous ces « sous-genres » discursifs à la fois ? Un seul constat s’impose : il s’agit d’une ouverture de roman trop atypique pour être enfermée dans une catégorie narratologique des ouvertures. Il s’agit plutôt d’un « début de récit » qui se dérobe aux canons de tout « récit de début ».

En plus de constituer un espace à partir du quel commence l’écriture du roman, une brève lecture sémiotique des isotopies qui prédominent ces premières lignes du roman révèle qu’il s’agit également d’une écriture « du commencement ». Sans nous efforcer

¹³ *Ibid.*, p. 36.

¹⁴ *Ibid.*, p. 37.

d'élucider à tout prix le mystère de l'appartenance narratologique de cet exorde¹⁵, nous essayerons de comprendre sa structure que nous pensons en termes de « tensions » entre des logiques qui s'opposent.

Néanmoins, un détour par les différents types d'ouvertures romanesques auxquels peut faire penser celle de *Lui, le livre* nous paraît nécessaire pour commencer à appréhender justement sa structure, du moins dans son aspect narratif.

Dans son livre consacré à l'incipit, Andrea Del Lungo considère celui-ci comme un

[...] seuil à double sens, tourné à la fois vers la parole du monde et vers la parole du texte ; et surtout lieu de contact, de rencontre et d'échange entre les désirs de l'écriture et les attentes de la lecture, où se concentrent différentes stratégies aux implications poétiques, esthétiques et thématiques.¹⁶

L'incipit aurait pour fonction essentielle de donner les éléments nécessaires à la direction de la lecture et à faciliter l'entrée en matière du lecteur dans le monde inconnu du roman. Il sert ainsi à poser et à délimiter les frontières de l'espace verbal du roman. Ces frontières, ajoute l'auteur, sont soit dissimulées, pour produire l'effet d'un commencement « naturel »- comme c'est de coutume dans les romans réalistes-, soit dénoncées, dans un élan contestataire des poétiques soumises aux codifications, comme l'exige la tradition dite de du nouveau roman, et par la suite, de la postmodernité littéraire.

¹⁵ Au sens rhétorique du terme, autrement dit, comme partie/fonction du discours à caractère essentiellement phatique.

¹⁶ Andrea Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, p. 14.

L'ouverture de *Lui, le livre* est d'abord tournée vers la parole du texte, son intérieur, sa parole « écrite » :

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 [...].¹⁷

La narration est prise en charge par un narrateur anonyme qui se décrit comme étant un scribe, l'écrivain lui-même du *Livre*, une sorte de « *Bartleby, cet inoubliable et énigmatique personnage de Melville* » comme le qualifiera l'auteur, à l'occasion d'un entretien.¹⁸

Ce début de roman, d'une longueur relativement importante (deux pages), n'est composé, d'un point de vue syntaxique, que de six phrases. Nous pouvons noter une certaine autonomie structurelle¹⁹ par rapport au reste du roman, et le considérer *de facto* comme la première unité sémantico-structurale qui inaugure le roman. Cette unité est distinguée par un sous-titre, délimitée par un blanc typographique et écrite en caractère italique. Cette mise en exergue « graphique » de l'ouverture impose ainsi à l'esprit du lecteur la dimension « visuelle » du tracé de l'écriture et surligne son acte inaugural. Le

¹⁷ El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 7. Nous gardons le même style typographique du roman (italique).

¹⁸ Propos recueillis par Youcef Zirem au mois de février 2005, [En ligne], disponible sur : <http://youcefzirem.over-blog.com/2015/12/el-mahdi-acherchour-ecrire-pour-rendre-simples-les-choses-impossibles.html>

¹⁹ Précisons que nous ne considérons pas l'incipit comme début de la « clôture » du texte, ni la clause comme sa « fin », mais comme « seuils » où commencent à s'établir les stratégies textuelles et culturelles du roman.

début de ce roman n'est pas à ancrer dans un quelconque espace-temps référentiel, mais à éprouver dans son espace concret : celui de la première page.

Le monde romanesque n'y paraît pas comme posé, ou imposé, mais en cours de composition. Les frontières présumées, et visuellement imposées, par cette ouverture ne sont en réalité qu'un leurre dans la mesure où elles s'effacent très vite, dès lors que l'instance narrative implique son lecteur pour inciter sa coopération à la construction de ce récit « en devenir » :

Les mots qui vont suivre (n'oubliez pas de lire la suite) semblent endormis ou guidés par un somnambule trop lent pour pouvoir rattraper ses mots à lui (à ajouter à tout cela) disparus dans un silence qui ne semble pas être le sien.

A vous de les réveiller, à moi de les coucher dans ce cahier (parce qu'il ne s'agit pas encore d'un livre), à l'intérieur, en son propre devenir [...].²⁰

On sait combien les premières images de l'univers romanesque produites en ouverture sont décisives pour la coopération interprétative et la saisie cognitive du roman. Ici, toute la mise en scène initiale s'articule autour de l'écriture de ce *Livre*, la « mise en texte » de son univers, mais aussi autour sa lecture, ou plutôt son « décodage » :

[...] 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 sans que tout cela soit suivi d'une lecture silencieuse, parce qu'il ne s'agit pas 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, doublé de tout cela ; comme tous les livres, il ne s'écrit

²⁰ El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 7 et suivante.

*qu'en sa propre essence, et il convient que sa lecture ne soit possible qu'à haute voix.*²¹

La fonction de cette ouverture nous semble à priori, essentiellement *programmative*. S'y définissent les codes régulateurs du texte et de son écriture- « *Lui, le livre que j'ai moi-même écrit comme on écrit un livre* »- et de sa lecture « *à haute voix* ». Avec un objectif clairement énoncé : « *Un livre dont le rôle est de rendre les mots plus lisibles* ». Le tout, dans un élan qui tente d'atteindre une certaine unité originale sinon originelle, « *parce qu'il s'agit de lui, le livre, le pire, non d'un livre, le même, son double amélioré* ».

Cette ouverture tend à placer cette fiction à/de la première personne dans une situation communicationnelle qui ne la détache pas encore du monde extérieur dans la mesure où il s'agit d'un dialogue entre une instance trompeusement attribuée à l'écrivain réel²² et le lecteur réel du texte. C'est ce qui fait, sans nul doute, que la critique soit tentée d'attribuer à cette première section du texte une fonction préfacielle, car, comme le note Gérard Genette, les parties préfacielles d'un texte se rendent repérables à

[...] la détermination de leur destinataire (c'est l'auteur, réel ou supposé, du texte), et celle de leur destinataire (c'est évidemment encore celui du texte, réserve faite des segments invocatoires ou dédicatoires, où un destinataire-

²¹ *Ibid.*, p. 7.

²² Ce que Gérard Genette (*Seuils, op. cit.*) appelle « *préface apocryphe* », en distinction de la « *préface fictive* » qui est attribuée à une personne imaginaire. Ce ne semble pas être le deuxième cas ici, dans la mesure où l'énonciation de cette ouverture tend à leurrer le lecteur en apparentant son discours à l'auteur réel du roman. En effet, « *aucun indice paratextuel* » (*op. cit.*, p. 182) ne permet d'attribuer cette « *préface* », si tant est qu'elle en soit réellement une, à l'auteur réel ou à l'éditeur.

relais- la muse, le dédicataire- peut s'interposer momentanément entre auteur et lecteur).²³

L'hétérogénéité caractéristique de l'écriture d'El-Mahdi Acherchour est telle que ranger cette ouverture romanesque dans une seule catégorie narratologique reviendrait à lui faire violence. Il s'agit là d'un premier chapitre qui participe de l'univers romanesque. Il y est aussi question d'un « *discours produit à propos du texte*²⁴ » et qui remplit les conditions typographiques d'une « *fonction paratextuelle*²⁵ ». Ce que suggère le « *recours à l'italique* » et l'attribution d'un « *titre, non pas générique [...] mais thématique*²⁶ ». Titre qui présente des « *déclarations par lesquelles l'auteur présente, et parfois commente son œuvre*²⁷ ». Ce premier segment de *Lui, le livre*, ne s'apparente pourtant pas à la préface telle que la connaît l'histoire de la littérature. Il s'agit plutôt d'une « marge » scripturale tendue, d'une manière indécise, tantôt vers l'intérieur du texte, tantôt vers son extérieur, son contexte culturel. Ces deux premières pages de *Lui, le livre* se présentent bien comme une « partie fictionnelle » et non pas comme début de journal ou d'une autobiographie, encore moins d'un pacte autofictionnel ou d'un essai critique sur l'art d'écrire, même si l'énonciation se prêterait bien à ces lectures. Dans ce sens, le lecteur aura beau enquêter sur d'éventuelles correspondances biographiques entre l'écrivain présumé du roman et son auteur, El-Mahdi Acherchour, sa recherche n'en restera que stérile, même s'il croise, au

²³ *Ibid.*, p. 173.

²⁴ *Ibid.*, p. 164.

²⁵ *Ibid.*, p. 165.

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Op. cit.*, p. 167.

fil de la lecture, des indices, notamment toponymiques²⁸, qui pourraient lui suggérer cette filiation. Un roman qui raconte ses propres origines, son commencement aussi bien technique que symbolique.

Pour revenir aux mots-clés qui guident notre présente lecture de cette ouverture de *Lui, le livre*, une première « crise » semble se dessiner en ce « commencement » : celle du genre, et par conséquent, du régime de pensée du roman. En ce sens, les propos de l'auteur sont très suggestifs. El-Mahdi Acherchour voulait raconter l'histoire du livre, le « livre-monde ». Des propos que l'auteur avait tenus lors de rencontre avec l'association Chrysalide.²⁹

Ce roman tient, en somme, un discours qui oscillait entre la trivialité du monde narré et sa complexité ontologique. Ce qui se confirme dans cette ouverture où la narration se voit renfermée dans un tiraillement entre simplicité d'un récit journalier, à fonction référentielle, et complexité d'un discours cosmologique inventé et orienté, de ce fait, vers la parole sur/du monde :

Il (lui) y trouvera un espace aussi étroit que le livre, y trouvera (le livre) des phrases courtes souvent lourdes de seulement un point, des dominos ou des dès à jeter, des bouts de chiffon à jeter ou à tisser, y trouvera (le même livre) des êtres en chair et en os souvent osseux, retranchés dans la chair des signes, des signes à moi et à lui ; il (quelqu'un d'autre) y trouvera quelqu'un comme lui pour lui raconter tout cela, parce qu'il s'agit d'y trouver quelqu'un comme vous pour vous raconter des signes à lui et à vous, y trouvera (quelqu'un comme vous et moi) des signes souvent absents, des absents comme vous et moi, rien que vous et moi, des duels à jouer, des rôles

²⁸ Notamment des noms de ville, de lieudits en rapport avec le vécu d'El-Mahdi Acherchour (Akkfadou, Akbou qui sont des villes proches de lieu de naissance de l'auteur).

²⁹ Des propos que nous avons cités en préambule de cette thèse, et que nous avons joints en annexe.

pris de court, des voix entrecoupées, presser de s'élever, géantes, des fées habitées par les contes qu'elles (les voix) avaient hautement tissés dans la Voix, la Mémoire, l'Essence, y trouvera (quelqu'un comme lui) des contes de fées jamais sortis de leur impénétrable féerie, des grottes comme seules bouches pleines de souvenirs, d'échos et de bruit de dominos, et enfin des jeux, et rien que des jeux comme seules formes possibles, présentables, mais indispensables pour présenter tout cela sous forme de livre.³⁰

Le narrateur tend sa voix vers une critique de l'écriture, pour la transcender et en faire une sorte de récit du récit ; un métarécit donc qui trace les contours scripturaires du roman, raconte sa « naissance », et invente les fondements cosmologiques de l'univers narré³¹, comme pour donner de la légitimité à son projet esthétique. Ce qui met en avant le principe d'incrédulité face aux innombrables métarécits existants et qui auraient pu servir de légitimation au *Livre*. Principe, nous l'avons vu, qui se trouve être caractéristique de l'esthétique postmoderne.

La stratégie d'« entrée en matière » mise en œuvre ici est d'un double intérêt. D'une part, l'installation référentielle n'est pas, comme dans un roman classique, inventée de toutes pièces pour produire un effet de réel, mais tend, au contraire, à ressouder ses liens avec une expérience factuelle en cours : celle de l'écriture/lecture en devenir du roman. D'autre part, les motifs mythiques qui intègrent au fur et à mesure le tissu narratif ébranlent les balises d'une pensée centrée sur le mouvement réflexif du *cogito* :

³⁰ El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 8.

³¹ « des êtres en chair et en os souvent osseux » ; « des fées habitées par les contes » ; « des contes de fées jamais sortis de leur impénétrable féerie ».

Je voudrais que cela ne soit pas possible. Chaque nuit quand il est impossible de commencer un rêve. Là, pendant ce court moment de je ne sais quoi, je pense à la migration. Vers ce récit. Donc j'existe, je rêve comme tous ceux qui m'ont conduit à ce récit. Ici conducteur de son écriture.³²

Et tend à les intégrer dans une axiologie mythique :

Bien au-delà du paradis perdu, rien, nous mourrons, nous renaissions, nous rions, parce qu'en ce récit, comme laisse entendre le titre de ce chapitre, nous partons, nous cherchons le jeu occulte des vivants, le chapitre jamais allé au livre.³³

Ces deux passages ne sont pas extraits de l'ouverture du roman, mais prolongent une tension narrative déjà entamée. Une tension entre l'excès d'une autoréférentialité qui propulse le récit à l'avant-scène d'une sur-modernité et la tentation d'un retour nostalgique vers un discours puisé aux sources de l'oralité première : un paradis perdu des origines. Même si ce qui semble importer ici est moins ce qui se raconte que l'acte d'écrire en soi, ce « *réseau- interminable tapisserie- d'une économie scripturaire*³⁴ » voit s'insinuer, en son sein, le fil de l'oralité.

El-Mahdi Acherchour fait de l'espace scripturaire du *Livre*, censé être clos, autonome, propre et circonscrit, un espace ouvert dont la lecture est sans cesse orientée et invitée à dépasser ses frontières. Les différents éléments du *péritexte* participent de cette quête, et en tout premier lieu « Les vieux démons d'une ville inconnue », sous-titre du roman. Les différents intertitres qui introduisent chacun des dix chapitres du roman jouent ce

³² *Ibid.*, p. 48.

³³ *Ibid.*, p. 21

³⁴ Michel de Certeau, « L'Economie scripturaire », *L'Invention du quotidien. 1/Arts de faire, op. cit.*, p. 233.

même rôle, et plus particulièrement les intertitres suivants : « Parce qu'on ce récit, partir, « Au-delà de ce récit » et « L'achèvement de l'achèvement ».

Chacun semble poser les frontières textuelles du récit que la lecture devra dépasser pour être orientée, à son tour, vers un « dépassement » de ce même récit. D'ailleurs, cette problématique des « frontières du récit » et de son « dépassement » revient cesse au fur et à mesure que la lecture de ce roman. C'est ce que nous montre, par exemple, l'extrait suivant :

Dans l'espace du chapitre précédent, je n'ai pas oublié de souligner : Au commencement était. Au-delà sera. Je voudrais que cela soit possible. Au-delà de ce récit. Tout au bout du récit impossible auquel- dans lequel- je rêvais.³⁵

En outre, « Le rôle du lion », « Le rôle du chien » et « Il y avait un mort » sont des intertitres qui défient les frontières catégorielles de l'indication générique « roman » pour l'entourer d'une aura fantastique de conte. « La même phrase », « Fille de la voix » et « Jeu de l'absent » s'immiscent à leur tour entre le visible et invisible, l'écriture et l'oralité, entre la littératie et l'*orature*³⁶.

Il convient aussi d'appréhender le système des valeurs mis en texte dans cette ouverture du roman qui commence par une construction verbale. Elle sert l'argumentation, non sans une certaine emphase : « *Il convient que ce livre soit doublé d'une certaine*

³⁵ El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 47.

³⁶ Récits de la littérature orale (mythes, épopées, légendes, contes, fables, chants, proverbes, etc.), en somme toute une partie du patrimoine culturel essentiellement linguistique dont la transmission obéit essentiellement à la règle du « bouche à oreille ». Élément de paroles élaborées, elle vient d'un encodage de faits de la mémoire collective qui trouvent souvent leur prolongement dans une réélaboration écrite.

manière d'écrire ». Le verbe « convenir » attire ici l'attention. Il annonce aussi et met en place en même temps une norme, un système axiologique qui— nous le verrons— s'articulera autour du livre, son écriture et sa lecture.

Cette tournure tend à effacer la part de subjectivité des propos qui suivront : il s'agit d'une « convenance », une adéquation à un système de normes auquel le lecteur devra adhérer. Cette phrase, à valeur axiologique, indique aussi un certain rapport au monde de l'écriture qu'exige le savoir de « *la juste manière* ». C'est un savoir que cette ouverture tente de « bricoler » justement par montage stratifié de ses normes référées.

Ce positionnement axiologique donne une teinte de vraisemblance au micro-univers que l'instance narrative commence à construire, ici, devant son lecteur. « *Double, doublement* », « *son double* », « *la suite du même livre* », « *le même* », « *doublé de tout cela* », autant de mots énoncés à la chaîne (dans la même phrase/paragraphe). Il s'agit de positionner le livre par rapport à deux normes qui s'opposent : à la fois la plus « juste manière » qu'on puisse adopter pour sa réalisation et la plus « erronée ».

Une singularité du roman est à souligner ici. Elle est d'abord annoncée par la structure anaphorique du titre (*Lui, le livre*) puis confirmée par cette phrase qui clôt le premier paragraphe de l'ouverture : « *comme tous les livres, il ne s'écrit qu'en sa propre essence et il ne convient que sa lecture ne soit possible qu'à haute voix* ». Cette essence est celle de la pluralité et de l'hétérogénéité constitutive.

En effet, si par l'emploi du terme « *essence* » l'auteur infléchit l'écriture romanesque vers son autoréférentialité tandis que l'ouverture que permet sa lecture « *à haute voix* » l'inscrit dans un champ de pratiques langagières qui permet de la dépasser :

Les mots qui vont suivre (n’oubliez pas de lire la suite) semblent endormis ou guidés par un somnambule trop lent pour pouvoir rattraper ses mots à lui (à ajouter à tout cela) disparus dans un silence qui ne semble pas être le sien.³⁷

Ces voix que les contes avaient jadis « *hautement tissés dans la Voix, le Mémoire, l’Essence*³⁸ » sont récupérées et intégrés « *dans la chair des signes*³⁹ ». Ce qui met en relief un subtil jeu d’allusion à des textes de la tradition orale. Ainsi, le *Livre* tend, au-delà d’un bariolage apparent, à une certaine forme d’unité originale et originelle. C’est peut-être ce à quoi renvoie la phrase de d’Edmond Jabès⁴⁰ qui hante les pensées de l’écrivain : « *Ecrire, c’est avoir la passion de l’origine*⁴¹ ». C’est non seulement d’un « *livre-objet*⁴² » dont il est question ici, mais aussi du *livre-monde*, celui qui conte aussi bien l’origine que le devenir.

Le livre est ainsi inséré dans un système de valeurs où la binarité n’est admise que si ses deux pôles s’unissent dans un mouvement de complémentarité. La lecture y fait suite à l’écriture, et inversement, dans un élan de complétude nécessaire, « *les mots qui vont suivre [...] à vous de les réveiller, à moi de les coucher dans ce cahier (parce qu’il ne s’agit pas encore d’un livre)*⁴³ ».

³⁷ *Ibid.*, p. 7.

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁰ Et qu’El-Mahdi Acherchour cite dans un des entretiens mis en annexe de cette thèse.

⁴¹ C’est ce qu’avait confié El-Mahdi Acherchour au journaliste Youcef Zirem : « *Me vient souvent à l’esprit cette phrase de Jabès, le poète français : Ecrire, c’est avoir la passion de l’origine.* »

⁴² Pour reprendre les mots de Paul Zumthor : « *livre-objet, façonné plutôt que, au sens banalisé que nous donnons au mot, “écrit”* » (Paul Zumthor, *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975, p. 14).

⁴³ El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 7.

Cette coalescence nous amène à considérer, non pas la catégorie narrative à laquelle appartient ce « commencement du livre », mais aussi et surtout la mémoire collective mobilisée et le contenu culturel préconstruit et reconstruit qui s’y jouent.

2. Écriture du commencement

Cette ouverture de *Lui, le livre* semble poser, à sa manière, les ruines d’une véritable *chôra*. Nous reprenons ici la définition qu’en propose Julia Kristeva :

[...] un réceptacle mobile de mélange, de contradiction et de mouvement, nécessaire au fonctionnement de la nature avant l’intervention téléologique de Dieu, et correspondant à la mère : la *chora* est une matrice ou une nourrice dans laquelle les éléments sont sans identité et sans raison. La *chora* est le lieu d’un chaos qui est et qui devient, préalable à la constitution des premiers corps mesurables. Pour être accessible à un « raisonnement bâtard » ou à la rêverie », ce lieu n’existe pas moins dans un état qui n’est pas encore un Univers puisque « Dieu en est absent » [...].⁴⁴

Ce « lieu » semble ne pas avoir d’origine ni d’essence, car il est lui-même l’origine de l’origine, et l’essence de l’essence. Il est supposé comme commencement du commencement.

Les deux premières pages de *Lui, le livre* circonscrivent les balises d’un espace, aussi bien textuel et visible que symbolique et cosmogonique. Il s’agit d’un espace « du commencement », celui à partir duquel s’étendra tout l’imaginaire du roman. C’est un espace chaotique, semblable à celui de la *chora*, depuis lequel le narrateur tente d’émerger en tant qu’instance première d’écriture et d’énonciation.

⁴⁴ Julia Kristeva, « Le Sujet en procès », *op. cit.* p. 57.

D'abord en tant qu'écrivain du livre (« *lui, le livre que j'ai moi-même écrit comme on écrit un livre* ») pour ensuite se confondre avec son lecteur (« *y trouvera (quelqu'un comme vous et moi) des signes souvent absents* »).

C'est un espace où l'encodage et le décodage du roman ne sont ni complémentaires ni opposables, mais « confondus » : « *à vous de les réveiller, à moi de les coucher dans ce cahier* ». C'est aussi un lieu où la nature ne précède pas la culture, mais y est adjacente par le biais d'un simple « signe » (ici typographique, le point-virgule) : « *Une chambre d'hôtel ; une grotte souvent vide, à vous de me guider là-bas* ». Un lieu où le monde des morts/mourants n'est séparé de celui des vivants/survivants que par un « rideau » que l'écriture tend à baisser. En somme, l'espace embryonnaire d'une parole en gestation, d'une écriture qui tâtonne, d'un imaginaire désordonné que prend en charge ce *Livre* qui « commence », « *parce qu'il ne s'agit pas encore d'un livre* ». Cet espace est aussi à l'image de Zalgoum, « *cette énigme pucelle* » dont le « *corps* » est « *porté en souverain par le désordre des saisons*⁴⁵ ».

Ces fragments donnent à lire des images *poético-mythiques* du commencement. Ils parcourent le texte et prolongent certains schèmes mythiques. C'est le cas du déluge en tant que commencement de toute histoire : « *sécheresse nue, déluge advenu*⁴⁶ » ou encore « *déluge advenu, devenu source de toute histoire*⁴⁷ ». Le motif du « puits » est également très présent dans ce texte. C'est de ces puits que l'auteur va puiser le fil des voix à « tisser » tout au long du texte :

⁴⁵ El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 19.

C'est l'été. Plongeons ! Chantons ! [...] Là-bas. Plongeons ! Passons ! C'est moi. Mon tour va donc passer un jour, va donc passer au fond. Passons ! C'est moi. Mon quotidien, mon fond, c'est l'ancestral instant, le vôtre, tout comme une lignée, si reculée, si creusée. Et mon pain quotidien, mon futur, c'est vous, approchez-vous, tout comme une lignée, c'est vous, c'est l'alignement des puits qui se veulent inépuisables. [...] c'était moi, j'ai dû augmenter le volume des mots à mesure que je réduisais le feu de l'eau de mer à ses brûlures incessantes, arrogantes comme les beaux parleurs qui étendent quotidiennement leurs vertus de sources ancestrales-, quotidiennement renouvelées à la limite du puits qui se veut nouveau. Oui, je sais que je devais creuser davantage pour arriver à l'espoir de vous en parler de nouveau. [...] Un jour, peut-être, je vous raconterai tout cela : une immensité perdue, cette forêt plongée et chantée dans ma mémoire, cette, cette et cette.⁴⁸

Ce qui rattache le puits au thème de l'eau, et par conséquent, à la catégorie anthropologique du sec/humide.

Ce roman, pour le replacer dans toute l'œuvre de son auteur, marque le passage de son auteur de la poésie à une certaine expérience de la prose. Un passage qui ne se fait pas sans un certain jeu sur les régimes d'écriture : El-Mahdi Acherchour se joue du réalisme dans *Lui, le livre*. C'est ce que nous constatons, par exemple au deuxième chapitre du roman⁴⁹ avec la mise en place d'un cadre spatio-temporel qui s'engage dans un certain effet de réel pour s'en dérober très vite :

A quatre heures du matin, il était déjà là. Lui. En fait on ne pouvait pas savoir s'il était là ou non. Personne n'y était pour nous dire si c'était quatre heures ou... quatre heures plus tard... si c'était lui ou quelqu'un d'autre. Un matin, Youcef nous raconta tout ce qu'il savait. A huit heures, lui, le vieux

⁴⁸ *Ibid.*, p. 9 et suivante.

⁴⁹ « Le rôle du Lion », p. 25- 45.

mécanicien, frappa à la porte du café. Ou du bar. Personne n'y était pour lui dire s'il était là ou non.⁵⁰

Dans un espace-temps précis et délimité semble-t-il- « *quatre heures du matin* » au « *café* »-, le narrateur dissémine un doute par des propositions introduites par la conjonction « ou » (dans « *ou... quatre heures plus tard...* » et « *Ou du bar* »). Les deux propositions sont typographiquement isolées. La première est bordée par trois points de suspension, la seconde est délimitée par deux points. Cette syntaxe a pour effet de consommer la fracture entre un réalisme possible et l'ouverture vers un univers conjugué au mode des possibles narratifs.

Les registres changent donc et le texte passe sans cesse d'un réalisme exagéré à un registre merveilleux. Les exemples ne manquent pas et celui qui a particulièrement retenu notre attention se trouve au troisième chapitre (« Au-delà de ce récit »). C'est le personnage principal, en charge de l'écriture du roman, qui en est le narrateur principal. Celui-ci raconte des péripéties qui ont eu lieu dans son café et revient sur les circonstances de sa fermeture :

Un samedi, après deux ans de vie conjugale, je reçus deux lettres dont l'une, écrite en langue de Satan, m'incitait en me menaçant ironiquement à changer de profession ou à quitter la ville. Dernier délai : 13 juin 74 à six heures du soir. Le lendemain, à six heures du matin, naquit ma fille. Le vendredi de la semaine suivante, je m'en souviens comme si c'était hier ou avant-hier, le Président était arrivé par le train de midi visiblement fatigué, triomphalement escorté par les ombres de son pouvoir, oui le chef de ce pays en personne ; à deux heures, il me remit la valise pendant que le maire nous racontait ses épopées municipales ; ses paroles [...]. Quatre ans plus tard, l'enfant de

⁵⁰ *Ibid.*, p. 25.

Guelma mourut lui aussi, enterré sans être lavé ; personne n'eut le courage de mouiller ce pauvre bout de chiffon ; et la gare, mon pauvre café, n'était alors qu'un bout de souvenir d'oubli et de bruit de dominos [...].⁵¹

Tout un contexte historique est mis en place pour raconter cet évènement de la fermeture du café. Une date est indiquée et des évènements de l'Histoire suggérés. Autant d'éléments qui participent de la création d'un effet de réel qui ne durera que quelques paragraphes, car une fois la narration confiée à un autre personnage, l'enfant de Guelma, un client du café, le décor change pour un registre qui sort d'un cadre réaliste :

Au café, un vendredi

Après la fameuse prière hebdomadaire, il y eut un silence. Tout le silence à la fin (il soupira et poursuivit) N'oubliez pas de revenir ! N'allez pas comme ce vieux, ce dernier voyageur, revenez, gens de la gare, venez, approchez-vous, voici la moins achevée de mes histoires. C'était un vendredi ou un samedi quand les Premiers (ils étaient une dizaine) s'installèrent à la lisière de la Forêt qui ne semblait pas de bois mais de rien, en guerre contre sa propre apparence. La première fois qu'ils avaient vu la grotte où Mehamed Rassoul, grand saint fondateur de ce lieu saint et grand vengeur devant l'Eternel, avait été conçu, ils aient cru voir la bouche de leur idole invisible, innommable jusqu'à nos jours. Cette irréalité idole était en réalité la première chose à être nommée Maison. Mais dans l'esprit des Premiers, ce n'était guère une maison réelle c'était en revanche quelque chose de plus irréel que leur sortie de la Forêt. Par respect du feu, l'idole la plus visible, ils ne l'avaient pas incendiée, ils n'avaient pas non plus l'ardent désir de nous bénir de leur précieuse histoire dont le poids n'avait d'égal que celui d'un important héritage. Quelques siècles plus tard, la vie n'y avait pas beaucoup changé, la Forêt avait été des centaines de fois incendiées, et ce fut cette époque, par une matinée lumineuse, que les habitants- des dizaines, voire des

⁵¹ *Ibid.*, p. 51.

centaines- de ce lieu décidèrent de donner un nom court et définitif à leur hameau, d'autant plus qu'un des leurs, celui qu'on nommait le Premier voyageur, leur avait assuré dès son retour du premier voyage qu'il existait des lieux comme le leur dans le monde, Y en a des centaines, leur racontait-il, plus encore, des milliers, et tous ces lieux étaient des histoires qu'on ne raconte pas au monde, le silence qui les habite est une grotte où même les paroles du Prophète (ou celles des Cheikh Mehamed) ne résonneraient pas. Amen.⁵²

Un récit fondateur qui semble présenter, à la lecture, des contours cosmogoniques et cosmologiques à la fois : l'histoire du commencement, ou commencement de l'histoire.

Un commencement qui se situe par rapport à la sortie des « *Premiers* » de la « *Forêt* » vers la « *ville-hameau*⁵³ ». Cette forêt aura un nom et un référent géographique réel, quelques paragraphes plus loin : « *la plus triste des forêts, l'Akfadou*⁵⁴ ». Un énoncé aux contours « mythiques » racontant l'histoire « Premiers fondateurs » de la ville par le prisme d'un discours qui semble lui aussi se ranger du côté du *muthos*.

3. Tissage des voix/voies

Puisque tout commencement implique une suite et que toute *fondation* donne lieu à une construction, cette dernière semble procéder ici au moyen du « tissage » :

Il (lui) y trouvera [...] des phrases courtes souvent lourdes de seulement un point, des dominos ou des dès à jeter, des bouts de chiffon à jeter ou à tisser, y trouvera [...] des voix entrecoupées, presser de s'élever, géantes, des fées

⁵² *Ibid.*, p. 52 et suivante.

⁵³ *Ibid.*, p. 57.

⁵⁴ *Ibidem*. Akfadou est une commune de Kabylie, de la wilaya de Béjaia, en Algérie. Une région montagneuse réputée pour la densité de sa forêt. C'est dans cette commune qu'El-Mahdi Acherchour a écrit ce roman.

*habitées par les contes qu'elles (les voix) avaient hautement tissés dans la Voix, la Mémoire, l'Essence [...].*⁵⁵

Plus loin dans le texte, cette métaphore du tissage est reprise pour figurer l'acte d'écrire :

Mais contre toute attente, je parle tout bas tel qu'en moi-même en attendant l'Essence, l'Achèvement, en tissant silencieusement les voix amicales. (Quant à vous, chers amis, vous qui m'attendez là-bas, au-delà de tout cela, sitôt que la parole vibrera juteuse, je vous confierai le secret de mon attachement aux contes d'hier. Et mon attachement à ce nouveau jour vous racontera la lune serrée entre les nuits, vous détachera de l'obscurité d'aller dans la joie).⁵⁶

Plusieurs passages du second chapitre actualisent cette isotopie du « tissage » : « *Les feuilles qui refusaient les flammes, par bonheur, croisent l'instant de l'écriture en fumée*⁵⁷ », par exemple. Ce « croisement » de l'écriture avec des éléments de la nature (« *feuilles* » et « *flammes* ») en signe réellement la soudure.

Mais il ne s'agit pas d'une simple inspiration poétique :

Trois nuages (pourquoi trois ?) se regardent dans cette clarté si déchirante que les orages soudés à l'aurore ôtent toute isolation [...]. Ce n'est pas toi (pourquoi c'est toujours toi ?) que j'ai soudée à l'écriture ?⁵⁸

⁵⁵ *Ibid.*, p. 8.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁸ *Ibid.* p. 12.

Le traitement que réserve l'écriture aux matériaux linguistiques fait jalonner l'itinéraire scriptural de manière totalement aléatoire, tissant la trame romanesque autour d'un nombre infini de thématiques et de récits emboîtés.

Comme nous avons déjà pu le constater, ce n'est pas le réalisme qu'a choisi l'auteur, mais une écriture postmoderne. Il ne s'agit pas pour lui de reproduire la réalité, en donner un miroir fidèle, mais de mimer, jusqu'à même la structure narrative, la complexité du monde. Ainsi l'écriture elle-même devient à la fois mode de lecture et de déchiffrement des tensions sociales ou culturelles qui structurent le contexte d'où il émerge. C'est ainsi que, dans la structure romanesque du Livre, est audible une polyphonie de nombreuses pratiques langagières.

En effet, dans l'ouverture du second chapitre, le narrateur interpelle son narrataire avec insistance : « *Quant à vous, chers amis, approchez-vous, venez plus près de ma bouche, ajoutez, ôtez tout cela à ce récit, tout cela ajouté, ôté, puis partir. Là-bas. Plongeons ! Passons !*⁵⁹ ». Cette interpellation du narrataire, qui prend ici plutôt la forme d'un auditeur ou d'un auditoire, semble poser un cadre qui se rapproche de celui d'énonciation et de transmission du conte. En tout cas, il pose le narrateur comme « conteur » plutôt qu'écrivain. Ce que les premières pages du roman annonçaient déjà. Une organisation « ritualisée » autour de la parole contée que nous retrouvons tout au long du roman, comme nous pouvons le noter à travers la (re)lecture de ce passage que nous citons de nouveau :

⁵⁹ *Ibid.*, p. 9.

Et mon pain quotidien, mon futur, c'est vous, approchez-vous, tout comme une lignée [...]. Un jour peut-être, je vous raconterai tout cela : une immensité perdue, cette forêt plongée et chantée dans ma mémoire, cette, cette et cette.⁶⁰

Le narrateur avouera, quelques pages plus loin, son attachement à ce type de « langage » : « *Si éphémère est l'attachement à ton langage : les contes d'hier. De nulle part. La nuit des ogres. La vague des chants*⁶¹ », et ajoutera : « *je vous confierai le secret de mon attachement aux contes d'hier*⁶² ». Il se pose lui-même comme conteur et dialogue avec d'autres conteurs : « *Ah ! jeune conteur : Ne reviens pas avec le rossignol attaché à la voix de nos jours*⁶³ ».

Le narrateur, conteur et écrivain à la fois, implique son narrateur-auditeur dans des actions dont les verbes sont conjugués, pour la plupart, à la deuxième personne du pluriel. Cependant, il ne manque pas de s'en distinguer, en se marquant lui-même d'une étrangeté :

Commençons ! D'abord, veuillez m'excuser si vous vous sentez étranger à mon accent de journalier forcené, étrangement obsédé par ma future identité. [...]. Non, je ne le savais pas. Tout est passé si vite, toujours si vite pour arriver... Pour arriver à l'espoir de vous en parler en étranger.⁶⁴

⁶⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁶¹ *Ibid.*, p. 15.

⁶² *Ibid.*, p. 17.

⁶³ *Ibidem.*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 10.

Cette étrangeté, c'est bien l'« accent » d'une oralité qui se veut « quotidienne », « journalière », mais qui en même temps s'ancre dans « l'ancestral instant⁶⁵ ». Elle puise dans des « sources ancestrales⁶⁶ ». De ces sources ancestrales, le narrateur exploitera certains proverbes qu'il renouvèle : « *Tant va le vent aux arbres, chantaient les Premiers (que Dieu les accueille en Son vaste Paradis), qu'à mi-chemin il se perd. J'ai oublié la suite. Ne l'attendez pas de ma bouche⁶⁷* ». C'est, en somme, la quête d'un langage original et originel qui se dessine ici. Avec ce détour par le fond linguistique (et imaginaire) commun que constituent les proverbes, El-Mehdi Acherchour inscrit dans sa prose la parole des « Premiers », mais sans la laisser telle qu'elle. Il la modifie à son gré. Il évite ainsi d'emprunter des sentiers battus et prend le risque d'une voie de « dépaysement » culturel. Ce qui a pour effet de produire une certaine « inquiétante étrangeté », voire une « familiarité inquiétante » : « *(Quant à vous, mes vieux amis, de tout ce que je vous ai dit, ôtez tout accent familier à ce récit, n'acceptez que la clarté d'aller dans ma joyeuse étrangeté...)*⁶⁸ ».

La voix narrative de *Lui, le livre* se fait donc familière et en même temps étrangère à cette collectivité à laquelle elle s'adresse. Elle s'impose ainsi comme une certaine expérience de l'altérité culturelle « proche ».

L'étrangeté originelle, intrigante, voire inquiétante du *Livre* est surtout due aux diverses stratifications narratives et culturelles qui en composent le texte et en orchestrent la narration. Nous passons, avec *lui, le livre*, d'un registre réaliste au

⁶⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 19.

registre fantastique tout en passant par l'onirisme qui crée des réseaux métaphoriques plus ou moins surréalistes.

Les canons de l'écriture poétique, prosaïque et « contiques » sont aussi très présents dans le texte. Nous retrouvons en effet des fragments poétiques mis en relief par des stratégies scripturales particulières (dispositions typographiques en vers et caractère italique) :

*Toutes les roues
Rapprochées en lenteur
Trainant par le cœur
Le jeu du nouveau-né
A long terme
Au terme de l'instant
S'écourte l'espoir de
Percer le pneu des mystères
Que la poussière regonfle
Toute la vie
En récit
L'écrire puis partir
A la longue renaissance
Des mots versés dans une phrase
Aussi longue
Que son agonie
Après l'achèvement
De l'Achèvement⁶⁹*

Les caractéristiques de la prose poétique⁷⁰ sont également présentes dans ce roman. Nous citons, à titre d'exemple, le passage suivant qui nous semble riche en allitérations et assonances :

⁶⁹ *Ibid.*, p. 14.

A présent, si j'ai quelque chose dans mes mains, ce n'est ni un secret ni une vipère (j'ai rêvé, trop rêvé d'un ver de terre), mais ce n'est qu'une de ces clés que j'ai ramassées par terre.⁷¹

L'écriture propre au genre théâtral parcourt également ce premier roman d'El-Mahdi Acherchour. C'est ce que nous notons quand l'auteur met en texte, au quatrième chapitre, le long discours de « *enfant de Galma* » :

(Il réfléchit un moment). Chose curieuse, la mort ; on meurt souvent sous le poids d'une lueur pressée de partir. La nuit, on s'amuse bien (rire) ; on dit que derrière la lune, il y a son visage, venez revenez, vous pouvez le voir ; on dit que les jeunes filles meurent toujours à l'aube. C'est curieux la vie : un long soupir tiré de l'hymen. (rire). De nulle part. Toujours vivant, toujours la nuit. On s'amuse toujours avec la farouche vierge allée en fête qui, jusqu'aux yeux fermés, revient pour y mourir de grand amour. C'est toujours elle ; elle ouvre les jambes à ceux qui prient à l'aube. Nous n'avons ici qu'une vie, c'est... (rire).⁷²

Ce passage se rapproche plus d'une réplique théâtrale que d'un dialogue romanesque avec sa double énonciation mise en exergue typographiquement. Les propos du narrateur principal (qui sont des informations sur l'état du personnage au moment de sa prise de parole) sont mis entre parenthèse à l'instar des didascalies dans un texte dramatique. Nous retrouvons également, au chapitre sept (« Le rôle du chien ») un

⁷⁰ Jean-Yve Tadié définit la « *prose poétique* » comme étant une « *forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de destruction du roman et de celles du poème : le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème.* » (Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, Paris, PUF, 1978, p. 7)

⁷¹ El-Mahdi Acherchour, *op. cit.* p. 41.

⁷² *Ibid.*, p. 56.

autre dialogue encore plus travaillé dans son aspect « théâtral », comme destiné à une représentation :

*Les deux jeunes garçons s'amuse*nt.

On frappe. Le vieux ouvre la porte. Entre le plus jeune de ses domestiques.

Un taleb⁷³ habillé en blanc. Tel un coiffeur, sa lumineuse présence réveille le chien noir.

Garçon I, à son ami : Tu n'aurais pas un rasoir ?

Le taleb, au vieux : j'ai oublié de vous dire bonne nuit.

Le chien, déchaîné : (...)

Garçon II : il va nous mordre.

Le Vieux, au taleb : N'oublie pas de le dire à l'autre. Demain, à l'aube. Tu as bien compris, attention !

Le chien cherche les deux voleurs. Il ne les trouve pas. La nuit les a sauvés.

Le Vieux, au chien : Où es-tu ? Je découvre le raison pour laquelle j'ai tout donné ; en donnant une partie de moi-même, je redécouvre la partie que j'ai reçue : Toi, donneur de tout ; moi, ton maître. Où sont-ils ? Où est leur mère ? Où est l'Amant, le Rassoul ? Où est l'âme de cette ville ? Où...⁷⁴

Nous le voyons, le caractère italique isole les énoncés qui renseignent sur l'« état » des protagonistes de leurs « discours ». L'absurdité du dialogue rappelle aussi l'écriture dramaturgique de l'absurde (à l'image de l'écriture beckettienne par exemple). Cette disposition typographique mobilise ici l'attention sur le signifiant, sa mise en forme et l'isole du reste du corps du texte. C'est comme si son intrusion n'avait d'objectif qu'un effet de « tissage » d'une certaine hétérogénéité générique. Un tissage qui rappelle aussi l'activité artisanale.

⁷³ Un « taleb » désigne en arabe un individu qui poursuit des études coraniques en vue de devenir érudit. Ce mot renvoie aussi dans certaines régions de l'Algérie, notamment en Kabylie, à une certaine catégorie d'ermite qui maîtrisent l'art de la magie (blanche ou noire).

⁷⁴ *Ibid.*, p. 81.

Tassadit Yacine, dans son investigation anthropologique de la culture kabyle, étudie la dimension cosmologique de l'activité artisanale du tissage :

[...] le tissage, chez les Kabyles, est la réalisation de l'union du ciel et de la terre. On dit en effet que le début de l'humanité Tahitust, la femme de Ahitus le forgeron, ayant vu pour la première fois la pluie tomber, ramassa des bouts de laine et, partant de cette image, en construisit à son tour une réplique miniature. Depuis, le métier à tisser est entouré d'un halo de légendes car, comme la terre et le ciel, il dispense non seulement la vie- le métier à tisser participe de l'humanité puisqu'il est doté d'une âme, d'un souffle dit *ṛṛuḥ*- mais aussi la mort selon la manipulation qu'en font les utilisatrices. Il est aussi nécessaire dans les rites d'ouverture et de fermeture [...].⁷⁵

L'anthropologue circonscrit les contours *mythico-rituels* du métier à tisser, et en souligne la portée symbolique. Son aspect *magico-rituel* investirait donc les différents matériaux qu'il mobilise. C'est le cas du fil de roseau qui est « *symbole de l'âme (ṛṛuḥ : il monte et descend dans le métier, comme souffle de la vie dans le corps de l'homme)*⁷⁶ ». Ce symbole de la vie peut aussi entrer en rapport avec la mort dans la mesure où il « *sert à prendre les mensurations des morts- avant de creuser la tombe- [...]. De même qu'un bout de laine qui a servi à laver un mort peut être utilisé pour tuer symboliquement quelqu'un [...]*⁷⁷ ». Le tissage reproduit également la vie en « *réalisant rituellement (logiquement) l'union cosmique*⁷⁸ ».

⁷⁵ Tassadit Yacine, *Les Voleurs de feu. Éléments d'une anthropologie sociale et culturelle de l'Algérie*, Alger, Alpha, 2008, p. 144.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 146.

⁷⁷ *Ibidem.*

⁷⁸ *Ibidem.*

Pierre Bourdieu note également ce lien entre le métier à tisser et la vie/la mort dans la culture kabyle :

Le moment décisif de l'opération dangereuse d'union des contraires, et en particulier le croisement des fils qui produit *erruh'*, l'âme, euphémisme désignant une chose dangereuse, est toujours confié à une vieille femme, à la fois moins précieuse et moins vulnérable (Chantréaux, 110). Selon un informateur, l'entrée dans la maison du métier à tisser, c'est-à-dire d'une personne nouvelle, doit-être payée d'une vie ; pour conjurer cette menace, on égorge sur le seuil une poule, dont on verse le sang sur un des montants du métier et que l'on mange le soir [...].⁷⁹

Ces éclairages anthropologiques sur le tissage en tant qu'activité nous permettent de lire autrement certains passages de *Lui, le livre*, notamment ceux où il est question de Zalgoum. En effet, dans ce roman d'El-Mahdi Acherchour, cette figure du folklore berbère fait interagir le monde des vivants avec celui des morts et assure ainsi le « tissage » de stratifications et de logiques anthropologiques :

Si éphémère est l'attachement à ton langage : les contes d'hier. De nulle part. La nuit des ogres. La vague des chants. Puis ton silence nous exhume survivants, perlés, déferlés à noircir tous les lindeuls qu'on avait attachés puis lâchés dans l'obscurité. Sous tes yeux, les cadavres reçoivent tout : du sel, des roses... Puis viennent les visites de la svelte éternité de l'Aimée. De partout. Ils viennent ; ils m'appellent, et j'entends : Ah ! jeune conteur, ah ! jeune cœur. [...].⁸⁰

⁷⁹ Pierre Bourdieu, « Le Démon de l'analogie », *op. cit.*, p. 410 et suivante.

⁸⁰ El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 15.

Le silence de Zelgoum « *exhume* » et réintroduit la mort dans le monde des vivants, tandis que son « *dialogue* » prolonge la « *joie estivale des amis morts* », tissant ainsi son fil autour de ces deux univers (de la vie et de la mort) :

Toute nue, elle a pris le temps de survivre avec moi. Partent tous les survivants sans nous dévêtir. Le dialogue, loin de la vitre, ne nous sert plus de nudité. Le rideau entre nous se simplifie en brouillard identique au linceul lâché dans l'obscurité d'aller dans la joie estivale des amis morts sans entendre son nom. Zelgoum, toute secrète, toute sa demeure accueille au fondement, accueille secrètement au secret fondateur. (Sachez, chers amis, que dans sa demeure le rêve d'y être simplement vivant n'est jamais admis, mais simplifié- en réalité tant attendue, cette lueur passagère, tant glacée après le passage de l'été). Elle a pris le temps de partir, de revenir. Et de dire La mort approche que faire ? j'ai dit moi aussi j'ai peur, moi aussi je suis mort. Zelgoum, j'atteste sans crier que la vie est ce tonnerre que les siècles de sécheresse ont prêché bien au-delà du prêche lui-même.⁸¹

Tissage de voix, mais aussi et surtout tissage de « voies » tracées par la « raison » graphique⁸² d'une part, et, d'autre part, par le « résonnement » des « *chants des Premiers mourants*⁸³ » portés tantôt par une « *lyre païenne*⁸⁴ », et tantôt par « *la flûte de l'intemporelle perte*⁸⁵ ».

Ainsi, nous envisageons les passages qui textualisent ce « tissage » dans ce qu'ils peuvent signifier au niveau symbolique. Le tissage en tant qu'activité s'insère, chez les

⁸¹ *Ibid.*, p. 18.

⁸² Une « raison » qu'annonçaient, à l'ouverture, ces « *phrases courtes souvent lourdes de seulement un point* »

⁸³ *Ibid.*, p. 15.

⁸⁴ *Ibidem.*

⁸⁵ *Ibid.*, p. 21.

Berbères, dans la catégorie du rituel. C'est en tout cas ce qu'attestent les travaux de Pierre Bourdieu :

Les rites qui accompagnent les labours ou le mariage ont pour fonction de rendre licite, en la dissimulant, la collision de deux principes opposés, *coïncidentia oppositorum*, opérée par l'action du paysan qui est contraint de forcer la nature, de lui faire viol et violence, en mettant en œuvre des instruments par soi redoutables, puisque produits par le forgeron, maître du feu, le soc, le couteau, la faucille. Il s'agit de transformer en actions rituelles savamment euphémisées les actions objectivement sacrilèges qui consistent à séparer, couper, diviser (avec la moisson, la coupe du fil du tissage, l'égorgeage d'un bœuf lors du sacrifice) ce que la nature (c'est-à-dire le *nomos*, la taxinomie) a réuni, ou, à l'inverse, à réunir- avec la trempe du fer, le mariage ou le labour- ce que la nature (c'est-à-dire la taxinomie) a séparé.⁸⁶

Le « tissage textuel » que réalise ce roman amorce la collision de deux mondes : celui de l'oralité et celui de l'écriture⁸⁷. Le *Livre* ainsi « tissé » devient l'instrument du « forgeron » qui permet de réunir ce que la culture et, sa manie de la taxinomie, tend à séparer, sinon à isoler, l'une de l'autre : la parole orale, ou oralisée, et la parole écrite.

Une activité de « tissage textuel » qui se trouve dans le *Livre* quasiment ritualisée. C'est ce dont témoigne toute une construction de la scène qui décrit Youcef, personnage principal du troisième chapitre intitulé « Le rôle du lion », au moment où il commence à écrire :

⁸⁶ Pierre Bourdieu, « Le Démon de l'analogie », *op. cit.*, p. 384.

⁸⁷ Nous préférons le qualificatif « hétérogènes » à celui de « opposés » pour éviter les débats belliqueux qui tendent à opposer, d'une manière catégorique, l'oralité à l'écriture.

J'ai hâte de partir. Non, d'abord, il faut que je fasse quelque chose de plus urgent : écrire le dernier mot : son nom. Pour cela, je caresse les feuilles qui refusaient les flammes. L'érection tout à coup. Tout mon corps s'élève au soleil. Tous les rayons s'émancipent de leur tunnel. La ville. Le hameau. L'arbre. Les feuilles mortes. [...]. La petite demoiselle à qui j'ai parlé avant-hier. Dans le rêve. Non, au téléphone. Il faut que je lui écrive quelques mots. Non, non pas ceux qui se regroupent sans cesse sur les troncs. Pour cela, j'ai cessé de caresser les feuilles.⁸⁸

Cette scène se prolonge, sans aboutir, deux pages plus loin :

Non, moi je n'ai rien oublié de ces années-là. Pour cela, il faut que je lui écrive à propos de ce jour-là. Sans doute aurai-je besoin de ton aide. Pour cela, j'ai acheté des stylos noirs MADE IN ITALY, une bonne quantité, de quoi écrire toute une mer. Un océan. Plongez ! Chantons ! Vas-y, prends note tout de suite, j'ai oublié la suite, on oublie tout [...] Et je recommence ; je recommence le jour même dans ma chambre à la lumière de quelques souvenirs couchés au sous-sol de la mémoire comme des vers assoupis dans le creux d'une main elle-même assoupie après avoir creusé une bonne quantité de puits. Qu'est-ce que tu attends pour noter ? Une chambre ordinaire : une porte, quatre murs, une fenêtre qui donne sur jardin ordinaire : au milieu trône un arbre nocturne et fruitier. Quand je ne le regarde pas, je regarde les feuilles qui refusaient les flammes et je dors par terre ; et je recommence. Je continue. Je me réveille à quatre heures du matin (l'heure des cauchemars, me diras-tu) pour écrire quelque chose que j'ai oublié de souligner au commencement ; et je recommence à le regarder dans la nuit noire. Je ferme la fenêtre : j'ai oublié la suite.⁸⁹

Cet acte initial d'écrire est inversé : le narrateur-écrivain débute par le « *dernier mot* » qu'il recommence à écrire avec insistance, donnant à ce moment de commencement

⁸⁸ El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 35.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 37.

une dimension quasi-rituelle : c'est tout son corps qui s'élève, marquant cet instant d'ouverture d'une dimension *magico-rituelle*.

Une dimension que nous retrouvons aussi dans le discours du narrateur du premier chapitre qui se trouve aussi ponctué de références aux « *Premiers* », ces ancêtres chez qui il semble puiser sa sagesse. Des ancêtres qui sont aussi obsédés par la figure de Zelgoum.

L'univers de ce narrateur est, par ailleurs, peuplé de personnages féériques ou de figures légendaires et énigmatiques :

Et je regarde.

Une image, peut-être. Une fée bien vraie, au-delà de la vitre, sous la pluie déjà décrite. Déjà décrite par les Premiers : se garder de la regarder, Zelgoum, puis regarder l'invisible pour voir passer la millénaire chevauchée des rages.⁹⁰

Zelgoum, cette figure de la marge, que l'ordre des saisons règle, ou plutôt le dérègle : « *Le froid de mes yeux voit l'été annuler son passage ; le feu qui m'envahit dans ses brûlures est celui de son corps porté en souverain par le désordre des saisons*⁹¹ ». Elle est le sujet principal du deuxième chapitre de *Lui, le livre*, et revient dans les propos de tous ses personnages.

Mais avant tout, Zelgoum est le personnage principal d'un conte populaire berbère recueilli par Mouloud Mammeri (1996⁹²) et Leo Frobenius (1997). Les deux versions

⁹⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁹¹ *Ibid.*, p. 17.

⁹² Nous avons annexé le texte intégral de ce conte, extrait de *Contes berbères de Kabylie*, à cette présente thèse.

du conte racontent les péripéties d'une jeune fille, Zalgoum⁹³, qui, fuyant un mariage incestueux, se réfugie dans une grotte. Un prince l'en fait sortir et l'épouse. Les thèmes principaux autour desquels est articulé ce conte sont : l'inceste ; l'exil ; les rapports familiaux de type ascendant/descendant⁹⁴, homme/femme⁹⁵ et le rapport sauvage/domestique.⁹⁶

El-Mehdi Acherchour consacre une bonne partie de *Lui le livre* à la réécriture de ce conte. Une réécriture qu'analyse aussi Dalil Slaahdji :

Cette figure féminine occupe une part importante dans Lui, Le livre, car elle se démultiplie jusqu'à ne plus savoir si on a affaire à un ou plusieurs personnages à la fois. Zalgoum apparaît donc à des endroits stratégiques du texte dans la mesure où on la découvre au début au milieu et à la fin du livre. Tantôt, elle est fille de sorcier vivant dans une grotte et l'épouse d'un chasseur de sanglier avec qui elle aura dix garçons, tantôt, elle est une belle jeune fille («Une fille, m'a-t-on dit, parfaite, belle et lumineuse » (p. 165) sourde et muette qui un jour décide de se suicider pour ne pas épouser un homme dont elle ne veut pas. Ces deux personnages féminins même s'ils sont différents ont malgré tout un point commun : celui d'être des femmes toujours convoitées, désirées, ce qui fatalement renvoie, même de manière laconique, au conte tel que rapporté par Mammeri et Frobenius. L'autre élément notable concernant ce personnage est la description qui en est faite

⁹³ C'est l'orthographe que nous retrouvons dans les deux versions cités ci-dessus. El-Mahdi Acherchour a opté pour une autre orthographe : « Zalgoum ».

⁹⁴ Le mariage incestueux fut voulu par le frère mais aussi par la mère et le père.

⁹⁵ C'est bien pour éviter la perdre un fils qui menaçait sa mère d'exil et d'éloignement que celle-ci consentit à lui marier sa propre fille.

⁹⁶ Que ce soit sur le plan de la structure actantielle de ce conte- les adjuvants de Zalgoum sont tous des animaux- où sur le plan de l'organisation des espaces : maison familiale, fontaine, grotte.

au chapitre « Parce qu'en ce récit », Partir (pp. 09-23), où très vite, on comprend qu'elle hante véritable la mémoire de l'auteur.⁹⁷

La réécriture de ce conte plie son personnage principal aux lois du récit onirique. Zelgoum, est ici un personnage fantasmé, sorti des contes de jadis, que l'écrivain rêve, à qui il s'adresse et qu'il fait parler :

Zelgoum, cette énigme pucelle pour moi, violée pour l'entendre proclamer que tout cela pourrait être un jour notre histoire à nous tous. Zelgoum, long dialogue entendu dans un seul murmure. Zelgoum a dit Tes contes inachevés et les figures du nouveau jour m'ont jetée aux diseuses de brûlures, taiseuses sur mes lèvres bien parées de la muette peur. J'ai dit Moi aussi j'ai peur, moi aussi je suis muet.⁹⁸

Bien que les normes typographiques du dialogue ne soient pas respectées ici (c'est d'ailleurs une constante chez l'auteur), la majuscule (dans « *Tes* » et « *Moi* ») délimite le discours de Zelgoum et celui du narrateur. Le destin de ce dernier semble d'ailleurs être intimement lié à ce personnage :

Comme moi, elle s'est perdue pour que je l'attende. Elle a pris le temps de me chercher (moi) tel qu'en exil et de le chercher (lui) là-bas parmi les olives et les figes du nouveau jour qui tombaient de leur immaturité égarement.

Comme moi, elle a d'abord pensé à la tombée de la nuit, ensuite à ce qui se cherche parmi les pensées (les dernières) ou parmi les apatrides (les premiers) dont la (seule) pensée était de repenser la mère patrie.

Elle a pris le temps de régner sur moi et sur le temps, cette Espacée, grande espacée soufflée, allée pour que je l'attende, cette démente identité, cette

⁹⁷ Dalil Slaahdji, « Lui, le livre d'El-Mahdi Acherchour ou la déconstruction du champ romanesque », *op. cit.*, p. 61.

⁹⁸ El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 17.

souveraine présence, cette géante attente, cette, cette et cette, que je l'attende en même temps que la braise à souffler sur la vie qui galope, qui s'arrête en même temps que (cette) vivante-passante. Comme moi, elle refuse de passer comme moi.

Vieux de tout cela, je proclame en une (seule) phrase que tout cela n'est ni à toi ni à elle, que (cette) histoire n'est pour le jeune conteur qu'une histoire (une longue phrase) vieille de mille contes jamais allée à sa jeune bouche.

Que je la regarde, assise à même le mirage quand elle se relève réelle oasisienne de son pouvoir ! Elle a pris le temps de régner avec ce regard.⁹⁹

Zelgoum devient ici une balise : elle émerge des olives et des figues¹⁰⁰ (« *là-bas parmi les olives et les figues* ») en un repère mémoriel et culturel pour le narrateur.

El-Mahdi Acherchour, en passant par cette figure légendaire de Zelgoum, confronte son narrateur aux logiques hétérophoniques qui en sont constitutives. C'est ainsi que nous retrouvons certains éléments du conte de Zelgoum dans *Lui, le livre* tels qu'ils ont été rapportés par Mouloud Mammeri. Nous pouvons citer le cas de l'oiseau qui, par un tour de magie, restitua sa main à Zalgoum et sauva ainsi son mariage avec le prince :

Mais voilà que la corneille, à qui elle avait jadis donné une poignée de blé, vint à passer et la vit tout éplorée à sa fenêtre :

- Qu'as-tu à pleurer ? lui demanda-t-elle.

Zalgoum lui raconta.

- Donne-moi un de tes fils de soie, dit la corneille, et je te tirerai de là.

Zalgoum lui jeta un plein écheveau et l'oiseau partit à tire-d'aile. Il alla droit vers la maison où le frère continuait de geindre dans son coin, et se posa sur le toit : la blanche main de Zalgoum était desséchée, mais elle était toujours là. La corneille la prit dans son bec et, aussi vite qu'elle était partie, s'en

⁹⁹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰⁰ En dehors de toute répartition arboricole, le figuier et l'olivier sont fortement présents dans les cultures méditerranéennes. Ils sont inscrits dans leurs univers symboliques et articulent la vie rituelle de bon nombre d'entre elles.

revint ; en chemin elle cueillit dans un pré l'herbe de guérison, d'une maison elle emporta un fil d'or. Elle fut bientôt de retour :

- Donne-moi ton bras, dit-elle à Zalgoum.

Elle adapta au moignon la main desséchée, la cousit avec le fil d'or et, quand le travail fut terminé, frotta la jointure avec l'herbe de guérison. Les doigts aussitôt recommencèrent à bouger, d'abord à peine, puis de plus en plus aisément. En même temps la main reprenait son volume, la peau sa belle teinte rose et blanc. A la fin Zalgoum tendit le bras : il parut entier, comme si on ne l'avait jamais amputé de la main. Elle se mit à l'ouvrage aussitôt, travaillant jour et nuit, pour finir avant les autres femmes. Elle eut bientôt terminé et exhiba un superbe manteau, que le fils du roi préféra à tous les autres.

Les femmes, dépitées, ne dirent rien, mais quelle ne fut pas leur stupéfaction quand, montant chez la jeune femme pour voir comment elle s'y était prise, elles la trouvèrent cette fois avec ses deux mains.

Le prince fit alors publier qu'il allait célébrer son mariage et convia aux cérémonies la foule de ses sujets. Les fêtes furent splendides et durèrent sept jours et sept nuits. Par la suite, Zalgoum eut deux garçons. Elle leur prodiguait tous ses soins et les préparait à succéder à leur père.¹⁰¹

Nous trouvons aussi une référence à cet oiseau « protecteur » dans *Lui, le livre* :

L'oiseau, qui te protège, Zalgoum, dépouille l'air déjà raréfié, dépouille le chant des mourants et celui des oiseaux presque morts que nous sommes. Les ailes et les migrations sont à l'abri tels qu'en nous-mêmes, parce qu'en dessous les morts sont presque en dehors de leur fixité amène qui nous protège de notre errance et de nous-mêmes en dessous, sous un ciel occulte d'un rien nocturne.¹⁰²

Nous pouvons aussi interroger le sens de « *chant des mourants* » qu'El-Mahdi Acherchour convoque dans ce texte : fait-il référence au frère de Zalgoum qui, au

¹⁰¹ Mouloud Mammeri, « Zalgoum », in *Contes Berbères de Kabylie*, Paris, Pocket junior, 1996, p. 93 et passim.

¹⁰² El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 13.

moment où la corneille atterrit sur le toit de sa maison, était en train de « *de geindre dans son coin* » ? Ce passage nous dit en tout cas la contiguïté de cette figure avec le monde du sauvage, mais aussi et surtout avec le monde de l' « au-delà ». Une contiguïté à un autre langage (celui du conte), à un autre temps (celui de jadis).

Dans cet espace que constitue le roman se produit un transfert, un travail réélaboration que l'auteur opère sur les éléments de la tradition orale. Ce qui montre sa force productrice et son originalité créatrice, car si El-Mahdi Acherchour y fait entrer des « indices » de son univers culturel, c'est bien pour les annexer, en les façonnant, à l'univers diégétique qu'il fabrique.

Troisième partie

Les cultures en poésie

I. Une poésie de l'égarement.....	228
1. Mise en contexte	228
2. Autour du paratexte.....	234
3. Un éloge du rêve, une poétique du paradoxe.....	246
4. Un je lyrique en quête de son identité.....	254
II. De l'égarement à la naissance/mort	258
1. La mort à l'œuvre.....	258
2. Gestation / accouchement : La <i>naissance</i> d'une parole immortelle	263
3. Parler, lire et entendre / écrire et <i>graphier</i> : entre oralité et écriture	267
III. De la logique métaphorique à la culture du poème.....	272
1. La métaphore comme médiateur culturel	272
2. « Prière / Chant » comme faits ethnographique.....	275
3. « Prière / Chant » comme pratique anthropologique	276
4. « Prière / Chant » dans la logique métaphorique du texte	277
5. Ethos et belligérences culturelles.....	282
IV. Une écriture du croisement	286
1. Croisements d'univers culturels et de systèmes symboliques	286
2. Croisements poétiques	291
3. L'écriture d'El-Mehdi Acherchour : une écriture du métissage.....	296

C'est aux frontières des disciplines constituées que se posent les questions les plus intéressantes, lorsque ces questions imposent de définir de nouveaux domaines de recherche ou de nouvelles approches.¹

On n'a pas prononcé d'autres mots.
On n'a pas voulu savoir qui vous étiez.
Vous êtes ces hommes,
Vous êtes la syllabe étouffée,
Ajoutées à mon dernier mot...²

¹ Claude Reichler, « Littérature et anthropologie », [En ligne], disponible sur : <http://lhomme.revues.org/188?file=1>

² El-Mahdi Acherchour, *Chemin des choses nocturnes*, Alger, Barzakh, 2003, p. 73.

I. Une poésie de l'égarement

1. Mise en contexte(s) :

C'est avec cette phrase, mise en exergue de cette dernière partie, que s'ouvre l'article de Claude Reichler intitulé *Littérature et anthropologie*. Lire un texte littéraire dans sa dimension anthropologique sans le *déculturer* ni le considérer comme un document anthropologique est le paradigme scientifique dans lequel nous tentons d'inscrire nos recherches.

Après avoir tenté de resserrer les liens entre la prose postmoderne d'El-Mahdi Acherchour et l'anthropologie du symbolique, nous allons nous intéresser ici à sa poésie.

Avec son jeu sur le signifiant, le poète déroute son lecteur qui, à moins d'être averti, se trouve dans l'impossibilité de retrouver son fil d'Ariane. Des textes poétiques qui sont aussi traversés par de nombreuses traces mémorielles et par des références à des motifs, à des lieux culturellement symboliques. Dans cette écriture poétique que nous pouvons qualifier de « déconstruite¹ » et d'éclatée, dans cette *dés-écriture* en somme, une unité s'impose d'elle-même : une réflexion sur l'Homme et sa condition d'une part :

Vous êtes ces hommes,
Vous êtes ces hommes dormeurs-nés
Morts de rêve en rêve dans mon rêve,

¹ On peut se référer à l'élan poétique dé-constructeur du sens de la poésie de Mallarmé tel que le montre Julia Kristeva dans son étude du *Coup de dé (La Révolution du langage poétique)*, Paris, Seuil, 1974).

Dans le suivant.²

Et, dans un élan autoréflexif, une réflexion sur l'écriture poétique, d'autre part :

Pour qui écrivent les poètes ?

Pour quelle beauté luisent les yeux du lecteur ?

Pour quel prix ?³

Le premier thème est ce qu'on peut qualifier de topos dans le champ poétique de manière générale, et en particulier, dans la poésie kabyle traditionnelle. C'est en tout cas ce qu'attestent les travaux de Mouloud Mammeri. Dans son livre intitulé *Poèmes Kabyles anciens*, l'anthropologue et écrivain analyse un large corpus de poésie Kabyle ancienne⁴. Il y dégage ce qui fonde, structurellement et thématiquement, la poésie kabyle contemporaine :

Une mutation est toujours une naissance nouvelle [...]. On mute, mais à partir de quelque chose qui, souvent à l'insu des néophytes, informe leur nouvelle foi, car, pour que ces créations nouvelles soient possibles, il a bien fallu que quelque chose arrivât du fond des siècles jusqu'aux créateurs actuels et leur ménageât des structures d'accueil, ne fût-ce que l'instrument d'expression.⁵

Ainsi, Mouloud Mammeri confère à cette poésie une dimension existentielle. Une poésie qui fait non seulement partie de la culture du peuple Kabyle⁶, mais donne

² El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 76.

³ *Ibid.*, p. 9.

⁴ Écrite en berbère et qu'il a traduite en français.

⁵ Mouloud Mammeri, *Poèmes kabyles anciens*, Alger, Mehdi, 2009, p. 12.

⁶ Elle accompagne le quotidien des hommes et des femmes, comme peuvent le montrer de nombreuses recherches anthropologiques comme celles de Pierre Bourdieu.

également sens à son existence. L'anthropologue souligne aussi l'importance des poèmes à caractère religieux. Il en dégage trois genres. Un premier « *mystique et personnel, expression souvent originale de sentiments originaux*⁷ », un deuxième nommé *Taqsit*⁸, et un dernier, les *Dikr*⁹. Ce dernier serait saturé par le motif de la mort avec une mise en relief de la séparation qu'elle engendre : « *la fin cruelle, la déchirante séparation de ceux qui s'aiment [...] la mort "amère comme le laurier"*¹⁰ ». Ce qui témoigne d'une vision du monde orientée vers le « vivre en communauté », le terrestre. Mais le plus important à souligner est ce fond commun, cet imaginaire collectif que véhiculent ces poèmes :

En réalité, la sensibilité de l'auteur, sans doute plus ou moins le reflet de la sensibilité collective, intervient d'une façon ou d'une autre dans cette interprétation versifiée.¹¹

La poésie kabyle, traditionnelle ou moderne et contemporaine, semble dépasser l'aspect fonctionnel de fixation mémorielle qu'on a longtemps assigné à la poésie. Elle devient ici détentrice d'une mémoire collective, soucieuse de la transmission des valeurs culturelles du groupe.

L'exemple donné par Mouloud Mammeri est aussi celui de la joute poétique qui n'est pas une simple conversation « poétisée ». Elle revêt une dimension de ritualisation, de

⁷ Mouloud Mammeri, *op. cit.*, p. 23.

⁸ « [...] sortes de petites épopées qui relatent les exploits militaires ou dramatiques des héros islamiques, ceux de l'histoire classique [...] ou les saints locaux » (*Ibidem*)

⁹ « [...] chantés le plus souvent (mais non nécessairement) sous forme de litanies par des groupes d'exécutants » (*Ibidem*).

¹⁰ *Ibid.*, p. 26. Le « devenir » du mort après la mort n'est pas ce qui importe, contrairement aux poèmes religieux de manière générale.

¹¹ *Ibid.*, p. 35.

symbolisation¹². Ce qui fait dire à l'anthropologue que cette poésie véhicule « *de façon inconsciente les valeurs dont la somme constitue l'idéologie du groupe*¹³ ». Ainsi, le poète :

[...] n'a pas seulement fonction d'intégration d'un groupe étroit, il en étend aussi l'horizon, il en projette la visée jusqu'où les moyens matériels des hommes des tribus ne peuvent normalement atteindre.¹⁴

En élargissant l'horizon de celui qui l'« écoute », cette poésie faisait donc office de transmetteur des valeurs culturelles par le biais de thèmes et de symboles emblématiques de cette culture.

Toutefois, en s'intéressant à la poésie d'un auteur kabyle d'expression française¹⁵, nous ne pouvons faire fi de l'altérité linguistique à laquelle elle est confrontée. De plus, la problématique de l'altérité linguistique et culturelle est très imposante dans le corpus étudié en raison des nombreuses et hétérogènes références avec lesquelles l'auteur joue.

Nous ne pouvons donc nous limiter, si l'on prétend essayer de comprendre la poésie d'El-Mahdi Acherchour, à cet héritage *poético-culturel* Kabyle, mais devons élargir notre regard à une vue d'ensemble sur toute la poésie algérienne d'expression française.

¹² L'exemple donné par l'anthropologue est celui de la joute poétique qui est jouée pendant les fêtes de mariage, et plus exactement, pendant l'épisode du henné (*lhenni*). Lors de ce rituel, les aèdes des deux parties (famille de la mariée et famille de l'époux) « *jouent* » la guerre pour éviter de la faire, et purgent, pour ainsi dire, cette violence qui est censée venir de cette union (« *lors même que l'on donne ou reçoit des épouses, on continue d'entrer avec l'autre dans des rapports de conflictualité voilée* », *Ibidem*).

¹³ *Ibid.*, p. 36.

¹⁴ *Ibid.*, p. 41.

¹⁵ Les poètes kabyles contemporains qui écrivent dans leur langue maternelle (le kabyle) sont très rares. Ils ont recours le plus souvent au français, et moins souvent à l'arabe.

Dans cette optique, les travaux d'Ali El Hadj-Taher nous offrent un regard savant et analytique sur une sélection de poèmes de cent cinquante-sept auteurs. L'auteur y note un rapport thématique qui lie la poésie algérienne contemporaine de manière générale à la poésie kabyle traditionnelle. L'auteur constate également que, au niveau thématique, cette poésie est travaillée par une structure qui fonctionnerait en oxymoron :

[...] d'ailleurs, même aux sujets les plus graves se juxtaposent l'amour, la joie des jours de fête, la beauté des sites et des paysages, les questions fondamentales de l'Homme, la méditation sur la pluie et le vent, sur le temps, l'amitié, la maternité, l'enfance [...]. En parlant de la vie, cette poésie n'oublie pas la guerre. Disant la peine, elle n'ignore pas que la joie est éternelle.¹⁶

Ali El Hadj-Tahar souligne cette tendance qu'a le poète algérien moderne, qui choisit le français comme langue d'expression, à pratiquer une poétique qu'il juge « conflictuelle ». En optant pour une langue importée de l'Occident, le poète algérien se garde nécessairement de tomber dans une quelconque « aliénation culturelle ». Cette quête se traduit sur le plan scriptural, par la juxtaposition des héritages anciens et traditionnels à la nouveauté moderniste et postmoderniste :

[...] ignorant les frontières, les œuvres dialoguent entre elles : on ne peut parler de la poésie algérienne sans établir une passerelle avec le monde arabe, avec l'Occident et la France en particulier, pour des raisons historiques connues.¹⁷

¹⁶ Ali El Hadj-Taher, *Encyclopédie de la poésie algérienne de langue française (1930-2008)*. Alger, Dalimen, 2009, p. 19.

¹⁷ *Ibid.*, p. 21.

Un caractère « multiculturel » semble se dégager de cette poésie algérienne. Ce que nous retrouvons également chez El-Mahdi Acherchour. Un savant mélange entre modernité et archaïsme thématiques et stylistiques. Une certaine errance donc qui va-et-vient entre des imaginaires quelque peu hétérogènes.

Cette situation du poète et de sa poésie nous renvoie aussi à la question de la « modernité¹⁸ » et à celle de la postmodernité poétique. Une poésie qui traduit une nouvelle vision du monde teintée d'incertitudes et d'ambiguïté¹⁹. Une poésie qui « *cherche à créer le sens en une assomption violente, parfois tragique du non-sens*²⁰ ». En alignant des réalités qui s'opposent ou se contredisent, l'écriture poétique moderne et postmoderne laisse voir, à travers la textualisation de paradoxes, son moteur créatif : le rêve et la rêverie.

Outre une fonctionnalité qu'on pourrait associer à celle de la muse antique, le rêve est surtout un moyen qui permet au poète dit moderne de revendiquer la liberté de son imagination. C'est ce qui apparaît, par exemple, dans cette lettre adressée par Andrés

¹⁸ Notons que le modernisme littéraire de manière générale s'oppose au terme de « classicisme ». Il se conçoit comme une posture esthétique qu'a connue la scène artistique européenne au début du XX^e siècle. Au cœur des créations artistiques qui s'apparentent à cette nouvelle position esthétique, on retrouve le triomphe de la subjectivité, le mélange générique, le refus de l'esthétique formelle, la tendance à la réflexivité et bien d'autres principes s'opposant les uns comme les autres aux canons de l'écriture classique. C'est avec Baudelaire que la question de la « modernité poétique » fut projetée au-devant de la scène des débats littéraires du XIX^e siècle. Il avait posé, en favorisant la valeur suggestive du langage, les fondements du modernisme poétique qui connut son essor avec les avant-gardistes (début du XX^e siècle, notamment avec les surréalistes).

¹⁹ Les bouleversements historico-politiques qu'avait connus l'Europe au tournant du XX^e siècle avaient semé le doute et l'insécurité au sein des élites intellectuels. Cette réalité s'est manifestée, dans la scène littéraire, par le rejet de tout ce qui, jusque-là, servait de modèle, notamment toutes les formes et tous les modes d'expression dont se servait la société bourgeoise.

²⁰ Jean Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964, p. 9.

Breton à l'imagination : « *Chère imagination, ce que j'aime surtout en toi, c'est que tu ne pardonnes pas*²¹ ».

Ce que nous notons dans le corpus acherchourien est précisément une oscillation entre un conservatisme et un modernisme. Autrement dit, à des thèmes hérités de la poésie Kabyle ancienne viennent se juxtaposer des thèmes qui parcourent le corpus poétique moderne. Nous allons essayer de voir, de repérer et d'analyser les différentes stratégies textuelles dont a usées le poète, et qui lui ont permis de produire un texte poétique oscillant entre modernisme poétique et archaïsme traditionnel.

2. Autour du paratexte

L'Œil de l'égaré présente un titre de nature simple. Formé de deux syntagmes nominaux, ce titre est unique et ne comporte aucun sous-titre. Une indication générique fonctionne en autonomie du titre dans la mesure où elle n'y est pas rattachée. Il s'agit de l'indication générique « *Poesie* », et puis « *Poème* » dans la page de titre. Cette variation sur l'indication générique (intentionnelle ou non) n'est pas fortuite : elle suggère que *L'œil de l'égaré* n'est pas un recueil de poèmes, mais un long « *Poème* ». Une indication générique qui n'est pas rattachée au titre par un quelconque coordinateur. Elle ne l'investit donc pas. Quant au deuxième recueil, *Chemins des choses nocturnes*, le titre est aussi de nature simple. Il est également composé de deux syntagmes nominaux. La même indication générique que celle du premier recueil en est aussi séparée dans la page de titre et dans la première page de couverture.

²¹ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Folio, 2009, p. 14.

« Dans le régime actuel²² », le titre occupe trois emplacements : « La première de couverture, le dos de couverture, la page de titre, et la page de faux titre qui ne comporte en principe que lui²³ ». *L'Œil de l'égaré* occupe deux de ces emplacements « traditionnels » : on le retrouve sur la première de couverture et sur la page de faux titre. Il n'est pas reproduit sur la quatrième de couverture, mais on y retrouve quelques informations biographiques relatives à l'auteur, et deux vers extrait de la page vingt-cinq :

Son geste divisé en mille bénédictions, me suffit.
Que je sois seulement son premier amant²⁴

Ces vers entrent en rapport d'intertextualité²⁵ avec un autre corpus poétique: celui du *Chant de l'ardent désir* d'Ibn'Arabi. Ils semblent faire allusion²⁶ à certains passages de l'œuvre poétique d'Ibn'Arabi, dont :

...Prodige ! Une jeune gazelle voilée
Montrant de son doigt pourpré et faisant signe de ses paupières !²⁷

²² Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 63.

²³ *Ibidem*.

²⁴ El-Mahdi Acherchour, *L'Œil de l'égaré*, Paris, Marsa, 1997, p. 25.

²⁵ Gérard Genette, dans *Palimpseste*, s'appuie sur l'apport de Julia Kristeva pour définir l'« intertextualité ». Il conçoit ce phénomène textuel comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. » (Gérard Genette, *Palimpseste*, Paris, Seuil, 1982, p. 8.).

²⁶ L'« allusion » est, selon Gérard Genette, un rapport d'intertextualité qui se manifeste « sous forme encore moins explicite et moins littérale » que les autres rapports relevant de l'intertextualité (la citation et le plagiat par exemple). Dans cette optique, un énoncé laisse « supposer » la présence d'un autre énoncé auquel il fait simplement allusion. Gérard Genette dit à propos d'un énoncé qui exprime ce rapport d'« allusion » que c'est « un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexion » (*Ibidem*)

²⁷ Ibn'Arabi, *Le Chant de l'ardent désir*. Traduit de l'arabe par Sami-Ali, Arles, Actes Sud / Sindbad, Arles, 2006, p. 39.

Et elle : "Ne lui suffit-il pas que je sois dans son cœur
Et qu'il puisse me voir en tout temps comme il veut ?"²⁸

C'est la cour faite à cette « *bien aimée* » qui semblent réunir les deux textes. De plus, le titre du premier recueil de poésie d'El-Mehdi Acherchour est inspiré du *Chant de l'ardent désir*. D'ailleurs, une citation d'Ibn'Arabi- extraite de la même œuvre- est mise en ouverture de *L'Œil de l'égaré*. Elle nous permet donc de confirmer ce rapport d'intertextualité entre les deux recueils de poésie. Nous reviendrons à ce rapport plus tard dans l'analyse.

Par ailleurs, les titres des deux recueils sont des titres thématiques²⁹. Ils désignent le sujet général des recueils : l'« exil » et l'« égarement ». Nous proposons, dans le tableau ci-dessous, un relevé des passages formant les isotopies dans lesquelles les titres s'inscrivent :

²⁸ *Ibid.*, p. 46.

²⁹ Retenons qu'un titre peut être « thématique », « fictionnel », « subjectal », ou encore « référentiel ». Il est, dans cette optique, porteur du « thème général » ou bien du « sujet » de l'œuvre. Il peut l'annoncer d'une manière « littérale », directe, d'une façon « métaphorique » et opérer sur l'axe paradigmatique un choix de syntagmes qui suggèrent le thème central, ou encore, par un procédé « métonymique », indiquer une partie, une composante de l'univers diégétique dans le titre. L'idée d'un titre métonymique et métaphorique à la fois n'est pas à exclure. Un titre peut également être « rhématique » en inscrivant son rapport au texte dans une dimension « réflexive », « métadiscursive ».

<i>L'Œil de l'égaré</i>				
Titre topique	Isotopies	Vers-Commentaires		
		Page	Vers	Mots qui actualisent le sème de l' « œil » et du « regard »
<i>L'Œil de l'égaré</i>	/Œil/, /Regard/			
		06	je dirai que je me suis éloigné avec un pauvre miroir en vous regardant d'un air condamné à mort avec le miroir des pauvres sur dur téton et vers jouets préférés je regarde regarde autour de celui qui me regarde	Miroir, regardant, regarde
		12	Dans la bouteille, le déjà vu essuie ses lunettes Porter l'œil loin sur pyramide	Vu, lunettes, l'œil.
		13	au détour de son regard grappe du sombre regard	Regard.
		14	Avec quel œil Vérité apprivoise paupières de rapaces Bientôt on ne	Œil, paupières, verra.

			verra que le nid de tes mots ou je veux rendre l'âme	
		27	Moi débris de son visage sous les oliviers Moi œil égaré dans le noir de ses yeux Moi son cil noué à ma langue maternelle	Œil, yeux, cil.
		51	Il te faut un autre œil pour trouver ton cœur Un œil qui frôle tes larmes	Œil.
		57	j'ai couru pour te voir passer je dois encore te voir fixée sur le podium des vaincus	Voir.
<i>Chemin des choses nocturnes</i>				
Titre topique	Isotopies	Vers-Commentaires		
<i>Chemin des choses nocturnes</i>	<i>/Cheminement nocturne/</i>	Page	Vers	Lexèmes actualisant le sème du « <i>cheminement</i> », de « <i>nuit</i> ».
		22	Tu suis toujours le dernier qui ne suit, Ni ne	Suit, nuit.

			sait ce qu'il se fait dans la nuit	
		24	<p>Ceux qui savent suivre le savent très bien</p> <p>Il te suit dans la nuit</p> <p>Mais cette nuit, il continue à vivre le futur, De ceux qui ne savent pas encore suivre</p>	Suivre, suit, nuit.
		25	<p>En cercle nous finissons nos chutes</p> <p>Sur la même chose, prompts</p> <p>A remonter comme à recommencer</p> <p>Le chemin des choses nocturnes</p> <p>Mais cette nuit, nous finissons</p> <p>Autre chose que la chute ; cette nuit,</p> <p>Nous sommes heureux de ce que sera la fin.</p> <p>A ceux qui ne savent pas suivre</p>	Chemin, nocturnes, nuit, suivre.
		36	<p>L'un après l'autre, nous suivons le pire des séparés</p> <p>Il nous promet toujours mieux : la nuit !</p> <p>De ce matin ? L'un après l'autre, nous chantons : Où vont les</p>	Suivons, chemin, nuit,

			longues nuits de ce chemin	
		79	Las de vous chanter qu'au-delà de ce chemin Il y a une vie et qu'au- delà de cette vie Il y a la nocturne volonté de rester en vie Las de vous devancer, passez votre chemin Quelque chose de plus long que la nuit	Chemin, nocturne, nuit.

L'isotopie annoncée par les titres est donc développée, commentée dans les vers relevés ci-dessus. Les titres entretiennent avec eux, selon le modèle proposé par Leo H. Hoek³⁰, un rapport *syntaxico-sémantique*. Ils remplissent la fonction de « sujet », et les vers-commentaires celui de « prédicat ». Les deux recueils se présentent, dans cette perspective, comme une expansion des titres qui fonctionnent comme « sujet présumé » des recueils. Titre et recueil forment donc les deux parties d'une équation *logico-sémantique*, un couple grammatical syntaxiquement et sémantiquement interdépendant.

Nous pouvons, à cet effet, les considérer comme inclus dans la macrostructure textuelle : ils participent du texte, et parlent *de* lui. Ils fonctionnent comme discours littéraire qui informe le lecteur sur le contenu de l'œuvre.

³⁰ Notamment dans *La Marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. (Paris, La Haye, 1980).

La valeur esthétique, culturelle et idéologique du titre entre aussi en jeu pour le positionner dans le champ littéraire. Les allitérations, les assonances, les associations métaphoriques originales des titres œuvrent pour la séduction du lecteur. Cette dimension esthétique est bien présente dans les titres des deux recueils d'El-Mehdi Acherchour. Les deux plans formant les deux énoncés titrant (plan du contenu et plan de l'expression) obéissent à un jeu de parallélisme et d'opposition qui semble les structurer. Nous en proposons une analyse dans le tableau ci-dessous ³¹ :

<i>L'Œil de l'égaré</i>			
Plan de l'expression		Plan du contenu	
Au niveau des sons	Au niveau des « mots »	Niveau de dénotation	Niveau de connotation
-Développement par répétition phonique en [l] et en [e]. -Semi-parallélisme phonique au niveau des deux voyelles initiales des deux syntagmes ([œ] mi-ouverte/ [e]	-Énoncé à deux syntagmes nominaux isomorphes. - Parallélisme dans la construction grammaticale des deux syntagmes : art. + subs., doublé d'un parallélisme de genre et de nombre (<i>Œil</i> : masculin singulier / <i>Egaré</i> : masculin	-Masculin animé. -Égarement, éloignement.	-Isolement de la collectivité. -Rupture du lien social, et des codes sociaux du « <i>vivre ensemble</i> ». -Errance, exil, solitude, dysphorie. -Schéma canonique du parcours narratif : manque/quête.

³¹Nous nous inspirons essentiellement de l'analyse des deux titres de *La Bête humaine* et de *La Fille abandonnée* faite par Claude Duchet dans sa *Contribution à une titrologie romanesque*, op. cit.

<p>ouverte). -Prédominance des consonnes sonores dans le deuxième syntagme ([g] et [r]).</p>	<p>singulier), et corroboré par un parallélisme phonique (Consonne + voyelle à l'initiale de chacune des unités de l'énoncé titrant : <i>L'Œil</i> et <i>L'Egaré</i>). -Opposition sémique entre concret (<i>Œil</i>) et abstrait (<i>égaré</i>) renforcé par une tension entre deux charges émotives contraires : <i>Œil</i> (+) <i>égaré</i> (-).</p>		
<p><i>Chemin des choses nocturnes</i></p>			
<p>Plan de l'expression</p>		<p>Plan du contenu</p>	
<p>Au niveau des sons</p>	<p>Au niveau des « mots »</p>	<p>Niveau de dénotation</p>	<p>Niveau de connotation</p>
<p>- Développement par répétition phonique en [ʃ], en [o] et en [n] - Parallélisme phonique au niveau des deux voyelles qui accompagnent le son [ʃ] initial de</p>	<p>-Enoncé à deux syntagmes nominaux hétéromorphes. -Opposition dans la construction grammaticale des deux unités du titre : subs. indéfini + syntagme nominal défini, doublé par une</p>	<p>-Prédominance du masculin inanimé (il s'agit toujours du <i>Chemin</i>). Voie, route inconnue.</p>	<p>-Isolement de la collectivité. -engouffrement dans la noirceur de la nuit. -Errance, exil, solitude, insécurité, dysphorie.</p>

chacune des deux unités du titre : voyelle mi-fermée ([ə] dans <i>Chemin</i> :) / voyelle mi-fermée ([O] dans <i>Choses</i>). -Prédominance des sourdes ([ʃ] et [n])	opposition de genre et de nombre (« <i>Chemin</i> » masculin singulier/ « <i>Choses nocturnes</i> » féminin pluriel). - Opposition sémique : concret (<i>Chemin</i>) / abstrait (<i>Choses nocturnes</i> ³²) renforcée par une tension entre deux charges émotives contraires : <i>Chemin</i> (+) <i>Choses nocturnes</i> (-).		
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--	--

L'Œil de l'égaré est marqué par une « assonance »³³ en [œ] dans « œil » et « de », et en [e] dans « égaré ». Nous notons également dans ce même titre une « allitération »³⁴ que produit la répétition de la même consonne [l] dans les deux articles définis qui accompagnent les deux mots. Les deux syntagmes nominaux du titre sont grammaticalement et phonétiquement équilibrés. L'organisation phonique du titre

³² Le caractère indéfini de « choses » et « nocturnes » tire ces « choses » vers l'abstraction. Il s'agit de choses indéfinies et nocturnes qui ne semblent pas avoir de correspondants référentiels. C'est dans cette optique qu'ils prennent une dimension abstraite au sens artistique du terme, autrement dit, « tout art qui ne contient aucun rappel, aucune évocation de la réalité observée, que cette réalité soit ou ne soit pas le point de départ de l'artiste » (Michel Ragon, *L'Aventure de l'art abstrait*, Paris, Robert Laffont, 1956, p. 19).

³³ L'assonance est définie par Michel Aquien dans son *Dictionnaire de poésie* comme étant « la répétition remarquable d'un même phonème vocalique. Ce peut être la répétition simple d'une même voyelle [...] mais ce peut être aussi une combinaison de différentes voyelles qui peuvent alterner ou obéir à un effet de chiasme » (Michel Aquien, *Dictionnaire de poésie*, Paris, Livre de poche, 1993, p. 61).

³⁴ Désigne, toujours selon Michel Aquien, « la répétition de phonèmes consonantiques destinée à produire un effet soit harmonique soit structurel, ou bien encore à souligner par le rappel phonique l'importance d'un mot dans le vers ou dans le poème [...] » (*Ibid.*, p. 46).

caractérisée par le parallélisme et la répétition trouve écho dans son organisation lexicale, notamment avec l'isomorphie renforcée par un parallélisme de genre et de nombre des syntagmes qui le constituent.

Cette continuité, aussi bien phonique que lexicale, est rompue au niveau sémantique avec l'opposition entre /concret/ et /abstrait/ que suggère l'association des deux unités formant l'énoncé titrant. Cette opposition est renforcée au niveau de la charge émotive que dégage chacune de ces unités : positive pour l'« œil »³⁵ et négative pour l'« égaré »³⁶. Ce balancement entre continuité et harmonie lexicale, phonétique, et opposition qui structure le niveau sémantique de l'appareil titulaire produit l'effet escompté : attirer l'attention et susciter la curiosité.

En ce qui concerne le deuxième recueil, *Chemin des choses nocturnes*, le titre semble également être caractérisé par une répétition de sons : une répétition en [ʃ], en [o] et en [n]. De plus, ce titre semble être structuré, au niveau phonique toujours, ainsi qu'au niveau lexical, par ce même principe d'opposition. Une première opposition phonique au niveau des deux voyelles accompagnant la consonne initiale de chacun des premiers mots des deux unités du titre : voyelle fermée³⁷/ voyelle ouverte³⁸. Cette opposition est renforcée et confirmée au niveau grammatical par une combinaison entre un substantif indéfini, masculin singulier (« *Chemin* »), et un syntagme nominal défini, féminin pluriel (« *des choses nocturnes* »). Au niveau sémantique, une autre opposition vient corroborer celle relevée aux niveaux précédents avec une combinaison entre sème

³⁵ Le regard reste un des cinq sens dont jouit l'être humain, et constitue donc une compétence.

³⁶ Qui sous-entend une perte.

³⁷ [ə] dans « *Chemin* ».

³⁸ [O] dans « *Choses* ».

concret (suggéré par *Chemin*) et un sème abstrait (« *Choses nocturnes* »). Opposition que vient également confirmer une tension entre une charge émotive positive³⁹ et une charge émotive négative⁴⁰.

L'Œil de l'égaré et *Chemin des choses nocturnes* semblent donc obéir à une poétique et à une rhétorique qui fait d'eux des énoncés facilement mémorisables : les allitérations et les assonances qui les caractérisent affirment leur fonction de « microtexte mnémonique ». Ces deux titres répondent également à une rhétorique qui gère l'agencement et la combinaison des sèmes qui les constituent. Cet agencement, habile, les inscrit aussi dans un même paradigme thématique : celui de l'exil, de l'errance, bref, de la perte.

Aussi, les deux recueils de poésie d'El-Mahdi Acherchour annonce-t-il des « changements », au sens sémiotique du terme : le passage d'un état de départ, de dépossession, de disjonction⁴¹ avec l'objet quêté, à un état de possession, de conjonction, avec l'objet de la quête. Posons que l'action finale du récit que forment les deux recueils est le je poétique qui retrouve son identité⁴². Ce programme narratif relève d'un « faire » qui est de l'ordre de la performance. C'est donc un programme narratif de base qui présuppose un programme narratif de compétence (celui de « *L'Œil* » et du choix du « *chemin* »). Les deux titres semblent alors fonctionner en *synthème* : ils dessinent une configuration actantielle qui répond aux quatre questions basiques qui fondent l'état initial de tout récit (poétique ou prosaïque) : « Qui »

³⁹ Un « *chemin* » est une voie qu'on emprunte, et on est toujours heureux de trouver son « *chemin* ».

⁴⁰ Suggéré par « *nocturnes* » dans la mesure où le « *noir de la nuit* » sous-entend souvent un égarement et une perte.

⁴¹ Que connote l'isotopie de l'égarement.

⁴² Nous pensons ici les deux recueils sous leur thématique commune de l'égarement.

(*l'égaré*), « Quoi » (*L'œil*), « Où » (*Chemin*) et enfin « Quand » (*nocturnes*, et donc la nuit).

Les stratégies poétiques et rhétoriques mobilisées dans ces titres créent aussi un certain effet « décoratif », aussi bien au niveau du signifiant que celui du signifié. Ce qui met en avant leur « fonction poétique », dans l'acception que lui accorde Roman Jakobson. Ainsi, ils obéissent à des normes que nous pouvons situer à trois niveaux : un premier niveau phonique et prosodique (avec leur harmonie phonique) ; un second niveau syntaxique (avec le choix privilégié de certaines formes grammaticales) ; un dernier niveau sémantique (avec les oppositions sémantiques et les choix de certaines isotopies que les poèmes actualisent). La distribution des unités phoniques formant ces titres obéit aussi à un équilibre de modulation prosodique. La syntaxe choisie prend appui également sur une logique bien définie (celle de l'opposition ou du parallélisme) et les unités sémantiques obéissent pareillement à une logique (ici, d'opposition).

3. Un éloge du rêve, une poétique du paradoxe

Les isotopies qui structurent les recueils de poésie d'El-Mahdi Acherchour ont toutes un aspect onirique. Notons que la « rêverie » était vénérée par les avant-gardistes de la poésie française, notamment par les surréalistes. Elle aspire à laisser libre cours à l'imagination, à construire un autre monde qui n'a d'existence que dans l'univers imaginaire de son créateur⁴³.

À la première lecture du recueil de *L'Œil de l'égaré*, la récurrence des termes « *poésie* » et « *poème* » a retenu notre attention. Nous nous sommes par conséquent

⁴³ Cf. Paul Aron, Denis Saint-Jaques et Alain Viala, *Le Dictionnaire du littéraire*, art. « Rêverie », *op. cit.*, p. 540.

posé les questions suivantes : s'agit-il d'un métalangage, ou bien ce vocable *signifie-t-il* autre chose ? S'agit-il d'une rêverie dans laquelle le poème se retrouve pourvu d'une autre charge sémantique ?

Nous nous sommes intéressé donc de plus près à la distribution de ces mots, et nous avons pu dégager deux isotopies : une isotopie de l'/expression/, et une isotopie de la /spatio-temporalité/, notamment dans le premier poème qui ouvre *L'Œil de l'égaré* :

Contente-toi de ceci dit tel :
il m'est moins agréable de t'écrire
un poème d'amour que de te revoir
pour l'amour du Poème.⁴⁴

Les mots « *dit* », « *écrire* », « *poème d'amour* » et « *amour du Poème* » actualisent le même sème qui est celui de l' « *expression* ». Nous retrouvons, par ailleurs, deux types d'expressions : « *dire* » (sans précision quant à sa nature : un dire écrit ou oral), et « *poème écrit* ». Cette expression qui suit le verbe de parole « *dire* » se présente comme une nécessité suffisante. Les lexèmes « *contente* » et « *toi* » actualisent le sème de la « *limitation* », de l'« *abstinence* ». S'ajoute à cela le mode impératif auquel le verbe est conjugué.

Dans cette première isotopie, le « *poème écrit* » se trouve combiné, sur l'axe syntagmatique, à un sentiment euphorique mais dont l'intensité a été diminuée par l'adverbe *moins*. Il est ensuite mis en rapport avec le verbe « *revoir* » qui implique une concomitance spatio-temporelle. Des « *retrouvailles agréables* » que provoque

⁴⁴ El-Mahdi Acherchour, *L'Œil de l'égaré*, *op. cit.* p. 5.

l' « amour du Poème », autrement dit, un sentiment euphorique qu'il provoque à sa lecture.

Le poème, en tant qu'acte d'écriture, pratique scripturale, moyen d'expression, bref, en tant qu' « action », semble passer au second degré face à l'effet euphorique que sa lecture pourrait produire. Le mot « *Poème* », en tant qu' « effet », a d'ailleurs une initiale en majuscule.

Dans la deuxième isotopie, il s'agit également de poème, mais dans sa dimension spatio-temporelle :

Quelque chose m'observe dans ce Poème
Course furibonde de rosées médiévales
Couchée une nuit sur tes vingt ans
La patience jusqu'à l'aurore
Console tous les poèmes

Les poèmes attardés⁴⁵

« *Course* », « *rosées médiévales* », « *couchée* », « *nuit* », « *sur* », « *vingt temps* » et « *aurore* » actualisent les sèmes de la « temporalité » et/ou de la « spatialité ». Autrement dit, le poème est présenté comme un chronotope. La temporalité est soulignée dans cette mise en rapport entre le « *poème* » et la « *course furibonde de rosées médiévales* ». Ces rosées, sont non seulement le symbole de la pureté céleste et de la régénérescence, mais aussi, dans ce contexte, métaphore du vers spatialisé, « *couché* » sur cette une tranche de vie (« *vingt ans* » qui se substitue à son tour à la feuille blanche).

⁴⁵ *Ibidem*. Nous essayons de reproduire la disposition typographique initiale des vers.

Aussi, essentiellement écrite au présent de l'indicatif, la poésie d'El-Mahdi Acherchour use-t-elle de ce temps, non pas avec sa valeur de base, mais en lui en attribuant une autre. Il s'agit d'un présent lyrique qui est atemporel. Le je lyrique n'y est pas placé dans la dynamique d'un système temporel dans lequel le passé, le présent et le futur ont des fonctions bien distinctes, mais un présent qui n'a pas de passé, ni de futur. La domination quasi-totale de ce temps dans la poésie d'El-Mahdi Acherchour fait plonger son lecteur dans un espace de rêve où l'action qui se déroule n'est pas à prendre en considération en rapport à un axe de temps. Cependant, le/son passé n'est pas totalement rejeté :

tu me vois (n'est-ce pas)
 tout le temps des mauvais temps
 en train de brouter
 dans les brouillons de mon passé
 à travers lesquels je repasse
 une ligne pour l'avenir

voilà qui je suis :
 une vache sauvage qui rumine
 temps et être de temps en temps
 en te réservant chaque juin le premier choix de son lait
 amer à l'avant-goût et toi-même à l'arrière-dégout⁴⁶

Le poème, « *broute* » le « *passé* », l'intègre à son système métaphorique pour se construire une profondeur mémorielle qui est sienne. Le je lyrique se définit donc par rapport à ce passé qu'il « rumine » pour pouvoir avancer vers un futur. Aussi, le poète

⁴⁶ *Ibid.*, p. 43.

recrée-t-il le monde où vit son je lyrique en évoquant les sensations qui sont nées de ses expériences vécues dans le monde réel. Un « délire poétique » exprimé dans des images figées, toujours au présent de l'indicatif :

une feuille morte- vierge
 frappe à la porte ;
 elle entre avec un rire trempé.
 la nostalgie suit les béquilles
 rien à faire ne la fait rire,
 même pas la comédie militaire

je m'enferme dans ce pays de courant d'ailes
 me nourris de mâchoires de bêtes.⁴⁷

Ou encore :

le luth accompagne les cents pas de mes rêves
 au bout de chaque rêve
 j'accompagne les cents pas d'un autre rêve /
 et au bout du rêve infini
 je me suis retrouvé sur une ile entourée de souffle
 pour tout bagages
 grains de sable
 graines de potences...⁴⁸

Une espèce de mise en abime onirique, dans laquelle le poète passe de rêve en rêve, se met en place ici. Ce qu'appuie également la disposition typographique des vers. Une disposition quasi-calligraphique soumise à la logique du hasard.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 9.

En outre, cette poésie, par une forme langagière hermétique et une disposition typographique atypique, semble s'écrire en dehors de toute conscience :

Pour qui écrivent les poètes ?
Pour quelle beauté luisent les yeux du lecteur ?
Pour quel prix ?

L'inestimable lumière n'éclaire
Pas tout à fait les pages de ce livre.
Une main mendicante de lignes
Va les écrire avant toute chose
Avant le destin.⁴⁹

Le poète s'extériorise et interroge ce qui est au fondement de toute communication : le destinataire (le lecteur) et son horizon d'attente. Ce qui distancie aussi l'auteur de son œuvre : une œuvre écrite en dehors de tout horizon ou objectif esthétique, et cède le pas à la rêverie. Une « étrangeté » stylistique qui tente aussi l'esprit critique : des logiques qui conjuguent forme et contenu pour laisser libre cours à la rêverie. Une rêverie qui prend pour sujet le poème lui-même et son écriture.

Par ailleurs, une première lecture du corpus choisi nous permet de dégager des isotopies que nous serions aussi tenté de classer dans la rubrique des « lieux communs » poétiques. Mais une deuxième lecture nous aide à voir la particularité du traitement que leur réserve le poète. Ce sont des isotopies de sensations, des sentiments, d'impressions qui naissent au contact avec le monde. Prenons pour exemple le poème de la page quarante-quatre de *L'Œil de l'égaré* :

⁴⁹ El-Mahdi Acherchour, *Chemin des choses nocturnes*, op. cit., p. 9.

fleur drôle

drôle de fleur ce que je sens tu le sauras sans être drôle

ce que je vois tu l'as su en fermant

les yeux

nous ne sommes pas nombreux

à admirer ce spectacle macabre et gratuit

avec tes dents et ton rire rarissime

je sculpte sur ivoire notre tristesse

souriez à haute voix- tu l'as bien dit

je meurs sur la cime de ta voix

et sous ce que tu dis tout bas

admire

admire nouvellement ma mort

admire la mort que tu m'as payée

tu as de beaux yeux pour ça

on peut l'appeler autrement

fleure drôle

cueillie là où finit muraille de l'insensé

fleur soutenue

au fil et aux branches d'Ariane

blanche et furtive sur le vers

j'ai de la peine

je suis la marge de son labyrinthe

elle ne peut m'appeler autrement⁵⁰

Nous proposons un petit tableau qui offre un regard panoramique (et non exhaustif) sur isotopies qui parcourent ce poème :

⁵⁰ El-Mahdi Acherchour, *L'Œil de l'égaré*, op. cit., p. 44.

<i>Expression</i>	<i>Sens</i>
<i>Rire, sourire, dent</i> (exprimant la gaité), <i>peine, tristesse</i> (expression de la tristesse), <i>sculpte</i> (expression artistique), <i>dit, voix, appeler</i> (exprimer au sens de dire, de communiquer)	<i>Vois, yeux, admirer</i> (renvoyant au sens de la vue. « <i>Admirer</i> » est suivi de « <i>spectacle</i> », on peut, de ce fait, comprendre qu'il s'agit d'appréciation par la vue), <i>sens</i> (renvoyant à l'odorat)

Ces deux champs délimités, une deuxième lecture de ce poème nous permet de constater les oppositions qui semblent structurer la lecture thématique de ce poème. La distribution du lexique de chacun des vocables de ces colonnes sur l'axe syntagmatique permet d'observer un rapport d'opposition et de paradoxe à l'intérieur d'une même isotopie. L'expression du sentiment euphorique de la gaité, actualisée, par exemple, par les vocables « *sourire* », « *rire* » et « *dent* » s'oppose à l'expression « artistique » de la tristesse (« *je sculpte sur ivoire notre tristesse* »). De même, un « *dire* » exprimé tout bas vient s'opposer à l'expression d'un sourire à « *haute voix* ». Ce même principe d'opposition semble aussi organiser la deuxième isotopie : ce que le je poétique voit s'oppose à ce que le « *tu* » semble savoir mais en « *fermant les yeux* » (« *ce que je vois tu l'as su en fermant les yeux* »).

Des exemples qui illustrent cette structure de l'opposition, du paradoxe au niveau thématique sont nombreux. Ainsi, la poésie d'El-Mahdi Acherchour devient un espace où le rêve se déploie pour unir les points les plus paradoxaux. Une poésie qui s'« *écarte* », s'« *éloigne* » pour réaliser une unité qui lui est sienne.

4. Un je lyrique en quête de son identité

Les relations syntaxico-sémantiques que les titres des deux recueils entretiennent avec les poèmes qu'ils annoncent les inscrivent donc dans un rapport de continuité avec ces derniers. Ils inscrivent ainsi une certaine expression « poétisée » de la perte. Le « centre énonciatif » des deux recueils est donc un je lyrique qui s'affirme par cet état. Il sous-entend une disjonction, et prend ainsi en charge une certaine « dysphorie ».

Nous proposons de maintenir notre réflexion ici au rapport de dépendance qu'entretiennent titres et poèmes, et voir brièvement l'inscription de cet égarement dans les poèmes des deux recueils, avant de nous intéresser, dans un deuxième chapitre, à la dimension culturelle qui structure ce corpus poétique.

C'est l'« Œil » de l'« égaré » qui nous permettra de suivre le parcours et le je(eu) énonciatif du premier recueil. Un « égaré » n'est autre que le je lyrique, comme l'affirme les vers suivants :

Moi fausse-couche de Soi
 Moi cuit le jour croisement des nuits
 Moi vapeur du train quotidien
 Moi toujours en vie par ENVIE
 Moi signature du sergent
 Moi une fin à tout rien à la fin
 Moi débris de son visage sous les oliviers

Moi œil égaré dans le noir de ses yeux⁵¹

Dans une rêverie labyrinthique, l'« égaré » se décrit comme une « *fausse-couche de Soi* », une sorte d'être « incomplet » dont la construction identitaire aurait été

⁵¹ *Ibid.*, p. 27.

« rompu⁵² ». Son état d'égaré serait le résultat d'un « éloignement » (« *je m'éloigne pour de vrai*⁵³ ») et la conséquence d'un *écart* (« *à l'écart je note les jeunes souvenirs*⁵⁴ »). Un « écart » en vue d'une quête du « *Vrai* » :

Vrai de l'œil
 Vrai du cœur.
 Vrai, inférieur et supérieur à lui-même
 Vrai, centre et mémoire de mon éloignement.⁵⁵

Nous le remarquons, le je lyrique insiste sur ce vrai, objet de sa quête. Une quête motivée par certaines questions d'ordre identitaire :

Avec quel *œil*
 Vérité apprivoise paupières de rapaces
 S'agit-il de ma vie maladroite
 Tissant les nerfs du vent ?⁵⁶

Et quelques fois, comme nous l'avons vu au début de cette partie, par des questions d'ordre existentiel :

Comment Pourrai-je t'accompagner ?
 Comment serai-je avec mon éloignement ?
 Je suis avec cela après avoir été ceci :
 Perdu au loin perdant ceci,
 Cherchant cela près du mystère

⁵² Une fausse-couche est une grossesse, une gestation interrompue.

⁵³ *Ibid.*, p. 6.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 14.

Voilà que je suis cet homme.⁵⁷

Dans le deuxième recueil, l'énonciateur, tantôt parlant au singulier, tantôt se faisant porte-parole d'une collectivité, raconte l'épopée de son éloignement, de sa quête, engagé sur un « *chemin* » inconnu. :

C'est vers l'horizon en pousse,
 Dans la lumière des plaines
 Penchées sur une aile quelconque,
 Que vole notre chemin, cet inconnu
 En proie au même tunnel

Nous ne sommes plus les mêmes,
 Nous sommes le prolongement d'un pas
 Au long de l'aile extrême⁵⁸

Un recueil écrit par la « *main mendicante de lignes*⁵⁹ » d'un « je » tout aussi perdu et égaré que celui du premier recueil :

A présent je suis cet homme ;
 Je suis dehors, fatigué par la nuit d'hier ;
 Je change d'endroit sans trop savoir
 Comment j'ai survécu.⁶⁰

Un « *je* » entraîné dans le cercle d'un éternel recommencement :

Je ne suis pas tout à fait dans la nuit,

⁵⁷ El-Mahdi Acherchour, *Chemin des choses nocturnes*, op. cit., p. 32.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 52.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 13.

Je recommence les mêmes épreuves⁶¹

Motivé par « *une nocturne volonté de rester en vie*⁶² », ce recueil prend, à sa fin, la forme d'une « voie de renouveau », un moyen qui permettrait, à ceux qui sont perdus comme son énonciateur, de « renaitre » et de retrouver le chemin :

Las de vous chanter qu'au-delà de ce chemin
Il y a une vie et qu'au-delà de cette vie
Il y a la nocturne volonté de rester en vie⁶³

L'égarement et la perte, nous le voyons, sont bien inscrits dans ces deux recueils, et ce depuis le paratexte. Dans cette quête, des éléments entrent en jeu : l'« *Œil* » et les le « *Chemin* ». Cette quête passe une certaine expérience qui se rapprocherait de celle de l'extase.

⁶¹ *Ibid.*, p. 14.

⁶² *Ibid.*, p. 13.

⁶³ *Ibid.*, p. 79.

II. De l'égarement à la naissance/mort

1. La mort à l'œuvre

Le thème de la mort est présent dans les deux recueils de poésie d'El-Mahdi Acherchour. Nous observons deux vers, en particulier, dans lesquels le je lyrique entretient un rapport assez problématique à la mort:

Suis-je mort ? ou simplement mort ?
*Suis-je encore mort ?*¹

L'usage du caractère italique met l'accent sur cette « mort ». En outre, ces deux vers sous-entendent aussi une pluralité de « morts » (ce que met en relief la conjonction de coordination « *ou* »). C'est comme si ces vers mettaient en relief l'existence d'une mort « simple », d'une autre, « moins simple » et d'une « deuxième mort » (« *encore mort* »). Le je poétique oscille alors, dans un geste erratique, entre la vie et la mort, le sommeil et l'éveil :

Je remercie l'insomnie
De l'autre main qui a veillé²

L'écriture poétique oscille aussi entre une vie naissante et une mort *non-finie*. Ce que nous avons pu remarquer à travers la captivante métaphore qui rattache l'écriture à

¹ El-Mahdi Acherchour, *L'Œil de l'égaré*, op. cit., p. 48.

² El-Mahdi Acherchour, *Chemin des choses nocturnes*, op. cit., p. 9.

l'acte d'étendre quelque chose sur une surface, ou de « coucher sur un papier ». Une image à laquelle fait appel El-Mahdi Acherchour en ouverture de son premier recueil de poésie *L'Œil de l'égaré*, et que nous avons vu plus haut. Et si l'acte de « coucher sur le papier » pouvait croiser un autre acte dans l'imaginaire du poète qui n'avait alors que vingt-trois ans : celui d'« accoucher » ? De plus, dans l'économie textuelle de ce recueil, l'isotopie de l'/accouchement/ celle de la /naissance/ sont dominantes :

entre les doigts las de la *rage-femme*
y a l'aurore musicale enveloppée
par les points noirs de mon visage

je l'entends dire qu'un poème doit naître
messianique et délirant
que sa tunique fait le ciel
avec un cortège d'aigle taciturne³

« Aurore », « naître » et « cortège » ont en commun le même sème de la « temporalité » qui est ici celle de la naissance. L'idée de la « naissance » est appuyée par le jeu de mots qu'établit le poète dans le premier vers : « *rage-femme* » pour « sage-femme ». Le poème est donc animé, un poème qui jouit d'une vie au sein de la société qui l'a produit. Quelques pages plus loin, c'est l'image d'un *poème-mère nourricière*⁴ qui se dessine :

la voix du silence se cache monotone
comme plaine de montagnes

³ El-Mahdi Acherchour, *L'Œil de l'égaré*, *op. cit.*, p. 8.

⁴ Il est courant, dans l'imaginaire kabyle, que s'établisse un rapport charnel entre poésie et individu ; rapport que souligne Mouloud Mammeri dans sa préface aux *Chants berbères de Kabylie* de Jean Amrouche (*op. cit.*) : « Ces vers que vous avez sucés avec le lait de Fadma At Mansour ».

aller simple des échos ...
 quand la voix cache le silence l'histoire se traverse à genoux
 à plat-ventre rien rien
 que pour téter un long poème sous une vigne sèche
 grappe du sombre regard...⁵

L'idée de « (ac)coucher » des mots est également présente dans *Chemin des choses nocturnes* :

Des mots couchés nus par terre
 Des pieds pliés, liés à la nudité des vers⁶

La nudité des vers rappelle suggère celle de la naissance, et nous retrouvons d'ailleurs, à la fin de ce recueil, un vers qui suggère la fatigue d'une personne qui vient de donner forme, vie, bref, « naissance » :

Fini le poème
 Je suis fatigué.⁷

Se confirme alors ce lien qui s'établit, dans l'imaginaire poétique d'El-Mahdi Acherchour, entre « accouchement maternel » et « couchage scriptural ». Un parallélisme qui se pose aussi en termes anthropologiques d'« initiation » et de « passage ». Autrement dit, nous pensons que, dans l'imaginaire de ces textes poétiques, l'acte d'écrire prend la forme d'un rite de passage et d'initiation dans lequel sont engagées toute naissance et toute mort. Et puisque ces passages sont en réalité

⁵ El-Mahdi Acherchour, *L'Œil de l'égaré*, op. cit., p. 13.

⁶ El-Mahdi Acherchour, *Chemin des choses nocturnes*, op. cit., p. 49.

⁷ *Ibid.*, p. 62.

doubles⁸, et il en est ainsi pour l'acte d'écriture dans l'imaginaire du texte d'El-Mahdi Acherchour, l'activité scripturale constitue un « rite de passage » aussi bien pour l'écrivain⁹ que pour son verbe¹⁰.

Cette activité scripturale posée en termes de rite de passage de la naissance dans l'imaginaire textuel de l'œuvre d'El-Mahdi Acherchour reste bloquée au seuil des liminalités et « erre » d'une phase à une autre, sans appartenir à la précédente, ni pouvoir être agrégée dans la suivante. C'est dans ce sens que la notion d'errance retrouve aussi toute son importance dans notre réflexion, car la poésie d'El-Mehdi Acherchour, comme sa prose, s'organise autour de ce thème.

Par ailleurs, la quête identitaire est doublée, dans ce corpus poétique, par une quête scripturale qui est soumise, elle aussi, à un mouvement erratique. C'est ainsi que *L'Œil de l'égaré* est au départ un « cahier de notes » :

Yamina a reconnu Maya
grâce à mon cahier de notes (plutôt de fautes)
grâce à l'odeur de vivre à l'écart¹¹

Ce qui était au début cahier de notes (ou de fautes) est devenu, à la fin un « poème » à part entière :

⁸ Pour la mère comme pour l'enfant en ce qui concerne la naissance. Pour la mort, le « passage » concerne aussi bien les défunts que leurs proches.

⁹ Passage de narrateur-écrivain à écrivain. D'où l'intérêt de l'intertexte dans les deux premiers écrits d'El-Mahdi Acherchour. Ils constituent en quelque sorte une manière de revendiquer la parenté d'un écrivain non affirmé avec ceux d'écrivains affirmés (*L'Œil de l'égaré* s'ouvrant sur Ibn'Arabi, et *Chemin des choses nocturnes* qui cite René Char).

¹⁰ Passage de la parole à l'écriture et du cahier au roman.

¹¹ El-Mahdi Acherchour, *L'Œil de l'égaré*, *op. cit.* p. 10.

Bref,

en dépit de la tragédie organisée
mon poème organisera une fête :
il envoie les cartes d'invitation.¹²

Pareillement, *Chemin des choses nocturnes* était au départ un « livre » écrit par un somnambule :

L'inestimable lumière n'éclaire
pas tout à fait les pages de ce livre
[...]
Avant toute page, je remercie
La clarté qui a refusé l'or du sommeil
Je remercie l'insomnie
De l'autre main qui a veillé¹³

Un somnambule qui n'appartient ni au monde diurne ni au monde nocturne (« *je ne suis pas tout à fait dans la nuit*¹⁴ »), mais à un entre-deux où il « *recommence les mêmes épreuves*¹⁵ » pour donner « naissance » à la parole « écrite » de son poème. Parmi ces épreuves se trouve celle de la mort :

Hier, à l'heure des hurlements,
Un homme en noir, un inconnu
A médité l'épreuve de sa mort
Jusqu'à s'inventer vie nouvelle

¹² *Ibid.*, p. 63.

¹³ El-Mahdi Acherchour, *Chemin des choses nocturnes*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁴ *Ibid.*, p. 14.

¹⁵ *Ibidem.*

A partir de ta silhouette endormie.¹⁶

Il ne s'agit pas ici de la mort comme réalité biologique, mais d'une mort qui est objet de méditation :

La mort que tu médites
Je l'ai hurlée sur la tombe des tombes
La vie à l'heure suivante n'a pas recommencé.¹⁷

En somme, la mort est une « épreuve », et de cette épreuve, le poète essaiera de sortir avec une parole « immortelle », à l'image de ces « immortels » qui « *ont dit des choses déjà changées, jamais changées en tombe*¹⁸ ».

2. Gestation / accouchement : La *naissance* d'une parole immortelle

Comme nous l'avions noté dans la première et la seconde partie de ce travail, les rituels liés au travail¹⁹ sont, chez les Kabyles, calqués sur le modèle de la reproduction humaine. Ce qui pourrait mieux éclairer, chez des artistes kabyles, la récurrence d'images qui tendent à rattacher la terre à la mère nourricière²⁰.

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 16.

¹⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹⁹ Notamment le tissage et la poterie.

²⁰ Ce qu'analyse Makilem dans ses travaux, et plus particulièrement dans *La Magie des femmes kabyles et l'unité de la société traditionnelle*, *op. cit.*

Dans les sociétés dites traditionnelles, la grossesse et l'accouchement font l'objet de rites²¹. Dans ces logiques rituelles, la femme enceinte est « sortie », « isolée », bref « écartée » du groupe auquel elle appartient. Puis,

[...] viennent les rites de grossesse proprement dits, laquelle est une période de marge. Enfin les rites de l'accouchement ont pour objet de réintégrer la femme dans les sociétés auxquelles elle appartenait ultérieurement [...].²²

Chacune des phases du rituel de grossesse/accouchement sont à leur tour accompagnées de rite d'« interdits » (tabous) et/ou de « purifications ». L'écart et l'isolement du groupe qui correspond, dans la logique rituelle, à la première phase de séparation, peuvent être observés dans ces vers de *L'Œil de l'égaré* :

à l'écart je note les jeunes souvenirs
 par-delà le carreau cassé : c'est l'heure
 d'entamer les quatre ou les quatre-vingt prières de l'agonie
 au bout de mes dix doigts
 le luth accompagne les cent pas de mes rêves
 au bout de chaque rêve
 j'accompagne les cent pas d'un autre rêve
 et au bout du rêve infini
 je me suis retrouvé sur une île entourée de souffle
 pour tous bagages
 grains de sable
 grains de beauté
 graines de potence
 je me retrouve comme un rêve
 pris dans les bras de la mulâtresse Hélène²³

²¹ Ce qu'analyse, nous l'avons vu plus haut, Arnold Van Gennep dans *Les rites de passage*, *op. cit.*.

²² *Ibid.* p. 57.

L'activité scripturale, en tant que *passage* de l'oralité à l'écriture, et en tant qu'épreuve d'initiation de l'écrivain prend, dans l'œuvre d'El-Mahdi Acherchour, une dimension ritualisée. En effet, nous l'avons noté plus haut, c'est dans « *l'écart* » que se compose le poème. Cet écart constitue donc la première phase, la phase de séparation rituelle du « couchage » de sa production. Cette séparation ressort aussi de *Chemin des choses nocturnes*. Il s'agit d'un isolement dans la nuit :

Je me rappelle de l'endroit où je t'ai inventé :
C'était dans la nocturne volonté de rester en vie.²⁴

Une nuit sans début, à l'image du recueil qui est toujours en « gestation » :

La nuit n'a pas de début, ce poème non plus.
Qu'importe l'origine des choses ; c'est l'heure
D'ouvrir les clôtures, puis les yeux ; c'est toi.²⁵

Sa création est ainsi motivée par la « *volonté de rester en vie* », et comme l'enfant, il assurerait la lignée, la survie « symbolique » après la mort. À cette épreuve de la « mort/naissance », le je poétique associe un objet : le « miroir ». Accompagnant la phase de mise en marge dans *L'Œil de l'égaré*, il devient une « épreuve » dans *Chemin des choses nocturnes* :

Après l'épreuve du miroir, ils ont dit des choses.
Déjà changées, jamais changées en tombes.²⁶

²³ El-Mahdi Acherchour, *L'Œil de l'égaré*, op. cit., p. 9.

²⁴ El-Mahdi Acherchour, *Chemin des choses nocturnes*, op. cit., p. 13.

²⁵ *Ibidem*.

S'en suivent d'autres épreuves aussi initiatiques les unes que les autres : « l'épreuve du double²⁷ » ; « l'épreuve des mots²⁸ » ; l'« épreuve du retour²⁹ » ; « l'épreuve du couteau³⁰ » et « l'épreuve de l'aboïement³¹ ». Comme cette parole poétique à laquelle le poète fait subir ces épreuves, l'enfant, à sa naissance,

[...] passe du clos utérin à l'ouverture du monde, il vient de l'ailleurs (le monde des anges) vers le monde des humains et reste un être intermédiaire pendant les quarante jours qui suivent sa naissance [...].³²

Le giron d'une femme est alors souvent comparé aux profondeurs souterraines de la terre qui donne aussi la vie. Dans *Chemins des choses nocturnes*, le poète va chercher sa parole dans les profondeurs du silence où elle a pris le temps de la gestation :

Ce matin, tous les mots sont dehors.
Ils fuient les langues à la manière des rats
En fanfare derrière Orphée et sa flûte
Barbare.³³

Le poète lui donne ainsi la forme libre d'une parole orale, libérée, avant de l'introduire dans le monde de la raison graphique contre lequel elle se *bat*, et duquel elle tente de se

²⁶ *Ibid.*, p. 18.

²⁷ *Ibid.*, p. 23.

²⁸ *Ibid.*, p. 29.

²⁹ *Ibid.*, p. 33.

³⁰ *Ibid.*, p. 35.

³¹ *Ibid.*, p. 47.

³² Marie Vorille, *Rituels Algériens*, *op. cit.*, p. 11.

³³ El-Mahdi Acherchour, *op. cit.* p. 47.

libérer. Ce que montrent notamment les nombreux espaces typographiques qui investissent les vers de *L'Œil de l'égaré*.

3. Parler, lire et entendre / écrire et *graphier* : entre oralité et écriture

Nous arrivons donc à une certaine forme de polyphonie que cristallisent les poèmes d'El-Mahdi Acherchour. Une polyphonie qui condense deux modes/mondes d'expression : oralité et écriture.

La thèse de la figure comme énoncé cristallisant une polyphonie a déjà été démontrée à plusieurs reprises. C'est vers ce projet que tendent, par exemple, les travaux coordonnés par Frédéric Calas, Catherine Fromilhague, Anne-Marie Garagnon et Laurent Susini³⁴. Ces travaux se proposent comme prolongements aux réflexions sur le dialogisme et la polyphonie tels qu'ils se présentent dans le langage figuré³⁵. Dans sa contribution à cette réflexion plurielle, Anna Jaubert définit la polyphonie comme constitutive du langage figuré :

La figure, ou plutôt le langage figuré, révèle un trait constitutif du langage humain, son hétérogénéité fondamentale, puisqu'il est par nature une négociation avec l'autre [...]. Cette présence de l'autre s'inscrit à différents

³⁴ Dans *Les Figures à l'épreuve du discours. Dialogisme et polyphonie* (Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2012)

³⁵ A l'instar de ceux dirigés par Alain Rabatel, *Figures et point de vue* (Langue française, N°160, décembre 2008), ou encore *La Construction textuelle du point de vue* (Lausanne, Lausanne-Paris, 1999), sans oublier de citer les travaux de Marc Bonhomme, notamment *Pragmatique des figures du discours* (Paris, Champion, 2005).

niveaux de "l'appropriation" de la langue à un certain projet communicationnel [...].³⁶

L'hétérogénéité et la polyphonie du langage figuré ne tiennent alors simplement qu'à sa nature de langage. Le principe d'« écart », au cœur de la définition de la figure, perd de sa pertinence dès le moment où le langage figuré ne s'écarte plus réellement du langage ordinaire. Il récupère et exploite la composante polyphonique du discours dans une visée artistique. Entre la langue et le style s'instaure donc non un écart mais une continuité. Déceler une polyphonie ou un dialogisme énonciatif dans des figures du discours ne constitue pas une fin en soi pour notre analyse, mais un moyen de remonter jusqu'à une forme d'hétérophonie qui structurent les corpus poétique d'El-Mahdi Acherchour.

En effet, toute l'œuvre d'El-Mehdi Acherchour pose la problématique de l'écriture. *L'Œil de l'égaré* la pose dès les premiers vers. Au fil de la lecture, le lecteur aura l'impression d'assister à la composition, au tissage de l'ensemble des poèmes qui en constituent la mouture³⁷. Ainsi, le je poétique écrit, note, à l'écart. L'écriture est ainsi, dans ce recueil, une compétence (« grâce à mon cahier de notes (plutôt de fautes)³⁸ »), tandis que la parole orale est sujet d'action :

La mer s'arrête là où les rochers aident la femme
Dont le chant blesse la racine du mal

³⁶ Anna Jaubert, « Les processus énonciatif du fait figural », in Frédéric Calas et alt. (dir.), *Les Figures à l'épreuve du discours. Dialogisme et polyphonie*, op. cit. p. 34.

³⁷ Ce que nous avons noté plus haut, en analysant les premiers vers de ce recueil.

³⁸ El-Mahdi Acherchour, *L'Œil de l'égaré*, op. cit., p. 10.

De mer.³⁹

Le poème est aussi bien un message qu'on « lit » :

Message chargé ! Lu, et bouche vide
 Dans la bouteille, le **déjà vu** essuie ses luettes
 Aux gens perdus, sa plénitude !⁴⁰

Qu'un message qu'on écoute :

Dans le silence, tu me conseilles
 Un vieux violon.
 Les tyrans nous lisent furieusement le Message :
 Ils te chanteront le plus beau : Alif.⁴¹

Il s'agit ici d'un message écrit, mis en exergue par la majuscule initiale (« *Message* »), mais qui se transforme aussi en message « oral » puisqu'il est « chanté ». Ce « *Message* » prend également la forme d'une lettre hautement symbolique dans la religion musulmane : « *Alif* » (ألف), première lettre de l'alphabet arabe et lettre initiale, écrite en détaché, d'un nombre important de sourates. Cette lettre a, par ailleurs, une importance spirituelle capitale : elle constitue la première lettre du nom d'« Allah » (الله) et renvoie ainsi à l'unicité d'un dieu créateur unique.

En outre, le je poétique s'adresse au lecteur en lui demandant, non pas de lire ou, à la limite de « regarder », mais d'« écouter » :

³⁹ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 12.

⁴¹ *Ibid.*, p. 24.

sans vous éloigner écoutez
 éloignez-vous et avancez entre ailes et oreilles
 j'écoute tel donc je peux avancer
 ici les bègues prononcent parfaitement ton nom⁴²

Le poème, texte écrit, soumis à la « raison graphique » donc, défie ici ce même principe. Ce que nous comprenons, par ailleurs, de la disposition graphique des mots à l'intérieur de certains vers (ici l'important blanc typographique avant le verbe « écoutez »). Ainsi, ce que l'écriture organise, l'oralité le *désorganise*. Dans cette unité qui met en tension raison graphique et raison orale, le poème trouve refuge dans éléments de la nature, comme nous pouvons le voir à travers les extraits suivants :

le poème se méfie
 de l'eau qui dort
 au détour de son regard
 et le point liquide
 refait toute la rime

 si au moins vous étiez l'autre jour
 je parlerais longtemps de la terre (gaie et nue)
 accrochée au cou de l'orient
 au cou de l'oiseau
 toujours en proie à l'absence
 [...]

 La terre va refaire les racines,
 Et les racines ne parleront plus la langue de bois
 Bientôt on ne verra que le nid de tes mots où
 Je veux rendre l'âme⁴³

⁴² *Ibid.*, p. 8.

⁴³ *Ibid.*, p. 13 et passim.

Ces images sont construites sur un fond de belligérance de deux grandes catégories anthropologiques : l'oralité et l'écriture. Mêmes écrites et soumises en principe à la « raison graphique », à la logique de l'écriture, l'oralité intervient et y inscrit une résistance au monde de la littérature.

Ces deux mondes (oralité /écriture) ne sont pas les seuls que cette poésie fait dialoguer. C'est ce que nous essayerons de voir à travers l'analyse qui va suivre.

III. De la logique métaphorique à la culture du poème

1. La métaphore comme médiateur culturel

Dérèglement des sens, mise en abîme de soi, l'écriture poétique d'El-Mehdi Acherchour peut ainsi paraître hermétique¹ et ses images « obscures », « étranges », voire « absurdes ». Mais replacées en contexte² ces images laissent entendre une logique sous-jacente qui résulte de l'expérience poétique d'El-Mehdi Acherchour.

Loin de nous arrêter donc au simple constat de cet hermétisme, nous essayerons de comprendre la logique à laquelle l'écriture métaphorique d'El-Mehdi Acherchour obéit, parce qu'elle constitue elle-même un code spécial dans la mesure où les images qui la composent n'ont de sens qu'en fonction de la métaphore primaire. Nous ferons donc de la métaphore filée ici notre principal objet d'étude.

Cette métaphore remplit le rôle de connecteur entre texte et référent culturel (nous y reviendrons plus loin). Elle orchestre en son sein (le texte) des univers symboliques hétérogènes. Ainsi, nous essayerons également de démontrer que cette quête de la vérité identitaire aboutit à une vérité syncrétique. En d'autres termes nous tâcherons de démontrer qu'une réalité identitaire syncrétique surdétermine l'écriture des métaphores filées, et particulièrement celles de *L'Œil de l'égaré*.

¹ Au sens qu'assigne la critique à cette notion, c'est-à-dire difficilement lisible par un lecteur non initié.

² Ici le contexte culturel.

Mais avant de commencer l'analyse, expliquons-nous d'abord sur le choix de ce microcosme que nous étudions. Les métaphores choisies ont suscité notre intérêt dans la mesure où elles tissent le texte comme le fait la métaphore filée au sens que lui accorde Michael Riffaterre. Leur intérêt est d'autant plus accentué qu'elles permettent d'établir une connexion permanente entre le texte et la culture, la culture berbère de Kabylie en l'occurrence. L'intérêt que nous portons à l'étude de cette connexion que permet la métaphore filée dans la poétique acherchourienne réside essentiellement dans l'originalité tant sémantique que stylistique qu'elle confère au texte.

Nous proposons de concentrer notre réflexion sur l'étude de la distribution, à l'intérieur de ce recueil de poésie, de la métaphore articulée autour des lexèmes « prière / chant de la (des) femme(s) ». Ces derniers constituent, dans cette œuvre d'Acherchour, le noyau sémique d'une métaphore filée. Autrement dit, ces lexèmes sont la « teneur », voire la pierre angulaire autour de laquelle est bâtie la suite métaphorique à laquelle nous nous intéressons. Celle-ci est composée d'une métaphore primaire (M) et de deux métaphores dérivées (M¹). Elles se présentent, au sein du texte, dans l'ordre qui suit :

ne pas entendre les prières de la femme
c'est une symphonie dans un opéra de statut³ (M)

son chant aux accords de blés et de faucilles
est aussi coléreux qu'un chercheur d'ombre⁴ (M¹)

la mer s'arrête là où les rochers aident la femme
dont le chant blesse la racine du mal / de mer⁵ (M²)

³ *Ibid.* p. 5.

⁴ *Ibid.*, p. 11.

Ces métaphores présentent un intérêt tant sur le plan formel que sur le plan sémantique en ce qu'elles tirent leur teneur de la relation qu'entretient ce « chant / prière » de la (des) « femme (s) » avec la culture berbère de Kabylie, ainsi que nous l'avons avancé.

Pour étayer cette hypothèse de lecture, nous nous référerons tant aux travaux des sémioticiens qu'à ceux des ethnocriticiens. Aux sémioticiens nous emprunterons la définition de la métaphore filée que propose Michael Riffaterre. Ce dernier définit ce type de figure comme étant un ensemble métaphorique construit autour d'un même comparé, formant ainsi une unité sémantique :

[...] série de métaphores reliées les unes aux autres par la syntaxe— elles font partie de la même phrase ou d'une même structure narrative ou descriptive — et par le sens : chacune exprime un aspect particulier d'un tout, chose ou concept, que représente la première métaphore de la série.⁶

Nous retenons de cette définition ce critère définitoire qui fait déborder la métaphore filée des limites structurelles phrastiques pour l'étendre aux structures narratives et descriptives. La contigüité syntagmatique n'est donc pas une condition *sin qua non* pour la constitution d'un paradigme métaphorique filé. Aux ethnocriticiens nous emprunterons les étapes d'analyse propre à la lecture ethnocritique. Ces étapes s'articulent autour de trois moments :

- un premier temps consacré au repérage des indices renvoyant à une pratique culturelle donnée dans une œuvre littéraire ;

⁵ *Ibidem.*

⁶ Michael Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979, p. 218.

- un second temps qui permet de consolider la compréhension de cette pratique en s'intéressant aux significations anthropologiques ;
- un troisième temps qui doit permettre de saisir le travail de signifiante culturelle propre au texte.

2. « Prière / Chant » comme faits ethnographiques

En nous inspirant de la méthodologie ethnocritique nous allons, dans un premier temps donc, tenter de reconstituer le paradigme de cette métaphore en tant que fait ethnographique. Il s'agit d'un repérage des éléments textuels renvoyant au contexte culturel.

Dans la métaphore filée étudiée ici, il s'agit, comme nous l'avons annoncé au début de notre analyse, de « prière / chant de la (des) femme(s) » en tant que fait culturel. Ces lexèmes sont la « teneur » de cette suite métaphorique. Ils constituent le noyau sémique autour duquel est construite toute la métaphore filée. Ils sont reproduits dans toutes les métaphores dérivées⁷. Le co-texte dans lequel sont distribuées ces unités lexicales permet de les lire comme faits culturels. L'auteur de *L'Œil de l'égaré* trouve d'ailleurs son inspiration poétique dans sa vallée natale :

Soummam :

rivière des cycles respectés

vallée des sous-âmes

suprême billet de secrets voyages

je mâche dans ses pensées

⁷ Notons que dans le système énonciatif du poème, les pronoms de la deuxième et de la troisième personne du singulier appartiennent au féminin.

elle qui ne pense qu'aux baigneurs de ses oliviers

archipel de bouts de papiers se réunifie
par la nature de son lit et de ses amants

et quand elle m'énerve
je pousse le bouchon plus loin
que la chute des ivrognes

au bord de la Soummam
se compose la mémoire que j'ai laissé tomber
au centre de ce poème⁸

Le toponyme *Soummam* désigne à la fois une vallée de la wilaya de Bejaia et le fleuve qui la traverse. Il s'agit aussi de la région natale de l'auteur du recueil. Le poète « égaré » s'exprime et « compose » depuis le bord de sa vallée natale. Le texte regorge d'indices qui convoquent ce « lieu source »⁹ d'inspiration poétique. C'est l'exemple des unités lexicales comme « *ma ville* », « *mon pays* » ou « *ma terre* ». Outre cette référence directe à la région natale du poète, sa culture est aussi convoquée par certains lexèmes comme « *ogre* », « *transe* », « *nos dictons* », « *notre conte* » et « *youyou* ». Aussi pourrions-nous lire les vocables « *chant* » et « *prière* » comme faits culturels.

3. « Prière / Chant » comme pratique anthropologique

Il ne s'agit pas uniquement d'un travail de repérage des embrayeurs culturels. Un deuxième moment d'analyse enrichit la lecture. À ce niveau « ethnologique », il s'agit de comprendre le sens des embrayeurs repérés dans le texte dans leur culture d'origine.

⁸ El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 41.

⁹ Au sens que lui accorde Gervais Mendo Ze dans *Cahier d'un retour au pays natal d'aimé Césaire. Approche ethnostylistique*, Paris, L'Harmattan, 2010.

Il s'agit ici de comprendre le sens et le rôle de « prière / chant de la (des) femme (s) » dans la culture berbère de Kabylie. Nous nous référerons essentiellement aux travaux de Camille Lacoste-Dujardin.

Pour l'ethnologue, les chants des femmes sont considérés, dans la culture berbère de la Kabylie, « *comme quelque chose de magique, qui mettrait en œuvre le surnaturel, c'est pourquoi, on ne se hasardait pas à chanter à tout moment*¹⁰ ». Ces chants qui pour la plupart prennent la forme de « prières » jouissent d'un caractère « sacré ». C'est pour cette raison, nous explique cette même anthropologue, que

[...] les chants féminins ont toujours accompagné les travaux comme les réjouissances, les fêtes, les bonheurs comme les malheurs. Les femmes chantaient pour rythmer le barattage, la mouture [...].¹¹

Les chants des femmes accompagnent également certains rituels comme celui du henné, un rituel incontournable pour tout mariage kabyle. Ainsi nous pouvons noter la sacralité conférée au chant de la femme dans la culture berbère de Kabylie.

4. « Prière / Chant » dans la logique métaphorique du texte

Il convient à présent, dans un troisième moment d'analyse, d'entrer dans la signification du poème afin de voir ce que ce dernier fait à cette pratique culturelle, eu égard au sens qu'elle prend dans son contexte d'origine.

¹⁰ Camille Lacoste-Dujardin, *Dictionnaire de la culture berbère en Kabylie*, op. cit., p. 88.

¹¹ *Ibidem*.

La première métaphore dans laquelle apparaissent les lexèmes « *chant* » et « *prière* » constitue la métaphore primaire (M) dans la mesure où un premier rapport associatif entre ces deux mots s'y établit. Le « véhicule » est, dans cette même métaphore, le mot « *symphonie* ». La « teneur » sur laquelle s'opère le transfert sémantique est « *prières de la femme* ». La « copule » est le verbe « être » et le « motif » l'harmonie musicale.

Nous entendons le chant évoqué dans cette métaphore non pas comme une simple suite musicale harmonieuse, mais plutôt comme une suite de psalmodies sacrée. Ainsi, ne pas « entendre/comprendre » ce son harmonieux et sacré que produisent les « *prières* » d'une femme reviendrait à donner un concert d'« *opéra* » à des « *statues* » sourdes et muettes, et donc à ne pas tenir compte de leur sacralité.

La fonction donnée, dans la culture berbère de Kabylie, à la « *prière de la femme* » en tant que « *chant sacré* » nous permet de comprendre l'association qui s'établit dans cette première métaphore et qui dessine deux isotopies : celle de la /sacralité/ et celle du /chant/. Ces isotopies seront développées tout au long de la métaphore filée.

La première métaphore dérivée (M¹) reprend en charge les deux isotopies dégagées dans la métaphore primaire (M) en mettant en relation « *chant* » et « *blé* ». À priori, rien ne semble motiver le transfert sémantique opéré du véhicule métaphorique « *blé* » vers la teneur « *chant* ».

Mais si nous examinons attentivement le référent de chacun de ces deux *signes*, nous pourrions envisager le motif de cette association qui est de nature formelle et visuelle : la disposition le long d'un axe allongé. L'épi de blé a une forme élancée verticalement. Sa partie terminale contient les graines. Elle est par conséquent plus épaisse que sa tige.

La portée musicale sur laquelle sont énumérés l'ordre générique et la fréquence des sons reproduit visuellement la disposition verticale des épis de blés. Une portée musicale d'un « chant » ressemble effectivement à un « champ » de blé (cette similitude formelle est renforcée, dans la métaphore, par l'homophonie « *chant/champ* »).

Le mot « *accords* » laisse entendre une autre motivation de cette association : une motivation d'ordre culturel. En effet, outre le sens de « *association de plusieurs sons (au moins trois) simultanés ayant des rapports de fréquence codifiés par les lois de l'harmonie* » qu'accorde le *Robert* au mot « *accord* », nous pouvons également l'entendre dans un autre sens, notamment celui de « entente », et dans cette métaphore de « conjonction » entre le « *blé* » et les « *faucilles* ».

Cette rencontre entre le blé et la faucille ne se fait qu'en saison de moisson. La moisson est ici, par processus d'expansion, désignée par les unités lexicales « *accord* », « *blé* » et « *faucilles* ». C'est ainsi que cette pratique se retrouve convoquée et rattachée au « *chant* » dans cette association métaphorique. En somme, le mécanisme métaphorique dans ces vers associe « *chant* », « *accords* » (avec les deux acceptations) et sous-entend « *champ* » et « *moisson* ».

La moisson fait l'objet d'un rituel sacré accompagné de chants chez les berbères. Akli Haddou Mohand note que « *les semailles et les moissons finissent par des cérémonies : sacrifices d'animaux, festin, chants [...]*¹² ». « *Moisson* » et « *chant* » sont alors consubstantiels à un rituel kabyle sacré. Eu égard à la « sacralité » du « chant » qui

¹² Akli Haddou Mohand, *Le Guide de la culture kabyle*, Paris, Ina-Yas, Paris-Méditerranée, 2000, p. 145.

accompagne une pratique à la base agraire, mais prenant une dimension culturelle dans la culture berbère de Kabylie, nous pouvons ainsi reconstituer, dans cette première métaphore dérivée, les deux isotopies dégagées dans la métaphore primaire : /sacralité/ et /chant/, dès lors que le lexème « chant » se trouve dans un co-texte qui connote la « sacralité ».

Passons à présent à la deuxième métaphore dérivée qui actualise également les deux isotopies repérées plus haut. Dans cette métaphore, « *chant* » réactive l'isotopie de la /sacralité/ dans la mesure où il semble être investi de pouvoir magique qui lui permet d'éradiquer « le mal par la racine ». La motivation de ces trois métaphores se comprend mieux eu égard à la spécificité culturelle du poète. Les berbères, rappelons-le, sacralisent la terre. De ce fait, les pratiques relatives aux travaux agricoles acquièrent, chez les kabyles, une dimension sacrée. C'est le cas ici de la moisson et de la mouture qu'accompagnent les chants des femmes. C'est ce qu'explicite aussi le passage de Camille Lacoste-Dujardin cité plus haut.

Cette métaphore filée tisse donc non seulement le texte grâce à son mécanisme mais le connecte également à son contexte culturel. La logique à laquelle obéissent les mots, à l'intérieur de cette métaphore filée, crée une sorte d'« idiolecte » qui donne à lire la culture de l'auteur dans un code original et spécial.

Conclure sur cet imaginaire culturel endogène contenu dans cette suite métaphorique serait trop hâtif. Si un retour à la culture de l'auteur pour comprendre l'agencement et le choix des associations au sein cette métaphore filée nous a aidé à mettre en place notre grille interprétative, il reste une zone d'ombre, un « détail », qui ne trouve pas

d'écho dans la culture berbère de Kabylie. Il s'agit de la suite de la première métaphore dérivée : « *est aussi coléreux qu'un chercher d'ombre* ».

Aussi proposons-nous de revenir un instant sur la suite de la première métaphore dérivée. Dans ce segment poétique qui représente le centre de la métaphore filée, « *chant de la femme* » est rapproché, en termes d'intensité, au « *chercheur d'ombre* ». D'où notre curiosité.

À suivre le référent culturel de départ du texte, à savoir la culture berbère de Kabylie, « *colère* » associé à « *chercheur d'ombre* » ne trouve pas de justification. Mais si nous tentons de les comprendre en rapport avec la culture de la langue qu'emprunte le poète pour « composer » sa mémoire, nous trouverons peut-être une explication à cet assemblage de mots. Selon un usage courant du mot « ombre », celui-ci s'oppose à la lumière et sert à désigner également l'image d'une chose fugitive et changeante. L'ombre est aussi éprouvée comme le double de soi-même¹³. Un chercheur d'ombre serait donc, dans cette logique, quelqu'un qui chercherait ses repères.

Or, ce « détail » occupe en effet l'espace central de la métaphore filée. Une place qui semble trop stratégique pour l'expliquer par le hasard. L'ombre recherchée pourrait alors correspondre à un certain balisage identitaire que chercherait le poète, notamment en investissant une langue empruntée par des références culturelles qui lui sont étrangères.

¹³ Ce qu'on pourrait lire dans des expressions de type : « il me suit comme l'ombre ».

La première métaphore dérivée semble donc tirer toute la métaphore filée vers une autre culture que la culture berbère de Kabylie, en l'occurrence la culture occidentale. Cette hypothèse de sens est renforcée dans *L'Œil de l'égaré* par une abondante référence à la culture occidentale : « *L'Olympe* », « *Narcisse* », « *Eros* », etc. sont autant de mots qui en témoignent. Une polyphonie culturelle semble donc être orchestrée dans cette métaphore filée.

Mais quel est l'intérêt réel de ce *détail* dans une poésie qui prend pour avant-texte le recueil d'un célèbre poète mystique, figure emblématique de la culture arabo-musulmane ? Pour tenter de répondre à cette question, et afin de mieux comprendre l'organisation de cette métaphore filée au sein du recueil, nous ferons appel à la notion d'*ethos*, tel que l'entend, aujourd'hui, l'analyse du discours.

5. Ethos et belligérences culturelles

Dans la tradition hellénistique, l'*ethos* renvoie à la composante du discours argumentatif qui se rapporte à la personne qui parle. L'orateur ne doit pas se contenter d'user d'arguments valides, mais doit également donner une « image de soi » susceptible d'inspirer confiance. L'*ethos* renvoie donc à cette image, à ce portrait de soi qu'on donne à lire/entendre dans les discours. À cet effet, il n'est pas nécessaire que

[...] le locuteur trace son portrait, détaille ses qualités ni même qu'il parle explicitement de lui. Son style, ses compétences langagières et

encyclopédiques, ses croyances implicites suffisent à donner une représentation de sa personne.¹⁴

Jean-Marc Moura intègre aussi cette notion d'*ethos* au cœur de ses réflexions sur le corpus littéraire postcolonial en la rattachant à une parole première. En d'autres mots, tout *ethos*, qui est en fait lié à l'exercice de la parole, « *doit aussi gérer son rapport avec une vocalité fondamentale. Un texte en effet est généralement rapporté à quelqu'un, à une origine*¹⁵ ».

Dans *L'Œil de l'égaré*, cette origine énonciative, cette parole primaire par rapport à laquelle l'égaré (se) raconte est celle d'un poète arabo-musulman, père de la philosophie musulmane soufie: Ibn El Arabi. La parole de l'« égaré » et son « image » s'organisent dans le recueil par rapport à celle du grand Maître soufi dont la parole fait figure ici de « vocalité fondatrice », une voix garde-fou qui nous rappelle sans cesse que *L'Œil de l'égaré* d'Acherchour est aussi celui d'Ibn El Arabi.

La métaphore filée articulée autour des lexèmes de « chant / prière des femmes », nous l'avons vu, s'enracine dans une culture endogène (berbère de Kabylie) tout en étant textualisée dans une langue exogène (française). Elle donne ainsi à voir/lire une culture syncrétique. De ce fait, cette métaphore filée participe de la construction de l'image, de l'*ethos* du poète. Ainsi, elle se place dans un rapport avec cette parole fondatrice que constituent les vers d'Ibn El Arabi mis en exergue dans *L'Œil de l'égaré*.

¹⁴ Ruth Amossy, *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lonay, Delachaus et Niestlé, 1999, p. 9.

¹⁵ Jean Marc Moura, *Littérature francophone et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999, p. 122.

C'est comme si, à travers la métaphore filée de « chant / prière des femmes », la langue française se ralliait à la culture kabyle pour faire face à la culture arabo-musulmane prise en charge ici par la parole du père du soufisme, voix fondatrice. Ce processus nous rappelle les belligérances entre *culture savante* (arabo-musulmane) et *culture vécue* (kabyle), pour reprendre le titre du recueil des travaux de Mouloud Mammeri.

L'*ethos* de l' « égaré » puise de plusieurs univers culturels et les fond dans des espaces poétiques qui laissent voir/lire cette activité syncrétique. Cet *ethos* se démarque et se détache ainsi de la voix fondatrice qui constitue une référence à la culture savante algérienne. Nous pouvons ainsi reprendre les propos d'Albert Henri en disant que

La métaphore filée est, dans un développement conceptuel unitaire, une série de métaphores qui exploite, en nombre plus au moins élevé, des éléments d'un même champ sémique.¹⁶

Nous pouvons aussi affirmer, pour la métaphore filée d'El-Mahdi Acherchour en tout cas, qu'elle exploite, pour sa part, un nombre plus au moins élevé d'éléments d'un même champ culturel. Nous dirons également que l'intérêt de cette métaphore filée réside dans le fait qu'elle est motivée par une certaine culture, au sens d'us et de coutumes, de pratiques ayant pour principal objectif de tisser une collectivité et d'affirmer une spécificité. De ce fait, cette métaphore est non seulement l'expression d'une spécificité culturelle, ici syncrétique, mais aussi stylistique et poétique. Elle devient un élément « médiateur » qui donne à lire une particularité culturelle à travers son originalité stylistique.

¹⁶ Albert Henry, *Métaphore et métonymie*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1983, p. 122.

La traversée de l'Egaré– qui s'évade du Sud pour rejoindre le Nord- se réalise dans cette métaphore filée dès lors que Nord et Sud, culture du Sud et culture du Nord, cohabitent dans un même espace poétique. Tout le recueil est ainsi placé sous le signe du syncrétisme d'une part, de la lutte culturelle d'autre part.

Conjuguer logique métaphorique et culture *du* poème nous amène donc à le penser dans sa spécificité à la fois stylistique et culturelle. En tant que produit d'une « imagination ardente », la métaphore, trope affectif par excellence, résulte également d'une manipulation subjective de syntagmes au sein d'une chaîne associative. Cette manipulation crée ainsi des univers culturels qu'elle érige en espace médiateur. Culture endogène et culture exogène s'y retrouvent charpentées pour donner une image « poétisée » de soi.

IV. Une écriture du croisement

1. Croisements d'univers culturels et de systèmes symboliques

La lecture que nous venons de proposer de la métaphore dans le premier recueil de poésie d'El-Mahdi Acherchour nous a permis d'établir une première cartographie des univers culturels qui traversent cette poésie. Nous pouvons donc noter deux univers culturels fondamentaux et différents, l'un local ou national, l'autre occidental ou européen. Le premier, endogène, se scinde lui-même en deux micro-cosmologies : l'une qui renvoie à la culture algérienne lettrée et légitime, arabo-musulmane (ici, la culture soufie) ; l'autre à la culture algérienne minorée, marginalisée et marquée d'illégitimité, la culture berbère de Kabylie.

L'affiliation symbolique est annoncée dès l'ouverture de *L'Œil de l'égaré* par une citation du *Chant de l'ardent désir* d'Ibn Arabi, rappelons-le :

Où sont les bien-aimés
 Par où partirent leurs chameaux ?
 Combien et combien de déserts parcourus ?
 Tels des jardins dans le mirage, tu les vois,
 L'œil de l'égaré amplifiant le mirage
 Ils s'en allèrent, cherchant à la source
 Une eau aussi suave que la vie¹

La littérature d'Ibn Arabi est une littérature à caractère mystique. Elle s'enracine dans la pensée religieuse soufie dont il fut l'un des grands maîtres. Plus qu'une pensée, le soufisme est une attitude spirituelle animée par un élan d'amour, par un désir

¹ El-Mahdi Acherchour, *L'Œil de l'égaré*, *op. cit.*, p. 4.

irrépressible de réaliser l'homme en Dieu et la volonté de fusionner en lui. Cette fusion permettrait à l'homme de retrouver son état originel d'avant la « Faute » d'Adam et d'Ève, à l'époque mythique où Dieu et homme(s) cohabitaient au Paradis.

Le soufisme est aussi une voie et une manière de vivre selon une doctrine religieuse destinée à purifier l'âme, à parvenir à la « Vérité », en somme à une réelle connaissance de Dieu. Pour ce faire, l'« initié » mobilise toutes ses modalités de perceptions, tous ses sens. Connaître Dieu, reviendrait ainsi à le voir, mais d'abord faut-il se voir (connaître) soi-même, car, selon l'une des croyances fondamentales du soufisme, dieu a créé l'homme à son image. Il en est le miroir².

C'est cette dimension spirituelle portée par le mysticisme soufie qui investit la poésie d'El-Mehdi Acherchour. La métaphore du miroir, la quête de la « Vérité », l'éloignement et l'isolement, la méditation et le silence, toutes ces « thématiques/pratiques » soufies sont présentes dans ce recueil d'El-Mehdi Acherchour (« *je dirai que je me suis éloigné avec un pauvre miroir*³ » ; « *je m'éloigne pour de vrai avec le miroir des pauvres*⁴ »). Elles accompagnent le je poétique dans sa quête de la divine « Vérité » (« *en réalité, en vérité, je me suis éloigné pour le vrai*⁵ »).

² L'une des principales théories d'Ibn Arabi porte sur le *miroir*. Théorie qu'il explique et étaye, dans son livre intitulé *Al futûhât al Makkiya* (1203-1238), à partir d'un *hadith* (sentence du prophète Mahomet) selon lequel Dieu aurait dit : « *J'étais un trésor caché et j'ai voulu à être connu. Alors j'ai créé les créatures afin d'être connu par elles* » (hadith rapporté par *Alâddawleb Semnânî*). Dieu aurait donc créé la terre et les humains à son image afin de se faire connaître. L'homme et l'univers seraient dans ce cas le reflet de Dieu. Ce point explique l'importance du miroir dans la cosmologie soufie.

³ El-Mehdi Acherchour, *L'Œil de l'égaré*, *op. cit.*, p. 6.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

Les espaces typographiques omniprésents dans le recueil de *L'Œil de l'égaré* participent également de ce silence de la méditation nécessaire à la quête de cette « Vérité », comme nous pouvons le voir dans cet extrait :

je regarde regarde
 autour de celui qui me regarde
 rien rien que pour aller et venir
 dans l'homme qui n'a jamais jamais changé⁶

Ou encore :

les jardins sentent le bivouac animal
 plus de raisins plus de chacals
 plus d'étrangers plus de printemps

 que le temps ait à sa fin
 silhouette de roses !
 heureux est celui qui joue le malheureux !

 chausser le feu et le fer
 marcher droit perdre l'œil droit⁷

Ces espaces blancs ne sont pas présents d'une manière habituelle, telle qu'on les retrouve dans la poésie classique par exemple (en marge gauche, droite et entre les strophes). Ils sont visibles au sein même des vers, entre des composantes ordinairement non séparables d'une phrase. Ils écrivent et rendent ainsi visibles/lisibles des moments de silence (aussi bien de lecture que d'écriture). Ce sont donc des éléments organisateurs de la lecture et de l'écriture. Par la place qu'ils occupent au sein des

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibid.*, p. 15.

phrases ils sont générateurs de sens. Ainsi, le silence renforce la « voix » de la culture soufie⁸ dans le texte d'El-Mehdi Acherchour.

Le thème de l'ivresse que procure la danse et qu'incarne, chez les soufis, la danse des derviches⁹ traverse également la poésie d'El-Mehdi Acherchour. C'est ce que nous lisons, à titre d'exemple, dans *L'Œil de l'égaré* :

je t'apprendrai alors la danse du vin momifié,
se sentir fou, avoir soif de désert,
porter loin l'œil sur pyramide

[...]

Pourquoi

ne pas entrer ivre-né

Dans la transe d'une femme nulle en danse?¹⁰

ses doigts dorés sur bendir noir

il frappe

il frappe

une danse et une corde

éternelle jonction de

⁸ Dans leurs pratiques, les initiés soufis accordent une grande importance au silence. Dans ce silence, le soufi se défait de l'espace-temps terrestre pour communier avec Dieu. Nous lisons, concernant ces pratiques, dans *Le Journal soufi* (disponible en ligne sur <http://www.journalsoufi.com/>) ce qui suit : « *au moment où le Derviche est assis sur ses deux genoux, ses mains symboliquement placées l'une sur l'autre, la bouche, les yeux et les oreilles fermées, il réveille les énergies cachées pour établir un lien avec son Dieu et utilise un autre moyen de communication puissant et infini. En s'oubliant totalement, il se concentre sur le point central de tous les mouvements et le circuit de tous les êtres. De cette manière, il oublie le temps, l'espace et laisse tout derrière lui comme si son âme le quittait pour s'envoler dans le ciel* » (Bahram Mogadam, « Silence, le moment précieux », [En ligne], disponible sur : www.journalsoufi.com).

⁹ la Samā', de l'arabe « سماع » (audition spirituelle), est une danse giratoire sacrée que pratiquent les derviches tourneurs soufis en chantant des poèmes mystiques dont les thématiques essentielles sont celles de « l'amant et de l'aimé », de « l'ivresse spirituelle », de « la nostalgie de la séparation entre dieu et hommes », entre autres.

¹⁰ El-Mahdi Acherchour, *op. cit.*, p. 12.

l'avenir-maître l'homme-moi
 le souffle-brume
 l'encrier-soleil...
 du dieu partant
 de
 moi/ enfin et bien dommage¹¹

L'intertexte d'Ibn Arabi connecte donc le recueil d'El-Mehdi Acherchour à la pensée mystique que prône ce maître soufi.

S'arrêter aux univers culturels locaux qui traversent l'œuvre acherchourienne reviendrait à lui faire violence, car sa spécificité que nous voulons mettre en relief est justement sa *pluri-culturalité*. Cette hypothèse de sens est renforcée dans *L'Œil de l'égaré* par une abondante référence à la culture occidentale. C'est ce que nous avons évoqué plus haut. Revenons un instant à ces extraits qui mettent en textes différentes références culturelles :

Ici où naissent le Narcisse et la Bouche d'or¹²

peuple-sisyphe de cèdre¹³

voir Eros coincé entre les seins d'Isis¹⁴

d'Olympe à Arâfa

tes yeux se dressent pareils aux phares¹⁵

¹¹ *Ibid.*, p. 26.

¹² *Ibid.*, p. 18.

¹³ *Ibid.*, p. 61.

¹⁴ *Ibid.*, p. 15.

¹⁵ *Ibid.*, p. 46.

La source est à deux dunes ;
Bagdad a bu le sang¹⁶

je n'ai pas oublié
que le sable n'est chaud
que sous les serpents de la Mecque¹⁷

« *Sisyphé* », « *Eros* », « *Narcisse* », « *Bouche d'Or* » et « *Olympe* » participent d'un imaginaire culturel étranger qui croise l'univers endogène du poète. Il s'agit de toute une cosmologie héritée d'un long passé de contact et de croisements de cultures. En s'appropriant la langue et la culture de l'« Autre », les vers d'El-Mehdi Acherchour nous proposent une vision du monde centrée sur sa réalité syncrétique. Tels sont les croisements des différentes cosmologies qui nourrissent l'imaginaire de ce texte d'El-Mehdi Acherchour. Mais ce « métissage » ne concerne pas uniquement le contenu. Il touche également à la forme de ce recueil de poésie.

2. Croisements poétiques

Dans la poétique de *L'Œil de l'égaré*, le métissage, en tant que croisement, touche aussi à la structure énonciative. C'est le cas, au niveau micro-structurel, de l'espace et du temps d'une part, et de l'énonciateur et énonciataire, d'autre part.

La structure énonciative de *L'Œil de l'égaré* n'est pas stable et les frontières qui séparent énonciateur et énonciataire sont poreuses. Le sujet parlant de ce recueil de poésie oscille entre un « je », un « tel » et parfois même un « il » indéfini. « Tel » s'efface au profit d'un « je » énonciatif au sein du même poème : « *Contente-toi de ceci*

¹⁶ *Ibid.*, p. 24.

¹⁷ *Ibid.*, p. 15.

*dit tel : il m'est moins agréable de t'écrire un poème [...] quelque chose m'observe dans ce Poème [...]*¹⁸ ». Les deux points annoncent une parole rapportée par le « je » poétique, mais celui-ci la récupère sans pour autant l'annoncer. De même qu'on peut être surpris par la révélation de « tel » comme sujet énonciatif à la fin d'une séquence poétique écrite au style direct. Aussi, le destinataire du poème est-il tantôt un « tu », tantôt un « vous ». Mais là où cet emploi devient plus troublant, c'est quand l'énonciateur s'enchevêtre avec son énonciataire pour faire « corps » avec lui :

et de savoir comment je vous partage mon visage¹⁹

je dirai que je suis toi au-delà de cet éloignement²⁰

Dans ces extraits le poète ne semble pas vouloir donner une image mimétique de lui, mais au contraire une image déconstruite, indéchiffrable, fragmentaire. Une fraction multiple ou une multi-fraction qui rend toute distinction entre le moi écrivant et d'autres « moi » parlant quasi impossibles, mais dont la cohabitation, le croisement, le mélange, sont permis précisément par le poème.

Nous rencontrons aussi dans la structure énonciative un croisement entre l'espace et le temps poétiques. Ce que nous avons pu constater à travers la lecture des premiers vers de *L'Œil de l'égaré*²¹. Ainsi, le temps se spatialise, prend corps, comme l'énoncent ces vers :

¹⁸ *Ibid.*, p. 5.

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ Notamment quand l'« âge » est spatialisé grâce à l'adverbe de lieu « sur » et devient un espace-temps, un chronotope, dans « *couchées une nuit sur tes vingt-ans* ».

²¹ *Ibid.*, p. 15.

que le temps ait à sa fin
silhouette de rose²²

ici la rive de l'homme sûr d'être aimé
mais hélas le temps est ma propre silhouette...
sous la vigne sèche tu ne trouveras plus rien
probablement un crâne de chacal
ô histoire traverse-moi
non je t'ai traversé le premier...
J'étais sûr de mourir
Je suis sûr de vivre l'espace de vos silhouettes²³

Le poète ne se contente donc pas d'explorer des espaces et des temporalités familiers qui l'entourent. Il va plus loin en les *re-crédant*, en les faisant s'entrecroiser. Loin de s'appuyer sur des « lieux communs », il (dé)construit le « connu » et le « vécu », et va bien au-delà des sentiers battus. Revoyons un instant les premiers vers de *L'Œil de l'égaré* :

Contente-toi de ceci dit tel (dit-elle)²⁴ :
Il m'est moins agréable de t'écrire
un poème d'amour que de te revoir
pour l'amour du Poème

Quelque chose m'observe dans ce Poème
Course furibonde de rosées médiévales
couchées une nuit sur tes vingt ans
La patience jusqu'à l'aurore console tous les
poèmes
[...]

ici ça fume et je manque de chaleur²⁵

²² *Ibid.*, p. 13.

²³ *Ibid.*, p. 18.

²⁴ C'est nous qui ajoutons.

Ces premiers vers, nous les citons de nouveau pour les mettre en rapport structurel et sémantique avec ces vers de la page six :

c'est mal parti
voilà tout... je dirai
que je suis condamné... mains serrées
contre un visage curieux... je dirai
que je me suis éloigné avec un pauvre miroir...
lèvres serrées... plus serrées que la ceinture
des affamés... je dirai que je suis
condamné
[...]
Le vrai est visage d'enfant à genoux
A plat ventre sous l'œil du temps qui change
dit tel (dit-elle) aux enfants²⁶

Et ce vers de la page sept :

Moment à ne pas manquer, mes enfants !²⁷

Dans ces vers est audible la voix d'un genre folklorique : le conte kabyle. Ces contes ont essentiellement pour marque stylistique les formules d'ouverture qui ritualisent le moment de *raconter* et l'isolent en faisant de lui une parenthèse à part du monde du vécu commun, un espace-temps des fondations culturelles :

Que mon conte soit beau, se déroule comme un long fil
Un conte. Dieu le rende plaisant, qu'il le rende semblable à un galon

²⁵ *Ibid.*, p. 5.

²⁶ *Ibid.*, p. 6.

²⁷ *Ibid.*, p. 7.

Mchaho ! Tellem Chaho ! Mon Dieu faites que mon conte merveilleux soit aussi plaisant et agréable qu'une longue ceinture.²⁸

Nous notons ainsi que l'isotopie du fil et du tissage est présente dans chacune de ces formules types d'ouverture. Ainsi, le mot poème qui revient quatre fois dans le premier poème de *L'Œil de l'égaré* ne pourrait-il pas *figurer* ce tissage ? Poème, en tant que long tissu verbal fabriqué par le je poétique. Poème, comme tisseur des relations humaines, puisque, comme le conte qu'on raconte oralement, il permet une *coprésence*.

Le conte kabyle fonctionne aussi comme un rituel²⁹. Il respecte des règles bien précises. Il est toujours raconté par une femme et il est destiné à un auditoire d'enfants. Il n'est jamais raconté le jour, mais seulement le soir au coin d'un feu. C'est ce que nous explique Camille Lacoste-Dujardin :

Car le conte en Kabylie est essentiellement affaire de femme [...]. Certes, bien des contes publiés ont été recueillis auprès d'hommes kabyles. Ils les tenaient de leurs mères dont ils furent les auditeurs attentifs comme tous les enfants, filles ou garçons [...].³⁰

La mise en situation spatio-temporelle de ce recueil et son système énonciatif épousent ceux du conte berbère : le poème, semble se composer la nuit, au coin d'un feu. Le poème est couché « *une nuit* » sur ses « *vingt ans* » dans un espace où « *ça fume* ». Aussi, la rencontre entre le verbe de parole « dire » et « tel » laisse-t-elle entendre à

²⁸ Formules d'ouvertures de contes algériens kabyles recueillis par Taoues Amrouche dans *Le Grain magique*, Paris, La Découverte, 2007.

²⁹ Au sens d'ensemble de règles et d'habitus culturels fixés par la tradition.

³⁰ Camille Lacoste-Dujardin, *Le Conte kabyle. Etude ethnologique*, op. cit., p. 21.

l'oral une instance énonciatrice féminine (dit-elle). Plus loin, l'énonciataire nous est révélé : « *Dit tel aux enfants* ».

Notre objectif ici n'est pas de développer une étude *poético-narrative* du conte tel qu'il est repris dans les textes poétiques d'El-Mahdi Acherchour, mais de montrer qu'il est audible dans sa poétique dès l'ouverture du recueil. L'intérêt poétique de cette présence ne s'arrête pas là : elle renforce le caractère oral de cette poésie, et maintient, de ce fait, non l'opposition mais la fusion entre oralité et écriture, plaçant cette poésie au carrefour de l'oralité et de la littérature : une poésie écrite, qui, *in media res*, nous met dans un contexte de conte³¹, un contexte d'oralité.

3. L'écriture d'El-Mehdi Acherchour : une écriture du métissage

Le mot « métissage » est le nom d'action dont résulte le « *métis* », lui-même emprunté au latin « *mixitus* » qui désigne ce qui est mélangé, mêlé, croisé. Ce mot a d'abord eu un usage dans le domaine de la botanique, puis en biologie pour désigner « *l'union féconde entre hommes et femmes d'origines ethniques différentes*³² ».

Le terme a par la suite été intégré aux sciences humaines pour être appliqué à la culture. Il y désigne la fusion de deux ou plusieurs cultures. Aujourd'hui, le terme de « métissage » ne cesse d'être transféré d'un domaine à un autre pour désigner, par déplacement de sens, l'idée de « croisement » (appliquée à différents domaines, à

³¹ Le conte kabyle, dont cette poésie épouse les règles, rappelons-le très vite, est essentiellement oral, car « *les kabyles parlent un dialecte berbère, langue sans écriture établie. Toute leur littérature est donc strictement orale* » (Camille Lacoste-Dujardin, *ibidem*).

³² « Métissage » dans *Dictionnaire Larousse*, [en ligne], disponible sur : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/m%C3%A9tissage/51001>

différents aspects). En effet, si l'on se réfère à son étymologie, un autre mot, qui s'érige très vite en « procédé », vient se greffer à sa charge sémantique : celui de « croisement ». Croisement d'abord biologique, puis plus tard « symbolique », la notion de métissage est aujourd'hui au cœur des préoccupations aussi bien littéraires qu'anthropologiques. Si bien qu'elle devient une notion-clé permettant de comprendre les sociétés, et plus particulièrement leurs biens symboliques, dont l'histoire fut fortement inscrite dans une dynamique de contact³³ de cultures.

Ainsi, nous avons voulu en faire un usage aussi bien littéraire qu'anthropologique pour comprendre la poétique et les stratégies scripturales d'une poésie algérienne moderne et contemporaine d'expression française. Et c'est justement ce sème que porte la notion de métissage qui intéresse notre propos ici, à la croisée de la poétique des textes littéraires et de l'ethnologie du symbolique.

Revenons un peu sur le contexte de cette littérature à laquelle nous nous intéressons. Une littérature qui est marquée, nous l'avons noté plus haut, par la pluralité. Une pluralité tant linguistique que culturelle, à l'heure où l'on pensait que la guerre d'Indépendance algérienne allait mettre un terme à tout ce qui venait de l'Occident : langue, culture et religion. Pourtant, bien avant l'Indépendance, et jusqu'à aujourd'hui, un nombre de plus en plus croissant d'écrivains ont pris et continuent à emprunter la langue française pour produire des œuvres d'une esthétique et d'une poétique originales.

³³ Direct, permanent et forcé en ce qui concerne le cas étudié ici : l'Algérie et sa production littéraire.

Cette littérature, qu'on range sous le paradigme de « *littérature maghrébine d'expression française*³⁴ », n'a pas été toujours la bienvenue dans la demeure « sacrée » du patrimoine algérien :

[...] la littérature écrite par des algériens, en langue française, a ces dernières années, subi un phénomène contradictoire de rejet pour tare d'inauthenticité, revendication contre des tentatives d'inclusion pure et simple dans le patrimoine français.³⁵

L'unicité que prône la culture savante n'est ici qu'un mythe et ne peut s'appliquer à des auteurs comme El-Mehdi Acherchour. C'est justement ce mythe d'unicité que soulignent Melha Benbrahim- Benhamadouche et Rachid Belli dans leur introduction à l'ouvrage intitulé *Culture savante, culture vécue* :

Le cadre idéologique et politique national³⁶ évolue par-là même vers la naissance du mythe de l'unicité à partir duquel est menée par ses partisans une lutte farouche contre toute idée de diversité et de pluralité culturelle en Algérie.³⁷

Dans le domaine des productions culturelles algériennes, domaine qui inclut une littérature pensée en langue autochtone (arabe/berbère) et donnée à lire dans une langue étrangère (le français), le refoulement et la « violence symbolique » exercés à l'égard

³⁴ Dont les pères fondateurs sont, en Algérie, Mouloud Feraoun, Kateb Yacine, Mouloud Mammeri, et bien d'autres qui se sont exprimés, au nom d'une « *algérianité* », dans une langue étrangère.

³⁵ Naget Khadda, « L'Œuvre de Mohammed Dib », in *Réflexion sur la culture*, Alger, OPN, 1984, p. 70.

³⁶ Il est question de l'oppression exercée vis-à-vis de la langue et de la culture berbères en Algérie à partir son Indépendance.

³⁷ Melha Benbrahim-Benhamadouche, Rachid Belli, « Présentation », in *Culture savante, culture vécue*, *op. cit.*, p. 2.

de cette pluralité caractéristique de la société algérienne³⁸ aboutit à un retour, à une « *revanche symbolique*³⁹ », qui se négocie, selon notre hypothèse de lecture du texte d'El-Mehdi Acherchour, en terme de « *métissage* », de « *croisement* » et d'« *hybridité* » observables à différents niveaux du texte.

Croisement donc entre oralité et écriture, entre temps et espace, entre énonciateur et énonciataire, entre culture populaire et culture savante, entre culture locale et héritage culturel occidental, l'écriture d'El-Mehdi Acherchour, nous le voyons, est une écriture de l'entre-deux. Elle se situe entre le légitime et l'illégitime, entre l'autochtone et l'étranger, entre l'ici et l'ailleurs tout en étant ni d'ici, ni d'ailleurs. Elle dépasse ainsi une quelconque situation de « diglossie littéraire ». Une situation de déchirement qu'engendre contexte de pluralité culturelle et linguistique, résultat de toute violence/domination symbolique.

³⁸ Caractéristique indéniable eu égard au long passé colonial du Maghreb, et aux différentes formes de contact de cultures auxquelles il fut confronté.

³⁹ Pour Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron (*La Reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Minuit, 1970), « *la revanche symbolique* » est une réaction à la « *violence symbolique* » (une violence de type structurale que permet une position de domination dans un système hiérarchique) qu'exerce un groupe (la violence symbolique n'est pas intersubjective) sur un autre.

Cet effort de lecture ne peut bien entendu pas aboutir à la saisie d'une vérité totale. Chaque lecture n'est jamais qu'un parcours possible, et d'autres chemins restent toujours ouverts. Le chef-d'œuvre c'est justement l'œuvre ouverte à tous les hasards, celle qu'on peut traverser dans tous les sens.¹

L'écrivain francophone devient, de plus en plus, un écrivain nomade, vivant entre plusieurs continents et plusieurs cultures, ce qui donne à son regard un caractère nettement décentré, apte à saisir le différent et à explorer, dans ses propres discontinuités, le travail de la trace contre le monologisme des discours ataviques²

¹ Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, *op. cit.*, p. 11.

² Marc Gontard, *Écrire la crise. L'Esthétique postmoderne*, *op. cit.*, p. 113.

CONCLUSION GENERALE

Conclusion générale

Notre recherche s'est voulue avant tout tentative d'une lecture de l'œuvre d'El-Mahdi Acherchour.

Dans la première partie consacrée à l'étude de son dernier roman, *Moineau*, nous avons souligné la mise en écriture de logiques plus au moins hétérogènes (paratexte, chronotopes, configurations des personnages). Les liens du sauvage et du domestique, du familier et de l'étrange(r) ou encore de l'écriture et de l'oralité métissent l'écriture acherchourienne. Des questions que nous avons essayées d'analyser dans les deux autres romans : *Pays d'aucun mal* et *Lui, le livre suivi de l'Autre, l'autre livre*. Ces derniers convoquent les mêmes lieux imaginaires (Tasta-Guilef et Sidnachar) et font appel à une même figure du folklore berbère (Zalgoum), dans un élan esthétique qui fait le procès de l'*Unité*.

Pays d'aucun mal s'est présenté à nous comme le récit d'un village dans lequel se trouvent une roche, un cimetière¹, une mosquée, des maisons² et un puits. Les frontières entre les espaces des morts et ceux des vivants n'y sont pas balisées. Les descriptions panoramiques qu'en donne Moh-Ammar laissent voir une structuration par opposition : la roche et la mosquée en haut, la Maison du diable³ et le puits, en bas. Un espace fondé sur le *Culte des Ancêtres* (le grand-père) et sur une mythologie tribale qui opposent les Amnar et les Larabi.

¹ Aussi bien réaliste qu'imaginaire : « *la fosse commune des anciennes paroles* » qui revient sans cesse dans les propos de Moh-Ammar.

² Y compris la « Maison » natale du narrateur.

³ Cette maison fait référence à la demeure natale du narrateur.

CONCLUSION GENERALE

La narration de *Pays d'aucun mal* s'ouvre sur cet espace « autre⁴ », cet ailleurs du possible. Elle est dans le même temps enfermée dans l'espace clos du village de Tasta-Guilef dont les composantes sont soumises à une logique *tastaienne*. Ce village a ses propres mythes, ses propres rituels, sa propre pensée, et somme toute se présente comme autonome. L'ordre temporel s'inscrit dans une certaine conception paysanne du temps, dans un certain ordre cyclique des saisons. Il n'en demeure pas moins que nous restons, au fil de la narration, dans une structure qui condense le temps dans l'espace.

En somme, ces textes narrent la vie de *tous les jours* (comme avec *Moineau*) ou ce qu'on pourrait qualifier de topos général de la littérature (comme avec *Pays d'aucun mal*⁵), et les intrigues mises en texte s'ancrent dans des espaces qui participent d'une hétérogénéité. La configuration traditionnelle de la temporalité et de la spatialité s'y trouve ainsi contestée, dans des fictions qui mobilisent des matériaux narratifs et symboliques denses et complexes au péril de toute tentative d'explication. Autant de textes qui œuvrent pour la figuration d'une microsociété de l'Algérie contemporaine, la Kabylie plus précisément.

Mêlant réalisme et merveilleux, temps de la nature et temps de la vie sociale, les textes d'El-Mahdi Acherchour détruisent les frontières et rattachent dans une sorte de continuum le monde des vivants à celui des morts, les temps anciens aux temps présents, les oralités aux pratiques scripturales. Ils s'inscrivent ainsi dans le sillage de

⁴ Aussi bien textuel qu'imaginaire. El-Mahdi Acherchour, nous l'avons vu, n'impose à son œuvre aucune frontière.

⁵ Depuis Homère et Ulysse son héros itinérant jusqu'à Thomas Hardy et Aimé Césaire.

CONCLUSION GENERALE

l'esthétique postmoderne, et en portent bien la bannière : fragmentation et discontinuité narrative cassent l'unité pour donner forme à une pensée *bricolée*.

La dernière partie a été consacrée à une lecture des cultures mises en œuvre dans la poésie de cet auteur. Il s'agissait pour nous de repérer ce qui dans un texte poétique postmoderne permet de constituer *sa* culture. Une poésie pour laquelle le présent s'offre en guise d'unité temporelle. Mais cette obsession pour le temps présent laisse transparaître, outre la dimension onirique dans laquelle le poème se voit plongé, la quête du passé vu à travers le prisme fantasmatique de la renaissance. Un passé de l'oralité première, de la fusion des différences hétérogènes. Une poésie qui donne à lire une culture qui oscille entre conservatoire des principes anciens et ouverture au monde postmoderne. Les enjeux culturels du poème et les images *surréalistes* se conjuguent pour donner à lire la vision du monde d'un *je* lyrique perdu et *recomposé*. Au carrefour de la (des) culture (s) du Même, de la culture et de la langue de l'Autre, la poésie d'El-Mahdi Acherchour devient un *entre-lieu* une position d'*entre-deux* entre *des* cultures, érigeant les recueils en géographie de la multivalence et de la cohabitation.

En faisant siennes la langue et la culture de l'Autre (l'ex-colonisateur) elle-même composite et hétérogène, les vers et la prose d'El-Mehdi Acherchour proposent une vision du monde centrée sur sa réalité syncrétique. Son écriture serait donc une écriture inscrite dans une dynamique de *transferts culturels* et de *reconstruction poétique*. Une poésie peut-être transformationnelle des héritages oubliés et des affiliations assumées, mais qui revendique aussi son hybridité constitutive.

CONCLUSION GENERALE

Nous avons tenté d'approcher cette œuvre en la remettant souvent *en* contexte. Ce qui nous a montré que les textes d'El-Mahdi Acherchour font quelque part *écho* à son expérience biographique et notamment à sa vie au village en Kabylie. Nous l'avons vu, des contextes *historiques* ont été mis en place, d'une manière ou d'une autre : des dates indiquées, des évènements de l'Histoire suggérés, autant d'éléments qui ont participé à la création d'un *effet de réel* qui ne durait que le temps de quelques paragraphes pour laisser place à des récits aux contours cosmogoniques et cosmologiques à la fois. Le mouvement de sa mémoire auquel obéit celui de sa plume convoque alors différents éléments de l'imaginaire collectif kabyle, conjugués à ceux issus de son imaginaire personnel et nourris de ses nombreuses lectures d'auteurs occidentaux et orientaux. Se réalise alors dans ses textes une véritable cohabitation d'imaginaires hétérogènes qui se croisent et se tissent à mesure que l'intrigue monte, à l'image d'un véritable métier à tisser.

La poétique d'El-Mahdi Acherchour est donc une poétique qui fait l'éloge de l'hétérogénéité. Une hétérogénéité aussi bien narrative que symbolique. Une écriture de la discontinuité et de la fragmentation voire de l'éclatement, bref une expérience du postmoderne. Dans leurs mouvements erratiques, ces textes nous ont surpris à plus d'un moment par l'étrangeté et la familiarité que nous n'avions pas soupçonnées.

El-Mehdi Acherchour semble tenter le défi risqué de l'unicité harmonieuse de l'hétérogène, que décrit Dominique Combe :

Enrichie par ce « double lien », cette identité duelle, voire multiple, les francophones sont aussi guettés, comme on l'a vu, par un double risque : le

CONCLUSION GENERALE

renoncement à la spécificité nationale et l'assimilation pure et simple à la culture française, la schizophrénie qui naît de l'impossibilité à réunir harmonieusement des langues et des univers incompatibles. Comment, en effet, être francophone « et » arabe, berbère, flamand... quand l'alliance résonne comme une véritable contradiction dans les termes, à tel point que la conjonction « et » prend ici la valeur d'un « mais » adversatif ?⁶

Comment écrire en étant « double », voire « pluriel », si ce n'est en adoptant une esthétique qui fait de l'harmonique hétérophonique un de ses principes. El-Mehdi Acherchour orchestre et fait cohabiter, tout en les faisant siennes, des voix plus au moins hétérogènes, faisant aussi l'expérience du métissage. Son écriture, en mélangeant savant et populaire, endogène et exogène, étranger et familier, s'affranchit de ces catégories et montre dans un style poétique original la particularité tant occultée du contexte culturel algérien : l'hybride.

Pour finir, nous proposons de conclure notre recherche par un retour autoréflexif.

Nous avons évoqué en préambule l'importance qu'il conviendrait d'accorder au travail de *sémiotisation* propre au texte littéraire dans la mesure où celui-ci ne s'explique pas, du fait de la *signifiante* qui lui est propre, de la même façon que n'importe quel autre type de récit.

Le modèle que propose Michael Riffaterre, par exemple, invite à ne pas transformer l'exploitation du texte en une série de codifications prescriptives, pour autant que

⁶ Dominique Combe, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995, p. 134.

CONCLUSION GENERALE

l'expression littéraire serait *unique*⁷. L'explication littéraire se doit ainsi de rendre compte du « *comportement des mots dans l'œuvre littéraire*⁸ » et non pas de chercher à émettre des jugements de valeur.

Dans cette perspective, notre travail a visé à rendre compte de l'*unicité* de l'œuvre d'El-Mahdi Acherchour en faisant l'hypothèse que la polyphonie culturelle qui s'y joue est l'un des aspects majeurs de son originalité langagière. Pour reprendre encore les termes de Michael Riffaterre, il ne s'agissait donc pas d'une démarche *généralisante* (et quelque part, rassurante) mais au contraire de pointer l'*inquiétante étrangeté* d'une écriture et ce qui en régle l'*originalité*. Cette position de lecture n'excluait pas en soi une ouverture de la lecture sur sa toile de fond, son arrière-plan discursif. Bien au contraire, il était question aussi de cerner une unicité qui n'est telle que parce qu'elle conjugue des logiques culturelles et narratives de manière originale.

Ainsi, nous avons tenté de considérer le texte dans sa spécificité structurelle (une structure et un système d'énoncés cohérent et cohésif) mais aussi dans l'originalité sémantique et stylistique des univers symboliques qu'il construit ou reconstruit. Un peu comme le rêve qui élabore en partie ses pensées à partir de la mémoire des mondes diurnes.

⁷ Pour Michael Riffaterre « *le texte est toujours unique en son genre. Et cette unicité est, me semble-t-il, la définition la plus simple que nous puissions donner de la littérarité* » (*La Production du texte, op. cit.*, p. 8). Ainsi, il fonctionnerait comme « *le programme d'un ordinateur pour nous faire faire l'expérience de l'unique. Unique auquel on donne le nom de style, et qu'on a longtemps confondu avec l'individu hypothétique appelé auteur* » (*Ibidem*).

⁸ *Ibid.*, p. 7.

CONCLUSION GENERALE

Pour ce faire, une segmentation spécifique de ces énoncés s'est imposée. Une segmentation en *unités de style* définie selon Michael Riffaterre comme une *dyade*. Le premier pôle de celle-ci, inséparable du deuxième, crée une sorte de probabilité que le deuxième pôle frustre. Du contraste de ces deux pôles naît *l'effet de style*, et la possible fascination de l'œuvre et à l'œuvre.

La réflexion de Michael Riffaterre nous permettrait, dans un prolongement de nos travaux, de penser des personnages de romans, comme ceux que mettent en textes les romans d'El-Mahdi Acherchour, comme *des unités de style* dans lesquelles se condensent et se négocient des tensions tant narratives qu'anthropologiques.

Tounès, par exemple, unique personnage féminin de *Moineau*, se situe dans une marge à la croisée de nombreuses logiques. Elle est ce personnage figuratif participant d'un « *espace moral privilégié (culturel)*⁹ »- la société kabyle des années postindépendances- et tout à la fois son contraire. Elle rassemble et condense en elle les *pôles* de ce qui est prescrit et non prescrit, permis et exclu, dans l'espace culturel figuré du roman. Incluse puis très vite exclue du schéma actantiel, elle est tantôt humaine, objet de désir, tantôt non-humaine, sauvage et ensauvagée, et parfois même vue, notamment par son époux, comme un *objet*.

Moh-Ammar, personnage-narrateur, puis simple personnage de *Pays d'aucun mal*, déjoue les logiques qui régissent et organisent la communauté des vivants et celle des morts. Il se pose comme médiateur entre la communauté des morts et ses auditeurs. Ce

⁹ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Littérature*. Vol. 6, N°2, 1972, p. 90.

CONCLUSION GENERALE

personnage, dans son errance au village, décrit le spectacle auquel s'adonnent ces morts qui sortent « *de leurs maisonnettes, de moins en moins silencieux*¹⁰ ». Le lecteur aura été prévenu : « *vous ne pouvez pas les voir malheureusement*¹¹ », répète-t-il régulièrement au fil de sa narration.

En somme, autant de figures *errantes* qui rendent lisibles la cristallisation de logiques culturelles et narratives plus ou moins contradictoires : le masculin n'y est pas plus le contraire du féminin que l'humain de l'inhumain, la mort de la vie.

Ce type de constructions figuratives, nous pourrions proposer de les appeler *hétérotype* pour rendre compte de l'hétérologie qu'ils construisent et qui les construit. L'hétérotype pourrait se présenter comme la cristallisation dans une seule et même figure de logiques culturelles et narratives plus ou moins contradictoires. Cette corrélation qui fonctionne par logique d'hybridation est, pour nous, au principe même des littératures en contexte pluriculturel. En tout cas, c'est le cas de l'œuvre d'El-Mahdi Acherchour, poète et romancier algérien de culture native berbère, à la scolarité arabo-musulmane et qui a opté pour le français comme langue d'expression littéraire.

La conception du personnage hybride qu'est l'*hétérotype* pourrait trouver ses origines épistémologiques à la fois chez Mikhaïl Bakhtine (avec la notion de chronotope), chez Pierre Popovic, avec la notion de *chronotype*¹² et chez Marie Scarpa, avec le concept de

¹⁰ El-Mahdi Acherchour, *Pays d'aucun mal*, *op. cit.*, p. 17.

¹¹ *Ibid.*, p. 13.

¹² Le *chronotype* est une notion de la sociocritique que développe Pierre Popovic, à partir du modèle *chronotopique* de Mikhaïl Bakhtine. Cette notion désigne une figure textuelle qui tout en cristallisant des tensions narratives symptomatiques de la poétique du texte, incarne un état sociétal conjoncturel et le problématise en lui opposant son envers. Le sociocritique illustre sa réflexion en analysant l'exemple du

CONCLUSION GENERALE

*personnage liminaire*¹³. Sans oublier les réflexions sociologiques contemporaines qui tendent à définir *l'homme pluriel*.

Dans l'hétérotype seraient donc lisibles sinon audibles des tensions¹⁴ structurelles et structurantes des logiques culturelles (culture orale et/ou culture écrite, culture masculine et/ou culture féminine, à titre d'exemple, d'où le préfixe « *hétéro* ») et narratives plus ou moins hétérogènes.

C'est cette configuration *tensive* de l'hétérotype que nous souhaitons mettre ultérieurement à l'épreuve de l'analyse dans d'autres récits de la littérature postmoderne.

La figure de l'errant en général se prête en soi à cette hétérogénéité. L'errant est sans cesse confronté à l'altérité et à des hybridations d'altérités. Jamais ici, jamais ailleurs, le parcours erratique projette cette figure dans un hors-lieu, un hors temps symbolique. Il s'exclut du corps social tout en continuant *nolens volens* à en faire partie intégrante.

flâneur de Walter Benjamin qui allégorise, dans les *Fleurs du mal* de Baudelaire, l'état de la société marchande à l'époque de l'apogée du capitalisme et de la prédominance de la valeur marchande, tout en lui opposant son penchant pour l'oisiveté et le libre temps. Sur le plan poétique, cette figure sert à exprimer à la fois un héroïsme classique et une désillusion caractéristique des Temps Modernes. Cet élément textuel qu'est le *chronotype* est, dans la logique sociocritique, le résultat d'une opération de sémiotisation qui imbrique, l'une dans l'autre, l'Histoire et la scripturalité.

¹³ Marie Scarpa pense cette catégorie de personnage fictif à l'intérieur du rapport qui pourrait lier texte littéraire et rite d'initiation. Le personnage liminaire se présente ainsi comme « *un non ou un mal initié* » (Marie Scarpa, « Le personnage liminaire », in *Romantisme* 3/2009. N° 145. [En ligne], disponible sur : www.cairn.info/revue-romantisme-2009-3-page-25.htm, p. 29), un personnage de marge bloqué devant les *seuils*. Un personnage qui pourrait aussi se présenter comme « *non initié sur-initié le fondateur d'un ordre nouveau* » (*Ibid.*, p. 34). Ce dernier serait, comme le « *fripon divin des mythologies* » porteur « *de contradictions fondamentales* » (*Ibid.*, p. 35.). Il « *transgresse les règles et les frontières, il viole les interdits. Faisant vaciller l'ordre ancien, en contestant les catégories et les valeurs, il fait passer dans une autre cosmologie* » (*Ibid.*, p. 34).

¹⁴ Sur laquelle insistent à la fois Mikhaïl Bakhtine et Pierre Popovic : conjonction tensives de l'espace et du temps pour le premier, et celle du devenir historique et de l'esthétique pour le second.

CONCLUSION GENERALE

Cette position situe forcément dans une logique de *branchements* sur différents espaces concrets et symboliques que l'errant parcourt. Il n'existe d'ailleurs que par ce « *continuum culturalo-linguistique*¹⁵ » dont il se fait le chantre.

Autant de figures et de formes qui peuplent l'imaginaire littéraire acherchourien, comme ceux d'autres auteurs sans doute, et qui donnent leurs envols à mille et une formes d'hétérologies poétiques.

¹⁵ Pour reprendre les termes de Jean-Loup Amselle dans un entretien avec Ayoko Mensah (« Branchements : penser le métissage autrement », in *Africultures. Le Métissage : un alibi culture ?* N° 62, 2005, Paris, L'Harmattan, p. 80-86).

Annexes

Annexe -1- Conte de Zalgoum

Machaho !

Un homme et une femme avaient deux enfants : une fille, Zalgoum, belle comme le jour avec ses longs cheveux d'or, et un fils qui leur donnait bien des soucis, car ils voulaient le voir marié et lui s'y refusait obstinément et passait son temps à chasser et à faire de longues randonnées dans la forêt.

Zalgoum l'y suivait quelquefois, mais c'était pour s'y baigner dans la fontaine d'eau claire, où son frère menait boire son cheval. Un jour que justement elle y était allée, elle y laissa tomber un de ses cheveux d'or. Le soir, quand son frère, revenant de la chasse, voulut abreuver son cheval, l'animal refusa obstinément d'avancer vers le bassin, où il avait pourtant coutume de boire. Le cavalier descendit voir ce qui empêchait sa monture d'approcher et, ne trouvant rien, prit une petite branche de chêne rugueuse et la promena dans l'eau. Quand il la retira, un long cheveu souple et blond y pendait. La lumière jouait dans les gouttelettes qui y étaient accrochées. Le jeune homme l'admira longuement, puis le recueillit avec soin et le ramena à la maison.

- Mon père et toi, dit-il à sa mère en arrivant, me poussez depuis longtemps à me marier.

- C'est que nous sommes vieux tous les deux et nous voudrions, avant de mourir, vous voir mariés, Zalgoum et toi.

Le jeune homme alors lui montra le cheveu :

ANNEXES

- Eh bien, dit-il, si tu trouves la femme à qui ce fil d'or appartient, je promets de l'épouser.

La mère, transportée de joie à cette nouvelle qu'elle n'attendait plus, se hâta d'aller le redire à son mari. Puis elle prit le cheveu et, de porte en porte, s'en alla faire le tour des maisons du village. Elle essaya le cheveu à toutes les filles qu'elle y trouva, mais... à son grand désespoir, il n'alla à aucune ! Il était trop long, ou trop fin, ou trop clair. Le père, qui attendait le retour de sa femme impatiemment, fut déçu d'apprendre qu'elle n'avait pas trouvé la fille à qui le cheveu fatidique appartenait :

- Tu es sûre de n'avoir oublié personne ? lui demanda-t-il.
- Personne..., dit-elle, sauf Zalgoum, naturellement.

Il réfléchit :

- Et si tu l'essayais à Zalgoum ?
- À quoi bon ?
- Au moins nous saurions qu'il est inutile de chercher plus longtemps.

La mère fit venir Zalgoum, elle lui essaya le cheveu et... merveille ! Il lui allait exactement : c'était la même couleur, la même longueur, la même finesse. Les parents étaient atterrés, car leur fils n'allait naturellement pas épouser Zalgoum et qui sait s'il accepterait encore de se choisir une fiancée ?

Le jeune homme bientôt rentra de la chasse et, dès qu'il fut descendu de cheval :

- Alors ? demanda-t-il.

ANNEXES

La mère avait une peur affreuse de voir son fils renoncer à tout jamais à prendre femme. Aussi prit-elle d'infinies précautions pour lui avouer que le cheveu n'allait qu'à sa sœur :

- J'ai visité toutes les filles du village, lui dit-elle, il y en a de très belles et dont les cheveux ressemblent à celui-ci à s'y méprendre.
- Ils lui ressemblent, mais.., ils ne sont pas les mêmes.

Il allait continuer, quand son regard rencontra celui de sa mère, bouleversée :

- Tu as l'air affolée, dit-il.
- Aucune, souffla la mère, n'a les mêmes cheveux exactement, sauf...

2

- Il y en a donc une ? dit le jeune homme. Vite, dis-moi qui elle est, et je l'épouserai.
- Zalgoum !

Elle ne laissa pas à son fils le temps de se récrier :

- Mais qu'importe ? Il y a beaucoup de filles belles et sages au village. Les cheveux de quelques-unes ne sont pas tellement différents de celui-ci.
- Non, dit le fils, j'ai juré d'épouser la femme à qui ce cheveu appartient et je ne me dédirai pas.

Longtemps la mère essaya de lui faire sentir combien la chose était impossible, impensable. Il ne voulut rien entendre :

- Je ne me parjurerai pas, ou bien... je quitterai le pays.

ANNEXES

A l'idée qu'ils allaient perdre leur unique garçon, les parents furent terrifiés. Ils acceptèrent, la mort dans l'âme, et durent promettre de commencer tout de suite les préparatifs du mariage. À Zalgoum, ils apprirent seulement que son frère allait se marier, mais sans lui dire à qui. La mère commença par le trousseau de la mariée. Chaque fois qu'elle allait acheter un habit, elle le faisait essayer à Zalgoum. Les robes :

- La fiancée de ton frère a juste ta taille, lui disait-elle.

Les souliers :

- La fiancée de ton frère a ta pointure.

Les bijoux :

- La fiancée de ton frère a même tour de cou, même rondeur de bras, mêmes chevilles que toi.

Mais, quand Zalgoum demandait qui était la fiancée de son frère, la mère détournait la tête et ne répondait pas. Quand le trousseau fut prêt, elle dit à sa fille :

- Prends cette argile et va enduire les murs de la chambre de ton frère.

Zalgoum se mit à l'ouvrage. Pendant qu'elle pétrissait la pâte blanche, une hirondelle vint à passer :

- Si tu me donnes un peu d'argile pour mon nid, je te dirai qui ton frère va épouser.
- Et que m'importe de savoir qui mon frère épouse ? Il va se marier et cela me suffit.

Quand la chambre fut prête, la mère demanda à sa fille de trier le blé pour la fête.

Zalgoum prit le plat d'alfa. Une corneille traversa le ciel en croassant :

ANNEXES

- Quelques grains de blé pour mes petits et je vais te dire qui est la fiancée de ton frère.

- Passe ton chemin, lui dit Zalgoum, et laisse-moi, car j'ai fort à faire.

Quand le blé fut trié, on le porta à moudre. La mère donna alors la farine à Zalgoum :

- Tiens, roule-nous du couscous pour la fête de ton frère.

Zalgoum, installée devant le grand plat de bois, vit s'approcher une vache au pas nonchalant :

- Un peu de couscous pour mon veau et je m'en vais te révéler qui ton frère doit épouser.

3.

La jeune fille pensa que tous les animaux tenaient à ce qu'elle sache qui serait bientôt sa belle-sœur. Elle jeta quelques grains à la corneille :

- Le blé que tu tries c'est pour tes noces, car c'est toi que ton frère veut épouser, dit l'oiseau.

Zalgoum, stupéfaite, ne savait pas si elle avait très bien compris. Elle vit repasser l'hirondelle et lui fit don d'un gros morceau d'argile :

- La femme que ton frère va épouser, c'est toi, dit l'hirondelle.

Zalgoum prit une pleine poignée de couscous, qu'elle jeta à la vache :

ANNEXES

- Tu roules le couscous de ta propre fête, Zalgoum, dit la vache, car la mariée, demain, ce sera toi.

Il n'y avait plus de doute à avoir. Aussi Zalgoum laissa-t-elle là son couscous. Elle alla tout de suite revêtir des habits de voyage et, prenant soin que nul ne la vît, sortit de la maison.

Elle traversa le village sans que personne prît garde à elle, marcha longtemps dans la forêt jusqu'à une grotte retirée, où elle se réfugia. Pour que personne n'eût l'idée de venir l'y chercher, à l'entrée de la grotte elle roula une roche énorme. Tous les habitants du village, apprenant qu'elle avait disparu, se mirent à la chercher partout... en vain. Son frère, furieux, monta sur son cheval, écuma les moindres recoins de la forêt et ne trouva rien. Les parents, désespérés, ne savaient plus à quel moyen recourir.

Pendant ce temps leur berger continuait de conduire chaque matin son troupeau de chèvres dans la forêt. L'une d'elles, un jour, monta jusqu'à l'entrée d'une grotte, que barrait une grosse pierre. Elle se mit à donner de grands coups de corne dans le rocher pour essayer de pénétrer. Le berger, accouru pour la ramener au troupeau, soudain entendit une voix qui sortait de la grotte :

- Ouste, chèvre, va de là ou la gale te dévorera. Et va dire à mes père et mère : Zalgoum dans la grotte se terre !

Eberlué, il regarda partout autour de lui, mais ne vit personne. Le soir il conta l'aventure à son maître, qui décida de le suivre la fois suivante au pâturage, pour voir de ses yeux ce qui allait arriver. Dès qu'ils y furent, le lendemain, la chèvre de nouveau

ANNEXES

se dirigea vers la grotte et se mit à donner de furieux coups de corne sur la roche qui en bouchait l'entrée. Aussitôt une voix très distincte dit :

- Ouste, chèvre, va de là ou la gale te dévorera. Et va dire à mes père et mère :
Que Zalgoum dans la grotte se terre !

Le père aussitôt reconnut la voix. Il se précipita :

- Zalgoum, ma fille, où es-tu ?
- J'étais ta fille, ta fille, dit Zalgoum, Tu étais mon père, mon père, Mais maintenant tu es mon beau-père.

Il essaya en vain de la faire sortir de la grotte et revenir à la maison :

- Mais, au moins, montre-moi ta main, que j'y pose un baiser.

Il vit sortir la main par une fente de l'entrée, y porta ses lèvres, puis, ne pouvant rien obtenir d'autre, s'éloigna.

4.

Quand il conta à sa femme qu'il savait où était Zalgoum, qu'il venait d'entendre sa voix et de baiser ses doigts, elle voulut partir tout de suite, mais la nuit tombait et il lui fallut attendre le lendemain. Elle partit dès l'aube avec son mari et le berger, et la même scène se répéta. Quand la voix de Zalgoum sortit de la grotte, la mère se mit à sangloter :

- Zalgoum, ma fille, c'est moi, ta mère ; sors de la grotte que je te voie.

ANNEXES

- Tu étais ma mère, ma mère, dit Zalgoum. Mais maintenant tu es ma belle-mère.
- Sors, Zalgoum, que je t'embrasse.
- Je ne sortirai pas, dit Zalgoum.
- Donne-moi au moins le bout de tes doigts à baiser.

Zalgoum à travers la fente, sortit sa blanche main et la mère se précipita dessus pour la baiser. Puis elle s'en retourna, désespérée. Le soir elle apprit à son fils que Zalgoum était retrouvée. Il sella tout de suite son cheval et il fallut le retenir et lui remontrer, que la nuit, la forêt était le domaine des fauves, sortis chercher leur pâture. Ils partirent tous ensemble le lendemain, poussèrent la chèvre tout droit vers la grotte. Aussitôt la voix de Zalgoum, la même que celle d'autrefois, dit :

- Ouste, chèvre, va de là !
- Ou la gale te dévorera. Et va dire à mes père et mère Que Zalgoum dans la grotte se terre.
- Zalgoum, dit le jeune homme, sors de là !
- Non, dit-elle.
- Tu ne veux pas revoir ton frère ?
- Autrefois tu étais mon frère, mon frère, Mais aujourd'hui tu es mon mari.
- Donne-moi au moins tes doigts à baiser.

Zalgoum sortit sa main...Un bref coup de sabre... et la main s'en alla voler dans l'air, puis retomba dans l'herbe, loin de la grotte. Le frère se précipita et s'en empara. Le cri de Zalgoum couvrit celui des chèvres qui bêlaient :

ANNEXES

- Tu m'as trahie, mais Dieu te punira. Il te plantera dans le genou une épine que nul homme, nulle femme au monde ne pourra jamais enlever, que cette main que ton sabre vient d'arracher à mon bras.

Le frère sauta sur son cheval et partit à fond de train. Arrivé à la fontaine, d'où jadis il avait retiré le cheveu d'or de Zalgoum, il descendit pour y faire boire son cheval. Il allait remonter quand une épine se planta dans son genou. Il essaya de l'extraire et, n'y parvenant pas, se promit de la donner à enlever à sa mère, dès qu'il serait rentré. En arrivant il jeta sur le toit de la maison la main, encore toute sanglante, de Zalgoum :

- Les neiges et le soleil la décharneront, se dit-il, ou bien les oiseaux rapaces l'emporteront.

Le soir une forte fièvre le prit. Ni la mère ni le père ni aucun des habitants du village ne réussit à enlever l'épine qui, de jour en jour, grossissait et s'incrustait plus avant dans la rotule.

5.

On fit venir des praticiens des villages puis des pays environnants, mais aucun n'arriva à faire l'extraction : le genou pendant ce temps enflait et bientôt devint énorme et si douloureux que le jeune homme dut s'aliter. Il resta dès lors cloué dans un coin, où il geignait nuit et jour, sans pouvoir marcher ni même seulement faire un mouvement sans crier. Pendant ce temps, la nouvelle qu'une voix mystérieuse sortait d'une grotte de la forêt s'était répandue dans le royaume et bientôt parvint aux oreilles du prince, qui en fut fort intrigué. Il fit aussitôt publier qu'il donnerait une grande récompense à

ANNEXES

quiconque ferait sortir de son abri la jeune fille. Une vieille sorcière se présenta, qui se fit fort d'y arriver. Le prince lui réitéra sa promesse :

- Mais, lui dit-il, je veux être le premier à voir la femme, si du moins c'en est une, au moment où elle sortira.
- Rien de plus facile, fit la sorcière. Pendant que j'opérerai devant la grotte, cache-toi dans les environs et tiens ton cheval prêt. Dès que la fille sortira, précipite-toi, empare-toi d'elle et emporte-la.

La vieille femme prit alors de la farine, du sel, de l'eau, un plat à cuire la galette, puis se dirigea vers la forêt. Arrivée devant la grotte, elle creusa un foyer rudimentaire, y alluma du feu, puis sur trois pierres plates posa son plat, mais à l'envers, le fond tout couvert de suie vers le haut. Ses gestes étaient malhabiles, avec les mains elle tâtonnait de droite et de gauche, s'emplissait de suie, se piquait aux épines.

Zalgoum la regardait de l'intérieur. Elle fut d'abord amusée puis, prenant pitié de la pauvre vieille, qui visiblement n'y voyait pas, elle lui cria :

- Ma mère, tourne ton plat, tu l'as placé à l'envers.
- Ma fille, dit la sorcière, je n'y vois pas, avec l'âge mes yeux sont usés. S'il te plaît, viens m'aider.
- Je suis dans une grotte, dit Zalgoum, j'ai peur d'être enlevée si je sors.
- Et qui t'enlèvera ? fit la sorcière, tu vois bien que nous sommes seules ici.

Zalgoum regarda de droite et de gauche par les fentes de la grotte et, ne voyant personne, sortit. Elle prit le plat, le renversa, y déposa la galette :

ANNEXES

- Maintenant, vieille mère, tu n'as plus qu'à surveiller ta galette jusqu'à ce qu'elle soit cuite. Moi, je rentre dans ma grotte.

Le prince aussitôt sortit de sa cachette et fondit sur elle. Zalgoum se mit à se débattre :

- Tu m'as trahie, cria-t-elle à la vieille.
- Qui que tu sois, lui dit le prince, tu n'as rien à craindre. Il ne te sera fait aucun mal.

Je te demande seulement de me suivre dans ma maison.

Zalgoum, se voyant prise, regarda le prince. Elle vit qu'il n'avait rien de farouche. Aussi accepta-t-elle de le suivre. Il l'installa dans la plus haute pièce du palais et, comme il voulait l'épouser, il interdit que quiconque montât la voir avant le jour des noces.

6.

Mais, dès que Zalgoum était arrivée, la sorcière avait fait courir le bruit non seulement de l'expédition réussie du prince, mais aussi de la merveilleuse beauté de la fille qu'il avait ramenée. Aussi les autres femmes du palais tombèrent-elles jalouses d'elle. Elles désiraient ardemment la voir et, passant outre aux ordres du prince, profitèrent d'un jour qu'il était absent pour monter jusqu'à la haute pièce où Zalgoum était enfermée : elles virent tout de suite que la sorcière avait dit vrai.

L'une d'elles, cependant, remarqua que la jeune fille tenait toujours une de ses mains cachée sous la manche de sa robe. Elle se mit à l'observer attentivement, jusqu'au moment où, Zalgoum ayant fait un mouvement brusque, le bras apparut... privé de sa main. Elle fit semblant de n'avoir rien vu, mais au fond d'elle-même fut très contente

ANNEXES

d'avoir fait cette découverte, parce qu'elle était sûre d'avoir là un moyen infaillible de faire perdre à la jeune fille la faveur du prince.

Dès qu'elle sortit, elle mit au courant les autres femmes et elles restèrent à se demander comment le prince pouvait vouloir épouser une manchote :

- C'est qu'il ne le sait pas, dit l'une d'elles. La fille tient toujours sa main cachée dans sa manche.

Elles cherchèrent alors un moyen d'en répandre la nouvelle sans que le prince sût qu'elles étaient montées voir Zalgoum... et en trouvèrent un. Elles se présentèrent devant lui et lui dirent :

- C'est bientôt la fête. Nous allons nous teindre les mains au henné. Votre fiancée serait sans doute heureuse de venir s'en appliquer avec nous.

Le prince alla en aviser Zalgoum qui, tout de suite, comprit et la perfidie de la proposition et d'où elle venait. Aussi répondit-elle au prince :

- C'est toujours la nuit que je me teins, car ainsi le henné a le temps de prendre. Qu'on m'apprête la teinture : je me l'appliquerai ce soir.

Les dames du palais furent désappointées, surtout celles qui avaient espoir de gagner la faveur du prince. Aussi imaginèrent-elles un autre stratagème. Elles allèrent de nouveau trouver le prince :

- Pour la fête, dirent-elles, nous avons décidé de vous tisser chacune un manteau d'apparat. Nous verrons qui de nous fera le plus beau.

ANNEXES

Le prince se montra enchanté.

- Votre fiancée, ajouta l'une des femmes, voudra certainement se joindre à nous. Cela nous occupera, pendant que vous serez à la chasse, et celle qui aura fait le manteau le plus beau sera honorée et heureuse de vous le voir porter.

Elles se mirent toutes à l'ouvrage aussitôt. Zalgoum était désespérée : avec son unique main elle ne pourrait jamais tisser et broder le manteau du prince. Rentrée dans sa chambre, elle se mit à sa fenêtre et commença à verser d'abondantes larmes.

Mais voilà que la corneille, à qui elle avait jadis donné une poignée de blé, vint à passer et la vit tout éplorée à sa fenêtre :

- Qu'as-tu à pleurer ? lui demanda-t-elle.

Zalgoum lui raconta.

- Donne-moi un de tes fils de soie, dit la corneille, et je te tirerai de là.

7.

Zalgoum lui jeta un plein écheveau et l'oiseau partit à tire-d'aile. Il alla droit vers la maison où le frère continuait de geindre dans son coin, et se posa sur le toit : la blanche main de Zalgoum était desséchée, mais elle était toujours là. La corneille la prit dans son bec et, aussi vite qu'elle était partie, s'en revint ; en chemin elle cueillit dans un pré l'herbe de guérison, d'une maison elle emporta un fil d'or. Elle fut bientôt de retour :

- Donne-moi ton bras, dit-elle à Zalgoum.

Elle adapta au moignon la main desséchée, la cousit avec le fil d'or et, quand le travail fut terminé, frotta la jointure avec l'herbe de guérison. Les doigts aussitôt

ANNEXES

recommencèrent à bouger, d'abord à peine, puis de plus en plus aisément. En même temps la main reprenait son volume, la peau sa belle teinte rose et blanc. A la fin Zalgoum tendit le bras : il parut entier, comme si on ne l'avait jamais amputé de la main. Elle se mit à l'ouvrage aussitôt, travaillant jour et nuit, pour finir avant les autres femmes. Elle eut bientôt terminé et exhiba un superbe manteau, que le fils du roi préféra à tous les autres.

Les femmes, dépitées, ne dirent rien, mais quelle ne fut pas leur stupéfaction quand, montant chez la jeune femme pour voir comment elle s'y était prise, elles la trouvèrent cette fois avec ses deux mains.

Le prince fit alors publier qu'il allait célébrer son mariage et convia aux cérémonies la foule de ses sujets. Les fêtes furent splendides et durèrent sept jours et sept nuits. Par la suite, Zalgoum eut deux garçons. Elle leur prodiguait tous ses soins et les préparait à succéder à leur père.

Quand ils furent grands, ils allèrent un jour trouver leur mère et lui demandèrent pourquoi elle ne les conduisait jamais chez ses parents à elle, et Zalgoum, qui, jusque-là, trop occupée par son nouveau rôle, avait oublié son frère, se mit à se ressouvenir de lui. Elle pensa à la malédiction qu'elle avait un jour lancée et se demanda si elle avait été suivie d'effet. Avec les années son ressentiment s'était usé. Aussi répondit-elle à ses enfants que, si leur père le leur permettait, ils allaient partir dès le lendemain. Les enfants, au comble de la joie, allèrent demander l'autorisation du prince :

- Chez vos grands-parents ? dit celui-ci, mais vous n'en avez pas : j'ai tiré votre mère d'une grotte.
- Laisse-nous seulement partir : notre mère sait où sont nos grands-parents.

ANNEXES

Le prince finit par céder et Zalgoum commença les préparatifs du voyage. Elle prit deux couffins, emplit l'un de son et l'autre de pièces d'or, puis, sur les habits princiers de ses enfants, jeta de laides guenilles.

- Pourquoi ? se plaignirent les garçons ; nous voulons nous présenter dans nos beaux habits chez nos grands-parents.

- La route est longue, dit Zalgoum, les poussières du chemin risquent de salir vos beaux habits, et puis nous pouvons rencontrer des bandits, qui voudront nous attaquer s'ils nous voient trop richement habillés. Aussi nous allons faire semblant d'être des mendiants et c'est comme cela que nous allons d'abord nous présenter devant mes parents, car je ne sais pas s'ils se souviennent encore de moi.

8.

Ils marchèrent longtemps jusqu'à ce que Zalgoum reconnût le pays de ses parents. Elle se rendit d'abord chez une femme du village, qui, jadis, l'aimait par-dessus tout. Elle se fit reconnaître d'elle, puis lui confia ses enfants :

- Vous allez rester là, leur dit-elle, jusqu'à ce que je revienne, puis, si vos grands-parents me reconnaissent, je reviendrai vous chercher.

Elle prit ses deux couffins et se dirigea droit vers la maison, qu'elle avait quittée il y avait si longtemps de cela. Elle fit sa voix dolente :

- Pour l'amour de Dieu, cria-t-elle de la porte.

De l'intérieur une voix dit :

- Va ton chemin, mendicante, et que Dieu te vienne en aide.

ANNEXES

C'était une voix de femme : le frère était donc marié.

- Pour l'amour de Dieu, répéta Zalgoum, donnez-moi n'importe quoi, car je meurs de faim.

La porte s'ouvrit, un petit enfant apporta un tout petit peu de couscous dans le fond d'une écuelle de bois.

- Dieu vous le rendra, dit Zalgoum.

En même temps elle jetait un regard ardent à l'intérieur de la pièce. Ce qu'elle vit la bouleversa : dans un coin, près du feu, un homme, son frère certainement, était couché sur une méchante natte de peau de mouton et geignait. Un de ses genoux, enflé, avait pris des proportions énormes. Le frère avait vieilli, maigri ; ses yeux fiévreux étaient enfoncés dans leurs orbites... lui, jadis si beau et qui parcourait à cheval les coins les plus perdus de la forêt! Dans la pièce il n'y avait que le malade et sa femme : Zalgoum en conclut que ses parents étaient morts. Le cœur de Zalgoum s'émut :

- De quoi souffre ce pauvre homme ? demanda-t-elle.

- Une épine lui est entrée dans le genou il y a de cela plusieurs années, dit la belle-sœur.

- Pourquoi ne l'enlevez-vous pas ?

- Nous avons tout essayé. Nous avons consulté plus de dix clercs, fait venir plusieurs guérisseurs...

- Si vous le voulez, dit Zalgoum, je puis essayer moi aussi.

- Avant toi des dizaines d'hommes parmi les plus habiles l'ont tenté, personne n'a pu enlever l'épine, et toi, pauvre mendiante du bord du chemin, tu veux réussir ?

ANNEXES

Le malade intervint :

- Laisse la mendiante essayer, ce n'en fera jamais qu'une de plus, mais, mendiante, je te préviens, une foule d'hommes plus savants et plus adroits que toi s'y sont essayés en vain. Tu en seras pour ta courte honte. Tâche au moins de ne pas me faire souffrir,

Zalgoum s'entoura le visage d'un pan de ses voiles sales et approcha.

9.

L'épine, fichée dans la rotule, ne faisait plus, avec les chairs, qu'une seule masse durcie et violette. Zalgoum y porta les doigts de la main qu'un sabre avait jadis tranchée ras et tira. Aussitôt l'énorme épine glissa et parut au bout du bras de la jeune fille comme un coin.

Le frère aussitôt, se sentant soulagé, cessa de geindre et commença même à mouvoir le genou. La belle-sœur sanglotait de joie, tant elle était convaincue qu'une pauvre mendiante ne pouvait réussir là où tant d'autres avaient échoué avant elle, Zalgoum pendant ce temps s'approchait doucement de la porte.

Elle allait y disparaître, quand le malade, revenu de son étonnement, se ressouvint de la malédiction de sa sœur : nulle autre main ne pourrait le guérir, «que cette main que ton sabre vient d'arracher à mon bras».

Il se mit aussitôt à crier :

- C'est elle ! C'est Zalgoum, ma sœur ! Attrapez-la !

Il essaya de se lever pour se lancer derrière elle, mais sa blessure était encore trop fraîche et il retomba sur sa peau de mouton. Zalgoum franchit la porte en courant ; elle se précipita vers la maison où elle avait laissé ses enfants, les reprit et aussitôt s'élança

ANNEXES

à travers les rues pour fuir avec eux. Entre-temps sa belle-sœur avait ameuté tous les habitants qui se mirent à poursuivre la jeune femme.

Mais Zalgoum, tout en courant, puisait les pièces d'or dans son couffin et les lançait à la volée derrière elle. Les villageois essayaient de les attraper au vol ou bien se les disputaient, une fois qu'elles étaient tombées à terre.

Cela retardait considérablement leur poursuite. Ceux qui, malgré cela, se rapprochaient jusqu'à presque la toucher, Zalgoum leur jetait dans les yeux de pleines poignées de son, qu'elle prélevait dans l'autre couffin, et ainsi les aveuglait. A la fin, fatigués ou repus d'or, ils cessèrent tous de la poursuivre, mais Zalgoum n'en continua pas moins à courir aussi vite que le pouvaient les jambes de ses enfants.

Ils arrivèrent enfin au palais, où le prince les attendait dans l'inquiétude, car il savait qu'il avait tiré Zalgoum d'une grotte. Aussi fut-il soulagé de les voir revenir sains et saufs. Il leur demanda ce qu'ils avaient fait et Zalgoum reprit son histoire depuis le jour lointain où, se baignant à la fontaine, elle avait laissé tomber un de ses cheveux d'or :

- Après tant d'années, conclut-elle, j'ai eu pitié de mon frère, car je savais qu'il souffrait et que seule ma main pouvait le guérir.

Ils continuèrent à mener une vie heureuse avec leurs enfants. Quant à son frère et à sa belle-sœur, Zalgoum ne les revit plus et n'entendit plus jamais parler d'eux.

Machaho !

Mouloud Mammeri, *Contes berbères de Kabylie*, op. cit. p. 82-97.

Annexe -2- Entretien avec El-Mahdi Acherchour

Comment es-tu venu au monde de l'écriture ?

El Mahdi Acherchour: « Franchement, je m'en rappelle plus. Je crois que c'était un peu par hasard, un peu loin dans le temps, j'étais alors très jeune, très passionné d'une étrange créature – appelons-la muse – que j'ai avec le temps oubliée, puis j'ai erré loin, très loin. Je crois que c'est parce que je l'ai oubliée et que j'ai erré dans la passion de l'écriture, la plus lointaine et la plus violente de toutes les passions, que je me rappelle plus comment j'ai fait pour venir jusque-là. Je préfère ne pas le savoir. Mais essayons encore une fois : je crois que je n'ai fait qu'écrire pour arriver au monde de l'écriture. Tous les scribes – appelons-les écrivains – devraient dévotement porter un seul destin, un seul nom : Bartleby, cet inoubliable et énigmatique personnage de Melville. Je préfère, dirais-je donc comme Bartleby, oui, je préfère ne pas le savoir, cela me permettrait de savoir où je vais dans mon écriture et dans l'énigme errante d'être au-delà des mots, loin de ce que je sais déjà, loin de ce qu'on a déjà écrit. A mon avis il y a plus important à chercher de savoir ce qu'on a déjà trouvé, et écrit. Il y a plus important que cela, il y a toujours plus important. La grande énigme. Passons ! »

Comment vois-tu la littérature algérienne dans ses différentes langues?

El Mahdi Acherchour: » Aucune idée. Je préfère ne pas le savoir aussi. Melvillien, rappelez-vous, Bartleby n'arrêtait pas de dire à son supérieur : Je préférerais... Passons !

(rire)

ANNEXES

En ce moment, il m'arrive rarement de lire des auteurs algériens. Pour ne pas dire, je ne les lis jamais. Je ne sais pas pourquoi. Peut-être que je me sens de moins en moins patriote et de plus en plus exilé dans mon petit coin de terre, le village de mes ancêtre où j'ai pu trouver un étrange espace – en le réinventant à ma façon, bien évidemment – fait pour être ma seule patrie, belle, originelle et étrangement réelle, appelons-la littérature. Me vient souvent à l'esprit cette phrase de Jabès, le poète français : « Ecrire, c'est avoir la passion de l'origine. ». Il y a presque deux ans j'ai été parmi les treize écrivains algériens – pourquoi treize ?!- invités par le Centre National du Livre à faire des rencontres dans toute la France. J'ai essayé de lire chacun d'eux. Et parmi eux il y avait des écrivains arabophones dont l'écriture est nettement plus élevée à l'universel que celle des francophones. Du moins, c'est ce que j'ai pu constater. Il m'est arrivé aussi de les rencontrer en dehors de leurs livres et de lier des relations amicales très fortes avec quelques-uns, le regretté Sadek Aïssat entre autres. Sinon, il y a les anciens, les disparus, Kateb Yacine en particulier. C'est très bon et le peu d'ouvrages qu'il avait laissé est largement suffisant pour s'y référer. Je l'ai toujours admiré pour son écriture, rien que pour son écriture sincèrement inspirée, agréablement violente à arracher des cris et des larmes. Pas seulement dans Nedjma. Son long poème Le Vautour m'a fait pleuré plus de treize fois. Pourquoi treize ?! Il y a aussi Mohamed Khaïr-Eddine. Ah pardon ! celui-là, j'ai oublié que c'est un Marocain, mais un Berbère comme moi ! (rire) Heureusement que cette partie du monde, que j'aime appeler l'Afrique du Nord, a eu des écrivains comme ces deux-là, morts il n'y a pas longtemps et immortels pour Dieu sait combien de temps!

ANNEXES

Ces derniers temps, les livres n'exercent plus sur moi leur charme. Ça coûte cher, et en plus le vrai charme est ailleurs ! (rire)

Sincèrement, je lis très peu ces derniers temps. Je me contente de relire. (silence). Citons vite les écrivains qui me parlent le plus ces derniers temps et qui, n'en déplaie à nos fervents compatriotes, ne sont pas Algériens : William Faulkner, Juan Rulfo, Joao Guimaraes Rosa, Samuel Beckett, Louis-René des Forêts, Pierre Michon et quelques autres. Je passe silencieusement mon temps en leur compagnie. Ils ont changé ma vie. J'ai presque tout appris avec eux. Ils m'ont appris l'art de donner un sens naturel et une forme originale au monde dans lequel on vit, aussi archaïque et invivable soit-il. J'avoue que j'ai toujours vécu dans un monde archaïque et invivable. Ils m'ont appris l'art d'écouter le moindre son de la vie et de parler dans la bouche de la littérature, silencieusement. Ils m'ont appris l'Art, et j'en apprend toujours. Quelle chance de les avoir connus ! »

Comment apprécies-tu le secteur de l'édition en Algérie ?

El Mahdi Acherchour: « Voilà une question qui me dépasse, et qui sans doute dépasserait les éditeurs eux-mêmes ! Je vous ai déjà dit que je ne sais pas trop ce qui se passe en Algérie. Ce n'est pas mon secteur, l'Algérie d'aujourd'hui. Je sais à peine qui est le ministre de la culture. Il paraît que c'est une femme ! C'est quelqu'un du village, un jeune étudiant en philosophie, qui me l'a dit, et il m'a dit aussi que le Président actuel parle comme un livre et qu'il sait tout. C'est vrai, ça ? Il paraît qu'il – appelons-le Bouteflika – veut améliorer la condition de la femme algérienne. C'est vrai, ça aussi ? Etonnant ce type, notre philosophe en herbe, célibataire, exalté et souverainement

ANNEXES

pédant. Il sait tout, c'est abominable, dirait Deleuze. Comme il sait tout, je lui demanderai s'il sait un bout sur le secteur de l'édition en Algérie. »

Pourquoi écris-tu ?

El Mahdi Acherchour: « Voilà une question qui dépasserait le vacher de mon village, le géniteur de notre étudiant. Vous n'allez pas me croire : j'écris sur un personnage qui lui ressemble beaucoup, j'espère qu'il (l'abominable petit savant, un grand lecteur de la presse, de toute la presse nationale, y compris la sportive, toute la sportive, parce qu'il trouve dépassées les pensées de Hegel, et Deleuze pour lui est un remplaçant d'un club français de deuxième division ! C'est l'Algérie qui vient !) ne lira pas cet entretien ; il se pourrait que ça lui plaira pas trop de se savoir fils d'un personnage de roman.

Bref, la question c'était pourquoi j'écris ? Avant, j'écrivais pour réaliser une seule chose : écrire, écrire n'importe quoi et n'importe comment. Maintenant, après sept recueils de poésie (dont deux seulement publiés) et trois petits romans (dont deux paraîtront chez Barzakh en un seul volume), j'écris pour ne pas écrire comme j'écrivais avant, pour ne pas nuire à l'idée que je me fais de l'écriture. J'écris pour rendre simples et possibles les choses complexes et impossibles de la vie qui se cache derrière des apparences, derrière le langage mort, nuisible et intraduisible de la pensée. J' écris pour traduire ce que j'ai compris de cette pensée, de cette chance rare de pouvoir créer et cette errance loin, très de ce qu'on a déjà écrit. Etc, etc. »

Quels sont tes projets d'écriture ?

El Mahdi Acherchour: « Je viens de commencer un texte, appelons-le roman, j'en suis à la treizième page. Encore treize !?(rire) J'essaierai d'avancer, j'essaierai de raconter

ANNEXES

le voyage d'un vacher avec son fils à Sidnchar, un village de mon invention, et il y aurait aussi autre chose, ce que je ne sais pas encore, ce que j'essaierai de savoir en écrivant. J'essaierai. Si ça ne marche pas, j'essaierai autre chose. Le silence. »

Propos recueillis par Youcef Zirem, février 2005. [En ligne], disponible sur : youcefzirem.over-blog.com

ANNEXES

« J'ai voulu raconter l'histoire du livre. Revenir à l'origine. Le livre de mon monde qui est raconté dans un cahier par quelqu'un qui écrit un livre»,

« Je l'ai écrit dans l'impossibilité de l'écrire. Je l'ai écrit pour tuer le « je » du narrateur. Je suis dans la peau du personnage. Le premier roman est un récit qui traite de la vie de tous les jours. Le second, plus détaillé, fait référence aux neuf villages imaginaires. Ils pourraient être de vrais villages. Cela se rapproche de mon monde: l'enfer»

« Je suis pour l'abolition de l'auteur, c'est indispensable. Je suis dans une littérature qui refuse le dialogue. Je l'aime isolé du monde. Mon projet est d'arriver à l'origine du mythe. Rien savoir. Comme si c'était moi qui le portait»

O. Hind, 2005. « Lui le livre d'El-Mahdi Acherchour. Le sommeil qui raconte ou l'essentielle divagation », in *L'Expression. Le Quotidien*. [En ligne], disponible sur : <http://www.lexpressiondz.com/culture/26860-le-sommeil-qui-raconte-ou-l%E2%80%99essentielle-divagation.html>

ANNEXES

« Me voilà de retour chez moi au village. Il fait presque nuit. La première porte serait la bonne porte. Ai-je songé encore une fois. Les hommes, eux, les miens bien évidemment, seraient déjà partis, dispersés, ne laissant derrière eux que des vies nulles, hors de saisons. Parmi eux, bien évidemment, le plus pressé que tous les autres... »
(Lecture des premières lignes de *Pays d'aucun mal*).

« Je suis venu en octobre 2005. Je suis directement venu du pays, le pays des kabyles, d'une ville qu'on nomme Sidi Aich, limitrophe de Bejaia, ville connue de tout le monde, en Algérie surtout. J'ai été invité en résidence des écrivains à Amsterdam, avec une bourse d'un an pour écrire un roman. Et depuis, je m'y suis installé. J'ai écrit ce roman qui est sorti dernièrement et traduit en hollandais. Son titre français est *Pays d'aucun mal* ce qui donne en hollandais *Landwee*. Je ne connais pas bien le hollandais, mais je vais regarder un peu comment il a été traduit. »

« Quand j'écris un roman, au début, j'ai une image, une idée qui me vient en tête, et c'est au fil de l'écriture que je la développe. Je n'ai pas au préalable un plan général, un projet général d'écriture, ou une méthode classique d'écriture. La première idée est, du genre : « j'ai un grand père, un grand père qui est d'un âge très avancé, un siècle à peu près, et toujours vivant. Il a 101 ans ». Bon, je n'allais pas écrire sur mon grand-père, mais au fil de l'écriture du roman, c'en est devenu un personnage fictif. Ensuite, d'autres idées sont venues. Des idées à propos de notre pays, ce pays que je connais moi. Ce pays d'où je viens. »

« J'ai publié mon premier livre en 1997. J'avais à l'époque entre 23 et 24 ans. J'avais commencé à écrire avec de la poésie. J'ai écrit trois recueils de poésie, et deux romans.

ANNEXES

Maintenant, je n'écris que des romans. Avant, j'écrivais de temps en temps de la poésie, mais maintenant, je n'écris surtout que des romans »

Ahmed Aynan, *Ecrire : entre mythe et réalité*. [En ligne], disponible sur :

http://www.dailymotion.com/video/xbcbd6_schrijven-tussen-mythe-realiteit_creation

(les propos de l'auteur ont été tenus en kabyle. Nous les avons traduits en langue française).

ANNEXES

A la une / Culture

L'auteur de "lui, le livre" chez chrysalide

L'impossible rencontre avec El-Mahdi Acherchour

Son roman est un texte dédoublé, une histoire racontée par plusieurs voix en même temps, un récit qui malmène la syntaxe et écorche le sens commun. Après deux tentatives avortées, son éditeur a enfin réussi à le mettre devant un public, lundi soir. C'était à la salle Frantz-Fanon de Riadh El-Feth, où l'association Chrysalide a l'habitude de tenir ses cafés littéraires. Lui, c'est El-Mahdi Acherchour, poète qui vient d'effectuer une demi-reconversion au roman, auteur de Lui, le livre, tout fraîchement sorti chez Barzakh. À la table qui devait lui servir de tribune, il était assis en biais, comme prêt à se dérober à tout moment. Torturé par l'idée de prendre la parole en public, de parler de lui, grillant cigarette sur cigarette, s'agitant, bafouillant des bribes de phrases, s'épuisant, passant et repassant la main dans ses cheveux, il a fini par dire quelque chose, sous la pression de Djalila, l'animatrice de la discussion. "Mon monde, c'est l'enfer", lâche l'auteur, tout de noir vêtu. Son roman, texte dédoublé, histoire racontée par plusieurs voix en même temps, récit qui malmène la syntaxe et écorche le sens commun, est scindé en deux parties. La première est une tentative de tuer le "je" de l'auteur pour passer à celui du narrateur. La deuxième est le récit halluciné et lyrique de neuf villages qu'on peut imaginer en Kabylie. "Clin d'œil aux neuf cercles de l'enfer de Dante", ajoute l'auteur. Et la langue utilisée ? El-Mahdi esquisse une explication — "une tentative d'échapper à l'emprise de la langue française" — avant de se ressaisir : "C'est difficile, je ne peux pas en parler maintenant." Puis se retourne, inquiet, vers le public : "Je ne divague pas, non ?" Djalila revient à la charge :

ANNEXES

“Entends-tu des voix quand tu écris ?” “Je ne suis pas fou !” esquive encore El-Mahdi, dans un éclat de rire nerveux. Au bout de quelques dérobades, Sofiane Hadjadj, son éditeur, vient enfin à la rescousse. Prévoyant, il a réparé un texte de lui, suivi d’un autre de Maurice Blanchot, qui tente de cerner El-Mahdi. Une rencontre avec El-Mahdi Acherchour est “un entretien toujours ajourné”, avoue le texte de Sofiane Hadjadj. Enfin, on demande à El-Mahdi de lire l’un de ses poèmes. Il se retourne, sort un bout de papier de son cartable, puis entonne un poème baroque et foisonnant. Silence religieux dans la salle. Applaudissements. Sofiane Hadjadj lève enfin la séance. Subitement, El-Mahdi se retrouve devant une file de personnes tenant son livre à la main. Il signe quelques exemplaires de son roman, un sourire timide et triomphant aux lèvres.

Djamel Belayachi, « L’auteur de “lui, le livre” chez chrysalide. L’impossible rencontre avec El-Mahdi Acherchour », [En ligne], disponible sur : <http://www.liberte-algerie.com/culture/limpossible-rencontre-avec-el-mahdi-acherchour-22865/pprint/1>

Bibliographie

Corpus

Œuvres étudiées

ACHERCHOUR, El-Mahdi, 1997. *L'Œil de l'Egaré*. Paris : Marsa.

2003. *Chemin des choses nocturnes*. Alger : Barzakh.

2005. *Lui, Le livre* suivi de *L'Autre, L'Autre livre*. Alger : Barzakh.

2008. *Pays d'aucun mal*. Belgique : Aden.

2010. *Moineau*. Belgique : Aden.

Autres œuvres et recueils

ACHOUR, Christiane, Zineb ALI-BENALI, 1993. *Contes algériens*. Constantine : Media-Plus Algérie.

AMROUCHE, Jean, 1988 [1947]. *Chants berbères de Kabylie*. Paris : L'Harmattan.

AMROUCHE, Marguerite-Taos, 2009 [1966]. *Le Grain magique. Contes, poèmes, proverbes berbères de Kabylie*. Tizi Ouzou : Mehdi.

ARGUEDAS, José-María, 1966. *Les Fleuves profonds*. Traduit de l'espagnol par Jean-Francis REILLE. Paris : Gallimard, Coll. « L'Imaginaire ».

CHAR, René, 1945. *Seuls demeurent. Poèmes*. Paris : Gallimard.

DIB, Mohammed, 1998. *Si diable veut*. Paris : Albin Michel.

IBN'ARABI, 2006. *Le Chant de l'ardent désir*. Traduit de l'arabe par Sami-Ali, Arles : Actes Sud / Sindbad.

MAMMERI, Mouloud, 1996 [1980]. *Contes berbères de Kabylie*. Paris : Pocket Jeunesse, Coll. « Mythologies ».

BIBLIOGRAPHIE

2009. *Poèmes Kabyles anciens*. Tizi-Ouzou : Mehdi.

QUIGNARD, Pascal, 2002. *Dernier Royaume*. Tomme II : *Sur le jadis*. Paris : Grasset.

Sur les sciences des textes littéraires

Généralités

Ouvrages

ADAM, Jean Michel, 1990. *Éléments de linguistique textuelle. Théorie et pratique de l'analyse textuelle*. Liège : MARDAGA.

1992. *Pour lire le poème*. 3^{ème} édition. Paris : J. Duculot.

2011. *La Linguistique textuelle*. 3^{ème} édition. Paris : Armand Colin.

AMOSSY Ruth, 1999. *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*. Lonay : Delachaus et Niestlé,

BAKHTINE, Mikhaïl, 1970. *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Lausanne : L'Âge d'Homme.

1978. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.

1982. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard.

1984. *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard.

BENVENISTE, Émile, 1966. *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard.

BERTRAND, Denis, 2000. *Précis de sémiotique littéraire*. Paris : Nathan HER.

BOUGAULT, Laurence, 2005. *Poésie et réalité*. Paris : L'Harmattan.

BRIOLET, Daniel, 2005. *Lire la poésie du XXème siècle*. Paris : Armand-Colin.

BIBLIOGRAPHIE

CALAS, Frédéric, Catherine FROMILHAGUE, Anne-Marie GARAGNON et alt. (dir.), 2012. *Les Figures à l'épreuve du discours. Dialogisme et polyphonie*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.

COHEN, Jean, 1966. *Structure du langage poétique*. Paris : Flammarion.

COURTES, Joseph, 1991. *Analyse sémiotique du Discours. De l'énoncé à l'énonciation*. Paris : Hachette.

2007. *La Sémiotique du langage*. Paris : Armand Colin.

DEL LUNGO, Andrés, 2003 (pour la traduction française). *L'Incipit romanesque*, Paris : Seuil, Coll. « Poétique ».

DUPOUY, Christine, 2006. *La Question du lieu en poésie. Du surréalisme jusqu'à nos jours*. Amsterdam- New York : Rodopi.

DURRENMATT, Jacques, 2005. *Stylistique de la poésie*. Paris : Belin.

FONTANIER, Pierre, 1977. *Les Figures du discours*. Paris : Flammarion.

FRIENDRICH, Hugo, 1976. *Structure de la poésie moderne*. Paris : Denoël/Gonthier.

FROMILHAGE, Catherine et Anne SANCIER-CHATEAU, 2002. *Introduction à l'analyse stylistique*. Paris : Nathan Université.

GENETTE, Gérard, 1982. *Palimpsestes*. Paris : Seuil.

1987. *Seuils*. Paris : Seuil.

1992. *Esthétique et poétique*. Paris : Seuil.

GREIMAS, Algirdas Julien, 1983. *Du sens II : Essais sémiotiques*. Paris : Seuil.

GROUPE μ , 1990. *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*. Paris : Seuil.

HENRY Albert, 1983. *Métaphore et métonymie*. Bruxelles : Académie Royale de Belgique.

BIBLIOGRAPHIE

HOEK, Leo H, 1980. *La Marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. Paris : La Haye.

JOUBERT, Jean-Louis, 2006. *La Poésie*. 3^{ème} édition. Paris : Armand-Colin, Paris.

KRISTEVA, Julia, 1974. *La Révolution du langage poétique*. Paris : Seuil.

LEJEUNE, Philippe, 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil.

MOLINO, Jean et Joëlle GARDES-TAMINE, 1982. *Introduction à l'analyse de la poésie. I-Vers et figures*. Paris : PUF.

OUELLET, Pierre, 200. *Poétique du regard. Littérature, perception, Identité*. Limoges : PU de Limoges.

PERSEGOL, Serge. 1991. *Poésie et Sémiotique*. Nancy : PU de Nancy.

RAGON, Michel, 1956. *L'Aventure de l'art abstrait*. Paris : Robert Laffont.

RICARDOU, Jean, 1973. *Le Nouveau Roman*. Paris : Seuil, Coll. « Écrivains de toujours ».

RICHARD, Jean-Pierre, 1955. *Poésie et profondeur*. Paris : Seuil.

1964. *Onze études sur la poésie moderne*. Paris : Seuil, Coll. « Essais ».

RIFFATERRE, Michael, 1979. *La Production du texte*. Paris : Seuil.

1983. *Sémiotique de la poésie*. Traduit de l'anglais par Jean-Jacques Thomas. Paris : Seuil.

VOLOŠINOV, Valentin Nikolaevič, 2010. *Marxisme et philosophie du langage. Les problèmes fondamentaux de la méthode sociologique dans la science du langage*. Nouvelle édition bilingue traduite du russe par Patrick SÉSIOT et Inna TYLKOWSKI-AGEEVA. Limoges : Lambert-Lucas.

Chapitres d'ouvrages ou articles

BIBLIOGRAPHIE

BERQUE, Augustin, 2012. « La Chôra chez Platon », in PAQUOT Thierry Paquot, Chris YOUNÈS (dir.), *Espace et lieu dans la pensée occidentale de Platon à Nietzsche*. Paris : La Découverte, p. 13-27.

DUCHET, Claude, 1971. « Pour une socio-critique, ou variations sur un incipit », in *Littérature, Idéologies, Société*. Volume 1, numéro 1, p. 5-14.

1973. « La Fille abandonnée et la Bête humaine, éléments de titrologie romanesque », in *Littérature*. Numéro 12, p. 49-73.

HAMON, Philippes, 1972. « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Littérature*. Volume 6, numéro 2, p. 86-110.

BiblioWeb

DUCROT, Oswald et SCHAEFFER, *Poétique et création littéraire*. [En ligne], disponible sur : <http://www.boeldieu.com/leonard/Observation/Observation/SOURCES/192AE303-DD7D-4142-B5C8-DE6420924330.html>

GWIAZDZINSKI Luc, 2012. « Un Possible manifeste. Eloge de l'errance et de la désorientation », in *ERRE. Variations labyrinthiques*. [En ligne], disponible sur : <https://halsh.archives-ouvertes.fr>

HILLIS, Miller Joseph, 2006. « Derrida's Destinerrance ». [En ligne], disponible sur : <http://users.clas.ufl.edu/burt/Bibliomania!/DerridaDestinerrance.pdf>

MAULPOIX, Jean-Michel, 2011. *La Poésie, autobiographie de la soif*. [En ligne], disponible sur : <http://www.maulpoix.net/autobiographie.html>

PIER, John, 1989. « Pragmatique du paratexte et signification ». In *Études littéraires*, Volume 21, numéro 3, p. 109-118. [En ligne], disponible sur : <http://www.erudit.org/revue/etudlitt/1989/v21/n3/500874ar.pdf>

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

BELMONT, Nicole, Manon BROUILLET, Jean-Marie Privat (dir.), 2014. *L'autre voix de la littérature. Cahiers de Littérature Orale*. N°75-76. Paris : Publications Langues O'.

BERTHET, Dominique, 2007. *Figures de l'errance*. Paris : L'Harmattan.

BOUVET, Rachel, Myra Latendresse-Drapeau (dir.), 2005. *Errances*. Volume 13. Montréal : Cahiers Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire.

CNOCKAERT, Véronique, Bertrand Gervais, Marie Scarpa (dir.), 2012. *Idiots. Figures et personnages liminaires dans la littérature et les arts*. Nancy : PU de Nancy, Coll. « EthnocritiqueS ».

CNOCKAERT, Véronique, Jean-Marie PRIVAT, Marie SCARPA (dir.), 2011. *L'Ethnocritique de la littérature*. Québec : PU du Québec, Coll. « Approches de l'imaginaire ».

DAVID, Anne-Marie, Pierre POPOVIC (dir.), 2015. *Les Douze travaux du texte. Sociocritique/ethnocritique*. Montréal : Cahiers Figura.

DROUET, Guillaume, 2012. *Marier les destins. Une ethnocritique des Misérables*. Nancy : PU de Nancy, Coll. « EthnocritiqueS ».

FABRE, Daniel, Jean-Marie PRIVAT, 2011. *Savoirs romantiques. Une naissance de l'ethnologie*. Nancy : PU de Nancy, Coll. « EthnocritiqueS ».

GAZAGNE, Sylvie, 2007. *Trois Poètes s'interrogent sur le sacré : Paul Claudel dans Cinq Grandes Odes, Yves Bonnefoy dans Poèmes et Pierre Jean Jouve à travers Les Noces, Sueur de sang et Matière Céleste*. Paris : L'Harmattan.

MENAND DOUMAZANE, Françoise, 2013. *Miroirs d'Aline (Ramuz)*. Nancy : PU de Nancy, Coll. « EthnocritiqueS ».

BIBLIOGRAPHIE

PRIVAT, Jean-Marie, 1994. *Bovary Charivari, Essai d'ethnocritique*. Paris : CNRS.

PRIVAT, Jean-Marie, Marie SCARPA (dir.), 2010. *Horizons ethnocritiques*. Nancy : PU de Nancy.

SCARPA, Marie, 2000. *Le Carnaval des Halles. Une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*. Paris : CNRS.

2009. *L'Eternelle Jeune fille. Une ethnocritique du Rêve de Zola*. Paris : Honoré Champion.

ZUMTHOR, Paul, 1975. *Langue, texte, énigme*. Paris : Seuil.

1993. *La Mesure du monde*. Paris : Seuil.

Chapitres d'ouvrages ou articles

ADAM, Jean-Michel, Marie-Jeanne BOREL et alt., 1995. « Introduction : anthropologie, épistémologie, sémiologie », in *Le Discours anthropologique. Description, narration, savoir*. Lausanne : Payot.

DELMOTTE, Alice, 2015. « Duras, Les Mains négatives : pour une ethnocritique des films », in Jean CLEDER (dir.), *Marguerite Duras, le cinéma. 2^{ème}*, éd. Paris : Classiques Garnier. Coll. « Études cinématographiques », p. 85-117.

DROUET, Guillaume, 2004. « Le Bâton de Jean Valjean », in *Poétique*. Numéro 140, p. 467-482.

PRIVAT, Jean-Marie, 1997. « Introduction à l'ethno-critique en 3^o », in *Pratiques*. Numéro 95, p. 53-95.

2000. « Á La recherche du temps (calendaire) perdu », in *Poétique*. Numéro 123, p. 301-319.

2004. « Elias, Bakhtine et la littérature », in CHEVALIER, Sophie, Jean-Marie PRIVAT (dir.), *Norbert Elias et l'anthropologie*. Paris : CNRS, p. 185-195.

BIBLIOGRAPHIE

2005. « Le Retour et ses discours. Une ethnocritique des intersignes », in ADAM, Jean-Michel, Ute HEIDMANN (dir), *Sciences du texte et interdisciplinarité*. Lausanne: études de lettres, p. 197-227.

2009. « Parler d'abondance. Logogenèses de la littérature », in *Romantisme*. Numéro 145, p. 79-95.

2011. « Bruits de langue », in *Siècle 21. Littérature & société*. Numéro 18, p. 164-170.

2011. « La Mare au diable ou comment "faire le populaire" », in FABRE Daniel, Jean-Marie PRIVAT, (dir.), *Savoirs romantiques. Une naissance de l'ethnologie*, p. 257-289.

PRIVAT, Jean Marie, Marie SCARPA, 2007. « *Combat de nègre et de chiens ou les fantômes de l'Afrique* », in PETITJEAN, Alain (dir.), *Textes et contextes*. Numéro 10, p. 303-320.

SCARPA Marie, 2003. « Les poissons rouges sont-ils solubles dans le réalisme ? Lecture ethnocritique d'un " détail " du Ventre de Paris », in *Poétique*. Numéro 133, p. 61-72.

2009. « Le personnage liminaire », in *Romantisme*. Numéro 145, 2009, p. 25-35.

2009. « Sauvage, vous avez dit « sauvage » ? Lecture ethnocritique de *La Mère Sauvage* de Maupassant », in *Littérature*. Numéro 153, p. 36-49.

2011. « "Celle-là n'est pas une femme ordinaire, non". Pour une ethnocritique des relations entre personnages dans le théâtre de B.-M. Koltès », in *Siècle 21. Littérature & société*. Numéro 18, p. 154-163.

BiblioWeb

BOYER, Alain-Michel, 2011. *Littérature et ethnologie*. [En ligne], disponible sur : http://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=RLC_298_0295

BIBLIOGRAPHIE

MENARD, Sophie, 2015. « Le Don d'objets et des "restes de vie" (Raphaëlle de Groot). Pour une ethnocritique de l'œuvre d'art », in GOLSENNE Thomas et Patricia RIBAUT, *Essais de bricologie. Ethnologie de l'art et du design contemporains*. Numéro 64. [En ligne], disponible sur : <http://tc.revues.org/7585;DOI:10.4000/tc.7585>

PRIVAT, Jean-Marie, 2014. « À mots couverts », in *Cahiers de littérature orale. L'Autre voix de la littérature*. Numéro 75/76. [En ligne], disponible sur : <https://clo.revues.org/2025>

REICHLER, Claude, 2002. « Littérature et anthropologie, De la représentation à l'interaction dans une relation de la Nouvelle-France au XVIIème siècle », in *L'Homme. Histoire, littérature et ethnologie*. Numéro 164, p. 37-56. [En ligne], disponible sur : <http://lhomme.revues.org/index188.html>

SCARPA, Marie, 2009. « Le personnage liminaire », in *Romantisme* 3/2009. Numéro 145, p. 25-35. [En ligne], disponible sur : www.cairn.info/revue-romantisme-2009-3-page-25.htm

Sur la littérature francophone

Ouvrages

BASSET, René, 2007 [1920]. *Essai sur la littérature des Berbères*. Paris : Ibis Press.

BEKKAT, Amina Azza, 2006. *Regards sur les littératures d'Afrique*. Alger : OPU.

BONN, Charles (dir.), 1999. *Itinéraires et contacts de cultures*. Numéro 27. Paris : L'Harmattan et Université Paris 13.

BONN, Charles, Nadjet KHADDA, Abdellah MDARHRI-ALAOUI (dir.), 1996. *La Littérature maghrébine de langue française*. Paris : EDICEF-AUPERLF.

BIBLIOGRAPHIE

CLAVARON, Yves, 2011. *Poétique du roman postcolonial*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne.

COMBE, Dominique, 1995. *Poétiques francophones*. Paris : Hachette.

DÉJEUX, Jean, 1986. *Le Sentiment religieux dans la littérature maghrébine de langue française*. Paris : L'Harmattan.

1992. *La Littérature maghrébine d'expression française*. Paris : Que sais-je ?

KHAZNADAR, Chérif (dir.), 2006. *Cette Langue qu'on appelle le français. L'Apport des écrivains francophones à la langue française*. Paris : Babel.

MENDO ZE, Gervais, 2010. *Cahier d'un retour au pays natal, Aimé Césaire. Approche ethnostylistique*. Paris : L'Harmattan.

MOURA, Jean-Marc, 1999. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : PUF.

Chapitres d'ouvrages ou articles

SLAHDJI, Dalil, 2011. « Lui, le livre d'El-Mahdi Acherchour ou la déconstruction du champ romanesque », in *Synergies Algérie*. Numéro 13, *Littérature maghrébine de langue française*. p. 57-64.

TEBBANI Lynda-Nawel, 2015. « Étrangeté et singularité, l'inattendu nouveau roman algérien ». In FILI-TULLON, Touriya, Elena CHITI, Blandine VALFORT (dir.), *Ecrire l'inattendu Les "Printemps arabes" entre fictions et histoire*. Louvain la neuve : Academia - L'Harmattan, p. 241-254.

BiblioWeb

GUEBALOU HARAoui, Yamilé, « Traversées fictionnelles et inventivité autobiographique dans quelques œuvres contemporaines (Maïssa Bey, El Mehdi Acherchour, Philippe Claudel et Pierre Michon) », in *rencontre euro-algérienne des écrivains. L'autofiction dans la littérature contemporaine*. [En ligne],

BIBLIOGRAPHIE

disponible sur :
http://eeas.europa.eu/delegations/algeria/documents/cultural_activities/3_eme_rencontre_des_ecrivains_autofiction_dans_la_litterature.pdf

TOUATI, Amine, 1997. « Salubre est la source du désert », in *Algérie, Littérature/Action*. Numéro 7/8. [En ligne], disponible sur : www.revues-plurielles.org/upload/pdf/4_7_4.pdr

Sur la postmodernité et le postmodernisme

BRICCO, Elisa, 2015. *Le Défi du roman. Narration et engagement oblique à l'ère postmoderne*. Berne : Peter Lang, éditions scientifiques internationales.

DERRIDA, Jacques, 1979. *L'Écriture de la différence*. Paris : Seuil.

GONTARD, Marc, 2013. *Écrire la crise. L'Esthétique postmoderne*. Rennes : PU de Rennes, Coll. « Interférences ».

LYOTARD, Jean-François. 1979. *La Condition postmoderne*, Paris : Minit.

Article

LAMONTAGNE, André, 1998. « Métatextualité postmoderne : de la fiction à la critique », in *Études littéraires*. Volume 30, p. 61-76.

BiblioWeb

GONTARD, Marc, 2003. *Le Roman français postmoderne*. [En ligne], disponible sur :
http://halshs.archivesouvertes.fr/file/index/docid/29666/filename/le_roman_post_moderne.pdf

Sur l'anthropologie, l'anthropologie du symbolique

Ouvrages

BIBLIOGRAPHIE

ADDI, Lahouari, 1999. *Les Mutations de la société algérienne. Famille et lien social dans l'Algérie contemporaine*. Paris : La Découverte.

ÀNGELS ROQUE, Marie, 2005. *Anthropologie du quotidien en méditerranée*. N°33. Cahors : Edisud, Coll. « Encyclopédie de la Méditerranée ».

AUGÉ, Marc, 1992. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil.

BASSET, René, 2011 [1910]. *La Religion des Berbères. De l'Antiquité jusqu'à l'Islam*. Paris : Belles-Lettres, Coll. « Regards ».

BOURDIEU, Pierre, 1980. *Le Sens commun*. Paris : Minuit.

1982. *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*. Paris : Fayard.

1997. *Choses dites*. Paris : Minuit.

1998. *Les Règles de L'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil.

1998. *La Domination masculine*. Paris : Seuil.

2000. *Esquisse d'une théorie de la pratique précédé de Trois études d'ethnologie kabyle*. Paris : Seuil.

BOURDIEU, Pierre, Abdelmalek SAYAD, 1964. *Le Déracinement. La Crise de l'agriculture traditionnelle en Algérie*. Paris : Minuit.

CAMPS, Gabriel, 2007. *Les Berbères, mémoire et identité*. Alger : Barzakh.

CHEBEL, Malek, 1993. *L'imaginaire arabo-musulman*. Paris : PUF.

CHERIGUEN, Foudil, 1993. *Toponymie algérienne des lieux habités (les noms composés)*. Alger : Epigraphe- Dar EL-Ijtihad.

DE CERTEAU, Michel, 1990. *L'invention du quotidien. 1. L'art de faire*. Paris : Gallimard.

DESCOLA, Philipe, 2005. *Par-delà nature et culture*. Paris : Gallimard.

BIBLIOGRAPHIE

DOUTTÉ, Edmond, 2013 [1909]. *La Société musulmane du Maghrib. Magie et religion dans l'Afrique du nord*. Bruxelles : ESH.

ELIAS, Norbert, 1973. *La Civilisation des mœurs*. Paris: Calmann-Lévy, Coll. « Agora ».

GEOFFROY, Eric, 2003. *Le Soufisme. Voie intérieure de l'islam*. Paris : Fayard.

GOODY, Jack, 1985. *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*. Traduction de l'anglais par Jean BAZIN et Alban BENZA, Paris : Minuit.

2007. *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*. Traduction de l'anglais de Claire MANIEZ. Coordination par Jean-Marie PRIVAT, Paris : La Dispute.

2014. *Mythe, rite et oralité*. Traduit de l'anglais par Claire MANIEZ. Coordination et présentation par Jean-Marie PRIVAT, Nancy : Presses Universitaires de Lorraine.

HADDADOU, Mohand Akli, 2000. *Le Guide de la culture berbère*. Paris : Ina-Yas, Paris-Méditerranée.

LACOSTE-DUJARDIN, Camille, 1990. *Des mères contre les femmes*. Alger : Bouchene.

1991. *Le Conte Kabyle, étude ethnologique*. Alger : Bouchene.

2005. *Dictionnaire de la culture berbère en Kabylie*. Paris : La Découverte.

2008. *La Vaillance des femmes. Les relations entre femmes et hommes berbères de Kabylie*. Paris : La Découverte.

2010. *Contes de femmes et d'ogresses en Kabylie*. Paris : Kharthala.

LÉVI-STRAUS, Claude, 1990 [1962]. *La Pensée Sauvage*. Paris : Pocket, Coll. « Agora ».

BIBLIOGRAPHIE

MAKILAM, 1996. *La Magie des femmes kabyles et l'unité de la société traditionnelle*. Paris : L'Harmattan, Coll. « Histoire et Perspectives Méditerranéennes ».

2011. *Signes et rituels magiques des femmes kabyles*. Paris : Karthala.

MAMMERY, Mouloud, 1991. *Culture savante, culture vécue*. Alger : TALA.

MAROUF, Nadir, 2011. *Les Fondements anthropologiques de la norme maghrébine*. Alger : Casbah.

MOTTE-FLORAC, Elisabeth, 2003. *Les "Insectes" dans la tradition orale*. Traduit de l'anglais par Margaret DUNHAM, Paris : Leven.

SERVIER, Jean, 1962. *Les Portes de l'année. Rites et symboles. L'Algérie dans la tradition méditerranéenne*. Paris : Robert Lafont.

1985. *Tradition et civilisation berbères : les portes de l'année*. Paris : Rocher, Coll. « Civilisations et traditions ».

2005 [1990]. *Les Berbères*. 5^{ème} édition. Paris : Que sais-je ?

TESSIER, Robert, 1994. *Déplacement du sacré dans la société moderne*. Québec : Bellarmin.

VAN GENNEP, Arnold, 1981 [1909]. *Les Rites de passage*. Paris : Picard.

VERDIER, Yvonne, 1979. *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*. Paris : Gallimard.

1995. *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, précédé de la préface *Du rite au roman*, par Claudine FABRE-VASSAS et Daniel FABRE. Paris : Gallimard.

VIROLLE, Marie, 1991. *Rituels algériens*. Paris : Karthala.

YACINE, Tassadit, 2008. *Les Voleurs de feu. Élément d'une anthropologie sociale et culturelle de l'Algérie*. Alger : Alpha.

BIBLIOGRAPHIE

Chapitres d'ouvrages ou articles

ABROUS, Dahbia, Salime Chaker, 2004. « Kabylie : Cosmogonie », in *Encyclopédie berbère*. Volume 26. Aix-en-Provence : Edisud, p. 4027-4033.

BOURDIEU, Pierre, 1998. « Le Champ littéraire », in *Actes de la recherche en sciences sociales*. Numéro 89, p. 3-46.

MENSAH, Ayoko, 2005. « Branchements : penser le métissage », in *Africultures. Métissage : un alibi culturel ?* Numéro 62. Paris : L'Harmattan, p. 62.

1999. « Le Fonctionnement du champ culturel », in *Regards sociologiques*. Numéro 17/18, p. 5-27.

PELEN, Jean-Noël, 2001. « Ces Autres-semblables », in LODDO Daniel et Jean-Noël PELEN (dir.), *Êtres fantastiques des régions de France. Actes du colloque de Gaillac, 5,6 et 7 décembre 1997*. Paris : L'Harmattan, p. 5-15.

BiblioWeb

ABROUS, D., 2012. « Asfel », in *Encyclopédie berbère, 7 | Asarakae – Aurès*. [En ligne], disponible sur : <http://encyclopedieberbere.revues.org/1189>

CALUDOT-HAWAD, Hélène, Henri GENEVOIS, « Croyances », in *Encyclopédie berbère, 14 | Conseil – Danse*. [En ligne], disponible sur : <http://encyclopedieberbere.revues.org/2342>

CAMPS, Gabriel, J.-C. MUSSO et Salim CHAKER, « Âne », in *Encyclopédie berbère, 5 | Anacutas – Anti-Atlas*. [En ligne], disponible sur : <http://encyclopedieberbere.revues.org/2503>

MOGDAM Bahram, « Silence, le moment précieux », [En ligne], disponible sur : www.journalsoufi.com

SALIBA, Jacques, 1999. « Le Corps et les constructions symboliques », in *Socio-anthropologie. Médecine et santé : Symboliques des corps*. Numéro 5. [En ligne], disponible sur : <http://socio-anthropologie.revues.org/index47.html>

BIBLIOGRAPHIE

VAUDOUR, Catherine, 2009. « Le corps de l'âne : un espace refuge dans l'imaginaire des Kel-Tamasheq ». In *Journal des africanistes. L'Expression de l'espace dans les langues africaines I*. Numéro 79-1. [En ligne], disponible sur : <http://africanistes.revues.org/2586>

Mémoires et thèses

DELMOTTE, Alice, 2014. *De la cuisine à Osnabrück. Essai d'ethocritique d'un livre d'Hélène Cixous*. Thèse de doctorat. Langue et littérature françaises. Université de Lorraine.

HASSIN, Jacques, 1996. *L'Emergence de l'abord médico-social des populations sans toit stable. Aspect historique, médical, socio-anthropologique, politique et éthique*. Thèse de doctorat. Ethnique médicale. Université René Descartes.

MENDO ZE, Gervais, 1982. *La Prose romanesque de Ferdinand Oyono. Essai de stylistique textuelle et d'analyse ethno-structurale*. Thèse de Doctorat. Langue et littérature françaises. Université de Bordeaux III.

RAHMA, Zainal-Abidine, 2008. *L'Errance dans l'œuvre de MEDDEB. Entre islam, Soufisme et Occident*, Thèse de doctorat. Langue et littérature françaises. Université de Rennes 2 Haute Bretagne.

SLAHDJI, Dalil, 2008. *Subversion des codes génériques dans Lui, le Lui livre d'El-Mahdi ACHERCHOUR*. Mémoire de magister. Langue et littérature françaises. Université de Béjaia.

2015. *Poétique de l'opacité dans Lui, le livre et Pays d'aucun mal d'El-Mahdi Acherchour, dans L'Entre-deux vies de Bouabdellah Adda et dans La Camisole de gré de Farid Abache*. Thèse de doctorat. Langue et littérature françaises. Université de Béjaia.

Dictionnaires et encyclopédies

BIBLIOGRAPHIE

AQUIEN, Michel, 1993. *Dictionnaire de poésie*. Paris : Le Livre de poche.

ARON Paul, Denis SAINT-JACQUES, Alain VIALA (dir.), 2002. *Le Dictionnaire du littéraire*. Paris : PUF.

DALLET, Jean-Marie, 1982. *Dictionnaire kabyle-français : parler des At Mangellat*. Volume 2. Paris : SELAF, Coll. « Études ethno-linguistiques ».

DAUZAT Albert, Jean DUBOIS, Henri MITTERAND, 1971. *Dictionnaire étymologique*. Paris : Larousse.

DORTIER Jean-François (dir.), 2004. *Le Dictionnaire des sciences humaines*. Paris : Sciences Humaines.

EL HADJ-TAHAR, Ali, 2009. *Encyclopédie de la poésie algérienne de langue française (1930-2008)*. Alger : Dalimen.

LACOSTE-DUJARDIN, Camille, 2005. *Dictionnaire de la culture berbère en Kabylie*. Paris : La Découverte.

TABLE DES MATIERES

Table des matières

En préambule	6
D'une esthétique postmoderne	16
D'un postmodernisme acherchourien.....	19
D'une expérience de l'errance.....	24
À une pluralité de voies/voix.....	30

Première partie : Dans l'univers de/du Moineau

I. Penser et écrire le <i>sauvage</i>	37
1. « <i>Le moineau est le seul oiseau que l'on trouve partout</i> »	37
2. <i>Tawkilt</i> , cette « <i>sorte d'insecte mythique</i> »	46
3. Ane et chèvres.....	57
II. Les « <i>pas comme il faut</i> »	64
1. Tounès Hafi	64
2. Tayyou Hafi	73
3. Des relations homme vs femme, individu vs groupe	79
III. Des configurations spatio-temporelles	94
1. Tizinda et Sidi Sadek : entre village et ville	94
2. La maison du couple Hafi	108
3. Les seuils.....	119

Deuxième partie : Du Pays au Livre

I. <i>Pays d'aucun mal</i>, ou le roman de la pensée paysanne	133
1. D'un univers <i>tastaien</i>	133
2. Des rituels inventés	140

TABLE DES MATIERES

3. Le Grand-père et le petit-fils, l'ancêtre et le descendant	147
4. La main, la bouche, le mot.....	151
II. Le village de Tasta-Guilef	162
1. D'un plurilinguisme romanesque.....	162
2. D'un chronotope folklorique.....	166
3. D'un univers du bas	172
4. La roche.....	181
III. Au commencement était le livre.....	187
1. Commencement de l'écriture.....	187
2. Écriture du commencement	202
3. Tissage des voix/voies	207
 Troisième partie : Les cultures en poésie	
I. Une poésie de l'égarement	228
1. Misecontexte.....	228
1. Autour du paratexte.....	234
2. Un éloge du rêve, une poétique du paradoxe	246
3. Un je lyrique en quête de son identité.....	254
II. De l'égarement à la naissance/mort	258
1. La mort à l'œuvre.....	258
2. Gestation / accouchement : La <i>naissance</i> d'une parole immortelle	263
3. Parler, lire et entendre / écrire et <i>graphier</i> : entre oralité et écriture	267
III. De la logique métaphorique à la culture du poème	272
1. La métaphore comme médiateur culturel	272
2. «Prière / Chant» comme faits ethnographique.....	275

TABLE DES MATIERES

3. « Prière / Chant » comme pratique anthropologique	276
4. « Prière / Chant » dans la logique métaphorique du texte	277
5. Ethos et belligérences culturelles	282
IV. Une écriture du croisement	286
1. Croisements d'univers culturels et de systèmes symboliques	286
2. Croisements poétiques	291
3. L'écriture d'El-Mehdi Acherchour : une écriture du métissage	296
Conclusion générale	300
Annexes	310
Annexe -1- Conte de Zalgoum	310
Annexe -2- Entretiens avec El-Mahdi Acherchour	328
Bibliographie	339
Table des matières	355