



HAL
open science

Poétique(s) de l'exil et représentations identitaires dans la littérature algérienne. Approches comparatistes

Hanane Laguer

► **To cite this version:**

Hanane Laguer. Poétique(s) de l'exil et représentations identitaires dans la littérature algérienne. Approches comparatistes. Littératures. Institut National des Langues et Civilisations Orientales-INALCO PARIS - LANGUES O', 2023. Français. NNT : 2023INAL0001 . tel-04864395

HAL Id: tel-04864395

<https://theses.hal.science/tel-04864395v1>

Submitted on 5 Jan 2025

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.

Institut National des Langues et Civilisations Orientales

École doctorale n°265

Langues, littératures et sociétés du monde

Langues et Cultures du Nord de l'Afrique et Diasporas

THÈSE

présentée par

Hanane LAGUER

soutenue le 4 janvier 2023

pour obtenir le grade de **Docteur de l'INALCO**
en Littératures et civilisations

Poétique(s) de l'exil et représentations identitaires dans la littérature algérienne. Approches comparatistes

Thèse dirigée par :

Monsieur Mourad YELLES

Professeur émérite, INALCO

RAPPORTEURS :

Madame Camilla CEDERNA
Monsieur Miloud GHARRAFI

Maîtresse de conférences HDR, Université de Lille
Professeur des universités, Université Jean-Moulin, Lyon 3

MEMBRES DU JURY :

Stéphane BAQUEY
Camilla CEDERNA
Luc DEHEUVELS
Miloud GHARRAFI
Stéphane SAWAS
Mourad YELLES

Maître de conférences, Université Aix-Marseille
Maîtresse de conférences HDR, Université de Lille
Professeur émérite, INALCO
Professeur des universités, Université Jean-Moulin, Lyon 3
Professeur des universités, INALCO
Professeur émérite, INALCO

Remerciements

Je voudrais tout d'abord exprimer mes plus sincères remerciements à mon directeur de thèse, Monsieur le professeur Mourad Yelles, pour ses conseils et son exigence qui ont fait avancer ce travail de thèse. Sans son aide scientifique et son soutien moral, dans les moments difficiles, ce travail n'aurait pas pu être réalisé. Respect, Admiration, Reconnaissance !

Je remercie Ahmed Amine Dellaï et Hadj Miliani de m'avoir accueillie au Centre de Recherche en Anthropologie Sociale et Culturelle (CRASC) de la ville d'Oran (Algérie) et de m'avoir apporté quelques éclairages sur la traduction du corpus du *melhūn*.

Je remercie également mes chers collègues du laboratoire *Langues et Cultures du Nord de l'Afrique et Diasporas* qui n'ont pas hésité à répondre présents pour me soutenir.

Je remercie mes amis, particulièrement Abdessalem, Benjamin et Jérôme pour leur soutien ainsi que ma chère Yamina pour sa présence et son appui pendant les durs moments de la thèse.

Dédicace

À mes parents...

Abréviations

L'Infante maure pour : Dib Mohammed, *L'Infante maure*, Paris, Albin Michel, 1994.

Les Balcons pour : Laredj Waciny, *Les Balcons de la mer du Nord* (tr. Catherine Charruau), Paris, Actes Sud, 2003.

Le texte arabe est toujours cité après la traduction selon l'édition suivante : *šurūfāt baḥr aš-šamāl, al jazā'ir, dār al faḍā' al ḥur, 2001*, avec les numéros de la page entre crochets.

M.B.B, Barde de l'Oranais pour : Azza Abdelkader, *Mestefa¹ Ben Brahim, Barde de l'Oranais et Chantre des Beni 'Amer*, Tlemcen, ENAG, 2011 (SNED, 1979).

S'agissant des textes de Mostefa Ben Brahim, les traductions en français relèvent, selon les cas, soit de l'ouvrage de Azza Abdelkader cité ci-dessus (Éd. 2011), soit de nous.

¹Nous optons, dans notre thèse, pour la transcription du prénom du poète « Mostefa ». Cependant, d'autres transcriptions existent en plus de celle de Azza Abdelkader. Léon Bastide, par exemple utilise « Mustapha », Cf. p. 90.

Système de transcription des caractères arabes

Forme	Transcription
ا	a
ب	b
ت	t
ث	<u>t</u>
ج	ǧ
ح	ḥ
خ	<u>ḥ</u>
د/ذ	d/ <u>d</u>
ر	r
ز	z
س	s
ش	š
ص	s
ض	ḍ
ط	ṭ
ظ	z
ع	ʿ
غ	ǧ
ف	f
ق	q
ك	k
ل	l
م	m
ن	n
ه	h
و	w
ي	y

Voyelles brèves	Voyelles longues
a	ā
i	ī
u	ū
e	ē
ə : schwa, un son proche du e.	

Introduction générale

1. Présentation

Dans la littérature algérienne — poésie populaire et roman — l'exil est considéré comme un thème majeur vu l'importance des études qui lui ont été consacré. Il est envisagé en tant que concept, thématique, véhiculant un certain imaginaire, et comme pratique socio-culturelle. Cette multiplicité de sens permet une approche pluridisciplinaire de la pratique littéraire algérienne, avec, tout d'abord, une approche historique. La mise en perspective critique de l'objet littéraire avec d'autres disciplines est l'un des enjeux majeurs de l'approche comparatiste pour laquelle nous opterons.

Outre cet aspect de la question, la littérature algérienne retrace et conditionne à travers ses expressions de l'exil ce que l'on peut désigner par « pratique migratoire ». Qu'il s'agisse d'une migration volontaire ou involontaire, forcée ou acceptée, désirée ou subie, sublimée ou refoulée, les protagonistes de notre corpus semblent impactés par leur éloignement du lieu d'origine. Ils évoluent dans des espaces dont l'énonciation reflète des personnages affectés par l'inefficience ou par la vacuité du langage, conséquence d'un exil aussi bien physique que langagier. Pris dans ce sens, l'exil ne définit-il pas aussi l'écriture algérienne elle-même ? Cette thématique se manifestera à la fois dans le discours, la rhétorique et l'inspiration lyrique. Nous verrons que cette acception est fort pertinente quand il s'agit, comme dans notre cas, de production inspirée par le vécu de chacun de nos auteurs. Leurs personnages oscillent entre un espace qui met en scène la nostalgie de l'exil et un espace de réflexion de l'être sur soi.

Dans cette étude, la rencontre, la mouvance et l'écriture, font de notre corpus un espace privilégié pour re-penser le « je » parlant, qui s'exprime souvent à partir d'un carrefour identitaire². L'écriture se meut entre le témoignage d'un quotidien funeste, racontant la perte des lieux symboliques, vantant le fantasme d'une appartenance mythique, et la réflexion sur une identité nouvelle, ce qui donnera lieu à ce que l'on pourrait considérer comme un « texte-pensant³ », laissant le lecteur adhérer à cette entreprise.

De plus, le lieu comme espace topographique entretient une corrélation avec l'espace littéraire et devient un enjeu pour penser l'exilé et ses représentations dans le monde. Dans les études contemporaines, l'exilé n'est pas seulement un objet d'étude, mais prend part au projet, devenant lui-même un acteur central, un sujet parlant défini par sa subjectivité⁴ :

Alexis Nouss définit le sujet exilé comme suit : « Sujet exilé, il est à la fois sujet en exil, détenteur d'une précédente subjectivité désormais déplacée, et sujet, de ou par son exil, investi d'une nouvelle subjectivité, supportée par l'expérience exilique et les codes d'intellection, de sensibilité, de croyance _ qu'elle produit.⁵ »

L'intérêt de notre étude ne se limitera pas à l'analyse du rapport entre l'exilé et sa terre d'appartenance, autrement dit le terroir, la tribu, la collectivité, le pays, la ville ou la *patrie*⁶. Nous nous sommes également intéressée à son évolution, en particulier dans l'espace de transit, afin de comprendre son imaginaire.

² Saleh Stétié mentionne que : « L'exil est une dimension fondamentale de la poésie [...] et ce, dans la mesure où l'exil est non pas [seulement] un déplacement physique, mais bien une attitude devant le monde, devant la société, devant la langue [...] qu'est-ce qu'une quête, qu'est-ce qu'une recherche ? C'est l'exil inversé puisque celui qui cherche va pour trouver quelque chose » Salah Stétié, *La parole et la Preuve*, Saint-Nazaire, M.E.E.T., 1996, pp. 53-54.

³ Abdelkébir Khatibi, concernant la langue et le langage qui accompagne l'écriture, déclare : « L'écrivain pense en écrivant, il écrit en pensant ». Cf. Abdelkébir Khatibi, *La Langue de l'Autre*, New-York, Tunis, Les Mains Secrètes, 1999, p. 59.

⁴ Cf. Les travaux de Denis Cuhe : « *L'homme marginal* » : une tradition conceptuelle à revisiter pour penser l'individu en diaspora, *Revue Européenne des Migrations Internationales*, vol. 25, n° 3, pp. 13-31.

⁵ Alexis Nouss, *La condition de l'exilé*, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2015, p. 29.

⁶ Terme utilisé dans le *melhūn* pour désigner « *al waṭan* », l'espace d'appartenance. « *waṭana*, *yaṭīno*, verbe, séjourner quelque temps dans un lieu et s'y habituer. *Tawṭīn*, choisir un lieu pour s'y fixer, le prendre pour son séjour. Appliquer son esprit et l'habituer à quelque chose. Exciter, disposer l'esprit pour quelque chose. *Waṭan*, *awṭān*, pl., nom demeure, lieu où l'on est à demeure fixe. Lieu natal, pays natal, ou pays d'où l'on tire son origine. » A. De Biberstein Kazimirski, avec un vocabulaire des termes de Marine et d'Art militaire, en arabe et en français, *Dictionnaire Arabe-Français, contenant toutes les racines de la langue arabe, leurs dérivés, tant dans l'idiome vulgaire que dans l'idiome littéraire, ainsi que les dialectes d'Alger de Maroc*, tome second, Paris, Théophile Barrois, 1851, p. 1563.

Ce lieu est considéré comme une passerelle, un point de jonction, un entre-deux lieux qui relie deux espaces, deux mondes, voire deux imaginaires. C'est un espace qui mène à des interrogations et conduit les personnages à vivre une mutation voire une métamorphose.

Parmi les études qui existent sur ce type de réflexion, citons le projet « Non-lieux de l'exil » que mènent Alexis Nouss⁷ et Alexandra Galitzine-Loumpet depuis 2011, proposant de nouvelles pistes de recherche pour repenser la notion de l'exil et ses différentes terminologies.

Choix du corpus

Ces dernières années, le monde a connu d'importants mouvements migratoires vers l'Occident. Ce phénomène, orienté des pays dits du Sud vers le Nord, a eu pour effet d'accroître la mobilisation des chercheurs. Toutes disciplines confondues, ils vont se consacrer à l'étude des nouvelles formes d'exil apparues dans les espaces trans/internationaux.

Parallèlement aux problématiques contemporaines de l'exil, nous avons eu une indéniable curiosité scientifique pour les traditions poétiques populaires. Cet intérêt participe de notre volonté de revalorisation de la poésie dite « populaire » ou « dialectale » au Maghreb, et particulièrement en Algérie. C'est pourquoi nous avons rejoint l'équipe de recherche de notre département, Langues et Cultures du Nord de l'Afrique et Diasporas (LACNAD), afin de nous interroger sur ce type de manifestation et sa place dans la littérature⁸.

⁷ Question abordée par Alexis Nouss, *La condition de l'exilé*, *op.cit.*

⁸ L'intérêt accordé à l'usage du/des dialecte(s) et de la poésie populaire (écrite et orale), à côté de la littérature dite savante, se manifeste dans l'actualité des recherches littéraires. S'interroger sur ce genre de manifestations littéraires afin de déterminer sa valeur littéraire est le projet de recherche que mènent les équipes du Cermom et de Lacnad de l'Inalco.

En Algérie, en 2011, le ministère de la Culture affiche son intérêt pour les traditions dites populaires⁹. Il profite de l'événement « Tlemcen, capitale de la culture islamique », pour rééditer l'ouvrage de Azza Abdelkader sur la biographie et l'œuvre poétique de Mostefa Ben Brahim, avec une version plus complète que la première, éditée en 1979¹⁰. Les poèmes de Mostefa Ben Brahim sont ancrés dans le contexte du débarquement de l'armée coloniale dans l'Ouest algérien (l'Oranie). Nous le situons entre les années 1830 et 1850. Il est classé par les spécialistes de la poésie populaire de type *melhūn* parmi les grands poètes populaires algériens.

L'année suivante, en 2012, la Bibliothèque Nationale François Mitterrand fait entrer dans son prestigieux catalogue d'archives et de manuscrits, ceux de Mohammed Dib, déposés par sa femme Colette Dib. Excepté ceux de la trilogie algérienne, qui précèdent l'installation durable de l'écrivain en France en 1959, le fonds Mohammed Dib comporte les brouillons de l'ensemble de ses écrits. L'étude de ce « fonds Mohammed Dib »¹¹ permet de comprendre les processus de réalisation d'une œuvre et les enjeux auxquels est soumis l'écrivain en situation d'exil, soucieux, notamment, de son rapport à « l'Autre »¹², tel qu'il se manifeste dans son roman *L'Infante maure*.

Ce rapport de soi à l'Autre se manifeste dans l'écriture et la langue d'expression que l'écrivain choisit¹³ pour donner lieu à un enjeu littéraire mêlant l'intime et le poétique. Waciny Laredj n'en est pas moins concerné par ces questionnements. Pour sa part, l'auteur d'*Écrits de douleur et d'exil*¹⁴ s'inspire aussi de son vécu pour produire ses œuvres. Enfant de la guerre¹⁵, il vit, en état d'urgence, plusieurs exils tant intérieurs que géographiques qui se manifestent plus tard chez ses personnages. Dans *Les Balcons de la mer du Nord*, l'exil est vécu comme un trauma. En effet, mêlant l'histoire au poétique, Waciny Laredj impose un regard d'artiste pour dire l'échec du rêve de la nation. Oblitération, oubli, le retour est impossible pour ses personnages.

⁹ À travers les discours et les manifestations, culturelles et artistiques, organisés par le Ministère.

¹⁰ Nous détaillerons ce point dans la partie « Mostefa Ben Brahim et son œuvre poétique », p. 27.

¹¹ Nous avons consulté une partie des archives « Les brouillons de Mohammed Dib » à la BNF en 2017.

¹² L'autre est celui qui, en premier lieu, est vu comme différent du moi/nous ; celui qui est en dehors du cercle de reconnaissance (identitaire, culturel, religieux, ethnique, linguistique, ...).

¹³ Dans le cas de Waciny Laredj qui est bilingue (arabe-français), sa langue d'expression, l'arabe, est un choix.

¹⁴ Recueil poétique publié à Beyrouth 1979, dans lequel Waciny Laredj aborde l'exil intérieur de l'écrivain. Cf. Catherine Charriau, *Waciny Laredj*, Casablanca, Le Centre Culturel du Livre, 2020. Accessible sur le lien : <file:///Users/Laguer/Downloads/Waciny%2018-11-2019.pdf>.

¹⁵ Il est né au moment du déclenchement de la guerre d'Algérie.

Dans une période où les chercheurs s'interrogent sur l'avenir de la poésie, notamment la poésie populaire, dans un contexte scientifique et éditorial qui semble opter pour une publication plus orientée vers la production romanesque, nous avons voulu démontrer l'intérêt de la poésie populaire dans le champ littéraire algérien. Par notre travail comparatif, autour du thème de l'exil, nous allons tenter de signifier la relation de continuité, mais aussi de rupture entre la poésie populaire et le roman pour bien montrer que le romancier poursuit le chemin d'une tradition narrative et orale longtemps vivante en Algérie.

2. Exil et littérature : état des lieux

2.1. De l'exil

Avant de procéder à l'analyse des textes, voyons les définitions des concepts à commencer par celui d'exil.

D'après le *Litttré*, l'exil est :

Expulsion hors de la patrie. Le bannissement est infamant et l'exil ne l'est pas. [...] Exil volontaire, action de quitter volontairement le pays où l'on est accoutumé de vivre [...] Par extension tout séjour hors du lieu où l'on voudrait être [...] Dans le langage mystique, la terre est un lieu d'exil.¹⁶

La version électronique du *Litttré* nous offre l'étymologie suivante de l'exil :

Étymologie Provenç. *essil*, ravage, destruction ; du latin *exilium*, dont l'étymologie est douteuse, à cause de la forme parallèle *exsul*, *exsulare* ; on a indiqué *exsilire*, qui n'explique point *exsulare* ; quant à *exsulare*, on a proposé *ex solo*, hors du sol, ou, en prenant en considération *con-sul*, *in-sula*, un thème *sul* qui serait voisin de *solium*, siège. Dans l'ancienne langue, *exil* avait le sens de ravage, destruction plus souvent que celui de bannissement. Palsgrave, p. 60, dit (au XVI^e siècle) qu'on prononçait *euzil*.¹⁷

À partir des termes qui définissent l'homme en mouvement — l'exilé, l'immigré, en passant par le migrant ou encore l'émigré, le réfugié, le clandestin, le sans-papier — Alexis Nouss et Alexandra Galitzine-Loumpet se sont interrogés sur les différentes approches possibles au regard des enjeux actuels à la fois politique, juridique,

¹⁶ Paul-Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, tome 2, éd. du Cap, Monte-Carlo, 1962, p. 2324.

¹⁷ Paul-Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, L. Hachette, 1873-1874. Version électronique créée par François Gannaz, <http://www.littre.org>.

idéologique et identitaire¹⁸. Dans notre travail, le lieu comme espace habité par l'affect prend une dimension identitaire et devient un point central dans la reconstruction du sujet exilé.

Selon son étymologie latine « *ex-(s) ilium* », hors sol, le terme « exil » désigne aussi bien l'action proprement dite du départ — voulu ou forcé — d'un sujet (agissant) que l'exclusion d'un sujet (banni) de son cercle de reconnaissance/identification. Dans ce cas, la condition du sujet-exilé est génératrice de deux nouvelles situations et postures : la rupture du lien ou la séparation avec le lieu d'origine, d'une part, et la rencontre de l'Autre dans l'Ailleurs¹⁹, d'autre part.

Dans *Les Conditions de l'exilé* de Alexis Nouss, ce lien d'interdépendance est mis en lumière par le passage suivant :

Une des spécificités sémantiques de l'exil tient à ce qu'il met en jeu sur le plan de l'espace. [...] l'exil n'est pas lié à un seul lieu (origine ou accueil) qui en fournirait la signification, mais il est bipolarisé, fondant son phénomène à la fois sur sa source et sur sa destination²⁰.

Dans les textes que nous avons à étudier, le lien est évolutif : il se construit, se déconstruit et se reconstruit, dans une sorte de jeu, par rapport à des événements extérieurs de tout ordre. Tel que nous le définissons dans notre travail, cette volonté, consciente ou inconsciente, de déconstruction/reconstruction, remet en question le concept de l'identité à commencer par le nom, « cet agent verbal²¹ » qui introduit au langage²². L'étude de l'exil entraîne donc celle de la représentation identitaire, à savoir que « l'exil constitue le fondement du discours sur la question identitaire dans la littérature maghrébine²³. »

¹⁸ Ces travaux ont été réalisés « dans le but de renouveler l'analyse des politiques d'accueil, de rejet ou de représentation dans la durée [...] permettant de réinterroger situations, lieux et non-lieux, temporalités et imaginaires », in <https://nle.hypotheses.org>, visité le 16/05/2016

¹⁹ Cette question sera traitée dans la troisième partie de notre thèse.

²⁰ *La condition de l'exilé*, op. cit., p. 29

²¹ Expression empruntée à Mohammed Dib. Cf. *L'Arbre à dire*, chap. « Les tribulations du nom », p. 24.

²² Le langage est le moyen de communication. C'est le canal par lequel le message passe. On parlera alors de langage verbal, gestuel, symbolique, émotionnel. C'est un système de signes. Jean Cohen le définit comme « un système composé de « deux substances, c'est-à-dire de deux réalités existant par soi et indépendamment l'une de l'autre, appelées 'signifiant et signifié' (Saussure) ou 'expression et contenu' (Hjelmslev). Le signifiant, c'est le son articulé ; le signifié, c'est l'idée ou la chose. » Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966. p. 27.

²³ Beïda Chikhi, *Maghreb en textes, écriture, histoire, savoirs et symboliques*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 76.

Dans les expériences exiliques qui sont mises en scène dans notre corpus, un sentiment d'étrangeté accompagne l'évolution des personnages. En effet, vivants le statut d'exilé, ils se confrontent à un sentiment d'étrangeté et à l'étrangeté elle-même, en arabe littéral *al ġarāba*²⁴ qui vient du verbe *ġaraba*, de la racine [GRB]. Dans le *Kazimirski*, c'est le fait de « s'en aller, partir, s'éloigner de [...], arriver à l'étranger [...] quitter son pays, son gîte [...] bannir, chasser qqn de son pays [...] se rendre dans les pays situés à l'Occident [...] Devenir étranger à son pays²⁵ ». Elle dérive de *al ġarīb*²⁶ (l'étranger), c'est-à-dire, le sujet qui reçoit cette étrangeté, et qui finit par expérimenter *al ġorba* ou *al taġrība*²⁷ (l'exil). Ce terme renvoie aussi au sentiment de l'exil qui peut être réel, existentiel ou fantasmé/fabulé, quand le sujet ne s'identifie pas/plus à son monde/cercle d'appartenance.

Quand l'exilé est dépourvu de ses droits et vit des injustices sociales, politiques, économiques ou autres, son exil est appelé *nafyān*²⁸ (arabe algérien), *nafy/manfā*²⁹ (arabe littéral), que l'on traduit par bannissement, de la racine [NFY], et signifie littéralement la « négation ». Et, l'exilé est désigné par *manfī* (arabe algérien) et *manfiyyun*³⁰ (arabe littéral), c'est-à-dire le banni. Cependant, quand le sujet est privé de ses droits, naît chez lui un désir de quitter son pays, et souvent dans des conditions tragiques, à l'exemple de l'exil, appelé en arabe algérien *l'harga*³¹. Cette appellation de l'exil qualifie l'exilé qui quitte sa patrie pour ne plus y revenir.

²⁴ « [...] étrangeté ou origine étrangère d'un mot ; état d'un mot inusité, emploi insolite d'un mot, d'une expression ». A. De Biberstein Kazimirski, Dictionnaire arabe-français, contenant toutes les racines de la langue arabe, leurs dérivés tant l'idiome vulgaire que dans l'idiome littéral, ainsi que les dialectes d'Alger et de Maroc. Tome second, Paris, Maisonneuve et C^{le}, Éditeurs, 1860, p. 451

²⁵ A. De Biberstein Kazimirski, Dictionnaire arabe-français, *op., cit.*, p. 449

²⁶ « Étranger, homme qui vient de l'étranger ; voyageur. 2. Étrange, extraordinaire, inouï, curieux à voir. » A. De Biberstein Kazimirski, Dictionnaire arabe-français, *op., cit.*, p. 452.

²⁷ Qui renvoie aussi à *Taġribat Beni Hilāl* : l'épopée qui raconte les migrations des Hilaliens (plusieurs vagues de migrations) vers l'Afrique du nord.

²⁸ « Bannissement, exil, déportation, internement// négation, négative ». BEAUSSIER Marcelin, BEN CHENEB Mohammed et LENTIN Albert, *Dictionnaire arabe-français (arabe maghrébin)*, Paris, Ibis Press, 1958, p. 685.

²⁹ Le Kazimesrsy rajoute « tanfiyatun (تَنْفِيَةٌ) n. d'action : expulsion, bannissement. » A. De Biberstein Kazimirski, Dictionnaire arabe-français, contenant toutes les racines de la langue arabe, leurs dérivés tant l'idiome vulgaire que dans l'idiome littéral, ainsi que les dialectes d'Alger et de Maroc. Tome second, Paris, Maisonneuve et C^{le}, Éditeurs, 1860, p. 1318.

³⁰ « *manfiyyun* (مَنْفِيٌّ) (m) *manfiyyatun* (مَنْفِيَّةٌ) (f) : Banni, chassé, expulsé. 2. Négatif, qui nie », *Idem*.

³¹ L'utilisation de ce vocable dans ce sens s'accroît en Algérie dans les années 1990, dès le début de la « décennie noire ».

Aussi violent symboliquement que littéralement parlant, *l'harga* signifie la « brûlure » et l'« effacement » — des papiers, des frontières, de la vie antérieure de l'exilé — et caractérise principalement la traversée qui s'effectue par voie maritime dans des conditions dangereuses. Ce qualificatif donne un aperçu des conditions du départ de l'exilé, de son périple ainsi que de son accueil dans l'espace de l'exil. Dans ce cas, l'exilé est appelé *l'harrāg*, littéralement le « bruleur », celui qui quitte son pays sous la contrainte d'un vécu violent, obligé de subir deux actions — le départ et la servitude — menant à une forme d'aliénation.

2.2. De la poétique

Qu'entendons-nous par « poétique » ? Comment appliquer l'étude de la poétique à un corpus relativement hétérogène en termes génériques et plurilingues – arabe algérien, arabe littéral, français ?

La poétique prend naissance avec le traité d'Aristote, *Poétique*³², sur les règles de fonctionnement de la littérature de son temps. Ce traité se base principalement sur les formes qui constituent l'art poétique (*poiètikè*) : la poésie et la tragédie, ensuite, rajoute Aristote, la comédie. Ces formes, Aristote les rattache aux arts mimétiques (*mimésis*). Autrement dit, des formes qui prennent en charge des représentations du réel, combien même cette transposition diffère d'une forme à une autre, même lorsqu'il s'agit du même objet du réel. La *mimésis* se compose de moyens, d'objets et de modes de la représentation. Outre les couleurs et figures du peintre, Aristote cite la voix comme moyen de représentation, le rythme du langage ou de la mélodie. Ces moyens peuvent fonctionner seuls ou combinés. Pour l'objet de la représentation, Aristote cite « les gens » « qui agissent », c'est-à-dire les personnages en action « bons ou mauvais ». Quant à la manière de représenter l'objet, Aristote propose deux possibilités, soit le narrateur à travers le récit qu'il offre, soit les personnages qui se mettent en action³³.

³² Cet ouvrage a été rédigé probablement autour de 335 av. J.-C.

³³ Cf. Michel Jarrety, *La poétique*, Paris, Puf, 2003.

Dans une période plus contemporaine, Roland Barthes définit la poétique comme une théorie générale des formes littéraires, qui entretient un rapport étroit avec la narratologie (l'effet personnel, l'effet-personnage et l'effet prétexte³⁴). Dans le chapitre « L'analyse rhétorique » de son ouvrage *Le bruissement de la langue*³⁵, il propose la définition suivante : « [...] la poétique est l'analyse qui permet de répondre à cette question : qu'est-ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art ? C'est cet élément spécifique que, pour ma part, j'appellerai rhétorique, de façon à éviter toute restriction de la poétique à la poésie et bien marquer qu'il s'agit d'un plan général du langage commun à tous les genres, aussi bien à la prose qu'aux vers.³⁶ »

La rhétorique dépend de la stratégie de la fonction conative³⁷ déterminée par le lieu de la production et ceux que le poète et l'écrivain, veulent viser, dire ou écrire pour témoigner, défendre, transmettre des informations à partir d'un lieu défini. Dans le cas où l'auteur est exilé, son nouveau lieu d'écriture peut être à la fois un espace de liberté par rapport aux idéologies de la tribu ou de la nation, et un lieu d'emprisonnement, de censure. Le lieu détermine la thématique et l'esthétique.

Cette thématique de la réception constitue l'objet d'étude, entre autres, de l'ouvrage de Tahar Bekri consacré à la poétique de la littérature maghrébine de langue française³⁸. Pour élaborer sa poétique, il adapte les notions proposées par les théoriciens occidentaux (Todorov, Kriseteva, Genette, Blanchot, Greimas...) à son corpus. Dans son introduction sur la poétique, il expose sa problématique autour de la question suivante : *peut-on prétendre aujourd'hui à une poétique de la littérature maghrébine de langue française ?* Pour apporter une réponse, il s'interroge sur la structure d'une œuvre, le fonctionnement de son discours et la perception du texte par le lecteur. Autrement dit, il faut définir « les éléments constitutifs du procès d'énonciation³⁹ ».

³⁴ Cf. Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Puf, 1998.

³⁵ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Essai critiques IV, Paris, Seuil, 1984.

³⁶ *Ibid.*, pp. 141-142.

³⁷ Il s'agit de la fonction qui met l'accent sur le destinataire afin de le convaincre à faire quelque chose.

³⁸ Tahar Bekri, *Malek Haddad l'œuvre romanesque, Pour une poétique de la littérature maghrébine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1986.

³⁹ *Ibid.*, p. 23.

Selon Henri Meschonnic, dans son ouvrage *Poétique du traduire*⁴⁰, la poétique est essentiellement liée à la pratique de l'écriture, de même que « cette pratique est conscience du langage⁴¹ ». Parler de « poétique », c'est avant tout revenir à ce qu'il appelle « le langage » ou « la pensée du langage ». Il vise par cela l'énoncé : « La pensée poétique est la manière particulière dont un sujet transforme, en s'y inventant, les modes de signifier, de sentir, de penser, de comprendre, de lire, de voir – de vivre dans le langage⁴² ».

Toutes ces idées nous conduisent à nous interroger sur le traitement poétique des textes algériens : peut-on prendre en compte les notions et les théories occidentales ou devons-nous nous intéresser à la spécificité de la « poétique arabe » ?

Afin de compléter ce que nous entendons par « poétique », il est important, au vu de notre corpus, pour des raisons théoriques et épistémologiques, de comprendre sa signification quand elle a pour objet la littérature arabe.

Chercher la traduction purement littérale de « poétique⁴³ » en langue arabe, dans les dictionnaires, serait omettre quelques éléments irréductibles, qui font la spécificité de la poétique arabe laquelle relève d'une pratique culturelle et d'une tradition littéraire lointaine. Par conséquent, à travers une telle démarche, nous réduisons la notion de « poétique » à une simple reformulation.

L'ouvrage de Jamel Eddine Bencheikh, *Poétique arabe*⁴⁴, apporte un nouvel éclairage concernant la poétique appliquée au domaine arabe. Dans l'avant-propos et dans sa préface intitulée *Essai sur un discours critique* (1987), Jamel Eddine Bencheikh explique comment la poétique arabe s'est structurée, depuis la *Jahiliya*⁴⁵ jusqu'à l'époque moderne.

⁴⁰ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 2012 (1999). Désormais appelé *Poétique du traduire*.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*, p. 35.

⁴³ En arabe, les traductions de « poétique », que proposent les dictionnaires, sont toutes relatives à la poésie et au sentiment poétique : poétique, talent, légende, style, expression (*šī`ry, mawhiba, ostūra, oslūb, ta`bīr*) ; exclusif à la poésie, émouvant (*hās biašši`r, moħarik al`awātif*).

⁴⁴ Jamel Eddine Bencheikh, *Poétique arabe*, précédé de *Essai sur un discours critique*, Paris, Gallimard, 1989, (Editions Anthropos, 1975).

⁴⁵ La période historique qui précède l'avènement de l'islam.

Il nous propose des définitions revues dans leur contexte chronologique, sans les détacher de leur réalité, afin « d’analyser un discours poétique sans le rompre »⁴⁶, suivies d’exemples qui élucident son choix. Pour ce faire, il travaille essentiellement sur la poésie arabe — surtout durant la *Jahiliya* et les premiers siècles de l’islam — non pas parce que la poésie « fut l’unique fruit⁴⁷ » de cette culture, mais « qu’elle fut le premier⁴⁸ ».

Cette poésie, principalement orale, relevant « d’une conscience collective [exclusivement tribale] et non point individuelle⁴⁹ » se veut « le conservatoire d’une culture et d’une histoire⁵⁰ », caractérisée par une dimension d’« auralité⁵¹ », où l’écrit n’est pas indispensable pour la reproduction et la mémorisation. Tout un art de la persuasion et de la séduction, avec une esthétique propre, à travers des techniques spécifiques, est en effet nécessaire pour permettre à l’auditoire de saisir la poésie, de l’assimiler et de la transmettre par la suite⁵².

Outre la fonction esthétique de la poésie arabe, son langage structuré, scrupuleusement élaboré, par les philologues⁵³ selon un modèle unique⁵⁴ servait de moyen pour publier les réflexions épistémologiques de toute science. Qu’il s’agisse de sciences exactes ou de sciences humaines, des poésies telles que la *Ajûrrûmiya*⁵⁵ ou son équivalent condensé la *Alfiyya*⁵⁶ en sont de parfaits exemples.

⁴⁶ Jamel Eddine Bencheikh, *Poétique arabe, op.cit.*, p. 2.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 1.

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ Réception par l’oreille. L’approche aurale suppose tout un savoir des éléments suivants : mélodie, musicalité, rythme, rime, style, ...

⁵² Ces caractéristiques de la poésie orale, le *`alīm*, dans le travail de mise au point de l’écriture de la poésie arabe (I et II siècles), devaient être respectées. Le *`alīm* « contrôle les rapports de la science écrite et des savoirs véhiculés oralement, notamment en s’assurant du fonctionnement de la mémoire collective ». Bencheikh, *Poétique arabe, op.cit.*, p. II.

⁵³ « La production poétique réunie par les philologues est considérée comme le *corpus* par excellence devant servir à l’élaboration des connaissances linguistiques ». *Poétique arabe, op.cit.*, p. 3.

⁵⁴ « [...] mettre au point une langue arabe unifiée, lexicalement inventoriée, grammaticalement codifiée qui réponde aux besoins, et aux exigences, des sciences fondamentales ». *Poétique arabe, op.cit.*, p. II.

⁵⁵ Dans les milieux savants traditionnels, la *ajûrrûmiya* est le premier livre qui est étudié dans la science de la grammaire arabe (le *nahw*). Son auteur est *abū `abd-arrahmān asanḥājī*, surnommé *ibn ajurrūm*, né à Fès en 1273 et décédé en 1323. C’est un court traité en prose destiné aux débutants. Par la suite, plusieurs savants, dont *`ūbayd rabī`i* et *al`imrītī*, l’ont versifié afin d’en faciliter la mémorisation.

⁵⁶ La *alfiyya* est un texte de grammaire arabe rimé, écrit au XIII^e siècle par Ibn Malik. Le titre complet est *al khulāsa al alfiyya*. Au même titre que la *ajûrrûmiya*, la *alfiyya* est un ouvrage important dans les sociétés traditionnelles arabes, notamment au Maghreb, avant que le système traditionnel soit remplacé par le système éducatif colonial. L’ouvrage est disponible sur Internet : <https://www.wdl.org/fr/item/12960/view/1/1/>.

Jamel Eddine Bencheikh propose une préface de trente-deux pages, où il définit les règles poétiques à respecter par chaque poète arabe afin d'être reconnu comme tel. Il est nécessaire de se conformer au modèle canonique qui satisfait les exigences des philologues, précisant les règles de grammaire, la structure des vers, le choix du vocabulaire significatif, et leur rapport à la réalité : toute une organisation harmonieuse de l'acte d'écriture est requise. La poésie (*qaṣīda*) est un projet strictement construit relevant d'une réflexion théorique qui exige une maîtrise *des moyens, des instruments* pour construire des énoncés poétiques chargés de sens, pour atteindre un but, selon la stratégie du poète.

Ces énoncés sont étudiés par rapport aux catégories poétiques rassemblées dans un même poème, ce que Bencheikh définit par « une cohérence thématique et une cohésion internes de l'écriture⁵⁷ » qui s'imposent comme règles absolues. L'auteur parle de « règles d'organisations⁵⁸ » de la *qaṣīda* qui régissent « l'ordonnement des motifs thématiques⁵⁹ » que le poète doit « inscrire au plus profond de son esprit pour les réaliser linguistiquement ensuite⁶⁰ ». De plus, le poète doit foncièrement avoir le « goût » (*dawq*) qui rend le travail de cette entreprise poétique plus laborieux et mérité. Cette « science du goût⁶¹ » appliquée à la grammaire, à la lexicologie et à la prosodie donne toute sa « spécificité à la valeur poétique⁶² ».

Ces différents points historique, linguistique et structurel, abordés par Jamel Eddine Bencheikh pour définir la poétique arabe, sont repris aussi dans l'ouvrage de Adonis *Introduction à la poétique arabe*. Dans son premier chapitre « Poétique et oralité⁶³ » il ne conçoit pas d'introduire son travail sans aborder l'oralité « pour dire que l'origine de la poétique arabe, au temps de la *Jāhiliyyah*, est enracinée dans l'oral, c'est-à-dire dans une culture audio-vocale, pour dire aussi que la poésie jahilite ne nous ai pas parvenue par écrit, mais gravée dans la mémoire conservée par la transmission orale⁶⁴ ». Quelles sont les caractéristiques de l'oralité qui sont reprises par l'écrit ?

⁵⁷ Bencheikh, *Poétique arabe, op.cit.*, p. III (Préface).

⁵⁸ *Idem*

⁵⁹ *Idem*

⁶⁰ *Idem*

⁶¹ *Ibid.*, p. XII (Préface).

⁶² *Idem*

⁶³ Adonis, *Introduction à la poétique arabe*, Paris, Sindbad-Actes Sud, 1985, p. 15.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 1.

Il est important de signaler ici que la rhétorique est d'abord un procédé de l'art oratoire. Il est question d'éléments pertinents de dissuasion, d'élocution et de mémorisation, étant donné que la poésie est d'essence orale et transmise à travers les procédés de l'art de l'éloquence⁶⁵. Autrement dit, « l'oralité implique l'écoute car la voix commence par solliciter l'oreille. C'est pour cela, que l'oralité avait un art propre pour l'élocution poétique, un art qui ne réside pas dans le contenu de l'énoncé, mais dans les modalités de l'énonciation⁶⁶ [...] sa singularité poétique n'était-elle pas dans le dit, mais dans la manière de le dire.⁶⁷ » De là, le chant (*našīd*) et la récitation (*inšād*) ont une place importante dans l'étude de la poétique arabe. Et, Adonis rajoute que « Le Kitâb al-Aghânî (« Livre des Chansons ») d'Abû l-Faraj Al-Isfahânî, qui comprend 24 volumes et dont la composition a exigé cinquante ans, est la preuve la plus éclatante que la poésie était voix, c'est-à-dire récitation et chant.⁶⁸ »

Ledit poétique est accompagné de tout un rituel qui a contribué au fondement de la critique et de la théorie poétique par la suite. C'est-à-dire que le modèle poétique de l'écrit a été établi à partir du rythme poétique de l'oral. Dans la littérature populaire du *melhūn*, nous assistons au même phénomène : les normes du *melhūn* ont été établies à partir de *corpus* poétique oral⁶⁹.

⁶⁵ Cf. Adonis, *Introduction à la poétique arabe*, *op. cit.*, p.1.

⁶⁶ Transmission profonde, complexe et riche où le vestimentaire, la gestuelle, la mimique, ...entre en jeux.

⁶⁷ Adonis, *Introduction à la poétique arabe*, *op.cit.*, p. 18.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁹ Cf. Tahar Ahmed, *La poésie populaire algérienne (melhūn)*, *op.cit.*, pp. 65-74.

2.3. De la représentation

Après l'étude sémantique des thèmes, Jamel Eddine Bencheikh consacre la deuxième partie de son exposé à la « représentation », second axe principal de notre étude. Pour étayer son discours, il s'appuie sur les travaux de Ibn Qudâma Al Maqdisi, théoricien contemporain de Ibn Tabâtabâ. Selon Bencheikh, la représentation consiste en la procédure de description (*wasf*) du sujet qui « s'empare de l'environnement⁷⁰ », relevant de la nature ou des sentiments. Selon l'auteur, c'est « la procédure thématique d'un discours mimétique⁷¹ », qui tient un rapport « existentiel au réel⁷² ». Il désigne par cela la représentation d'un objet donné à travers des procédés stylistiques et esthétiques qui déterminent la valeur de l'énoncé. Ce point essentiel de la critique poétique permettait d'attribuer au vers la qualité du beau, selon une certaine organisation stylistique des mots. Il s'agissait de donner un sens au vers à travers les figures de rhétorique, essentiellement la comparaison et la métaphore. Ce qui se dessine à travers cette définition est la subjectivité du poète.

Dans le roman, autant le romancier que le lecteur sont concernés par cette subjectivité qui joue un rôle important dans la représentation, à la lumière de ce passage de Vincent Jouve dans son ouvrage *L'effet-personnage dans le roman* : « le personnage romanesque [...] n'est jamais le produit d'une perception [...] C'est donc au lecteur qu'il appartient de construire la représentation à partir des instructions du texte⁷³ ».

La représentation est la constitution d'un discours qui mobilise un imaginaire marqué par le(s) contexte(s) dans lequel/lesquels évolue le sujet (et inversement : imaginaire > discours). Derrière chaque motif identitaire, qui permet l'étude de la représentation, se cachent des enjeux spatio-historiques et idéologiques. Cette perception subjective donne lieu à une transformation, une métamorphose dans la représentation due à la pratique de l'exil.

⁷⁰ Jamel Eddine Bencheikh, *Poétique arabe, op.cit.*, p. XVII (Préface).

⁷¹ *Idem.*

⁷² *Ibid.*, p. XVIII (Préface).

⁷³ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Puf, 1992, p. 40.

Il nous semble que ces différentes façons d'aborder la littérature algérienne nous permettent d'approcher la relation complexe qui unit la poésie populaire et le roman, avec tous ses enjeux, à la fois identitaires, idéologiques et linguistiques.

3. Problématique

L'exil comme pratique socio-culturelle et ses conséquences sur la littérature permettent d'organiser une réflexion sur ces manifestations littéraires. De plus, les formes poétiques ayant précédé les formes en prose, nous pourrions étudier les effets de ces variations génériques sur la façon dont l'exil est représenté et exerce une influence en littérature. La diversité linguistique de ces productions littéraires (arabe algérien, arabe littéraire et français) pourra, elle aussi, être mise en relation avec les formes pratiques de l'exil et les imaginaires qu'il induit.

Notre travail de recherche aura donc comme objectif de déterminer les éléments essentiels d'une « poétique de l'exil » telle qu'elle se manifeste dans la diversité formelle de la littérature algérienne. Nous avons adopté l'approche comparatiste pour, d'une part, relever les points de divergences et de convergences entre les textes choisis et, d'autre part, étudier l'évolution de la thématique de l'exil.

Notre approche historique de l'exil est motivée par l'existence de trois périodes charnières dans l'histoire de la littérature algérienne : le débarquement colonial (1830), le mouvement de migration des travailleurs algériens (dès la deuxième moitié du XIX^e siècle) et la « décennie noire⁷⁴ » (1990-2002). Il nous a semblé que, selon la période historique et les événements qui en résultent, l'exil prend une caractéristique spécifique.

Nous tâcherons donc de soutenir l'hypothèse que le lien entre la poésie populaire et l'exil est fondamental pour comprendre les différentes formes poétiques de l'exil qui apparaissent dans la littérature algérienne. Ceci est d'autant plus important qu'il y a à la fois continuité, rupture et renouvellement des formes. Nous étudierons ces liens à l'aide d'une approche pluridisciplinaire et diachronique. Cela nous permettra d'aborder le passage de la poésie du *melhūn* à l'écriture romanesque, marqué par des intervalles (historiques, spatio-temporels et poétiques) et des violences de tous ordres, principalement linguistique et poétique, véhiculées par le roman algérien.

⁷⁴ C'est une guerre civile qui a pris son essence dans un conflit entre le gouvernement algérien et des groupes de terroristes. Cf. Luis Martinez, *La guerre civile en Algérie*, Paris, Karthala, 1999.

Afin de vérifier cette hypothèse et de répondre aux questions soulevées, nous entamerons ce travail par une étude sur la poétique de l'oralité. Le sentiment de l'exil fait appel à la nostalgie du paysage des temps anciens, un passé souvent idéalisé et fantasmé par l'auteur en exil⁷⁵. Ce sentiment purement subjectif pousse le poète/écrivain algérien à puiser dans le fond de sa conscience marquée par ce paysage symbolique, berceau de l'oralité. L'auteur en exil s'identifie et/ou s'interroge face à ce paysage, dans une tentative de représentation et de reconstruction identitaire⁷⁶ par son retour constant à l'oralité, dans l'optique de trouver sa référence première. Or, l'oralité se présente comme un enjeu complexe. Dans la deuxième partie, malmenés entre mémoire obsédante, vécu insolite et malentendu, les personnages souffrent du manque de la situation initiale. Ils s'aventurent dans une quête lancinante qui demeure hypothétique. Dans la troisième partie, nous compléterons l'étude de ces personnages qui, pour se libérer de leur obsession, s'orientent vers une réinvention de soi, un dépassement à la fois du non-dit et de la mémoire.

Comment doit-on accueillir l'exilé, tout en prenant en considération son héritage mémoriel et identitaire ?

⁷⁵ Beïda Chikhi dans son ouvrage *Maghreb en textes*, dans la partie « Entre la voix et l'écrit », aborde la présence de l'oralité dans les écritures maghrébines : « [...] certains écrivains maghrébins appréhendent la voix comme nostalgie du cri premier [...] y demeure comme une signification enfouie, subtile, fugitive, qu'aucun mot précis ne peut saisir », *Maghreb en textes, op. cit.*, p. 83. Ce passage renvoie à l'idée de la trace enfouie (*aṭlāl*) que l'on développera plus tard dans la thèse.

⁷⁶ À cette question, Beïda Chikhi écrit : « l'exil constitue le fondement du discours sur la question identitaire dans la littérature maghrébine », *Maghreb en textes, op. cit.*, p. 76.

1 ère partie

**Poétique de l'oralité :
affirmation identitaire et
tourment mémoriel**

[...] le passage de l'oralité à l'écriture, pour forcé et violent qu'il ait été, n'en ressortit pas moins à un processus historique unique et l'écrivain, ce "marqueur de parole" comme l'appelle Patrick Chamoiseau, est précisément celui qui doit reconnaître le paysage culturel de son pays comme une totalité signifiante⁷⁷.

Mourad Yelles

⁷⁷ Mourad Yelles, *Les Miroirs de Janus, Littératures orales et écritures postcoloniales* (Maghreb-Caraïbes), Alger, OPU, 2002, p. 192. Désormais, appelé dans la thèse : *Les Miroirs de Janus*.

Introduction de la première partie

L'évocation du patrimoine romanesque algérien n'épuise pas la richesse de sa littérature. Sa poésie populaire (*melhūn*) féconde s'inscrit en effet dans la tradition, tout en jouissant d'un rayonnement planétaire⁷⁸. Ces deux registres, poésie populaire et roman, épousent toutefois des voies parallèles que nous essayerons de découvrir dans cette partie. En l'absence d'un travail comparatiste portant sur les deux textualités, la poésie populaire semble donc s'être passée d'un lien pertinent et digne d'intérêt en ce qui concerne l'expression des thématiques littéraires. Entre rupture et continuité, la mise en jeu d'un tel rapport participe d'une analytique comparatiste riche de contrastes et suggère une herméneutique foisonnante. Ainsi, la problématique de l'exil, qui se révèle particulièrement inspirante d'un lien entre oralité et scripturalité, est agissante sur les plans du questionnement et de la redéfinition identitaire.

En l'espèce, dans cette première partie, nous étudierons le rapport thématique qu'entretient le roman avec la poésie populaire du *melhūn*. L'oralité⁷⁹ se présente comme une piste de recherche pertinente en ce qui concerne l'appréhension de cette relation entre les deux formes de narrations. Par ailleurs, cette relation transparaît dans des réflexions connexes portant sur l'ancien et le nouveau, le passé et le présent, la tradition et la modernité⁸⁰.

⁷⁸ À l'exemple des œuvres ou des répertoires déjà classés par l'Unesco patrimoine immatériel de l'Humanité.

⁷⁹ Nous n'émettons pas un jugement de valeur pour traiter de l'oralité et de l'écriture, pour la simple raison que l'oralité a servi pendant longtemps et sert encore aujourd'hui, dans certaines régions de l'Afrique et de l'Orient de vecteur de transmission des écritures savantes, didactique et scientifique (récits hagiographiques par exemple), auprès du public populaire (non-lettré).

⁸⁰ Notre démarche analytique s'inspire de la dynamique de valorisation des textes anciens telle qu'elle a été proposée, par exemple, par le *Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines* (CRLMC) dans le *Poétique de la tradition*. Outre la revalorisation du texte ancien, « traditionnel » et populaire, cette approche proposée, invite à une mise en lien entre cette forme d'expression littéraire et le romanesque contemporain. Ce lien nous pouvons l'approcher à partir de la notion d'intertextualité qui « ajoute à l'idée d'une poétique celle d'une poïétique, valorisant ainsi la relation que toute œuvre entretient de façon constructive ou oppressive avec la tradition ». Constantinescu Muguras (2006), « La tradition comme ferment de la modernité ». Dans Constantinescu, M. Birleanu, H. et Montandon, A. (dir.), *Poétique de la tradition*, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, pp. 5-9.

L'existence de ce lien entre le texte « ancien » et le texte « moderne » tire en l'espèce son essence des fractures exiliques survenues dans le champ littéraire algérien. L'exil socioculturel perturbe, en effet, profondément la tradition narrative du *melhūn* et impacte en profondeur la pratique poétique de l'oralité. Ce rapport complexe, qui rapproche et éloigne, à la fois, les deux modes d'expression (poésie populaire et roman), au sein du champ littéraire algérien, trouve une base fondamentale dans la phénoménologie de l'exil.

1. L'oralité à partir de notre corpus

Ce que nous entendons par poétique de l'oralité est le processus de transposition du langage⁸¹ parlé⁸², de la voix, dans une forme esthétique élaborée, avec tout ce que ce langage véhicule comme enjeux identitaires dans l'écrit. Afin de mieux la cerner nous nous référons dans un premier temps à la définition d'Henri Meschonnic dans *Qu'entendez-vous par oralité ?* Elle est définie comme mouvement de la parole et de la vie, autrement dit, de la trace dans le langage : « [...] l'oralité est le primat du rythme dans le monde du signifié. Dans le parler comme dans l'écrit. C'est la littérature qui le réalise emblématiquement. C'est même en cela et par cela qu'elle est littérature⁸³ ».

Dans notre corpus, l'oralité est présente sous deux aspects, thématique et textuel. Ces deux aspects offrent un caractère intertextuel à cette oralité : une inter/intra/textualité (interne et externe), au niveau de la langue et de la narration, sont présentes. L'oralité s'affiche vivante dans le *melhūn* et prend sens dans l'imaginaire collectif. Dans ce contexte, l'évocation de la voix a pour fonction de mettre en scène une appartenance poétique, sociale et mythique. Dans les romans, la voix est présente sous forme d'énonciation d'une « parole mère » qui autorise la remémoration. Dans ce cas, elle peut se lire comme voie, dans le sens de chemin ou cheminement, puisque la parole mère est une parole qui guide.

⁸¹ Le langage est le moyen de communication, le canal par lequel le message passe. On parlera alors de langage verbal, gestuel, symbolique, émotionnel. C'est un système de signes. Jean Cohen le définit comme « un système composé de « deux substances, c'est-à-dire de deux réalités existant par soi et indépendamment l'une de l'autre, appelées 'signifiant et signifié' (Saussure) ou 'expression et contenu' (Hjelmslev). Le signifiant, c'est le son articulé ; le signifié, c'est l'idée ou la chose. » Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966, p. 27.

Le langage est aussi composé de langues et d'idiomes particuliers.

⁸² Ce langage parlé est un savoir oral que nous essayerons d'analyser à partir de notre corpus.

⁸³ Henri Meschonnic *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999, p. 34.

Quand elle est exilée de son espace premier, cette voix se retrouve entravée et donne lieu à une écriture qui signifie les failles que la mémoire ne peut combler. Elle est désignée par le « gouffre » chez Waciny Laredj et le « trou de l'abîme » chez Mohammed Dib, provoquée par l'extinction de la voix : « l'exil, c'est d'être aveugle, non des yeux, mais de la voix⁸⁴ ». Silence, mutisme, non-dit, secret caractérisent ces écritures romanesques.

Outre ces aspects qui relèvent de l'oralité comme exécution d'un héritage, nous nous rapportons à la définition que propose Mourad Yelles dans son ouvrage *Les Miroirs de Janus* :

[...] l'oralité, on ne le répétera sans doute jamais assez, avant d'être un mode d'expression artistique ou plus généralement culturel, c'est d'abord la manifestation/révélation d'un *corps*. Corps disant, corps orant, corps désirant. Postures, mouvements, mimiques, installant la parole consacrée dans l'espace magique de la rencontre, la projetant dans le temps rituel de la communion. Si la voix organise littéralement et à sa manière la scène artificielle [...] c'est tout le corps qui officie et rameute les autres corps présents pour renouveler le pacte du sens. Masques, instruments, costumes, accessoires divers qui amplifient et magnifient le corps : tout signifie et résonne. La moindre plume, le plus petit collier sont là pour « parler », faire signe et participer au rituel. Rituel est bien le terme adéquat lorsqu'on évoque le rapport des sociétés traditionnelles à la parole⁸⁵.

Dans cette citation, la métaphore du corps souligne le lien entre la voix — son exécution, son extériorisation, sa consécration —, et le corps qui la prend en charge : corps du poète et de sa poésie, de l'écrivain et de son écriture, et du public/de l'auditoire. Cette voix guide le corps, le fait vibrer et le conduit là où elle veut. Chants, errances, retrouvailles, le corps guidé par la voix re-visite les contrées lointaines de l'imaginaire. Nous assistons dans notre corpus à cette mise en scène du corps. Les personnages jouent de leur corps dans une tentative de produire/et/ou de renouveler ce « pacte de sens ».

⁸⁴ Mohammed Dib, *L'Arbre à dire*, Alger, Hibr, 2015, p. 18. Désormais appelé *L'Arbre à dire*.

⁸⁵ *Les Miroirs de Janus*, op. cit., p. 75.

2. Les voies de l'oralité

S'il faut admettre le lien étroit entre littérature et oralité, écrit et oralité, il faut également analyser les voies par lesquelles l'oralité se manifeste dans le corpus à l'étude. Elle est transmise soit dans sa langue première (*dārja*)⁸⁶ comme c'est le cas dans le *melhūn* et dans *Les Balcons de la mer du Nord*, soit à travers la traduction dans *L'Infante maure*, quand bien même cette traduction ne s'assigne pas une reproduction à l'identique, mais reste cependant apparente. Dans son article *Nedjma Palimpseste*, Antoine Raybaud se réfère ainsi à l'«écriture falsifiée⁸⁷» qui, dans «son retour à travers une autre⁸⁸», laisse apparaître/entendre des bribes de «signes anciens⁸⁹» qui renvoient à des traces ancestrales, autrement dit, l'oralité. Cette analogie semble bien caractériser les romans de notre corpus.

Dans *Poétique du traduire*⁹⁰, Henri Meschonnic traite de la question de la traduction au prisme de l'oralité. Il soutient que tout travail de compréhension, d'interprétation, que «tout rapport interpersonnel, interculturel, tout échange de pensée est une traduction⁹¹» qui assure la continuité du langage et l'échange. C'est bien le sens que nous attribuons aussi à la notion de traduction. L'écrivain algérien procède dans son travail à une écriture-traduction de l'oralité pour assurer la continuité du langage symbolique. Comment ce mouvement de traduction de l'oralité s'inscrit-il dans les textes ? À quel emploi textuel cette oralité réfère-t-elle ?

⁸⁶ Cf. thèse, « Historique de la *dārja* et son statut idéologique », p. 35.

⁸⁷ Antoine Raybaud, *Nedjma Palimpseste*, *Europe*, 828 (avril 1998), pp. 94-110.

⁸⁸ *Idem.*

⁸⁹ *Idem.*

⁹⁰ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, *op. cit.*

⁹¹ *Ibid.*, p.93.

Afin de répondre à ces questions, cette première partie s'attachera à matérialiser la poétique de l'oralité présente dans les textes de notre corpus. Nous étudierons, ce faisant, les différentes variantes développées, les sources d'inspiration de nos auteurs sur les plans imaginaires et symboliques. Nous focaliserons particulièrement notre attention sur l'un des thèmes essentiels et récurrents qui préoccupent la société et l'auteur en situation d'exil, à savoir l'oralité.

Prise comme voie, à l'œuvre au sein des productions littéraires algériennes, l'oralité épouse la thématique des représentations identitaires inhérente au contexte de l'exil⁹². Dans notre corpus, elle s'impose comme passage nécessaire constitutif du processus d'écriture. Les personnages sont animés par un mouvement particulier. Entre stabilité et évolutivité, tradition et modernité, leur identité connaît une tension permanente qui met en scène le plus intime de leur subjectivité au prisme des objectivations sociales. Cette tension suppose un cheminement et l'espoir d'une résolution, laquelle traduit l'inspiration à l'œuvre dans la littérature. Dans l'espoir de renouer avec une filiation identitaire, les protagonistes lancent un défi à l'obstacle insurmontable pour transcender l'impossible destin.

Il serait, donc, important d'étudier les particularités de cette oralité, d'autant plus que sa présence illustre plusieurs exils imbriqués. Un double exil, voire plusieurs, sont repérables dans ces présences *transdiscursives*. Cette écriture à double voie, voix et parole enchevêtrées, brouille les codes de la grille de décryptage que seul « l'œil initié est capable de [...] capturer et surtout [...] d'interpréter⁹³ ». Comment ce passage d'un système discursif à un autre est-il illustré par l'écriture ?

⁹² Cette idée traverse l'œuvre de Mohammed Dib quand il aborde le paysage comme référence première, notamment dans son ouvrage *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, Paris, La Revue Noire, 1994.

⁹³ *Les Miroirs de Janus*, *op. cit.*, p. 205.

Le poète, anthropologue et romancier algérien Habib Tengour, dans son roman *L'épreuve de l'Arc*⁹⁴, désigne le passage d'une langue à une autre et d'un système discursif à un autre par « la transmigration des âmes ». Pour filer cette métaphore, le corps de la langue est habité par une âme. L'écrivain algérien est en situation de migration poétique et linguistique : « l'Aventure avec le grand A ! Le grand voyage !⁹⁵ ».

Nous verrons, chez nos romanciers, que le discours littéraire est structuré par l'oralité. Son intégration et sa réécriture ont connu une évolution par rapport à sa place initiale dans le *melhūn*. Toutefois, cette référence à l'oralité varie selon le contexte historique et le mode littéraire dans lesquels l'auteur inscrit sa production. Avant d'aborder ces points annoncés, nous nous intéressons à la *dārja* algérienne, son statut ainsi qu'à son rapport avec les autres langues afin de mieux cerner sa présence dans notre corpus.

⁹⁴ Habib Tengour, *L'Épreuve de l'Arc*, Paris, Sindbad, 1999.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 128.

3. Historique de la *dārja* et son statut idéologique

Nous proposons dans cette sous-partie, dans un premier temps, une vue d'ensemble sur la situation socio-linguistique en Algérie. Dans un second temps, nous verrons comment la science coloniale s'est intéressée aux parlers algériens à partir de quelques exemples d'études réalisées principalement sur la *dārja*⁹⁶. Enfin, nous nous intéresserons à l'évolution de la *dārja* et à son statut officiel après l'Indépendance.

3.1. La langue arabe

Le paysage linguistique algérien est à la fois riche, de par les langues qui existent, et complexe, de par les variétés de parlers régionaux, résultants des brassages entre les différentes langues des présences étrangères que cette partie du Maghreb a connues, depuis l'Antiquité à la période moderne (Phéniciens, Romains, Vandales, Byzantins, Arabes, Espagnols, Turcs, Français)⁹⁷. Le plus ancien témoignage sur les pratiques linguistiques et leur statut au Maghreb, pendant la période médiévale (XIV^e siècle), nous parvient à travers les travaux de Ibn Khaldûn qu'il publie dans *Al-Muqaddima*⁹⁸. Il nous présente un paysage linguistique riche, dominé par la langue arabe des Musulmans venus de Muḍar. Après les conquêtes arabes, cette langue s'installe progressivement dans les villes et les provinces, jusqu'à devenir la langue parlée de ces habitants. Leurs langues premières deviennent alors étrangères et interdites à l'utilisation. Elles finissent par disparaître après avoir altéré « le système casuel de la langue arabe et une partie de ses règles (*ahkâm*) et de ses finales grammaticales⁹⁹ ».

⁹⁶ Ce terme est utilisé pour désigner les parlers arabes algériens. Il existe aussi le terme « *dārija* » par opposition à la langue *fušḥa*, c'est-à-dire l'arabe littéral.

⁹⁷ Cf. « Les langues dans l'histoire de l'Algérie : la pluralité linguistique » in Mohamed Benrabah, *Langue et pouvoir en Algérie, Histoire d'un traumatisme linguistique*, Biarritz, Séguier, 1999, pp. 27-66.

⁹⁸ Ibn Khaldûn, *Discours sur l'Histoire universelle, Al-Mûqaddima*, Traduction nouvelle, préface et notes par Vincent Monteil, t.2, Paris, Sindbad, 1978.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 781.

La langue qui résulte de ce brassage est désignée par « dialectes des sédentaires » par rapport aux locuteurs qu'ils l'utilisent (sédentaires et citadins) « amollis par le luxe¹⁰⁰ », contrairement à la langue des Bédouins plus enracinée dans l'arabisme (*'urûbiyya*)¹⁰¹, précise Ibn Khaldûn. Ensuite, dès que les Zénètes et les Berbères, prennent le pouvoir et gouvernent les royaumes musulmans, la langue arabe « se corrompt au point de presque disparaître. Heureusement, elle fut sauvée par le soin que prirent les Musulmans de conserver le Coran et la sunna, c'est-à-dire l'Islam¹⁰² ». Par cette façon le « dialecte arabe sédentaire » se maintient. Ibn Khaldûn note que par rapport aux grandes villes d'Orient, l'arabe des villes du Maghreb est très éloigné de « l'idiome primitif » parce que le langage autochtone des Berbères a pris le dessus sur la langue arabe. À cette époque de l'histoire, Ibn Khaldûn remarque que « les dialectes orientaux diffèrent des dialectes occidentaux, et l'arabe andalou est encore à part¹⁰³ ».

En effet, en Orient, l'arabe s'est mélangé avec le persan et le turc et en Espagne il s'est mélangé avec la langue des Galiciens et des Francs. Par conséquent, les Musulmans citadins d'Espagne parlaient un arabe, « divisé en parlors locaux », différent de celui de Muḍar. Mais il reste tout de même un arabe plus apprécié par Ibn Khaldûn par rapport à celui des Maghrébins où notre sociologue remarque une décadence majeure, par rapport à l'arabe de Muḍar. L'arabe des Espagnols était mieux disposé grâce à leur passion pour l'arabe classique. C'est ce qui a favorisé l'émergence de grands poètes qui ont marqué l'histoire comme Abd-Rabbih ou Al-Qastallî. Par ailleurs, Ibn Khaldûn signale que « [...]la pratique courante de l'arabe classique a disparu, parce que celui-ci s'est beaucoup altéré. Tous les Arabes bédouins parlent une langue qui n'est plus celle de Muḍar, c'est-à-dire de la Révélation coranique.¹⁰⁴ »

Ces différents parlors arabes connaissent de nouveaux brassages quand les Arabes d'Espagne s'exilent au Maghreb. Cela donne lieu à d'autres phénomènes linguistiques répertoriés dans des études qui remontent à la période coloniale comme nous le verrons dans la sous-partie qui suit.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 782.

¹⁰¹ *Idem.*

¹⁰² *Idem.*

¹⁰³ Ibn Khaldûn, *Discours sur l'Histoire universelle, Al-Mûqaddima*, Traduction nouvelle, préface et notes par Vincent Monteil, t.3, Paris, Sindbad, 1978, p. 1274.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 1276

3.2. Le développement des études dialectologiques

Dès 1830, certaines élites du corps expéditionnaire de l'armée française affichent un intérêt majeur pour les parlers algériens (arabe, tamazight) et les traditions orales. Auprès de la population locale, elles se lancent dans la collecte de ce qui relève de la culture orale : poésie, proverbe, dicton, conte en *dārja*. Cette entreprise connaît peu de succès à cause des difficultés liées au contexte de guerre des premières années de l'installation. Quelques années plus tard, cette entreprise se montre plus féconde, notamment grâce aux traductions des textes collectés, de la *dārja* vers le français. C'est d'ailleurs ce qui a favorisé l'émergence de nouveaux journaux et revues à caractère culturel.

Parmi les milieux savants qui se sont intéressés à l'étude des productions orales en *dārja*, la *Société Historique Algérienne*, dont l'organe est la *Revue africaine*¹⁰⁵ (1856-1962), est l'une des sociétés savantes dont les auteurs sont d'éminents lettrés connus pour leurs travaux académiques à l'exemple de Mohammed Soualah, William Marçais et Joseph Desparmet. Son caractère élitiste se justifie aussi par la publication de recherches inédites dans différents domaines (l'archéologie, l'agriculture, la philologie et l'histoire) et par les traductions et analyses de la langue et de la société en question¹⁰⁶.

Nous constatons, à travers quelques ouvrages que nous avons consultés, un effort remarquable de la part de l'entreprise coloniale pour enseigner la *dārja*. Nous relevons plusieurs appellations données : « dialecte algérien¹⁰⁷ », « dialecte arabe parlé¹⁰⁸ », « la langue algérienne¹⁰⁹ », « arabe vulgaire¹¹⁰ », « idiome algérien¹¹¹ », « arabe parlé¹¹² ».

¹⁰⁵ Disponible sur le site de la BNF *Gallica*.

¹⁰⁶ « Doyenne des sociétés savantes de l'Afrique du Nord » Cf. L'éditorial de la revue 1919.

¹⁰⁷ Gabriel Colin, *Éléments du langage arabe (dialecte algérien)*, Alger, A. Jourdan, 1903.

¹⁰⁸ William Marçais, *Le dialecte arabe parlé à Tlemcen : grammaire, textes et glossaire*, Paris, Ernest Leroux, 1902.

¹⁰⁹ A.P. Pihan, *Éléments de la langue algérienne, ou, Principes de l'arabe vulgaire usité dans les diverses contrées de l'Algérie*, Paris, Imprimerie nationale, 1851.

¹¹⁰ A. Gorgus, *Cours d'arabe vulgaire, Éléments de grammaire arabe, Thèmes avec vocabulaire français-arabe*, Paris, Hachette, 1882.

¹¹¹ Louis Machuel, *Méthode pour l'étude de l'arabe parlé (idiome algérien)*, Alger, A. Jourdan, 1887.

¹¹² Traduit en arabe par « *al 'arbiyya al jāriyya* » (...) par Soualah Mohammed dans son ouvrage : *Cours moyen d'arabe parlé (Conforme aux derniers programmes officiels) Enseignement par l'image et par la méthode directe. Lectures amusantes, récits, anecdotes, proverbes, devinettes, mœurs et coutumes des indigènes*, Alger, J. Carbonel, 1923.

Ce genre d'ouvrages est conçu selon le public visé (élève, enseignant, commerçant, militaire). Il existe aussi des manuels avec des méthodes d'enseignement et des procédés pédagogiques pour apprendre seul la langue. Ce sont pour la plupart des manuels qui englobent à la fois des leçons (grammaire, conjugaison, phonétique) accompagnées de transcription de texte arabe en caractère latin, de traduction et d'exercices corrigés.

Quelques ouvrages proposent aussi une géographie sommaire de l'Algérie, des contes et des récits à travers lesquels l'apprenti, en même temps qu'il apprend la langue, se familiarise avec le profil des habitants, leurs mœurs, leurs rituels. Soualah Mohammed dans, *Cours moyen d'arabe parlé*¹¹³, l'annonce dans sa préface « [...] j'ai intercalé, entre les récits, des anecdotes, des devinettes et des proverbes. La mentalité du peuple arabe y est, je pense, mise en relief. J'ai tenu aussi à emprunter des histoires à des indigènes de régions diverses.¹¹⁴ »

Aussi, la *dārja* a reçu par les linguistes une sorte de classification régionale sur la base des variations phonétiques qu'ils ont pu observer d'une région à une autre, à l'exemple des travaux de William Marçais sur le dialecte parlé à Tlemcen à partir des textes réunis (contes, proverbes), des conversations et des chants entendus auprès des « *tolbas*, fonctionnaires musulmans, et aussi marchands, patron de bains ou de cafés maures, porteurs du marché, etc.¹¹⁵ ». Selon William Marçais, ce parler se caractérise par une des particularités consonantiques proche du tripolitain et de l'égyptien dans une certaine mesure, à l'exemple de la lettre ق (q) qui se prononce comme un *hamza* fort (a).

¹¹³ *Idem.*

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 8.

¹¹⁵ William Marçais, *Le dialecte arabe parlé à Tlemcen*, *op. cit.*

Le dialecte oranais imprégné des parlers bédouins marque des particularités dans la prononciation de certains sons et l'utilisation de certains mots et expressions. Comme le fait remarquer M. Edmond Doutté dans son ouvrage *Un texte arabe en dialecte oranais*¹¹⁶, le suffixe caractéristique de la troisième personne masculin singulier est « universellement *ah*. C'est un caractère bédouin qui se trouve au Sud de l'Algérie et dans le dialecte tripolitain¹¹⁷ ». Le parler arabe de Djidjelli présente lui aussi une particularité intéressante à étudier selon Philippe Marçais qu'il présente dans un travail de thèse. Dans cet arabe algérien parlé « le substrat berbère émerge de la nappe arabe, tantôt à l'état de faits aberrants, tantôt intégré tant bien que mal au système sémitique¹¹⁸ ». Ce genre de parler est observé dans deux régions en Algérie : nord-ouest oranais et dans le Nord constantinois. L'étude de Philippe Marçais concerne seulement le « djidjellien en tant que type de la variété d'arabe particulière à la Kabylie orientale¹¹⁹ ».

Outre ce type de remarques que l'on peut relever dans les ouvrages de cette époque, les chercheurs ont répertorié les parlers arabes selon la région des locuteurs (rurale ou urbaine). William Marçais différencie le parler citadin du parler bédouin¹²⁰, par exemple. Ce genre de remarque nous le retrouvons aussi chez G. Delphin dans son ouvrage *Recueil de textes pour l'étude de l'arabe parlé* :

Encore faut-il établir une distinction entre les Arabes vivants dans une indépendance relative et qui ont conservé intacts leurs mœurs primitives et la pureté de leur riche idiome, et les indigènes établis dans les centres européens qui, par suite leurs rapports quotidiens avec les étrangers, dont cru devoir admettre des termes mieux compris, peut-être par ceux qui ne parlent pas leur langue, mais qui la dénaturent et embarrassent leur vocabulaire de barbarisme. Ce jargon est à savoir, sans doute, mais on reconnaîtra qu'il est loin d'être un but sérieux d'étude, et de représenter la dernière manière du bien-dire¹²¹.

¹¹⁶ M. Edmond Doutté, *Un texte arabe en dialecte oranais*, Paris, Société de linguistique, 1903.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 18

¹¹⁸ Philippe Marçais, *Le parler arabe de Djidjelli : Nord constantinois*, Algérie, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien-Maisonneuve, 1956.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. I.

¹²⁰ William Marçais, *Le dialecte arabe parlé à Tlemcen, grammaire, texte et glossaire*, Paris, Ernest Leroux, Éditeur, 1902.

¹²¹ G. Delphin, *Recueil de textes pour l'étude de l'arabe parlé*, Alger/Paris, A. Jourdan/E. Leroux, 1891, p. I.

D'autres études, cette fois-ci, à caractère littéraire, nous éclaire sur la *dārja* utilisée dans les corpus poétiques. Nous en citons à titre d'exemple *La chanson d'Alger pendant la Grande Guerre* de Joseph Desparmet¹²², *Une complainte arabe sur Mohammed et le chameau* de René Basset¹²³, *Itinéraire de Tlemcen à la Mekke par Ben Messaïb* de Mohamed Bencheneb¹²⁴.

Ce genre d'études nous ont permis de mieux connaître la *dārja* des corpus poétiques qui ressemble de très près aux parlers arabes andalous. Nous le constatons grâce à la poésie, du *muwašah*¹²⁵ et du *zadjal*¹²⁶, parvenue de la période andalouse, d'où découle le *melhūn* maghrébin.¹²⁷ Par ailleurs, le corpus poétique du *melhūn* atteste de l'évolution de la *dārja*. Parmi les exemples de poèmes les plus marquants, celui de Ali Bettâhar (XIXe siècle) connaît une composition bilingue (arabe, français) comme dans les exemples suivants :

ضري صعيب حتى يبرا ويثور
ḍorī ṣ`īb ḥatā yabrā wa yṯūr
Ma maladie est grave. À peine guérit-elle, qu'elle me reprend.

تي سي بيان سي كي سي كي لامور
tī sī byān sī kī sī kī lāmūr
Tu sais bien ce qu'est l'amour¹²⁸

¹²² Desparmet (Joseph), *La chanson d'Alger pendant la Grande Guerre*, in *Revue Africaine*, n° 350-351 (1^{er} et 2^e trimestres 1932), pp. 54-84.

¹²³ Basset (René), *Une complainte arabe sur Mohammed et le chameau*, in *Giornale della Societa Asiatica Italiana*, vol. 15, Florence, 1902, pp. 1-26.

¹²⁴ Bencheneb. (M), *Itinéraire de Tlemcen à la Mekke par Ben Messaïb* (18^e siècle), in *Revue Africaine*, tome 44 (1900), pp. 261-282.

¹²⁵ *Muwašah* : découle du *wiṣāḥ*, ceinture tissée, ornée de pierres précieuses que les femmes andalouses portaient. En poésie, le *muwašah* est une forme poétique rimée naît à Cordoue à la fin du X^e siècle. Parmi ces thèmes de prédilection : l'amour courtois, le vin, les jardins.

¹²⁶ *zadjal* : signifie « faire vibrer ». Il s'agit d'une forme poétique qui découle du *muwašah*.

¹²⁷ Cf. Hadj Miliani « Variations linguistiques et formulations thématiques dans la chanson algérienne au cours du XX^e siècle », *Trames de langues : Usages et métissages linguistiques dans l'histoire du Maghreb*, Jocelyne Dakhliia (dir.), Tunis, institut de recherche sur le Maghreb contemporain, 2004, pp. 423-438.

¹²⁸ Cité par Ahmed Tahar, Ahmed Tahar, *La poésie populaire algérienne (Melhūn)*, rythme, mètres et formes, Alger, Société Nationale d'Édition et de diffusion, 1975, p. 43.

3.3 Les pratiques linguistiques et leur statut officiel

Cet intérêt majeur pour la *dārja* algérienne de la part de l'entreprise coloniale était purement stratégique. Il permettait en effet de mieux connaître la population locale. Cependant, après l'Indépendance cet intérêt a fait naître le doute chez les dirigeants algériens qui, méfiants, refusent d'octroyer à la *dārja* tout type de statut officiel¹²⁹. Le système linguistique a reçu donc une forme de « purification linguistique¹³⁰ » qui reposait sur la politique d'arabisation, en reprenant les travaux qui ont été initiés par les Oulémas sur l'arabisme. Cela se réalise au temps du président Boumédiène qui sollicite les Oulémas, occupant des places importantes, à leur tête Ahmed Taleb Ibrahimi ministre de l'Éducation, pour arabiser la société algérienne.¹³¹

Ce système d'arabisation, selon Mohamed Benrabah, était un moyen pour « contrer les deux langues du quotidien, l'arabe algérien et le berbère » qui sont les langues parlées par les Algériens. En effet, à partir des travaux en socio-linguistique, notamment ceux de Khaoula Taleb-Ibrahimi¹³², il s'agit d'un plurilinguisme qui s'organise autour de trois sphères : arabophone, berbérophone et celle des langues dites étrangères, essentiellement le français. Les deux premières sphères sont constituées de parlers (arabes et berbères) qui s'étendent sur le territoire algérien et que nous retrouvons par ailleurs dans d'autres régions des pays avoisinants (Le Maroc, La Tunisie, La Libye et la Mauritanie principalement). Pour le cas des parlers berbères, ils se pratiquent aussi dans certaines régions de l'Afrique subsaharienne. Pour ce qui est de l'utilisation réelle, c'est-à-dire dans la sphère sociale, la *dārja* demeure la plus parlée en Algérie de par le nombre important des locuteurs qui l'utilisent.

¹²⁹ Cf. Mohamed Benrabah, *Langue et pouvoir en Algérie*, op. cit., p. 119.

¹³⁰ Op. cit., p. 127.

¹³¹ Mohamed Benrabah, *Langue et pouvoir en Algérie*, op. cit., p. 92.

¹³² Khaoula Taleb-Ibrahimi, « L'Algérie : coexistence et concurrence des langues », *L'Année du Maghreb*, I | 2006, pp. 207-218.

Les espaces institutionnels, quant à eux, recouvrent une réalité différente de celle que nous venons de présenter. Ils recourent principalement à l'arabe littéral (standard), comme langue nationale et officielle, et à la langue française dont le statut est celui de première langue étrangère. Pour le cas des institutions scolaires, seule la langue arabe littérale est utilisée pour étudier toutes les matières notamment scientifiques comme les mathématiques, la science et la physique, et ce jusqu'au niveau baccalauréat. Pour le parcours universitaire, les spécialités scientifiques se font en français et les sciences sociales et humaines en arabe, à partir de la promulgation de l'arrêté ministériel en 1980 qui concerne l'arabisation de l'enseignement supérieur en Algérie¹³³. Le français et l'anglais sont enseignés comme langues étrangères. Toutefois, depuis l'officialisation de la langue tamazight en 2016¹³⁴, les institutions de l'État, notamment les milieux scolaires, et les associations privées¹³⁵ travaillent pour donner plus de visibilité à cette langue. Quant à la *dārja*, elle n'a aucun statut officiel, pourtant tout un héritage populaire oral et écrit est produit en cette langue.

Mostefa Lacheraf¹³⁶, éminent intellectuel algérien, qui a consacré ses recherches à la redéfinition de l'identité algérienne, en réinterrogeant l'histoire, la sociologie et l'anthropologie, témoigne de la présence ancienne des parlers berbères et arabes dans son ouvrage intitulé *Des noms et des lieux, Mémoires d'une Algérie oubliée*¹³⁷. Cette enquête toponymique est réalisée pour attester d'une identité algérienne plus ancienne et complexe que celle qui est édictée par l'institution étatique. Les espaces anciens, particulièrement bédouins, dont le nom n'a pas été modifié, démontrent bien des origines à la fois punique, lybophénicienne et berbère. La même remarque s'impose pour les noms d'oiseaux de plantes et d'herbes. Toute cette réalité observée par Lacheraf l'amène à examiner aussi les patronymes pour expliquer qu'ils sont les témoins d'une « maghrébinité arabo-berbère et andalouse¹³⁸ ».

¹³³ Cf. Rabeh Sebaa, *L'arabisation dans les sciences sociales, Le cas algérien*, Paris, L'Harmattan, 1996.

¹³⁴ D'après Dalila Morsly, l'institutionnalisation du tamazight a commencé depuis les années 1980, en autorisant la création de départements universitaires de langue et littérature amazighes dans certaines universités, et même l'introduction de la langue tamazight dans l'enseignement secondaire. Cf. Morsly, D (2012), La sociolinguistique en Algérie, État des lieux et perspectives. *Réflexions perspectives*, juin 2012, pp. 245-258

¹³⁵ Les associations deviennent plus actives après que l'État leur a octroyé plus de droits après le soulèvement berbère de 1980. La création du Haut-Commissariat à l'Amazighité en 1995 constitue aussi un tournant remarquable dans l'évolution de la place de la langue tamazight en Algérie. Cf. Salem Chaker, *Berbères aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 1999, pp. 172-183.

¹³⁶ Ministre de l'Éducation (1977-1978). Il a contribué à résoudre les problèmes d'ordre identitaire surgis après le système d'arabisation.

¹³⁷ Mostefa Lacheraf, *Des noms et des lieux, Mémoires d'une Algérie oubliée*, Alger, Casbah, 1998.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 163.

L'intérêt pour la *dārja* se manifeste de nouveau dans une période plus contemporaine de la nôtre. En 2015, le ministre de l'Éducation Nationale, Nouria Benghabrit, propose l'enseignement de la *dārja* algérienne notamment à travers les grandes œuvres des auteurs populaires et les productions poétiques et romanesques plus modernes, dont le but est de faire connaître à l'élève algérien son identité. Aussitôt répandue, cette initiative provoque la colère de certains partis politiques qui cause son annulation.

Aujourd'hui, la *dārja* est enseignée dans le centre diocésain de la ville d'Alger. Aussi, le Centre de Recherche en Anthropologie Sociale et Culturelle de la ville d'Oran (CRASC) est l'un des centres de recherches les plus connus en Algérie en matière de publications de travaux sur l'évolution de la langue, notamment à travers les réseaux sociaux et les parlars des jeunes¹³⁹. Son objectif premier est de revaloriser les productions orales, en collaboration avec des enseignants chercheurs de toutes les universités algériennes.

¹³⁹ Cf. Khaoula Taleb-Ibrahimi, Un cas exemplaire de métissage linguistique : Les pratiques langagières des jeunes Algériens », Trames de langues : Usages et métissages linguistiques dans l'histoire du Maghreb, Jocelyne Dakhliia (dir.), Tunis, institut de recherche sur le Maghreb contemporain, 2004, pp, 441-454.

Chapitre 1

Itinéraires d'auteurs

Introduction

La production poétique et/ou romanesque de nos auteurs correspond à une revalorisation de l'oralité par l'intérêt que chacun d'eux porte à ses figures symboliques. Selon son contexte historique et social, chacun des auteurs manifeste un attachement à la mémoire collective, revisitée selon ses stratégies d'écriture¹⁴⁰. Aussi, ces auteurs affichent-ils à travers leurs œuvres un intérêt particulier pour leur trajectoire exilique personnelle. Témoigner, dénoncer, repenser, revisiter, transmettre semble être les intentions de chacun d'eux.

Chez Mostefa Ben Brahim, l'énonciation du poème suffit pour entrevoir sa position dans l'oralité et son érudition dans ce domaine. Son langage ainsi que son expression poétique invitent le lecteur dans une oralité vivante. De plus, la lecture de sa poésie se fait suivant un rythme dont les résonances sont étroitement liées à l'oralité. Son langage allie l'expression de la nostalgie et de l'exil à celle de l'amour pour la tribu. Sa poésie est donc cristallisation autour de ce qui est, à notre sens, oralité. Quant à nos romanciers, Mohammed Dib et Waciny Laredj, leur rapport respectif à l'oralité se fait sentir par leur engagement personnel et à travers leurs productions littéraires.

¹⁴⁰ La stratégie d'écriture signifie la mise en œuvre des significations qu'un texte propose. Quant à la stratégie d'auteur, nous reprenons la définition suivante : « la stratégie d'auteur renvoie aux choix (de genre, de sujet, de support, d'ode et de moment dans une gamme de moyens de réussir dans l'espace social de la littérature. » in Nicholas Schapira et Dinah Ribard, *On ne peut pas tout réduire à des stratégies*, PUF, Paris, 2013.

1. Mostefa Ben Brahim, de l'érudition à la mélancolie

1.1 Éléments biographiques et œuvre poétique

Mostefa Ben Brahim fait partie des grands poètes populaires algériens du XIX^e siècle. Il a marqué non seulement le répertoire poétique de son temps, mais aussi le répertoire musical algérien¹⁴¹ de la période contemporaine. Hormis ses dates de naissance (1800) et de décès (1867), les historiens ont du mal à retracer sa biographie complète. Cependant, les archives de *Mekerra* de la ville de Sidi Bel Abbès (Algérie) nous offrent quelques éléments biographiques essentiels à la compréhension de son œuvre poétique. Azza Abdelkader nous les communique dans la partie introductive de son ouvrage.

Mostefa Abdellah Ben Brahim, appelé Safa, est né dans la commune de Boudjebha (Sfisef), rattachée à l'actuelle wilaya de Sidi Bel Abbès. Très jeune, il a été initié à l'apprentissage du Coran par son père et s'est intéressé à l'étude du droit musulman auprès de « Si Mh'Ammad Al — Battiwi qui était alors magistrat et professeur de droit, réputé dans tout le territoire de Oulâd Slîman¹⁴² ».

Cet apprentissage fait de lui un érudit, reconnu par les grands savants de son temps. C'est ce qui lui a permis, par la suite, d'exercer longtemps la fonction de cadi auprès des Ouled Sliman, grande tribu de l'Ouest algérien¹⁴³. Ses guerriers éprouaient une grande sympathie pour notre poète et le considéraient comme un des leurs¹⁴⁴. Toutefois, cette alliance connaît une fin malheureuse qui a beaucoup affecté notre poète.

¹⁴¹ Ses poèmes ont été repris par les grands maîtres de la chanson oranaise et continuent aujourd'hui à occuper une place importante dans le champ musical. Ces poèmes, ce sont d'abord des chants composés pour être chantés principalement dans des soirées qui réunissent les professionnels et les amateurs de la poésie. Parfois, ces chants, accompagnés d'instruments de musiques, appellent la danse.

¹⁴² Azza Abdelkader, *Mostefa Ben Brahim, Barde de l'Oranais et Chantre des Beni 'Amer*, Tlemcen, ENAG, 2011 (2^e édition), p. 23.

¹⁴³ Reconnue pour sa noblesse, sa richesse et ses *ajoueds* (guerriers).

¹⁴⁴ Dans ce genre de société tribale, il arrive qu'une personne soit considérée comme membre du clan sans forcément avoir le même sang. Ibn khaldûn, en parle dans *Al-Muqaddima*. Dans le chapitre « La confusion des lignages », il nous annonce qu'« une personne d'un lignage donné peut fort bien s'attacher aux gens d'une autre origine : si elle a du goût pour eux [...] cette personne finira par être confondue avec eux et par partager leurs affections, leurs droits et obligations de talion et de prix du sang ». Ibn Khaldûn, *Discours sur l'Histoire universelle, Al-Mûqaddima*, Traduction nouvelle, préface et notes par Vincent Monteil 1., Paris, Sindbad, 1978, p. 260.

Pour des raisons que l'on ignore, le colonel Lacretelle l'a nommé caïd chez les Ouled Balegh qui refusaient d'acquitter l'impôt.

La suite de sa biographie demeure incertaine. Nous ne savons pas exactement les causes de son exil volontaire à Fès (Maroc). Cependant, selon Azza Abdelkader, deux thèses sont possibles : « Selon les uns, il aurait dilapidé les fonds provenant de la perception des impôts, au cours d'une "soirée de gala". N'ayant pas de disponibilités pour les restituer, il aurait pris la fuite. Selon d'autres, c'est à la suite d'une liaison avec la femme d'un de ses chefs. Sa réputation de Don Juan à vrai dire, n'était pas à faire ¹⁴⁵ ». Malgré ces controverses, il fait partie des grands personnages historiques qui ont marqué l'histoire de la ville de Sidi Bel Abbès par son talent poétique et ses exploits guerriers. Ses poèmes sont très appréciés et continuent à nourrir l'imaginaire populaire algérien.

Vu sa réputation de Don Juan, nous ne sommes pas surpris d'apprendre, par Azza Abdelkader, que plus de la moitié de son *diwān* (recueil poétique) est consacrée à ses amours. Selon Azza Abdelkader, Mostefa Ben Brahim a chanté la beauté féminine dans toute sa splendeur, sous la thématique du *ğazal*. Les prénoms des femmes se multiplient : Houria, Mammiya, Yamina, Fatma, Khadra, Aïcha, etc.

La production poétique de Mostefa Ben Brahim est classée dans le répertoire de *šī`r el melhūn* (la poésie du *melhūn*). Grâce à son talent poétique, il est considéré comme l'un des plus grands poètes populaires du Maghreb. Son travail poétique s'inscrit dans une longue tradition orale. Il reprend quelques aspects de l'imaginaire poétique arabe antéislamique. Toutefois, ces exils lui causeront un état d'extrême mélancolie¹⁴⁶ qui caractérisera dorénavant sa poésie composée en exil.

¹⁴⁵ M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 29.

¹⁴⁶ Même si la dimension économique n'est pas explicitement évoquée par le poète, il faut rappeler qu'il s'agit d'une période historique de crise et de spoliation. Notre poète en a souffert, puisqu'il possédait des biens dans sa région.

Azza Abdelkader, découvreur de Mostefa Ben Brahim

L'accès à l'œuvre poétique de Mostefa Ben Brahim a été rendu possible grâce au travail colossal du professeur Azza Abdelkader. Durant son exil en France, avec l'aide d'informateurs, il a rassemblé les poèmes de Mostefa Ben Brahim, les a traduits et a commenté une grande partie de ses pièces poétiques — en s'appuyant sur les archives de *Mekerra* à Sidi Bel Abbès — dans un travail de thèse soutenu à l'université de la Sorbonne en 1967¹⁴⁷, intitulé *Mostefa Ben Brahim, Barde de l'Oranais et Chantre des Beni `Amer*.

Grâce à cette publication, l'œuvre est classée « patrimoine immatériel » par le ministère algérien de la Culture, qui a publié en 2011 chez l'ENAG, une version plus complète, revue et augmentée¹⁴⁸ par Amina Azza Bekkat¹⁴⁹, préfacière de ce recueil pour la partie française, et Abdelhamid Hadjiat, préfacier pour la partie arabe.

Le mérite de cette nouvelle édition est d'avoir repris le travail d'Azza Abdelkader en français (255.p) et de l'avoir complété avec une partie en arabe (315.p), enrichie d'informations sur la biographie de Mostefa Ben Brahim et ses goûts poétiques, et sur les différents contextes attachés à son œuvre. Ils sont présentés, dans le sommaire, comme suit :

- des poèmes avant son exil : onze poèmes,
- des poèmes après son exil à Ouled Balegh (Maroc) : seize poèmes,
- des poèmes après son exil à Fès (Maroc) : sept poèmes,
- des poèmes après l'exil : un poème,
- annexes : deux poèmes.

¹⁴⁷ Nous n'avons pas pu la consulter car elle demeure introuvable, alors qu'elle est bien enregistrée dans le catalogue universitaire de la bibliothèque interuniversitaire de la Sorbonne.

¹⁴⁸ Cet ouvrage est plus complet parce qu'il inclut tout le recueil (*diwān*) de notre poète en arabe, alors que dans la publication de la SNED, nous ne retrouvons que les poèmes qui ont été traduits par Abdelkader Azza en français.

¹⁴⁹ Amina Azza Bekkat, dans sa préface, considère ce recueil comme une « publication savante, qui associe une solide érudition et une rare sensibilité au mystère de la poésie ». Une telle appréciation est certainement valable autant pour le travail de Azza Abdelkader que pour l'œuvre poétique de Mostefa Ben Brahim. Ils ont marqué en effet le cercle des érudits de leur temps.

1.2 Quelques notes sur le *melhūn*

Le *melhūn* vient de la racine [LḤN]. Selon le *Kazimerski lahana* (لَحْن) c'est :

Prendre quelqu'un en affection, s'éprendre de quelqu'un. Parler mal la langue arabe, surtout commettre, en mettant à tort et à travers, les voyelles. Parler avec quelqu'un un argot particulier pour ne pas être compris des autres. talhīnu : commettre des barbarismes en parlant. Psalmodier en lisant quelque chose, lire en chantant. Relever une faute de langage, un barbarisme, trouver que quelqu'un ne sait pas parler l'arabe. Laḥnu, pl. alḥān, luḥūnu : son, mélodie accord, accents de voix, et chant (des oiseaux). Malhūn : agréable à l'oreille, mélodieux¹⁵⁰.

Selon Ahmed Tahar, spécialiste du *melhūn* algérien, le terme *melhūn* « dérive de la racine l.h.n dont presque toutes les acceptions user de propos persuasifs ou allusifs, incliner vers la mélodie dans le chant ou la récitation, commettre un lapsus linguae, se ramènent à une idée d'écart (louable ou blâmable) par rapport à un état habituel¹⁵¹ ». Dans notre travail, le *melhūn* signifie une forme poétique rythmée et plaisante à l'oreille. La mélodie résulte de l'agencement rimique et de la réalisation métrique dans les textes du *melhūn*.

Outre l'aspect esthétique, parler de mélodie revient à évoquer entre autres les stratégies mnémotechniques qui aident la mémoire à assimiler le texte et à le reproduire, notamment pour psalmodier le Coran ou apprendre les sciences religieuses et profanes dans les *médersas*. Nous ne pouvons pas attribuer une date à la parution de ce genre de poésie au Maghreb, toutefois, nous savons qu'elle est très ancienne et date au moins du XIV^e siècle avec le célèbre poète Sidi Laḥdar Beḥhluf et son poème qui raconte la bataille de mazagran (1551), un village de la région de Mostaganem-Algérie-, opposant la régence d'Alger aux troupes espagnoles.

¹⁵⁰ A. De Biberstein Kazimirski, Dictionnaire arabe-français, contenant toutes les racines de la langue arabe, leurs dérivés tant l'idiome vulgaire que dans l'idiome littéral, ainsi que les dialectes d'Alger et de Maric. Tome second, Paris, Maisonneuve et C^{le}, Éditeurs, 1860, pp. 978-979.

¹⁵¹ Ahmed Tahar, *La poésie populaire algérienne (Melhūn)*, rythme, mètres et formes, Alger, Société Nationale d'Édition et de diffusion, 1975, p. xxi.

D'autres l'assimilent à une période beaucoup plus ancienne, au XIIe siècle, mais nous n'avons pas d'écrit qui date de cette période. Ibn khaldûn en parle dans *Al-Muqadima* (Prolégomènes). Il fait dans son étude la différence entre le chant (*gināʿ*) qui est « l'arrangement musical » et la mélodie (*talh̄n*) qui doit « impressionner agréablement l'oreille par son harmonie¹⁵² ». Il a aussi évoqué les instruments de musique qui accompagnent la poésie après avoir nommé les premières formes du *melh̄n* : *ʿarūd al balad*, (mètres de ville/ locaux)¹⁵³. Cependant, il existe des écrits sur le *zadjâl*, considéré par les spécialistes comme l'ancêtre du *melh̄n*. Le *zadjâl* maghrébin, sur le plan de la langue, faisait le parallèle entre la poésie du *melh̄n* et ce qui avait été composé en Andalousie.

Nous relevons aussi un lien avec les formes et les traditions poétiques du Moyen-Orient, en particulier la poésie strophique de forme *zadjâl* et *muwashshah*. Ces formes poétiques importées, Ibn khaldûn, nous rappelle qu'elles sont déjà « métissées » du fait des échanges et des influences socio-culturelles et linguistiques dans les villes refondées par les conquérants musulmans (Fès, Kairouan, Tlemcen, etc), ce qui explique le caractère composite de sa langue.

Les chercheurs se sont intéressés à la collecte des pièces poétiques du *melh̄n* et à leurs études tardivement par rapport à son apparition au Maghreb. Les premières publications datent de la période coloniale française. Les initiateurs de cette entreprise sont les Orientalistes¹⁵⁴. Persuadés que ce genre de poésie était le réceptacle de l'âme populaire, ils se sont mis en quête de son secret. Sur le *melh̄n* algérien, on relève, pendant la période coloniale, quelques études de pièces poétiques dans des publications savantes¹⁵⁵. Cette initiative n'a pas manqué d'interpeller les Algériens, après l'Indépendance, qui vont poursuivre le travail de leurs prédécesseurs.

¹⁵² Cf. Ibn Khaldûn, *Discours sur l'Histoire universelle, Al-Mûqaddima*, Traduction nouvelle, préface et notes par Vincent Monteil 2., Paris, Sindbad, 1978, pp. 861-862.

¹⁵³ Dans le chapitre « L'art du chant » in Ibn Khaldûn, *Discours sur l'Histoire universelle, Al-Mûqaddima*, *op. cit.*

¹⁵⁴ Cf. William Marçais, *Articles et Conférences*, Paris, Adrien-Maisonneuve, 1961, pp. 91-93.

¹⁵⁵ Dans des manuels spécialisés pour l'armée (Cf. les travaux de Soualeh Mohammed dans la bibliographie), la *Revue Africaine* destinée principalement pour un lectorat lettré européen (voir notamment les poèmes du *melh̄n* des tirailleurs algériens, dont celui de Mostefa Ould Kaddour). L'ouvrage de Mohammed Kadi (1882, 1942), *kenz al meknouz fi chi`r al melh̄n*, 1928, Alger, Ata`labia. Parmi les plus anciens écrits en Algérie sur la poésie du *melh̄n*. Le choix de son titre, nous explique l'auteur dans l'introduction de cet ouvrage, est tout à fait ce qui caractérise cette poésie. « Elle est un trésor pour celui qui a le goût, et est amoureux de la langue (parole) des Arabes ».

Pour les spécialistes du *melhūn* algérien¹⁵⁶, la poésie du *melhūn* (*ṣi`r al melhūn*) est d'abord une forme de poésie écrite en langue populaire soutenue, ayant un style relevé et une forme rimée, respectant des codes langagiers et poétiques spécifiques. En somme, le *melhūn* est une poésie rythmée accompagnée souvent, mais pas toujours, de musique. Elle se présente sous deux formes, strophique ou isométrique. Le poète du *melhūn* doit se préoccuper du style et de la forme pour susciter l'admiration et le respect du Maître de la langue.

Cependant, ces spécialistes soulignent une différence de style et de langue selon les environnements (ville, campagne, hauts plateaux) : par exemple, le *hawzi* de Tlemcen est plus soutenu, parce que les poètes ont eu l'occasion d'y embrasser la culture savante, celle des grands poètes arabo-andalous. Toujours selon ces mêmes spécialistes, la poésie de Mostefa Ben Brahim est remarquablement riche en vocabulaire soutenu. Cette richesse poétique lui a octroyé une place importante parmi les grands poètes maghrébins de son temps, sans pour autant l'éloigner du grand public qui appréciait sa poésie et la chantait dans les lieux publics comme les cafés maures, ou pendant les fêtes, accompagnée de la *gasba* (flûte de roseau). On constate des adaptations des textes de Mostefa Ben Brahim de la poésie bédouine vers la poésie citadine.

Un autre élément important à signaler est celui de la langue du *melhūn*. Son vocabulaire est riche dans le sens où il réunit des termes et des expressions à la fois du dialecte maghrébin (soutenu, qui n'est plus forcément en usage aujourd'hui) et de l'arabe classique. Cependant sa richesse fait en même temps sa difficulté ; difficulté pour le saisir et le traduire.

¹⁵⁶ Entre autres ceux que nous avons rencontrés, durant nos missions de terrain, au CRASC d'Oran : Ahmed Amine Dallaï et Hadj Miliani.

La poésie du *melhūn* que nous traitons est composée généralement de deux types de strophes *hedda* et *frach* qui semblent se compléter sur le plan thématique¹⁵⁷. Elles se suivent sur le modèle suivant : *hedda*, *frach*, *hedda*, *frach*, ... Abdelhamid Hadjiat, dans son article publié dans la revue *Promesse*, nous propose la définition suivante :

[...] dans la poésie populaire bédouine [...] Les vers sont tous formés de deux hémistiches ; deux rimes sont utilisées, l'une à la fin du 1er hémistiche, l'autre à la fin du vers. [...] A un premier couplet empreint d'une certaine gravité succède un second, d'un ton plus léger. Cette alternance se poursuit jusqu'à la fin de la pièce, qui s'achève sur le même rythme par lequel elle débute. Ces deux sortes de strophes portent des noms différents, selon les genres et les régions. Le premier rythme est appelé *hedda* dans la poésie populaire bédouine en Oranie ; elle est appelée ailleurs *aroubi* ou *tàlà*. Le second rythme, c'est la [le] *frache* qui est également connu sous le nom de *ghsan* ou de *baït*.¹⁵⁸

Ce découpage strophique est dû non seulement au changement de rythme, mais aussi au traitement thématique. Abdelhamid Hadjiat poursuit :

La *hedda* renferme, en principe, l'exposition du sujet de la *qaṣīda*, avec un certain nombre d'idées qui préoccupent le poète. Le *frache* permet à l'auteur de revenir sur ces idées, de les développer et d'apporter plus de précision et de détails. Une autre *hedda* apporte de nouveaux aperçus, de nouvelles idées. Le *frache* qui suit en est le commentaire.¹⁵⁹

Le *melhūn* de Mostefa Ben Brahim reprend ce schéma poétique pour mettre en situation l'exil des divers protagonistes confrontés chacun à sa destinée.

¹⁵⁷ À l'exception de quelques poèmes où la poésie n'est pas soumise au découpage strophique, dans ce cas le poème est isométrique. « *Tawassūlāt* » pl. de *Tawasūl*, dans les recueils du *melhūn*, ce sont les poèmes mystiques.

¹⁵⁸ Abdelkader Hadjiat in *Promesses* (novembre-décembre), n°4, 1969, pp. 17-18.

<http://www.limag.com/AutresPublications/Promesses/promesses4.pdf>, consulté le 5-6-2018

¹⁵⁹ *Idem*.

2. Mohammed Dib, du terroir à la mouvance

2.1 Éléments biographiques

Mohammed Dib est l'une des grandes figures de la littérature algérienne qui a su se démarquer des autres écrivains de son temps par son talent poétique et ses écritures philosophiques. Plus connu comme romancier, il est aussi l'auteur de plusieurs poèmes¹⁶⁰ et d'essais littéraires. Il est né en 1920 à Tlemcen, dans une Algérie préoccupée par son héritage culturel et historique face à une forte présence coloniale. D'abord instituteur puis journaliste au *Journal Républicain*, il quitte l'Algérie en 1959 pour s'installer en France. À cette époque il était déjà connu par la presse française et soutenu par quelques écrivains français, notamment Louis Aragon et André Malraux pour sa production romanesque (La trilogie d'Algérie¹⁶¹).

Son premier succès a sans doute favorisé l'émergence de sa longue série de production romanesque et poétique. Il produit quelques contes pour enfants, *Baba Fekrane*¹⁶², et un ouvrage poétique, *Ombre gardienne*¹⁶³, avant de se remettre à l'écriture du roman. En 1962, dans *Qui se souvient de la mer ?* il tente une autre forme d'écriture. Il rompt avec le style réaliste qui caractérise sa première production¹⁶⁴ et renoue avec la culture et les traditions populaires algériennes. Très vite apparaissent alors chez Mohammed Dib des préoccupations relatives à la question linguistique et identitaire chez l'écrivain algérien de langue française. Le passage d'un genre littéraire à un autre et d'une langue à une autre entraîne forcément de nouveaux enjeux identitaires et poétiques. Outre le passage du régime de l'oralité à celui de l'écriture, les transitions de l'arabe algérien à l'arabe littéraire et, de surcroît, au français devaient nécessairement avoir de lourdes implications tant esthétiques qu'idéologiques.

¹⁶⁰ Habib Tengour, *Œuvres complètes de Mohammed Dib*, Paris, La Différence, 2007.

¹⁶¹ Elle comporte : *La Grande Maison* (1952), *L'Incendie* (1954), *Le Métier à tisser* (1957). Cette première publication a fait naître chez ses lecteurs et critiques un sentiment qu'ils avaient affaire à une « écriture réaliste ». Ce que Mohammed Dib assume pleinement dans ses interviews. De par le métier de journaliste qu'il a exercé en pleine guerre et surtout par ses convictions politiques, il se voyait dans l'obligation de témoigner, dans ses romans, de la réalité du peuple algérien.

¹⁶² Mohammed Dib, *Baba Fekrane*, Paris, La Farandole, 1959.

¹⁶³ Mohammed Dib, *Ombre gardienne*, Paris, Sindbad, 1960.

¹⁶⁴ Cf. Entretien de Mohammed Dib avec Mohammed Zaoui. https://www.persee.fr/docAsPDF/horma_0984-2616_1999_num_37_1_1734.pdf

Interviewé sur son nouveau style, à la sortie de son roman *Qui se souvient de la mer ?*, Mohammed Dib n'hésite pas à afficher sa volonté d'exprimer autre chose que la réalité algérienne. Une fois la guerre finie, il veut élargir son horizon littéraire¹⁶⁵. Aussitôt, le poète et romancier apporte des réponses qui mettent en avant la priorité accordée à l'invention d'une « langue de création » qui lui soit propre. Pour lui, la langue est, par définition, le lieu d'une expérience cruciale.

Avant de se transformer en épreuve physique — vécue par Mohammed Dib pendant de nombreuses années jusqu'à sa mort — l'exil est déjà au cœur de la création poétique et romanesque. Comme le révèlent les deux essais *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*¹⁶⁶ et *L'Arbre à dire*¹⁶⁷, le poète/écrivain est ainsi, par définition, la figure de l'éternel étranger. Il décède en 2003 à la Celle-Saint-Cloud après avoir obtenu plusieurs prix honorifiques : Fénéon (1953), René Laporte (1962), le prix de l'association des Écrivains de Langue Française (1977), le Grand prix de la Francophonie (1994) et celui de l'Académie française.

2.2 L'Infante maure

Dans la production romanesque de Mohammed Dib, *L'Infante maure* met en lumière plusieurs formes d'exil, générés par la migration d'un père maghrébin vers l'Occident. Dans ce roman, la quasi-absence du père fait naître chez sa fille Lyly Belle le fantasme du voyage imaginaire vers le pays des ancêtres. Cette expédition virtuelle dans le grand désert algérien lui permettra de rencontrer son grand-père qui lui fera découvrir les *atlals* (traces). Cette initiation est une manière de l'inscrire dans un territoire mémoriel. Pour la petite Lyly Belle, il s'agira dorénavant d'apprendre à assumer le défi de « l'entre-deux ». Mohammed Dib par son écriture déconstruit ces frontières réelles ou imaginaires, linguistiques ou culturelles. Cette déconstruction donne lieu à une forme de métissage qui s'inscrit dans l'espace de l'entre-deux, cet intervalle, lui-même nomade.

¹⁶⁵ <https://www.sam-network.org/video/a-propos-de-qui-se-souvient-de-la-mer>, consulté le 06/01/2021.

¹⁶⁶ Mohammed Dib, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, Paris, La Revue Noire, 1994.

¹⁶⁷ Mohammed Dib, *L'Arbre à dire*, Paris, Albin Michel, 1998. Dans ma thèse j'utilise la version suivante : *L'Arbre à dire*, Alger, Hibr, 2015.

3. Waciny Laredj, de la mémoire vivace à l'écriture de l'exil

3.1 Éléments biographiques

Waciny Laredj est un écrivain de langue arabe¹⁶⁸, né en 1954 dans un village près de la ville de Tlemcen. En 1959, pendant la guerre d'Algérie, il perd son père ; sa mère, dans l'obligation de subvenir aux besoins de ses enfants, le confie à sa grand-mère Fatna, dite Hanna, qui jouera un rôle important dans son enfance et plus tard dans son parcours romanesque. Fortement marquée par l'histoire de l'Andalousie dont sont originaires ces ancêtres, Hanna transmet à son petit-fils une part de cet héritage. Il est fasciné par les personnages historiques de cette période tel Sidi Ali Berramdhan El Cojo, un vieux bibliophile qui voit sa bibliothèque brûlée pendant l'Inquisition. Le cœur lourd, ce dernier quitte l'Andalousie et s'exile. Mais la douleur de la solitude est telle qu'elle finit par l'emporter. Cette mémoire ancestrale transparait par la suite dans la production romanesque du romancier. La figure de conteuse de Hanna, fascine l'imaginaire de Waciny Laredj.

Un peu plus tard, en fréquentant la mosquée de son quartier, il découvre dans le recueil des *Mille et une nuits* la conteuse Shéhérazade qui l'initiera au monde magique. Il tombe sous son charme et fasciné par l'imaginaire de cette narration, il le reproduira plus tard dans ses romans, notamment *La Mille septième nuit* (1993). Outre ces figures féminines qui ont influencé son œuvre romanesque, Waciny Laredj s'est inspiré de son vécu avec sa sœur Zoulikha, sa mère Amizar et de son premier amour Mina.

Après quelques publications en Algérie, Waciny Laredj, très jeune encore, décide de séjourner à Damas pour terminer ses études de doctorat. Il y passe dix années et eu l'occasion d'embrasser la grande littérature syrienne qui nourrira par la suite son écriture. À cette époque, il publie plusieurs romans, dont l'un *Écrits de douleur et d'exil* en 1979 est un livre poétique dans lequel l'écrivain, incompris par la société, exprime son exil intérieur.

¹⁶⁸ Bien qu'il maîtrise le français (au point de participer à la traduction de ses romans vers cette langue).

Les premiers romans de Waciny Laredj paraissent dans les années 1980, à un moment où la crise multidimensionnelle que connaît l'Algérie commence à s'aggraver. Les questionnements de la société algérienne sur son passé, son avenir et sur ses références identitaires se retrouvent dans ses premières publications. Elles relèvent d'un imaginaire habité par les métissages et les combinatoires identitaires multiples de l'Algérie à travers les siècles : ethnies, religions, langues (arabe algérien, arabe littéraire, berbère, français, espagnol) et poétiques (expressions orales, représentations picturales, musicales et artistiques). En outre, ses romans mettent en scène un imaginaire incontestablement nourri par les différentes manifestations de violence dues à la guerre d'indépendance d'Algérie et à la « décennie noire ».

Cet ensemble de facteurs socio-historiques, politiques, idéologiques et culturels, a certainement contribué à constituer les cadres de création de l'écriture de Waciny Laredj. De manière significative, ses personnages sont la plupart du temps en situation de décalage, de marginalité, voire d'opposition ou de révolte par rapport aux normes sociales et idéologiques imposées par le système ou par la société. Nous pouvons parler dans ce cas d'une situation « d'exil intérieur » présent, notamment, dans *Fleurs d'Amandier*¹⁶⁹ par exemple, où le personnage principal, Zoufri, vit le tragique destin d'un contrebandier, en exil chez lui.

¹⁶⁹ Roman traduit de l'arabe (Algérie) *Nuwwār al lawz*, (*Dār al-Hadāta*, 1983), par Catherine Charruau (Sindbad-Actes Sud, 2001).

3.2 Les Balcons de la mer du Nord

Cette écriture de l'exil caractérise aussi le roman *Les Balcons de la mer du Nord*, où Waciny Laredj tente d'associer différents types d'exils : physique, historique et identitaire. Tous les personnages du roman les vivent intensément : Yacine, artiste-écrivain-poète, qui quitte définitivement son pays pour les Etats-Unis en transit par Amsterdam, Fitna, la première femme qu'il a aimée, disparue dans les brumes de la mer du Nord, sans laisser de trace, Hanine, la journaliste qui lui a transmis l'amour de l'écriture. Le dénominateur commun des formes d'exils vécues par les personnages est le suicide, conséquence de la violence. D'un suicide à l'autre, le « non-sens » accompagne la progression des personnages et participe à l'écriture du texte.

Le texte décrit une distorsion permanente entre l'image que cet artiste se fait de son art, des valeurs de la tradition et de la réalité d'une société violente et intolérante, sans repères. Cela produit, chez les personnages, un sentiment « d'étrangeté » de plus en plus radical qui ne peut que s'achever par la fuite ou la mort. De fait, la mort est un thème récurrent dans le roman. L'art et la littérature deviennent une nouvelle patrie imaginaire, celle des créateurs libres de leur expression et de leur imagination. Cette déconstruction de l'identité et du territoire permet une nouvelle vision du monde et des rapports humains et culturels ; une vision, en quelque sorte, mondialisée, qui pourrait faire penser au « Tout Monde » tel qu'illustré dans l'œuvre d'Édouard Glissant.

Le roman s'inscrit dans le contexte de la guerre civile algérienne, « la décennie noire », qui a vu un départ massif des intellectuel(e)s algériens vers les terres d'exil, en France, en Allemagne, au Canada, et aux États-Unis.

Conclusion partielle

Les éléments biographiques de nos auteurs manifestent un intérêt évident pour les événements exiliques qui ont marqué l'histoire de l'Algérie. Chaque trajectoire d'auteur contribue au rendu poétique et littéraire. Les poèmes de Mostefa Ben Brahim tissent un lien entre son langage poétique et son cercle d'appartenance. Chez Mohamed Dib, le contexte historique et économique de son exil en France hante ses écritures, même bien plus tard. Outre la question du déplacement, les violences de l'histoire ont contribué, elles aussi, à changer la destinée de nos auteurs et à donner naissance à des écritures aussi singulières que leurs trajectoires. Dans ses écritures, Waciny Laredj retrace ces violences.

La création poétique dépend ainsi étroitement du contexte social dans lequel elle évolue. Il en est de même de la création romanesque qui entre en profonde résonance avec le matériau culturel, social et historique inhérent aux espaces sociaux qu'elle décrit. Le contexte constitue de ce fait le terreau où s'origine l'oralité. Plus qu'un réceptacle organique, le contexte social, historique, culturel et spirituel constitue un miroir des expressions poétique et romanesque algériennes. Nous interroger sur la biographie de ces auteurs permet de mettre en lumière leur intérêt pour l'oralité. Il reste cependant à savoir comment cette oralité trouve sa place dans le corpus que nous avons à analyser : poésie et roman.

Chapitre 2

Oralité migrante & Langues accueillantes

Introduction

Dans un contexte exilique, nous comprenons aisément que la disparition physique du contexte originel, qu'il s'agisse de sa transformation ou de son éloignement, produit une rupture du continuum de la parole ancestrale. Dans ce cas, seule la représentation imaginaire du contexte primitif maintient le sens de cette parole. Chaque évènement devient ainsi le point d'appui de son évocation.

Dans le *melhūn*, le nouveau cadre social conditionne en l'espèce les dires du poète. Nous avons en effet deux types d'énonciations poétiques, chez Mostefa Ben Brahim, celle qui précède son exil, où sa parole est mêlée à la voix de la collectivité et à celle de son auditoire, et celle de l'exil où l'on repère une variation dans le style utilisé. Ces voix se transforment en une seule pour décrire un état d'âme en péril dans ce nouvel espace exilique.

S'agissant de l'écriture romanesque, l'écrivain algérien reproduit une oralité fragmentée, sous forme de passages discontinus intégrés au reste du texte. Ainsi, dépossédée de son contexte premier, l'oralité est-elle encore audible ? Ce phénomène s'amplifiera avec la transposition dans une langue étrangère. L'oralité dans l'écriture romanesque s'apparente-t-elle à une thérapie contre l'oubli ? S'agit-il d'une « parole fragmentée¹⁷⁰ » qui invite à la quête d'une oralité à vocation curative qui s'attache à guérir d'un exil tour à tour social, linguistique et littéraire ?

¹⁷⁰ Dans le sens de ce qui reste d'une présence. Nous empruntons cette expression à Alain Milon et Anca Calin dans leur article : « Parole littéraire, parole de fragment, La littérature fragmentaire autour de l'œuvre de Maurice Blanchot », in *De l'écriture et des fragments, Fragmentation et sciences humaines*, Paris, Garnier, 2016, p. 71. « [...] l'idée que le fragment est une parole fragmentée au sens des fragments d'Héraclite, par exemple, qui sont ce qu'il reste de l'ensemble de ses écrits, mais le fragment peut-être aussi fragmentaire au sens où l'écriture serait par nature dans l'impossibilité d'atteindre une totalité, une unité et une finitude. » C'est dans ce sens que les termes de *fragmenté* et *fragmentaire* seront utilisés dans notre thèse.

Privés de leur espace social, de leur lieu de tradition et de la reconnaissance de leur public initial (auditeurs et lecteurs), poètes et écrivains exilés vivent une rupture qui devient elle-même le socle d'une réinvention littéraire et identitaire. L'imaginaire des auteurs puise à la source même des états d'âme de l'exilé, qui s'estime tour à tour éloigné, séparé, dépossédé, se vivant acrobate, réinterprète, réinventeur, mais aussi aliéné, déprimé. Dans ces conditions, l'oralité possède-t-elle une vocation salvatrice ? Nous verrons que l'oralité se fait cri, supplique, hurlement et s'alimente de l'expression pathologique de la tragédie exilique.

1. Cohabitation langues et oralité

Analyser l'exil et son rapport avec l'oralité ne peut se faire qu'au prix d'une clarification des traditions et courants littéraires au fil de l'histoire.

1.1. Le roman d'expression arabe vers sa déconstruction

La naissance du roman arabophone en Algérie et le rapport qu'entretenaient les auteurs algériens avec la langue arabe méritent ici d'être expliqués. Le roman d'expression arabe en Algérie s'est manifesté dans le contexte d'indépendance et dans une volonté de récupération d'une identité supposée, fabriquée par le mythe de la nation. Mais avant d'arriver à ce stade, la langue et la littérature arabes, bien présentes avant le débarquement colonial, ont connu une forte régression en raison de l'acculturation forcée de la période coloniale (interdiction de l'enseignement de la langue arabe et fermeture des *medersas*). Pendant ce temps, le roman arabe moderne va naître en Orient et se développer rapidement à partir de 1882 en Égypte et 1942 au Maroc, avec Tuhami al Wazzani (*Al Zawiya*). Il n'apparaît en Algérie qu'en 1971 avec *Le vent du sud* de Abdelhamid Benhadouga¹⁷¹ dans des conditions idéologiques contraignantes. Afin d'éclaircir ce point, nous revenons rapidement à la période coloniale pour comprendre comment la langue arabe a été utilisée au service des idéologies nationalistes.

¹⁷¹ Quelques critiques littéraires, notamment Mohammed Daoud, considèrent la nouvelle de Ahmed Réda Houhou *La Belle de la Mecque* comme le premier roman arabe. En tout cas, il est évident que ce texte présente la première manifestation de la forme narrative moderne du roman arabe.

1.1.1. Pour une littérature de l'État-nation ?

Pendant la colonisation, les Ulémas¹⁷² tentent de maintenir le système de la *medrasa*, héritage des siècles des Lumières de l'Orient et de l'Occident musulmans. Leur objectif était de protéger la langue arabe et de lutter contre l'analphabétisme. Abdelhamid Ben Badis, leader de l'association des Ulémas (1931), dans ses travaux et son enseignement, définit le caractère essentiel de la langue arabe et son devenir dans la société algérienne. Sa volonté s'affiche dans sa réponse à la déclaration de Ferhat Abbas¹⁷³ en 1936 :

La nation algérienne musulmane n'est pas la France, elle ne pouvait pas être la France, elle ne voudra pas devenir la France et elle ne pourra pas l'être si elle le voulait, mais elle est une nation loin de la France, très loin, dans sa langue (arabe), ses mœurs, ses traditions et sa religion (musulmane), elle ne veut pas s'assimiler¹⁷⁴.

C'est dans ce contexte que le roman arabe moderne est né en Algérie. Cependant, au moment où l'Algérie fête son indépendance, les débats sur le projet de l'identité nationale occupent le devant de la scène politique. Préoccupée par son passé colonial, l'identité panarabe et plus tard l'Union du Maghreb arabe, l'Algérie n'hésite pas à rappeler son passé culturel et historique, en mentionnant dans les manuels officiels les épisodes historiques et les personnages célèbres de la région¹⁷⁵, y mêlant patriotisme, religion et panarabisme. Comment cet héritage historique est-il revendiqué et présenté ? Comment l'Algérie combine-t-elle, à la fois, son passé historique et l'identité panarabe dont elle se réclame ?

¹⁷² Uléma est le pluriel de 'ālim (savant). Dans ce contexte algérien, l'association des Ulémas avait pour vocation d'être aussi une association pour diffuser l'islam Sunnite. Dans ce contexte, le 'ālim renvoie aussi au sacré, il désigne un théologien ; *l'Encyclopédie de l'Islam* lui donne la définition suivante : « terme désignant les savants de presque toutes les disciplines. Toutefois ce terme qualifie plus spécialement les savants des sciences religieuses. [...] le alim est souvent opposé au adib, savant de 'savoir profane' » P.J. Bearman, T.H. Bianquis, C.E. Bosworth, E. Van Donzel, W.P. Heinrichs, *Encyclopédie de l'Islam, Nouvelle édition, Tome X, T-U*, Pays-Bas, 2002, p. 1300.

¹⁷³ « Le nationalisme est ce sentiment qui pousse un peuple à vivre à l'intérieur des frontières territoriales, sentiment qui a créé ce réseau de nations. Si j'avais découvert la 'nation algérienne', je serais nationaliste et je n'en rougirais pas comme d'un crime. Les hommes morts pour l'identité nationale sont peuple honoré et respecté. Ma vie ne vaut pas plus que la leur. Et cependant je ne ferais pas ce sacrifice. L'Algérie en tant que patrie est un mythe. Je ne l'ai pas découverte. J'ai interrogé l'histoire. J'ai interrogé les morts et les vivants. J'ai visité les cimetières personne ne m'en a parlé ». Ferhat Abbas, « En marge du nationalisme. La France, c'est moi ! », in *Le Mouvement national algérien, textes 1912-1954*, Claude Collot, Jean Robert Henry (éd.), Paris, L'Harmattan, 1978, pp. 65-67.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 420.

¹⁷⁵ Les martyrs de la Révolution, l'émir Abdelkader et les personnages célèbres de la période antéislamique tels que Massinissa et Jugurtha.

Un exemple littéraire marquant de la façon dont cet héritage historique et culturel est interprété, et intégré à la stratégie politique nationaliste de l'époque sera celui de *L'Illiade algérienne* (إلياذة الجزائر) du « poète de la révolution algérienne¹⁷⁶ » (شاعر الثورة الجزائرية), Moufdi Zakaria. Cette œuvre, écrite en arabe littéral, qui se veut l'histoire d'une nation, le récit d'un peuple, une épopée nationale, est intéressante à étudier à plusieurs niveaux. Elle présente l'Algérie à travers l'Histoire tout en mêlant réflexions politiques, messages idéologiques et valeurs identitaires, évoquant implicitement l'héritage oriental et occidental dont l'Algérie est légataire. On se demande alors quelle place acquiert la culture populaire, dans sa langue d'expression (arabe dialectal ou tamazight), dans ce projet d'identité nationale.

La construction du projet identitaire, selon l'étude de Mourad Yelles, sur le patrimoine algérien, « repose sur un triptyque (la langue arabe, la religion musulmane, la nation algérienne)¹⁷⁷ ». Il déclare :

Il ne saurait être question pour les intellectuels maghrébins de songer à revendiquer les traditions proprement autochtones en tant que partie intégrante de ce legs ancestral ! Mis à part quelques rares individualités, les élites arabophones et bilingues manifesteront une méfiance discrète ou un mépris évident à l'égard des pratiques populaires, poésies orales, cultes hagiographiques, etc., assimilés un peu trop rapidement à un folklore dégradant¹⁷⁸.

Les débats sur l'Algérie et le projet national reviennent sur le devant de la scène notamment avec le colloque scientifique « L'Algérie 50 ans après, nation/société/culture », organisé en hommage à Mostefa Lacheraf¹⁷⁹. Dans sa contribution à l'étude de l'œuvre de Mostefa Lacheraf, Mourad Yelles évoque le reproche qui est souvent adressé aux élites nationalistes et qui a trait à leur responsabilité dans le « dévoiement » du processus de passage de la « tradition populaire » à la « culture nationale ».

¹⁷⁶ C'est ainsi qu'il est nommé par les historiens algériens de l'époque.

¹⁷⁷ Mourad Yelles, « Pour en finir avec le patrimoine ? Production identitaire et métissage dans le champ culturel algérien », *Insaniyat, Revue algérienne d'anthropologie et de sciences sociales*, (Centre de recherche en anthropologie sociale et culturelle, Oran), n°12 « Patrimoine(s) en question », septembre-décembre 2000, pp. 7-29.

¹⁷⁸ *Idem*.

¹⁷⁹ Mostefa Lacheraf, *Une œuvre, un itinéraire, une référence*, coordination et présentation Omar Lardjane, Alger, Casbah, 2006

Il poursuit :

[...] les idéologues du mouvement national vont être amenés à penser et à préparer l'institution d'un « imaginaire patrimonial » qui s'imposera à l'état de doctrine une fois l'indépendance acquise [...] en tout état de cause, le résultat le plus spectaculaire (et le plus désastreux) de ce processus d'involution se traduit par une « folklorisation » de la « tradition populaire » — et donc du « patrimoine » — du fait des confusions idéologiques dans lesquelles persistent à s'empêtrer les élites politiques algériennes pendant et après la guerre de libération¹⁸⁰.

Il apparaît que cette littérature nationaliste mérite d'être redéfinie notamment à travers de nouvelles productions qui assument davantage les revendications identitaires.

1.1.2. Pour une nouvelle énonciation

La mutation de la société algérienne et les différents mouvements socio-politiques, notamment les événements d'octobre 1988, dus à cette prise de conscience, engendrent un tournant littéraire, dans le champ littéraire algérien, qu'il est important de relever.

Les violences sociales entraînent « la violence du texte¹⁸¹ » et donnent lieu à une écriture qui se caractérise par l'éclatement des frontières conventionnelles. Cette nouvelle énonciation génère une écriture romanesque qui se sert de nouvelles techniques d'écriture notamment pour employer plusieurs formes de langages¹⁸² qui s'interpellent afin d'offrir au lecteur une possibilité de réponse à la question identitaire. En outre, cette écriture s'assume pleinement quand elle mêle le philosophique au littéraire, dans un but de réinterroger l'héritage oral. *Les Balcons de la mer du Nord* est l'exemple parfait pour mettre en lumière cette écriture.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 151.

¹⁸¹ Cette expression renvoie au titre de l'ouvrage de Marc Gontard, *La violence du texte : Études sur la littérature marocaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1981.

¹⁸² H'mida Layachi à titre d'exemple demeure un des exemples marquants dans l'écriture qui combine le langage romanesque et celui des médias. Une écriture qui rejoint aussi bien son parcours professionnel et l'écrit journalistique que son engagement littéraire dans la déconstruction des constantes idéologiques et formelles.

Sur le plan social, à la suite des bouleversements qui ont profondément marqué la société algérienne, on assiste à un phénomène de divorce entre le peuple et le pouvoir et à un délitement général qui conduira à la marginalité et au silence. Ces bouleversements ont nourri l'imaginaire des auteurs et influencé leur écriture. Ainsi, on assiste dans leurs romans à une énonciation qui prend en charge le silence de la parole, exprimé notamment par des non-dits sous l'effet du brouillage (blanc de la mémoire, trou du corps, brouillard).

Aussi, face à la prise de conscience de l'utopie nationaliste qui se traduit par la déconstruction du mythe de la nation, chaque écrivain déconstruit et reconstitue l'histoire de son pays à partir de sa mémoire dans une sorte de témoignage d'une affirmation de son moi culturel et identitaire. Le roman devient donc l'espace des remises en question des problématiques en rapport avec l'être, Dieu, la vie, l'amour, l'art, et principalement l'écriture.

Cette écriture tire sa poéticité de la violence qui l'agite, de la colère et de l'errance. Une forme de transgression des premiers écrits s'affiche clairement chez les romanciers qui, obligés de suivre la doxa littéraire et éditoriale, négligeaient une part de l'oralité. Les écrivains sont de plus en plus à l'aise pour introduire dans leur écriture les parlers algériens. Cette transgression se veut autant thématique que linguistique dans l'intention de libérer la langue et la parole de l'idéologie de l'État-nation ce qui va se traduire par des thèmes sur l'exil, la quête identitaire, l'aliénation et l'errance.

Ce bouleversement formel et poétique a été annoncé d'abord dans les années 1970 par un roman qui a marqué l'histoire de la littérature algérienne : *Az-zilzāl* de Tahar Ouettar, traduit de l'arabe par Marcel Bois (*Le Séisme*). Ce thème du séisme symbolise cette prise de conscience engendrée par les violences. Il invite à une pensée de la métamorphose, visible chez les personnages qui ne sont pas dans la possibilité de s'exprimer à partir d'une position d'équilibre. La métaphore du pont « des diables », ce « gouffre identitaire¹⁸³ », entre deux espaces, qui n'arrive pas à être comblé, renvoie à la « faille »¹⁸⁴ de la mémoire.

Ainsi, dans la métaphore du pont détruit, nous lisons la séparation entre passé et présent, comme une manière de signifier la perte de mémoire de la collectivité. Waciny Laredj le rejoint dans la revendication de l'héritage oral. Dans *Fleurs d'amandier*, la trame est construite sur l'épopée de la *Geste hilalienne*. Dans la *Gardienne des ombres*¹⁸⁵, nous repérons, d'emblée, à partir du titre, un clin d'œil à la problématique identitaire. Motivés par ces questions, les personnages de Waciny Laredj portent en eux leurs mémoires interdites et reviennent sur les traces de leurs aïeuls.

¹⁸³ Dixit Mohammed Dib.

¹⁸⁴ Nous utilisons ce terme dans d'autres analyses. La pensée de la faille, souvent abordée dans la littérature algérienne particulièrement dans les écritures de l'exil, renvoie systématiquement à la fracture, survenue à un moment donné de l'histoire, qui a conduit à un changement voire à un basculement dans les modèles de représentations identitaires. Cette fracture peut être généalogique (A.Khatibi), relative au nom propre, et demeure impossible à combler. La pensée de la fracture tourne autour de la question : comment nommer la faille dans la langue de l'autre ? Cf. Abdelkébir Khatibi, *La blessure du nom*, *op. cit.*

La pensée de la faille peut être saisie à partir de plusieurs éléments, comme c'est le cas chez Beïda Chikhi. Dans *Maghreb en textes*, le concept de la faille est repris pour signifier la présence d'une crise symbolique, psychanalytique, historique et ontologique, survenue suite à l'introduction de ce qu'elle nomme la « modernité ». Cette dernière est perçue comme une notion occidentale, à savoir l'intrusion d'un système de valeurs historiques et identitaires qui ne correspond pas au « sujet maghrébin » : « une intrusion chaotique et subie ». Cf. Chikhi, *Maghreb en textes*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁸⁵ *La Gardienne des Ombres*, Paris, Marsa, 1998, (trad.) Zayneb Laoudj et Marie Virolle de l'arabe (Algérie) : *hārissat aḍilāl*.

1.2. Le roman d'expression française : thématique de l'intrusion linguistique

La littérature algérienne d'expression française recouvre à son tour des questionnements théoriques et identitaires quant à l'inscription de l'oralité dans son espace romanesque. Partant du fait que le roman est un genre importé en Algérie, avec ses propres caractéristiques relatives à la société industrielle occidentale, sa rencontre avec d'autres formes et expressions, qui appartiennent à un espace allogène, donnera lieu à un phénomène littéraire inédit dans le champ littéraire algérien, qui interpellera les écrivains. Après l'Indépendance, la France s'interroge, elle aussi, sur l'avenir du roman français dans ses anciennes colonies.

Cette relation devient un sujet épineux quand la politique s'en mêle, notamment pour la question de la classification du roman algérien dans le domaine de la francophonie (l'identité littéraire). Nous pouvons le constater dans la déclaration de Camille Bourniquel et Jean-Marie Domenach publiée dans la revue *Esprit* de 1962, où le sort de la langue et de la littérature françaises après l'indépendance est remis en cause : « il y a dans tout langage humain quelque chose de plus qu'un ensemble de signes qui rendent la pensée intelligible : une tradition, une culture, toute une hérédité s'exprimant au-delà des mots et signifient plus qu'eux. Qu'attendre de ces hybridations, de ces métissages¹⁸⁶ ».

Lise Gauvin dans son ouvrage *L'écrivain francophone à la croisée des langues* réitère la question de la présence de l'oralité dans l'horizon littéraire de l'écrivain francophone. Elle déclare : « plus que de simples modes d'intégration de l'oralité dans l'écrit, ou que la représentation plus ou moins mimétique des langages sociaux, on dévoile ainsi le statut d'une littérature, son intégration/définition des codes et enfin toute une réflexion sur la nature des fonctionnements du littéraire¹⁸⁷ ».

¹⁸⁶ Camille Bourniquel, Jean-Marie Domenach « Le français langue vivante », revue *Esprit*, novembre 1962, p. 563.

¹⁸⁷ Lise Gauvin, *Langagement. L'Écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, p. 8.

En 2003, lors du colloque « Paroles déplacées » organisé par Charles Bonn, la question de l'oralité dans les écritures romanesques algériennes, notamment celles de l'exil, refait surface. Outre l'aspect théorique, ce colloque s'intéresse davantage à l'aspect littéraire et identitaire. Charles Bonn déclare :

La littérature algérienne de langue française suppose un déplacement dans son intitulé même, et toute son histoire est celle de passages entre des univers culturels, mais aussi de déplacements de genres littéraires dans des espaces qui ne les avaient pas vus naître, et où ils rencontraient des codes de lisibilité pour lesquels ils n'étaient pas prévus, comme des traditions littéraires autres. Parmi ces derniers, l'oralité longtemps occultée commence depuis peu à être reconnue comme expression littéraire au sens plein du terme, mais aussi comme médiation, par exemple dans le contexte de l'émigration/immigration, où cette parole déplacée par excellence aide, paradoxalement, à la reconstruction d'un espace où vivre, et donc à l'intégration. Paroles déplacées [...] Paroles qui bousculent nos confort discursifs, nos modèles de communication bien établis, nos définitions de la littérarité et des identités¹⁸⁸.

Chez les écrivains algériens, cette question s'est imposée très tôt. Beïda Chikhi associe la rencontre entre le roman et l'oralité, à une forme de « métissage entre la voix¹⁸⁹ et l'écrit¹⁹⁰ », « métissage donc comme lieu d'enfouissement et de résurgence de la voix qui résiste à l'oubli¹⁹¹ ». Cette opération qui consiste à générer l'oralité dans le texte est traitée par Beïda Chikhi dans ce qu'elle nomme « greffe »¹⁹² :

¹⁸⁸ Charles Bonn, Échanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie, Tome 2 des Actes du colloque « Paroles déplacées », (LLERTEC, Université Lumière/Lyon 2), tenu dans le cadre de l'Année de l'Algérie à l'École Normale Supérieure Lettres et Sciences humaines de Lyon, du 10 au 13 mars 2003, sous la direction de Charles Bonn, Publié par le concours de l'Université Lumière-Lyon 2 de la Région Rhône-Alpes et de l'Ambassade de France en Algérie, L'Harmattan, pp. 5-6.

¹⁸⁹ Beïda Chikhi propose la définition suivante de la voix : « certains écrivains maghrébins appréhendent la voix comme nostalgie du cri premier. » Cf. Chikhi, *Maghreb en textes*, *op. cit.*, p. 87.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 82.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 83.

¹⁹² Terme emprunté à Beïda Chikhi dans *Maghreb en textes*, *op. cit.*

Les concepts posés aux concepts de dénominations dans le champ des littératures francophones trouvent un semblant de réponse à travers les notions de pluralité, de diversité, d'inflexions culturelles, d'expériences de langage, de duplicité de la parole, de procès de traduction et d'effets de transcodage. Mais aussi et surtout, la non-fixité des dénominations participe d'une activité identitaire forte à l'intérieur du français, de ses structures et de ses effets médiatiques les plus stables, ceux que l'on considère comme référentiels et capables d'accueillir de nombreuses greffes idiomatiques sans que les organisations syntaxiques majeures n'en soient ébranlées ; ces greffes ne produisent pas a priori des irrégularités grammaticales.¹⁹³

Ces différents passages que nous avons repris mettent bien l'accent sur ce qui est intrinsèque à l'écriture romanesque. Une écriture qui « est une traduction du corps, de l'inconscient et du désir¹⁹⁴ ». Ces déclarations renvoient au rapport qui existe entre le corps, autrement dit la pensée, l'imaginaire, le geste, l'émotion, le plaisir ou encore la jouissance, et la langue. Comment le corps est-il habité par la langue ? Et, comment habiter la langue pour dire les choses ? L'oralité n'est-elle pas un moyen pour maintenir le lien avec la « source », autrement dit, avec la mémoire ancestrale ? Forme-t-elle un seul et même corps avec la scripturalité ?

Dans le roman algérien, une incapacité de pouvoir dire pleinement dans la langue d'expression s'affiche à travers le langage. Cela s'exprime par une défaillance entre le vouloir dire ce qui est patent et le pouvoir dire de ce qui est latent. C'est ce qui produit un désenchantement qui se traduit par la poétique de la subversion. Cette dernière est d'ordre linguistique. Elle s'accomplit dans le processus de traduction, de translation, de passage de la pensée intime (la pensée de l'oralité) à la langue d'expression. Abdelkébir Khatibi, dans sa lettre adressée à Marc Gontard pour son ouvrage *Violence du texte* réaffirme l'importance de repenser la théorie de la traduction pour étudier les textes maghrébins :

Tant que la théorie de la traduction, de la bi-langue et de la plurilingue n'aura pas avancé, certains textes maghrébins resteront imprenables selon une approche formelle et fonctionnelles -. La langue 'maternelle' est à l'œuvre dans la langue étrangère. De l'une à l'autre se déroulent une traduction permanente et un entretien en abyme, extrêmement difficile à mettre à jour.¹⁹⁵

¹⁹³ Beïda Chikhi, *Maghreb en textes*, pp. 83-84. Cette définition rappelle celle qui a été élaborée dans l'ouvrage de Jacques Derrida, *La Dissémination*, pour désigner ces différents corps (citations, passages d'une autre culture, ...) qui s'interposent dans le texte.

¹⁹⁴ Abdelkébir Khatibi dans « Lettre-préface » in Marc Gontard, *Violence du texte*, La littérature marocaine de langue française, L'Harmattan (Paris), S.M.E.R. (Rabat), 1998, p. 8.

¹⁹⁵ *Idem*.

Exprimer le paysage qui se manifeste dans l'oralité dans une langue d'écriture fait appel à un processus de médiation complexe puisqu'il s'agit là d'un double travail : celui du scripteur et du traducteur. Ainsi, nous repérons une forme de métissage que nous pouvons présenter dans les opérations fondamentales qui sous-tendent la poétique du roman francophone¹⁹⁶ : l'appropriation et la reproduction de la langue, l'intertexte étranger et la réception de l'œuvre, le recours à la traduction des langues vernaculaires ou la transposition quand le fait de traduire devient quasiment impossible.

De plus, parfois l'écrivain se trouve obligé d'intégrer dans son écriture des termes étrangers¹⁹⁷, après avoir usé de tous les moyens pour proposer une traduction. Dans notre corpus, l'intrusion de « l'étranger » remplit une fonction poétique ou signifie l'intraduisible. La langue française contaminée par l'oralité donne une langue hybride. L'espace romanesque est donc un lieu d'échange où *les écrivains négocient en un « monolinguisme » de création leur bilinguisme (plurilinguisme) réel* (Christiane Achour).

¹⁹⁶ Nous évitons dans nos analyses de reprendre le terme de francophonie pour contourner les enjeux idéologico-politiques associés à ce terme.

¹⁹⁷ Lise Gauvin remarque que dans les « littératures francophones », l'écrivain fait souvent usage de notes de bas de page pour accompagner son texte. Cette pratique elle l'assimile à une forme de « surconscience linguistique » qui affecte l'écrivain et qui « l'oblige à une mise en scène de ses propres usages ». Lise Gauvin, *Écrire pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics*, Paris, Karthala, 2007.

Il s'agit dans cette écriture de « mutations du monde symbolique » (Marc Joubert, *Les crises d'identités*). Ainsi, comment ces enjeux, liés d'une part à l'inscription de l'oralité et, d'autre part, à la langue, se traduisent dans le roman *L'Infante maure*? S'agit-il d'une écriture de la marge¹⁹⁸, dans le sens d'une écriture qui dépasse les normes théoriques? Autrement dit, la prise de parole et la prise de position de l'écrivain entraînent-elles un écart par rapport à un centre prédéfini? Sans doute s'agit-il moins d'une marge intentionnelle que d'un déplacement topographique du lieu d'écriture, donc d'investissement de l'oralité.

1.2.1. Le cas de *L'Infante maure*

À partir de ces questionnements se dessine un enjeu important entre le(s) dire(s) et la (es) langue(s), la voix et la parole (Dib), dans l'espace littéraire¹⁹⁹. Comment faire pour que la langue puisse dire les choses? Autrement dit, la langue, en l'occurrence française, peut-elle permettre l'expression de l'intime, dans ce cas? Comment la langue étrangère construit-elle sa demeure dans un corps qui est déjà habité par une autre? Comment exprimer cette oralité par le biais de deux langues²⁰⁰?

Le fait de juxtaposer ces deux concepts impose, de prime abord, une relation d'opposition ou une relation de complémentarité, étant donné que la langue est un système abstrait de signes et que le(s) dire(s) renvoient à un langage, à un discours voire à une prise de position. Comment peut-on traduire ces dires dans une langue d'écriture?

Cette dichotomie semble imposer la question de l'identité linguistique et son instrumentalisation. Il est pertinent de rappeler que, dans l'histoire de l'Afrique du Nord, les apports linguistiques se sont multipliés avec les différentes conquêtes et colonisations, mais la langue d'écriture a toujours été celle du pouvoir dominant.

¹⁹⁸ Compte tenu que le roman d'expression française, instaure des questionnements liés aux genres (décloisonnement) et à la langue (appropriation), nous ne pouvons plus penser le roman à partir d'un centre qu'est l'hexagone donc à partir d'une identité et une politique linguistique.

¹⁹⁹ Cf. concept de l'hospitalité chez Jacques Derrida et l'expression « hospitalité langagière » développée par Paul Ricoeur. Ce concept d'hospitalité est souvent repris pour analyser le phénomène de traduction interne à l'écriture maghrébine ou pour parler de la francophonie, comme lieu d'accueil d'autres langues et d'autres cultures. La partie qui traite la présence de l'oralité dans le roman est développée à partir de ce point de vue.

²⁰⁰ Cette réflexion a été proposée par Mohammed Dib, dans son ouvrage : *L'Arbre à dires*, *op.cit.*, p. 48.

Devoir concilier ces deux systèmes discursifs n'est pas chose aisée. Nous le remarquons d'abord dans le premier roman maghrébin : *L'Âne d'or* d'Apulée. Il est question d'un mal-être linguistique et littéraire traduit par la métaphore de la « voltige », qui exprime bien la situation de l'écrivain face au plurilinguisme. Cette métaphore de la voltige, qui impose à l'écrivain une grande habileté pour pouvoir « sauter » d'un système discursif à un autre, nous le retrouvons, bien après, chez les écrivains algériens, notamment les auteurs francophones qui ont été les premiers à en avoir pris conscience. Mohammed Dib, dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*²⁰¹, s'interroge sur son statut en tant qu'écrivain. Qu'est-ce qu'un écrivain algérien ?

[...] d'une manière plus précise encore s'exerçait sur moi l'attrait, la sollicitation des conteurs installés au milieu de leur cercle d'auditeurs tout au long de ces mêmes remparts. Aux habits portés par eux, à leur accent, on ne pouvait douter qu'ils fussent tous venus de la campagne comme leurs « clients » d'ailleurs [...] Il y avait peu de conteurs qui officiaient en solitaires, la plupart du temps deux musiciens accompagnaient chacun d'eux, l'un de la grosse flûte de roseau, l'autre du guellal. En plus, le conteur se trouvait souvent être un acrobate et qui n'hésitait pas à interrompre son récit²⁰².

À partir de ce passage, Mohammed Dib définit l'écrivain algérien et son écriture. L'idée de *l'acrobate* jongleur que l'on retrouve chez le conteur, laisse entendre le génie de l'écrivain dans sa capacité à passer d'une langue à l'autre, d'un imaginaire à l'autre. Ce voyage par la pensée, par l'imaginaire à partir d'un même lieu à travers le temps, les époques et les traditions, est repris dans *L'Infante maure* par le personnage Lyly Belle.

²⁰¹ Mohammed Dib, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, Paris, Revue Noire, 1998.

²⁰² *Ibid.*, p. 47.

1.2.2. L'exemple de Lyyli Belle à fabriquer sa langue

S'interroger sur l'oralité dans l'écriture de Mohammed Dib, c'est penser, d'une part, au rapport qu'il entretient avec sa langue maternelle (l'arabe algérien) et ce qu'elle véhicule comme souvenirs auditifs, et d'autre part, à la présence du conte et de la poésie dans son écriture. L'espace de création dibien nous invite à réfléchir, en effet, sur la question de la porosité des frontières narratives, mémorielles et spatiales. Cette injection dans la trame romanesque des formes usuelles de la littérature du terroir (la poésie et le conte principalement) transporte son œuvre à la frontière de ses prémices génériques et invite le lecteur à une libération du carcan à la fois idéologique et esthétique qui conditionne la lecture. Mohammed Dib ne se contente pas de fictionnaliser ce rapport dans ses romans. Dans *L'Arbre à dire*, il invite les critiques littéraires à se munir de la « clé idoine » pour lire ses romans : « [...] tout se passe bien tant que le code de l'un coïncide plus ou moins avec celui de l'autre. Il faut alors qu'un effort soit fait par le lecteur, les critiques, ceux qui disposent d'un magistère, pour rouvrir l'espace de liberté au-delà des codes²⁰³. »

Mohammed Dib réinvestit son héritage oral et le fait revivre dans une écriture que le narrateur de *Neige de marbre* qualifie d'écriture-traduction : « J'ai encore traduit quelques pages ; c'est mon métier, traduire. Activité qui donnerait à penser et sur elle-même, et sur ce que l'on fait. Se luxer le poignet à force d'écrire sans être écrivain²⁰⁴ ».

²⁰³ Mohammed Dib, *L'Arbre à dire*, op. cit., p. 57.

²⁰⁴ Mohammed Dib, *Neiges de marbre*, Paris, Sindbad, coll. « Les Littératures contemporaines », 1990, p. 57, désormais appelé : *Neiges de marbre*.

De par ses choix de traduction-interprétation, Mohammed Dib dévoile peu à peu ses rapports à l'oralité, à la langue maternelle et à la langue française. Ces rapports sont mis en lumière par le passage suivant de *Neiges de Marbre*²⁰⁵ :

Traduire, résoudre des équations, cela se vaut, des équations toujours promptes à demander plusieurs réponses à la fois, même pour les plus simples. Laquelle de ces réponses retenir puisqu'il n'en faut qu'une ? La balance qui vous la donne est à la merci d'un souffle. C'est vous, cette balance d'où tombe la formule qui s'impose et va s'inscrire dans du marbre, mot-à-mot, et constituer l'opacité capable de repousser à l'arrière-plan l'autre langue²⁰⁶.

Dans la métaphore qui compare la traduction à une formule mathématique, il fait en sorte de choisir une réponse, c'est-à-dire un langage qui « met en sympathie » les deux langues : maternelle et française²⁰⁷. Mais de quelle réponse s'agit-il, puisqu'il n'en faut qu'une, nous dit-il ?

Ce choix est laissé au génie de l'écrivain dans sa capacité à pouvoir imiter son langage. Il veut dire par langage cette mélodie de la langue, sinon les paroles, un chant, une musique qui accueille l'être présent au monde et à qui il attribue le nom de mère :

La mère est un instrument de musique que nous n'aurons de cesse alors d'imiter. [...] Et avec surprise de découvrir que beaucoup d'autres instruments de musique gravitent, virevoltent autour de nous. [...] Le langage nous a pris en main. Il fera partie désormais de nous, de ce que nous serons, ou ne serons pas. Il n'est pas la connaissance, mais sans lui il n'y a pas de connaissances ; il n'est pas la communication, mais sans lui il n'y a pas de communication ; il n'est pas poésie, mais sans lui il n'y a pas de poésie. Il n'est pas la vie, mais sans lui nous ne réussirons pas notre vie et une vie que nous ne réussirons que pour autant que nous réussirons à maîtriser notre langue²⁰⁸.

²⁰⁵ *Op., cit.*, p. 99.

²⁰⁶ *Op., cit.*, p. 98.

²⁰⁷ Dans le chapitre « Je parle une autre langue : qui suis-je ? », dans son ouvrage *L'Arbre à dire*, *op. cit.*, p. 48.

²⁰⁸ *Ibid.*, pp. 42-43.

Dans cette citation, Mohammed Dib, confère au langage un caractère important qui dépasse le rapport purement esthétique qu'entretient le poète/écrivain avec sa langue. L'écriture, à son tour, devient un lieu où se combinent le poétique et l'intime. Ce lieu est celui de la littérature qui « est travaillée par la langue maternelle, émergence du récit oral, parole proverbiale²⁰⁹. » Cependant la présence de ces éléments indique « un processus de traduction (conscient ou inconscient) d'une langue à l'autre²¹⁰. »

Dans une situation exilique, comme celle de Mohammed Dib, la langue, en l'occurrence française, est un moyen qui permet au poète/écrivain de se penser dans un autre système linguistique, et de marquer une distance avec son *paysage premier*²¹¹. Cette distance, nécessaire pour la représentation de soi, est mise en lumière par Adonis dans le chapitre « L'Autre, chemin vers le Moi » de son ouvrage *La prière et l'épée*, où il décrit son rapport à la langue française :

Depuis que j'ai commencé d'écrire, j'entretiens avec mon pays un rapport semblable à celui qui me lie à moi-même. Dans ce mouvement de l'écriture qui peut conduire pour mieux être soi, à se renier, on peut être amené à rompre avec son pays pour mieux lui appartenir [...] quand j'écris je vois mon pays comme un autre alphabet où j'agis avec la même liberté que celle qui me guide entre les voyelles : telle est la conséquence, je crois de la conviction profondément ancrée en moi qu'il y a un enracinement dans tout déracinement. C'est ici qu'apparaît l'Autre, l'étranger comme élément constitutif du Moi. La langue de l'Autre est un autre sein, une mère seconde pour une autre naissance, une naissance qui le rapproche de sa langue originelle. [...] Si son [écrivain/poète] texte est transmis dans une autre langue, la distance fait son œuvre, et le poète voit son Moi avec clarté, comme s'il s'agissait d'un autre²¹².

²⁰⁹ Abdelkébir Khatibi, *La Langue de l'Autre*, New York-Tunis, Les Mains Secrètes, 1999. pp. 29-30.

²¹⁰ *Idem*.

²¹¹ Cette expression est empruntée à Mohammed Dib, in *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, p. 14 : « la présence du commencement est paysage, un sens de cadre où l'être vient à la conscience. »

²¹² Adonis, *La prière et l'épée*, (Essais sur la culture arabe), Choix et présentation par Anne Wade Minkowski, Traductions de Leïla Khatib et Anne Wade Minkowski, Édition établie par Jean-Yves Masson, Paris, Mercure de France, p. 332.

Appliquée au cas des écrivains algériens d'expression française, cette réflexion suggère que la langue constitue le moyen pour rappeler ce qui se rapporte à la mémoire collective et orale sous forme d'une écriture-traduction. Cette approche de la langue s'impose notamment à l'écrivain qui œuvre pour détourner le silence de la parole première que l'on attribue dans notre travail à l'oralité. Chez Mohammed Dib, l'oralité ne peut être dite/écrite, en effet, que dans et par le français qui, nous dit-il : « a fait sa demeure en moi [...] Depuis, elle n'a cessé de me parler, voix venue de loin pour me dire²¹³ ».

Cette langue, qui « lui parlait, mais ne parlait pas de lui²¹⁴ », lui parle ou le représente ? Que voulait exprimer Mohammed Dib par l'expression « pour me dire » ? À la lumière de cette citation, nous remarquons que Mohammed Dib nous invite à penser son rapport à sa langue d'écriture.

Le passage de l'oralité à l'écriture et de la langue maternelle à la langue française suppose ici un cheminement semblable à celui que prend Lyyli Belle dans *L'Infante maure*. Étonnante, elle passe du réalisme au merveilleux, à l'image d'*Alice au pays des merveilles*, de l'enfance à l'âge adulte, de la petite fille qui a besoin d'être protégée à la gardienne de la source aux pouvoirs magiques. Elle va et voit au-delà de ce qui est apparent pour dire les choses. Ses pouvoirs la conduisent à percer l'énigme du miroir identitaire pour se découvrir sous d'autres figures, notamment tzigane afin de recueillir les savoirs et les raconter par la suite à ses amis imaginaires. Par la même, elle nous renvoie constamment à la figure de l'écrivain, muni d'un pouvoir de manier les différents espaces imaginaires et linguistiques. Mohammed Dib nous fait voyager à travers ce personnage central pour traiter la question de la langue et de l'exil, à partir de ces va-et-vient.

²¹³ *Idem.*

²¹⁴ *Ibid.*, p. 17.

Ces différents points assumés par ce personnage étonnant nous proposent des pistes de recherches pour appréhender ce que l'écrivain entreprend sous forme de traduction, laissant toujours paraître l'original qui est « déjà devenu un fantôme, mais [il] travaille celui que vous tenez à mettre sur pied²¹⁵ », c'est-à-dire le texte nouveau. Par son travail de réécriture, la traduction se charge, en outre, de reprendre l'oralité : « Assis à ma table de travail, je me paie le luxe de réécrire une traduction en oubliant le texte original, je tache en tout cas de l'oublier²¹⁶ », déclare, en narrateur, Mohammed Dib.

Ainsi, nous pouvons considérer que l'oralité se manifeste d'une manière transitoire dans le roman, intégrant à la fois le présent, c'est-à-dire ce qui construit l'être parlant et son imaginaire, et le passé de par son évocation à travers le souvenir rapporté par un personnage-narrateur. Ce dernier prend la parole pour dire un conte ou une histoire, annoncés parfois par l'expression introductive : « un tel m'a dit ».

Cependant, il existe d'autres aspects pour représenter ce rapport entre les langues et leurs imaginaires. Il est mis en fiction à partir de la relation qui lie Lyyli Belle à son père. Elle s'imagine fœtus, portée par son père : « [...] je suis bien dans son ventre, mais j'y étouffe, et ce que j'ai à dire, aussi, y étouffe²¹⁷ ». Ce face-à-face d'un corps qui empêche l'autre de s'exprimer, mais qui est là, nous conduit à penser la scripturalité qui met en jeu les deux langues indissociables du processus d'écriture.

²¹⁵ *L'Arbre à dire*, *op. cit.*, p. 48.

²¹⁶ *Neiges de marbres*, *op. cit.*, p. 101.

²¹⁷ *L'Infante maure*, p. 25.

Ceci véhicule de la sorte le déplacement de la parole et de son porteur de son lieu originel vers un lieu qui nous semble en réalité inapproprié, toutefois possible pour l'imaginaire de la petite Lyyli Belle ; un déplacement qui étouffe la voix. S'agit-il pour autant d'une cohabitation malsaine puisque son « français [est] manœuvré, manipulé d'une façon indéfinissable par la langue maternelle²¹⁸ » ? Le narrateur de *L'Arbre à dire* déclare : « Le silence et, dans ce silence, qu'un souffle, ce quelque chose prêt à fondre sur vous, à vous étouffer sous son poids²¹⁹ ».

Le champ scriptural, chez Mohammed Dib, met en scène un langage qui renvoie à une certaine éthique de l'inscription dans l'histoire « [...] ce petit vent, un souffle qui ne réussit même pas à rentrer dans l'histoire. [...] En un instant, les mots n'arrivent plus à dire ce qu'ils doivent dire²²⁰ » et pourtant le flot de paroles « finit par faire une histoire ». Mais de quelle histoire s'agit-il ? « ... [...] une histoire pleine de trous ». « Non c'est moi qui suis pleine de trous²²¹ », déclare Lyyli Belle : entre le blanc du silence, celui de la mémoire qui fait défaut ou encore les « bruits qui font trous dans le silence²²² ».

²¹⁸ *L'Arbre à dire*, p. 48.

²¹⁹ *L'Infante maure*, p. 11.

²²⁰ *Ibid.*, p. 17.

²²¹ *Idem.*

²²² *Idem.*

2. Manifestations textuelles de l'exil : les enjeux de la fuite

D'un point de vue textuel, l'expression poétique et l'écriture romanesque cristallisent l'exil de ses auteurs. À la transformation des espaces physiques inhérente à l'exil, répond une transformation des espaces littéraires qui traduisent le processus de transmigration du vécu social vers son exprimable littéraire. La triangulation espace/oralité/littérature mérite ici d'être ré-invoquée dans la visée de mieux comprendre l'impact de l'exil sur la parole transmise par le cheminement textuel.

2.1. Poétique de l'espace : exil de la parole

Le discours de l'exil, de l'errance et du voyage, implique une dimension géographique telle qu'elle apparaît (trans) figurée à travers les codes esthétiques et rhétoriques de la fiction pour symboliser un exil identitaire et mémoriel. Cette dimension géographique caractérisée par des frontières protégées induit une réflexion sur l'espace ou le paysage²²³. En d'autres termes, il s'agit d'appréhender la relation de l'exilé à sa terre, en tant que marqueur identitaire soumis à des mutations du fait de la mondialisation/modernité, avec l'émergence d'espaces transnationaux induits par les migrations postcoloniales.

S'agissant d'un exil mal vécu, source de souffrance, générateur de mélancolie et d'amertume, ce dernier s'accompagne d'une fuite, processus régressif par lequel l'auteur algérien tend à réinstaurer un espace nostalgique en lien avec la tradition. Cette stratégie de survie nous conduit à nous demander ce que peut signifier la rupture du lien (rupture dans la filiation) avec la collectivité et la tradition qui, jusque-là, imposait une appartenance à une identité fixe ? Une piste possible tient au rapprochement de la fuite romanesque avec la poétique de l'espace.

²²³ Cf. les « gardes-frontières » (Skif Hamid, *La Géographie du danger*).

La question de la fuite qui apparaît dans l'écriture romanesque algérienne, repérable par ailleurs dans le passage du *melhūn* au roman, peut s'analyser au prisme de l'espace de l'écriture/l'espace du poète (espace social). De là, nous pouvons nous demander quelle est l'importance des lieux symboliques et des liens entre l'espace littéraire et l'espace social²²⁴. Autrement dit, dans quelle mesure cet héritage culturel et historique se présente comme un enjeu important dans l'étude de la représentation identitaire remise en question par l'auteur en exil ?

Les textes que nous abordons donnent à penser les différents éléments à la fois esthétiques, géographiques, socio-anthropologiques et historiques, relatifs aux situations d'exils, qui ont entraîné l'écriture du texte. Motivée par la perte de l'espace traditionnel de la parole (symbole d'unité et de force), cette écriture met en scène des personnages confrontés à la difficulté de surmonter la problématique identitaire. Nous savons, par ailleurs, que les violences coloniales ont entraîné des répercussions sur le rapport au lignage qui est l'un des motifs essentiels pour penser les problématiques identitaires qui rejaillissent par la suite. Le lignage dépasse ici la simple signification d'ascendance, une parenté de sang. Il désigne toute une organisation sociale, tribale et familiale dans les sociétés maghrébines. Il permet de retracer la généalogie d'un individu, mais aussi celle d'un poète appartenant à une lignée de poètes reconnus déjà par leurs œuvres²²⁵. Dans ce cas, le lignage est aussi bien identitaire que poétique, l'un complète l'autre. Son maintien perpétue les savoirs géographiques et généalogiques ainsi que les codes sociaux tels que la bravoure, la noblesse, la gloire.

Avant d'étudier cette question dans le texte du *melhūn*, nous nous arrêtons sur la problématique de l'espace traditionnel. La destruction des espaces de l'oralité, liée à la dissolution de la tribu, implique forcément sur le plan anthropologique et social, la question du morcellement de la terre et de sa dépossession. Dans *L'immigration algérienne en France*, Abdelmalek Sayad et Alain Gillette nous proposent une étude socio-anthropologique, sur la tribu au Maghreb, durant la période coloniale.

²²⁴ Xavier Garnier et Pierre Zoberman, *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?* Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 2006.

²²⁵ C'est important pour chaque poète, car il s'inscrit dans le même esprit et la même éthique de son groupe.

Dans la première partie de leur ouvrage consacrée à la présence coloniale en Algérie, nos auteurs ont pris le parti de démontrer que la cause principale qui a conduit à l'immigration des Algériens en France est « la rupture profonde de l'équilibre antérieur²²⁶ », causée par la violence coloniale. Dans la partie intitulée « L'espace rompu », Abdelmalek Sayad et Alain Gillette reviennent principalement sur l'espace social, sa destruction et son impact à la fois sur l'individu, sa culture, son mode de vie et son économie :

L'espace, clef de voûte de tout l'ordre social, fut ainsi le premier rompu. Cette rupture eut des effets d'autant plus profonds que tout l'équilibre de la société algérienne reposait sur des modes très *extensifs* d'exploitation de la terre, mode d'élevage et de culture. L'un et l'autre modes nécessitent des superficies très étendues : pacages sur les classiques terrains de parcours, jachère morte biennale, également profitable au cheptel, sur les terres de culture. Advient le colonisateur. [...] Ce furent en conséquence le *resserrement*, le *cantonnement* : opérations foncières qui suivirent la conquête. Pour l'économie traditionnelle, c'est une mutation proche de la ruine²²⁷.

Ces éléments résultants de cette violence ont contribué à mettre fin au régime tribal alors que « La tribu, cadre de toute l'organisation sociale, unité sociale et unité territoriale, était la gardienne²²⁸ » de l'économie de l'Algérie qui reposait essentiellement sur les « principes d'*indivisibilité* et d'*inaliénabilité* de la terre²²⁹ ». L'effondrement de ce système économique entraîne l'affaiblissement du système social à cause de l'émigration des Algériens : « conséquence directe de cette brutale confrontation. L'émigration sociale des mouvements migratoires se confond ainsi avec l'histoire de la société rurale et de la paysannerie, qui ont été les grandes pourvoyeuses en émigration²³⁰.

²²⁶ Alain Gillette et Abdelmalek Sayad, *L'immigration algérienne en France*, Paris, Entente, 1984 (1976), p. 15.

²²⁷ *Idem*

²²⁸ *Idem*

²²⁹ *Idem*

²³⁰ *Op.cit.*, pp. 16-18.

Pour le cas précis de notre poète Mostefa Ben Brahim, Léon Bastide en parle dans son ouvrage *Sidi Bel Abbès et son arrondissement*²³¹. À partir de quelques renseignements fournis sur l'acquisition des terres de l'Ouest algérien par la colonisation, après l'exode des tribus des Beni `Amer soit au Maroc soit au désert, Léon Bastide s'intéresse aux constructions arabes de la subdivision : « [...] sur la route du Sig : belle forêt d'oliviers ; quatorze maisons terminées, cinq en construction, belle maison de l'ancien caïd de la tribu, Si-Mustapha-ben-Brahim²³² »

Cette dépossession de la terre a favorisé l'effondrement de toute une vie avec ses traditions, sa culture et son économie. La *perte*, en tant que sentiment et vécu face à une réalité violente, provoque le désarroi identitaire et le repli sur soi comme nous pouvons l'identifier dans la poésie de Mostefa Ben Brahim, à l'image du poème : « Je suis malade et mon état s'est délabré²³³. » « ولفي راني مريض واشيان حالي ».

Le poète s'identifie à son pays dans l'expression de sa mélancolie : la perte de la patrie est vécue par le poète comme un arrachement, accompagné souvent de sentiments de regrets et de culpabilités d'avoir quitté sa patrie :

Ma bien-aimée, demeure en paix, ta séparation m'est difficile
Qui peut m'aider à effacer son ombre
Quelle sublime journée, quand je t'ai fait mes adieux
J'ai offert le pays de la dignité, de la bravoure et de la vertu²³⁴.

أبقاي بالسلامة صعيب عني فراقك
واش ينسي يا ملاح عني خيالها
يا ما أعظم ذاك النهار وأنا نوادعك
نهدي وطن العز والشنا والنزاهة

²³¹ Léon Bastide, *Bel-Abbès et son arrondissement*, histoire, Divisions administratives, Travaux publics, Service publics, Statique, Topographie, Agriculture, Commerce et Industrie, depuis leur création jusqu'à nos jours, Oran, Typographie et Lithographie AD. Perrier, 1880.

²³² Ibid., p. 56

²³³ Notre traduction, [pièce XII, Frach 1, p. 117].

²³⁴ Notre traduction, [pièce XII, Hedda 1, p. 116].

Dans le deuxième hémistiche, la métaphore de « l'ombre », donne à lire l'impossibilité d'oublier et pourtant, le poète le désire fortement, puisque ses souvenirs accentuent sa souffrance. Toutefois, dans le même temps, le poète a besoin de se souvenir pour inscrire la mémoire de sa tribu, à la fois souhaitée et accablante. D'un poème à un autre, le poète semble œuvrer pour afficher la trace mnésique.

La destruction de l'espace traditionnel signifie l'éclatement du lien avec la collectivité, représentée par *lejewād* (héros) qui combattaient à ses côtés, ses amis poètes et musiciens, ses enfants, et ses bien-aimées. Vu sous cet angle, cet espace traditionnel symbolise par excellence le lieu de l'enchantement du langage poétique, celui de la *taggasra* (soirée nocturne) qui offrait, à la voix intérieure du poète, sa libération et le refuge de sa consécration, possible seulement à travers la représentation des assemblées. L'univers de cette production poétique se nourrit des échanges et des liens avec la tribu. Cette union est symbolisée par le pacte qui les réunit, trouvant son expression dans les vers suivants :

Ma bien-aimée, ma fortune avec toi connaît ses bienfaits
Ma bien-aimée, nous avons prêté serment devant le wali²³⁵

ولفي فالي معك فيه انفايع
ولفي درنا العهد قدام والي

À partir de là, nous pouvons parler de l'« historicité de la voix²³⁶ » qui est à la fois singulière (celle de l'intime) et collective. H. Meschonnic souligne que « l'oralité est historique²³⁷ ». Et, c'est le lien entre l'historicité et l'oralité²³⁸ qui donne sens à des « traditions du dire²³⁹ » liées à un espace et à une époque. La présence de la voix dans le texte renvoie à des marques culturelles. Elle « est immédiatement traversée par tout ce qui fait une époque, un milieu, une manière de placer la littérature, et particulièrement la poésie, autant qu'une manière de se placer. Ce n'est pas seulement sa voix qu'on place. C'est une pièce du social, qu'est tout individu²⁴⁰ ».

²³⁵ Notre traduction, [pièce XII, Frach 1, p. 117].

²³⁶ Henri Meschonnic, *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982.

²³⁷ *Idem.*

²³⁸ *Idem.*

²³⁹ *Idem.*

²⁴⁰ Henri Meschonnic, *La poétique du traduire*, Paris, Verdier/poche, 1999, pp. 284-285.

L'écrivain se retrouve lui aussi impacté par la destruction de son paysage de référence. Il œuvre, dans son écriture, à représenter ce paysage ne serait-ce que par des présences spectrales ou fantomatiques qui produisent une parole considérée souvent comme celle du refoulé²⁴¹. Mohammed Dib le note clairement dans son ouvrage *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*²⁴². La destruction de ce cadre symbolise l'effacement des repères symboliques : « De Tlemcen des premières années 50, peut-on dire qu'il ne reste que le nom ?²⁴³ », comme celui de : « Le Médresse ou, si l'on préfère, le beylik, détruit, c'est un des lieux de l'écriture détruit²⁴⁴ ».

Le vide causé par ces violences et ces viols/rapts²⁴⁵ suscite le besoin de dire autrement les choses. C'est ainsi que l'espace de l'écriture est traversé par les espaces socio-anthropologiques de l'oralité tels qu'ils habitent l'imaginaire de l'auteur et que ce dernier revisite à partir de sa mémoire, pour leur donner un sens et une symbolique identitaires ; ce que Marc Gontard, par exemple, dans *Violence du texte* désigne par « fiction orale²⁴⁶ ».

Ces espaces sont des lieux qui renfermaient jadis les voix symboliques du *dire*, obsédant l'imaginaire du « scripteur²⁴⁷ » et se retrouvent ainsi convoqués dans l'écriture romanesque. L'oralité telle qu'elle est introduite dans le champ littéraire algérien ne serait-elle pas la voix/voie par laquelle on rejoint les échos de la mémoire enfouie ; un(e) trajet/trajectoire qui mène vers la délivrance des angoisses de la perte, qui stimule, d'ailleurs, le fantasme chez l'auteur algérien ?

²⁴¹ Cf. deuxième partie : le retour de Fitna dans la figure du revenant pour guider Yacine vers la vérité, et le retour du grand-père de Lyyli Belle pour la conduire vers le chemin de la vérité, celle de l'effacement de la trace.

²⁴² Ce texte offre une lecture du cheminement de l'imaginaire de l'auteur algérien face à la perte des lieux d'écriture.

²⁴³ *Tlemcen ou les lieux de l'écritures*, *op. cit.*, p. 23.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 87.

²⁴⁵ La thématique du viol est symbolisée par excellence dans le roman de Yacine Kateb, *Nedjma*, à travers le personnage Nedjma qui connaît plusieurs rapts.

²⁴⁶ *La violence du texte : étude sur la littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1981.

²⁴⁷ « Dès le premier mot, [d'un manuscrit] quatre personnages au moins : le dictant le scripteur, le premier lecteur (de son propre texte) et le lecteur de tout texte » Préface Abdelkébir Khatibi in *Violence du Texte, La littérature marocaine de langue française*, Marc Gontard, Paris, L'Harmattan, 1981.

Cependant, la présence de cette trajectoire reste soulignée par les pertes relatives à la mémoire et au lieu de scripturalité qui se veut espace de libération, même si elle n'est que partielle. Il s'agit du transfert de la parole de l'espace traditionnel du poète à la scène littéraire de l'écrivain. Plus précisément, il s'agit, dans le roman, d'un espace clos où l'écriture est figée. Elle est soumise à la volonté et à l'imaginaire du lecteur pour la faire vivre et en fabriquer ainsi un lieu de jouissance. En effet, quelle que soit la création littéraire, elle dépend étroitement de l'audience. Nous en avons deux types. La première est celle de la scène traditionnelle du poète qui fait appel à une audience de chair et d'os et qui s'investit dans la performance de l'orateur. La seconde est la scène littéraire du romancier où le public reçoit dans un temps ultérieur et un autre lieu le texte littéraire qu'il va tenter de déchiffrer et d'interpréter à partir de ce qu'il possède comme données et connaissances sur l'œuvre. Dans ce cas, le rapport à l'image spéculaire, qui constitue, autant qu'il morcelle ce rapport à soi, est sans cesse repris comme c'est le cas dans nos romans. Suivant cette perspective, le rôle du poète comme celui de l'écrivain exilé est le même en dehors du cadre spatial premier. De par leur condition d'éloignement social, historique, culturel, ils perdent le contact immanent avec leur auditoire et leur lectorat. Un intervalle irréductible se crée alors.

2.2. L'intervalle dans l'écriture et sa réception

L'idée de l'intervalle/séparation que l'on voudrait développer ici à partir de notre réflexion sur le roman semblerait visible aussi dans le *melhūn*. Les pièces poétiques de Mostefa Ben Brahim mettent bel et bien en exergue ce début d'intervalle provoqué par l'exil. Nous le constatons dans les vers où il évoque son éloignement des espaces de la « *taggasra* »²⁴⁸ — qui, jadis, réunissaient des gens ayant le goût pour ses dires — ou encore quand il introduit dans sa poésie le motif épistolaire pour dialoguer avec sa tribu. On remarque que l'intervalle est à la fois spatial et émotionnel (nous y reviendrons dans la partie analytique sur la poésie du manque)²⁴⁹.

²⁴⁸ Azza Abdelkader décrit le décor de la *taggasra* comme suit : « Dans les noces ou à l'occasion des baptêmes, l'orchestre dirigé par le *Cheikh* est composé au moins de deux *gassāb-s* et d'un *barrāh* ! Le cheikh en chantant s'accompagne d'un *gallāl* ou *galluz* ; long cylindre en bois ou en terre, fermé d'un côté par une membrane tendue. Il bat la membrane de sa main en tenant l'instrument couché sur sa cuisse. Les *gassāb-s* (ceux qui jouent la *gasba*), l'accompagnent en sourdine. » Cf. M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 19.

²⁴⁹ Deuxième partie, chapitre 1.

Du texte romanesque, nous ne connaissons habituellement que la version finale. L'intervalle entre l'écrivain et son lecteur est bien présent. Intervalle dans le temps, il se manifeste à travers les différentes étapes d'écriture, de réécriture et de publication. Intervalle spatial, il se manifeste par la différence entre le lieu de rédaction et celui de la réception. Autrement dit, nous ignorons tout ce qui a trait au processus de prévision, de gestation et de planification de l'écriture. Comme l'écrivain est solitaire dans son écriture, le lecteur l'est aussi. Ceci pourrait générer un sens différent, voire opposé à ce qui a été voulu par le dépositaire de la signature (l'écriture comme signature) : « L'intervention de l'autre qu'il ne faut peut-être plus appeler seulement « lecteur » est une contre-signature indispensable, mais toujours improbable²⁵⁰ ».

Le jeu de partage entre l'écrivain et son lecteur n'existe qu'à travers son appréciation et l'écho de la critique littéraire. Autrement dit, seule son écriture s'avère à même de lui procurer une jouissance, même si elle ne reste que partielle si l'on compare cet écho à celui du poète de tradition orale qui offre une sorte de jeu rhétorique avec son auditoire. Le geste du *guwwāl* permet de compléter son *dire* (porté du geste-mimique par exemple) et d'interagir avec son auditoire (manifestation d'approbation, de contentement ou de surprise).

Ces deux intervalles (temporel et spatial) sont signalés, dans nos romans, par la narration. Ils sont compris dans ce que recèle le binôme lecture/écriture qui se réalise en deux temps distincts et séparés : le temps du dire oralement et le temps de l'écriture. Dans *L'Infante maure*, Lyyli Belle et son père mettent en scène ces distances à partir de deux espaces symboliques, le centre du cercle, tracé par la petite fille et la périphérie. Plaçant son père dans le centre du cercle, elle lui demande de réécrire ce qu'elle dicte. Le père, écrivain-lecteur, se trouve confronté à la difficulté de déchiffrer des paroles venues d'un espace-temps inconnu.

²⁵⁰ Jacques Derrida, « *Une folie doit veiller sur la pensée* », in *Points de suspension. Entretien*, Paris, Galilée, 1992, p. 361.

Dans *Les Balcons de la mer du Nord*, ces intervalles sont mis en jeu par Narjis, poétesse-journaliste et Yacine, dans la figure de l'écrivain/scripteur. En racontant des récits et des contes à la radio, Yacine transcrit, dans un deuxième temps, les paroles de Narjis par le truchement de la radio, non sans risque de pertes et d'oublis : « j'écoutais sa voix, elle parlait en avalant les mots, les phrases et les lettres [...] et je m'emparais alors de toutes les paroles de Narjis pour les rapporter le lendemain à notre professeur de rédaction²⁵¹ ». « كنت أستمع الى صوتها الذي كان يأكل الكلمات و الجمل و الحروف [...] أسرق كل ما « . «تقوله لأوصله في الصباح الى أستاذة الانشاء

Contrairement à l'auditoire qui renvoie l'écho du dire au poète dans la poésie populaire, le silence (sourd) accompagne l'écrivain. Dans *Les Balcons de la mer du Nord*, il s'agit d'un silence angoissant. Il ouvre la blessure de la mémoire, étouffe la voix et pousse à écrire : « J'ai jeté le silence sur la voix de Narjis²⁵² » « أتيت أنا بصمت « مدينة البئر «²⁵³ « وصوت نرجس ». Ce silence est celui de sa ville « amputée de sa mémoire²⁵³ » « التي لا ذاكرة لها », dévastée par les suicides et les meurtres.

Selon l'approche de la poétique « ouverte » d'Umberto Eco²⁵⁴, s'agissant du poème populaire, le poète s'occupe aussi bien de l'interprétation que de la médiation du message à travers des procédés issus de l'art oratoire auxquels il a recours selon le contexte et l'auditoire. À l'image du théâtre, c'est au poète-comédien-metteur en scène de faire ou non appel à l'improvisation, comme c'est souvent le cas. Dans le roman, la poétique de « l'œuvre ouverte » est conçue autrement. L'auteur fait des suggestions, propose des phrases énigmatiques, des métaphores qui stimulent la curiosité du lecteur et qui, selon sa culture, confèrent son sens au roman. De là, nous pouvons concevoir que derrière le processus de reconstruction qui s'impose, il devient plus délicat de saisir l'allusion à l'oralité dans le texte.

²⁵¹ *Les Balcons*, p. 36, [p. 28].

²⁵² *Ibid.*, p. 94, [p. 85].

²⁵³ *Ibid.*, p. 196, [p. 182].

²⁵⁴ Cf. Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1964.

La saisie des passages qui renvoient à l'oralité n'est pas aisée, surtout quand celle-ci n'est pas signalée par le travail de mise en page (italique-gras, séparé du corps du texte, intégré dans sa langue première). S'agit-il là d'une volonté auctoriale de vouloir brouiller davantage les pistes ? S'agit-il d'une rupture entre la langue, espace affectif, et la mémoire²⁵⁵ ? Quelle que soit l'option envisagée, la réponse se trouverait dans l'inévitable séparation entre le lieu symbolique, offrant ancrage à la parole portée, et la mémoire même de l'écrivain et du lecteur.

De la rupture entre le lieu et sa mémoire

Les personnages de notre corpus romanesque n'affichent pas un attachement au terroir comme nous pouvons le relever chez les personnages des premiers romans algériens, dont *La Colline oubliée* de Mouloud Mammeri, *Le Fils du pauvre* de Mouloud Feraoun ou *Le vent du Sud* d'Abdelhamid Benhadouga. En effet, malgré les différents détours pris par les personnages de ces romans pour quitter la terre natale, le voyage finit bien par un retour aux sources.

Dans *L'Infante maure*, Lyyli Belle construit sa mémoire en s'appropriant les récits de son père. Cette démarche lui permet de reconsidérer sa filiation avec le pays des ancêtres. Elle tisse des liens entre le Nord et le Sud, l'Orient et l'Occident, et inscrit, par là même, sa trace et sa mémoire, pour, à son tour, transmettre cet héritage. Tout récit engage une mémoire, une dimension temporelle et géographique. Le fait que le corps diégétique de l'écriture algérienne accepte d'intégrer d'autres récits étrangers, donc d'autres mémoires, induit une écriture de l'altérité. Le lieu devient alors un carrefour (un lieu de rencontre) réunissant plusieurs mémoires, plusieurs voix (polyphonie) élevant le texte algérien au statut de carrefour de la parole errante et de l'identité reconstituée.

²⁵⁵ Chaque langue ou chaque idiome englobe une mémoire des espaces géographiques et identitaire.

Dans *Les Balcons de la mer du Nord*, le cordon ombilical est coupé entre la mère patrie et les personnages. Cette nouvelle écriture vient dynamiser le champ littéraire algérien. Elle donne lieu à un renouvellement des approches littéraires de la question identitaire. En tant qu'espace mythique, la terre n'a plus le même rôle de terre-refuge, qu'elle a joué dans les premiers romans algériens d'expression française, face à la Cité cruelle²⁵⁶.

Dans ce contexte elle est un espace pathogène qui conduit les personnages au suicide. Ils sont en effet impossible à consoler et demeurent nostalgiques, non pas d'un lieu en tant qu'espace physique, mais d'une/des mémoire(s) des lieux que l'on ne peut en aucun cas éradiquer. Yacine en souffre : « Pourquoi n'avaient-ils pas pensé pour nous à des médecins spécialistes non pour remonter les souvenirs, mais pour nous éteindre la flamme véhémement et nous délivrer de ses tourments²⁵⁷ » « لماذا لم يفكروا لنا في « أخصائيين لا لاستعادة الذاكرة ولكن لإطفاء شعلاتها المتقدة و التخلص من أنقالها ». Cette nécessité d'exprimer ce qui a trait à la mémoire dans l'espace de l'exil, par le travail de l'anamnèse, donne à cette écriture la possibilité de redonner à l'histoire une interprétation qui trouve son sens dans une forme de dynamique culturelle. Cependant, comment se raconter, se représenter, quand on est au carrefour des cultures ?

²⁵⁶ Nous empruntons les termes de Charles Bonn : « Terre », « Cité ». La Terre, ici, est cet espace maternel, celui des racines, qui est associé à la mère. L'espace de l'ancienne loi et de l'éternel recommencement qui assure la tradition, le clan et la communauté. Cette Terre s'oppose à la Cité qui est un non-lieu, celui de la modernité. La Cité est éclatement puisqu'elle provoque la séparation, l'arrachement et l'installation d'une incompréhension entre les gens de la ville et ceux « du dehors ». Le temps de la Cité amène avec lui l'affirmation de la discontinuité, de la rupture avec la tradition et les coutumes.

²⁵⁷ *Les Balcons*, p. 113, [p. 103].

La langue, lieu de mémoire

Cette parole s'incarne dans une langue qui finit par lui donner la possibilité d'être dite. Toutefois, il s'agit de rattacher la langue, lieu de l'affectif, à la mémoire, lieu de ses remémorations. La langue constitue un enjeu important lié à la mémoire de son scripteur et à la mémoire du sol, et présente des détours linguistiques ou idiomatiques pour dire le non-dit, l'absence ou le manque. C'est ainsi que le texte premier ou le récit-cadre prend en charge d'autres histoires en d'autres langues. Le fait que la langue d'écriture soit influencée par d'autres langues étrangères pose la problématique de l'identité linguistique. Il s'agit du rapport de la langue à la culture et à l'identité de celui qui l'utilise.

Cette oralité a donc un caractère intertextuel important et présente une inter/intra/textualité (interne et externe) corroborant l'intégration de plusieurs textes (local et étranger) : il peut s'agir de la migration de textes. Cette intertextualité est présente à travers une langue faite d'emprunts maghrébins et occidentaux.

La question de l'oralité s'avère dès lors déterminante dans le champ littéraire algérien. Ne serait-elle pas le fond (berceau) dans/par lequel l'on peut percevoir l'énigme qui caractérise ces écritures ? Une énigme qui est d'abord une quête de soi. Les fragments de l'oralité, tel qu'ils sont introduits dans le roman, permettent-ils de parler d'une oralité dans sa globalité constituante ? Pouvons-nous trouver, dans l'évocation du vécu psychologique du déracinement, un élément de réponse, car c'est à partir des douleurs et du ressort affectif que l'incidence de l'exil donne sa pleine mesure ? Nous verrons que la souffrance devient dans quelques cas le vecteur par lequel l'exil infléchit la parole, et par lequel, cette dernière, réinventée, entreprend de cautériser les plaies du manque.

3. Des tourments intérieurs de l'exil à la scripturalisation de la parole

Dans notre corpus, l'exil physique du poète et celui des personnages des romans, désignent le « hors de chez soi ». Cette privation de l'espace se traduit par un déchirement intérieur. À la nostalgie de la perte, s'ajoutent souffrances et désespoir, mélancolie profonde et rancœur. Le destin de la parole épouse une trajectoire analogue : d'abord étouffée, puis brouillée, elle devient progressivement spectrale et absente, happée par l'espace disparu.

3.1. La parole exilée du poète : vers un espace manquant et aphone

L'exil de Mostefa Ben Brahim, de son cercle tribal et poétique, engendre une situation inhabituelle dans sa façon de concevoir la poésie. En effet, sa poésie se limitera dorénavant à exprimer la question du soi et son rapport avec l'autre. Cet éloignement est la première cause de la mort symbolique du poète. Il est circonscrit par des personnages, parmi lesquels seulement la parole poétique prend son sens. Le poète, affligé par la défaite des tribus arabes et leur incapacité à conserver leurs territoires face à la présence coloniale, il prend conscience que son exil est synonyme de perte. De surcroît, la destruction de son cadre traditionnel, qu'il voit anéanti, le conduit à déplorer l'humiliation faite aux gens de sa tribu. L'expression de cette perte se dessine par la présence du pronom relatif adverbial « où » (*wīn*), pour pleurer :

- ses héros : « Où sont mes hommes »²⁵⁸ « وِين رَجَالِي ».
- son passé : « Où trouvai-je l'objet de mon amour – j'ai quitté mes frères »²⁵⁹ « وِين نَصِيبِ هَوَايَا _ فَارَقْتُ الْاِخْوَانَ »
- sa bien aimée : « Hélas, où est la belle aux yeux noirs »²⁶⁰ « حَصْرَاهُ وِين هِيَ كَحَلَّةِ الْاَنْجَالِ ».
- sa patrie : « Où est le pays que j'ai offert »²⁶¹ « وِين الْوَطْنِ الْيَاقِينِ »²⁶² « هَدِيَّتِهِ ».
- la parole : « Où est la conversation d'antan »²⁶³ « وِين حَدِيثِ » « زَمَانِ ».

²⁵⁸ Notre traduction, [pièce XXIX, vers 54, p. 217], pièce isométrique.

²⁵⁹ Notre traduction, [pièce XVI, Frach 1, p. 139].

²⁶⁰ M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p.80, [pièce XX, Hedda 7, p. 170].

²⁶¹ Notre traduction, [pièce XXI, Frach 1, p. 175].

²⁶² Nous remarquons une coquille orthographique : اللِّي

²⁶³ Notre traduction, [pièce XXII, Hedda 3, p. 181].

Nourrissant son fantasme, il ne cesse de pleurer l'ancien lieu qui se rapporte à l'espace-temps qui a précédé l'exil, celui de ses ancêtres. Nous pouvons lire ici la scène des pleurs sur les ruines, *bukā' `alā al aṭlāl*²⁶⁴. Par moment, il reprend son rôle de gardien de la tribu, pour tenir une parole de la collectivité. Dans ce sens, son exil prend la valeur d'un exil collectif, celui de tous les membres de sa tribu²⁶⁵.

L'exil du poète entraîne aussi la migration de la parole et l'arrêt d'une tradition poétique ancienne, puisque c'est lui qui porte la parole de la collectivité. Et, l'exil/errance de la parole donne à son tour un exil poétique, une altération dans le dire/parole poétique : « les poètes se sont soumis, il n'y a plus de poètes²⁶⁶ » « الشعرا سلموا ماكان شاعر », déclare Mostefa Ben Brahim. Ici, la soumission du poète signifie l'étouffement de la parole intime, du dire premier, ce qui entrave la démarche poétique, le geste et la voix qui portent le dire :

Depuis (Ben H'awâ), il n'y a plus de talent poétique
 Depuis Balarbi les cheikhs n'ont plus voix au chapitre²⁶⁷ ; il ne
 reste après lui, aucun *guwwāl* éloquent, aucun cheikh avisé,
 sachant ce qu'il faut dire ²⁶⁸

من بن حوا ما بقى مولى غيوان
 من بالعربي ما بقات شيوخ تهدر
 منه ما باقي فصيح ولا قمان

²⁶⁴ Dans la poésie arabe, la technique « les pleurs sur les ruines » -vestiges- (réelles, symboliques, imaginaires) est considérée comme une thématique à la fois poétique et narrative que les poètes devaient respecter. Cette technique a vu le jour dans la période « jahilite » et a connu une renaissance et un développement remarquable chez les poètes andalous, notamment chez ceux qui ont dû quitter l'Andalousie pour le Maghreb ; cette tradition ne pouvait que se maintenir. Les poètes maghrébins, après, ont repris et conservé, à leur tour, cette habitude poétique. Par cette technique narrative, le poète invite son lecteur ou son auditoire à suivre la trace de sa bien-aimée ainsi que celle de sa tribu. Dans les poèmes que nous analysons, le poète fait halte à l'endroit où naquit jadis sa bien-aimée ou ses alliés (sa tribu) pour le questionner sur le sort de celui qui est parti. Les termes de « *marsem* » et « *aṭlāl* » symbolisent cet endroit porteur de la trace de l'autre.

²⁶⁵ Le poème d'Abdelkader El Khaldi (poète algérien du XIXe et XXe siècle 1896-1964) *Le couffin (El Gouffa)* exprime clairement la fracture intervenue dans les pratiques et les imaginaires maintenus autrefois par le cadre tribal et la société traditionnelle qui gardent le lien avec « l'identité arabe ». À travers la métaphore du couffin tyrannique que le poème présente, c'est la misère sociale qui est pointée du doigt, causée par la destruction du système économique traditionnel, assurant autrefois le gain du poète populaire professionnel (chantant dans les soirées -*tagasra*-).

²⁶⁶ M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 109, [pièce XXXIV, Hedda 22, p. 284].

²⁶⁷ Nous proposons pour ce vers la traduction : « Depuis Belarbi, il n'y a plus de cheikhs »

²⁶⁸ M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 109, [pièce XXXIV, Hedda 22, p. 284].

Ces éléments nous donnent à penser que le poète dénonce dans ses vers l'état déplorable et tragique des maîtres de la poésie et la situation d'exil que vit sa société. Cependant, l'éloignement du poète et sa rencontre avec l'autre, dans un autre milieu, font de lui un être accablé par le sentiment d'étrangeté qu'il exprime parfois par des propos virulents :

Je suis entré à Fès, j'en ai visité les souks ; malgré toute mon attention, je n'ai y point trouvé d'hommes²⁶⁹

ادخلت فاس شفت اسواقه ** ميزت ما نصيب رجال

Foule mêlée ; absorbée par le négoce ; que de monde ! Les souks retentissent du vacarme de cette multitude affluant de tous côtés.

Je m'y promène simplement dans le désir de voir, observant des faits prodigieux, auxquels je n'accorde aucun intérêt.

Point de générosité, point de retenue, du monde seulement comme une (nuée) de sauterelles ! N'ayant ni amour-propre ni fierté, ils ne comprennent pas notre idéal.²⁷⁰

دنيا مخلطة مهموكة كم فداد ** تتفاجر السواق وهي تداني
نمشي اسواقهم غير نحقق بالثماد ** انشوف في العجب ما ظهرت لي فانة
لا جود لا حيا غير القوة كالأجراد ** لا نيف لا ثنا ما عرفوا معنا

L'entrée en matière est provocante. Elle engage une description qui s'empare d'un décor étranger provoquant le regard désenchanté du poète²⁷¹. Ceci dénote-t-il d'une démarche de rejet de cet autre, habitant de Fès, différent par son mode culturel ? S'agit-il d'une simple stratégie auctoriale pour délimiter son espace d'appartenance, dans une visée identitaire et symbolique ? En interrogeant le contexte historique de cette période, on découvre que la ville de Fès redevenue capitale en 1833 par Moulay Abdellah connaît une transformation urbaine importante qui entrainera un développement économique et un brassage de population.

²⁶⁹ *Op. cit.*, p. 87, [pièce XXXII, Frach 3, p. 232].

²⁷⁰ *Ibid.*, [pièce XXXII, Hedda 4, p. 233].

²⁷¹ Cette pratique poétique revient souvent dans la poésie arabe classique, notamment dans la poésie qui présente un esprit guerrier/combatif (poésie martiale).

Pour notre poète bédouin, ce mode de vie citadin est étranger. Les effets psychologiques des violences supportées, en raison de l'exil et du confinement parmi des gens qui ignorent son appartenance, l'obligent à vivre une forme d'aliénation. Il se trouve d'autant plus accablé par sa solitude que les habitants de Fès ne comprennent pas le sens de sa poésie. Cela nous semble évident compte tenu du lien étroit qui lie le poète à sa collectivité. Ce lien est visible dans ses poèmes à travers son discours, les thématiques qu'il aborde et dans l'imaginaire collectif qu'il évoque. Il permet à l'auditoire de se sentir concerné par ce qui est déclamé par le poète. Ainsi, née une complicité réciproque, un flux entre le poète et son public. Le langage poétique se résonne de manière collective dans le « régime de l'oralité » et du coup la société en question. Paul Zumthor en parle ainsi :

Du fait de la performance, la structuration poétique, en régime d'oralité, s'opère moins par des procédés stylistiques que par une dramatisation du discours. [...] Le texte à destination orale, en effet, devient art au sein d'un lieu émotionnel manifesté en performance, lieu d'où procèdent et où tendent à revenir toutes les énergies constituant l'œuvre vive. C'est la performance [...] qui transmue la communication orale en objet poétique, lui confère socialement l'identité en vertu de laquelle on la perçoit comme poème [...] Les formes « socio-corporelles » sont toutes celles qui résultent d'une formalisation de la présence et de l'action du corps individuel (voix, geste, costume, etc.) et du corps social (mouvements physiques et psychiques, inter-relations performancielles, rapports avec l'univers ambiant).²⁷²

La rupture de la transmission orale avec la société traditionnelle oblige à repenser le langage poétique. Le poète en parle en ces termes :

Nous formons un seul corps, je ne saurais le nier
Par le sang, par une fraternité véritable, et comme enfants du
même pays.
Celui qui a fracturé l'os peut le remettre
Et nous retrouverons alors les beaux jours d'antan²⁷³

نحن ذات فريد مالي قلب ينكر
دم و خاوة ثابتة وولاد وطن
الى شق العظم قادر ليه يجبره
و نولوا كي فانت ايامات زمان

²⁷² Paul Zumthor, *Oralité*, p. 29.

²⁷³ M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 105, [pièce XXXIV, Hedda 17, p. 272].

Dans ces passages le déclin de la société est clairement annoncé. À travers sa démarche, le poète nous invite à penser la dynamique qui est au cœur des mutations sociétales. La thématique de l'exil ne se limite pas à prendre en charge la question du déplacement physique, mais introduit en outre la problématique de la décadence sociale vue dans la perte du lien avec la collectivité. Cette crise conduit le poète à s'interroger sur son état. Ses poèmes témoignent des atteintes de l'âge, d'un corps ravagé par les regrets et la canitie : « La canitie a visité et marqué ma barbe ; elle y a déployé sa blancheur qui a réduit la noirceur ²⁷⁴ », « الشيب راه علم في اللحية زارها _ نشر البياض فيها قلت _ بكحال ». La métaphore de la vieillesse contraste avec l'éphémère beauté du corps pour signifier le décalage entre sa vie au sein de sa tribu et celle de l'exil. Il est conscient d'une destruction inéluctable, sans espoir de retrouver sa vie d'antan. Ce constat constitue une véritable blessure interne :

La cautérisation n'est d'aucune utilité.
 Il n'y a plus de *tolbas* (aux entreprises) couronnées de succès ;
 ni de magicien commandant aux génies. Ni de pèlerins allant en
 visite aux saints, ni de *t'aleb* au pouvoir éprouvé.
 Leur œuvre à tous est veine, c'est la fin des temps²⁷⁵

ما نفعوا كواليه في الجرح الدخلاني
 لا طلبية سجاية لاحاكم روحاني
 لازيار ولاية لا مولى برهان
 كل بروجها خالية تاخير الزمان

Il est évident que le poète profère des avertissements à celui qui sait l'écouter (Beni `Amer) pour le mettre en garde contre le malheur qui atteint sa société. Dans ces vers, le poète fait appel à sa mémoire pour faire part de son histoire, celle qui le relie à la « verte tribu ». Ses dires témoignent de sa détresse due à la dégradation de la société traditionnelle. Aussi, cette perte se trouve-t-elle signalée par la disparition des guerriers, « des chevaliers de la mêlée, remarquables par leurs habits », *lejewād* (héros, preux). Se rajoute à ces éléments, un sentiment d'humiliation qui atteint le poète : « j'ai quitté mon pays pour devenir un gueux²⁷⁶ », « خليت وطني واضحيت زوالي »

²⁷⁴ M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 82, [pièce XX, Hedda 10, p. 173].

²⁷⁵ *Ibid.*, pp. 68-69, [pièce XVI, Frach 1, p. 139].

²⁷⁶ M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 83, [pièce XXXI, Hedda 1, p. 226].

La division et la séparation de ces différents composants de la société traditionnelle, que le poète traduit par (*aššaml*), donnent lieu à un paysage éclaté, vidé de ses figures symboliques. Il ne reste cependant que la trace (*marsem*) qui occupe l'esprit du poète et qu'il transcrit à travers ses poèmes. La lecture de cette trace montre, par ailleurs, l'attachement du poète à ce qui relève de l'esprit mystique.

J'ai visité des cheikhs, des saints et des boudalis ; et j'ai prié le
« gardien de la jument baie », le boudali, le fils de Lalla.
Pour que ma prospérité de naguère me soit rendue, car l'homme
de bien l'emporte en fin de compte²⁷⁷

زرت شيوخ ووليا وبدالة ** وطلبت راع الحمرا البدالي
ايردني كيف قبيل بن لالة ** الخير مولاه وجود من التالي

L'effacement des personnages et des espaces symboliques qui formaient jadis l'imaginaire d'une communauté idéale donne à lire le rapport qui lit le poète à sa société. Dans le cas de notre poète, nous ne pouvons ignorer l'importance d'une philosophie de l'espace qui participe à la réalisation du poème. Cependant, dans ce contexte exilique, depuis l'espace traditionnel de l'expression du *melhūn* et de son rôle de conciliateur avec l'image de soi, s'opère la bascule vers un espace vide où la parole ne trouve pas son retentissement. Paul Zumthor parle du pacte qui lie l'auditeur à l'interprète/l'exécutant, (le chantre dans notre cas, dont la performance apparaît unique aux yeux de l'auditeur) :

Le même texte, dit ou chanté dans d'autres circonstances, par un autre interprète, ne sera pas tout à fait le même texte : ce qui diffère entre ces deux performances se définit principalement en termes de perception et d'émotion [...] L'auditeur contribue ainsi à la production de celle-ci. Des rapports de réciprocity s'établissent entre l'interprète le texte et l'auditeur, et provoquant l'interaction de chacun de ces trois éléments avec les deux autres²⁷⁸.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 85, [pièce XXXI, Hedda 3, p. 229].

²⁷⁸ Zumthor Paul (2008), *Oralité, Intermédialités/ Intermédiality*, (12), 169-202, p. 19, <https://doi.org/10.4324/9780203328064>, consulté le 23/09/2017.

Ce thème de l'espace investi par l'intime est important à signaler. Dorénavant seul, le poète met en scène, dans ses poèmes de l'exil, l'angoisse d'un « je » face à sa conscience perturbée par l'absence de cet espace affectif. En outre, l'effacement des figures symboliques de la scène populaire nous conduit à lire autrement les poèmes de l'exil de Mostefa Ben Brahim. D'autant que notre poète revient souvent sur ce sentiment de solitude qui le ravage dans ses nuits et se manifeste dans ces poèmes à travers les métaphores du désert, de la fin du monde. La mort de *lejwād* et des lettrés, la perte de l'élégance et de la distinction des gens de sa tribu, ceux qui connaissaient la valeur de ces propos, accentue ce sentiment. Remarquons que le mouvement de va-et-vient entre le poète et l'espace public, crucial dans la composition du poème, est remis en question.

De par ce résultat, la parole perd de son retentissement et naît dorénavant chez le poète une forme de désaccord que le langage poétique met en scène. Pour le poète populaire, outre ce côté métaphorique, la problématique de l'espace devient chez lui une épreuve personnelle, qui le conduit à ressentir la blessure de l'histoire. Encore faut-il souligner qu'il ne s'agit pas d'un processus passivement supporté par les poètes populaires, mais d'une souffrance patente et obsédante qui, poussée à son paroxysme, peut conduire à la folie.

3.2. Parole première, espace fécond de l'écriture algérienne

Cette parole de l'espace premier, l'espace traditionnel, s'avère aussi importante dans la poésie que dans le roman, même si sa présence dans ce dernier implique une réalité sociologique autre qui déterminera l'énonciation romanesque. En effet, la naissance et le développement du genre romanesque dépendent de quelques événements socio-historiques : les idéologies colonialistes, d'une part, et nationalistes, d'autre part. La naissance du roman renvoie à l'histoire de la colonisation et à celle de la guerre de libération nationale qui continuent à hanter l'imaginaire des écrivains algériens après 1962 et au-delà. Les premiers romans sont empreints de nostalgie. L'écrivain revient sur les traces de ses aïeux pour raconter un triple échec : celui de la haine, de la douleur et du silence. Ces principaux facteurs ont contribué à l'émergence de nouvelles stratégies d'écritures dans l'espace romanesque algérien où le passé est volontiers thématiqué.

Roland Barthes, dans son ouvrage *Le degré zéro de l'écriture*²⁷⁹, dans le chapitre « l'écriture et la parole »²⁸⁰, revient sur la capacité de l'écriture à intégrer le parler dans sa diversité. Il associe cette pratique de l'écriture aux romans balzacien à partir de 1830. Le langage littéraire insère des paroles rapportées du « langage inférieur »²⁸¹ « jargons pittoresque qui décorait la littérature sans menacer sa structure²⁸² ». Avec Proust, Céline et Queneau, la littérature n'est plus un « orgueil », nous dit-il, mais devient désormais « un acte lucide d'information²⁸³ ». Le langage intègre une écriture qui « prend pour lieu de ces réflexes la parole réelle des hommes²⁸⁴ ». La restitution du langage parlé par l'écriture, nous dit Roland Barthes, ne se fait pas sans le « contenu de la contradiction sociale » dans l'œuvre de Céline.

Roland Barthes précise que l'écriture représente « la plongée de l'écrivain dans l'opacité poisseuse de la condition qu'il décrit²⁸⁵ ». Chez Queneau, la contamination du parler sur l'écriture est plus profonde : « La socialisation du langage littéraire saisit à la fois toutes les couches de l'écriture²⁸⁶ », la graphie, le lexique et le débit. Par-là, la littérature est renvoyée à la problématique du langage.

Dans nos romans, la présence de ce genre de parole indique la volonté de l'écrivain d'insérer la dynamique des personnages dans un passé lourdement présent qui fait autorité. Ces représentations se nourrissent des figures de l'ancestralité. Les personnages tentent d'aller vers les lieux communs de la mémoire et de l'histoire pour retrouver leurs interlocuteurs premiers, sans forcément nommer le lieu d'appartenance. Cette parole semble donc jouer le rôle de « dire le lieu Maghreb²⁸⁷ » chez Mohammed Dib, et Algérie chez Waciny Laredj.

²⁷⁹ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1972.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 62.

²⁸¹ *Idem.*

²⁸² *Idem.*

²⁸³ *Ibid.*, p. 63.

²⁸⁴ *Idem.*

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 63.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 64.

²⁸⁷ « [...] ce lieu est en effet la justification et l'emblème des idéologies nationalistes, qui proclament l'identité collective face à la négation coloniale. Et de même ce lieu est le prétexte, la justification et l'emblème d'une littérature maghrébine qui va s'en réclamer pour affirmer sa spécificité devant une lecture essentiellement française à ses débuts. » Cf. Charles Bonn (1987). Roman maghrébin, émigration et exil de la parole. *Annuaire de l'Afrique du Nord*, numéro 24, pp. 397-416.

Ce triptyque, écriture, parole première (parler), lieu, a été analysé dans les travaux de Gérard Genette, notamment, dans son ouvrage *Figures II*²⁸⁸. Il envisage la littérature, son langage et le parler à partir de l'espace choisi, « la littérature dans ses rapports avec l'espace²⁸⁹ ». Ces rapports varient selon la sensibilité que chaque auteur entretient avec le lieu en question, voire selon la fascination qu'il éprouve envers l'espace décrit. Ce que Paul Valéry nomme « l'état poétique²⁹⁰ ». Dans son rapport à l'espace de la littérature, outre la description des lieux, l'écrivain « transporte notre imagination dans des contrées inconnues²⁹¹ ». Il nous invite dans son propre imaginaire langagier et poétique. Sur ce point Gérard Genette observe une « spatialité littéraire active et non pas passive signifiante et non signifiée [...] représentative et non pas représentée²⁹² ».

Le romancier identifie alors le(s) lieu (x) de la parole, comme espace de représentation qu'on ne peut considérer comme « accidentel et négligeable²⁹³ ».

À partir de notre corpus, le langage romanesque se réfère à un espace de représentations collectives, mis en jeu dans un entre-deux, celui de la tradition et de la modernité. Il assume ce qui semble condamné à l'oubli ou/et au rejet, dans les contextes migratoires et/ou exiliques de nos romans. Cette écriture donne à lire des signes lisibles de l'oralité dans l'arrangement phrastique.

²⁸⁸ Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Folio, cf. Chapitre « Littérature et espace », p. 43.

²⁸⁹ *Idem.*

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 44.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 45.

²⁹² *Op. cit.*, p. 46.

²⁹³ *Ibid.*, p. 44.

En outre, à travers des indices textuels, on observe que l'écriture établit une intertextualité où l'on peut identifier à partir des récits et des contes qui relèvent de l'oralité. Nos romanciers reprennent le schéma narratif des *Mille et une nuits*. Ils agissent ainsi en héritier, soit pour proposer une sorte de suite à cette histoire (imaginée en rapport avec le contexte d'exil), comme dans *Les Balcons de la mer du Nord*, soit pour continuer la tradition du conte comme chez Mohammed Dib. Cette dernière s'établit dans la narration sur le mode de la répétition : l'exemple de la narration de Lyyli Belle²⁹⁴. Le procédé de répétition génère la transmission, mais une transmission qui ne se fait pas à l'identique. C'est d'ailleurs le principe même de l'oralité (variation).

Ce genre de procédé narratif assumé par le romancier algérien permet d'offrir aux mémoires une possibilité d'advenir. Dans le contexte d'exil, elles empruntent des détours poétiques qui posent la question du fragment. Comment l'auteur inscrit-il cette oralité ? L'enjeu de transcription de l'oralité dans le corps du texte (espace nouveau), en fait un espace de « séduction » (Barthes), laissant libre cours à l'imagination des auteurs. Initialement destinée au processus de transmission par le « bouche-à-oreille », l'oralité jouit dorénavant d'une configuration nouvelle. Elle s'invite désormais dans un espace dominé par la scripturalité.

²⁹⁴ Nous pouvons percevoir un caractère mythique à ce personnage. Vincent Jouve dans *L'effet-personnage dans le roman, op. cit.*, précise que le « la perception du caractère mythique d'un personnage est fonction de son renvoi intertextuel à une tradition. », p. 67.

Dire l'oralité, dans sa diversité et sa « globalité signifiante », est un impératif à respecter chez les écrivains algériens de première et deuxième générations. Ceci s'explique de par le fait que leur rapport, d'une part, à la société d'origine, et d'autre part, à la société « d'accueil », fut longtemps problématique. Charles Bonn insiste sur le fait que cette littérature n'assume complètement le dire du lieu d'origine que lorsqu'elle se sépare de l'idéologie nationaliste : « Le roman maghrébin ne peut dire l'émigration qu'à partir du moment où il assume l'exil de sa propre parole, et abandonne l'utopie désir de nomination du lieu emblématique « Maghreb » autour duquel cette parole s'était d'abord constituée, dans un mouvement parallèle à celui des idéologies nationalistes.²⁹⁵ »

Le langage littéraire réintègre ce que Valéry nomme « l'état poétique ». Le « lieu de l'identité » n'est plus qu'un signifié, mais également un signifiant, chargé de données extra-discursives. Chez Mohammed Dib, cet espace est repris à partir d'un point vu personnel, celui d'un immigré, travailleur algérien, affecté par la question du non-retour au pays d'origine. Chez Waciny Laredj, « l'état poétique » peut être conçu à partir de la description que donne l'auteur de la ville d'Alger, vue comme la cité des chimères. Sa dégradation cause l'exil des personnages. Est-ce que pour autant nous pouvons parler, à partir de ces romans, d'un espace d'origine perdu, et de sa mort, comme le déclare Charles Bonn dans l'analyse de l'espace d'origine qu'il propose dans son article²⁹⁶ ?

²⁹⁵ Charles Bonn, *Roman maghrébin*, Émigration et exil de la parole, p. 401. http://aan.mmsh.univ-aix.fr/Pdf/AAN-1985-24_14.pdf

²⁹⁶ Charles Bonn, *Roman maghrébin*, Émigration et exil de la parole, *op.cit.*

Dans les œuvres dibiennes, le lien avec le lieu d'origine est sans cesse renouvelé, réinterprété et repensé, non pas seulement à l'égard de la première génération d'immigrés dont il fait partie, mais aussi par rapport aux descendants de ces immigrés, dont Lyyli Belle est la figure parfaite. La pensée du lieu d'origine est reconduite afin de mieux saisir la trace exhibée dans un fond toujours présent. Ce fond est le désert, lieu à la fois de l'effacement et du recommencement :

Sans y apparaître nommément, le désert travaille les créations algériennes, les informe en dépit de leurs auteurs. Ce désert constitutif qui, à la lettre, absorbe un pays, je l'ai désigné comme référence à retenir pour une lecture de nos œuvres [...] le désert s'affiche en page blanche qu'une nostalgie du signe consume, et le *signe* à son tour s'y laisse prendre avec la conscience que, jalouse de sa blancheur, cette page l'aspirera, l'avalera en même temps qu'il s'y inscrira, ou guère longtemps après. Et plus du tout de signes, d'écriture. L'unique, le grand espoir sera que d'improbables traces (*aṭlāl*) en subsistent.²⁹⁷

Ce lieu peut être rejoint de par le songe, le délire ou la voie mystique comme nous le verrons chez ses personnages. Dans *L'Infante maure*, par le rêve, l'imagination et la danse, Lyyli Belle visite le lieu d'origine de son père et réinterprète, à partir de ce qu'elle observe, le lieu en question, alors que, jusque-là, elle ne connaissait de ce lieu que sa parole : contes et récits rapportés par son père. Seule la volonté de se souvenir pour récupérer la parole de ce lieu, qui se fait entendre au-delà de ce qui constitue le paysage premier, offre une possibilité de faire l'expérience du retour aux sources.

²⁹⁷ Mohammed Dib, *L'Arbre à dire*, op. cit., p. 37.

De plus, la restitution de la parole de l'oralité ne tombe à aucun moment dans le jeu de nommer l'objet de la quête, mais se contente de décrire les espaces de son expression, en l'occurrence le désert. Chants, proverbes, versets coranique ou biblique, la parole s'attribue tous les espaces du possible pour s'affirmer sans être enfermée dans un espace clos. En d'autres termes, le langage littéraire se réapproprie le dire premier. Cette réappropriation est symbolisée dans les œuvres de Mohammed Dib par la métaphore de l'arbre pour désigner l'être parlant : « porteur de ses dires²⁹⁸ ».

Chez Waciny Laredj, l'oralité se déclare dans deux présences : celle du dialecte algérien et celle de la voix féminine qui guide le mouvement de l'écriture vers la trace. La représentation de l'oral dans le roman de par la présence du dialogue correspond à la langue parlée dans sa diglossie (français, dialecte). Le parler algérien est intégré à l'écriture elle-même, sans aucune volonté de la part de l'auteur de créer une variation morphologique ou syntaxique. Dans notre analyse, nous nous intéresserons plutôt à la présence de la voix. Comment l'auteur reprend les caractéristiques de la voix pour réinvestir sa narration ? Dans ces espaces, la culture de l'oralité tente-t-elle de trouver un refuge accueillant ?

²⁹⁸ Expression empruntée à Mohammed Dib dans la quatrième de couv. de son essai *L'Arbre à dires*, *op. cit.*

Conclusion partielle

Ce chapitre nous a permis d'évoquer les traits de l'oralité au cœur du poétique et du romanesque en situation exilique. Chaque élément, historique, social, culturel, voire spirituel, trouve sa place dans l'oralité à travers la voix qui se revendique de l'espace-temps premier. Avec l'exil, cette voix est la première à pâtir des transformations de l'espace physique. La voix devient intérieure. Le souvenir lui offre un pouvoir de résonance. Elle n'est plus partagée, mais en exil dans l'en-soi de l'auteur, qui n'a d'autres possibilités que de la ressusciter à travers sa textualité. Depuis son ailleurs, encore ne peut-il qu'en formuler une image rapportée, par contraste avec ce que lui offre son nouvel espace.

Le flux direct de la parole ayant cessé, l'écriture romanesque à son tour donne la possibilité à cette oralité d'exister. Dans la littérature algérienne, il s'agit d'un contexte propice aux violences dues à l'élargissement du cadre identitaire. Alors que le poète Mostefa Ben Brahim témoigne de la perte généalogique, le romancier oscille dans un entre-deux imprécis où il alterne l'attrait pour l'ancien et la curiosité pour le nouveau. Pour autant, la parole absente continue de les habiter, tous deux, sous la forme d'un souffle intérieur qui n'est pas souvent facile à exprimer. L'alternative consiste à investir le souvenir, à l'élever en tant que lieu de focalisation de la parole absente. Reste à savoir, dans notre corpus, si les enjeux comparés de l'oralité nous permettent de mieux saisir les figures de la narration et les rapports dialogiques qu'entretiennent les deux écritures.

Chapitre 3

Enjeux comparés de l'oralité *melhūn* et roman

Introduction

Comparer des textes qui nous semblent à première vue difficilement comparables, dont les éléments de comparaison nous échappent, avant de les aborder dans leur contexte culturel, nous conduit à un « comparatisme constructif ²⁹⁹ ». Cette démarche comparatiste permet le rapprochement de deux textes parfois lointains dans le temps par le biais d'un troisième plus récent, qui permet d'établir une relation de dépendances ou d'influences dans une « position triangulaire³⁰⁰ ». Cette manière de procéder nous conduit à intégrer « l'intertextualité », rapprochant des textes soit par transformation d'un autre texte (Kristeva), soit par une mise en relation de plusieurs textes dans un seul (Barthes). Ces transformations sont significatives et pertinentes à partir d'une lecture rétroactive pour atteindre la « signifiance » (Riffaterre) (la réception de l'œuvre), ce qui donne à la poétique une dimension « poïétique » permettant ainsi d'expliquer cette relation complexe qu'entretient chaque œuvre avec les œuvres anciennes. C'est ainsi que le texte ancien devient indispensable pour construire une relation dialectique, dans une continuité entre ce qui est traditionnel et moderne.

Comparer alors des romans, *L'Infante maure* et *Les Balcons de la mer du Nord*, au *melhūn* traditionnel (Mostefa Ben Brahim) devrait nous permettre de bénéficier d'un éclairage nouveau, d'une part, sur le passage du régime de l'oralité à celui de l'écriture, et d'autre part, sur la thématique de l'exil et sur son traitement dans le champ littéraire algérien.

Afin de traiter ce rapport, nous nous intéresserons aux formes énonciatives pour représenter l'exil. Ce système énonciatif propre au poète et à l'écrivain (lieu d'où il s'exprime, le contexte de son énonciation, le destinataire) donne à lire un discours de l'exil. De même, l'intérêt porté au discours implique un retour à l'espace et au temps premier avant l'exil.

²⁹⁹ Francis Claudon et Karen Haddad-Wolting, *Précis de littérature comparée*, Théories et méthodes de l'approche comparative, Paris, Nathan, 1992.

³⁰⁰ *Idem*.

Comment l'énonciation se fait-elle à partir d'un nouveau lieu³⁰¹ ? Pour ce faire, les personnages-énonciateurs de notre corpus tentent de faire entendre une ou plusieurs autres voix. Les poèmes de Mostefa Ben Brahim offrent des indicateurs lexicaux relatifs à l'espace. On a affaire à une forme de poésie bédouine à travers laquelle le poète nous présente son terroir dans une langue particulière qui intègre des éléments lexicaux propres à sa région (Sidi Bel Abbés).

De ce point de vue, comment les enjeux d'une poétique de l'oralité sont-ils investis dans le texte algérien ? Corrélativement, il est important d'analyser la manifestation de l'oralité. Comment le mouvement/passage de la langue d'un lieu à un autre se fait-il ? Quels sont ces enjeux importants lorsqu'il s'agit d'un corpus à la fois transgénérique et multilingue ? Pourrions-nous repérer une variation dans les registres d'écriture ?

Comment la traduction et le geste du traduire, consubstantiel à l'écriture algérienne, prennent-ils en charge l'insertion de l'oralité dans le roman ? Tel qu'elle intervient dans le texte, l'oralité a-t-elle définitivement pour fonction de représenter le passé ou se manifeste-t-elle d'une manière plus dynamique ?

³⁰¹ La perte d'auditoire pour le poète et des lecteurs pour l'écrivain est un des enjeux déterminants pour l'écriture et la réception du texte poétique et romanesque. Cf. Mohammed Dib, *L'Arbre à dire*, *op. cit.*

1. La portée symbolique de la parole dans le *melhūn*

Avant d'aborder les figures de l'exil dans la poésie du *melhūn*, il est important d'analyser les caractéristiques de ce genre de poésie populaire, ces acteurs ainsi que son rôle dans la société traditionnelle.

Au Maghreb, du point de vue historique et anthropologique, la parole du poète est un *trésor*³⁰². Elle véhicule un savoir aussi bien poétique, linguistique³⁰³ qu'éthique : le comportement de l'être dans la société, vis-à-vis de l'autre, et son rapport avec le monde, l'histoire et la divinité. Approfondir ce rapport philosophique nous donne à lire le rapport à soi. C'est pour ces raisons que la société confère au poète le rôle de savant et de porte-parole, d'où il tient son appellation de *guwwāl* (diseur).

Au-delà du sens premier que l'on peut attribuer à la parole du poète, il existe une multitude de significations et de sens qui nous échappent, véhiculés par l'arrangement des mots, d'une part, et la présence des figures de style, d'autre part. Dans la poésie de Mostefa Ben Brahim, nous rencontrons en effet ce genre de procédé poétique. Sa poésie s'enracine dans le jeu de la langue. Sa parole, son organisation dans les vers et les strophes, donne à lire un jeu (jeu rhétorique) ou une énigme lancée par le poète. Inséré comme une toile de fond, ce procédé poétique, n'est saisissable que par les initiés.

Par ailleurs, la parole du poète est liée à un ensemble d'éléments qui dépendent de son cercle d'appartenance : cercle du savoir, cercle poétique, cercle social. Le poète ne cesse de s'en réclamer. Et, de par son pouvoir narratif, il procède à une mise en discours de cette parole, notamment à travers des expressions hyperboliques qui caractérisent particulièrement sa poésie de l'exil. En effet, dans le cas d'un poète exilé, il est d'abord question de l'expression exagérée des états internes du poète (sensations, sentiments, impressions). L'intérêt de sa parole est double : elle nous informe sur l'état du poète et sur les rapports que le poète établit et entretient avec le lieu d'accueil.

³⁰² Cf. Mohammed Kadi (1882, 1942), *kenz el meknouz fi chi`r el melhūn* (Trésor caché dans la poésie du *melhūn*), 1928, Alger, Ata`labia. Parmi les plus anciens écrits en Algérie sur la poésie du *melhūn*.

L'auteur nous explique, dans l'introduction de cet ouvrage, que le choix du titre a été déterminé par la beauté des poèmes collectés. Cette poésie « est un trésor pour celui qui a le goût, et est amoureux de la langue (parole) des Arabes ».

³⁰³ Les règles de grammaire par exemple comme nous pouvons le retrouver dans quelques poésies.

D'autre part, la parole portée par le poète, nous amène à lui reconnaître un sens de l'oralité. Dans le *melhūn*, elle se manifeste à l'appui de différents systèmes d'énonciation, englobant la parole du poète, son destinataire et les thématiques abordées. Ces systèmes d'énonciation expriment à la fois la mythologie d'un peuple, ses fondements et son essence. Ils assurent également un rôle de transmission culturelle et l'histoire acquiert du même coup des vertus constituantes. Un autre système énonciatif réside dans la mise en scène de la parole, à travers le procédé de théâtralisation de l'espace social.

Ainsi, l'oralité dans le *melhūn* fictionnalise l'histoire d'un groupe humain et se fait en outre le canal de l'énonciation où l'évocation du divin côtoie les valeurs fondatrices d'un peuple. En l'espèce, l'oralité joue le rôle de berceau identitaire. Le poète populaire, son talent artistique fait la valeur de sa mission. Peintre de la scène sociale, de la vie quotidienne, il n'en est pas moins esthète et figure sociale, à l'image de Mostefa Ben Brahim.

1.1. Le *melhūn* et les voix des sens

Dans le *melhūn*, l'oralité se conjugue avec le rythme et la musicalité de la langue (auralité) quand il s'agit du chant/performance oral(e). En effet, la cadence de la phrase poétique « découle de la structure même de la langue³⁰⁴ » que le poète du *melhūn* utilise, c'est-à-dire l'arabe algérien. En outre, le *melhūn* est basé sur un système rimé qui occupe une place importante dans le vers. Souvent, cette rime qui joue plusieurs rôles dans le poème notamment esthétique et mnémonique, est en accord avec l'instrument de musique qui accompagne la *qṣīda*. À elle seule, elle n'est pas le rythme, mais elle joue un rôle majeur dans la configuration du rythme et de la musicalité. Ahmed Tahar, dans son ouvrage *La poésie algérienne populaire (melhūn)*, la présente comme suit : « [elle] consiste en la répétition d'un même son à la fin de deux ou plusieurs vers ou hémistiches, conserve, dans le *melhūn* algérien, comme dans la poésie classique moderne, une réelle valeur et contribue, pour une part non négligeable, à relever la musique du vers³⁰⁵ ».

Dans notre cas, c'est-à-dire quand il s'agit d'une énonciation de la/les voix portée(s) par un texte, ce rythme prend pour résonance la sensibilité et le corps du poète.

1.1.1 Les aspects de l'oralité dans la langue

Avant d'analyser les enjeux de l'oralité dans le *melhūn*, intéressons-nous à sa langue, sa *koïnè*³⁰⁶, qui émane de l'oralité. Elle est le produit des mélanges des anciens dialectes de l'Arabie, de l'Andalousie, du Maghreb et des brassages des tribus, nous dit David Cohen³⁰⁷ dans son étude sur la *koïnè* arabe. Nous n'entendons pas fournir dans notre travail une analyse linguistique de cette *koïnè*, dans la mesure où cela n'est pas de notre ressort. Nous nous intéresserons toutefois à l'aspect socio-anthropologique de cette langue afin de mieux appréhender son évolution dans un système qui relève principalement de l'oralité.

³⁰⁴ Ahmed Tahar, *La poésie populaire algérienne (Melhūn)*, rythme, mètres et formes, Alger, Société Nationale d'Édition et de diffusion, 1975. p. 67.

³⁰⁵ *Ibid.*, pp. 140-141.

³⁰⁶ Cf. David Cohen, *Langues communes et dialectes arabes*, in *Arabica*, May 1962, pp. 119-144. Cet article propose une étude comparative entre la *koïnè* grecque et la *koïnè* arabe.

³⁰⁷ David Cohen, *Langues communes et dialectes arabes*, *op. cit.*

Ahmed Amine Dellaï, spécialiste du *melhūn*, nous propose une définition qui met l'accent sur l'aspect linguistique :

La langue des poètes de Melhoun [...] réunit en elle ce paradoxe d'être une langue populaire tout en étant difficile d'accès au premier abord, c'est-à-dire qu'elle présente l'aspect du langage recherché et du propos élevé, tout en étant populaire et dialectale. D'autres ont parlé d'une « langue mixte, entre le dialectal et le classique ». Nous pouvons la définir, en somme, comme une *koïnè* littéraire populaire qui s'enracine dans le substrat de l'arabe dialectal tout en s'ouvrant largement à l'arabe classique sans jamais se confondre avec lui, dans un mouvement d'emprunt-adaptation à la langue classique, mouvement qui traduit une forte demande lexicale induite par les besoins de la création et de l'innovation³⁰⁸.

L'étude de David Cohen, citée ci-dessus, vient confirmer ce que déclare Ahmed Amine Dellaï. Citant Régis Blachère³⁰⁹, David Cohen, met l'accent sur le caractère disparate de cette langue. Il présente la langue du *melhūn* comme un « idiome, “composite” et “factice” des poètes de l'Arabie centrale ³¹⁰ ». C'est ce qui lui octroie « un réservoir lexical d'une richesse remarquable », pour citer Ahmed Amine Dellaï.

Son originalité, continue Ahmed Amine Dellaï, réside aussi bien dans l'aspect linguistique que supra-linguistique :

L'autre phénomène qui constitue la première source d'apport en terme lexical, en dehors de l'arabe classique, c'est ce mouvement qui vise à mobiliser en totalité les ressources cachées de l'arabe dialectal. Tout ceci induit une spécialisation et une sophistication de la langue des poètes qui fait du Melhoun, terme qui désigne en même temps la langue et la production poétique, un genre littéraire qui nécessite un déchiffrement de son lexique³¹¹.

³⁰⁸ Exposé de projet et/ou de problématique pour la réalisation du dictionnaire de la langue des poètes du Melhoun.http://crasc.dz/pdfs/dellai_amine.pdf, consulté le 13/02/2017.

³⁰⁹ Régis Blachère, *Histoire de la littérature arabe, I*, Paris, 1952, p. 80.

³¹⁰ David Cohen, *Langues communes et dialectes arabes, op. cit.*, p. 120.

³¹¹ Exposé de projet et/ou de problématique pour la réalisation du dictionnaire de la langue des poètes du Melhoun, *op. cit.*

Azza Abdelkader insiste aussi sur le caractère disparate de cette langue et sur la difficulté de lui donner une définition bien précise : « Chaque pays, chaque région, chaque peuple par lui-même ou par l'influence de ses voisins qu'il subit, a contribué peu ou prou au morcellement de cette langue courante en un grand nombre de dialectes ³¹² ».

Aussi, est-il important de rappeler qu'elle s'est construite et développée sur les bases d'une appréciation des maîtres et des auditeurs, passionnés de *šī'r el melhūn* (la poésie du *melhūn*). En effet, depuis ses débuts, les poètes composaient leurs qaṣīda en imitant le modèle de leurs maîtres et « quand leur réputation de *guwwāl* est faite, ils font école ; des disciples les fréquentent et apprennent leurs œuvres pour s'initier à la poésie ou pour exercer la profession de Meddāh ³¹³ ».

Ainsi, ces poètes appelés aussi « *rawi* » ³¹⁴ à force de s'exercer, devenaient à leur tour des poètes capables d'apporter une nouveauté dans leur poésie en introduisant « une note d'originalité aussi bien dans la forme que dans le fond ³¹⁵ ». C'est pour cela que nous repérons dans le *melhūn* un rythme composite³¹⁶. Il fallut attendre le XIX^{ème} siècle pour que les études de dialectologie participent à la question de la métrique du *melhūn*, notamment dans les travaux de l'orientaliste allemand H. Stumme³¹⁷.

³¹² Azza Abdelkader, *Barde de l'Oranais*, op. cit., p. 13.

³¹³ Ahmed Tahar parle de poésie à versification quantitative et de poésie à versification accentuelle. Ahmed Tahar, *La poésie populaire algérienne (melhūn), rythme, mètres et formes*, Alger, Société nationale d'édition et de diffusion, 1975, p. 17.

³¹⁴ Ahmed Tahar définit ce terme comme suit : « sorte de rhapsode qui rapporte les poésies ». Cf. *La poésie populaire algérienne (melhūn)*, op. cit., p. 2.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 17.

³¹⁶ Cette diversité rythmique, le *melhūn* la tient de l'art des poètes comme Said Bouathmane El Mendassi Ecchirif grand maître du *melhūn*, El Masmoudi, Hammad El-Hamri, et d'autres.

³¹⁷ Tahar Ahmed, *La poésie populaire algérienne (melhūn)*, op.cit., p. 3.

Le rythme ici concerne la configuration des syllabes dans le but de produire un air plaisant³¹⁸. Dans le cas de poète-*guwwāl*, Azza Abdelkader rappelle qu'une forme de « résonance chaleureuse³¹⁹ » est exigée pour satisfaire « l'oreille et l'esprit de l'auditeur bédouin³²⁰ ». Dans les poèmes de Mostefa Ben Brahim, cela se traduit par le terme de *giwan*³²¹, un adjectif désignant les passionnés et professionnels du rythme (*nass el giwan*) :

Je suis un homme de divertissement
Et je divertis mes frères (amis, poètes, alliés)
Ma réputation est grande chez les Arabes
Mes disciples, dans les mariages, chantent en ton honneur³²²

وانيا مولي غيوان ونقصر بك للاخوان
خبري شايع في العربان وقناديزي في الاعراس بك تلوي

Aussi, ce terme de *giwan* remplit la fonction d'un nom pour signifier un état d'extase musical. Dans les poèmes de Mostfa Ben Brahim, il est employé pour accompagner notamment le décor des fêtes :

Mon cœur évoque la patrie ; les divertissements et les parades à cheval.
Mes administrés et mes cavaliers ; ainsi que les femmes coquettes, bercées dans les palanquins.
Prêtes à jeter le trouble dans les cœurs ; et aussi les adolescents faisant retentir leur cri de guerre et la poudre.
(Je songe) aux apprêts des réjouissances, avec gallâl et gaçba faites à mon goût.
Aux concerts, divertissements et spectacles nocturnes³²³.

قلبي تفكر لوطن الزهو وركوب الخيل
ارعيتي والفرسان خودات في احراج تميل
متحزمين للفتان شبان يلغوا بكحيل
اذا انتصب الميدان قلال وقصب تاويل
وتقاصر والغيوان وفرايح بطول الليل

³¹⁸ Ahmed Tahar parle de poésie à versification quantitative et de poésie à versification accentuelle. Cf. *La poésie populaire algérienne (melhūn)*, op. cit.

³¹⁹ Azza Abdelkader, *Barde de l'Oranais*, p. 19.

³²⁰ *Idem*.

³²¹ Traduit par Azza Abdelkader « divertissement ».

³²² Notre traduction, [pièce XXIX, vers 59, p. 218]. Ahmed Amine Dellaï nous propose dans son ouvrage "Chants bédouins de l'Oranie"(ENAG, Alger, 2003) la traduction suivante : Ne suis-je donc pas un maître du chant, un habitué des concerts, en toutes saisons? Je suis célèbre dans toutes les tribus, et mes disciples, dans les soirées de mariage, chantent en ton honneur ».

³²³ M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 84, [pièce XXXI, Frach 1, p. 227].

La séduction, dans ce sens, fonctionne dans le but d'attirer les « amateurs » afin de garantir l'assimilation de la qaṣīda et sa transmission sur un mode agréable et convivial. Nous pouvons parler d'assimilation et de transmission dès l'instant où l'auditoire partage le même savoir musical et pratique sa composition ou du moins son rythme. Dans ce cas, il s'agit d'un langage et d'un imaginaire communs. Parler d'assimilation dans un régime d'oralité, comme celui du *melhūn*, c'est penser notamment aux facultés et procédés mnémotechniques chez le poète (quand le poème est chanté) et chez l'auditoire. Ces acteurs partagent une mémoire, celle des gestes³²⁴ et des paroles, amplifiée par le débit scandé. Afin de mieux cerner cet enjeu mémoriel, nous pouvons rappeler le rôle didactique qu'a joué la poésie orale.

Son mode de consommation (oralité) a été longtemps considéré comme un support essentiel d'abord pour divertir le peuple ensuite pour les informer sur la société, l'histoire et la religion par exemple. Parfois, un poème peut traiter tous ces sujets à la fois. C'est ce qui explique la présence de plusieurs catégories poétiques dans un même poème. Dans le *melhūn* de Mostefa Ben Brahim, plusieurs catégories poétiques cohabitent : le *fahr*, l'éloge panégyrique, le *hija* (le contraire du *mādh* louange), que nous traduisons par la satire, présente notamment dans les joutes poétiques, *nasīb*, l'éloge de la tribu, poésie amoureuse ou *gāzāl*, traduit par Azza Abdelkader l'érotisme³²⁵, ce qui relève du bachique ou *hamriya*.

³²⁴ Dans ce cas, le rythme est davantage marqué par la danse des flûtistes pour faciliter la mémorisation. Azza Abdelkader le souligne : « lorsque le Cheikh achève la phrase, les flûtistes reprennent l'air sur un mode plus élevé, parfois en balançant les épaules, la tête inclinée pour en mieux marquer le rythme », M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 19.

³²⁵ *Ibid.*, p. 37.

Outre ces aspects, le poème du *melhūn* a servi de substrat pour les proverbes populaires³²⁶. Dans son étude critique des pièces poétiques de notre poète, Azza Abdelkader rappelle la propension de Mostefa Ben Brahim à reprendre les dictons et les proverbes du parler pour les incorporer à son langage poétique :

Les Maghr(i)[é]bins constituent un peuple sentencieux. Ils ont le goût des proverbes, des maximes, et des paraboles. Ils aiment les entendre, et en user pour prodiguer des conseils, étayer une argumentation ou une justification [...] C'est ainsi que la littérature sentencieuse dans la région de Sidi Bel Abbès est véritablement prodigieuse, et les gens dans la conversation courante, en font un usage immodéré [...] Mest'fa Ben Brahim, possède bien cette tournure d'esprit, mais bien souvent il a forgé lui-même ses sentences ou bien, les puisant dans l'usage courant, il leur a donné leur forme définitive³²⁷.

Voici quelques exemples de proverbes repris et arrangés par Mostefa Ben Brahim :

Celui qui vole (voltiger), redescendra, celui qui grossit,
maigrira, celui qui commande, sera destitué³²⁸.

من طار ينزل ** و من سمن يهزل - ** و من تقيد ينعزل

Il devient chez Ben Brahim :

Celui qui vole, il sera bien obligé de redescendre sur terre³²⁹.

من طار حق ينزل في الأرض حتام

Nous retrouvons cet imaginaire local dans les dictons créés par Mostefa Ben Brahim devenus célèbres et usuels dans la région de Sidi Bel Abbès. Citons quelques exemples :

Le monde est plein de dires	الدنيا غير قال قال ³³⁰
Celui qui sème le bien le récolte après ³³¹	الخير زراعه يلقاه القدام
Les pleurs ne rétablissent pas les choses	البكو ما يرد صوالح ³³²
La valeur de la fille n'est estimable que par son père	عز البنت الامع بوها ³³³

³²⁶ Ces derniers ne sont pas forcément repris que pour leur caractère vertueux et didactique mais souvent parce qu'ils entretiennent dans l'agencement des syllabes une stratégie pour la mémorisation de la qaṣīda.

³²⁷ Azza Abdelkader, *Barde de l'Oranais*, p. 48.

³²⁸ Notre traduction, signalé en arabe dans la partie introductive de l'ouvrage, p. 44.

³²⁹ Notre traduction, [pièce XIII, Hedda 2, p. 123].

³³⁰ Notre traduction, [pièce II, Hedda 2, p. 68].

³³¹ Notre traduction, [pièce XIII, Hedda 2, p. 123].

³³² Notre traduction, [pièce XXXII, Frach 2, p. 231].

³³³ Notre traduction, [pièce XXXIV, Frach 18, p. 275].

À travers ce genre de procédé poétique, le poète intègre une parole qui porte une mémoire et une sagesse. Nous ne pouvons de ce fait ignorer l'aspect socioculturel dans la composition même de cette langue. Son élaboration est conçue à partir de contextes en étroite relation avec l'oralité en situation, autrement dit, vivante. Mostefa Ben Brahim prend en charge ce travail poétique dans un langage qui semble codé et renvoie à des modes de représentations propres aux tribus de sa patrie.

La transmission de ces proverbes «de bouche à oreille», de génération en génération, perdure depuis des siècles en Algérie³³⁴. Cette pratique contribue à l'éducation et à la richesse de l'imaginaire populaire. Autrement dit, l'oralité est la voie(x) par laquelle le groupe conserve sa culture. Comme le définit le médiéviste Paul Zumthor, « elle assure ainsi la perpétuation du groupe en question et sa culture : c'est pourquoi un lien très fort l'attache à la "tradition", celle-ci étant, en son essence, continuité culturelle³³⁵ ».

Le poète est le porte-parole de sa tribu. Il doit se préoccuper du style et de la forme. Mostefa Ben Brahim est considéré comme l'un des grands poètes de l'Oranais grâce à son remarquable talent poétique. De plus, l'adaptation de ses textes à travers la musique moderne (comme le *rai*³³⁶ ou le « *asri* » oranais³³⁷, l'oranais moderne) a été largement facilitée par le contenu volontiers parlé et oralisé du *melhūn*, où transparaissent proverbes et dictons.

³³⁴ C'est le cas aussi pour le Maghreb.

³³⁵ Zumthor Paul (2008), *Oralité*, *op.cit.*

³³⁶ Un genre de musique urbaine, né à Oran et Sidi Bel Abbès vers 1920 en darja. Cf. Marie Virolle, *La chanson rai, De l'Algérie profonde à scène internationale*, Paris, Karthala, 1995.

³³⁷ Un genre de musique urbaine créée principalement par Blaoui El Houari et Ahmed Wahbi vers les années 1930-1940, influencé par la musique égyptienne.

1.1.2. Les enjeux identitaires dans la poésie

La parole du poète possède également une fonction politique de revendication et de valorisation identitaires. Souvent dans les *qaṣīda* du *melhūn*, nous relevons des éléments autobiographiques qui témoignent de l'appartenance du poète à travers la mise en fiction de son parcours épique, amoureux, religieux. Cette appartenance est repérable principalement dans deux domaines : linguistique et thématique. Un certain nombre de déclarations récurrentes dans son *diwān* donne à lire une stratégie de revendication identitaire.

J'appartiens à la race des preux – les Beni `Amer sont mes ancêtres³³⁸.

انا من سرية الابطال ** ابني عامر دوك وردى

Les hauts faits des Ajouad, je les connais assez pour t'en parler ; depuis le jour où les H'Yaïna, m'en ont fait le récit ³³⁹.

شت الجواد ما نهدرلك ** يوم الحياينة عادولى

Outre ses déclarations, sur le plan purement structurel de la langue utilisée par le poète, nous relevons la mise en scène d'une appartenance ethnique rurale. Le *diwān* de Mostefa Ben Brahim est composé de *qaṣīda* dans un dialecte bédouin, repérable à travers le système phonétique et les voyelles utilisées³⁴⁰.

Le dialecte écrit suit la phonétique du dialecte oral³⁴¹. Voici quelques points de comparaison entre le dialecte citadin et le dialecte bédouin de notre poète :

- « elle est partie » : صدّت *ṣaddat* (bédouin), راحت *rāḥat* (citadin).
- « on est arrivé » : خلطنا *ḥlatna* (bédouin), وصلنا *wṣalna* (citadin).
- Pour exprimer une longue attente : عيطة *ayṭa* (bédouin), شعال *š`āl* (citadin).

³³⁸ *Ibid.*, p. 62, [pièce II, Hedda 2, p. 68].

³³⁹ *Ibid.*, p. 89, [pièce XXXII, Frach 7, p. 235].

³⁴⁰ Deux variantes caractérisent le parler algérien, selon les travaux des spécialistes : le parler citadin et le parler bédouin. Chaque parler se caractérise par un champ lexical, des voyelles et un système phonétique propres. Cf. W. Marçais, *Le dialecte arabe parlé à Tlemcen, grammaire, texte et glossaire*, Paris, Ernest Leroux, Éditeur, 1902. C. Sonneck, *Six chansons arabes*, p.5.

³⁴¹ Les manuscrits arabes des indigènes sont écrits en dialecte arabe tel qu'il est prononcé par eux. Cf. G. Delphin, *Recueils de textes pour l'étude de l'arabe parlé*, Paris, E. Leroux, 1891, p.VI.

- Pour marquer la temporalité en employant le verbe « demeurer » : فَمْنَا gumnā (bédouin), فَعَدْنَا/بَقِينَا bqīna/ g`adna (citadin).

Parmi les études dialectologiques arabes, celle de Sonneck (1899), sur les chansons arabes en dialecte maghrébin, publiée par le *Journal Asiatique*, nous intéresse particulièrement. Il remarque deux catégories distinctes d'arabe dialectal (bédouin et citadin) à travers certains traits caractéristiques (phonétique et usage poétique de la langue), dans la poésie populaire du *melhūn*. Il relève une poésie écrite en dialecte bédouin qui se rapproche de la poésie arabe classique dans le style d'écriture et les thématiques abordées. Cette poésie bédouine, il l'associe à celle des poètes arabes de l'ancienne Arabie. La deuxième catégorie poétique est celle qui est composée en dialecte citadin. Cette poésie citadine revendique sa filiation avec la poésie des Arabes d'Espagne. Elle serait une simple imitation de celle des « Maures bannis d'Espagne ». Cette différenciation oppose les deux catégories du genre poétique liée chacune d'elle à une identité.

Cette *koinè* n'a de sens que dans le cercle fermé du *melhūn*, ce qui sous-entend des relations d'inclusions/exclusions de métaphores, de thèmes, d'images que l'on ne trouve pas forcément dans d'autres genres. Les spécialistes du *melhūn* soulèvent des points de divergences entre les deux catégories de la poésie du *melhūn* : la citadine et la bédouine. Ces catégories partagent plus ou moins les mêmes thématiques de l'amour, de l'éloge du prophète et de la description des lieux marqués par la trace de la bien-aimée, par exemple. Cependant, quelques thématiques comme le charme de la ville et de ses quartiers, à l'exemple du *derb*, sont plus présentes dans la poésie citadine. Quant à la poésie bédouine, ses thématiques sont centrées sur la description du monde rural : les récits épiques, la montagne, les puits, les animaux. Sonneck rajoute : « célébrer les vertus d'un saint de l'Islam, chanter ses amours et les exploits de sa tribu, s'enthousiasmer au souvenir d'une chasse ou d'un combat, décrire en connaisseur les beautés de sa dame ou celles de son cheval, descendant de ces guerriers dont chacun était un poète ³⁴² ». Ces caractéristiques de la poésie bédouine soulevées par Sonneck figurent dans l'œuvre de Mostefa Ben Brahim. Nous les développerons dans les parties analytiques qui suivent.

³⁴² M. C. Sonneck, *Six chansons Arabes en dialecte maghrébins*, Journal asiatique ou recueil de mémoire, d'extraits et de notices, relatifs à l'histoire, à la philosophie, aux langues et à la littérature des peuple orientaux, Extraits des numéros de Mai-Juin, Juillet-Août et Sept-Oct. 1899, Paris, Imprimerie Nationale, pp. 5-6.

Outre l'exaltation des sentiments, le poète avait le pouvoir d'influer sur l'ensemble des tribus. Il était à la fois un barde, un orateur, un oracle, mais aussi un informateur. Il devait donc, se préoccuper de son style.

1.2. La parole et son pouvoir à dire le mythe

Bernard Dupriez définit le mythe comme un : « Récit symbolique dans lequel, personnages, paroles et action visent à instaurer un équilibre de valeurs spirituelles et sociales où chacun peut se situer et qui donne une interprétation de l'existence³⁴³ ». Dans le *Dictionnaire des symboles*, Jean Chevalier et Alain Gheerbrant proposent une définition qui met l'accent sur l'aspect symbolique du mythe :

[...] une représentation de la vie passée des peuples, leur histoire, avec ses héros et ses exploits, étant en quelque sorte rejouée symboliquement au niveau des dieux et de leurs aventures : le mythe serait une dramaturgie de la vie sociale ou de l'histoire poétisée... Quels que soient les systèmes d'interprétations, ils aident à percevoir une dimension de la réalité humaine et montrent à l'œuvre la fonction symbolisante de l'imagination. Elle ne prétend de donner le vrai de la science, mais exprime la vérité de certaines perceptions³⁴⁴.

Roland Barthes, dans le chapitre « Le mythe, aujourd'hui » de son ouvrage *Mythologie*³⁴⁵, affirme que « le mythe est une parole ». Il précise : « On entendra donc ici, désormais, par langage, discours, parole, etc., toute unité ou toute synthèse significative, qu'elle soit verbale ou visuelle : une photographie sera pour nous parole au même titre qu'un article de journal ; les objets eux-mêmes pourront devenir parole, s'ils signifient quelque chose.³⁴⁶ » Nous reprenons dans notre analyse cette définition de la parole. Nous considérons autant le langage que le geste/mouvement du corps du poète comme une parole destinée à produire du sens, une signification.

³⁴³ Dupriez Bernard, *Les procédés littéraires*, Paris, Département d'Univers Poche, 1984, p. 304.

³⁴⁴ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, 1997, p. 656.

³⁴⁵ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 189.

Roland Barthes insiste sur le fait que le mythe «[...] est un système de communication, c'est un message³⁴⁷». À la question qu'il pose : « Tout peut donc être mythe ?³⁴⁸ », la réponse est : « Oui, je le crois, car l'univers est infiniment suggestif. Chaque objet du monde peut passer d'une existence fermée, muette, à un état oral, ouvert à l'appropriation de la société, car aucune loi, naturelle ou non, n'interdit de parler des choses³⁴⁹ ». Cette façon d'approcher le monde à partir de la prestation orale, nous renvoie à la poésie du *melhūn* et son pouvoir d'intégrer le mythe. En effet, la poésie populaire est l'espace favori du récit mythique qui, anonyme et collectif, véhicule une tradition. Florence Dupond dans son ouvrage *L'invention de la littérature*³⁵⁰ reprend cet aspect des pratiques orales, berceau de la transmission du mythe. D'après elle, le mythe ne serait pas vivant sans la transmission orale dans les espaces publics qui servent à réunir et par là même unir un groupe. Comment cette transmission se fait-elle ?

Ces histoires, autrefois transmises par la tradition orale, imposent une forme de théâtralité à nommer par le poète. Pour le cas de la poésie du *melhūn*, déclamée ou chantée, sa place dans les manifestations collectives n'est pas à contester. Outre qu'elle distrait du fait de l'intelligibilité de son langage et la force de sa parole instructive, cette poésie informe et instruit le peuple sur son appartenance, ses ancêtres et son histoire. Souvent ces récits rapportés mêlent l'historique au fabuleux et au merveilleux, selon le goût du public. Ils proposent un imaginaire dans lequel les mythes comprennent à la fois la pensée magique, le trajet épique et la tradition orale. Barthes présente cette ouverture du mythe comme suit : « [...] chaque objet du monde peut passer d'une existence fermée, muette, à un état oral, ouvert à l'appropriation de la société³⁵¹ ».

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 182.

³⁴⁸ *Idem.*

³⁴⁹ *Idem.*

³⁵⁰ *Idem.*

³⁵¹ *Ibid.*, p. 194.

Voyons quels genres de mythes traversent notre poésie populaire ? S'agit-il de mythes destinés à l'éducation sociétale, d'une mythologie œuvrant à la construction identitaire ? Force est de constater que, dans le *melhūn*, l'oralité porte la voix du poète et relaie le verbe divin et la parole mère, inspirant son devoir de transmission.

1.2.1. Un canal pour la voix du divin

À la voix de l'oralité portée par le poète, se surimpose celle du sacré, par l'entremise de cette voix que nul (poète et auditoire) ne conteste : la parole divine d'Allah, celle du Prophète ainsi que celle de son serviteur Abdelkader El Jilani. Ce couple, Allah et son serviteur, présenté selon les récits rapportés comme un saint, est souvent repris par la poésie populaire traditionnelle de type *melhūn*. Cette pratique poétique remonte certainement à l'arrivée des Arabes au Maghreb, mais l'on perçoit sa présence dans la poésie arabe depuis la période abbasside. Avec l'avènement de l'islam, la poésie arabe intègre des thématiques qui traduisent les influences religieuses qui habitent l'âme du poète, comme *azzahd wa taṣawuf*, l'ascèse (le fait de renoncer aux plaisirs de la vie), dans la doctrine mystique soufie³⁵². Par son côté savant et grâce aux exploits qu'il a réalisés, selon les récits traditionnels, le saint est présenté comme un personnage exemplaire. Il joue dans l'imaginaire populaire un rôle important. Vénéré, il est souvent considéré comme l'intercesseur auprès d'Allah. Pour matérialiser sa présence, on lui construit souvent un mausolée (*ḍarih/qūbba*) en l'honneur de sa mémoire, considéré comme un lien de recueillement et symbole de protection des habitants de l'espace en question.

³⁵² Cette démarche fait son apparition dans les premières années du pouvoir abbasside, en réaction contre les anciennes poésies où l'on faisait l'éloge de la femme et de l'alcool. L'initiateur de ce genre de poésie est إسماعيل بن القاسم بن سويد العيني، أبو إسحاق، appelé أبو العتاهية.

La poésie de Mostefa Ben Brahim métaphorise ce rapport qu'entretient l'homme avec l'esprit du saint, à cette époque. Dans son poème *Le ramier (el-gumrī)*, le rapport avec la sainteté est présent dans l'invitation au pèlerinage des mausolées, thématique à travers les consignes adressées au pigeon voyageur. Fier, le poète profite du voyage du ramier pour faire l'éloge des tribus arabes de l'Ouest algérien. Chaque lieu devient chargé d'une symbolique identitaire et porte en lui la voix d'un saint :

À Sidi Mellouk, tu trouveras les ruines d'un bassin d'eau, tu y boiras et prendras du repos³⁵³

في سيدي ملوك تجبر صور صاريح من الماء اشرب وارتاح

Rends visite au mausolée du cheikh³⁵⁴, tu ne seras jamais déprécié³⁵⁵

زور مقام الشيخ ليس تبور

À l'heure de 'acr, tu seras à Oujda ô (messenger) ailé, tu passeras la nuit à la mosquée, sans aller ailleurs³⁵⁶

وقت العصر تكون في وجدة آ الطائر في جامعها بات لا تغدى لمكان

Fais-leur tes adieux avant (de reprendre) ton voyage ; salue sidi Yahia, son mérite est éclatant³⁵⁷

بقيهم بالخير قبل الاتسافر سيدي يحي بايعه مولى برهان

Suis le cours de l'oued et va lentement, près des térébinthes, tu trouveras un groupe de mausolées ; Ces saints appartiennent aux Mhâja, rends visite au cimetière et implore ces « pôles » ; L'auteur de mes soucis n'est pas venu me voir ; « le gardien de la (jument) baie a déçu mon espérance³⁵⁸

خذ الواد وسير بالجرجة في البطام تصيب جمع قباب
هدوك الصلاح لمهاجة زور الروضة و انتشد الاقطاب
والي بي ما رقب ما جا راع الحمرا فيه طني خاب

³⁵³ M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 96, [pièce XXXIV, Frach 5, p. 251].

³⁵⁴ Il s'agit du cheikh Abdelkader El Jilali, signalé aussi par le traducteur de cette pièce Azza Abdelkader.

³⁵⁵ M.B.B, *Barde de l'Oranais*, op. cit.

³⁵⁶ *Op., cit.*, p. 97, [pièce XXXIV, Hedda 6, p. 252].

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 98, [pièce XXXIV, Hedda 7, p. 253].

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 102, [pièce XXXIV, Frach 13, p. 265].

L'évocation de l'arabité par la multiplication des toponymes est accompagnée par un champ lexical associé à l'islam : « mosquée », « à l'heure de 'acr ». Le poète attribue une mémoire arabo-musulmane à ces lieux. Les convulsions de la passion identitaire et mystique telle qu'elles sont exprimées dans ces vers nous renseignent sur son origine. Interrogeons-nous sur cette démarche poétique : dans quel sens est-elle appelée ici ?

Il semblerait qu'une intention identitaire se dessine ³⁵⁹ et impose une volonté d'inscrire ces territoires dans la grande histoire du monde arabo-musulman.

1.2.2. La théâtralité, lieu de « prestation orale »

Partant de l'idée que la poésie populaire est l'espace favori du récit mythique, nous nous demandons comment le discours mythique est pris en charge par le poète du *melhūn*. Dans le milieu traditionnel de Mostefa Ben Brahim, la parole est accompagnée d'un orchestre et d'une harmonisation nécessaire comme nous l'avons évoqué ci-dessus : les chanteurs et les instrumentistes, appelés *šeddāda*, la danse et le rythme. Son exécution fait appel à ce que nous pouvons nommer « théâtralité ». La théâtralité serait la mise en scène de la parole du poète. Elle contribue à amplifier le sens et la signification du dire. Véritablement imprégnée de la culture orale, cette théâtralité se définit dans le geste du poète, l'emplacement du corps dans l'espace ³⁶⁰ ainsi que dans l'ensemble des éléments du décor qui l'accompagne³⁶¹. En même temps qu'il déclame son poème, le poète le vit, le met en scène au prisme de la danse poétique, des rires et des pleurs de son auditoire. Dans ce sens, le poète joue avec son corps et fait jouer le corps des autres.

³⁵⁹ Je pense ici à l'identité personnelle, qu'entretient l'être avec son lieu. Dans son ouvrage *Le lieu de mémoire*, Pierre Nora nous explique que chaque objet peut devenir un lieu de mémoire quand il est investi par l'affect.

³⁶⁰ Le rôle du *guwwāl* dans la *halqa*.

³⁶¹ Dans la culture traditionnelle algérienne le mariage met en scène ce genre de décor. Il s'agit d'une forme de théâtralisation, représentation d'un certain imaginaire propre à ce genre de circonstance.

Outre la performance du poète, le maintien de la tradition orale dépend de l'espace public. Nous pouvons signaler l'importance de l'espace socio-anthropologique dans la lecture des *qaṣīda* de Mostefa Ben Brahim. La théâtralité impose un rapport entre l'acte, c'est à dire la mise en scène de la poésie et la dimension spatio-temporelle. Dans son étude sur la théâtralisation dans la poésie orale, Paul Zumthor insiste sur ce qui accompagne le corps qui déclame :

Au-delà du corps, ce sont les circonstances matérielles entourant la performance (son décor) qui se trouvent engagées dans ce procès global, multiple, complexe, de signification. Certaines traditions l'ont réglé avec soin ; mais, même hors de toute codification, jamais le décor de la performance n'est indifférent à la manière dont est reçu le message poétique ni à l'interprétation qu'en fait l'auditeur. En ce sens peu de choses distinguent, du théâtre, la poésie orale ³⁶².

La théâtralisation est signalée à travers les différents procédés de l'art oratoire, où le corps du poète rentre en symbiose avec l'espace public. Chaque espace renvoie à un rituel et à une mémoire que le poète reprend et thématise. Dans le *melhūn*, les milieux urbains et ruraux (*derbs*³⁶³, cafés maures, les places publiques des mosquées, montagne, bordj,...), sont souvent revisités par l'imaginaire du poète. Chacun de ces espaces inscrit sa trace à partir de son rapport à l'histoire personnelle ou collective. Chez Mostefa Ben Brahim, l'espace de référence est par excellence rural, vu son appartenance semi-nomade. Cependant, le café maure est cité par notre poète comme lieu de la consommation de la poésie : « (Je revois) les cafés, les sièges, les gens assis face à face³⁶⁴ » « قهوة و كرسي و الناس متقابلة ».

³⁶² Paul Zumthor, *Oralité*, *op.cit.*

³⁶³ Petite ruelle que l'on trouve dans les anciennes villes du Maghreb à l'exemple de la ville de Tlemcen et d'Alger. Plusieurs poètes évoquent le *derb* dans leurs poèmes à l'exemple de Abu Mediane Ben Sahla, poète maghrébin du XVIII^e siècle, dans son poème « Lumière de mes yeux » traduit de l'arabe « يا ضوا اعيناني ». Cf. Les cahiers du CRASC n°15, Turath n°6-2006, pp.41-50. Accessible sur le lien :

<https://cahiers.crasc.dz/index.php/fr/les-cahiers/21-turath-le-melhoun-textes-et-documents>.

³⁶⁴ M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 85, [pièce XXXI, Hedda 3, p. 229].

Le décor accentue l'aspect théâtral du poème chanté. Il contribue à une forme de spectacularisation comme dans les vers suivants :

Ô Iaho, viens approche, apporte la chandelle, allons Juif !
Dépêche-toi de l'approcher, sans l'allumer, car j'ai de fines
allumettes »
J'ai aussi une pipe, un de ces longs calumets : tâche de la
trouver près de mon oreiller ³⁶⁵

ايا هو احي تعال ** جيب البوجي ترى يهودي
اعجل بها بلا شعاع ** زلاميت الخفيف عندي
عندي سبسي من الطوال ** شوفه ثمة حذا وسادي

Ou encore quand il parle de la bien-aimée :

Faire teinter les coupes et les Kholhals et prendre de la verte
liqueur, c'est le divertissement réservé aux hommes de goût
Les bougies dans les chandeliers sont allumées et les joues
qu'elles éclairent deviennent plus éclatantes³⁶⁶

تتفار الكاس و الخلاخل ** و الخضرا زهو للملاح
البوجي في الحسوك شاعل ** و الخد قبالتة وضاح

Ô fille issue d'hommes valeureux habitués à porter le caftan et
le burnous du Djerid
Nous nous enlaçâmes dans un élan de folie, et nos bras
s'entrecroisèrent³⁶⁷

يا بنت ثراية الغول ** اهل قفاطن و الجريدي
اتعنقنا على هبال ** و تخالف عضدها بعضدي

Le décor et les personnages invoqués par le poète donnent à lire son rang social.
Dans sa pièce poétique *La nuit est longue*, le poète fait l'éloge de ces soirées :

Prends nos verres et compte-les, et viens encaisser O Juif ;
Rassemble tout et ne pose pas de questions – j'ai tout ce qu'il
faut ;
Çafa n'a que faire de l'argent ; c'est son honneur que toujours il
défend³⁶⁸

احسب كيساننا اشحال ** و احي تخلص آ يهودي
اجمع ذا الشبي و لا تسال ** و الي خصك كل عندي
صفي ما حاجته بمال ** اعلى عرضه الا يسادي

³⁶⁵ M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 62, [pièce II, Hedda 3, p. 69].

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 63, [pièce II, Frach 3, p. 70].

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 64, [pièce II, Hedda 4, p. 70].

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 63, [pièce II, Hedda 3, p. 69].

La parole, en tant que mode d'enseignement, véhicule des pratiques identitaires, spirituelles et religieuses. Elle contribue, d'une manière ou d'une autre, à l'éducation des gens et à la construction de leur imaginaire. Afin de théâtraliser cette parole, selon les thématiques que le poète veut annoncer dans son poème, la voix adapte son ton. Elle se fait tour à tour grave, mélancolique ou douce. Elle imite l'instrument qui l'accompagne jusqu'à se faire elle-même instrument. Le poète ainsi que les *šeddāda*, en même temps qu'ils chantent, se donnent en spectacle et produisent une chorégraphie en harmonie avec le rythme provoqué par la voix et les instruments de musique. Ces formes relèvent « des techniques du corps ³⁶⁹ » qui ne sont pas étrangères au public.

Une telle voix appartient à un temps non pas historique, mais cyclique permettant de conserver une certaine identité, une lignée pour revendiquer une origine. Les enjeux socio-anthropologiques de cette voix mythique ne sont pas à négliger. Chez Mostefa Ben Brahim, elle comporte, d'une part, proverbes et dictons associés à un imaginaire maghrébin pluriséculaire, d'autre part, la parole mère unificatrice des tribus appartenant à la « race des preux ». Cependant, la dimension mythologique n'épuise toutefois pas les propriétés de la parole poétique du *melhūn*. À travers les vers du poète, elle acquiert une fonction de transmission sociopolitique.

³⁶⁹ Marcel Mauss définit les techniques du corps comme « les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle savent se servir de leur corps ». Cf. *Marcel Mauss et les techniques du corps*, Éd. du Portique, Strasbourg, 2006, 252, p. 19 (textes issus de la journée d'études portant sur l'actualité scientifique du texte de Marcel Mauss, *Les techniques du corps*, Université Paul Verlaine, Metz, mai 2005).
http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/6_Techniques_corps/techniques_corps.pdf
Dans la poésie populaire, il s'agit exactement de ce genre de phénomène. Le poète ainsi que ceux qui l'accompagnent savent se servir de leurs corps et les auditeurs à leur tour savent décrypter les techniques du corps.

2. L'oralité dans l'écriture romanesque

La pratique de l'oralité, propre à l'écriture romanesque algérienne, relève d'une tout autre démarche, bien qu'elle active, à partir de ressorts similaires, la sensibilisation, l'élégie, la préservation identitaire. La littérature romanesque emprunte une double voix qui questionne l'influence de la traduction française et arabe, et recourt par ailleurs à la force de l'événement historique. Il existe d'une manière significative, une intertextualité qui lie les deux espaces celui de l'oralité et de l'écrit. Pourrions-nous parler d'une migration des formes ou seulement d'un plurivocalisme ?

Le roman algérien est un lieu de croisement de plusieurs voix, textes et espaces. Ces regards croisés nous conduisent à « localiser » des acteurs ou des figures de l'oralité tels que le *guwwāl* par exemple que l'on retrouve dans les deux romans de Mohammed Dib et de Waciny Laredj. Par sa présence, le *guwwāl* invite son cercle (*halqa*), sur le mode d'expression traditionnel, à s'installer dans le récit du narrateur.

Ces éléments deviennent plus expressifs quand la voix du narrateur donne à entendre un rapport du roman à l'autobiographie. En effet, Mohammed Dib et Waciny Laredj font partie des écrivains qui ont été bercés par la culture orale/populaire où se mêlent à la fois le mythe, avec ses légendes et ses contes, la mémoire collective et la/le poésie/chant. Dans ce sens, l'oralité dans les romans est le témoin d'un passé immémorial³⁷⁰. Elle se présente sous plusieurs aspects : traduite, reformulée, réécrite, reprise telle quelle, sous-entendue. Il est intéressant de voir comment ces éléments de l'oralité se tissent dans les écritures romanesques. Comment cette oralité prend-elle sens jusqu'à devenir un enjeu de réflexion et d'écriture chez les écrivains algériens confrontés à la problématique de l'exil ?

³⁷⁰ Les proverbes, les contes et les chants (tel que le *hawfi* par exemple). L'oralité est elle-même une trace du passé dans le présent de l'écriture, rapportée par des récits et des contes oraux/ collectifs.

Le phénomène de migration, l'exil social, culturel, territorial, l'éloignement de la terre-patrie, bouleversent les destinées de nombre d'écrivains. Ce bouleversement parfois poussé jusqu'à l'extrême, où se produit la rupture avec le lieu d'origine, réel ou imaginaire, devient le stimulus d'une écriture où le recours à l'oralité est indispensable pour réinterroger les mémoires. Dans *L'Infante maure* et *Les Balcons de la mer du Nord*, l'écriture emblématise pleinement ce recours à l'oralité dont la fonction première est la pratique de la trace mnésique.

Celle-ci témoigne de l'indicible pour décrire le manque imposé par l'exil à travers une parole dissociée de son origine. Cette parole revient dans le texte par bribes et elle est prise en charge dans les deux romans principalement par la voix féminine. L'identité sexuelle de celui qui émet la parole n'est pas à négliger quant à son rapport avec le lieu de la narration et sa délocalisation (nous y reviendrons dans les deux sous-parties qui suivent). La restitution de cette parole par fragments rythme le texte même si elle semble sans continuité possible. Elle est chargée d'emprunts métaphoriques qui inaugurent, par la même, une quête de sens, de langage signifiant et de filiation identitaire (comme nous le verrons dans la deuxième partie de la thèse).

À ceci près que les fragments résiduels de cette mémoire ne permettent pas de combler le fossé mémoriel. Cependant, cela n'affecte en aucun cas l'usage significatif de la restitution de la voix dans les textes. En effet, cette écriture romanesque semble orientée vers une volonté de récupération d'un héritage mémoriel afin de reconstituer le fil autobiographique des personnages (comme nous le verrons dans la troisième partie de cette thèse).

Cette reconstruction identitaire, les personnages des romans y tiennent particulièrement même si le combat est difficile et aspire au vide et au silence. Nous pouvons considérer que la présence du silence est pour signifier ce qui est définitivement perdu (l'amour, la patrie, le récit premier) et dont la nostalgie subsiste fortement. Elle arrache les personnages exilés de leur solitude pour les inviter à découvrir d'autres voies. Dans *L'Infante maure*, Lyyli Belle se remémore la présence de son père et l'imité dans sa narration afin d'assurer la pérennité de la tradition du conte.

Yacine, dans *Les Balcons de la mer du Nord*, se laisse guider par la voix de Fitna qui l'amène à revisiter son enfance bercée par les différents plaisirs : de la narration, des contes, de la poterie et de l'amour premier.

Cette parole lointaine peut toutefois être entendue et interprétée, dès lors qu'une empreinte vient s'apposer dans le texte, à la façon d'un simulacre qui impose à la fois son absence et sa présence. Il se revendique à travers un mot, un mouvement, un événement, qui vient ressusciter l'âme tribale et la symbolique d'une mythologie enfouie, toutefois palpitante, renvoyant ainsi à ce qui échappe.

L'écriture à son tour tourmente le lecteur et l'invite au vertige, causé par les multiples détours entrepris. Elle est éprouvante, car elle témoigne de l'inouï, « perçu comme une touche extatique ou une pensée du dehors, se souvient de ce commencement presque sans appui, sinon celui d'une pensée fugitive et mobile, coupée encore de son expansion³⁷¹ ». Cette écriture tente de re-joindre, par les chemins qui lui sont proposés, le premier lieu du « je » parlant. Elle s'inscrit à chaque fois dans une aventure singulière et nous invite à penser sa migration.

D'une manière générale, si nous reprenons la métaphore du corps pour (re)présenter l'oralité, il est question, en effet, d'un corps qui prend forme et s'alimente de la société, à mesure que celle-ci avance dans la temporalité de l'histoire. Le recours à la fonction de l'oralité dans les romans permet à l'écrivain d'inviter le lecteur dans le décor (paysage) qui nourrit son imaginaire. D'autre part, ce corps de l'oralité, tel qu'il est exploité par l'imaginaire de l'écrivain, réclame son essence de l'espace-temps de la parole première ou du signe premier, autrement dit de la voix, originaire de cet ailleurs qui se veut mystérieux.

³⁷¹ Abdelkébir Khatibi, *La langue de l'autre*, New York – Tunis, Les Mains Secrètes, 1999, p. 9.

Cette rhétorique du signe premier (voix) caractérise les écritures algériennes de l'exil, en particulier celles qui sont pensées en rapport avec les enjeux idéologico-politiques de leurs contextes d'émergence (critique de l'héritage culturel, identitaire et linguistique en relation avec l'évolution de l'histoire et la modernité)³⁷². À ce propos, Beïda Chikhi propose quelques réflexions sur la présence de la voix, dans le roman maghrébin, qu'elle définit comme « greffe » qui « situe l'origine du prélèvement³⁷³ ». Pour déterminer cette origine, elle propose une réflexion sur la poétique de la voix à partir des romans de Abdelwahab Meddeb, Nabile Farès, Kateb Yacine et Mohammed Dib. Dans son chapitre « Entre la voix et l'écrit³⁷⁴ », la voix, qui s'apparente à celle de la parole première, incite au changement de registre d'écriture dans le texte et induit une pensée du métissage, comprise dans le retentissement de cette voix faisant ainsi appel à la présence de l'absent.

Dans *L'Infante maure*, cette voix opère à travers la présence des proverbes et des versets coraniques et bibliques (en italique dans le texte). Dans *Les Balcons de mer du Nord*, d'une voix solennelle insérée en italique dans le récit, Fitna réintègre sa place dans le récit de Yacine, comme une figure fantomale, pour reprendre cette fois-ci une narration polyphonique.

L'écrivain maghrébin, nous dit Beïda Chikhi, veille à inscrire cette voix de l'origine dans ce qui relève d'une écriture de l'autobiographie :

Les flashes d'auto-biographie, qui ponctuent le texte maghrébin, ont du mal à se détacher de ce moment décisif du cri de naissance [...], l'écrivain lui-même invite instamment toute généalogie textuelle à prendre en charge la voix du texte réinventant ce premier cri inouï dans son passé absolu et qui fait dire avant tout commencement : ça a déjà commencé³⁷⁵.

³⁷² Ce qui est le cas pour nos romans. Cf. présentations des romans dans l'introduction générale.

³⁷³ *Ibid.*, p. 84.

³⁷⁴ Beïda Chikhi, *Maghreb en textes*, p. 82.

³⁷⁵ *Idem.*

Selon Abdelkébir Khatibi, dans *La Langue de L'Autre*³⁷⁶, l'usage de la voix, dans le roman maghrébin, exprime la volonté de l'écrivain du retour à soi. Cette voix est le legs de l'écrivain, exprimant son désir de transmission qui n'est ni naturelle ni artificielle. Cette transmission « est épreuve, quête, recherche de l'imprévu, sinon de l'inouï³⁷⁷ ».

Dans nos romans, l'appel de la voix se concrétise par le processus de remémoration des récits autobiographiques des personnages. En effet, son énonciation n'est évoquée qu'à travers le souvenir et le rêve, ce qui donne lieu dans le texte à un espace aménagé pour le temps passé, même si ce passé ne délivre pas nos personnages d'une quête incessante. Par cette façon d'évoquer le passé, tous les lieux de la mémoire leur sont permis afin d'instruire leur quête. À travers leur imagination, ils se procurent le don de ressusciter l'absent qui donne à traduire l'invisible, le caché, le non-dit, autrement dit, le signe. Cette aventure de l'écrivain qui s'apparente à celle du mystique, tente d'inscrire le roman dans une écriture de la révélation, possible qu'à travers le recours au dialogue avec l'au-delà dans sa dimension à la fois mythique, philosophique ou magique.

Cette démarche nécessaire à la reconstruction de soi projette le passé dans le temps présent, au titre d'une dynamique autorisant une nouvelle inscription dans la mémoire des personnages. Elle est prise en charge dans l'écriture dibienne, par la figure de l'ange qui assure le rôle de transmettre la voix première afin de mettre en réflexion deux espaces – celui du caché et celui du récit - et deux temps –, celui de la voix dite pour la première fois, « cri premier³⁷⁸ », et celui du récit.

La voix dans l'espace romanesque engage des « codes de traductions³⁷⁹ » afin de proposer une signification, comme nous le verrons dans la sous-partie qui suit. Dans *Les Balcons de la mer du Nord*, elle revient par bribe et reflète la traversée mouvementée qu'entreprend Yacine. Le langage, dans ce cas, est à l'image de cette traversée. À la fois verbal et pictural, il est celui du vivant et du mort, cherchant des indices pour instruire un témoignage.

³⁷⁶ Abdelkébir Khatibi, *La langue de l'autre*, New York – Tunis, Les Mains Secrètes, 1999.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 24.

³⁷⁸ Beïda Chikhi, *Maghreb en textes, op. cit.*, p. 83.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 88.

2.1. Le paradoxe de la voix dans l'écriture dibienne

Après avoir vu que la voix chez nos écrivains relève d'une esthétique propre à un imaginaire marqué par la blessure de l'exil, nous verrons dans cette sous-partie l'effet que cette voix produit sur l'écriture et la narration. Elle enchante en même temps qu'elle désenchante, et tout en rythmant l'écriture, elle se fait mystère injectant des secrets dans la narration. En somme elle se nourrit du double signe du dicible et de l'indicible. Ce jeu langagier, effectif par la restitution du savoir oral, est une pratique récurrente dans l'écriture dibienne dont Najet Khedda signale l'existence depuis « le diptyque *Dieu en Barbarie* et *Le Maître de chasse* » dans *Mohammed Dib le tlémécénien*³⁸⁰. À partir de cette œuvre « la traduction des versets coraniques et leur intégration dans la trame romanesque, surgit pour la première fois, ajoutant ses harmoniques et ses réminiscences, aux conquêtes de la quête esthétique dibienne³⁸¹ ». Ces signes « venus d'ailleurs », Fewzia Sari-Mostafa-Kara, dans *L'Ischrâq dans l'œuvre de Mohammed Dib*³⁸², les associe au retour de l'exilé chez lui : « La grande préoccupation de l'exilé qui sait désormais que la terre n'est pas son royaume est de retrouver les moyens de retourner chez lui. Ce retour est exprimé par Dib essentiellement dans la geste³⁸³ ».

Vu ainsi, la voix chez Mohammed Dib est celle d'un cri nostalgique, chargée de porter, avant tout, une mélodie, un air, un chant, une musique vibratoire qui ne saurait se dissocier d'un temps adulé, celui de l'enfance et de l'innocence ; ce temps où la voix a connu son meilleur retentissement. Qui mieux que la petite Lyly Belle dans *L'Infante maure* véhiculerait ces caractéristiques propres à la voix dibienne ? Plutôt portée par l'air joué que par le sens des mots, Lyly Belle joue de son corps et voyage à travers ses souvenirs pour nous proposer une lecture de la voix. Ce jeu du corps est en effet significatif dès qu'il est en mouvement.

³⁸⁰ Najet Khedda, *Mohammed Dib, le tlémécénien*. In: Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire, N°37-38, 1999. Mohammed Dib, *La grande maison de l'écriture*. Mohamed Khedda, *L'aventure du signe*. pp. 11-20. https://www.persee.fr/issue/horma_0984-2616_1999_num_37_1, consulté le 5/01/2021.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 19.

³⁸² Fewzia Sari-Mostafa-Kara, *L'Ischrâq dans l'œuvre de Mohammed Dib*, p. 115, https://www.persee.fr/docAsPDF/remmm_0035-1474_1976_num_22_1_1382.pdf, consulté le 20/06/2021.

³⁸³ *Ibid.*, p. 115.

Dans *Le Talisman*³⁸⁴, par exemple, le passant, face à l'inscription des lettres sur la dalle, s'interroge sur le « goût du nomadisme » qu'ont les « lettres pérégrines » qui s'affichent sur la dalle. C'est à travers le rythme du Coran psalmodié, que sa mémoire a gardé, qu'il a pu retransmettre des passages de versets coraniques. Par la suite, il a tenté de déchiffrer le sens de ce qui s'est inscrit sur la dalle. Or, cette tentative connaît un échec. Après avoir donné l'impression, dans un premier temps, d'une écriture intelligible, les lettres se confondent et disparaissent.

Dans ce genre d'écriture, le personnage quêteur a recours au « Livre-Dieu »³⁸⁵, pour déchiffrer ce qui se présente comme inouï. Parole du silence ou du secret, cette écriture, qui émerge dans la trame du récit, renvoie plutôt à la voix qui psalmodie le Coran et qui rejoint, d'ailleurs, les autres voix de l'oralité qui travaillent son récit. Mais, les écritures s'effacent et le vide reprend sa place. Il « se fait plein³⁸⁶ », « me tend les bras³⁸⁷ », « un vide mangeur d'œil³⁸⁸ ». En faisant appel à sa mémoire pour déchiffrer le signe, le passeur tente d'enfermer ce signe dans un temps et par conséquent dans un espace. Or, il s'agit d'un signe qui n'appartient pas à un espace-temps cosmique.

Ce jeu rhétorique laisse échapper une pensée du dehors et du dedans, « une parole quelque peu remuée et ironique, légèrement tragique, mais parole sachant que le récit n'a de règne que sur la transparence infinie et sur le miroitement d'une musique vibratoire³⁸⁹ ». Autrement dit, une voix qui se nourrit de l'influence du double signe celui du dicible et de l'indicible, de l'entendu et de « l'inentendu, cette part inaudible que nulle force d'entendement ne saurait violer³⁹⁰ », le signe du jour et celui de la nuit comme dans *Neiges de Marbre*. Dans ce roman, en s'attardant dans le jardin pour contempler la nature, le père s'interroge d'abord sur le mutisme et l'immobilité qui l'entourent sauf dans un espace en forme de cercle que même la nuit ne noircira pas. La nuit « ne l'altérera pas, mais, indélébile présence, le restituera en blanc, touché par ce même reflet d'éternité³⁹¹ ».

³⁸⁴ Mohammed Dib, *Le Talisman*, Paris, Actes Sud, 1966.

³⁸⁵ Expression empruntée à Beïda Chikhi.

³⁸⁶ *L'Infante maure*, op. cit., p. 175.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 127.

³⁸⁸ *Idem.*

³⁸⁹ Abdelkébir Khatibi, *La blessure du nom propre*, p. 214.

³⁹⁰ Dib, *L'Arbre à dire*, op. cit., p. 224.

³⁹¹ Dib, *Neiges de marbre*, op. cit., p. 98.

De ce cercle jaillissent des passages d'un verset coranique « *Nous avons fait de la nuit et du jour deux Signes ; nous avons rendu sombre le Signe de la nuit, clair le Signe du jour*³⁹² ». Ce type d'énoncés met le père face à cette interrogation : « Qu'est-il arrivé à cette part du monde ; à ses jours, à ses nuits ? » Il finit par prendre conscience et annonce : « En été, vous êtes exilés de la nuit en pleine nuit ; en hiver, exilés du jour en plein jour. La nuit et le jour exilés l'un dans l'autre et celui qui dis, Je, de soi en soi. Un déficit enregistré de seize jours par an. N'est-ce pas le *barzakh*³⁹³ s'il pouvait exister et s'il faut y vivre ?³⁹⁴ »

Cette voix, même si elle enchante, est entrecoupée et dit l'impossibilité de restituer la mémoire. Ainsi, le père nostalgique voit dans ce déficit un exil d'avec le lieu d'origine qui s'apparente ici à cet espace interstice, le *barzakh*, où l'homme demeure après sa mort avant de rejoindre l'au-delà. Dans *L'Infante maure*, on retrouve ces caractéristiques octroyées à la présence de la voix. L'exil de l'homme de son espace premier est exprimé dans le passage de la pomme qui renvoie au récit du péché originel d'Eve et d'Adam bannis du paradis.

À la suite d'un dialogue avec son père, la petite Lyyli Belle tente de le convaincre de manger la pomme. Ce dernier refuse catégoriquement en avertissant sa fille : « tu ne sais pas ce que tu fais, ma fille³⁹⁵ ». La petite fille n'est pas davantage informée et de ce fait l'énigme n'est pas solutionnée, mais reconduite. Son transport est légué à un rang orphique, celui de la rhétorique de l'ange, « Les anges gardiens », pour empêcher l'arrêt de la transmission de cette voix : « Alors l'ange est venu et il a parlé à la mère “*Qu'as-tu, Agar ? Ne crains pas, car le Seigneur a entendu la voix de l'enfant dans le lieu où il est*³⁹⁶ ». Ainsi, l'exploitation de la figure de l'ange par les romans de Mohammed Dib donne à la voix un sens qui s'inscrit dans le recours à la spiritualité.

³⁹² *Idem*, cité en italique dans le texte.

³⁹³ Appelé aussi « l'intermonde ». D'après les interprétations coraniques, le *barzakh* serait un lieu entre le monde matériel et l'au-delà, dans lequel l'Homme y reste pendant un moment avant de rejoindre l'au-delà. Aucune indication sur le temps ni sur l'espace lui-même n'est fournie.

³⁹⁴ *Ibid.*, pp. 98-99.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 172.

³⁹⁶ *L'Infante maure*, *op. cit.*, p. 172.

2.2. Le témoignage de la voix chez Waciny Laredj

Outre l'aspect purement esthétique de l'oralité, nous connaissons le combat personnel de Waciny Laredj dans sa volonté de redonner à l'oralité sa place à côté de l'écrit. Son projet se vérifie dans le traitement particulier qu'il consacre à l'oralité dans son ouvrage collectif publié avec sa femme Zaynab Laouedj à Alger sous le titre *Anthologie de la nouvelle narration africaine*³⁹⁷ où il réunit des textes d'écrivains et de poètes africains. En effet, quoi de plus éloquent que d'intituler la partie introductive : « L'oralité comme substrat³⁹⁸ » ? Notre écrivain n'envisage pas de narration africaine sans oralité qui est « la partie silencieuse, l'inconscient africain qui se manifeste énergiquement dans l'art en général et l'écriture en particulier³⁹⁹ ». Elle n'est pas seulement une présence « qui vient de loin », sollicitée par l'inconscient de l'écrivain, mais elle est le fondement de cette écriture africaine. Cependant, cette oralité « dit sa force sur l'écriture » et dénonce en même temps ses failles. Ces dernières remontent à la période coloniale et post-coloniale, et font du roman africain le « fruit d'une acculturation multiple⁴⁰⁰ ».

Il est donc intéressant de voir comment l'oralité se manifeste dans les écrits romanesques de Waciny Laredj. Elle intègre un ensemble d'attitudes injustifiées de la société algérienne dans ses rapports à l'histoire. C'est pour cela que la présence de la voix dans *Les Balcons de la mer du Nord*, nécessitera une analyse qui met en corrélation l'enjeu culturel sociétal et politique. Nous constatons par la même une présence d'un certain réalisme dans les romans de Waciny Laredj, sans forcément le lier à une écriture qui a marqué le début de la littérature algérienne d'expression arabe⁴⁰¹.

³⁹⁷ Zaynab Laouedj, Waciny Laredj, *Anthologie de la nouvelle narration africaine*, Alger, Espaces Libres, 1999.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 5.

³⁹⁹ *Ibid.*, pp. 5-6.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁰¹ Avec la nouvelle de Réda Houhou *La Belle de la Mecque* ensuite avec le roman *Le Vent du Sud* de Abdelhamid Benhadouga. C'est-à-dire une écriture inspirée sur le plan idéologique, par des références en rapport à l'édification de la culture nationale, et sur le plan structurel, par une littérature locale.

L'oralité que nous envisageons de traiter dans ce travail trouve ainsi son sens. Elle se trame dans l'absence et s'alimente des voix qui traduisent la crise de la société algérienne, durant et après la tragédie de la décennie noire. Ces voix sont essentiellement féminines. Chacune d'elles raconte la blessure qui l'a conduite à l'exil, au suicide ou à une mort prématurée. Yacine se fait le porte-parole de ces voix, malgré la souffrance qu'elles lui causent : « La pire des tortures est de vivre hanté par un amas de voix dont on cherche en vain, toute son existence durant, à démêler et décrypter⁴⁰² », « أفضع عذاب هو أن يعيش الكائن مع كومة من الأصوات يقضي العمر عبثا في محاولة فكها و فهم طلاسيهما » « المتداخلة » ». Dans un « besoin de ressusciter les femmes absentes » Safa, Saïda, Nadine, Leila et Rachida, Yacine fabrique ses souvenirs à partir des histoires de chacune d'elles et nous raconte leur relatif tragique avec l'amour.

Au-delà de ces voix, la voix de Fitna, ressuscitée par Yacine, attire en particulier notre attention : « La folle [Fitna] est de retour [...] Sa voix ressemblait à celle de Narjis [...] je regardais ses yeux fixés sur moi et puis son corps enroulé dans une cape kabyle [...] Je revis mon dernier rêve ou Narjis m'était apparue ainsi vêtue avec ce même regard et ce corps identique⁴⁰³ » « [...] صوتها قبل أن أراها كان شبيها بصوت نرجس » « [...] رأيت عينيها الشاخصتين في و جسدها الملفوف في عباءة قبائلية [...] تذكرت حلمي الأخير, هكذا رأيت «نرجس في الحلم. كانت بالهيئة نفسها و الخزرة نفسها و الجسد نفسه

⁴⁰² *Les Balcons*, p. 157, [p. 143].

⁴⁰³ *Ibid.*, pp. 43-44, [p. 35].

Dans le récit, Fitna brave les interdits amoureux, bafoue les codes sociaux et s'aventure dans le monde de l'inavouable pour dire le secret de la blessure. Parfois, elle se confond même avec la voix du narrateur Yacine pour prendre en charge la narration afin de l'instruire sur la face cachée de l'histoire, sur « l'horreur de la tragédie⁴⁰⁴ » « هول » « الفاجعة », sur le « meurtre ou [l]es suicides commis sans la moindre hésitation⁴⁰⁵ », « اغتيل », «ومن أثر الانتحار فعل ذلك بدون تردد». La disparition de son frère et la perte de sa mère transforment sa vie en cauchemar : « Notre terre première est morte [...] Nos rires enfantins se sont brisés et, de la première réalité, il ne reste plus que décombres⁴⁰⁶ », «لقد ماتت أرضنا الأولى [...] وانكسرت ضحكاتنا الطفولية ولم يبق إلا خراب الحقيقة الأولى ».

Les écrits épistoliers de Fitna, au cœur du romanesque, incitent à la remémoration afin d'évoquer le tragique de l'histoire. De cette mémoire, il ne reste que des ruines : « Commence à présent pour moi l'ultime descente vers le tourment des révélations et des extases de l'âme. Et me voici aujourd'hui qui ose traverser défaite et hasard ensemble, les yeux cette fois ouverts, le cœur et la mémoire nus⁴⁰⁷ » « ها قد بدأت انداراتي » « القسوى نحو شطط انكشافات الروح. وها أنا ذي أتجرأ اليوم وأعبر الخيبة والصدفة معاً، مفتوحة العينين هذه المرّة، عارية القلب و الذاكرة ».

À partir de fragments de mémoire, Fitna mesure l'ampleur de la perte. Elle déclare à Yacine : « nous avons couru, nu-pieds, après un nuage plus sec qu'une matrice desséchée qui ne peut faire naître qu'un frisson de néant, pour comprendre que nous nous sommes trompés jusque dans les moindres détails⁴⁰⁸ », « كناً نركض حفاة عراة وراء غيمة » «جأفة مثل رحم يابس لا ينبج الأ رعشة الفراغ، مخطئين في كلّ التفاصيل الدقيقة

⁴⁰⁴ *Les Balcons*, p. 90, [p. 81]

⁴⁰⁵ *Idem.*

⁴⁰⁶ *Les Balcons*, p. 97, [p. 88]

⁴⁰⁷ *Idem.*

⁴⁰⁸ *Idem.*

À travers ce rapatriement de la voix dans le récit se dessine une Algérie qui n'a pas fini d'écrire son histoire. Cela est visible à travers la soif de souvenirs qu'ont les personnages. Dans ce sens, cette voix habite avec force le récit et se fait guide. Elle conduit le mouvement de l'écriture vers des lieux mythiques dans la perspective de maintenir l'intégrité de la parole constituante de l'organicité sociale. Elle permet de renouer avec les traces qui habitent l'imaginaire de l'auteur. Un tel imaginaire exilé, éloigné, dépossédé, prétend réinvestir les figures du passé pour reconquérir les voix destinées à mourir dans l'oubli, afin de permettre une entreprise de restauration de la mémoire. Or, quand elle s'inspire de la mémoire collective, cette pratique ne fut que constater davantage le déficit à la fois culturel, mémoriel et littéraire.

La suite du roman formulera ses révélations à partir du schéma narratif des *Mille et une nuits*. La référence à cette œuvre nous semble couler de source dans l'écriture de Waciny Laredj⁴⁰⁹. Dans *Les Balcons de la mer du Nord*, le récit reprend l'inscription de son décor à partir des lettres que Yacine envoie à Fitna. Dans l'attente de recevoir une réponse, il poursuit la relation épistolaire jusqu'à ce qu'il obtienne le chiffre mille, puis mille et un : « À la millième missive, lassé, je m'interrompis définitivement⁴¹⁰ » « وفي رسائل، ملفّ الألف رسالة التي كتبتها قبل عشرين سنة لامرأة » « Des lettres, une liasse de mille lettres que j'avais écrites voici vingt ans à une femme que j'avais probablement inventée de toutes pièces, conformément à mon désir. Une femme qui était un flot de sensations troubles drainé par un filet de paroles qui faisait le jour et la nuit à son gré. Une femme à laquelle seul me liait un interminable murmure nocturne⁴¹¹ » « رَّبِّمَا أَكُون أَنَا مِنْ صَنَعِهَا كَمَا اشْتَهَاها. امرأة هي سيل من الأحاسيس المبهمة وخيط من الأحاسيس المبهمة وخيط من الكلمات التي تضيء الشمس وتنزل اليالي حيث تشاء. امرأة لا يجمعني بها الأ همس ليلي لا ينتهي »

⁴⁰⁹ Dans ses interviews, il nous parle d'un véritable bouleversement à la fois imaginaire, intellectuel et émotionnel à sa découverte du recueil des *Mille et une nuits* dans une mosquée. De ce fait, ce recueil a forcément nourri son imaginaire.

⁴¹⁰ *Les Balcons*, p. 37, [p. 29]

⁴¹¹ *Les Balcons*, p. 199, [p. 185]

Le procédé narratif des *Mille et une nuits* se poursuit quand il évoque sa patrie : « Elle a quitté ma mémoire lorsque, pour la dernière fois, j'ai jeté la mille et une unième bouteilles dans la mer de la cité des chimères⁴¹² », « انطفأت الآن من ذاكرتي منذ أن رميت لأخر مرة », « الزجاجاة الواحدة بعد الألف في بحرمدينة الأطياف », en parlant de sa ville d'Alger, pour clôturer son histoire d'amour et de séduction avec sa patrie sur le même chiffre que celui des contes des *Mille et une nuits*.

Outre ce rapport de séduction qui le lie à Alger et à Fitna, qui donne lieu à un corpus important de lettres, Yacine se trouve attaché à la voix de Narjiss la journaliste qui revient chaque nuit dans un récit qui s'apparente à celui de Schéhérazade dans sa narration des contes au sultan :

Si mon cerveau venait à se vider de son contenu, il ne pourrait pas se défaire de cette voix immortelle. Narjiss [...] Et sachant ma maitresse férue de sentences, de La Fontaine, d'Ibn Al-Moukaffa et de Zouhayr Ibn Abi-Soulma, je peux m'attendre à remporter un succès. Comme c'est difficile de suivre le débit de Narjiss et de tout recopier au fur et à mesure, je laisse des blancs que je prends plaisir à remplir. La voix me met en état de jubilation qui me fait goûter au plaisir d'écrire et d'imaginer et qui me pousse à explorer l'absence et l'état de manque qu'elle génère. Avec le temps j'aurai la confirmation qu'il s'agit bien de cette passion pour écrire. [...] toujours quand la maitresse arrive au mot « rédaction », elle marque un temps d'arrêt, pousse un soupir et murmure : quelle perte irremplaçable ! [...] Je retourne à ma chère voix, elle arrive jusqu'à moi du tréfonds de mon être et de mille recoins minuscules. C'est un tel bonheur pour moi, cette voix qui m'offre de me couler dans un corps énigmatique⁴¹³.

لو تخلّى عني مخي كآية سيظلّ محتفظاً بهذا الصوت الذي لا يموت. [...] وأمام معلّمة مرتبطة بالحكم و بلافونتين وابن المقفع وزهير ابن أبي سلمى كنت متأكداً أنّ الرضى سيكون كاملاً. كان من الصعب عليّ تتبّع كلّ كلام نرجس ونقله، فكنت أجد متعة خاصة في ملأ الفراغات. كان الصوت يضعني داخل حالة من الوجد تقربني من متعة الكتابة و التخيل، وتدفع بي إلى الحفر عميقاً في تفاصيل حالة الفقدان. تأكّدت مع الزمن أنّي كنت مصاباً بها [...] عندما تصل المعلّمة إلى كلمة إنشاء تتوقف طويلاً، تتنهد وتتمتم : أه واش من خسارة لا تعوّض [...] وعدت إلى صوتي الذي كان يأتي من أعماقي ومن تفاصيلي الغامضة

⁴¹² *Les Balcons*, p. 24, [p. 16]

⁴¹³ *Les Balcons*, pp. 171-175, [pp. 158-162]

Ce passage est expressif, car il offre plusieurs possibilités d'interprétation en rapport avec la voix et l'écriture. Grâce à la présence de Narjiss, chaque nuit, la narration se poursuit. Cette énonciation rythmée produit une forme de ritualisation qui renvoie à la tradition narrative du conte au Maghreb. Outre le plaisir de la narration, Narjiss vise, dans sa démarche de conteuse, à préserver et transmettre un héritage, en voie de disparition, en l'insérant dans une littérature qui se veut double, d'Orient et d'Occident. Comme dans les *Mille et une nuits*, Narjiss, dans un jeu de séduction, s'évertue à éblouir Yacine que sa voix envoûte. Cette Shéhérazade des temps modernes va elle aussi utiliser le suspens comme procédé pour tenir en haleine son auditoire en la personne de Yacine. Ce triptyque de la transmission, de la séduction et de l'attente caractérise la figure de Shéhérazade dans les *Mille et une nuits*.

Cependant, cette volonté auctoriale de s'inspirer de l'imaginaire narratif des *Mille et une nuits* exprime le lien, aussi complexe soit-il, entre la tradition orale et l'écrit. Ce lien est exprimé notamment dans la séparation spatiale entre la conteuse et Yacine, autrement dit, entre l'énonciation et la réception de la parole délivrée. Alors que dans la tradition narrative des *Mille et une nuits*, la conteuse et son auditoire partagent le même espace-temps. En somme, ce qui est visé ici est le passage de l'oralité à l'écriture qui se fait en deux espace-temps distincts : celui de la narration et celui de la réception. Toutefois, cette perte sollicitée, par ailleurs, l'imagination de Yacine afin de remplir le vide laissé par la fuite de la parole première. Cela donne sens à une nouvelle forme d'écriture.

Ainsi, nous nous retrouvons même au cœur des questions relatives à la réception des *Mille et une nuits*. Ce recueil a connu, en effet, des modifications quand il est passé à l'écrit, comme le signale Silvestre de Sacy dans son article *Mémoire sur l'origine du recueil des contes, intitulé Les Mille et une Nuits*⁴¹⁴. Quand il aborde le travail des copistes, il indique une altération de la première version, notamment avec l'ajout de l'histoire de *Sindbad le marin* : « J'ai avancé [...] que le conte des *Quarante-Vizirs* ou le livre de *Sindbad* ne faisoit point primitivement partie des Mille et une nuits⁴¹⁵ ».

⁴¹⁴ Silvestre de Sacy Antoine-Isaac. Mémoire sur l'origine du recueil de contes, intitulé *Les Mille et une Nuits*. In : Mémoires de l'Institut national de France, tome 10, 1833. pp. 30-64. <https://doi.org/10.3406/minf.1833.1272> https://www.persee.fr/doc/minf_0398-3609_1833_num_10_1_1272, consulté le : 26/06/2020.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 54.

L'oralité traverse le même chemin d'exil mis en lumière par ces écritures. Elle s'exprime par le biais de différents détours que les personnages des romans empruntent.

2.3. La théâtralité du geste

La voi(e)(x) de l'oralité revêt plusieurs visages. Comme dans le *melhūn*, elle trouve son expression dans une certaine forme de théâtralité. Ce que nous désignons ici par « théâtralité » est la forme spéculaire d'un théâtre⁴¹⁶, d'un art, d'une voix, d'un sentiment, repris et présenté par le texte littéraire. Jean-Marie Piemme nous propose la définition suivante : « La théâtralité n'est pas le privilège de la chose représentée, mais du mouvement d'écriture par lequel on représente⁴¹⁷ ». Il s'agit de représenter par le langage verbal, l'image ou le signifiant ; une manière de rendre concret une abstraction. Il est question d'« une épaisseur de signes », pour reprendre les termes de Roland Barthes, et d'une « manière spécifique de travailler la langue »⁴¹⁸, intégrant ainsi l'oral et l'oralité à l'écrit. Notre corpus témoigne en ce sens d'une oralité théâtralisée.

Certains écrivains mettent en scène, à travers leurs romans, des personnages dont le mouvement de leur corps est aussi significatif que le langage déployé. Dans ce sens, la gestualité devient un élément indicatif d'une origine qui autorise par son inscription le retour à soi, nécessaire à la fabrication du sens que l'auteur veut donner. L'écriture de ces romans s'autorise une inscription dans un parcours nomadique usant à chaque fois du symbolique qui, sans être forcément déchiffré, annonce quelque chose en rapport avec la mémoire. C'est le cas de *L'Infante maure* où le geste se fait langage, porte-voix de la tradition, mimant à rebours l'esprit du troubadour (*guwwāl*), symbolisant la figure du gardien et du transmetteur de l'âme populaire. Dans *Les Balcons de la mer du Nord*, le geste qui redonne à la voix son expression, est celui de l'artiste Yacine. Il se réalise dans sa sculpture mêlant à la fois symbolisme et tragique.

⁴¹⁶ Ici le mot théâtre renvoie au spectacle, c'est à dire la mise en scène d'un événement, un sentiment, dans le but d'être vu par les autres. Dans ce genre de représentation on retrouve forcément une amplification, une dramatisation.

⁴¹⁷ Jean-Marie Piemme, « Théâtralité », in Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Larousse-Bordas, 1998, p. 1614-1615.

⁴¹⁸ *Idem*.

2.3.1. Le cercle, lieu de l'expression sibylline dans *L'Infante maure*

Dans *L'Infante maure*, la gestuelle instille sa théâtralité dans l'écriture qui se révèle ainsi partie prenante de l'oralité. Il s'agit de la gestuelle de Lyyli Belle qui accompagne son énonciation d'une scénographie tenant son origine de l'espace premier, indexé sur un espace-temps inaccessible pour les autres personnages sans la présence de Lyyli Belle. Cette dernière s'inscrit dans un mouvement indéfini, l'autorisant à voyager vers un ailleurs enchanteur. Son père la présente sous l'« allure d'une enfant des îles [...] fille des bois, chasserresse égarée parmi nous⁴¹⁹ ». Initiée au déguisement, elle se met en scène pour séduire, avant de se lancer dans la parole.

Tantôt acrobate et danseuse, elle fait appel à l'art de la voltige et de la danse, devant son auditoire, ses amis imaginaires, reproduisant la scène de la *ħalqa*, pour rompre le silence. Tantôt devineresse, elle est omniprésente à la fois dans le ciel et sur terre pour rapporter des « paroles sibyllines⁴²⁰ ». Son père, élève le texte à une écriture du corps, celui de Lyyli Belle qui, en tournant autour du cercle que sa main a tracé, intègre une voix porteuse d'un langage rythmé par la danse qui l'habite :

De la pointe de son soulier et tournant au fur et à mesure : méthodique, les cheveux lui tombant sur la figure, elle trace juste devant la maison, dans le mélange de gravier et de sable, un grand cercle. Tâche dont elle triomphe bientôt. Ensuite... Ensuite ? Elle redresse la tête, en secoue les cheveux pour les écarter de son visage, pose sur moi un regard rieur. Elle vient avec ce regard, me tire par la main. Elle me fait traverser le périmètre qu'elle a délimité d'un trait continu et prend soin de bien me placer au centre. Elle-même, après ça, en sort pour aller se poster à la périphérie. [...] Du bord du cercle que touchent ses pieds joints, elle m'ordonne alors :

- Prends ton carnet, papa.

Sans discuter, je retire d'une de mes poches le livret sur lequel j'ai l'habitude de griffonner toutes sortes de notes : n'importe quoi, un pense-bête⁴²¹.

⁴¹⁹ *L'Infante maure*, p. 73.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 56.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 55.

La théâtralité mise en scène par la petite fille s'annonce comme le substitut d'une parole étouffée, perdue dans un ailleurs inconnu, errante à l'image du corps qui la porte, ou encore pour dire autrement l'intraduisible : « [...] Je regarde tout et tout fait silence. Je continue, je regarde, le silence dure. On ne peut pas prévoir d'où le premier bruit va surgir, quelle sera la première feuille à bouger. Je suis plus malheureuse qu'heureuse.⁴²² » Lyyli Belle se joue de toutes les figures possibles afin d'offrir à la parole errante une demeure qui résiste à l'oubli.

La disposition de l'espace que nous propose Lyyli Belle obéit à un schéma que la littérature algérienne d'expression française exploite depuis ses débuts, à travers ses romans, pour travailler la question identitaire dans sa quête de l'origine. Chez Mohammed Dib, la métaphore du cercle traverse son écriture et offre à cette dernière la possibilité d'intégrer les voix manquantes, celle de l'autre corps qui se fait absent de l'horizon d'écriture.

Outre *L'Infante maure*, cette métaphore du cercle est reprise notamment dans *Cours sur la rive sauvage*⁴²³, *Le Talisman*, *La nuit sauvage*⁴²⁴, à travers la présence du patio comme lieu de l'enchantement. Dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, Mohammed Dib le présente comme un espace qui se situe au « *centre de la maison*, - le centre de fait, bien sûr, au sens géométrique du mot⁴²⁵ ». C'est un lieu qui a marqué son enfance et nourri, par la suite, son imaginaire. Il l'associe aussi au jardin de l'éternelle Andalousie à travers lequel l'écrivain voyage vers d'autres mondes pour effectuer un retour à soi. En somme, la boucle est bouclée : « [...] dans mon patio [...] je commençais une migration, m'embarquais pour un voyage [...] et plus j'aborderai de nouvelles contrées, plus je ferai, en même temps, mais sans me douter, une route vers moi-même. Les voies de l'écriture⁴²⁶ ».

⁴²² *Ibid.*, p. 53.

⁴²³ Mohammed Dib, *Cours sur la rive sauvage*, Paris, Le Seuil, 1964.

⁴²⁴ Mohammed Dib, *La nuit sauvage*, Paris, Albin Miche, 1995.

⁴²⁵ Mohammed Dib, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, *op. cit.*, p. 47.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 69.

Le cercle dans l'écriture dibienne est ce lieu hors de l'espace commun qui permet à l'écrivain et au poète de parcourir le monde, d'entendre les voix profondes, de les accueillir dans son texte et de renouer ainsi avec son paysage premier. Dans *L'Infante maure*, le cercle renvoie au mouvement giratoire par ceux qui sont connus en Occident sous le nom des « derviches tourneurs », dans leur tournoiement à la recherche de la Vérité et ce qui peut produire l'Unité. Dans son mouvement reproduisant la figure du derviche tourneur, Lyyli Belle libère des paroles inspirées adressées à son père, sous forme de jeu qui consiste en une dictée (lecture/écriture) à partir de deux espaces symboliques, la périphérie et le centre du cercle :

Et maintenant, écris ce que je vais te dire.
Elle met sa robe blanche
Non pas pour se marier
Mais pour se coucher
Je finis d'écrire. Je l'observe et j'attends.
As-tu fini ?
Je fais oui de la tête.
Ajoute ça :
Elle a quatre pieds
Mais elle ne marche pas
[...]
Écris encore.
Elles sont deux
Qui courent après le temps.

Mais le temps
Court plus vite.

Tout en me dictant ces paroles sibyllines, elle tourne autour du cercle en marquant de brefs arrêts. À l'un d'eux, elle m'enjoint de nouveau :
Écris encore ceci.
Il a des dents
Mais il ne mord pas.
Il te prend aux cheveux
Et tu ne dis rien⁴²⁷

⁴²⁷ *L'Infante maure*, p. 57.

À partir du cercle, le mouvement giratoire de Lyyli Belle, fait apparaître un langage de l'enchantement posant énigme à la saisie du sens. Il impose une lecture déconcertante et vertigineuse à l'image du mouvement de cette danse et oblige ainsi une rupture avec le reste du texte. Ces passages strophiques dépendent en effet d'autres codes esthétiques, d'une lecture autre que celle que le texte nous propose au début. Nous nous interrogeons sur le sens de ces passages, sur leur présence dans le texte ainsi que sur la volonté auctoriale de cette évocation de la voix.

Derrière la métaphore de cette forme géométrique, qui autorise le retour au premier lieu, s'affiche une volonté de nommer les choses et par conséquent d'accomplir une quête identitaire⁴²⁸. Le même procédé est présent dans *Neiges de marbre*, le roman qui a précédé *L'infante maure*. Dans le chapitre « La main et la mémoire⁴²⁹ », Lyyli s'amuse avec son père autour de la table qui sert d'appoint pour écrire, à résoudre des énigmes, en présence de l'ange : « Le même ange, une fois de plus, joue avec nous lorsque, rivalisant d'imagination, nous nous posons des devinettes. Je ne me rappelle pas comment cela s'est produit, la première image jaillie en nous. C'est à table surtout, là est le plus souvent le théâtre de nos défis.⁴³⁰ », annonce le narrateur.

Cette voix portée par la voix féminine nous conduit à penser à l'écriture de la trace et au sens qu'elle englobe. Cela est repérable dans *Neiges de Marbre* où le cercle est chargé de symboliser le savoir et la mémoire :

Ce matin, allongée près de moi, Lyyli me palpe le visage dans un sens, dans l'autre, prolonge son exploration comme pour aller avec ses doigts au bout de la connaissance, - et déjà se forger des souvenirs ? [...] elle s'est mise à promener ainsi sa main sur ma figure. Nous sommes alors le rêve d'un ange, elle et moi. Dans quelque temps, je serai loin. Peut-être ce rêve de l'ange sera-t-il sa mémoire. Le souvenir de mon père disparu quand j'étais à peine plus âgé qu'elle survit dans une sensation analogue de mes mains, une empreinte qui me demeure au creux des paumes⁴³¹.

⁴²⁸ Ces vers nous font penser à la pratique orale de l'arabe maghrébin où le locuteur mêle de façon volontaire à son discours un proverbe, un dicton, une sentence ou encore une maxime. On retrouve le même procédé dans le *melhūn*.

⁴²⁹ Mohammed Dib, *Neiges de marbre*, *op. cit.*, p. 104.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 106.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 105.

Ce passage ne nous renvoie-t-il pas à la question de l'inscription/signature, et par extension de l'inscription de la trace ? Que veut dire ici ce rapport lecture/écriture avec le cercle tracé ? Bien qu'il soit quasiment impossible de l'atteindre, Lyyli s'obstine à suivre la trace de l'origine qui « constitue le pur symbole d'une réalité absolument transcendante à la pensée et au langage, et n'a point de valeur hors d'un usage métalogue (religieux, mystique, etc.)⁴³² ».

C'est pour cela que Lyyli Belle dans *L'Infante maure* emprunte la figure de la prophétesse de la mythologie grecque, la sibylle, pour inscrire l'énigmatique, sous ces paroles qu'elle a recueillies. Nous décelons ici une approche levinassienne dans son traitement de la trace de l'autre comme « secret » que comporte le visage, et de la conception du savoir absolu à partir du dépouillement du moi de lui-même, prêt à un face-à-face avec toute altérité, sans aucune forme d'aliénation. En somme, il s'agit ici d'un moi expulsé, exilé : l'évasion de l'être (se libérer d'une identité) permet une nouvelle intelligibilité du sens.

Quelle peut dès lors être cette relation avec une absence radicalement soustraite au dévoilement et à la dissimulation et quelle est cette absence rendant la visitation possible, mais ne se réduisant pas à l'abscondité, puisque cette absence comporte une signifiante, mais une signifiante dans laquelle l'Autre ne se convertit pas au Même⁴³³

Cet espace du cercle donne lieu à une libération du moi et à la perception d'une nouvelle figure, ce que Levinas appellerait une troisième personne, un « Il », porteur de « passé immémorial »⁴³⁴.

⁴³² *Ibid.*, p. 27.

⁴³³ « La trace de l'autre » (1963) et « Énigme et phénomène » (1965), in *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger* (1949), Paris, Vrin, 1967, p. 197.

⁴³⁴ Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini* (1961), Paris, Le Livre de poche, « Biblio/Essais ».

Lyyli Belle en même temps qu'elle dicte, court de plus en plus vite, essayant de rattraper le temps, mais en vain : « Tout en me dictant [...] elle tourne autour du cercle en marquant de brefs arrêts [...] s'élargissant en spirale sa rotation s'étend de plus en plus⁴³⁵ ». Lyyli Belle engage une sorte de compétition avec le temps : « Elle fait course avec elle-même, avec l'ennemi ami de Temps⁴³⁶ », pour reprendre l'expression de Hélène Cixous.

De l'endroit où elle parvient, Lyyli Belle demande :

Maintenant relis-moi ce que tu as écrit.

Je relis.

Bien ! dit-elle, non sans une certaine componction.

Et elle m'apprend :

C'est terminé. Tu peux sortir de là.

Sortir ?

Sa déambulation circulaire l'a conduite assez loin. De sa place, elle me regarde avec des petits hochements de tête et m'encourage :

Tu peux sortir. Oui.

Oui : c'est vite dit, je le voudrais. Je suis entré dans le cercle avec ton concours, ma fille. Comment, tout seul, pourrai-je en sortir ? Une force invincible m'y retient prisonnier, une chose contre quoi je suis impuissant. Une flamme auprès de quoi je vais brûler. Un mur fait d'air, invisible, fait de mort. [...] ⁴³⁷

Le fait d'attribuer à la voix, qui traverse ses écritures, des traits qui relèvent à la fois de l'étranger, de l'extraordinaire et du singulier, lui donne un aspect atemporel et l'inscrit dans un hors-temps. Lyyli Belle déclare : « on ne vieillit jamais enfermer dans ce cercle⁴³⁸ ». Cette voix survivra et conservera sa mémoire, car elle n'est pas affectée par le rapport généalogique entre le père et la fille et le corps n'est pas soumis à cette force phénoménologique du vieillir. Que signifie le non vieillir dans le cercle si ce n'est l'inscription du binôme lecture/écriture hors du temps linéaire ?

⁴³⁵ *L'Infante maure*, p. 56.

⁴³⁶ Hélène Cixous, « On est déjà dans la gueule du livre-Entre Tiens », *op. cit.*, 214.

⁴³⁷ *L'Infante maure*, p. 57.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 60.

Ainsi, ces notations vont survivre à la fille et au père et serviront ici à conserver la mémoire de la voix. La forme géométrique du cercle dans le texte met en place un lien d'articulation de la mémoire textuelle, sémiotique, voire généalogique, entre le père et, non pas le fils comme dans le schéma traditionnel, mais la fille. L'écriture s'accorde ainsi des détours appartenant à d'autres langages afin de rendre le retour possible.

Ce récit met en lien la géométrie et la temporalité dans le traitement de l'écriture. Cette dernière capitalise la projection de la/les voix où les horizons et les trajectoires trouvent, tant bien que mal, leur place dans le roman. Ces voix fugitives et anonymes sont elles-mêmes nomades, venues d'un ailleurs improbable, à l'image du personnage qui décide de les rappeler et de les incarner, Lyyli Belle. La pensée de l'écriture est à chaque fois reconduite par le geste des personnages qui tentent de s'affirmer dans un « je » fuyant. Elle s'exprime par l'amnésie qui s'abat sur Lyyli Belle par moment. À son retour de son voyage dans cet ailleurs, accessible à partir du cercle, ses souvenirs semblent effacés de façon à pouvoir se re-mémorer et remédier à l'effacement du texte premier. La transposition (migration) d'une scène et d'une chorégraphie appartenant à un autre temps, à travers les figures de la Sybille et du derviche tourneur, engendre une parole d'un corps dansant. Ce tout forme une figure rhétorique dans la poétique dibienne.

L'écriture est-elle capable de prendre en charge le signe ? L'écriture semble ne pas délivrer les personnages de leur exil.

2.3.2. L'expression de l'intime dans *Les Balcons de la mer du Nord*

Dans l'incapacité de s'exprimer publiquement sur le sort et le devenir de l'Algérie, notamment pendant la décennie noire, les romanciers, poètes, intellectuels et artistes algériens font le choix de manifester leur colère et de témoigner de leur vécu dans leurs œuvres. Ainsi, l'expression du tragique chez Waciny Laredj est développée dans ses écrits sur un mode volontiers autobiographique, à partir du début de son aventure romanesque qui remonte à l'année 1980. Son premier roman emblématise en effet la violence avec le titre *Chronique de douleurs* (1981) où les problèmes d'ordre politique jalonnent son écriture. Deux ans après, il publie *Fleurs d'Amandiers*, un roman qui entraîne le lecteur dans un univers semé de violences et de corruptions et où l'expression du tragique articule en même temps une leçon de morale à travers le destin de Salah Zoufri Benameur, un contrebandier (*trabendi*).

Ce roman propose une relecture de l'histoire, celle de l'arrivée des Hilaliens au Maghreb, dont on retient principalement le nom de la belle héroïne Djazia et son destin épouvantable qui croise celui de Salah dans cette Algérie des années 1980. La trajectoire de Salah, descendant des Hilaliens, illustre les différentes sortes de violences qu'a connues l'Algérie depuis le 9^e siècle, avec la première vague des Hilaliens, jusqu'à l'époque moderne en passant par la guerre d'indépendance et la période postcoloniale. À travers son destin de contrebandier ressort la tromperie liée à son abandon, après avoir contribué à la guerre de libération nationale, et la pauvreté dont il souffre, motif de sa clandestinité. Cet univers tragique, qui a précocement caractérisé l'écriture de Waciny Laredj, s'alimente des événements qui perturbent la société algérienne, d'une part, et du vécu de notre écrivain, notamment de son exil parisien après avoir été la cible des terroristes, d'autre part.

En parallèle à ces scènes qui relèvent du tragique apparaissent dans les romans de Waciny Laredj des personnages dont le corps est le miroir de la société dans ce qu'elle exprime de plus effroyable : la mort, l'injustice et l'exil. Le lecteur découvre un corps déchiqueté, ravagé, par la nostalgie de l'amour de l'être cher et celle de la patrie, errant à la recherche de son âme sœur. C'est le cas de Salah Zoufri par exemple. Après le décès de sa femme, il sombre dans l'alcoolisme et l'errance d'un contrebandier. C'est le cas aussi de Myriam, dans *Les Ailes de la reine*⁴³⁹, qui poursuit sa passion pour la danse malgré sa blessure à la tête qui fragilise son corps. Dans *Les Balcons de la mer du Nord*, la blessure du corps atteint son paroxysme avec l'expression du tragique dans tous ses états pour mieux symboliser le désarroi psychologique et identitaire d'une société confrontée à la douleur de la séparation et de la perte.

Dans ce roman tous les personnages sont au service d'une mise en scène du tragique. Leurs figures renvoient, tour à tour, aux blessures de l'histoire, de la mémoire, de la langue, de l'expression poétique et de la mort. A travers ces figures, le corps des personnages paraît plus épuisé que nous n'avons l'habitude de voir dans les romans de Waciny Laredj. Il progresse dans un univers chaotique jusqu'à ce qu'il s'efface, ne laissant derrière lui aucune indication, à l'exemple de Fitna qui disparaît sans laisser aucune trace après avoir été bannie de la société, ligotée à un arbre et privée de la parole. Narjiss, la journaliste et poétesse, connaît pratiquement le même destin. Elle s'exile trainant avec elle un cancer du sein. Les étudiants et travailleurs exilés à Amsterdam meurent dans l'anonymat et leurs tombes n'en disent pas plus sur leur identité jusqu'à ce qu'elles se fassent effacées par la mer du Nord. Ghoulemallah, le seul personnage dans le roman qui récite le Coran, par ironie du sort, se fait égorger par les intégristes qui prétendent se battre pour faire régner la parole de Dieu. Comment rendre hommage à toutes ces victimes et comment redonner la parole à ces corps ?

⁴³⁹ Waciny Laredj, *Ailes de la reine*, Paris, Sindbad, 2009, (trad.) Marcel Bois, de l'arabe (Algérie), *Sayyidat al-maqām* (1995).

Les écrivains algériens de cette décennie, motivés par l'urgence de témoigner et encouragés, par ailleurs, par les éditeurs étrangers, ont rendu hommage à leur façon aux victimes de la tragédie. Dans *Les Balcons de la mer du Nord*, le témoignage fait ressortir d'autres blessures notamment celle du contexte politique de la période coloniale et de celle qui suit l'indépendance de l'Algérie. Ce témoignage s'exprime à travers une écriture caractérisée par une sorte d'amnésie qui atteint le narrateur. Afin de dépasser ce problème, le roman puise dans le symbolisme afin d'exprimer d'autres traits qui se rapportent à l'intime et au divin en interrogeant le corps absent (traduire sa parole première, rapporter son récit et suivre sa trajectoire pour retrouver ses indices).

Yacine exprime la tragédie par le biais d'une sculpture de femme sans tête. Ce corps qu'il a façonné symbolise la perte de sens face à l'horreur. Il demeure dans le roman la seule expression de Yacine qui fait raisonner ce cri aphone. Invité au musée d'Amsterdam pour présenter sa sculpture Yacine est interrogé par Pedro le peintre espagnol et Hanine la poétesse algérienne sur la signification de l'absence de tête. Yacine leur explique que l'œuvre est l'expression d'un sentiment profond :

[...] je me serrai contre le corps que j'avais façonné, inspiré par ma déception de Dieu et du monde. Je savais qu'à présent mon pays enfantait la mort, cependant, dans quelque retraite isolée, en marge du sang, des choses sans nom voyaient le jour dans la couleur sous forme d'une minorité dont nulle ne pouvait garantir la survie⁴⁴⁰

«كنت مشدودا بوجه صنعته من خيبيتي من الله و الدنيا. اعرف ان البلاد اليوم تلد الموت لكنها في شكل
«اقلية لا احد يضمن لها طول البقاء».

La présence de la sculpture, objet muséal et objet relevant de l'intime, donne sens à une dynamique théâtrale que le roman exploite. Avant la muséalisation, la statue de la femme sans tête ne pouvait se penser vraiment comme une œuvre d'art pouvant être présentée dans un musée, mais c'était plutôt le témoignage d'une vie, celle de Yacine :

⁴⁴⁰ *Les Balcons*, pp. 133-134, [p. 121].

[...] elle porte en elle un morceau de l'âme d'une femme que je n'ai jamais vue et qui par l'intermédiaire d'une simple petite radio me ravissait mon calme chaque soir [...] cette sculpture recèle aussi la part d'une femme qui m'a aimé follement une nuit entière au terme de laquelle je l'ai cherché en vain car elle était disparue telle une étoile filante. Et enfin il y a dans cette sculpture un peu de ma sœur qui m'a initié au pouvoir magique des doigts à leur pouvoir de fabriquer des émerveillements une boule de glaise entre ses mains prenait immédiatement sens [...] il y a l'empreinte de la mer dans la sculpture c'est avec son sable et l'argile apporté de mon village que j'ai façonné cette sculpture⁴⁴¹.

فيه من روح امرأة لم أراها أبداً في حياتي، كانت تقتحم عليّ هدوني في آخر الليل من خلال مذياع صغير كان كافياً لأن يجعلني أشتعل في كل مساء [...] وفيه من امرأة أحببتي ليلة واحدة بشكل جنوني وعندما بحثت عنها لأحبها أنا بدوري لم أجدها. انطفأت كالنيزك الهارب. وفيه من أختي التي علمتني كيف أكتشف سحر الأصابع وقدراتها على صناعة الدهشة، كان يكفيها أن تضع الطين الأجوري بين يديها ليصير كلّ ما تلمسه ذا معنى. [...] للبحر أثر كبير في تماثلي. من رملة ومادة الطين التي أتى بها من قريتي

Cette sculpture est avant tout l'histoire brisée d'un triptyque mémoriel : « La Femme sans tête [...] Peut-être l'absence de tête est-elle l'expression d'un sentiment de perte permanent. Cette absence est faite de trois visages [...] j'ai aimé une voix [Narjiss [...] Zoulikha [...] et Fitna⁴⁴² » « قد يكون غياب الرأس تعبيراً عن حالة خسران دائمة ثلاث وجوه صنعت هذا » « [...] الغياب [...] عشقت صوتاً [...] زليخة [...] فتنة [...] ». Cependant, cette œuvre prend un autre sens, une autre interprétation dès qu'elle est exposée dans le musée, lieu qui sanctuarise les objets. L'exposition de cette œuvre d'art dans cet espace, avec les effets lumières et de couleurs qui l'accompagnent, renvoie à une expression de la théâtralisation. Cette expression trouve son sens dans les effets de lumières et couleurs pour travailler la symbolique des lieux en vue d'en faire un espace scénique. Les couleurs deviennent dans le roman, une référence qui renvoie à l'imaginaire de l'écrivain, autrement dit, un objet d'une mémoire vivante véhiculant un passé tragique que Yacine porte en lui, à l'exemple de la couleur rouge : « Le rouge [...] procède de ce pays auquel des appels profonds et lointains me rattachent [...] C'est peut-être l'histoire qui en est la cause ou la légende que je porte en moi⁴⁴³ » « [...] متأتية من تلك البلاد التي وجدتها ملتصقا بنداها الباطنية » « [...] البعيدة [...] ربما كان التاريخ هو السبب أو الأسطورة المحمولة فيّ ». Cette couleur dans le roman est un rappel de la blessure.

⁴⁴¹ *Ibid.*, pp. 129-130, [pp. 117-118]

⁴⁴² *Ibid.*, p. 143, [p. 131].

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 137, [p. 125]

Outre la présentation de l'œuvre d'art comme objet lié à une dynamique théâtrale, nous observons une forme de théâtralité notamment dans la mise en scène de la narration des récits rapportés par Ghoulemallah. Ce personnage reproduit la scène traditionnelle du *guwwāl* et de son cercle, mais dans son sens le plus lamentable afin de conduire le lecteur à mesurer le sens du tragique de cette scène. Ghoulemallah occupe la place publique, à l'entrée du marché Clauzel, pour diffuser sa belle parole et « partager le plaisir de sa sagesse⁴⁴⁴ » « يمتعنا بحكمته ». « Il s'absorbait dans son chant et dans sa psalmodie⁴⁴⁵ », « ثم ينغمس في شذوه وتراتيله », jusqu'au jour où il se fait assassiné par des terroristes.

Après la mort de son unique fille Nora, son souhait était de rencontrer les assassins de sa fille. Il se met alors à occuper les rues en répétant un langage contaminé par ce mal fatal qui anéantissait son cœur jour après jour. Il commençait à perdre crescendo son auditoire. Sa voix bien que publique devient peu à peu muette. Transporté par ses valeurs, pour faire triompher les voix de la mémoire, il continu à voix haute à dire son monologue. Sa voix s'assigne plusieurs destinataires absents. Tantôt, elle s'adresse à la figure bestiale des terroristes « Et vous ne savez pas ? C'est le malheur que vous faites. Vous vous cachez plus que vous n'apparaissez. Où êtes-vous ignorants ?⁴⁴⁶ », « أولا تعرفون؟ بنس ما تكون. تخفون أكثر مما تُظهرون. أين أنتم غافلون؟ », tantôt au pouvoir tyrannique « Penser est une erreur⁴⁴⁷ ».

Elle épanche à haute voix les secrets de l'âme de la société en passant par les aveux, quand il se retrouve confronté au crime du sang, comme nous pouvons le rencontrer dans la tragédie grecque : « Viendra le jour où vous serez détruits. Le fils tue la mère et la fille le père et savez-vous ce qu'est le meurtre du père ? Du feu dans les veines et une torture. Les vivants d'entre vous se terreront comme des rats et ceux qui resteront erreront sans but⁴⁴⁸. », « الابن يقتل أمه والبنات تهلك والدها وهل تعلمون قتل سيأتي عليكم يوم فيه تتأكلون. الوالد؟ نارٌ في الوارد وعذاب أليم»

Le discours de Ghoulemallah devient une parole anticipatrice, annonçant l'horreur qui surviendra dans les temps à venir. Il tient des propos prophétiques pour rappeler la

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 198, [p. 186].

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 208, [p. 194].

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 212, [p. 197].

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 212.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 208, [p. 194].

parole de Dieu. Dans cette mise en scène du tragique, nous avons en effet le point de vue de Dieu, donné par sa Providence, les saints : « Voici venu le temps dont les saints ont parlé ⁴⁴⁹ », « ها قد وصلنا الزمن الذي قد روى عنه الأولون », « Ses paroles rappellent les récits bibliques et coraniques sur l'apparition des calamités comme signes du mécontentement de Dieu à cause des péchés des humains : « Votre Dieu sait ce que vous dissimulez. Il vous a égaré sur la voie, puissiez-vous comprendre. Vous connaîtrez sept années de sécheresse et sept autres qui vous apporteront à peine de quoi survivre et votre dieu vous a envoyé l'oiseau de la clémence et vous n'avez pas vu. ⁴⁵⁰ », « ريبكم عالم بما تسترون. يضع لك المسالك علكم تفهمون. تأتيكم سبع عجاف وسبع لرتق الجروح ويرسل لكم ريبكم طير الرحمة وأنتم غافلون. »

Ces derniers moments de la célébration de la voix ont été sa façon de renoncer au monde fallacieux qui l'entoure. Le lieu des échanges avec son auditoire devient une scène de meurtre occupée par les terroristes. Hélas, la solution à cette crise, tant politique qu'ontologique, demeure le sacrifice par le suicide ou l'exil. Ainsi apparaît le sens profond de la voix et de sa rhétorique dans le processus de transmission.

2.4. Rythme et dynamique : de l'oralité au roman

L'oralité se manifeste dans les écrits romanesques de Mohammed Dib et de Waciny Laredj, non seulement par l'énonciation, la symbolique et la théâtralité, comme nous l'avons analysé dans l'approche thématique du corpus, mais aussi par le rythme et la musicalité qui articule le texte et l'ordonne. C'est ce que nous allons voir dans cette sous-partie. Nous retrouvons ce souci de mieux préparer la transposition de l'oralité dans le roman grâce au rythme de la narration aussi bien chez Mohammed Dib que chez Waciny Laredj pour rendre le récit plus dynamique. Le temps de la narration est organisé selon le schéma narratif des *Mille et une nuits* en intégrant le merveilleux, la magie, le surnaturel, en ralentissant le rythme, lorsqu'il s'agit de reprendre la figure du conteur traditionnel, et en accélérant le rythme le temps d'une pause ou d'une ellipse. Les écrivains, en travaillant le rythme, la dynamique et la musicalité de leur texte, tentent de combler l'écart originel qui sépare l'oralité du roman moderne.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 211, [p. 196].

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 209, [p. 194]

Dans *L'Infante maure*, la musique s'inscrit en filigrane tout au long du récit. Le dispositif narratif est inspiré des formes de musiques et des chorégraphies de danseurs/danseuses appartenant au double héritage musical à la fois oriental (comme nous l'avons vu avec la figure des derviches tourneurs), et occidental à travers le *con fuoco* et le *gicoso*⁴⁵¹, comme nous le verrons dans le passage qui va suivre. C'est à travers ce dispositif scénique que la musique prend forme dans le roman. Il est pris en charge par Lyyli Belle et sert à mettre la mémoire du corps en relief.

Elle emprunte des figures à chaque fois différentes, notamment celle de la danseuse reproduisant des chorégraphies tenant leur origine d'un rituel, comme nous l'avons analysé dans la danse des derviches tourneurs (répétition du tournoiement qui rythme le texte). Accompagnée de son père, imitant des instruments de musique, le corps de Lyyli belle obéit à la mélodie :

J'avais déjà préparé des pas de danse dans ma tête [...] Mes pieds ont plaisir à danser, et mes jambes, tout mon corps [...] Tour à tour modulant, phrasant, grondant, con fuoco et aussitôt après gicoso [...] lancée : écarts, entrechats, voltes, pirouettes, suit, pas un instant, prise en défaut ou à contretemps. [...] Il n'y a pas de plaisir sans folie, sans vertige. Bientôt je la vois transportée, soulevée, s'essayent à des figures imprévisibles, risquées. [...] une fascination exercée par quelque chose d'indicible envahit son regard. Et maintenant ça s'écroule dans mes membres, commande ses mouvements. Elle s'isole à ce point dans la danse que je m'inquiète et le demande si, interrompant, moi, ma musique, elle en viendrait à s'arrêter⁴⁵².

L'écriture de Mohammed Dib subvertit le mode de narration par des figures de chorégraphie occidentale pour reproduire l'une des scènes appartenant à la *ḥalqa* où le *guwwāl* (*ḥlāiqi*) est à la fois conteur, acrobate, doublé d'un musicien danseur, se servant de toutes les figures possibles pour laisser en l'expectative son public. Ces figures mettent en place un système intersémiotique pour organiser une rhétorique riche. Ces figures allégoriques sont fournies aussi par le rythme qu'offrent les dialogues et l'enchaînement des phrases, courtes et longues, provoquant dans le texte un effet d'amplification qui vient moduler le rythme et capter l'attention du lecteur à l'exemple des passages suivant :

⁴⁵¹ *Con Fuoco* de l'italien con (avec) et fioco (feu). Dans le registre musical, c'est une danse qui est exécutée d'une manière fougueuse. *Gicoso* de l'italien joyeux et dans le registre musical, cela signifie une danse avec des mouvements légers.

⁴⁵² *L'Infante maure*, p. 11.

« Et le ciel. D'un bleu aussi attentif, impressionnant comme après une grande lessive en congé. Il me regarde [...] Je le regarde [...] et je dis : "pour sûr que de le regarder en se laissant bercer par des vagues de rêve, c'est un plaisir"⁴⁵³ ».

« D'abord le jardin. Ma première visite est pour lui [...]. Ce beau jardin ouvert sur la forêt de plus en plus bleue jusqu'où elle peut s'éloigner sous ses châles de brume [...]»⁴⁵⁴ »

Il semble que le texte progresse par association de sonorité autant que par enchaînement d'idées. Le narrateur annonce le ciel et le jardin avant de les décrire plus amplement dans l'univers de la petite fille. Cette stratégie auctoriale puise dans le réservoir rhétorique de l'oralité et de la performance orale où l'orateur exploite ce genre de procédés pour tenir en haleine son public. Elle se réfère aussi à l'art oratoire du *melhūn*, précisément au procédé de *hedda* et *frach* dans le *melhūn* bédouin, que nous avons déjà cité⁴⁵⁵. Ces deux modes de strophes, qui composent *laqšīda*, jouent un rôle important sur le plan formel et thématique. La première expose le sujet de *laqšīda* qui préoccupe le poète. Quant à la seconde, elle permet de revenir au sujet principal et de le développer.

Azza Abdelkader les définit comme suit : « Pour le fond, on peut dire que la *Hedda* constitut un 'assaut', une marche en avant dans le développement du thème envisagé ; tandis que le '*frâch*' stabilise et nuance ce qui précède⁴⁵⁶ ». Il rajoute concernant la forme « entre les *hedda-s*, s'intercalent des *frach-s* au rythme généralement plus bref et dont les assonances varient d'une strophe à l'autre⁴⁵⁷ ».

L'écriture de *L'Infante maure* exploite des assonances en « é », par exemple, provoquant des passages rimés comme dans ce qui suit :

« Chasseresse égarée [...] elle s'est trompée [...] elle est entrée [...] Un oiseau sifflé [...] Souriante et réservée, non point intimidée [...] pour l'avoir poussée à venir chercher [...] Es-tu arrivée [...] toute à son idée [...] si tu t'es trompé⁴⁵⁸ ».

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, pp. 13-14.

⁴⁵⁵ Cf., la thèse, p. 29.

⁴⁵⁶ Cf., Azza M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 13, note de bas de page (10).

⁴⁵⁷ Cf., Azza M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 13.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, pp. 73-74.

Et des anaphores dont la répétition sert à rythmer la phrase et à produire un effet musical :

« Jardin, mon jardin, où mûrit l'été. Ciel, mon ciel où nagent les oiseaux. Bouleau, mon bouleau comme un cheval devant la maison. Automobile, automobile quand des fois tu passes. Fleurs, fleurs qui poussez sans bruit⁴⁵⁹ ».

« Allure d'une enfant des îles couronnée de fleurs, mais qui ne sont, ces fleurs, que pétales dorés semés⁴⁶⁰ ».

« Et me voilà dansant. Je danse toute nue [...] Je n'ai pas besoin de musique. La musique, je l'ai dans la tête aussi⁴⁶¹ ».

Cette amplification se produit davantage par les effets de contraste, générés par les antithèses : silence/bruit, jour/nuit, neige/désert. Ainsi, le texte est rythmé par une musicalité qui enrichit le narratif de sa mélodie.

En usant des effets de sonorité provoqués par ces figures de style, Mohammed Dib offre une mélodie (*lahn*) à son texte. Finalement, le rythme est le paradigme de cette scénographie du geste qui raconte une tradition du dire et du comportement du corps dans la société traditionnelle. Et, le corps est « une forme de géométrie socialisée⁴⁶² ». Son geste produit la narration et symbolise le geste même d'écrire.

Chez Waciny Laredj, ces procédés de rythmique formelle sont observables au niveau de la voix, dans la polyphonie⁴⁶³ (pluralité des voix narratives), comme nous l'avons déjà remarqué. Il ne s'agit pas seulement d'un phénomène de superposition de voix qui parlent de manière individualisée, mais de voix qui se complètent. Elles acquièrent autant d'« autorité » que le narrateur, aussi lecteur que narrataire. Ces différentes voix que Yacine a connues (Likha, Mizar, Aziz, Ghoulemallah, Narjiss et Fitna) produisent des représentations plurielles, se croisent, se répètent, s'écoutent, se recourent et se guident. Leurs échos rejoignent la voix du narrateur pour prendre la même direction. Vu ainsi, ces voix concrétisent une forme d'harmonie qui lie le narrateur et les autres voix, tel un chœur ; une chorale.

⁴⁵⁹ *L'Infante maure*, p. 114.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 73.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁶² Abdelkébir Khatibi, *op. cit.*, première de couverture.

⁴⁶³ « multiplicité de voix et ou de sons ». Cf. Le concept de dialogisme chez Mikhaïl Bakhtine.

Retour à soi, absence et présence, mouvement de va-et-vient, engagent un jeu de langues où la langue d'écriture se réinvente. Arabe dialectal, arabe littéral, français, ces trois langues s'écoulent parallèlement créant une harmonie dans le texte. Dans ce jeu de langues, nous pouvons également observer la présence d'un usage alterné et fluide de deux niveaux de langue (le parler algérien et l'arabe littéral) dans la même proposition. Ceci nous produit un énoncé *switché* comme dans les exemples suivants :

⁴⁶⁴ يا يَمَّاك ما أحلاك *Ya yamāk mā ahlāk*
 يَمَّاك (arabe dialectal) أَمَّاك (arabe littéral)
 Traduction : « Que tu es doux, mon chéri⁴⁶⁵ »

Dans cette phrase, en choisissant d'articuler son énoncé en arabe dialectal يَمَّاك (*yamāk*)⁴⁶⁶ et en arabe littéral ما أحلاك (*mā ahlāk*), l'auteur crée un effet de sonorité par la rime.

أه يا يَمَّا لو كان تعرفين هذا الفقيه واش يكون ⁴⁶⁷
 āh ya yammā lū kān ta`rifīna haḍā l'fqīh wāš ykūn
 Hélas, maman, si tu savais, comment est-il le faqih!⁴⁶⁸

Cette phrase est reprise telle que nous pouvons la retrouver dans le langage parlé algérien, hormis le verbe savoir qui prend une conjugaison de l'arabe littéral (souligné dans les exemples).

مشيت حتى الجامعة ووليت. ما قدرتش. حسيت بعياء كبير ⁴⁶⁹
 mšīt hattā l'jami`a w'wallīt. mā qdartš. Hassīt ba`ya kbīr
 « Je reviens de l'université. Je ne pouvais pas rester. C'est comme une grande fatigue qui m'est tombée dessus⁴⁷⁰ ».

⁴⁶⁴ Waciny Laredj, *Shūrūfāt bahr al- šhamāl, op. cit.*, p. 54.

⁴⁶⁵ *Les Balcons*, p. 62.

⁴⁶⁶ Dans la forme dialectale, le pronom complément ou affixe ك *ek* ne s'emploie jamais seul. Il s'ajoute aux substantifs pour exprimer la possession, aux verbes et aux prépositions pour rendre les pronoms compléments directs ou indirects, comme l'exemple que nous avons : يَمَّاك

⁴⁶⁷ *Shūrūfāt bahr al- šhamāl, op. cit.*, p. 60.

⁴⁶⁸ *Les Balcons*, p. 67.

⁴⁶⁹ *Shūrūfāt bahr al- šhamāl, op. cit.*, p. 58. Remarque : Dans cette phrase, quelques termes peuvent s'employer dans les deux langues : حتى الجامعة, حسيت, كبير

⁴⁷⁰ *Les Balcons*, p. 66.

Arabe algérien	Arabe littéral
مشيت	ذهبت
وليت	رجعت
ما قدرتش	لم أقدر

La finalité de cette phrase est double : montrer la possibilité de jumeler les deux langues dans une même phrase pour exprimer une seule idée et provoquer un effet mélodieux à travers : la répétition du même son (*soukoun*-repos- ou *djezma*-césure-), des verbes (partir, revenir, pouvoir) conjugués à la première personne du singulier : مشيت, وليت, ما قدرتش *mšit, wallit, qdartš*⁴⁷¹.

Le rythme est aussi perçu dans l'utilisation de l'anaphore dans la reprise de passages coraniques :

الخنّاس الوسواس الذي يوسوس في صدور الناس⁴⁷²
 al hannāsi al waswāsi al laḏī yuwaswisu fī sodūri al nāsi
 Dieu nous garde de l'esprit malin qui se faufile dans le cœur des
 gens.⁴⁷³

Quant au français, son utilisation est propre aux contextes qui soulignent un certain statut des personnages dans le récit.

Ces éléments que nous venons d'analyser, à partir des deux romans, démontrent une transposition de sonorités et de rythmes appartenant à la culture orale. Au final, l'écriture restitue les voix de l'oralité.

⁴⁷¹ - Remarque : Le verbe ما قدرتش *mā q'dartš*, (ne pas pouvoir), est conjugué au présent. Il traduit une négation quand il est précédé du pronom affixe ما *mā*

- Remarque : Le rôle de *soukoun* dans le mot est de séparer la syllabe composée à la fin de laquelle il se trouve de la syllabe suivante.

⁴⁷² *Shūrūfāt bahr al- šhamāl, op. cit.*, p. 58. Remarque : c'est un passage de la sourate « Les Gens » (*sūrat annās*).

⁴⁷³ *Les Balcons*, p. 65.

Conclusion partielle

L'expression de l'oralité constitue une piste importante pour réinterroger la poétique du texte algérien. Le conflit des interprétations qui se joue emprunte à la fois à la dialectique du sens et de la théâtralisation du drame. Tel qu'elle est revendiquée par le poète, l'oralité prend un sens dynamique. Chaîne de transmission et réceptacle vivant des représentations identitaires, l'oralité entretient les mémoires vivantes. Dans *L'Infante maure*, elle se mesure par le besoin de faire défier le temps à travers l'inscription du geste dans le cercle. Quant au roman *Les Balcons de la mer du Nord*, l'impératif de conjuguer les voix de la mémoire au présent enfante une lecture d'un « moi » perdu dans les dédales de la tragédie.

Dans son roman, l'écrivain s'adonne à un travail de réécriture de l'oralité. Pour récupérer les voix errantes, il œuvre à abolir le malaise du vide laissé par l'effacement de la trace. Déplacement, transformation des personnages, la réappropriation le conduit à re-visiter de nouveaux territoires. Réincarnation des voix, du souffle, sans pour autant qu'ils aient à parler. En d'autres termes, « une feuilleté de mots scellés dans une langue en quelque sorte en devenir⁴⁷⁴ », tel est le cas dans *L'Infante maure*. Songe-t-on à un processus de reconstruction de la parole de l'exilé ? « Traduction en simultané⁴⁷⁵ », réincarnation des figures de la narration, le silence de la trace résiste et le tragique s'entend au-delà du lieu natal dans *Les Balcons de la mer du Nord*. Nos romanciers œuvrent à « combler l'intolérante faille⁴⁷⁶ [...] *L'espoir et le désespoir d'y arriver sont la chance de l'écrivain* ⁴⁷⁷ ».

⁴⁷⁴ Abdelkbir Khatibi, *La langue de l'Autre*, op. cit., p. 24.

⁴⁷⁵ *Idem*.

⁴⁷⁶ Mohammed Dib, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, op. cit., p. 53

⁴⁷⁷ *Idem*.

Conclusion générale de la première partie

Dans notre corpus, la forme romanesque fait écho à la forme poétique traditionnelle. Leur souci commun est d'infuser l'oralité l'une dans sa scripturalité, l'autre dans son *melhūn*. Les processus de transposition de l'oralité se définissent et varient selon le choix de l'auteur (poésie ou roman). Dans le *melhūn*, la transposition se situe à la fois au niveau du texte et dans la prestation du poète : chant, instruments de musique, éloquence, corps du poète et de son auditoire. Le poète se fait porte-voix et porte-parole d'une histoire audible, dicible, mise en scène sur le registre de l'honneur, de la bravoure et de l'amour. Par son entremise, la voie de la tradition épouse celle de la filiation généalogique. Parole vivante, vibrante, elle se fait parole de référence. Dans son milieu naturel, la parole poétisée se fraye un passage à travers l'unité communautaire qu'elle contribue à maintenir ; elle rime avec son univers. Toutefois, une fois le poète exilé de son cercle poétique, son oralité perd en *performance*⁴⁷⁸. Dans ce cas, seule l'imagination permet au poète de recréer sa scène.

Dans le roman, le processus de transposition de l'oralité est différent. L'oralité bouscule les codes esthétiques et poétiques du roman. De plus, dans ce genre de processus, on assiste à une sorte d'analogie entre les différents genres de l'oralité (conte, poésie) et le reste du texte. La déconstruction des frontières entre les genres donne lieu à une redéfinition du genre romanesque, d'une part, et à une évolution des représentations, d'autre part.

⁴⁷⁸ « On peut parler de poésie orale lorsque transmission et réception s'opèrent par la voix et l'ouïe, et donc coïncident en une seule et même action. Cette action est la *performance* (dans le cas d'improvisation, la phase de production se fond, elle aussi, dans la performance). L'existence d'une performance est le seul élément définitoire de l'oralité ; même si la production et la conservation de l'œuvre requièrent l'usage de l'écriture, le fait de la performance suffit à en faire pleinement une œuvre orale. » Cf., Paul Zumthor (2008), *Oralité. Intermédialités / Intermediality*, (12), 169–202, p. 182.

L'insertion du lieu et des figures symboliques de la scène traditionnelle (*halqa*), sous sa forme allégorique, incite à une remise en question de la narration. Sous sa forme géométrique dans *L'Infante Maure*, cette scène traditionnelle est aussi un lieu opportun pour une quête de soi. Son redéploiement dans *Les Balcons de la mer du Nord* indique un parcours silencieux. Les personnages semblent atteints d'aphasie. Ils peinent à reproduire la voix. Ainsi, la poétique de l'exil telle qu'elle est abordée dans cette première partie met en place un chemin qui conduit à une narration nouvelle.

Outre ces éléments qui se rapportent à la création poétique et à l'écriture du roman, les personnages sont perçus comme porteurs de messages. Ils s'accrochent à l'oralité afin de re-construire leur pensée première. Cependant, ces tentatives connaissent des limites et produisent des problématiques existentielles liées à leur souffrance et à leur déchirement. En surmontant les épreuves et la rupture, les personnages pourront-ils faire preuve de créativité dans un exorcisme et un dépassement qui permettraient de repenser la trace ? Cet engagement prend la forme d'une quête chez nos personnages. Une telle quête arrive-t-elle à être comblée ou place-t-elle nos protagonistes, devant un abîme insondable ?

Nos personnages s'assignent le rôle de gardien de l'héritage mémoriel et identitaire et renouent avec la voix de la mémoire. Par cette tentative de récupération, ils mettent en récit différents types d'exils, physique, social, affectif et langagier. Pourront-ils alors franchir les obstacles, suivre la trace des précurseurs et renouer avec le passé ? Le poète soustrait aux siens, pourrait-il guérir des blessures de la séparation ? Vivant une double angoisse, celle du morcellement de son univers traditionnel et celle de son exil qui envahit sa conscience, ses poèmes sont porteurs de mémoire et de blessure. De quelle mémoire s'agit-il ?

2 ème partie

Poétique du manque : entre malentendu et attente

Introduction de la deuxième partie

Nos personnages, au fil de leurs trajectoires, vivent des contextes exiliques particuliers. Amnésie, effacement et carence les menacent en continu. Dans ce cas, différents types d'exils⁴⁷⁹ et d'écarts dans les énonciations poétiques et romanesques donnent lieu à des situations de manque. Ces manques sont aussi langagiers qu'émotionnels et engendrent des situations de malentendus qui conduisent à une forme de nostalgie exacerbée. Dès lors, le ressenti peut-être plus fort que le traumatisme de l'exil. Confrontés à ces situations, les personnages sont impatients de trouver une issue à la souffrance qui les habite. Afin de dépasser ces épreuves, ils tentent d'engager plusieurs formes de quête.

Cette quête est vue dans notre analyse comme un concept littéraire⁴⁸⁰ et philosophique⁴⁸¹ abordé par la littérature algérienne, qu'elle soit populaire (*melhūn*), d'expression française ou arabe. Elle fédère les trois œuvres de notre corpus autour de valeurs communes, celle d'une soif de libération, physique ou morale, celle d'un désir profond d'atteindre un espace de paix, et celle d'un besoin de retrouver la trace de l'absent. Toutefois, la volonté d'aller chercher dans le passé, par le moyen de la réminiscence et du rêve, reste aléatoire.

⁴⁷⁹ Exil du poète de sa tribu et de son milieu poétique du *melhūn*, exil des personnages dans le récit, exil de la forme de narration traditionnelle et sa récupération par la forme du roman, par fragments, dans une autre langue. Ces exils sont signalés à travers la figure de la conteuse et l'évolution des personnages dans le récit. Ils peinent à intégrer la voix de la mémoire, à la récupérer dans une forme intelligible.

⁴⁸⁰ Selon le schéma de Propp.

⁴⁸¹ La quête de sens métaphysique.

Dans leurs trajectoires, en quête de l'image manquante, les personnages se perdent dans les images qui s'offrent à eux et se confrontent à l'effet du mirage identitaire⁴⁸². Ces impressions entraînent l'installation de la confusion et permettent à la narration de s'inventer des doubles : double possibilité d'être. Enfin, à travers les signes du manque et la présence du malentendu, la volonté de retrouver la chose manquante s'affirmera au-delà d'une quête incessante dans un espace-temps qui se fait attente, tantôt énigmatique, tantôt refuge et découverte de l'effacement.

Nous structurons cette partie en trois chapitres : le premier consacré à l'analyse du manque, le second à celle du malentendu et le troisième à celle de l'attente. Nous diviserons ensuite chaque chapitre en trois sous parties. Chacune d'elles thématise ces notions à partir de notre corpus : Mostefa Ben Brahim (poèmes), Mohammed Dib (*L'Infante maure*), Waciny Laredj (*Les Balcons de la mer du Nord*).

⁴⁸² La métaphore du mirage apparaît souvent dans les écrits de l'exil pour aborder la problématique identitaire. Elle est présente dans les romans de Mohammed Dib, notamment dans *Le désert sans détours*, où les personnages perdus dans le désert, se retrouvent confrontés à des interrogations d'ordre spirituel et métaphysique. Ils ne savent ni qui, ni quoi, ni où prier. Le lieu qui est censé apporter une réponse à ce genre d'interrogation n'offre que le silence. Les personnages sont dans la confusion et le malentendu.

Chapitre 1

**Le manque :
motif indispensable pour dire l'exil**

Introduction

L'éloignement des personnages de leur espace naturel entraîne un manque qui, à mesure que le temps passe, s'accroît et engendre un vide irréversible. Ce manque impose une quête indispensable pour remédier à la perte, tant symbolique, ontologique que langagière. Les objets de la quête sont aussi variables que les types de récits qui les narrent : guerre, poursuite, voyage, dans une volonté de combler le manque. Cette quête se complexifie quand elle emprunte différents visages pour devenir protéiforme à souhait jusqu'à la rendre insaisissable parfois.

Dans ce cas, les personnages progressent dans une quête qui ne porte pas de nom. Elle se dissimule sous une apparence inconnue et se réalise par un mouvement qui s'affiche à travers un déplacement ou un rêve : méditation dans *L'Infante maure*, et voyage, errance, dans *Les Balcons de la mer du Nord*. La quête est intérieure et raccorde le quêteur au mythe, de même qu'elle invoque une approche eschatologique, dans le *melhūn*. Dans les poèmes de Mostefa Ben Brahim, le manque est affectif et s'annonce dans l'expression du *pathos*⁴⁸³. Il trouve son sens dans la séparation et la fracture sociales. Dans les romans, l'inaccessibilité relative ou absolue de l'objet absent témoigne d'une autre ligne de tension.

⁴⁸³ Nous reprenons la définition d'Aristote dans sa *Poétique* et sa *Rhétorique* à savoir que le *pathos* est l'une des techniques de persuasion et d'argumentation souvent dans l'expression des sentiments. L'usage du *pathos* fait appel entre autres à la gestuelle du corps afin de toucher le récepteur.

1. Quand le poète puise dans le gouffre de la séparation

Nous constatons habituellement, l'expression de l'intime dans les textes du *melhūn*, même s'ils ne sont pas forcément motivés par une situation exilique. Le poète fait en sorte de communiquer, dans son énonciation, ses propres affects à l'œuvre dans la composition du *pathos*, comme en témoignent les corpus de la poésie populaire dans le champ littéraire algérien. S'agissant de ce registre poétique ou d'autres répertoires populaires traditionnels tel que le conte, l'usage de la nostalgie, provoquée par l'analepse, s'avère pertinent à analyser.

Aussi, dans la poésie, il est important de rappeler que le recours aux figures du passé remonte à une tradition lointaine dans la poésie arabe *jahilite*⁴⁸⁴, dont les *Mu'allaqāt*⁴⁸⁵ demeurent l'exemple le plus connu. Outre les épopées, la poésie lyrique antéislamique comprend un prélude élégiaque (*nāsib*) où les thèmes de la séparation et de la perte sont fortement mis en avant. Dans ce genre de poésie, le poète se lamente sur les vestiges d'un campement déserté (les pleurs sur les ruines). Ce procédé poétique a été perpétué chez les poètes populaires algériens, dont Mostefa Ben Brahim⁴⁸⁶. Dans sa *qasida*⁴⁸⁷, les pleurs du poète sont accompagnés de l'expression du *pathos*.

Cette composition rhétorique apparaît d'abord dans les poèmes qui relatent le premier exil du poète avec sa tribu au Maroc, après le débarquement de l'armée coloniale. Dans sa pièce poétique XXXII intitulée, *Ma patience me brûle le cœur*, (صبري وكى قلبي), Mostefa Ben Brahim déclare qu'ils ont été reçus par *Moulay Abderrahman*, sultan du Maroc (1822-1859), qui leur confia des terres pour les sédentariser. Nous n'avons pas plus de précisions sur le déroulement des événements, hormis le fait que les choses ont mal tourné entre la tribu des Beni `Amer et la garde de *Moulay Abderrahman*.

⁴⁸⁴ Antéislamique.

⁴⁸⁵ Les Pendentifs, poèmes suspendus aux murs de la Kaaba.

⁴⁸⁶ Nous avons déjà abordé ce procédé dans sa pièce poétique XVI dans la première partie de la thèse.

⁴⁸⁷ Ce cas s'étend sur l'ensemble de la poésie maure, c'est à dire les Arabes et Berbères du Maghreb et de l'Afrique saharienne et subsaharienne avec son modèle griotique.

Véçu comme une « humiliation », le poète l'exprime dans son poème : « Un *sultan* avait perfidement trahi les ajouads en les plaçant sous l'autorité de son esclave⁴⁸⁸ », « سلطان خانهم وخدمهم ذوك الاجواد على احكام عبده ». L'expression du *pathos* prend plus d'ampleur quand il s'exile une deuxième fois, tout seul, à Fès⁴⁸⁹.

Nous allons étudier dans cette partie le fonctionnement argumentatif du *pathos* dans un contexte social et politique perturbé par la colonisation et l'exil. Pour afficher son manque, le poète expose des émotions dans un discours qui paraît commun à ces récepteurs, celui d'un exilé chassé de sa terre, d'un poète éloigné de son cercle poétique et d'un étranger incompris.

Comme mentionné dans la première partie de cette thèse, la géographie du lieu sous-tend des éléments qui ont un rapport avec l'histoire, les traditions et la mémoire du poète⁴⁹⁰. L'analyse de cette géographie est pertinente chez le peuple nomade ou semi-nomade, dont fait partie notre poète⁴⁹¹. Empêché de se déplacer de surcroît la contrainte de l'exil, il est exclu de son espace vital. Le manque est alors ici d'abord celui de sa patrie et du mode de vie nomade.

Pour l'expression du *pathos*, le poète utilise des genres de discours dans lesquels les émotions s'articulent d'une manière efficace comme dans le registre du pathétique où les figures du misérable et de l'anti-héros apparaissent par excellence. Outre l'expression de la perte symbolique des lieux identitaires, nous verrons que le poète met en scène la fin du partage de la parole poétique.

⁴⁸⁸ M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 85 [pièce XXXII, Hedda 9, p. 236].

⁴⁸⁹ Cf. Introduction de Azza Abdelkader, in M.B.B, *Barde de l'Oranais*, pp. 26-27.

⁴⁹⁰ Cf. « 2.1 Poétique de l'espace », « théâtralité, lieu de prestation orale », p. 92.

⁴⁹¹ L'analyse de la géographie du lieu est importante aussi dans les écrits et les poèmes qui abordent la thématique de la *rihla* (voyage). La *rihla* scientifique ou mystique. Cf. Houari Touati, *Entre Lettrés Dieu saints et sorciers Hommes au Maghreb (17^{ème} siècle)*, Paris, Écoles des Hautes Études en Sciences Sociales, 1994, p. 31. La *rihla* quand elle est scientifique peut donner lieu à des études savantes tel que l'essai d'Al-Bekri, *Routier de l'Afrique, blanche et noire du Nord-Ouest*, traduction Vincent Monteil, Paris, Alfabarre, coll. "Africa is beautiful", 2015.

1.1. La perte symbolique des lieux

Dès les premières pièces poétiques composées durant le parcours exilique de Mostefa Ben Brahim, nous relevons des enjeux relatifs à l'espace d'appartenance. Dans son poème intitulé, *Reste en paix*⁴⁹², (بقاي بالسلامة), le poète semble adresser ses adieux à la fois à sa bien-aimée et à sa patrie :

Je me souviens des nuits passées dans ta demeure
L'affliction est éprouvante, la patience est son remède⁴⁹³

وافتكرت ليلات فاتوا في مكانك
لمحن صعبية الصبر هو دواها

Les émotions qui se dégagent de ces deux hémistiches, expriment l'attachement du poète à l'espace affectif de la tribu, le même que celui de la bien-aimée. Ce lieu de mémoire que le poète met en avant, réel ou imaginaire, stimule sa mélancolie. Face à l'absence de l'être aimé⁴⁹⁴ et à l'anéantissement de son cadre social⁴⁹⁵, le poète recourt à l'expression de l'affect qui exprime le regret d'un temps où l'amour triomphait.

Devant ces épreuves de l'exil, la poésie devient le seul moyen pour libérer sa parole. Elle est chargée d'émotions qui émeuvent son auditoire. Le poète nous offre à travers cette parole poétique des scènes de « pleurs sur les ruines » et les métaphores, qui s'y rapportent, évoquent le regret de ses lieux identitaires à l'exemple des vers suivants :

O mon ami, je suis en veillée ! Lève-toi pour te distraire la nuit,
vois, vois en quel état je me trouve, et mes soucis s'accumulent.

قم تقصر شوف شوف حالي كي داير
والهموم عني تزداد

⁴⁹² Pièce XII, p. 116.

⁴⁹³ Notre traduction, [pièce XII, Hedda 2, p. 117].

⁴⁹⁴ Comme l'a signalé Jean Christophe Bailly dans le passage suivant : « Le manque est l'état natif du poème et la poésie est le genre du manque. », in Préface à Dupin J. *Le corps clairvoyant 1963-1982*, Paris, 1999, Gallimard (Poésie), p. 16.

⁴⁹⁵ Nous nous limitons dans nos exemples à cette période historique vu son rapport avec la présence coloniale. Toutefois, cela reste valable pour la plupart des pièces poétiques. Souvent, le poète est face à une absence quand il déclame ces vers.

Dans ce cas, la parole du poète ne trouve sens que dans la nuit, un temps du caché et de la solitude. Ce temps se déclare propice à une parole de l'incertitude qui ronge le poète :

Un amour (que je porte) inscrit, dans le cœur, avec des
cautères, me met le feu à l'intérieur des entrailles.

حب مسطر في الدليل مكوى بمحاور
وانصهدت داخل الاكباد

Jusqu'à peindre un paysage vidé de ses figures symboliques, les *tolba* et les soldats :

Il n'y a plus de *t'olba* (aux entreprises) couronnées de succès ; ni
de magicien commandant aux génies.
Ni de pèlerins allant en visite aux saints, ni de *t'aleb* au pouvoir
éprouvé.

لا طلبية سجاية لاحاكم روحاني
لازيارولاية لا مولى برهان

O mon ami, où trouver de (vaillants) soldats ? Les hommes
(véritables) ont disparu ; et je ne trouverai pas de guerriers aussi
audacieux face à la mitraille.

على العسكر و الرجال غابوا مانجبر
عابرين تلقى الغراد
ناس وكدة وجبابر

Des hommes de guerre ; interroge, interroge, pour te renseigner ;
(hélas !) ils sont par delà les nuées noires.

اهل الميمر سال سال عنهم استخير
دارقين بالغيم اسواد

L'effacement de ces figures génère un sentiment de manque aussi pesant que le
silence qui l'accompagne : silence de celui qui approuve le dire du poète :

Mon malheur, je suis seul à l'endurer, mêlant les lamentations à
mes pleurs. O mon ami, à qui parler ? ⁴⁹⁶

كربتي الا وحدي ندحر
نمزج اليكا بالتمجاد
صاحبى لمن نهدر

⁴⁹⁶ M.B.B, *Barde de l'Oranais*, pp. 68-69 [pièce XVI, pp. 138-140].

Dans l'impossibilité de se rendre dans ces lieux de mémoire, le poète voit la fin de son règne. Il nous invite dans son univers d'avant l'exil à travers la remémoration pour afficher son origine. Sa parole dans ce cas se fait défenderesse de certains événements qu'il porte haut et fort, notamment dans les deux pièces poétiques : *Mon cœur pense au pays*, (قلبي تفكر الاوطان) et *Ma patience et la brûlure de mon cœur*, (صبر وطي قلبي) :

Mon cœur évoque la patrie et la famille – je suis inquiet, je ne suis pas dans mon état normal
Mon cœur troublé profondément par la nostalgie. Pourquoi m'as-tu appelé étranger ?
Tantôt j'évoque mes souvenirs ô hommes sages ! Mais la blessure de la passion se ravive et me brûle.⁴⁹⁷

قلبي تفكر الاوطان و الهالة** راني مهول ما نيش في حالي
قلبي تخبل بالوحش تخباله** وعلاه يا مرو غريب تلغي لي
نوبة نتفكر يا المثالة** ويثور جرح المحنة ويربي لي

Mon cœur évoque la patrie ; les divertissements et les parades à cheval.
Mes administrés et mes cavaliers ; ainsi que les femmes coquettes, bercées dans les palanquins.
Prêtes à jeter le trouble dans les cœurs ; et aussi les adolescents faisant retentir leurs cris de guerre et la poudre⁴⁹⁸

قلبي تفكر الاوطان** الزهو و ركوب الخيل
ارعيئي و الفرسان** خودات في احراج تميل
متحزمين للفتان** شبان يلغوا بكحيل

Mon cœur, sur la braise, brûle à petit feu. Anéanti je me lamente tous les jours⁴⁹⁹

قلبي على الجمر يتوقح** افنيت كل يوم ننوح

⁴⁹⁷ Notre traduction, [pièce XXXI, Hedda 1, p. 226].

⁴⁹⁸ M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 83, [pièce XXXI, Frach 1, p. 227].

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 86, [pièce XXXII, Frach 2, p. 23].

Dans ce contexte violent qui est dépeint par le poète, s'inscrit tout au long de ses poèmes une dynamique langagière propre à une expression qui met en scène l'appartenance du poète à une origine nobiliaire⁵⁰⁰ par son alliance à la tribu des Beni `Amer. Cette origine est célébrée à travers des histoires autobiographiques dans lesquelles le poète délivre des récits épiques sur l'épopée des Beni `Amer⁵⁰¹, connus pour leur esprit guerrier :

Hélas, où sont les Arabes, *Ajouad*, issus d'*Ajouad* ayant acquis
tous les titres de gloire, leur vertu et leur dignité font leur
fierté⁵⁰².
Je regrette les tribus que compte (la confédération des)
Beni Amer, demeurant (loin de moi), par delà le *Jidâr*.⁵⁰³

حصراه وين الاعراب اجواد على اجواد جمعوا الكرام تاهوا هممة وصيانة
ضيبي نواجع بني عامر درفوا بشق الجدار

Aussi, la souffrance du poète est celle d'un nomade interdit de circuler librement et obligé à cantonner à Fès. En effet, ce n'est pas le déplacement physique qui fait souffrir tant le poète, même s'il éprouve un attachement particulier à sa terre natale, comme nous l'avons vu dans certains poèmes, mais le fait d'être éloigné de ses amis et de ses alliés qui font sa force identitaire et martiale. Dans sa pièce poétique *L'esclave du feu* (عبد النار), il met en scène son paysage naturel dont il est privé :

⁵⁰⁰ A. Khatibi, dans son chapitre « L'orientalisme désorienté », revient sur la question de l'identité des Arabes du Maghreb qu'il appelle « les Arabes de Berque ». « Ce qui "caractérise" les Arabes, c'est d'abord leur classicisme et une remarquable continuité de l'identité. Ils sont classiques, dans la mesure où l'humanisme orientaliste trouve en eux une fidélité, une proximité à leur passé, et un élan vers les sources. » Abdelkébir Khatibi, *Maghreb pluriel*, Paris, Denoël, 1983, p. 134.

Adonis définit ce rapport qui lit les Arabes à la tribu de « Quraych » ainsi : « La première tendance [des Arabes] considéra dès la mort du Prophète que l'appartenance à la tribu de Quraych (celle de Muhammad) et la parenté avec le Prophète étaient primordiales pour assurer sa succession et assumer le pouvoir. Cette tendance prônait l'obéissance absolue à l'imam, la fidélité à la lettre du texte sacré et à la Tradition (la *Sunna*) et la soumission à la communauté des croyants (la *Umma*), donc à la force du plus grand nombre. » Adonis, *La prière et l'épée (Essais sur la culture arabe)*, Choix et Présentations par Anne Wade Minkowski, Traductions de Leïla Khatib et Anne Wade Minkowski, édition établie par Jean-Yves Masson, Paris, Mercure De France, 1993, p. 11.

⁵⁰¹ Ces scènes évoquent chez le lecteur ou l'auditeur contemporain un imaginaire de la fantasia. Ces exploits épiques racontés, par le poète, se réduisent aujourd'hui à un spectacle folklorique où décor, habit et maîtrise du cheval sont mis en scène.

⁵⁰² M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 86, [pièce XXXII, Hedda 3, p. 231].

⁵⁰³ M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 87, [pièce XXXII, Frach 4, p. 233].

La plaine et la prairie se couvrent d'herbes – c'est le début du printemps, elles sont livrées aux troupeaux.
 Leurs fleurs éclosent et produisent des fruits ; elles atteignent leur splendeur aux premiers jours de la belle saison.
 Alors les chameaux, chargés de fardeaux, s'en vont, balançant les palanquins que surveillent les gardiens.
 C'est la tribu, me dit-on qui s'en va en file quel regret ! En levant le camp, on l'a emportée.⁵⁰⁴

المرث و الوطي تصعر وان الربيع فيه تفلوا
 نوارها فتح وثمر شوا والنقط زهو كماله
 لبيل في المحمول تعفر حفاز والجحاف يميلوا
 النجع راه صد مقوطر ضيمي مشاوا بها رحلوا

Il peint un paysage nomade associé au pastoralisme. Le nomadisme tel qu'il est décrit ici est une organisation sociale et une disposition spatiale qui dépend du cycle des saisons. Les lieux de l'exploitation et du pâturage sont étroitement liés à l'identité nomade. Son origine nomade s'affiche aussi dans les vers où il aborde la dimension temporelle de la mobilité entre la ville de Fès et les territoires des Beni `Amer :

Pour y arriver, il faut quinze jours d'une marche qui dure du matin au coucher de soleil.
 D'ici comment y parvenir ? À l'aide de chevaux ardents et bien ferrés.⁵⁰⁵

خمسة مع العشرة كامل م الصبح للغروب تسير
 منا لثم واش يوصل والخيل بوكدوا تسمير

Face à ces manques et à cette impossibilité de retourner chez lui, l'expression de la nostalgie prend tout son sens. Elle est mêlée particulièrement à celle de l'univers exilique. Son énonciation met en scène un poète perturbé par les effrois de l'exil et tourmenté par ses angoisses et ses peurs jusqu'à se reconnaître dans la figure d'un misérable.

⁵⁰⁴ M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 81, [pièce XX, Frach 7, p. 170].

⁵⁰⁵ M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 86, [pièce XXXII, Frach 1, p. 230].

Devant cette absence qui le consume tel un feu, comme il le déclare dans son poème dédié à sa bien-aimée, intitulé : *La beauté de la Verte/Khadra oh ! Mon feu*⁵⁰⁶, (ما ازين), (خضرا يا ناري), l'expression du pathétique soulève un autre point, celui de la souffrance morale : « Safa a perdu la raison et son âme souffre⁵⁰⁷ », « صفى عقله مخطوف خاطره », « بالعذاب ». Cette allusion à l'insomnie traduit la peur de la solitude : « Les gens généreux⁵⁰⁸ sont partis/Et moi je suis resté le dernier⁵⁰⁹ », « ناس الجود امشات / وأنا راني جيت », « تالي ».

Ces éléments donnent à lire une expression de l'*éthos*. Accablé et en larmes, le poète déclare : « Je me lamente et je pleure sur mes tourments⁵¹⁰ », « راني راني راني نوح », « باغباني ». Ses pleurs, considérés comme ses témoins, sont un langage évanescent d'une tragédie exilique, car la blessure profonde véhicule par son expression la raison de la mort symbolique du poète : « [...] et mes larmes sont mes témoins⁵¹¹ », « الدموع هما », « [...] الاشهاد ».

Cette figure véhicule la présence du corps anémique d'un poète errant et du héros conventionnel déchu qui dit sa souffrance morale : « Laissez-moi pleurer sur mon sort – et soigner les douleurs de mes pleurs⁵¹² », « خلوني نبكي على زهري- و نداو ضر بكاي », « Laissez-moi pleurer sur mon destin – vous qui êtes insensibles à mes pleurs⁵¹³ », « خلوني نبكي على سعدي _ انتوم لمشفكم بكاي ».

Les passages relevés ne font qu'exorciser la douleur et le traumatisme de l'exil, décrits ici en termes de séparation. Ils se traduisent à travers la fracture sociale et l'impossibilité du poète de retourner au pays⁵¹⁴. Ces figures de rupture traduisent une crise identitaire laissant place à la figure de l'anti-héros.

⁵⁰⁶ D'après ce poème le terme *hadra* a deux significations, celle du prénom féminin *hadra* et celle de la couleur verte (*hadra*). D'après le poème ce prénom renvoie à sa bien-aimée et à sa tribu. Cette image conciliant les deux représentations, nous la retrouvons souvent dans ses poèmes.

⁵⁰⁷ Notre traduction, [pièce XIV, Hedda 5, p. 131].

⁵⁰⁸ Nous avons choisi le terme « générosité » pour la traduction de « *el jawd* », mais le sens de ce dernier est plus large. Il signifie en effet la générosité, la bravoure et la noblesse.

⁵⁰⁹ Notre traduction, [pièce VIV, Frach 1, p. 124].

⁵¹⁰ Notre traduction, [pièce XXX, Frach 1, p. 220].

⁵¹¹ Notre traduction, [pièce XXVII, Hedda 2, p. 208].

⁵¹² Notre traduction, [pièce XXVI, Hedda 3, p. 203].

⁵¹³ Notre traduction, [pièce XXVI, Hedda 7, p. 213].

⁵¹⁴ Les titres de ses poèmes de l'exil donnent à lire ce genre de séparation.

1.2. Le poète errant : figure de l'anti-héros

Le poète n'hésite pas à s'afficher comme un anti-héros. Il nous livre une description de son état d'esprit et de son corps qui ne sont pas dignes du héros traditionnel tel qu'il se manifeste dans ses poèmes d'avant l'exil⁵¹⁵. La métaphore du corps (du poète et de la société/tribu) fragmenté, malade et chétif, exprime clairement la figure de l'anti-héros dans le passage suivant : « Ma bien-aimée, je suis malade et mon état se dégrade⁵¹⁶ », « ولفي راني مريض واشيان حالي ». Elle s'affiche d'une manière plus importante quand il évoque la destruction de sa tribu. En effet, de la figure du guerrier, meneur de combats, il passe à celle du vagabond qui se laisse dépasser par le sentiment d'impuissance que génère son statut d'étranger. Ces traits sont énoncés dans son poème *Une lettre m'est parvenue de ceux qui sont cachés* (كتاب جاني من عند الدارفين) comme suit :

Ma patience est celle d'un étranger, seul sans ami
Cette situation est interminable et me tourmente l'esprit
Mes navires fortement secoués par la tempête sont en perdition
La nostalgie s'ajoute à la séparation cette année
Un regard et les gens présents rassemblés dans une *halqa*
Une réunion privée, ivresse et du bon vin⁵¹⁷

صبري غريب وحدي ولا لي حنين
الوعد طال بي لبدة خمام
اتهلكوا سفوني ورياحي قاروين
الوحش والفرار تلاقوا ذا العام
نظرة وناس حضرة حلقة ومجمعين
خلوة وطلع نشوة يحلا المدام

À cette description s'ajoute le sentiment de solitude de l'étranger qui fait de lui un démuné. Dans la figure du misérable, il nous brosse le sombre tableau d'un inconnu éloigné de son cercle de reconnaissance à la fois identitaire et poétique. Pris dans un sens affectif, le manque s'éternise : « Cela fait trois ans que ma vie est triste et qu'aucune nourriture je ne savoure⁵¹⁸ », « لي ثلاث سنين عد حساب عيشي مر ولا حلالي طيب ».

⁵¹⁵ Cf. pièce 1- pièce 11 dans M.B.B, *Barde de l'Oranais*.

⁵¹⁶ Notre traduction, [pièce XII, Frach 1, p. 117]

⁵¹⁷ Notre traduction, [pièce XIII, Hedda 3, p. 125].

⁵¹⁸ Notre traduction, [pièce XXVI, Frach 4, p. 205].

Outre la souffrance causée par son exil de la terre patrie, le poète demeure accablé par l'indifférence de ses amis, dont il attend un signe. Hélas, le silence demeure la seule réponse. Il s'agit clairement de l'expression d'une fracture sociale. Elle prend son sens dans la séparation entre le poète et les gens de sa tribu. Elle se réalise dans l'errance et la mort, comme en témoignent les deux exemples suivants, tirés de la pièce poétique *Une lettre m'est parvenue du Tell a intensifié mon trouble* (كتاب جاني من التل) (زادني انطراب) :

Les « gens de la séance » sont disparus, aujourd'hui il n'en reste que quelques-uns. J'ai vu et analysé des visages⁵¹⁹.

راحوا ناس الجلسة اليوم قعدوا قلال- ميزت وجوه و شفتها بالاعيان

De la séparation je suis confus, chaque nuit mes pleurs semblables à des rivières⁵²⁰.

وانيا من الفرقة محير- كل ليلة نواح و دموعي ويدان

Dans ces passages, les plaintes s'adressent particulièrement à ceux qui partageaient ses assemblées poétiques et ses soirées nocturnes. Outre la séparation, la perte de la tradition de la « séance » (*ga`da, ḥaḍra, taggasra*) pèse sur le poète. Ces différents points ne font qu'amplifier le sentiment de manque, qui n'est finalement que le manque de soi à soi. Il se traduit par un vocabulaire qui renvoie à la vieillesse. Cette figure est obsédante et se traduit en un système binaire, opposant les deux périodes : la jeunesse et la vieillesse. La figure de l'anti-héros passe par le discrédit social et prend toute sa signification dans les vers qui suivent :

Poètes, chantez Çafa ! Bien qu'homme de valeur, voyez comment il est devenu vil !⁵²¹

قولوا علي صفي يا القوالة شوفوه كيف ارخص بعد ما غالي
Mon état te fera pitié – je suis devenu vil après avoir été un
homme de valeur⁵²²

يشفك حالي يهديك- راني باخس بعد ان كان سومي غال

⁵¹⁹ Notre traduction, [pièce XXIV, Frach 2, p. 191].

⁵²⁰ Notre traduction, [pièce XXXIV, Hedda 2, p. 246].

⁵²¹ M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 85 [pièce XXXI, Hedda 3, p. 229].

⁵²² Notre traduction [pièce XXIX, vers 27, p. 215].

Ce discrédit continu à blesser le poète au point de le faire sombrer dans une neurasthénie absolue, renforcée par son âge avancé, qui s'exprime dans la symbolique de la canitie : « Que reste-t-il après que la canitie ait couvert le noir [de mes cheveux]⁵²³ », « وانش بقى بعد الشيب راه غطى الكحال ».

Au vu des éléments que nous avons étudiés, le poète semble métamorphosé. Il devient un personnage ordinaire. La mise en scène de son corps, objet de l'expression de l'intime, affiche sa volonté de dire la souffrance et le manque. À qui ses paroles sont-elles destinées, si ce n'est aux gens de sa tribu qui peuvent témoigner de son passé⁵²⁴ ? À la fois personnelle, tribale et sociale, cette fracture ne cesse de s'élargir affichant graduellement l'incapacité du poète à assumer le rôle social que nous lui connaissons. Que reste-t-il de ce que nous désignons sous l'appellation de poète populaire (*guwwāl*), quand ce dernier est exilé ?

⁵²³ Notre traduction [pièce XXIV, Frach 2, p. 192].

⁵²⁴ Ce genre de perte nous pouvons le retrouver, par exemple, dans les aventures d'Ulysse. Quand il se retrouve loin d'Ithaque, il est considéré comme un étranger. Il perd donc son statut social et son identité qu'il récupère auprès des siens, après une série de reconnaissances (son fils, son chien et Euryclée, la vieille nourrice). Ce passage de l'Odyssée conduit à penser les enjeux identitaires, cette relation d'interdépendance, de causalité, de survie que l'on entretient avec les gens qui font partie du même paysage symbolique identitaire. Toutefois, cette légitimation ne peut être établie qu'auprès des acteurs qui peuvent honorer cette forme de reconnaissance.

1.3. La fracture dans le corps poétique

Par la métamorphose du corps, nous entendons aussi le corps poétique. Dans le cas de Mostefa Ben Brahim, grand poète de l'Oranais et barde (*meddah*) des Beni `Amer⁵²⁵, la cruauté de son destin exilique induit sa mort symbolique⁵²⁶ remarquablement transcrite dans son *diwān*. Face à un public étranger à Fès, sa parole perd de sa valeur et devient une parole qui ne connaît son retentissement que dans le passé : « Peu de gens connaissent la langue de mes dires (langage)⁵²⁷ », « قليل من يعرف لغة اقوالي ».

Le registre élégiaque est marqué par la migration de la parole du poète et le glissement de son sens. En effet, l'exil physique du poète induit l'exil symbolique de la parole qui ne trouve sens que dans le cercle poétique premier, annoncé dans la première partie de la thèse. Cette parole errante se reconnaît dans un corps morcelé qui inscrit ses traces dans la tragédie de l'histoire et la traversée de l'exil.

Les poèmes de Mostefa Ben Brahim sont traversés par l'énonciation d'un moi qui se perd dans les dédales de l'exil. Autrement dit, la « matière » du langage poétique traverse le corps meurtri du poète, pour s'inscrire dans une poétique du manque. C'est pour cela que nous avons un poète qui semble inquiet par moment pour le destin de la poésie. Il se demandera à qui écrire puisque ceux qui connaissent la valeur de ses dires ne sont plus présents. Il invite les autres chantres/bardes à dire son accablement : « Dites guwwāl-s mon état⁵²⁸ », « قولوا على صفى يا القوالة ». Il convoque de la sorte un auditoire imaginaire auprès duquel il peut s'épancher et se consoler.

⁵²⁵ Statut à la fois revendiqué par le poète et reconnu par les spécialistes de la littérature populaire, dont l'auteur de cette étude sur le corpus de Mostefa Ben Brahim : Azza Abdelkader.

⁵²⁶ Dans la mesure où le poète dit la voix de la tribu, son projet devient celui de cette dernière.

⁵²⁷ Notre traduction, [pièce XVI, Hedda 3, p. 139].

⁵²⁸ Notre traduction, [pièce XXVI, Hedda 4, p. 201].

Dans l'espace de l'exil, sa parole devient solitaire. Elle se fraie un passage dans les lieux de l'exil pour dire le rêve brisé de la ferveur poétique. Le poète témoigne de la mémoire blessée et d'une société profondément déstructurée. Ainsi, le langage poétique dresse le constat d'une histoire chaotique. Cette situation semble mettre fin au rôle du poète : acteur principal d'une oralité vivante, gérant en permanence la transmission d'une mémoire populaire, désormais entravée.

En outre, le langage poétique adopte des images et des tournures syntaxiques consubstantielles à l'exil. Le paysage de la terre de l'exil est présenté comme une terre aride pour le nomade qu'il est. C'est un monde sans ruisseaux et sans fleurs, contrairement à celui qui caractérise son pays d'origine où les champs lexicaux des puits et des végétations sont présents. Pour le poète, la terre d'exil est un monde sans décors et sans vie, même si dans sa pièce poétique XXXII, il cite quelques points toponymiques, comme le *souk*. Mais encore une fois, il le décrit comme un lieu où les habitants « n'ayant ni amour-propre, ni fièreté, ils ne comprennent pas notre idéal⁵²⁹ », « لا نيف لا شنا ما عرفوا معنا ».

Tout cela implique qu'il y a aux yeux du poète non pas seulement un manque, mais un effacement qui est d'ailleurs plus frappant que la fracture. L'effacement de l'expression de la joie et de la danse accompagne les nouveaux modes d'expressions, comme celui de la négation. En plus des images comme l'errance, la perte, la mort, le poète utilise l'expression de la négation pour traduire le manque et l'effacement :

Je ne trouve ni avis ni conseil ; tel l'aveugle sans soutien pour
le guider, ma raison erre, égarée
(il n'a aucune valeur [l'étranger] et reste sans ami⁵³⁰)

ما نصيب راي ولا مشور كالصير مالي فواد
ما يسوي شي ساوية [البراني] يبقى ماله داني

Les thématiques du silence, de l'oubli et de la plainte affichent un changement dans le registre poétique.

⁵²⁹ M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 87 [pièce XXXII, Hedda 4, p. 233].

⁵³⁰ M.B.B, *Barde de l'Oranais*, pp. 68-69 [pièce XVI, Hedda 1, pp. 138-139].

L'exil du poète n'est pas sans conséquence sur la société et la littérature algériennes. Malgré le déficit poétique subséquent à l'errance des poètes, la poésie populaire a continué à maintenir son rôle même si parfois elle n'a pas été appréciée à sa juste valeur par quelques chercheurs occidentaux à l'exemple de Desparmet, déclare Habib Tengour :

Un rôle compensatoire, c'est-à-dire de valorisation de soi [...] un rôle de maintenance du fait accompli, à savoir intégrer la défaite et la colonisation dans la longue durée comme un simple revers conjoncturel [...] une fonction de propagande et de mise en alerte entretenant le feu de la « *açabiyya* [...] elles [poésies] sont porteuses d'un espoir messianique par l'annonce d'une rédemption prochaine.⁵³¹

Les notions de « filiation », de « généalogie » voire de « lignage » méritent notre attention dans ce contexte de violences tant socio-anthropologique que poétique. Voyons, comment la littérature algérienne romanesque aborde et développe ces notions à travers les exemples des romans que nous avons choisis.

⁵³¹ Habib Tengour « Rupture et transmission dans l'oralité en Algérie ou éloge du lien pendant la cassure », Actes du colloque, « Quel Avenir pour l'anthropologie en Algérie ? », Timimoun, 22, 23, 24 novembre 1999, coordonnées par Nadir Marouf Faouzi & Khédidja Adel, Ed. Crasc, 2002, pp. 149-150.

2- L'absence du père dans *L'Infante maure*

La production romanesque algérienne confère à la figure du père une place importante afin de traiter plusieurs thématiques en rapport avec la violence de l'exil et de la guerre de libération nationale. Mohammed Dib, voulant manifestement s'inscrire dans cette même démarche, évoque un récit basé sur l'absence du père. En effet, l'histoire de Lyyli Belle met en scène l'épreuve du père devant la difficulté de transmettre son héritage à sa fille, à cause de ses va-et-vient vers le pays d'origine.

La poétique du manque dans *L'Infante maure* s'inscrit dans la continuité des fractures que nous avons soulevées à partir des poèmes de Mostefa Ben Brahim. Elle fait sens dans la question de la transmission, telle qu'elle s'affiche problématique, en raison de l'absence de la figure paternelle.

Sous la figure du migrant, dans le roman, le père entretient un rapport complexe avec l'espace d'origine et celui de l'exil ; ce qui induit une réflexion sur le mouvement même de ses déplacements. Dans ce genre d'écriture, le lieu traditionnel est sans cesse renouvelé et repensé⁵³². Nous pouvons nous interroger, dans ce cas, sur le processus de la transmission et l'évolution de la filiation. Car, l'absence de la figure paternelle n'est pas sans conséquence sur le récit autobiographique de Lyyli Belle.

La problématique de l'errance, notamment celle de la figure qui est responsable de la transmission, dans le contexte exilique, a déjà été soulevée dans les travaux de Abdelwahab Meddeb et de Habib Tengour. À partir d'une lecture socio anthropologique, ils proposent une analyse du texte littéraire d'écrivains algériens concernés par cette question. Meddeb et Tengour constatent que la société algérienne, qui a vécu la violence coloniale et celle de l'État-nation, est victime d'une interruption généalogique, à cause de la perte de la figure symbolique qui perpétue la transmission. Cette perte ressort dans les textes littéraires. Elle est symbolisée par l'errance des personnages.

⁵³² La problématique de l'espace abordée dans la première partie de la thèse, « Poétique de l'espace : exil de la parole », démontre que le lieu traditionnel est redéfini. C'est pour cela que le lieu dans les derniers romans de Dib n'est pas nommé. Les problématiques liées à l'espace sont abordées à travers la symbolique du désert. Ce dernier est repris dans le roman à travers la métaphore du palimpseste afin de faire revivre la trace et de repenser l'identité. Cf. 3.2. « Parole première, espace fécond de l'écriture algérienne », p. 70.

L'article *L'interruption généalogique*⁵³³ de Abdelwahab Meddeb, expose l'arrêt de transmission dans le système social algérien, à cause d'une « schizophrénie⁵³⁴ » héritée du colonialisme et aggravée, après l'indépendance, par un « écartèlement linguistique » avec le système d'arabisation, et sa mise en scène par la littérature. Le parcours biographique du poète, Si Mohand (1845-1906) est l'un des exemples les plus marquants pour Meddeb. Étant ruiné, Si Mohand s'exile à Tunis et la poésie devient son échappatoire pour dire son malheur dû à sa dépossession. Cette manifestation de l'exil est réitérée dans les années 1950 à travers le roman algérien d'expression française. Dans son analyse, Abdelwahab Meddeb se base sur ce corpus, qu'il trouve « hanté par la question de l'interruption généalogique et la condition d'orphelin⁵³⁵ ».

Habib Tengour dans son article *Rupture et transmission dans l'oralité en Algérie ou éloge du lien pendant la cassure*⁵³⁶, en se basant sur l'étude proposée par Abdelwahab Meddeb concernant la « notion de rupture généalogique et de l'orphelinat », dans son article paru dans la revue *Esprit*, analyse, lui aussi, la production littéraire romanesque algérienne. Il parle d'un « texte éclaté », à cause de la rupture/cassure dans la transmission : « rupture généalogique » et « rupture de transmission » dont souffre le poète en errance. Dans la conception tengourienne, cette souffrance est causée par « la violence coloniale », et toute tentative de reconstitution/reconstruction se révèle peine perdue : « L'interruption généalogique est consommée. La société désormais est orpheline⁵³⁷ ».

Cette fracture généalogique, soulevée par les deux exemples ci-dessus, est illustrée dans *L'Infante maure*, à travers l'histoire de Lyyli Belle avec son père. Il s'agit en effet d'un manque dans la chaîne de transmission à cause de l'absence du père. Toutefois, il semble exister une possibilité de continuité et non pas forcément d'une perte irréversible comme l'ont mentionné Abdelwahab Meddeb et Habib Tengour. Comment le dépassement de la fracture s'opère-t-il dans le roman ?

⁵³³ Abdelwahab Meddeb, *L'interruption généalogique*, *Esprit*, janvier 1995, N° 208 (1) (Janvier 1995), pp. 74-81, <https://www.jstor.org/stable/24276144>, consulté le 25/06/2018.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 79.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 76.

⁵³⁶ Habib Tengour, Habib Tengour « Rupture et transmission dans l'oralité en Algérie ou éloge du lien pendant la cassure », *op. cit.*, p. 147.

⁵³⁷ *Idem.*

Afin d'apporter une réponse, nous nous attarderons sur l'analyse du langage qui est déployé par l'écriture de ce roman. *Lyyli Belle* semble inquiète devant le paradoxe que crée ce langage, qui engendre un flot de paroles sans produire de sens. Dans une tentative de remédier à cette fracture, *Lyyli Belle* crée son propre langage qu'elle va chercher au-delà de ce qui est apparent pour abolir le manque et remplir les espaces occupés par le silence, comme nous l'avons vu dans l'aventure du cercle dans la première partie⁵³⁸. Or, le silence persiste dans le langage et aucun détour ne semble le réduire⁵³⁹. Comment penser le silence du père⁵⁴⁰ qui manque à son devoir de remédier à la fracture ? De ce point de vue, le langage met en place une pensée de l'absent qu'il est important d'analyser.

2.1. Pour un récit de désengagement d'une parole exilée ?

L'absence de la figure paternelle provoque un type de langage qui prend en charge une certaine forme de négativité. Ici le concept de négativité est pris dans le sens que lui donne Hegel⁵⁴¹ dans sa philosophie. C'est en se niant, en se séparant de soi comme nature, en portant une pensée qui dépasse l'être, que le retour à l'Absolu est possible. Et, la négation permet la pensée de l'autre qui fait partie de soi et de l'Autre. En se niant, il y a un dépassement de soi, le dépassement de ce que Sartre appelle dans *L'Être et le Néant* « l'en-soi ». Comment cette dernière se manifeste-t-elle ? S'agit-il d'un processus de désengagement ?

⁵³⁸ Cf. la thèse, p. 113.

⁵³⁹ Cela renvoie à cette peur qu'a l'écrivain/scripteur de ne plus produire, comme le déclare Christiane Chaulet-Achour : « [...] refus de combler ce manque sous peine de tarir sa quête, productrice d'écriture », in « Exils productifs. Quatre parcours méridiens : Jamel Eddine Bencheikh, Leila Sebbar, Nancy Huston et Chahdortt Djavanan », in *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans la littérature francophone*, Sous la direction de Anissa Talahite-Moodley, Presses de l'université d'Ottawa, 2007, p. 40.

⁵⁴⁰ Qui renvoie par ailleurs à celui du désert et de la neige.

⁵⁴¹ Gérard Gilbert. Jean-Luc Nancy, Hegel. L'inquiétude du négatif. In: *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, tome 97, n°3-4, 1999. pp. 669-673.

97, n°3-4, 1999. pp. 669-673

Le retrait du père provoque un manquement qui vient altérer la dialectique de l'écoute à l'image de l'exemple suivant : « Une question destinée à une troisième personne absente. Je me demande qui ? Je ne trouve pas. Je ne trouve pas, pas, pas⁵⁴² », dit Lyyli Belle, à l'issue d'une conversation avec sa mère. L'opération se renouvelle en s'adressant à son père directement, pour lui demander de l'aide afin de combler le vide qui l'angoisse. Mais, elle n'obtient aucune réponse. Elle déclare : « je ne trouve pas de réponse, papa⁵⁴³ ».

L'absence de réponse provoque une forme de négativité dans le récit et le père n'est désormais présent que sous une forme négative (l'allitération en « pa », qui se répète dans l'exemple ci-dessus 64). Une autre forme d'altération gagne l'espace du récit. Cette fois-ci elle est traduite par le geste de Lyyli Belle : « Ma main est partie d'elle-même et je lui ai donné cette gifle [...] Il a continué à me parler, mais en mettant la table entre nous [...] puis il a mis de plus en plus n'importe quoi entre nous⁵⁴⁴ ». Même dans la tentative de remédier à cette blessure, Lyyli Belle échoue : « Ma main serait encore partie pour une autre claque. Mais je l'ai retenue [...] ça a été une main qui est allée lui caresser la figure [...] il a continué de me parler, mais en mettant la table entre nous⁵⁴⁵ ». À la rupture de communication s'ajoute une altération des représentations symboliques, celle du père et de la fille.

À la suite de ces épisodes, Lyyli Belle ne se reconnaît pas dans l'identité qui lui a été transmise par son père. Elle renonce à croire à des représentations qui jusque là ont nourri son imaginaire et décide, suivant sa sensibilité, d'entamer une quête. Ce renoncement se réalise d'abord par le refus de se présenter à partir d'une image qui lui a été donnée par son père : « J'ai cessé d'être ce qu'il croit que je suis⁵⁴⁶ ». La fracture se poursuit jusqu'à ce qu'elle produise une rupture de communication entre la fille et son père : « Je ne pourrai pas répondre à papa s'il me parle de sa fenêtre du premier étage, ni écouter ce qu'il me dira, ni faire ce que je devrai. Simplement, je ne pourrai pas⁵⁴⁷. »

⁵⁴² *Ibid.*, p. 139.

⁵⁴³ *Idem.*

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁵⁴⁵ *Idem.*

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁴⁷ *Idem.*

Ces manques inassouvis, produits par les absences du père, génèrent une esthétique de l'inachèvement dans le roman. Elle se manifeste au cœur même du sens à travers des figures amphibologiques, véhiculant une ambiguïté grammaticale, afin de provoquer une interprétation plurielle comme celle que nous avons relevée. Ainsi s'ouvre un champ propice à des interprétations différentes, sans pour autant nommer, définir ou identifier ce qui manque. Le « je » de la petite fille évolue dans un mouvement de dissociation, dans une vision éclatée, qui garde un inviolable secret, celui de l'indicible.

La narration se fait donc par une écriture qui favorise l'inscription du vide. Ce dernier exprime le désengagement du père. De la sorte, il provoque une interruption du mouvement de transmission, dans un cycle où la petite fille est en pleine croissance. À mesure que l'on avance dans le récit, la négativité se traduit davantage dans l'effacement, le vide et l'insaisissable. Ces éléments produisent davantage de silence insondable et persistant. La voix de la négativité est donc éprouvée dans la voix du silence.

2.2. Le secret qui règne après le désengagement

Le manque se définit aussi dans le secret de la création, présent dans le paysage de Lyyli Belle : secret des objets, de l'eau, secret de l'être, de la nature, secret de la parole. Il se déclare dans une forme d'abstraction dans l'entendement comme dans l'exemple suivant : « Quelque chose ne manque jamais de rôder autour de nous⁵⁴⁸ ». Des éléments insaisissables s'annoncent dans le système de représentation à l'exemple des passages suivants : « secret espoir⁵⁴⁹ », « entre cette lumière et cette ombre se cachera le même secret⁵⁵⁰ », « secret près de moi, tu es⁵⁵¹ », « un secret épanoui dans l'espace⁵⁵² », « un secret bien gardé⁵⁵³ ». Le secret persiste même lorsque l'écriture met en place la métaphore du miroir pour le décrypter :

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 5.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 113.

⁵⁵¹ *Idem.*

⁵⁵² *Ibid.*, p. 12.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 117.

On se regarde ainsi dans un miroir, on y découvre quelqu'un et on ne peut pas toujours dire si c'est une tromperie ou quoi. C'est sans doute soi, sans doute quelqu'un d'autre. On se dit « C'est moi », parce que personne d'autre ne se regarde dans cette glace. Mais comment savoir ? ⁵⁵⁴

Ce qui arrive « obliquement⁵⁵⁵ », dans ce qui est censé reproduire le même (miroir), semble tenu de garder le secret. Ce dernier constitue le moi des personnages et accompagne leur évolution. Par la suite, ils deviennent eux-mêmes un secret : « Vous êtes un secret épanoui dans l'espace, vous êtes le signe qui ouvre le monde et le protège⁵⁵⁶ ». Chaque objet devient porteur de secret.

Dans cet ordre d'idées, la nomination des personnages semble n'être qu'une utopie. Elle laisse échapper dans son expression un secret qui empêche d'assouvir le désir de nommer : « tout le temps, sous son nom connu, le même secret et silence qui doit se faire autour⁵⁵⁷ ». Ici réside le paradoxe de ce langage, dans sa volonté de nommer l'innommable. Comment peut-on interpréter finalement ce secret qui demeure inviolable ?

Ces manques sont remplacés par des présences fantasmatiques : « Dès que, ayant tourné le dos, papa s'absente, quelque chose ici ne manque jamais de s'endormir. Quelque chose quand uniquement j'arrive moi⁵⁵⁸ ». Le manque de la figure paternelle dans la narration de ce roman peut être interprété comme un subterfuge pour laisser exprimer finalement un autre manque voire d'autres manques relatifs à la présence de l'être dans le monde. Ces manques se présentent sous son caractère invisible et déclenchent des présences fantomales dans le récit : « Ce ne sont pas les fantômes qui manquent⁵⁵⁹ ». Dans cet exemple se cache l'idée de l'absence de la chose qui n'est possible à atteindre que dans un ailleurs que l'on ignore.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁵⁵ Terme utilisé par Derrida pour symboliser la trace qui ne peut se dire en aucun langage et aucune langue. C'est ce qui mène à une ouverture de l'histoire.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 113.

⁵⁵⁸ *L'Infante maure*, p. 145.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 96.

Ainsi, le langage déjoue les limites du deuil jusqu'à ce que les personnages en héritent : « [...] parce que m'observant tous les jours dans la glace, c'est lui [papa] que je découvre⁵⁶⁰ », déclare Lyyli Belle. Ainsi, le rapport à soi est construit sur l'insaisissable, le fantôme. Une dimension spectrale hante la perception de Lyyli Belle :

C'est ça, un papa ? Même le silence n'est pas le silence entre nous. S'il ne parle pas : dans ma tête, n'empêche, je l'entends parler. Et lui aussi doit entendre dans sa tête comme je lui parle. Parle sans arrêt. Même une fois parti, il n'est pas absent. Je le ressuscite en lui parlant. Il est loin là-bas où il retourne toujours, mais il n'est pas perdu.⁵⁶¹

« Moi aussi j'aime papa [...] Je sais lui parler [...] Je le fais pour qu'il reste présent pendant tout le temps où il est absent.⁵⁶² »

Cette vision est marquée par l'attente sans fin d'un perpétuel recommencement, d'un interminable mourir, que l'on repère dans les départs répétitifs du père, que l'on croit par moment décédé, mais qui finit toujours par revenir : « un oiseau qu'on a cru mort et qui revit⁵⁶³ ». La mort comme nous l'entendons usuellement, c'est-à-dire la fin de l'existence de quelque chose, est exclue de ce décor de l'infini. Dans ce contexte de négativité, la mort prend une signification différente qui renvoie à l'oubli et au caché.

Il nous semble que l'éclatement de la figure paternelle traditionnelle dans *L'Infante maure* relève d'une écriture qui affiche son intérêt pour un renouveau symbolique. Ce dernier se construit, pas à pas, à travers l'écriture, en affichant un certain dépassement du rôle traditionnel du père dans la transmission des valeurs nécessaires à une représentation de soi.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, pp. 113-114.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 81.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 119.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 47.

Dorénavant, Lyyli Belle évolue dans ce lieu qui garde les souvenirs de son père. Cela donnerait-il lieu au renouvellement dans la construction de soi ? Lyyli Belle, malgré le manque du père, tentera-t-elle de dépasser la fracture et de poursuivre la narration ? Dans ce contexte, la négativité est sous-jacente à l'écriture romanesque. Quelle interprétation pourrions-nous attribuer à la présence des fantômes ?

3- L'exil pour combler le manque de Fitna

Dans *Les Balcons de la mer du Nord*, le décor romanesque dans lequel évolue la narration avant l'exil de Yacine est témoin du contexte violent de la guerre jusqu'à afficher un manque dans le récit-cadre. Perturbé par l'absence du corps de Fitna, Yacine décide de la rechercher. Il choisit alors de s'exiler à Amsterdam pour combler ce manque qu'il attribue à Fitna, disparue pendant la guerre. Dès qu'il commence son aventure exilique vers Amsterdam, le lecteur bascule vers un décor romanesque rempli de voix qui hantent la mémoire de Yacine et le conduisent à se remémorer son passé en Algérie. Le sort des autres personnages semble connaître le même destin, quelles que soient leurs décisions et le chemin qu'ils empruntent : « Il semblait que notre destin était scellé d'un cachet de cire rouge : quoi que nous fassions, et même en cherchant à vivre pleinement, nous allions droit vers la mort [...] On dirait que la mort et l'exil vont de pair⁵⁶⁴ », « يبدو أن قدرنا قد ختم بالشمع الأحمر: أن نبحت عن الموت و نحن نقدم على الحياة [...] يبدو أن الموت و المنفى متلازمان ».

Dans ce décor, l'inscription des personnages est prise en charge par un langage aussi ambigu qu'éclaté. Leur corps est à l'image de ce langage : il évolue dans un récit où la fracture intraitable laisse entendre l'impossibilité du retour. Le corps de Fitna connaît le même destin. Par sa mise à mort se dissipe sous les brumes de l'insaisissable et laisse entendre une quête sans fin. Toutefois, la voix de Fitna a un pouvoir catalyseur. Elle s'impose à Yacine dans un corps fantomal qui adresse des bribes d'un langage insignifiant, et n'hésite pas à le persécuter dans le lieu de l'exil, jusqu'au point de le troubler. Afin de libérer sa parole, Fitna emprunte à chaque fois un corps nouveau, aussi fragile que les autres. Que représente Fitna pour Yacine ?

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 265, [p. 250].

Dans ce contexte, la parole ne peut se reconstituer que dans un corps blessé et mutilé, qui, à son tour, véhicule la fracture. Le corps joue des tours : il se manifeste à travers une vision, une illusion ou une image. Aussitôt apparu, il disparaît comme il s'est annoncé et rien ne semble confirmer sa présence. Que signifient l'effacement du corps et la présence lancinante de la voix ?

3.1. Fitna ou le double de l'écrivain ?

Le roman met en scène deux récits enchâssés. Dans le récit-cadre, Yacine raconte son histoire, mêlée à celle de l'Algérie. Dans cet univers diégétique, Fitna est présente en tant que personnage. Dans le second récit, la voix de Fitna prend en charge la narration pour éclairer Yacine sur son enquête et compléter son histoire. Dans cet univers intradiégétique, Yacine est le personnage principal. Cette double narration semble nécessaire pour le besoin du récit. Ce trait frappant de la structure narrative nous conduit à penser au dédoublement de la voix narrative. Ne s'agit-il pas ici du double de l'écrivain, ce dédoublement dont l'écrivain-exilé est victime devant l'angoisse de la tragédie ?

Fitna assume en effet le rôle du double. La définition la plus élémentaire que nous pouvons attribuer au « double » à partir de notre contexte est la présence d'un personnage qui véhicule dans ses déclarations la part cachée du récit du personnage principal. Nous entendons par le double l'obsession de l'écrivain : occuper l'espace narratif par la présence des voix. Ces dernières permettent, d'un côté, la mise en question de l'écrivain, en tant qu'être dans ce monde, appartenant à une société et se définissant à travers elle et, d'un autre côté, la projection de l'autre part de l'écrivain qui lui est étrangère dans des corps symboliques afin de s'inventer, se réinventer ou se reconstituer.

La thématique du double a été abordée, à titre d'exemple, dans les nouvelles formes de récit qu'a connu la littérature du XIX^e et XX^e siècle en Europe. Face aux questionnements des contextes tragiques de l'histoire et de l'écriture, l'écrivain se lançait dans la création de personnages issus de son dédoublement, à l'exemple du « récit-écho », tel que développé par Cécile Kovacshazy⁵⁶⁵.

Cette mise en scène par la littérature nous décrit le « je » de l'écrivain décomposé et atteint par cette « étrangeté inquiétante » (Freud), véhiculée sous des figures qui ne nous permettent pas forcément, comme c'est le cas ici, l'accès à l'unité d'un « je ». Comment ce double s'inscrit-il dans l'écriture du roman et quel rôle la narration lui confia-t-elle ?

3.2. La voix orphique de Fitna ?

Yacine ne se souvient plus des traits de Fitna. Il se lance à la quête d'un corps qui correspond à quelques bribes de souvenirs qu'il garde d'elle. Pour cela, il s'adonne à un jeu physionomique, tentant à chaque rencontre de faire correspondre à sa mémoire un corps, mais en vain. De l'hôtesse de l'air à Narjiss/Hanine en passant par Van Gogh, ses tentatives de reconstruction du visage de Fitna échouent dans l'espace de l'infini.

Son voyage s'énonce dans l'idée de la transgression : « Je peux dire aujourd'hui que j'ai manqué un rendez-vous avec la vie, car j'ai suivi une voie que je n'aurais pas dû prendre⁵⁶⁶ », « أستطيع اليوم أن أقول اني ضيعت موعدا حاسما مع الحياة فقد سلكت طريقا غير الذي كان أن يجب أن أسلكه ». Cette transgression signifie, avant tout, une rupture avec une certaine linéarité de la vie qui renvoie à la linéarité du récit même afin de se re-questionner sur le dépassement des modes de représentation. Elle prend effet dans la thématique de la subversion et s'exprime dans une présence hyperbolique relative à Fitna dont le corps manifeste une forme d'exagération notamment par sa folie. Cette expression met en relief, par ailleurs, l'aspect tragique de la réalité exilique.

⁵⁶⁵ Cécile Kovacshazy, *Le personnage double, une obsession du roman au XXe siècle*, Paris, Garnier, 2012.

⁵⁶⁶ *Les Balcons*, p. 19, [p. 13].

En tout état de cause, cette forme de folie incarnée par Fitna permet d'identifier, de dire l'impensable et d'autoriser l'intolérable : « C'est Fitna la folle qui m'a appris à nommer toute chose, à nommer tout ce qui était tabou et à nommer les plantes savoureuses⁵⁶⁷ », « فتنة المهبولة هي التي علمتني الأسماء كلها أسماء كل ما حرم على الانسان و النباتات » « الشهية ». Paradoxalement, c'est aussi une folie qui dit la sagesse : « [...] je me demandais si elle, la folle, n'était pas la personne la plus sensée du village⁵⁶⁸ » « أحيانا أتساءل ادا لم تكن » « المهبولة أعقل أهل القرية » Fitna, de par son nom et son rôle dans le récit, sème la sédition.

Toutefois, dans cette emphase à la fois grammaticale et stylistique se manifeste une volonté de signifier une transgression pour représenter l'effacement des figures symboliques. Yacine est animé par le besoin de mettre un visage sur la trace de Fitna, gardée par sa mémoire, comme si le visage était la garantie de son existence. Entre existence réelle et récit imaginaire, la trace de Fitna demeure impossible à retrouver. Pis encore, plus il croit atteindre sa trace, plus elle s'éloigne.

La fuite de Fitna symbolise la fuite qui obsède l'écrivain et l'artiste dans sa reproduction du réel. Roland Barthes le signale dans son analyse sur « l'effet de réel⁵⁶⁹ » chez les écrivains ou les artistes cherchant une technique pour présenter une réalité alarmante. L'artiste tente alors d'emprunter et d'imaginer différents détours pour une meilleure reproduction, signale-t-il. Or, le mimétisme, acte même qui permet de décrire le réel, se montre partiel et ne peut être reproduit dans sa totalité signifiante. Dans l'acte de reproduire le corps de Fitna, Yacine se mesure au travail de l'écrivain et de l'artiste dans leur reproduction du réel. La reproduction ici est marquée par la présence de ruptures et de failles soumises à l'épreuve de la dissolution. En effet, perdu, calciné ou étouffé, le corps ne laisse pas de trace.

⁵⁶⁷ *Ibid.* p. 35, [p. 27].

⁵⁶⁸ *Ibid.* p. 41, [p. 33].

⁵⁶⁹ Expression empruntée à R. Barthes, cf. *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1993.

L'exil de Yacine est un cheminement topographique qui conduit vers une révélation monstrueuse, celle de l'extermination qu'il découvre dans sa visite du cimetière d'Amsterdam. Il se trouve dans un lieu qui rassemble des tombes d'Algériens d'âges et de métiers différents, tous morts prématurément (suicide⁵⁷⁰). *Crescendo*, le récit s'engage dans la voie de la révélation. D'indice en indice, de lieu en lieu, il ne reste plus de ces personnages que l'illusion d'un passé obsédant le narrateur.

Ce dernier s'inflige la douleur de la mémoire pour ré-écrire le récit historique à partir de ce que Fitna dénonce. De trace en trace, l'existence ambiguë de Fitna demeure énigmatique. Les causes de sa disparition ne sont pas élucidées. Même dans une tentative de dévoilement, Fitna ne déclare pas les causes de sa disparition. Cet exil, censé apaiser Yacine, débouche sur un sort plus tragique, troublant sa quiétude.

Dans ce roman, les tentatives d'une retrouvaille s'annulent, les personnages finissent par disparaître et laissent place à la mort⁵⁷¹ de la façon la plus dramatique. Derrière la volonté de reproduire le corps de Fitna, c'est la réécriture de l'histoire qui est visée, puisqu'à chaque fois qu'elle fait apparition dans le récit, elle éclaire Yacine sur une vérité qu'il ignorait. L'enquête de Yacine se révèle finalement une démarche de reproduction de la tragédie.

La voix de Fitna s'annonce, dans le roman comme la voix maîtresse d'un voyage initiatique qui se déclare tel parce qu'il est l'espace-temps qui recueille la voix orphique de Fitna. Elle se révèle être la voix du « je » écrivain⁵⁷² pour laquelle Yacine s'exile. À l'image d'Orphée, cette voix de la cantatrice prend dans le récit la valeur de la voix enchanteresse auprès de laquelle le narrateur Yacine espère trouver un dénouement et une guérison. En effet, Fitna, invite le lecteur à l'associer à la cause présentée par le narrateur qu'est la quête de soi dans un espace exilique. La voix de Fitna s'avère cruciale pour l'écriture de son récit. L'écriture du « je » narrateur de Yacine s'effectue alors dans un mouvement qui lui échappe.

⁵⁷⁰ Le cimetière ici devient un lieu muséal qui regroupe des histoires et des portraits tragiques ; une adresse pour les disparus qui n'ont pas de famille.

⁵⁷¹ La mort ici prend une acception heideggerienne, dans le sens où il ne s'agit pas de « *ma-fin* », mais de la finalité de l'homme avec son existence.

⁵⁷² Yacine emprunte la figure de l'écrivain puisqu'il écrit son récit autobiographique. Et la voix ici est celle qui est inhérente à l'écriture, comme nous l'avons démontré dans la première partie. Cf. p. 140.

Conclusion partielle

À partir de ces analyses, il nous semble que la fracture concerne autant la narration que les personnages. Les voix qui narrent, exilées, à cheval entre deux lieux ou effacées, provoquent un malaise identitaire, chez les personnages. Malgré ces manques provoqués par l'éloignement physique et effectif, l'exil de la figure symbolique et la disparition du double narrant, l'écriture parvient à maintenir ce qu'il reste et à se substituer, autant que faire se peut, au monde perdu qu'elle tente de réinventer par ses constructions narratives.

L'étude de la poétique du manque s'annonce donc un maillon important d'une chaîne de réflexion sur les écrits d'expériences exiliques pour comprendre les modalités narratives. La parole du poète figure un espace semé de conflits : parole solitaire, fracturée, parole d'un corps errant, pourrait-elle subsister ? Dans le roman, malgré la violence des contextes, l'absence de la voix qui guide la narration, l'écriture pourrait-elle se déployer en inventant d'autres figures ?

Chapitre 2

L'exil, facteur de malentendus historiques, langagiers et identitaires

Introduction

Dans notre analyse, le malentendu est pris tout d'abord dans le sens d'erreur dans son acception usuelle à savoir la mal/non-perception du sens premier/initial. Le *Petit Robert* nous fournit un synonyme : une « équivoque⁵⁷³ ». Appliquée à notre étude, elle renvoie à des interprétations et à des suppositions diverses. Par conséquent, le malentendu peut fausser le sens désiré et provoquer, une situation de quiproquo.

Chez Mostefa Ben Brahim, le malentendu est le résultat de la destruction de la société et de l'exil du poète, loin de sa tribu, comme nous l'avons analysé dans le chapitre précédent. Avec son accord au passé, « mal-entendu », désigne un phénomène interprétatif, qui a lieu dans un temps indéterminé. Dans ce sens, il trouve sa signification dans l'écriture de l'histoire. Dans *L'Infante maure*, le malentendu se rapporte au sens engendré par le langage et sa réception. Toutefois, le malentendu, ce malaise langagier, génère une continuité du langage. Il est pris dans le sens d'un processus inhérent à tout acte de communication. Il définit le lien entre les binômes signifiant/signifié et parole/écriture pour abolir toute forme de certitude aussi bien langagière qu'identitaire. Toutes ces caractéristiques du malentendu, nous les analyserons à partir du roman *L'Infante maure*.

Pris dans un sens philosophique, il désigne ce qui ne peut être entendu, l'inaudible. Cette conception nous rappelle le malentendu camusien, tel qu'il a été développé dans le « cycle de l'absurde », un sentiment d'étrangeté devant l'incapacité du signe conventionnel à décrypter le mystère du monde. Ni nommé ni identifié, ce malentendu camusien se définit à travers un « monde privé d'illusion et de lumière⁵⁷⁴ » dans lequel l'homme est confronté à un « exil sans recours puisqu'il est privé d'une partie perdue de souvenirs ou de terre promise, ce divorce entre l'homme et sa vie⁵⁷⁵ ».

⁵⁷³ *Le nouveau Petit Robert*, nouvelle édition du Petit Robert de Paul Robert, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, 2010, pp. 917-918.

⁵⁷⁴ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe : essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, p. 20.

⁵⁷⁵ *Idem*.

Quand nos personnages empruntent un certain nombre de ces propriétés du malentendu, ils développent une situation de confusion, voire de désaccord. Poussée à l'extrême, elle provoque une mésentente sentimentale, accentuée par le sentiment d'absence et d'abandon chez les personnages du roman *Les Balcons de la mer du Nord*. Quel genre de malentendu est-il convoqué dans notre corpus ? Comment nos personnages vont-ils l'affronter ?

1. Le paysage des malentendus : pour un nouveau lyrisme ?

Dans l'œuvre poétique de Mostefa Ben Brahim, le malentendu est le résultat des fractures que nous avons étudiées dans les parties précédentes. Il prend tout d'abord le sens de désaccord et de conflit entre le poète et sa tribu. Il entraîne une dynamique langagière spécifique, celle d'un imaginaire affecté par la perte d'un paysage propre à une tradition poétique, narrative et musicale. Afin de lire ce langage, nous devons aller au-delà des croisements des voix symboliques et des corps qui les portent, affichant *a priori* l'expression de la controverse. Ce langage prend toute sa signification dans le registre de la correspondance que le poète développe dans la pièce poétique XXXIV, *Le ramier*⁵⁷⁶. Il imagine un dialogue avec un pigeon-voyageur chargé de se rendre dans sa tribu afin de faire parvenir des missives.

Dans la poésie du *melhūn* qui aborde la thématique de la *rihla* (voyage), le recours à la figure du messager remonte à une tradition lointaine. Le messager joue souvent, comme c'est le cas ici, le rôle de médiateur, pour transmettre des messages (plaintes, déclarer un amour, fixer un rendez-vous...). Dans ce poème, le ramier fait l'objet d'un usage métaphorique. Il va symboliser le poète relégué et réaliser la traversée, de Fès à Sidi Bel Abbès, interdite au poète.

⁵⁷⁶ Pièce XXXIV, p. 244. Cette pièce poétique a été signalée par Mohammed Belhalfaoui dans son ouvrage *La poésie arabe maghrébines d'expression populaire* : « La thèse du regretté Azza Abdelkader : quelque temps, Mestfa Ben Brahim : *l'Exilé, Le Serviteur du feu, Les Beautés rencontrées un vendredi*, l'immortel chant du Pigeon avec ces quatre cent vers ! », Mohamed Belhalfaoui, *La poésie arabe maghrébines d'expression populaire, défense et illustration d'une poésie classique d'expression « dialectale »*, Paris, François Maspero, 1973.

1.1. La correspondance ou l'épreuve du malentendu ?

Fidèle à la création poétique du *melhūn*, le poète introduit son chant par des vers élogieux vantant la beauté du ramier, sa noblesse et son appartenance. Il se confie à lui dans les vers suivants :

Joyeux au milieu de tes colombes, tu ne cesses de roucouler.
Les soucis qui ont accablé mon cœur ne t'ont point effleuré, ô ramier !
Tu es l'objet de la tendresse divine, et tu vis dans les murailles, ne supportant ni humiliation ni une vie misérable.
Ô oiseau bleu, ton cœur reste toujours inaltérable ; et ton esprit n'est point touché par la médisance⁵⁷⁷.

انتيا بحمايمك زاهي تنقمر ** مادركك مازار قلبي يا ورشان
حبك ربي راك في الحيطان عاشر ** ماتحمل هانة ولا عيشة الاغبان
ديمة قلبك يا النيلي ما تغير ** ليس يخبل خاطرک من هو شيطان

Isolé de sa communauté et de son cercle poétique, le poète adresse des blâmes aux gens de sa tribu, par l'intermédiaire de l'oiseau messenger⁵⁷⁸, dans des missives qui portent respectivement le nom de chacun. À mesure que le poète indique au ramier le parcours à emprunter pour se rendre dans son territoire, la « Verte tribu », (*al nağ` al ahdar*) (النجع الأخضر), la blessure du malentendu s'annonce par-delà l'idée du voyage.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 93, [Frach 9, p. 258].

⁵⁷⁸ Le silence et l'oubli inspirent le poète. Dans ce contexte, le langage semble renaître et structurer à nouveau l'imaginaire du poète. En créant un auditoire fictif, le poète se fait précurseur de la démarche du romancier dans l'élaboration de sa fiction.

Dès son arrivée sur les lieux de cette mémoire brisée, le ramier rappelle l'abandon du poète par ses amis « Vous m'avez totalement oublié⁵⁷⁹ », « كل نسينوني », et particulièrement son ami « Bel Fizazi »⁵⁸⁰ :

À Bel Fizazi, tu diras : « Impossible, je ne croyais pas que la bonne opinion que j'avais de toi se traduirait ainsi. »
« De tous les pays, j'ai reçu des lettres ; seul tu as été négligent, qu'as-tu ? »
« Ta rigueur, aggravée par l'éloignement, est pleine de noirceur ; tu as fait ce que tu as voulu à l'égard de ton ami. »
« Tu as changé ton amitié, sans recevoir de l'argent ; et tu as oublié notre vie commune, qu'Allah te dirige dans la bonne voie ! »⁵⁸¹

بالفيزازي قل له محال ** ما نحسب شي هاك ظني فيك
من كل وطن جاوني الارسال ** غير أنت غفلان شا بيك
اجفاك من البعد راه اكحال ** مثل جيبك درت ما يغويك
بدلت بوجهي بغير اموال ** ونست الخلطة الله يهديك

Dans ces vers, le poète amorce un dialogue dans l'optique de résoudre la discorde. Toutefois, cette interaction différée ne laisse aucune place à une négociation possible, puisqu'aucune réponse ne lui parvient, nous rapporte le poète. L'éloignement physique est aussi un facteur qui vient se rajouter aux autres, mis en scène par le poète, et qui crée le malentendu. Cet intervalle spatio-temporel qui sépare les deux parties, le poète essaye de l'emplir avec la correspondance. Cependant, les interférences inhérentes à la forme épistolaire entraînent une prolifération d'autres malentendus.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 99, [Frach 9, p. 258].

⁵⁸⁰ Selon Azza Abdelkader Bel Fizazi est un poète connu dans la région de Sidi Bel Abbès et ami proche à Mostefa Ben Brahim. Cf. M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 155.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 101, [Frach 12, p. 263].

Les messages du poète sont conditionnés par des malentendus qui relèvent à la fois de la situation discursive, narrative et rhétorique. Dans la situation d'un reporteur de discours, ici le ramier, il s'agit d'un tiers dans le schéma traditionnel de la communication. Dans ce cas de parole rapportée, nous avons deux sujets émetteurs, le premier est celui de l'énoncé (poète), le second celui de l'énonciation (ramier). Dans ce sens, s'installe entre la parole et le discours même, un intervalle qui peut être envisagé comme autre source de malentendus.

En outre, le sujet de l'énoncé dépend d'un cadre déictique bien précis, ce qui favoriserait davantage l'installation d'une ambiguïté dans le discours. Bernard Werber, dans un passage de *L'Encyclopédie du Savoir relatif absolu*, exprime la complexité à laquelle nous faisons face dans une situation de communication :

Entre ce que je pense, ce que je veux dire, ce que je crois dire, ce que je dis, ce que vous avez envie d'entendre, ce que vous croyez entendre, ce que vous entendez, ce que vous avez envie de comprendre, ce que vous croyez comprendre, ce que vous comprenez, il y a dix possibilités qu'on ait des difficultés à communiquer. Mais essayons quand même [...] ⁵⁸².

Dans ce cas, la figure de médiation qui est le ramier est l'accomplissement d'un malentendu dialectique.

⁵⁸² Bernard Werber, *L'Encyclopédie du Savoir Relatif et Absolu*, Paris, Albin Michel, 2000.

Cependant, conscient que son exil est la principale cause du malentendu qui ne cesse de s'amplifier — vu les blâmes qu'il a reçus⁵⁸³, le poète décide d'en parler à la fin de son exil⁵⁸⁴. Pour la première fois il en affiche les causes :

Un jour, je me rendis à la maison du « chef », et constatai que sa femme était une femme splendide.
Je tendis à son fils trois cents [dourous] et c'était peu de choses.
Si j'avais eu des disponibilités, je l'aurais honoré bien davantage.
J'avais un ami plein d'audace, de distinction et de finesse. Je lui fis signe de rester quelques heures [après moi].
Lorsque le capitaine vint et vit l'argent — il se mit à la questionner ; effrayée, elle fondit en larmes.
Aussitôt après, elle lui répondit par de douces paroles : « Çafa en a fait un don à ton fils, et vient de partir. »
« Son cas relève de la cour d'assises, s'écria-t-il furieux ; demain, je lui ferai subir le châtement, sans pitié. »
Alors, en toute hâte, cet ami vint me trouver sur-le-champ — et se mit à me narrer la scène.
Je lui fis mes adieux, en lui souhaitant le bien-être, et la paix ; et gagna Temechount, avant la prière.
De là, je me rendis à Tlemcen — où je fis une visite pieuse au Moghith, heureux de m'expatrier⁵⁸⁵.

واحد النهار رحنت لدار القبطان ** ونصيب زوجته عيضة م العيضا
مديت لولدها ثلثمية وقليل ** لوجا الوجد نعملها شيعات
عندي صديق رقبة زايف وفهيم ** وميت له قلت له اقعد ساعات
امنين جا القبطان وصاب المال ** وبقى يسال فيها خافت وابكات
في الحين جاوبته بكلام ظريف ** صفى عطاهم لولدك ومشى فات
بالغيط قال لها شرع الكرداس ** غدوة نزره ما فيها شفقات
ذاك الصديق جاني غاصب في الحين ** وبقى يعيد لي ذوك القصيات
بقيت صاحبي بالخير والامان ** وتموشنت كنت فيها قبل الصلاة
من ثم جيت غادي شور تلمسان ** زرت المغيث عازم على الهجرات

⁵⁸³ Nous assistons dans quelques pièces précédentes à la présence d'un messager qui rapporte des missives de la tribu du poète, l'informant des rumeurs qui circulent.

⁵⁸⁴ Dans l'ouvrage de Azza Abdelkader, cette pièce poétique (XXXV) est placée avant la dernière pièce poétique qui clôture son œuvre.

⁵⁸⁵ M.B.B, *Barde de l'Oranais*, pp. 110-111, [pièce XXXV, Hedda 1, pp. 288-289].

Le poète associe la forme élégiaque à la forme épistolaire dans laquelle il s'adresse à ses amis restés au pays pour raconter les raisons de son exil à Fès et ainsi proposer une ouverture pour le dialogue afin de préparer son retour au bercaïl⁵⁸⁶. Toutefois, le poète ne compte pas revenir la tête baissée et défend son honneur. Pour ce faire, il s'attaque aux poètes responsables de sa mauvaise réputation. Pour désamorcer les rumeurs, il discrédite leur origine dans le passage suivant : « Ceux qui ont prononcé des paroles de calomnie à notre rencontre, et nié notre [noble] condition, ceux-là sont des hommes d'origine incertaine⁵⁸⁷ », « من قالو فينا كلام العيب جحدوا نسبي ذوك م الأشواف ».

Il va jusqu'à lancer des injures à leur égard pour les ridiculiser :

J'ai appris qu'ils se sont mis à porter des cordons (à leur *guennours*)
qu'ils ont lavé et passé à l'indigo (leurs vêtements) constatant
que leur pays est désormais le désert⁵⁸⁸.
Il n'y a pas de poète comparable à (Ben Othman), jamais, au
grand jamais, sa lettre ne m'a fait défaut⁵⁸⁹.

راني سمعت داروا خيطان
غسلوا ونيلوا شافوا الأرض خلات
ماكان شي شاعر كي بن عثمان
محال ما خطاني كتبه هيهات

Le poète inscrit ce passage dans l'esthétique d'une joute oratoire, en réponse aux rumeurs qui l'accablent et souillent sa mémoire. Cette démarche poétique qui, habituellement s'alimente de la réponse de l'autre partie, suscite ses ressorts dans la pratique de l'improvisation, et affiche elle aussi la fracture. L'œuvre poétique de Mostefa Ben Brahim, se double d'une entreprise critique dans laquelle il sonde la qualité et le devenir de la poésie populaire, et élabore une expression de la beauté fugitive de l'espace d'origine et de la mémoire éternelle d'un passé glorieux.

⁵⁸⁶ Signalé par Azza Abdelkader dans l'ouvrage. Sa volonté du retourner au pays s'affiche dans d'autres vers où il s' imagine accueilli par les gens de sa tribu

⁵⁸⁷ M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 104, [pièce XXXIV, Frach XV, pp. 269].

⁵⁸⁸ Selon le texte original, le terme « désert » ici prend le sens de dépeuplement.

⁵⁸⁹ M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 112, [pièce XXXV, Hedda 2, pp. 291].

1.2. Revisiter le paysage premier

Au fur et à mesure que le pigeon voyageur avance dans sa traversée s'affiche une visée non seulement poétique, mais anthropologique et sociale aux messages envoyés. Le rapport du poète à l'espace topographique prend en effet une portée identitaire quand il situe son origine dans le lieu qui se trouve au-delà « des montagnes massives », en parlant des monts de *Tessala*, une chaîne de montagne de l'Atlas tellien dans le Nord-Ouest de l'Algérie.

En effet, les montagnes de *Tessala* sont un point de repère pour le déplacement des tribus nomades et un riche espace de productions céréalières importantes pour l'élevage du bétail. Le poète possédait des terrains dans cette région, ce qui lui permettait d'avoir un rang social important. Cependant, là où le personnage fictif, le ramier, excelle dans sa traversée des lieux, le poète avoue l'inenvisageable qui s'affiche à travers l'impossibilité de franchir les frontières de la séparation⁵⁹⁰, se mesurant à la hauteur des monts du *Tessala*. Dans les recommandations qu'il adresse au pigeon s'affiche la portée symbolique que le poète veut donner à son poème :

Ton chemin passe par Marboûh ; de là va droit à l'Est de
Ouargla, résidence de bon nombre d'Arabes⁵⁹¹.

اطريقك مربوح من ثم فوت واشمر ** غربي وارقلة منازل للعربان

Les Oulad Al Hamel⁵⁹² sont tous mes proches, dès qu'ils
apprendront (ton arrivée), ils viendront en groupe.
Examine bien ces Ajouad, d'une race pleine de retenue, ils ont
depuis longtemps établi leur haut lignage⁵⁹³.

ولاد المهامل كلهم لي ** حين ان يسمعوا يجوا ميعاد
حقق في الجويد صيل حيا** من سالف نسبوا على الأجداد

⁵⁹⁰ Le poète glorifie le ramier et lui attribue un caractère réaliste dans le passage suivant : « Tu fus naguère un messenger dont on parle encore ; au seigneur Ammar tu fis parvenir une missive. » On raconte que ce personnage Ammar était le compagnon du prophète Mohammed, d'après Azza Abdelkader. Cf. « Notes et observations », MBB, *Barde de l'Oranais*, p. 151.

⁵⁹¹ M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 100 [pièce XXXIV, Hedda 10, p. 259].

⁵⁹² Nom d'une grande tribu de l'Ouest algérien.

⁵⁹³ *Ibid.*, [Frach 10, pp. 259-260].

Dans cette appartenance ethnique que le poète met en scène s'affiche une volonté d'associer son origine à la noblesse, celle des *šorfa*, que l'on peut définir dans ce cadre par le courage et la bravoure. Dans une tentative de récupérer son statut de héros, il met en scène le récit de ses gloires et se lance dans une démarche *d'exhibition outrancière des références culturelles*⁵⁹⁴. Cette démarche exprime en outre l'état psychologique du poète versé dans un excès narcissique⁵⁹⁵, cherchant une forme de reconnaissance.

Cette appartenance est aussi appuyée par le lien mystique, comme nous l'avons déjà signalé dans la première partie de la thèse. Il nous présente une topographie accompagnée d'une toponymie de son territoire, notamment dans les vers qui décrivent la beauté de la ville de Tlemcen :

Là, tu lui feras tes adieux, et de bonne heure tu poursuivras tout droit ton voyage ; avant le lever du soleil, tu pénétreras à Tlemcen.
Son eau, son climat et ses ruines antiques (sont dignes d'être signalés) ; son aspect agréable et un jardin l'agrément⁵⁹⁶
Admire l'architecture et les fortifications du Méchouar⁵⁹⁷.
Contemple les édifices, pourvus de vitres et de fenêtres
Regarde ses cafés, regarde les gens fumant avec délices leur pipe
Regarde ces gens dans leurs beaux habits ; admire leur élégance et leur fière attitude⁵⁹⁸.

من ثمة هنيهة و البكرة تسطر** قبل طلوع الشمس تدخل لتلمسان
ماها وهواها الجدار المجدر** باهية النظرة وطابعها بستان
شوف البني و شوف تحصان المشور** شوف الزرات بالزاج و التيقان
شوف قهاويها وشوف الناس** تسلى غير على سباساها

⁵⁹⁴ Nous empruntons cette expression à Beïda Chikhi. Cf., *Maghreb en textes, op. cit.*

⁵⁹⁵ Cf. « Écritures hystériques », in Beïda Chikhi, *Maghreb en textes*, p. 56 : « autant de marques de questionnement du sujet sur sa propre situation, sur sa propre renaissance dans l'ordre symbolique ».

⁵⁹⁶ Par référence au jardin de l'Andalousie.

⁵⁹⁷ Palais royal Zianide (le complexe du *Mechouar* est un exemple d'art mauresque et andalou).

⁵⁹⁸ M.B.B, *Barde de l'Oranais*, pièce XXXV, pp. 98-99 [pp. 255-256].

En décrivant l'architecture et le mode de vie de Tlemcen comme héritière de l'Andalousie, le poète ne délimite pas son appartenance qu'au mode rural, mais s'associe au mode urbain et à la grande civilisation andalouse. Chaque objet de la nature à travers son exposition impose un retour dans le temps, possible par la mémoire. Mémoire visuelle, elle s'affiche en tant que mémoire collective où chaque bâtisse, oued, mont, chaque mausolée tient lieu de repère.

À partir de là, le voyage du ramier⁵⁹⁹ peut se lire comme un subterfuge à des fins identitaires. Le poète présente un passé historique et une mémoire collective qu'il considère comme dignes d'être racontés, rappelés et transmis aux générations postérieures. À travers son voyage dans l'espace et dans le temps, c'est l'auditoire ou le lecteur qui sont transportés vers la terre mythique qui renoue le lien avec les ancêtres. Il ne s'agit pas seulement dans ce poème de faire l'apologie d'une tribu, mais de donner à ce voyage un caractère symbolique, constitué par une série d'images archétypiques pour d'autres générations. Le ramier messenger symbolise le gardien, le médiateur et le transmetteur d'une mémoire collective. Comme le paysage est un enjeu politique social et culturel majeur, c'est l'occasion pour le poète de renouer à sa manière avec l'espace et ainsi avec la voix première qui vient de ces lieux communs.

En définitive, le malentendu est présent des deux côtés. Il tire sa signification première du rapport dialogique qu'entretient le poète avec soi-même — puisque le poète est constamment dans un rapport conflictuel avec son moi et avec l'autre⁶⁰⁰. Le moi poétique traduit son état existentiel par rapport à l'absence de l'autre. Le jeu entre le moi et l'autre affiche dans ce genre de poème une double absence. À partir de ces différents points, le malentendu prend son sens dans la dialectique absence/présence, rencontre/séparation avec l'autre.

⁵⁹⁹ Une figure de rhétorique usuelle dans le cadre de la poésie maghrébine traditionnelle.

⁶⁰⁰ Ici, le « soi-même » et « l'autre » prennent un caractère bipolaire dans le sens où chacun englobe le soi et l'autre. En outre, le terme « autre » est vu, d'une part, comme le soi (l'identique), quand il s'agit des gens de sa tribu et, d'autre part, comme l'étranger quand il est en terre d'exil.

En outre, le malentendu généré par l'éclatement du paysage social conduit à un rétrécissement du paysage poétique et donne lieu à une expression d'un lyrisme nouveau. Le poète se livre à l'ivresse du lyrisme qui est dans ce poème un élément constant de sa poétique. Il installe un autre *sujet lyrique*. En effet, le poète exprime, pour la première fois, le plus intime de lui-même, son moi, détaché du « nous » tribal. Ainsi, Mostefa ben Brahim nous offre un lyrisme qui trouve sa redéfinition dans l'idée du malentendu telle qu'elle a été développée dans cette analyse.

2. Le malentendu, un terrain d'entente

Dans *L'Infante maure*, l'incipit s'ouvre sur un ensemble d'interrogations. Lyyli Belle aborde son univers, en mutation perpétuelle, avec incertitude : « C'est aujourd'hui dimanche. Comment je le sais ? Tout à l'air d'être en congé ; la maison, et nous, et les choses. Sinon, quel autre matin fait tant de silence, quel autre reste sans donner ses petits coups de marteau ?⁶⁰¹ ». Tout semble évoluer dans cet univers changeant où le devenir est relatif à l'espace-temps en question. Ce monde inachevé, sur lequel est construit le récit, espace propice aux interprétations et à la confusion dans les propos tenus et entendus, conduit Lyyli Belle à une quête incessante de sens. Quel genre de malentendus est-il convoqué ?

2.1. L'interrogation favorise le malentendu

Dans l'exemple précédent, Lyyli Belle met sa mémoire au service de la connaissance. Elle s'interroge sur le sens qu'elle peut attribuer à cette journée qui s'annonce sans bruit. Même si les « coups de marteau » confirment qu'il s'agit bien d'une journée de dimanche ou qui s'annonce comme telle par les éléments qu'elle met en place dans son récit, l'énonciation sous sa forme interrogative laisse entendre qu'il existerait d'autres possibilités. Devant ce trouble de la mémoire, que cette proposition laisse supposer, Lyyli Belle progresse dans un tourbillon affolant de questions sans réponses. C'est ce qui favorisera par la suite l'installation de la confusion, notamment dans le dialogue entre Lyyli Belle et sa mère. Entre dire, vouloir dire, entendre, croire entendre, les deux personnages laissent le malentendu s'installer.

⁶⁰¹ *L'Infante maure*, p. 9.

Lyyli Belle marque un arrêt sur une phrase qu'elle entend : « Je pourrai le tuer...⁶⁰² » Inquiète, elle questionne sa mère de qui s'agit-il : « Mais qui, maman ?⁶⁰³ », « Tu n'as pas voulu dire ça, n'est-ce pas ?⁶⁰⁴ », « Qui pourrais-tu bien tuer, toi ?⁶⁰⁵ ». La maman, à son tour effrayée, nie, dans un premier temps, avoir prononcé cette phrase, et, dans un second temps, elle s'interroge : « Lyyli Belle, ai-je vraiment voulu dire ça ? Mais qui pourrais-je bien tuer ?⁶⁰⁶ ». À l'issue de cet échange, d'autres questions s'imposent au lecteur : est-ce que la maman a dit cette phrase ? Est-elle capable de tuer ? À qui pense-t-elle ? Lyyli Belle serait-elle en train d'imaginer des voix ?

Ces échanges prennent en charge un message voilé par le malentendu et le dialogue crée une situation de confusion dont les personnages tentent de s'y échapper : « Qu'allons-nous faire, Lyyli Belle ?⁶⁰⁷ », demande la mère, ce qui débouche sur une question de Lyyli Belle « Que faut-il savoir [...] maman ?⁶⁰⁸ ». Sans répondre à la question, la mère impose de retrouver ce qui manque : « Ce qu'il faut retrouver, à tout prix retrouver⁶⁰⁹. » Mais que faut-il retrouver ? Cette question reste sans élucidation dans tout le roman. Elle conduit la narration dans un monde qui semble opter pour le caché. Comme dirait Vladimir Jankélévitch, « nous disions : il manque quelque chose et il ne manque rien, il manque quelque chose qui n'est rien, il manque [...] on ne sait quoi, quelque chose d'inassignable qu'on ne peut dire et qui, comme le charme ou la conviction du cœur, n'a presque pas de nom⁶¹⁰ ».

Le retour incessant du mode interrogatif dans la narration provoque une rupture dans l'installation du sens et renvoie à l'idée de l'inachèvement.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 138.

⁶⁰³ *Idem.*

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 139.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 138.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 139.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 117.

⁶⁰⁸ *Idem.*

⁶⁰⁹ *Idem.*

⁶¹⁰ Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien, La méconnaissance, Le malentendu*, Paris, Seuil, 1980, p. 185.

2.2. Le langage, espace de prolifération des malentendus

La confusion n'est pas seulement de l'ordre de l'entendement. Elle s'enregistre aussi au niveau de la scripturalité. Dans un autre passage, en s'interrogeant sur la différence entre les arbres et les fleurs, Lyyli Belle, soudainement, se remémore un souvenir qui vient interrompre l'énonciation pour en entamer une autre. Elle raconte que son père lui dit un jour : « Eh, ça profite !⁶¹¹ », « Ça profite ? De quoi ?⁶¹² », répond Lyyli Belle. Le père, sur un ton d'amusement, reprend, nous dit-elle : « Il a ri sans bruit, comme il le fait, avec ses yeux de loup, des sables qui étincellent [...] Il n'a pas répondu à ma question, il a déclaré simplement : “Tous les enfants, des saprophytes, s,a,p,r,o,p,h,y,t,e,s”⁶¹³ ».

Ce jeu sémantique entre le père et la fille présente l'ambiguïté à l'œuvre à travers l'homophonie. Il permet un glissement de sens, du verbe « profiter » au nom « saprophyte », tout en gardant le même signifiant (son). Pour mieux souligner cette ambiguïté, les lettres sont séparées par une virgule pour signifier le découpage. Un étrange écart/intervalle entre l'oral et sa reproduction.

Divergences et ambivalences dans le signe à interpréter amusent Lyyli Belle et son père. Le malentendu, dans cet exemple, renvoie à une spécificité structurelle par laquelle l'énonciation se dérobe à son destinataire. En outre, la divergence entre le signe et le sens instaure une lecture à double sens, formant un quiproquo propice au malentendu. Chaque détour semble un terrain favorable à la multiplication du sens de l'entendu. C'est de cette façon que s'inscrit l'inachevé.

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 16.

⁶¹² *Idem.*

⁶¹³ *Idem.*

Ce passage traduit le malentendu langagier dans chaque opération de traduction/d'interprétation, de réception de la parole, de l'énoncé, du texte, de la voix, et dans chaque acte d'écrire. Nous ne pouvons arriver à ce résultat que lorsque nous traduisons « d'une sensibilité à une autre, d'une intelligence à une autre. D'une culture à une autre⁶¹⁴ » et d'une langue à une autre, précise Mohammed Dib. Mais tout de même ce malentendu nous « sauve la mise⁶¹⁵ », crée un dialogue et permet « [...] sur une solide assise d'incompréhension, à une certaine compréhension de circuler, en marge, en dessous ou au-dessus des discours prononcés, laquelle transitant en rétroaction, finit par ouvrir une aire d'entente dans le champ même du malentendu, une aire de cohabitation⁶¹⁶ ». Même si le sens que propose le dialogue n'est que partiel « nous installe-t-il dans une relation piégée avec l'autre et avec les produits de sa culture sans doute nous conforte-ils dans l'illusion de la connaissance⁶¹⁷ »

Ce roman adopte une esthétique déconstructiviste à travers la démarche interrogative où le doute et la métamorphose entourent les personnages. Face à cette incapacité à décrypter « le signe du monde », les personnages semblent déroutés, notamment devant le mutisme, « la chose dont on ne peut jamais venir à bout : l'immense chose rebelle on-dit à toute emprise⁶¹⁸ » : la trace ou encore « *la fausse écriture* » (*atlals*). S'agit-il d'une incapacité du langage à formuler les choses ou d'une mésaventure de l'entendement ?

Mohammed Dib nous répond dans *L'arbre à dire* :

Nous n'ignorons certes pas que la traduction la plus serrée ne traduit jamais tout et qu'une part du sens, confinée à la zone de l'*inentendu*, demeurera hors de notre atteinte et devra, obscure comme elle est, ne faisant pas sens, être versée au compte du mystère naturel de l'être, de cet inaudible que nulle force d'entendement ne saurait violer.⁶¹⁹

⁶¹⁴ Mohammed Dib, *L'Arbre à dire*, Alger, Hibr, 2015, p. 27.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁶¹⁶ *Idem.*

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁶¹⁸ *L'Infante maure*, p. 165.

⁶¹⁹ *L'Arbre à dire*, *op. cit.*, p. 29.

Le silence se traduit dans le roman, comme nous venons de le voir, dans l'impossibilité d'apporter une réponse à la question, d'une part, et dans l'étouffement de la parole, d'autre part : « Les impossibles paroles qui me montent aux lèvres, mais ne débordent pas⁶²⁰ ». Ce silence produit des situations de non-dits qui déterminent dorénavant la relation entre les personnages. L'écriture de l'exil recèle-t-elle un malentendu provoqué par ce qui manque et qu'aucun langage ne peut dévoiler ?

La parole s'inscrit dans l'aventure des mots qui ne font plus le poids, laissant la place à un silence plus intrigant qu'apaisant : « Ce serait que ça revienne et reste à vous faire face, simplement vous faire face, vous tenir compagnie, et tenir sous l'absence de son regard, sous son incapacité à voir, l'horreur qui vous fixe. Elle vous fixe et vous la contemplez sans un geste, n'essayant pas même de lutter⁶²¹ ». La parole dit le silence : « Je n'entends que le silence⁶²². » Ce silence est celui de la souffrance : « On se révolte en silence et on sait qu'on doit le faire. Eux aussi, papa, maman, se révoltent en silence. Contre eux-mêmes parce qu'ils souffrent l'un de l'autre ?⁶²³ »

Le langage ne peut remédier à l'intervalle qui sépare la chose de son nom. Pire, il s'agit d'un silence qui enfonce les personnages dans les ténèbres de l'insaisissable : « Cela vous aurait fait si mal d'épier le blanc de ces yeux et le blanc autour, que toute l'obscurité du monde serait juste capable de vous tendre la main, une bonne main, et vous conduire là où les paysages graves vous attendent⁶²⁴ ».

L'écriture dibienne questionne le langage. Plutôt qu'il résout le manque, ce dernier s'inspire du silence transcendantal, du secret. Ainsi, le langage élabore la structure dans laquelle il se trouve prisonnier.

⁶²⁰ *L'Infante maure, op. cit.*, p. 109.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 11.

⁶²² *Idem.*

⁶²³ *Ibid.*, p. 114.

⁶²⁴ *Idem.*

Ce malentendu que donne-t-il à entendre ? L'écriture de *L'Infante maure* met le lecteur constamment devant la difficulté de dépasser le sens polysémique. Le langage met en jeu le malentendu entre un étranger et un autochtone, mais aussi entre deux autochtones qui partagent le même esprit linguistique et culturel. Donc, cette écriture est contre ce que Mohammed Dib nomme « la fermeture du sens⁶²⁵ », c'est-à-dire donner un sens déjà préétabli au langage. Il déconstruit ainsi les frontières qui régissent les normes narratives, sexuelles et linguistiques. C'est la seule condition pour dépasser l'exil ou pour ne pas tomber dans celui-ci : « l'exil c'est être aveugle, non des yeux mais de la voix », « [...] il n'est pas vrai que l'accès à une culture différente nous soit interdit sans appel.⁶²⁶ » Comment *l'immigré, le transfuge* va-t-il alors pouvoir pénétrer la langue et la culture de l'autre ?

Mohammed Dib nous propose une réponse : « [...] si dans malentendu nous prêtions mieux l'oreille à ce qui est entendu, nous aurions trouvé le passage secret qui mène d'une sensibilité à une autre, d'une intelligence à une autre ⁶²⁷», et ce n'est que de cette manière, qu'il est possible d'introduire l'univers de l'autre pour l'adopter et l'enrichir. Toutefois, il ne s'agit pas de malentendus définitifs, mais voies conduisant à une forme de « connaissance par empathie⁶²⁸ ». Elles conduisent les personnages vers un champ d'attente et d'entente dans l'espoir de découvrir le secret. C'est la seule façon pour que tout dialogue cesse d'être un « dialogue de sourds⁶²⁹ ». « Quoi que nous voulions, quoi que nous fassions, la réalité et la vérité de l'Autre (de l'Hôte) s'appréhendent, comme il en va de notre propre réalité, notre propre vérité, dans un perpétuel glissement de sens⁶³⁰ ».

⁶²⁵ *L'Arbre à dire*, op. cit., p. 26.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁶²⁷ *Idem.*

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 28.

⁶²⁹ *Idem.*

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 30.

3. Le malentendu dans la représentation de soi

Dans *Les Balcons de la mer du Nord*, dès l'incipit, un mouvement de fuite s'empare de l'écriture. Il est mis en scène par le champ lexical de l'illusion et de l'insaisissable : « Elle se trouvait sur ce sable oublié⁶³¹ », « كانت هنا على حافة هذا الرمل المنسي », « qu'est-ce qui fait que je pense à elle profondément et tristement⁶³² » « شيء ما يدعوني للتفكير فيها بعمق و » « شيء ملتبس لا أعرف سره », « quelque chose de trouble dont j'ignore le secret⁶³³ ».

À la lecture de ces premières lignes s'affiche une énigme qui nous interpelle. Un reflet de lumière nous annonce une présence, « avant de s'évanouir au milieu des vagues de la mer du Nord⁶³⁴ » « قبل أن تنطفئ بين موجات بحر الشمال ». C'est une présence que le langage n'arrive pas à cerner à cause de son caractère changeant. Elle s'apparente à une femme qui a existé dans la vie de Yacine, nommée Fitna. Or, ce dernier ne peut l'affirmer. Il ne fait que donner un nom à une présence fidèle aux échos de sa mémoire, invoqués par la réminiscence des lieux. Il est incapable de distinguer s'il s'agit d'une réalité, d'un rêve, d'un souvenir ou d'un délire.

La fuite et le scintillement, relatif à cette présence, installent une forme d'équivocité dans la perception des choses chez Yacine. Sa mémoire semble affectée par un embrun qui s'apparente aux brumes de la mer du Nord, le conduisant vers un flottement visuel où Fitna devient source de confusion. Sa présence est vertigineuse : à travers ses détours, elle emprunte plusieurs figures afin de déjouer les limites de la représentation et de l'interprétation et ainsi offrir plusieurs sens à l'écriture. Comment la scripturalité entretient-elle le malentendu ?

⁶³¹ Notre traduction, [p. 5].

⁶³² *Idem.*

⁶³³ *Idem.*

⁶³⁴ *Les Balcons*, p. 13, [p. 5].

3.1. Fitna, prénom du malentendu

Nous signalons que le terme « Fitna » signifie dans la langue arabe littéral tout ce qui relève du trouble et de la révolte. Dans *Lisān al `arab* (Langue des Arabes) de Ibn Manzūr, Fitna est défini comme suit :

Al-Azharī et d'autres : Tous les sens de *fitna* sont liés à l'épreuve (*ibtilā`*), l'examen (*imtihān*) et le test (*ihtibār*). Son origine provient de l'expression : « j'ai mélangé l'argent [métal] et l'or en les faisant fondre sur le feu afin d'en distinguer le matériau le plus noble. Dans *Sihāh* [Al-Jawharī] : « Si tu le mets dans le feu afin d'examiner sa qualité », [d'où l'expression] : « un dinar éprouvé (*maftūn*) ». Et, le *fatn* : c'est l'action de brulure, d'où la parole coranique : « le jour où ils seront éprouvés (*yuftatanūn*), cela veut dire brulés par le feu ». [...]

Ibn al-A`rābī [dit] : la *fitna* c'est l'épreuve (*al-ihtibār*), la *fitna* c'est l'endurance/affliction (*miḥna*), la *fitna* c'est l'argent/la fortune (*al-māl*), la *fitna* c'est les enfants (*al-awlād*), la *fitna* c'est le blasphème (*al-kofr*), et la *fitna* c'est la divergence (*al-ihtilāf*).⁶³⁵

الأزهري وغيره : جماع معنى الفتنة الابتلاء والامتحان والاختبار، وأصلها مأخوذ من قولك فتنتت الفضة والذهب إذا أذبتهما بالنار لتمييز الرديء من الجيد، وفي الصحاح : إذا أدخلته النار تنتظر ما جودته، ودينار مفتون. والفتن : الإحراق، ومن هذا قوله عز وجل : يوم هم على النار يُفتنون، أي يُحرقون بالنار. [...] ابن الأعرابي : الفتنة الاختبار، والفتنة المحنة، والفتنة المال، والفتنة الأولاد، والفتنة الكفر، والفتنة اختلاف.⁶³⁶

Dans le roman, le prénom de Fitna⁶³⁷ tire son origine du scandale. En effet, son grand-père maternel l'avait nommée ainsi pour punir ses parents de l'avoir conçue hors des liens du mariage. Aussi, son prénom rappelle la « gaffe » au sens jankélévitchien du terme, qui entretient un rapport avec la notion de « malentendu », comme définit dans son ouvrage *Le-je-ne-sais-quoi et le Presque rien, La méconnaissance, Le malentendu* : « la gaffe est, en quelque sorte, une protestation spontanée de la vérité qui, plus forte malgré tout que nos mensonges, élit pour s'exprimer le propos d'un maladroit. Puisque les hommes n'ont pas le courage de dénoncer eux-mêmes l'équivoque, [...] ils devraient se soumettre, de gré ou de force, à cette chirurgie du scandale⁶³⁸ ».

⁶³⁵ Notre traduction.

⁶³⁶ Ibn Manzūr, *Lisān al `arab*, Tome XIII, Beyrouth, Dār Sader et Dār Beyrouth, 1956, p. 317.

⁶³⁷ Le fait d'entraîner autrui à commettre un péché. Faute grave qui conduit au péché.

⁶³⁸ Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, op. cit., p. 226.

Elle trouve son essence dans « les remous qui accompagnent la publication du pacte honteux devenu au grand jour absurde, impossible et invivable⁶³⁹ ».

En effet, Fitna retourne l'ordre des choses. Elle est, par ce fait, le modalisateur du récit, dans sa présence obscure et insaisissable et porte les caractéristiques données par Jankélévitch, concernant la figure de la « gaffe ». Elle sème le malentendu quand elle s'impose à Yacine, à l'improviste sous des figures équivoques. Tout comme dans la définition que donne Jankélévitch concernant le pouvoir de la « gaffe » à se faire entendre, Fitna, par ce côté contestataire qu'elle met en scène, force Yacine à écouter sa parole. Elle est autant la *gaffe* que le *gaffeur*, puisque c'est elle qui *endosse le scandale*, « dérange les vieux mensonges [...] dit ce qu'il ne faut pas dire, quand il ne faut pas le dire, là où il ne faut pas le dire, [...] il choisit le lieu et le moment le plus déplacés.⁶⁴⁰ » Comment cette parole est-elle assumée et prise en charge ?

Fitna se donne le droit de jouer du paradoxe de son prénom, inhibant ainsi le sens premier du « désaccord », pour signifier un « malentendu » qui va éclairer Yacine sur son passé ainsi que sur des vérités historiques dont Yacine est en quête de savoir. Toutefois, cette possibilité de dire les choses n'est envisageable que dans un lieu reculé de l'espace urbain de son pays d'origine et dans les espaces de l'exil. Vu la sédition qu'elle provoque, Fitna est rejetée par la société notamment à cause de son caractère extravagant et son comportement jugé malséant.

S'exprimant à partir de la figure de la marginale, Fitna brave les interdits socioreligieux pour faire du sanctuaire, censé être lieu de recueillement et de communion avec Dieu, un espace réservé à l'amour. Dans le roman, ce lieu protégé devient le seul espace possible pour afficher une parole et une action à la façon d'un marginal. Elle nous offre une scène érotique marquée par le rituel d'une nuit de noces. Par cette présence, elle modifie le décor spatial et le rituel en autorisant le prohibé et le banni selon sa propre logique.

⁶³⁹ *Idem.*

⁶⁴⁰ *Idem.*

La thématique de la marge n'est pas étrangère à notre corpus. Elle est l'espace par excellence de l'intime où naissent et se développent les amours interdits qui ont façonné l'imaginaire algérien de nos auteurs, notamment l'histoire de : Qays et Laila, Ibn Zaydoun et Wallada, Antar et Abla. Dans *Maghreb Pluriel*, Abdelkébir Khatibi en fait une de ses sources de réflexion afin de repenser l'espace poétique de l'écriture maghrébine, en rapport avec l'exil. Cette pensée de la marge permet nous dit-il de : « se dessaisir de l'obsession de l'origine, de l'identité céleste et d'une morale servile. Autre chose et autrement — selon une pensée plurielle — dans l'ébranlement de n'importe quel au-delà⁶⁴¹ ».

Ainsi, cette écriture engage ce que Derrida appelle une « logique de la marge⁶⁴² » où les choses ont la possibilité d'être rediscutées et reformulées à partir d'un langage qui a été soumis à une logique d'interdit. Ce langage, en effet, entraîne l'inscription d'une parole marginale, celle du vagabondage⁶⁴³ revendiqué ici par Yacine. Dans ce contexte, la pensée de la marge est-elle censée concilier ce que Khatibi appelle « la dissymétrie troublante » entre l'être et ce qui est censé le représenter dans le réel ?

Cette prise de parole à partir de la marge sous-entend une impossibilité de s'exprimer librement. S'ajoute à cette idée, le choix de Fitna de s'exprimer à partir d'un corps absent et pourtant il offre une possibilité d'inscrire sa parole. À travers cette figure, elle hante aussi bien les lieux que la conscience de Yacine ; son expression spectrale dans la figure de la « gaffe » dénonce l'inavouable.

⁶⁴¹ Abdelkébir Khatibi, *Maghreb Pluriel*, *op. cit.*, p. 14.

⁶⁴² Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p. XIX.

⁶⁴³ Vagabondage est pris ici dans le sens de mouvement, d'errance, sans but.

Par définition le fantôme n'appartient à aucun espace-temps. Pour Jacques Derrida, il est du temps de la « revenance⁶⁴⁴ ». Il lui attribue un singulier pouvoir d'occuper les lieux. Dans le récit, le fantôme de Fitna occupe tous les lieux et toutes les époques : ceux de la guerre d'indépendance de l'Algérie et la guerre civile algérienne, afin de réévaluer l'héritage collectif. Aussi, il prend possession de la mémoire de Yacine pour contrôler ses souvenirs et ainsi le guider dans sa nouvelle trajectoire autobiographique. Comment cette lecture de l'histoire se fait-elle ?

3.2. Le traitement du malentendu identitaire

Nous nous référerons à la lecture derridienne sur la photographie et la présence des spectres dans la transmission du passé. Derrida a affiché, à plusieurs reprises, son intérêt pour la pensée autobiographique, notamment dans ce qu'il appelle la « différance⁶⁴⁵ » où le nom, la signature, la trace sont réquisitionnés. Selon Derrida le récit autobiographique n'est jamais fini, mais il reste à jamais ouvert à cause de ses espaces d'ombres, ses spectres ou fantômes qui accompagnent l'être et que la photographie démontre à merveille. L'appel à la photographie ne signifie pas le retour du même (de l'identique) puisque la photographie fige l'objet dans un espace-temps unique, mais incite à l'interprétation, à cause des spectres qui accompagnent l'objet au moment de sa prise en photo.

Le récit autobiographique de Yacine se poursuit à travers la photographie qui va ouvrir à nouveau le champ à la discussion et à l'interprétation de l'histoire. Dans sa traversée à Amsterdam, à la recherche d'un témoin pour l'éclairer sur la disparition de Fitna, il se souvient d'une photo de Abane Ramdane, l'un des personnages importants de la guerre de libération nationale, avant son assassinat, accompagné d'autres personnalités politiques :

⁶⁴⁴ Néologisme fabriqué par Jacques Derrida pour signifier le retour spectral de celui qui est mort. Cf. Jacques Derrida, *Échographies de la télévision*, Entretiens filmés avec Bernard Stiegler, Galilée-INA, 1996, p. 129.

⁶⁴⁵ Proposé par Jacques Derrida en 1968 dans une conférence de la Société française de philosophie. La « différance » est la différence qui ruine la dominance du Même sur l'Autre. Différer, c'est déplacer, glisser, déjouer. Cf. Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972.

Abane Ramdane [...] Le 22 décembre 1957, tu es descendu de l'avion où tu avais voyagé en compagnie de Krim Belkacem et Mohamed Chérif. C'est Boussouf qui vous a accueillis. Son rire était un rire froid et jaune comme le rire d'un mort [...] À peine étiez-vous entrés qu'un filet de main s'est abattu sur ton cou, serrant avec force le sac qu'on venait d'enfoncer sur la tête⁶⁴⁶.

في ٢٢ ديسمبر ١٩٥٧ نزلت الطائرة التي كانت تحملك [عبان رمضان] برفقة كريم بلقاسم ومحمود الشريف. كان في استقبالكم بوصوف. ضحكته كانت باردة وصفراء كضحكة الميت [...] بمجرد دخولكم، استلمتكم جماعة أشبكت أيديها على عنقك بعد أن غطت رأسك بشكارة وشدت عليك بقوة

Par le moyen de la photographie, Yacine propose une interprétation du récit national pour imaginer l'histoire de l'assassinat de Abane Ramdane. L'écriture de ce roman allie le langage iconographique au langage verbal pour dire le malentendu identitaire. Dans le passage qui suit, l'auteur inscrit une forme de réalisme littéraire pour reproduire le contexte social de la décennie noire. Il emprunte les voies de l'art (peinture, photographie et sculpture) pour représenter les figures du mensonge et de la folie à travers les tableaux de Van Gogh : *Les mangeurs de pommes de terre* et *L'homme à l'oreille coupée*.

Je décrochais du vieux mur écaillé les photos des parents [...] et puis les tableaux de Van Gogh [...] Les mangeurs de pommes de terre [...] chaque fois que je vois ce tableau, je pense aux familles algériennes qui se cachent derrière leurs murs délabrés pour manger leurs patates et se vanter le lendemain d'un dîner de viande, d'une *dhoulma* ou d'une *chlita*⁶⁴⁷.

[...] أكلو البطاطا [...] كلما أنزع من على الحائط المتآكل، صور الوالد [...] واللوحتين البيتينيين لفان غوخ رأيت هذه اللوحة تذكرت العائلات الجزائرية التي تتخبأ وراء الحيطان المخزّمة لتأكل البطاطا و في الصباح تتنافخ باللحم و الضولما و الشطيحا

« Et puis l'autre tableau : l'homme à l'oreille coupée, qui reflète l'état de la folie qui s'est emparée de Van Gogh lorsqu'il s'est dressé contre l'égoïsme de son ami Gauguin⁶⁴⁸ »,

« ولوحة : الرجل ذو الأذن المبتورة ' L'homme à l'oreille coupé ' وهي تجسد حالة الهستيريا التي ألمت بفان غوخ وهم يواجه أنانية صديقه غوغان 'Gauguin' »

⁶⁴⁶ *Les Balcons*, p. 205, [pp. 190-191].

⁶⁴⁷ *Les Balcons*, p. 15, [pp. 8-9].

⁶⁴⁸ *Idem*.

Ces deux tableaux de Vincent Van Gogh sont les plus réussis et les plus parlants en matière de folie et de pessimisme. Le premier peint en 1885, présente des personnages réunis autour d'un plat de pomme de terre et des tasses de café. Leurs visages sont très peu éclairés par une lampe qui pend. Le regard vide, recru de fatigue, chacun d'eux renvoie à la paysannerie de l'époque. Les couleurs, elles aussi, sont utilisées pour donner un rendu encore plus triste et misérable. Le deuxième tableau, peint en 1889, a été réalisé dans un moment de pure folie de l'artiste quand il s'est coupé l'oreille.

Cette représentation de la société algérienne donne à lire une forme de satire qui met en exergue les vices de la société. Yacine les relève après avoir fait le constat d'une société qui construit son propre malheur : « Le mensonge a conspiré contre nous et circonscrit le feu de la révolte et même Dieu, qui devait se lamenter jour et nuit dans nos cœurs et giron, a rejoint les rangs des assassins en se cachant la tête dans les genoux pour ne pas voir ce qu'il se passe⁶⁴⁹ » « لقد توطأ ضدنا الكذب و نار الفتنة المحسوبة حتى الله » « الذي يتباكى في قلوبنا و أسرتنا ليلا نهارا التزم صف القتلة واضعا رأسه بين ركبته حتى لا يرى ما يحدث أمام عينيه المغلقتين ».

Relever le malentendu dans la représentation de soi impose une lecture critique de l'essence de l'être. L'existence divine est intrinsèquement liée à l'évolution de l'homme dans un rapport dialectique avec le monde. Elle constitue une question ontologique qui, dans un moment tragique comme celui qui est repris par le récit de ce roman, est remise en question. Penser Dieu, c'est s'interroger aussi sur le destin. Qu'est-ce qui fait que la mort s'acharne sur les personnages ? Comment se fait-il que les assassins soient les maîtres du destin ? S'agit-il d'une démission de celui qui se cache derrière le nom de Dieu ou de sa mort, comme l'a déclaré Nietzsche ? Cette interrogation existentielle mène, par ailleurs, à la question de la mort et de la vie, deux notions à la fois métaphysiques et philosophiques. Qu'est-ce que la mort ? Qu'est-ce que la vie ? Comment l'existence se déclare-t-elle ?

⁶⁴⁹ *Les Balcons*, p. 23, [p. 14].

Pour continuer cette exploration de soi, la narration se nourrit du monde du simulacre. Elle inscrit sa démarche dans une pensée de la trace, mais « d'une trace qui ne vit que dans la représentation de son effacement⁶⁵⁰ ». Dans sa visite du cimetière « de la mer oubliée », « البحر المنسي »⁶⁵¹ à Amsterdam, en quête des traces de Fitna, Yacine découvre des tombes sans inscription de nom. Cet effacement le met devant la question de l'écriture de la mémoire. Il fait appel à Abdelbaki⁶⁵², le gardien du cimetière, qui lui donne quelques informations sur les défunts. Chaque tombe est signalée par un surnom ou une appellation : « Tina l'Oranaise⁶⁵³ », « تينا الوهرانية », chanteuse à Amsterdam, l'étudiant qui n'avait plus de famille, vu comme une « branche coupée d'un arbre mort⁶⁵⁴ », « مقطوعا من شجرة يابسة ». Le cimetière est le seul interlocuteur de Yacine.

Le récit met en scène une sorte d'automutilation où le défunt choisit son effacement par le suicide, faisant en sorte qu'il reste inidentifiable, se détachant ainsi de tout ce qui se rapporte à son origine. Yacine découvre la tombe d'un jeune homme sur laquelle il lit : « Prière de n'inscrire sur ma tombe ni mon nom ni celui de mon pays⁶⁵⁵ », « أرجو أن لا يكتب اسمي على قبوري و لا اسم أرضي ».

Dans ce lieu, l'être se dissout jusqu'au point où le soi et sa représentation sont profondément séparés⁶⁵⁶. La narration de soi ne se limite pas à des histoires anecdotiques, mais se construit aussi par des espaces d'ombre, représentés par des fantômes, provoquant le malentendu qui accompagne Yacine. Sujets à interprétation, ils permettent le dépassement de soi et de se libérer d'une emprise identitaire fabriquée.

⁶⁵⁰ *Maghreb en textes*, p. 154.

⁶⁵¹ *Les Balcons*, p. 254, [p. 238].

⁶⁵² Littéralement, Abdelbaki signifie l'homme restant (dernier survivant).

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 257, [p. 241].

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 261, [p. 245].

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 262, [p. 247].

⁶⁵⁶ Deleuze voit dans le simulacre le renversement de l'identité Cf. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968.

Fitna par ce qu'elle véhicule comme interprétations, élargit le champ du malentendu et par son passage invite Yacine à découvrir d'autres effacements. Dans ce cas, elle est indispensable pour l'écriture de l'histoire. Les vérités qu'elle annonce conduisent le récit vers une forme de redéfinition identitaire, de par le déplacement ou la destruction des lieux de représentations de soi, liés aussi bien aux récits personnels qu'à l'histoire de la nation⁶⁵⁷. Outre cette charge polysémique, le nom porte en lui le poids d'une mémoire où le nom de Fitna porte la trace de la « *gaffe* ». Dans ce cas, le nom devient porteur de plusieurs sens, présentant à la fois la Fitna de l'amour, celle de la mort, et celle de la folie.

⁶⁵⁷ Ce rapport a été soulevé à maintes reprises dans les romans qui racontent le contexte de la guerre civile.

Conclusion partielle

La pensée du malentendu permet la redéfinition des champs de représentations afin de déjouer les limites de l'interprétation. Dans la poésie, la trajectoire du langage poétique est émaillée de malentendus, inhérents à une réflexion ontologique ce qui offre à la poétique de Mostefa Ben Brahim l'expression d'un lyrisme nouveau. Sous les figures de l'équivoque produites par le dialogue, le malentendu, sur un fond de mésentente, offre une entente puisant sa force dans la médiation dans *L'Infante maure*. L'énonciation incite à placer l'être dans un monde incertain où les personnages demeurent incapables de dire les choses à cause de la défaillance mémorielle.

Ainsi, le malentendu donne lieu à une prolifération de sens. C'est un malentendu qui donne à entendre, mais seulement à partir de la marge et par l'intermédiaire du refoulé/marginal, comme c'est le cas pour Fitna dans *Les Balcons de la mer du Nord*. La remise en question de Yacine est le point culminant d'une prise de conscience sur soi et son évolution dans un entre-deux, résultant de l'exil. Le malentendu dans ce roman est alors une stratégie de négociation pour la réécriture de l'histoire.

Chapitre 3

De l'attente : mémoire/oubli des lieux

Introduction

Au fil de notre analyse, nous remarquons que les personnages poursuivent leur quête qui trouve, cette fois-ci, son originalité dans une pensée de l'attente. À la différence de la première quête entreprise, celle-ci ne se fait pas forcément selon le schéma traditionnel dans lequel le personnage se déplace en vue de retrouver la chose manquante. Selon le cas, il reste immobile dans l'attente d'une résolution. Au lieu d'actualiser les événements et les histoires, le personnage paraît passif et s'interroge en vue d'une actualisation. Ce faisant, le mouvement physique est réduit pour laisser place à des souhaits (M. Ben Brahim), à une « immobilité de l'errance⁶⁵⁸ » (*L'Infante maure*) ou à des divagations (*Les Balcons de la mer du Nord*), donnant lieu à une poétique du recommencement.

Accablé par son confinement dans l'attente ainsi que par les tumultes des souvenirs, le poète trouve refuge dans sa poésie qui se révèle être l'espace par excellence d'une expression de la mélancolie et de la nostalgie. Entre le retour de celui qui est attendu et l'absence de ce qui doit se déclarer, les personnages romanesques vivent le paradoxe aliénant d'une attente assimilée au vide. Dans ce contexte, la quête est à chaque fois motivée par un désir nouveau de retrouver l'indicible.

En nous appuyant sur la méthode d'analyse littéraire de Bertrand Westphal sur la géocritique, nous faisons le lien entre spatialité et temporalité comme un ensemble continu et discontinu (rupture entre le lieu et la mémoire) qui intervient dans les romans soit pour éclairer le quêteur, soit pour définir son destin comme cela se manifeste dans *Les Balcons de la mer du Nord*. Nous étudierons le lien entre les personnages et leur terre pour pouvoir en tirer les caractéristiques anthropologiques qui le définissent.

⁶⁵⁸ *L'Infante maure*, p. 99.

1. L'attente, espace évocatoire du poète

Chez Mostefa Ben Brahim, l'attente se manifeste dans un décor où le poète est livré à ses angoisses : pleurs et lamentations alimentent son anxiété et meublent son temps jusqu'à le qualifier de fin du monde/des temps « تاخير الزمان ». Dans ce temps, le poète se nourrit de déceptions, notamment celle de ses amis qui l'ont abandonné. La douleur s'annonce encore plus éprouvante, quand il voit le temps défiler alors qu'il demeure en exil. Il compte en effet vingt années d'exil ; une durée qui provoque chez lui le sentiment d'une interminable souffrance. Cette douleur est causée par le mal du pays, c'est ce qui provoquera, chez notre poète, une nostalgie dont le remède est le retour. D'après les éléments que nous avons analysés dans les deux chapitres précédents, (le manque, le malentendu), l'attente du poète renvoie à une volonté de rétablir les liens avec ses amis et retrouver ainsi sa place privilégiée dans la tribu, au sein des Beni `Amer. En attendant, le temps lui paraît long et ennuyeux au point où l'expression du pessimisme forme un élément constant et devient le trait caractéristique de sa poésie.

Dans ce décor, le temps de la narration, octroyé à l'attente, nous renseigne, d'une part, sur la détresse du poète, en exposant son état du moment à travers un registre « de pleurs et d'éloges⁶⁵⁹ », « نمزج البكا بالتمجاد », et d'autre part, sur son héritage mnésique, afin de permettre l'inscription de la mémoire des Beni `Amer, dans une narration qui appartient au passé. Dans ce cas, la nostalgie semble être le moteur de la déclamation de ses poèmes.

⁶⁵⁹ M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 69, [pièce XVI, Hedda 2, p. 140].

1.1 L'expression de l'intime

Durant l'attente, le sentiment du désir, au sens platonicien du terme⁶⁶⁰, accable le poète qui se trouve dans l'impossibilité de l'assouvir. Submergé par ce désir/manque, il fantasme sur un retour au pays et rêve d'une tribu de nouveau réunie autour des mêmes valeurs. Cette volonté du retour s'annonce ambiguë, car elle s'inscrit dans un fantasme concomitant à la conscience tragique du moment. D'une part, elle est accompagnée par l'expression du pardon qui prend son sens dans le pessimisme : « Quoique je fasse je n'aurai jamais votre pardon⁶⁶¹ », « لو ندير ما تسمحوالي ». D'autre part, elle s'annonce dans la crainte et le refus du retour : « Mon visage dans ce pays, je ne le montre pas⁶⁶² » « وجهي في ذاك الوطن ما نوريه » « Je ne retournerai pas là-bas⁶⁶³ », « ما نرجع شي ثمة ».

Il développe dans sa poétique un registre pathétique pour attirer la compassion des gens de sa tribu et met l'accent sur son statut de poète épique déchu après avoir été l'élite de la société. Il se trouve abandonné, livré à lui-même, rongé par les regrets et la peur de mourir en étranger. Cela est d'autant plus triste que le rêve de chaque guerrier est d'exhaler son dernier soupir au champ d'honneur, comme ce fut le cas pour ses compagnons morts vaillamment lors des batailles, nous dit-il. Mourir autrement, c'est ce qui arriverait de plus cruel à notre poète, qui se revendique de la lignée des anciens poètes de l'Arabie, notamment à travers la figure épique et légendaire par excellence : Antar. Cette mise à mort symbolique, accompagnée par une descente aux enfers, s'exprime dans la métaphore du feu ardent (feu de la passion amoureuse et celui du manque), qui le consume jour et nuit telle une bougie.

⁶⁶⁰ Dans *Le Banquet*, Platon pense le désir comme manque.

⁶⁶¹ Notre traduction, [pièce XXVII, Hedda 2, p. 208].

⁶⁶² Notre traduction, [pièce XXIV, Hedda 3, p. 192].

⁶⁶³ Notre traduction, [pièce XXIV, Frach 2, p. 191].

Dans la pièce poétique *Mon ami je veille*⁶⁶⁴, صاحبي راني ساهر, le poète réitère l'expression de la nostalgie qui le consume. Il vit en désaccord avec le temps, notamment celui de la nuit, qui se déclare son ennemi : « La nuit est longue et moi inquiet, mon œil est privé de sommeil, oh Dieu, c'est ma destinée⁶⁶⁵ », « الليل طال وانا », « متحير مايلذ للعين رقاد ياالله وعد مقدر ». L'expression du temps entraîne celle de l'espace comme abstrait, vide : un non-lieu en dehors du lieu, attribué au pays.

Dans la pièce poétique *Mon bonheur, un livre m'est parvenu de ceux qui sont cachés*⁶⁶⁶, سعدي كتاب جاني من عند الدارقين, il se décrit comme un étranger envahi par la solitude : « Mon ami, pour qui je reviens ? Les soldats et les braves sont absents⁶⁶⁷ », « صاحبي، لمن نولي العسكر والرجال مشاوا ».

Contraint à vivre inconnu dans ce nouvel espace de l'exil, il s'identifie à toutes les figures humiliantes, comme celle du gueux. Cette pensée s'accroît et l'obsède durant ses veillées nocturnes : « Je ne trouve pas de patience et mes ennuis s'accumulent⁶⁶⁸ », « مالاق صبر و المحان ديما تنكدر ». Ces vers de la pièce poétique *Mon ami je veille* inscrivent la parole du poète dans le registre du désenchantement poétique. Livré à une forme d'inquiétude existentielle, le poète vit un état de folie, « J'ai perdu la raison, je suis égaré⁶⁶⁹ » « هايم العقل مودر », et d'aveuglement, « Comme un aveugle, je n'ai point d'éclaireur⁶⁷⁰ » « كالبصير مالي [ق] (ق) واد⁶⁷¹ ». Égaré, il poursuit ses lamentations : « Ma patience [attente], étranger seul et je n'ai personne qui compatisse⁶⁷² », « صبري غريب », وحدي و لالي حنين.

⁶⁶⁴ M.B.B, *Barde de l'Oranais*, pièce XVI, p. 138.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 68, [pièce XVI, Hedda 1, p. 139].

⁶⁶⁶ Notre traduction. Azza Abdelkader signale dans son ouvrage que ce chant ne contient aucune trace érotique. Cf. p. 124.

⁶⁶⁷ Notre traduction, [pièce XIII, Hedda 1, p. 121].

⁶⁶⁸ Notre traduction, [pièce XVI, Hedda 1, p. 138].

⁶⁶⁹ *Idem.*

⁶⁷⁰ Notre traduction. Ici, le terme éclaireur comporte à la fois l'idée du guide (mettre sur le bon chemin) et celle de la protection que l'on retrouve même dans le fait de guider quelqu'un pour ne pas qu'il se perde et par là-même le protéger.

⁶⁷¹ Soualah Mohammed fait remarquer que « *iguwwed* a le sens de 'conduire', tandis qu'avec la prononciation régulière, ce verbe prendrait en dialecte vulgaire la signification de 'faire la proxénète', *qawwâd*, قواد, comme en arabe régulier, car le mot *quwwâd* se trouverait presque identique, dans la prononciation avec *qawwâd*, قواد, 'proxénète'. » Cf. Soualah Mohammed, *Cours élémentaire d'arabe parlé, Livre du maître, transcription, traduction, corrigé des exercices, notes explicatives, procédés pédagogiques*, Alger, Adophe Jourdan, 1908, p. 18.

⁶⁷² Notre traduction, [pièce XIII, Hedda 3, p. 125].

1.2 L'inscription de la mémoire

Nous analyserons dans cette sous-partie l'expression de l'héritage mnésique. Comment se traduit-elle ? Le poète se montre nostalgique d'un espace qui est marqué par des symboles identitaires d'ordre topographique, toponymique et mystique. Cet espace de l'intime devient sacré quand il est visité par la mémoire de sa bien-aimée. Dans la pièce poétique XIV intitulée *La beauté de Khadra*⁶⁷³, ما ازين خضرا ياناري, le poète procède à la description du tatouage de sa bien-aimée Khadra. Outre le fait qu'il soit le symbole de la beauté, le tatouage renvoie à une appartenance. Elle est nomade à travers le passage suivant :

Des gazelles du désert
Inscrites dans un tatouage vert-de-gris⁶⁷⁴

أغزال أوهاد صحاري**في اوشام خضر زنجاري

L'aspect nomade est mis en scène, aussi, quand il décrit la ruse, l'intelligence et l'intrépidité des gens de sa tribu à l'exemple du passage suivant :

La demeure de l'éléphant et du gros serpent, celui qui la voit est
terrorisé
La demeure des monstres, de l'autruche, du vautour et de
l'aigle⁶⁷⁵

دار الفيل و الثعبان من يشوفه يهاب**دار وحوش و الأنعام و النسر و العقاب

Cette référence au nomadisme, nous la retrouvons aussi dans ses poèmes composés avant son exil à l'exemple du chant VI intitulé *Ils ont débarqué en apportant la liberté* (قبلوا بالحرية). Pour retrouver sa bien-aimée Houria, le poète raconte qu'il a déployé toute une armée et a organisé un départ précipité, accompagné de ses guerriers vers le sud. Dans cette description, il mêle le décor de la nature (paysage et animaux) au décor de la caravane.

⁶⁷³ Le prénom de Khadra renvoie à sa bien-aimée et à sa tribu appelée « la verte tribu » ou « *al nağ` al aḥdar* » qui se traduit par « le lieu vert ».

⁶⁷⁴ Notre traduction, [pièce XIV, Hedda 4, p. 130].

⁶⁷⁵ Notre traduction, [pièce XIV, Hedda 4, p. 130].

S'y ajoute la beauté du chameau, qui avance fière autant que le chamelier (*lajwàd*) qui le guide, et celle des palanquins aux couleurs vives. Cette appartenance nomade est traitée dans un registre épique, pour décrire le cortège des chevaux en caravane, sous son commandement. Azza Abdelkader note que ce poème ressemble à une *mo'allaga* classique⁶⁷⁶.

Aussi, le poète exploite d'une manière abondante l'idée du courage corollaire du nomadisme. À l'exemple des vers du chant XXIII, *Des Flammes ardentes ont embrasé mon cœur*⁶⁷⁷, نيران في القلب فدات شعالة, il vante le mérite et la bravoure des nomades du Sud dans une réplique à sa bien-aimée Fatima. Il fait l'éloge des Beni `Amer qui ont conquis les territoires du Tell sous son contrôle : « Une armée puissante, sa flamme est ardente – et les chevaliers, leur puissance est inégale⁶⁷⁸ », « ورعين الخيل طرادهم بان عساكر الزدمة نارها », « شعالة ».

Le poète a recours à cette mise en scène utilisée dans la pièce poétique qui précède. En décrivant le palanquin de sa bien-aimée Mama, la puissance des chevaux, l'élégance et la bravoure des chevaliers et la beauté des chameaux, il évoque l'aspect martial de la situation : « Elle a vu la troupe arriver en nombre – cavaliers à l'image des rapaces⁶⁷⁹ », « شافت للقوم جاية برزقاها-ارعانا لخير كالطيرتصادي », « Déterminés, eux sont les Beni `Amer⁶⁸⁰ » « عازمين هدوك بني عامر », « avec eux [les Beni `Amer], la patrie est pleine⁶⁸¹ » « بيهم الوطن معمر ».

⁶⁷⁶ Cf. Azza Abdelkader, *M.B.B, Barde de l'Oranais*, pp. 120-121.

⁶⁷⁷ M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 183.

⁶⁷⁸ Notre traduction, [pièce XXIII, Hedda 3, p. 185].

⁶⁷⁹ Notre traduction, [pièce XXII, Frach 3, p. 182].

⁶⁸⁰ *Idem*.

⁶⁸¹ *Idem*.

Dans *Que la nuit est longue*⁶⁸² ما أطول هذا الليل et *Oh mon ami, je veille*⁶⁸³ صاحبي راني ساهر, une sorte de réminiscence est provoquée par le détachement du poète du monde réel. Sa conscience réinvestit de nouveau le terrain des souvenirs afin de permettre l'inscription de la mémoire épique, revisitée par sa subjectivité. L'honneur, au travers des mots passés en revue, s'affiche en filigrane. Les expressions de l'intime et du souvenir telles qu'elles sont exposées dans ce chapitre mettent en contraste deux mondes opposés : l'exil/ avant l'exil, espace rempli/espace vide, temps heureux/temps triste, ennuyeux.

L'attente, ici, se réalise dans un ennui interminable qui marque l'espace-temps de l'exil. Il fait appel, par ailleurs, au thème de la fuite du temps, symbolisé par le recours constant aux souvenirs de sa jeunesse, le regret du temps passé et la thématique de la fin du monde annoncée par la mort symbolique du poète (métaphore du feu ardent).

Sous ces aspects, l'image du poète véhiculée est celle d'un exilé égaré dans ses sentiments. Il trouve refuge dans le temps passé et s'accroche à des souvenirs qu'il expose dans son récit. Son intention ici ne se limite pas au simple rappel de son rôle dans la société. Il veut remédier au déficit identitaire que cet exil a causé et transmettre l'histoire de sa tribu aux générations futures. En revanche, le retour de l'histoire se fait dans le présent de l'exil, sous une forme discontinue. Dans ce cas, le poète est le seul à continuer le récit de vie d'une tradition poétique en voie de disparition. Pour ce faire, il imagine un retour à son pays, le redoute, mais souhaite tout de même qu'il se réalise afin de mourir en paix.

⁶⁸² M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 66, pièce II.

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 138, pièce XVI.

2. L'attente, refuge contre l'oubli ?

Le thème de l'attente nourrit l'écriture du roman *L'Infante maure*. Cette attente est interminable à cause de l'absence de ce qui doit se déclarer, mais qui n'autorise jamais son dévoilement, car il demeure sous les différents masques de l'insaisissable. Malgré cette absence infinie, les personnages continuent à espérer trouver ce qui manque. Mus par le besoin de se rappeler, ils convoquent constamment le passé, à travers le rêve et la remémoration, comme s'ils étaient en quête d'un souvenir perdu dans le temps : « Assise [la mère] à penser comme si elle avait perdu je ne sais quoi et qu'elle cherche tout le temps à se rappeler [...] comme si elle-même était perdue et qu'elle ne s'y reconnaît plus, ne s'y retrouve plus dans ce monde⁶⁸⁴ ». Leur voyage, dans un espace-temps antérieur, se réalise au prix d'une suspension du récit initial qui semble incapable de fournir une réponse. Il leur offre des espaces jusque-là inconnus qui les condamneront à évoluer douloureusement entre l'oubli et l'incommunicable.

Prudents, de peur de ce qui peut se déclarer, ils avancent incertains et effrayés de ce qui risque de faire basculer les choses : « chacun attend de découvrir ce qui est en lui⁶⁸⁵ ». Saisis par cette peur de l'imprévu, ils sont partagés entre la volonté de découvrir, au risque d'être bouleversés, et la peur de demeurer dans l'ignorance au prix d'une habitude rassurante : « Je veux voir, mais j'ai peur de voir⁶⁸⁶ ».

Dans ce contexte, l'analepse, comme technique narrative, permet d'accomplir une médiation avec le passé. Peut-elle alors aider la narration à élucider l'énigme de la chose qui manque ?

⁶⁸⁴ *L'Infante maure*, p. 50.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 99.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 92.

2.1. Mise en récit de soi

Le récit de ce roman s'ouvre sur un espace où « tout à l'air d'être en congé⁶⁸⁷ ». Dans la maison familiale règne un silence qui ne peut se confondre avec celui d'un autre jour. Il noie la matinée du dimanche dans un calme absolu. Tout est silencieux et insondable. La nature y semble attentive, comme si elle était en attente de l'arrivée de quelque chose. Lyyli Belle en fait le constat : « La lumière [...] attentive, sonore, est une lumière en congé⁶⁸⁸ », « Et le ciel, d'un bleu aussi attentif, impressionnant comme après une grande lessive, en congé⁶⁸⁹ ».

Ces prémices du dimanche semblent éveiller la conscience de Lyyli Belle à sa présence au monde. Cet éveil exprime le besoin d'approcher l'univers à partir de ses sens : « Et je me trouve à écouter le chant de l'oiseau matinal en même temps que la respiration de papa. Unique le chant comme cette respiration. Et je me trouve à sentir les mains du jour sur mes paupières. Ce bonheur. Une eau qui coule, coule dessus, et finit par m'emporter avec elle, je me perds, je pars [...] ⁶⁹⁰ ». Réciproquement, à son tour, elle marque les lieux par sa danse : « Et me voilà dansant. Je danse toute nue, il n'y a personne d'autre que moi, je fais le tour de la cuisine et je recommence. Je n'ai pas besoin de musique. La musique, je l'ai dans la tête⁶⁹¹ ».

Cette relation qu'entretient Lyyli Belle avec l'espace et les éléments de la nature permet de s'interroger sur le protocole temporel mis en place par la narration de soi. La petite fille s'inscrit dans un monde phénoménologique. Son temps n'est pas défini, il dépend des éléments de la nature et de leurs évolutions. L'approche de soi dans ce monde évolutif et changeant provoque chez Lyyli Belle une sorte de fuite de son image première et l'oriente vers un futur immédiat en attente d'une présence nouvelle.

⁶⁸⁷ *L'Infante maure*, p. 9.

⁶⁸⁸ *Idem*.

⁶⁸⁹ *Idem*.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 11.

Cette entrée au monde de la petite fille à la façon d'un mystique nous rappelle le *Dasein* heideggérien⁶⁹² quand il s'agit d'aborder la question de « soi », sa projection et son engagement dans un monde phénoménologique. Selon la pensée philosophique, notamment celle de Heidegger, dans *L'être et le temps*⁶⁹³, l'être dans le monde évolue dans un mouvement qui fait de lui un être « en devenir ». Dans le roman, *Lyyli Belle*, existe comme un *Dasein* dans un « ad-venir à soi ». Cette approche mène à l'idée de l'inachevé dans la pensée de l'être. Elle est présente dans le roman à travers la disposition du récit et les éléments qui le constituent.

Cet inachèvement inhérent à l'évolution de soi provoque chez *Lyyli Belle* et les autres personnages une angoisse due au vide de l'espace-temps. Ils ne savent ni qui ni quoi attendre : « Je traîne dans le jardin sans trop savoir ce que je vais découvrir⁶⁹⁴ ». La formulation de l'attente dans un temps illimité, introduite par le verbe « traîner », met l'accent sur ce que les personnages risquent de découvrir et non pas sur le temps consommé.

Dans ce contexte, l'attente est à chaque fois reconduite : « En attendant, le jour se fait infini, le calme infini, l'été infini, tout est infini, le silence et le cri d'un oiseau, le temps aussi⁶⁹⁵ ». Les personnages évoluent dans le cadre fermé d'un éternel recommencement. Nous comptons un nombre important de termes qui renvoient au lexique de l'attente : « attendre », « guetter », « fixer », « errer », « recommencer », « espérer », « compter », « patienter ». Tous entretiennent le « suspens ».

La mère de *Lyyli Belle* est condamnée à vivre le recommencement de l'identique : « [...] elle va d'une pièce à l'autre, d'un coin à l'autre de la maison, se promène en bas, en haut, sans arrêt⁶⁹⁶ ». *Lyyli Belle*, elle aussi, dans un mouvement incessant, vit la même chose : « Une marche, deux marches, trois marches. Il y en a toujours quatorze. Je recommence : une marche, deux marches, trois marches. Il y en a toujours quatorze⁶⁹⁷. »

⁶⁹² Il se définit dans la présence de l'être et son évolution par rapport au temps.

⁶⁹³ Martin Heidegger, *L'être et le temps*, Gallimard, 1992.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 50.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 51.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 117.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 99.

Les personnages évoluent dans un décor où ils n'ont pas le moindre contrôle sur ce qui pourrait arriver et toute tentative de changement les conduit à vivre l'angoisse de l'inconnu. Cependant, l'im-prévu/in-attendu est l'objet du désir d'un dévoilement et de son contraire.

Cette angoisse les paralyse et les empêche de se libérer de l'attente. Ils évoluent dans le même espace habituel, source de sécurité⁶⁹⁸, même si cet espace n'offre aucune réponse : « Je grimpe au même arbre, le mien, et je reste en attente⁶⁹⁹ ». L'attachement au même espace donne lieu à la mise en place d'un mouvement incessant, maintenu à cause de la peur de l'imprévu. Les personnages évoluent dans cet espace du « même » en rejetant le doute (peut-être), qui risque de les déstabiliser. Et, pour faire durer l'attente, ils sont atteints d'oubli : « C'est nous qui sommes pleins de trous⁷⁰⁰ », déclare Lyyli Belle. Elle demeure errante avec sa mère cherchant, au travers de la pensée et de l'imagination, à trouver des réponses à leurs interrogations. Comment faire face à cet oubli ?

De la sorte, nous nous confrontons à l'absurde camusien à travers le mythe de Sisyphe, « ce désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond⁷⁰¹ ». S'en débarrasser s'avère peine perdue : « L'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde⁷⁰² ». Serions-nous ici dans une pensée de l'absurde, à vouloir à tout prix élucider l'énigme de l'objet manquant ?

La persistance du désir qui demande à retrouver ce qui a été effacé nous met devant l'impossibilité de faire le deuil du passé. L'objet manquant évolue entre le tout et le rien : « Il est partout à la fois parce qu'il ne peut être nulle part⁷⁰³ », et le plein et le vide : « C'est le vide de ce qui est trop-plein⁷⁰⁴ ».

⁶⁹⁸ L'espace habituel est un lieu de confort, une idée que l'on retrouve notamment dans le roman, dans la métaphore de l'arbre qui résiste aux intempéries pour se retrouver toujours à sa place initiale.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 65.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁷⁰¹ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1994, p. 38.

⁷⁰² *Idem.*

⁷⁰³ *L'Infante maure*, p. 17.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 50.

2.2. Le passé dans le récit de soi

La seule possibilité qui s'offre à Lyyli Belle est la recherche dans le passé en empruntant la figure de la somnambule. Elle est à cheval entre deux mondes, celui de l'endormissement et celui de l'éveil : « espace [...] où je vais et je viens. Je suis là-bas, de retour, même si je suis ici.⁷⁰⁵ », déclare Lyyli Belle. Afin de combler le vide, elle se cherche dans le passé, se remémore des récits et s'obstine dans l'attente de l'imprévu/inattendu, comme s'il y avait un impératif absolu à retrouver quelque chose. La maman le précise, en effet : « [...] il faut retrouver, à tout prix retrouver⁷⁰⁶. », « Tu ne vois pas les choses [Lyyli Belle], tu vois à travers les choses. En croyant les voir.⁷⁰⁷ » Le passé devient alors le lieu d'une autre vie, le théâtre d'autres récits habités par des figures fantomales.

Dans le roman, ces présences fantomales, notamment celle du père qui, tout en étant absent, reste présent, empêchent l'accomplissement du deuil. Le père est à la fois ici et ailleurs, attendu par Lyyli Belle et sa mère pour combler le manque qu'il a laissé. Et, lui à son tour est obligé de retourner dans son pays « pour revenir plus vivant⁷⁰⁸ ». À chaque fois, il revient avec une histoire qu'il raconte par la suite à sa fille. Sa présence est importante parce qu'il est le seul à être en mesure de rendre le caché intelligible : « Le stylo en l'air, il écoute encore des paroles qui n'existent pas ou existent ailleurs, mais n'arrivent qu'à ses oreilles⁷⁰⁹ ». Cependant, l'absence de la figure du père, donne lieu à une impossibilité de reproduire le caché et condamne Lyyli Belle et sa mère à vivre dans l'inconnu : « Tout le temps, sous son nom connu le même secret et silence qui doit se faire autour⁷¹⁰ ».

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 163.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 117.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 161.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 145.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 25.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 113.

Les personnages demeurent alors prisonniers dans cet espace-temps de l'attente qui restreint le pouvoir de la parole en même temps qu'il accorde plus de présence à l'indicible, symbolisé ici par la présence fantomale suite à l'effacement du signe : « Ce ne sont pas les fantômes qui manquent⁷¹¹ », déclare Lyyli Belle. En effet, les personnages sont conduits à vivre constamment la déception de ce qui ne se déclare pas : « Un fantôme, ce n'est personne en particulier, ça ne parle pas. Je le sais, il n'y a que les vivants pour produire de la parole⁷¹² ». Le dépouillement de la parole débouche sur la « spectralité » qui trouve son sens dans un silence interminable qui signifie cette ambiguïté de l'être avec soi-même et face au mutisme du monde.

Ainsi, l'espace romanesque retrouve non pas ce qui a été perdu, mais récupère l'écho du signe. Cet écho, qui par définition renferme l'idée de la répétition, est favorisé par l'attente. Nous l'avons vu chez les personnages qui répètent le même geste dans le but de provoquer un changement. Dans ce sens, l'espace littéraire nous révèle la limite du langage.

Outre ces problématiques du signe et de sa révélation, dans l'expression de l'identité, cette écriture génère une parole mouvante disant une crise identitaire et véhicule, par ailleurs, une tension du paradoxe à trouver l'indicible. À partir de là, l'attente dans le roman offre un espace pour la narration et l'inscription du récit mémoriel dans un acte schizophrénique. Les personnages victimes d'un trouble bipolaire portent en eux une équivocité et deviennent les signataires d'une double parole, celle de la chose et de son contraire : sécurité/peur, permanence/oubli, apparition/disparition.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 96.

⁷¹² *Ibid.*, p. 166.

L'écriture de ce roman nous met devant la question de l'identité narrative afin de repenser les représentations identitaires dans un contexte exilique. Dans ce cas, le temps de l'attente est-il nécessaire pour le dépassement de soi ?

3. L'attente d'un rendez-vous ou le récit de témoignage ?

Après la « décennie noire », les écrivains algériens⁷¹³ prennent en main l'écriture du récit collectif et du récit de soi, parfois dans une écriture autobiographique mêlant leurs aventures personnelles. Chacun de ces écrivains réécrit alors l'histoire selon son vécu et son point de vue. Se rajoute à la nécessité de témoigner et de dire la tragédie, l'inscription de la mémoire des disparus qui s'impose à tout un chacun.

Les Balcons de la mer du Nord fait partie des romans algériens de cette période. Son écriture tente d'inscrire la parole de ceux qui ont quitté les méandres de la vie sans honorer leur dernier rendez-vous. C'est pour cela qu'elle met en scène la mort prématurée des personnages. Yacine nous raconte en effet le récit de ses proches disparus subitement sans revenir et sans laisser de trace pour que l'on puisse inscrire leur mémoire. Comment peut-on qualifier ce départ hâtif ? Urgence et attente ; ces deux antonymes marquent le paradoxe de cette écriture : urgence de témoigner et attente du retour de l'absent. L'écriture de ce roman se nourrit de ce paradoxe.

Le roman décrit un état pathologique, un désespoir et un pessimisme que l'écriture tente de mettre en scène. Un mot, un cri de douleur, celle du corps mutilé, fracturé et à jamais perdu, investissent cette écriture. Tous les personnages du roman *Les Balcons de la mer du Nord* composent le cri de cette Algérie mortifère. Trompée et travestie, gorgée de sang, elle livre ses enfants aux suicides. Tués par les terroristes ou suicidés, les personnages incarnent l'échec du rêve de la nation.

⁷¹³ Farida Boualit relève, dans son article, plusieurs citations d'auteurs différents exprimant dans leurs écrits leur devoir de dénoncer cette tragédie. Cf. Farida Boualit, *op. cit.*

De quel rendez-vous s'agit-il dans cette « écriture de l'urgence⁷¹⁴ » qui caractérise ces romans algériens ?

Motivé par une obligation éthique du témoignage et livré à lui-même et à ses interrogations, Yacine s'exile, faisant de la trace de Fitna qu'il doit retrouver un motif indispensable pour l'écriture de l'histoire. Parfois, la trace se révèle comme un spectre de la mémoire des disparus. Obsédante, elle veut être entendue et écrite. D'autre fois, elle se révolte contre l'acte d'écrire, mettant Yacine devant une attente sans fin. Quoi de plus curieux et cruel cependant que de penser une attente assimilée au vide ? Yacine passe son temps à attendre, sans savoir quoi attendre ; peut-être le retour de Fitna, des explications, un dédommagement, une autre fatalité... ou tout cela à la fois ?

3.1. Dire la tragédie

Dès l'incipit, le récit met en avant une pensée de l'effacement, liée à la violence meurtrière de la décennie noire, et à celle de l'après-guerre, pendant la période de la « réconciliation nationale⁷¹⁵ », jusqu'à ce que cet effacement s'accapare de la parole du rescapé et instaure une pratique du refus et de l'avortement. Les suicides s'enchaînent les uns après les autres dans la mémoire de Yacine. Les personnages qu'il nous présente ont tous vécu l'impossibilité d'échapper à la fatalité de l'histoire. Qu'en est-il du fiancé qui se prépare pour rejoindre son amoureuse, de Likha qui attendait le retour de son fiancé pour se marier, du retour d'Aziz, de Fitna, de la parole sage d'Abderrahmane, de l'étudiant après son séjour à Amsterdam, du retour des maquisards dans leur pays ? La mort se hâte et change ainsi leur destin, jusqu'à l'extinction de leurs traces.

⁷¹⁴ Une expression donnée par les écrivains et les intellectuels algériens de cette période, après avoir longtemps réfléchi sur l'acte d'écrire, d'une part, et sur son rapport avec les événements historiques et le rôle de l'écrivain, d'autre part. Cf. Farida Boualit, « La littérature algérienne des années 90 : 'Témoigner d'une tragédie ?' », in *Études littéraires maghrébines*, n°14, « Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie ? », Charles Bonn et Farida Boualit (dir.), pp. 26-40.

⁷¹⁵ En 2015, en Algérie, le président Abdelaziz Bouteflika prend la décision d'instaurer un référendum pour faire cesser la guerre et établir une réconciliation nationale.

À Amsterdam, le café, décrit comme le lieu des rendez-vous, perd sa signification et devient un espace de non-sens. Après sa longue marche dans le marché populaire d'Amsterdam que Yacine surnomme marché de la *Médina Jadida*⁷¹⁶, il entre dans ce café où il se fait interpeler par un ivrogne qui l'interroge : « T'attends quelque chose ? », « تستنى شي واحد⁷¹⁷ ».

Non, je n'attends rien ni personne.

Tous les gens qui viennent dans le café attendent quelque chose. Ou t'attends le vide ?

C'est exactement ça. Tu ne te trompes pas. J'ai rendez-vous avec le vide.

Ah, mon vieux, si tu savais ce que c'est le vide, tu n'aurais pas fini de pleurer, crois-moi⁷¹⁸. – Mais, tu sais pas, tu viens de loin.

Le vide, on en vient et on y retourne toujours [...]

[...] j'attends une femme de chez moi⁷¹⁹.

- أنا لا أنتظر أحدا -

- كل من يجي لهذا المقهى يستنى شي. الا اذا كنت تستنى الفراغ؟ -

- تماما. أنت لم تخطئ. أنا لي موعد مع الفراغ -

- أه يا صاحبي لو كان تعرف واش هو الفراغ تندب وجهك ووجه جيرانك؟ و لكنك جاي من بعيد و ماتعرف -

[...] والو. الفراغ هو البداية الي نرجع ديما

- أنا نستنى واحدة من العائلة [...]

L'attente ici revêt l'aspect d'une quête. Ce passage annonce le paradoxe qui poursuit Yacine, celui de s'obstiner dans une quête incessante alors que le résultat semble connu d'avance. De quel vide parle-t-il ? S'agit-il d'un vide associé à la mémoire d'un pays qui semble écrire son histoire à partir de l'effacement ou celui de la mort et de l'exil qui se succèdent dans le roman ? Attend-il que le vide se révèle pour dire enfin ce qu'il cache et permettre à la mémoire de faire son deuil, autrement dit une attente-conciliation ? S'attend-il à quelque chose ou attend-il quelque chose, reprenant ainsi la distinction que fait Sartre entre l'attente de quelque chose que l'on ignore et l'attente de quelque chose de connu ; autrement dit, un rendez-vous avec une personne définie comme il semblerait que ce soit le cas dans le roman ?

⁷¹⁶ Par référence à la ville d'Oran (Algérie).

⁷¹⁷ « شي واحد », nous la traduisons par « quelqu'un »

⁷¹⁸ Nous relevons une imprécision dans la traduction française du passage, en arabe algérien, souligné dans la citation. Le verbe *tandab* تندب de la racine trilitère نذب [NDB] est défini par le dictionnaire *Beaussier* comme suit : « se déchirer le visage en pleurant un mort, s'égratigner, se griffer le visage, se lamenter ». BEAUSSIER Marcelin, BEN CHENEB Mohammed et LENTIN Albert, *Dictionnaire arabe-français (arabe maghrébin)*, Paris, Ibis Press, 1958. pp. 662-663. Nous proposons donc la traduction suivante : « tu te griffes le visage et tu griffes celui de tes voisins ».

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 251, [p. 235].

En accompagnant l'ivrogne dans la foule du marché pour retrouver des témoins qui pourraient le conduire sur les traces de Fitna, Yacine reprend conscience : « Dans un moment de lucidité que je devais probablement au désespoir, un sentiment d'inutilité m'envahit [...] de jouer à ce jeu sans espoir⁷²⁰. » « في لحظة من اللحظات انتابني صفاء ذهني » «مفاجئ ربّما كان مصدره اليأس فقد شعرت بحالة عبث كبيرة. [...] من هذه اللعبة البئيسة

Qu'est-ce qui fait que Yacine se lance dans un jeu dont il sait d'avance que le résultat ne mène qu'à son point de départ ?

Dans cette narration, l'effacement est omniprésent et semble s'appropriier tous les lieux, notamment ceux de l'exil. La narration ne s'offre qu'à partir des ruines, celles de la ville d'Alger, appelée « la cité des chimères⁷²¹ » «مدينة الأطياف», «une ville amputée de sa mémoire⁷²² » «مدينة البتر التي لا ذاكرة لها ». Au fur et à mesure qu'il se familiarise avec l'espace de l'exil, Amsterdam, Yacine fait la découverte d'une autre *fitna*, celle de la passion blessée des Algériens, morts dans des conditions tragiques à Amsterdam. Ces suicides sont provoqués par la « désillusion qui rend aveugle⁷²³ », « الخيبة تعمي صاحبها ».

La patrie, elle aussi, rejette l'inscription de la mémoire des défunts : « pays [qui] n'a pas de mémoire⁷²⁴ », « هذه الأرض بدون ذاكرة يا حبيبي ». Ce rejet est visible dans la tentative de l'inscription de la trace et dans son échec à y arriver. Tous les maux semblent affecter la mémoire de Yacine qui souffre du déficit mémoriel d'une terre qui pousse ses enfants à récidiver dans l'absence et l'effacement : « Comme je voudrais ne pas parler de ce pays [...] Tels des maudits, nous le fuyons, mais de loin ses appels nous arrivent pour nous rattraper. Celui qui ne meurt pas fou, c'est l'exil ou la maladie qui le tue⁷²⁵ ». « كم أتمنى أن لا أتحدث عن تلك الأرض (...) كاللعنة, نهرب منها فتلحقنا دعوتها عن بعد. من لم يميت » «مجنونا, قتله المرض و المنفى

⁷²⁰ *Ibid.*, p. 253, [p. 237].

⁷²¹ *Les Balcons*, p. 23, [p. 12].

⁷²² *Ibid.*, p. 196, [p. 182].

⁷²³ *Ibid.*, p. 25, [p. 18].

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 27, [p. 19].

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 142, [p. 130].

Des lettres, des photos, des noms, quelques anecdotes de meurtre ou de suicide, ensuite le cimetière de la mère oubliée et quelques histoires tristes sur le sort des rescapés à Amsterdam, ce sont les quelques fragments auxquels Yacine s'accroche pour écrire son histoire.

3.2. Le récit d'une mémoire orpheline

Yacine dans la posture du rescapé se sent obligé de raconter le traumatisme de la tragédie exilique. Il est saisi par une forme de réminiscence qui le conduit à chercher davantage dans le passé afin de donner une mémoire aux disparus. Remémoration, réminiscences, « revenance », rencontre de l'inattendu ponctuent son quotidien dans cet espace-temps de l'attente qui abrite le paradoxe déroutant de l'oubli et du souvenir. Yacine est paradoxalement plus que jamais pris par la maladie de la mémoire : « Je cherche l'oubli afin que ne s'éveille pas dans cette ville le souvenir des choses violentes qui ébranlent la mémoire⁷²⁶ », « عن النسيان الذي لا يوقظ في هذه المدينة إلا ما يهز [أبحث] », «الذاكرة بعنف».

Sa mémoire est tout le temps rappelée au « devoir de ne pas oublier⁷²⁷ », pour faire parler la voix du souvenir, ce double qui perce le silence. Cette voix visite le passé, un lieu chargé d'histoires et le reconduit sur les lieux de la perte et de l'amour blessé de Fitna :

[...] la ville d'Amsterdam m'apparaissait comme une grande ville ou, pour employer les termes de Marita qui m'avait accueilli à l'aéroport, une ville enfantine et candide avec un cœur fragile d'amoureuse. Elle parlait d'une ville et moi, à travers ma mémoire, je voyais Fitna secouer la tête comme si les propos de Marita la concernaient⁷²⁸.

« بدت لي أمستردام مدينة واسعة أو كم سميتها ماريتا, مستقبلي في المطار, مدينة طفولية و بريئة و (...) » قلبها هس مثل قلب عاشقة. (...) كانت تتحدث عن مدينة و في ذاكرتي كانت فتنة تهز رأسها و كأنها كانت «هي المعنية بكلام ماريتا»

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 214, [p. 199].

⁷²⁷ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris, 2000, p. 37.

⁷²⁸ *Les Balcons*, p. 83, [p. 73].

Les lieux d'Amsterdam se révèlent des espaces qui prodiguent à la trajectoire exilique de Yacine la possibilité d'une relecture ou réinterprétation du sens historique de sa mémoire. Cette relecture se nourrit de la violence incessante qu'il a connue ainsi que celle des exilés d'Amsterdam. L'expression de cette mémoire se fait à partir d'effacement continu, lié à l'absence de trois visages : « Lorsque j'étais enfant, j'ai aimé une voix que j'essayais sur tous les visages sans succès [...] Ensuite, il y a le départ de ma sœur Zoulikha qui a laissé en moi un grand vide [...] Et enfin Fitna⁷²⁹ », « عندما كنت طفلا عشقت صوتا رغبته على كل الوجوه و لم أفجح. (...) ثم ذهب أختي زليخة المبكرو الذي ترك « في فجة كبيرة. و أخيرا فتنة ».

Cette expression se nourrit aussi du meurtre d'Aziz, son frère, et d'Abderrahmane, son voisin, assassinés lâchement pendant la décennie noire. Progressivement, le voilement de la mémoire s'amenuise pour laisser échapper une parole contre l'oubli. La blessure se révèle de plus en plus profonde pour nous conduire cette fois-ci à la fracture de la période qui précède l'indépendance de l'Algérie. Elle est qualifiée de « période trouble » à cause des non-dits, notamment ceux qui se rapportent à l'assassinat des grandes figures de la révolution algérienne. Yacine en fait un triste constat. De ces grandes figures, il ne reste que le nom pour marquer les rues d'Alger. Il déplore la mémoire de Abane Ramdane : « Et te voilà aujourd'hui réduit à n'être qu'un nom de rue après qu'on t'a assassiné ?⁷³⁰ », « و ها أنت اليوم تختزل في تسمية شارع بعد أن قتلوك ».

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 143, [p. 131].

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 204, [p. 190].

Cette confusion dans les faits historiques, rapportés par sa mémoire, a notamment trait à la disparition de Boudiaf, l'un des anciens présidents de l'Algérie indépendante, assassiné. Invité chez Hanine, la poétesse algérienne qui vit en exil à Amsterdam, Yacine est interpellé par une photo accrochée au mur, qui ne tardera pas à raviver ses souvenirs :

Je dirigeai mon regard sur le mur tapissé de photographies de famille ; l'une d'entre elles ne m'était pas inconnue et je la fixai un long moment. On y voyait le président assassiné Boudiaf en tenue militaire avec, à ses côtés, six de ses amis [...] dans le regard de chacun brûlait le désir fervent d'une patrie dont les traits n'étaient pas encore apparus au grand jour. Une belle histoire sur laquelle personne n'avait plus envie de s'attarder. J'examinai la photographie de plus près et la vie de ce pays m'apparut en raccourci. Ils sont tous connus, tous les sept : Didouche Mourad, Ibn Boulaïd, Ibn Mahidi, Mohamed Boudiaf, Krim Belkacem, Mohamed Kheider, Rabah Bitât. Ils sont tous morts en connaissant, chacun, un sort différent⁷³¹.

انتبهت الى الحائط، كان مكتظا بالصور العائلية لم اعرف منها الا واحدة شدتني اليها طويلا. الرئيس المغتال بوضياف بلباس عسكري و بجانبه ستة من اصدقائه ثم على الجهة اليمنى من المجموعة، رجل آخر في الثلاثين تقريبا من عمره يقبض على رأس كبش أبيض. في عيون الجميع شهوة غامضة لوطن لم تكن ملامحه قد اتضحت. أسطورة جميلة لا أحد يريد أن يفكر فيها طويلا. تفحصت الصورة أكثر، بدا لي الزمن الذي عاشته تلك البلاد مختصرا جدا. السبعة معروفون. ديدوش مراد، ابن بولعيد، ابن مهدي، محمد بوضياف، كريم بلقاسم، خيدر محمد، رابح بيطاط. ماتوا كلهم بأقذار مختلفة.

Ces noms propres, qui ont une charge historique importante, confèrent à cette narration l'illusion du réel puisqu'elle réactualise une donnée cruciale dans l'histoire de l'Algérie. Ce témoignage d'un endeuillé qui s'exprime sur la terre de l'exil fait le constat d'un pays qui contraint ses propres acteurs à l'exil et à la mort. Pourtant, ce n'est pas faute de ne pas l'avoir aimé. Que reste-t-il de ce pays si ce n'est des noms qui laissent la mémoire de Yacine orpheline ? Ce témoignage nous offre une narration liée au récit de la nation qui semble s'étendre sur les failles cachées pour « préserver le secret de la révolution⁷³² », « حتى يحفظ سر الثورة », déclare le narrateur.

⁷³¹ *Ibid.*, p. 162, [p. 148].

⁷³² *Ibid.*, p. 205, [p. 192].

Cette forme d'appel au passé, notamment à travers la photo, s'apparente au travail d'anamnèse que l'on retrouve dans la volonté d'une écriture introspective. Elle permet, outre de « dire » le « je » errant, la lecture rétrospective de l'histoire. Cette lecture se fait par la présence spectrale de la figure symbolique de la tragédie : Fitna. Elle autorise la mise en récit de la mémoire du refoulé, celui qui n'a pas de lieu. Cet orphelin, dont la passion blessée, est prématurément entraîné à vivre sa mort, lorsque cette dernière atteint son paroxysme⁷³³.

Le sort de chacun s'inscrit dans la mésaventure du suicide, après avoir assisté à l'effondrement d'un rêve, d'une illusion prise pour réalité. Ce rêve est celui de la patrie. Cela nous renvoie à ce que Gérard Genette nomme « l'identité confirmée » et « l'identité volée » du reflet : « il suffira d'une légère interprétation » comprise dans la prise de conscience « pour glisser de la contemplation narcissique proprement dite à une sorte de fascination où le modèle, cédant à son portrait tous les signes de l'existence, se vide progressivement de lui-même [...]»⁷³⁴. Dès cet instant décisif pour un névrosé, la mort attend les personnages.

⁷³³ Chez Narcisse, quand l'image se noie sans que le corps de Narcisse ne meure, ce dernier n'arrive pas à se dessaisir de la fascination de cet objet, et prend l'illusion pour une réalité. À partir de là, le réel et l'imaginaire se confondent et les repères de Narcisse se perturbent, puisque l'image dans laquelle il s'est projeté est morte, jusqu'à ce qu'il se donne la mort.

⁷³⁴ Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Le Seuil, coll. « Tel Quel », p. 22.

« Nous sommes ainsi faits, on ne quitte sa patrie que pour épouser une tombe dans l'exil⁷³⁵ » « نحن هكذا. لانترك وطناً إلا لنتزوج قبرا في المنفى », c'est sur ces mots que l'écriture épistolaire de la voix de Fitna prend fin, après avoir joué un requiem avec son violon. Est-il possible alors d'atteindre le deuil ou seulement de torturer la mémoire avec le retour de Fitna ? Tout semble convoquer la mort et l'échec d'une quête qui prolonge l'attente.

Parmi tous les personnages, il ne reste finalement que Yacine et Hanine. Rescapés de la tragédie, ils adoptent le chemin de l'errance. Ils voguent d'un lieu à un autre, d'une aventure à une autre, meublant leur temps, le temps de l'attente, de l'« inutile ». À ce stade, Yacine se réfugie dans l'écriture pour ainsi aborder le silence qui l'effraie : « Ce qui est dur dans l'exil, c'est qu'il n'y a pas de moyen d'y remédier sauf à travers les affres de l'écriture et par le travail qui nous fait passer à côté de la vie en nous la faisant oublier⁷³⁶ » « قساوة المنفى أنه لا سبيل للشفاء منه إلا بعذاب الكتابة و العمل الذي يجعلنا نمر على «الحياة بشكل فجائي». Les deux personnages semblent adopter le pessimisme comme une philosophie de vie puisque, quoi qu'ils fassent, le tour est joué d'avance.

Même si Yacine vit une remontée du temps, de par la remémoration des faits invoqués, la perte de la trace persiste. Qu'est-ce qui permet à Yacine de prendre conscience qu'il y a une perte⁷³⁷ si ce n'est le reflet, le spectre, l'écho, le fantôme de la mémoire, les revenants, tous ces personnages morts qui le poursuivent ? Cette pensée s'impose dans le principe de la déconstruction du mythe identitaire et de la parole première, comme l'analysent E. Weber et R. Gauthier : « mère dévorante ou grand-mère dévorée, au corps morcelé ou éternellement reconstitué, n'est que l'écho dans le langage oublié des mythes et des rêves⁷³⁸ ».

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 101, [p. 92].

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 158, [p. 144].

⁷³⁷ La présence du spectre (écho) du texte premier nous permet de prendre conscience qu'il y a une perte et nous stimule pour la retrouver ; par ailleurs, elle nous empêche d'en faire le deuil. On est dans un mouvement entre deux points dans un cercle fermé.

⁷³⁸ E. Weber et R. Gauthier, *Paroles d'Arabie et d'Afrique*, Paris, 1990, Publisud, p. 112.

L'idée du fragment et de la reconstitution éternelle suppose l'idée de la confusion et de l'effacement de la trace première. Elle est sous-jacente et implique, d'une part, l'idée de la faille et, d'autre part, celle de la fuite, notamment dans le langage de cet « autre » écrivain qui est en Yacine et qui fait de lui autant l'écrivain que le lecteur du récit du « je » de l'exilé.

Ce retour au passé est aussi abordé pour rappeler ce que Khatibi appelle « le point de non-retour » pour signifier cette « chose » qui s'est perdue quelque part et qu'il est impossible de restituer, quand il évoque l'acte d'écrire dans son ouvrage *La langue de l'autre*⁷³⁹. Ainsi, se détermine alors l'écriture romanesque de cette période de l'histoire entre le devoir de dire une mémoire et l'impossibilité de la dire vraiment.

⁷³⁹ « Le point de non-retour. C'est cette expression qui m'est venue à l'esprit au moment où je commençais à écrire cet argument que je vous livre en forme de causerie. La causerie est une association, plus au moins libre, entre la prose de conversation et le divertissement de l'oreille dans le rythme. Cette causerie a été écrite. Quelque chose s'est perdue que je ne peux restituer que par bribes. Peut-être ai-je cherché, au-delà de tout protocole, une alliance entre la vérité et l'amitié. Cette alliance, je l'examine dans le point de non-retour, c'est-à-dire cette limite où, se proposant un style, un auteur, écrivain ou penseur, tend à se capter lui-même comme rythme. » Abdelkébir Khatibi, *La langue de l'autre*, New York-Tunis, Les Mains Secrètes, 1999, p. 9.

Conclusion partielle

Dans ce dernier chapitre de la deuxième partie, l'étude de l'attente introduit une logique temporelle spécifique aux modes d'exils proposés par les auteurs. Elle s'organise en deux temps (présent et passé) dans lesquels les personnages s'activent en vue de remédier au manque généré par la séparation, le départ ou la disparition. L'espace réservé à l'attente autorise une narration de soi qui se fait par la remémoration à partir d'un vécu qui semble ne pas offrir un lieu propice à l'objet manquant. Chacun des personnages s'aventure dans une traversée singulière. Héritage mnésique, voix de la mémoire, traces parlantes, l'écriture introspective devient nécessaire, conduisant la conscience de soi vers une inscription dans un hors temps, pour symboliser l'impossibilité de retourner au point initial, autrement dit, la source.

Aussi, le temps de l'attente ne s'écoule pas et semble s'approprier les lieux, pour dire l'impossibilité de récupérer l'objet manquant. Dans cette pensée du hors temps, l'inscription de soi, fait appel, d'une part, à la rupture avec le lieu du passé et, d'autre part, au renouvellement et à la réinvention de soi. Par les nouvelles figures qu'elle fabrique, notamment celle du fantôme, l'attente servira de subterfuge pour poursuivre la narration et par conséquent l'écriture.

Dans les poèmes de Mostefa Ben Brahim, l'attente contribue à ce nouveau lyrisme que nous avons annoncé dans le chapitre précédent. Le poète crée des postures nouvelles à travers lesquelles la mélancolie et la nostalgie investissent l'espace de l'énonciation. Dans les romans, sur le plan structurel, l'attente offre plus de nouveaux espaces de narration afin de contribuer à l'ouverture du sens de par la multiplication des personnages dans le récit de soi.

Conclusion générale de la deuxième partie

De cette deuxième partie de notre développement ressort la position d'un poète/écrivain narrateur, assujéti à un destin exilique. Embarqué dans l'aventure poétique, il produit un texte motivé par une réflexion sur la représentation de soi dans un contexte fondé sur le manque, le malentendu et l'interminable attente. À ce stade, les actions entreprises conduisent les personnages au-devant de l'impossibilité de fournir une réponse et ouvrent l'espace à d'autres interrogations.

Cependant, motivés, les personnages s'autorisent la possibilité d'une réinterprétation du sens historique. Générés par des situations de malentendus, comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, le manque transcendantal, l'absence, la perte et l'insaisissable, ouvrent le champ à un espace d'attente où, passé et présent, ici et ailleurs, moi et autre, semblent partager le même temps de l'écriture.

Le « je » narrateur est un « je » en quête d'une re-construction par le dépassement de soi. Comment doit-on penser, alors, cet espace de la narration qui, outre son rapport avec le passé et le présent, offre à ce « je » une projection dans le futur ? Le Moi exilé se trouve perturbé par les mirages et les détours identitaires, incité, par ailleurs, à découvrir l'Autre et à se projeter dans ce dernier. Comment alors ne pas être interpellé par la question posée au « je » ?

Pour ce faire, le « je », cette voix qui s'érige en injonction implicite, « la voix qui dit : je » chez Mohammed Dib, celle de l'inconnu qui se dédouble, prenant à chaque fois un visage différent⁷⁴⁰ (*Les Balcons de la mer du Nord* et *L'Infante maure*), qui se cherche dans l'Autre, constitue le point central de la problématique que nous étudierons dans la troisième partie.

Ces éléments mettent ce « je » face à des présences qui suscitent à la fois fascination, effroi et crainte. Comment ce « je », pourtant insaisissable, se construit-il et se déconstruit-il en rapport avec l'Autre ? Ce « je » se cherche pour s'identifier ou se questionner, cibler une faille insaisissable, une faille présente à la fois partout et nulle part, d'où l'idée de l'étrangeté et de « l'absentement du sens⁷⁴¹ », telle qu'elle a été développée par Jean Luc Nancy.

⁷⁴⁰ Le soi dépasse les frontières qui séparent le monde humain des autres mondes pour se projeter dans l'au-delà et devient détenteur de pouvoirs magiques.

⁷⁴¹ « Parce que la littérature prend en charge l'élément du langage, j'ai été porté à lui donner là une fois de plus le vieux privilège du sens. Je voudrais corriger cela : le langage expose qu'il y a du sens, mais il ne le fait aussi qu'en menant à sa propre suspension, ou interruption, le sens lui-même qui n'est pas langagier ("le moment souverain" disait Bataille "où le langage n'a plus cours"). En cela, la "littérature" est indissociable de l'ensemble de l'art comme suspens ou comme absentement du sens. ». Entretien avec Jean Luc Nancy (1999), *Le Philosophoire*. Paroles recueillies par Nicolas Poitier. <https://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-1999-1-page-11.htm>

3ème partie

**Vers une poétique de la
réconciliation :
renouer avec la trace mnésique**

Introduction de la troisième partie

Comparable à la puissance du manque, le travail de re-symbolisation, qui attend les personnages, relève d'un effort opiniâtre d'interprétation, de redécouverte, mais aussi de réinvention. Dans leur dynamique, les personnages vont-ils pouvoir affronter leur destin ?

L'invention de soi dans des contextes exiliques semble une question fondamentale que nos personnages se sont assignée. Sous le masque des identités fictives, cette démarche s'opère à travers un « je » mythifié et un « je » écrivant. Et, la re-construction de soi se fait entre un Moi enraciné dans un combat collectif et un Moi intime, préoccupé par son aventure personnelle.

Dans le *melhūn*, le poète met en scène tantôt un « je » nommé/identifié où la mémoire collective est amplement revendiquée, tantôt un « je » perturbé par l'effacement du « nous » tribal/collectif. Dans le roman, la narration se développe autour d'un « je » qui donne la parole à quelqu'un d'autre⁷⁴², reflet ou double de soi, souvent retranché dans un ailleurs inconnu. Les personnages évoluent entre un « je » habité par la mort et un « je » « si démonique⁷⁴³ », à qui l'on accorde tant de détours et d'errance⁷⁴⁴. Ils sont contraints de mettre à jour un « je » habité par les souvenirs. Ce « je » meurtri ne « cherche pas tant une réponse que l'accomplissement d'un deuil⁷⁴⁵ ». Il parcourt alors des trajectoires pour retrouver son image à travers le temps. Confrontés aux épreuves de l'exil, nos personnages-narrateurs entament un travail de déconstruction du nom. Cette étape les conduit à dépasser les symboles de représentations identitaires et à faire le choix du renouvellement de soi.

⁷⁴² Beïda Chikhi, *Maghreb en textes*, op. cit., p. 91.

⁷⁴³ Expression empruntée à Leïla Sebbar. Cf. *Je ne parle pas la langue de mon père*, Paris, Julliard, 2003.

⁷⁴⁴ Cf. deuxième partie.

⁷⁴⁵ *Les Balcons*, p. 191.

Dans cette troisième et dernière partie, nous tenterons de répondre aux questions suivantes : Quelle est la particularité de ce « je » qui se dévoile sous les traits de l'Autre ? Comment le « je » se positionne-t-il dans la temporalité et l'espace pour se raconter ? Comment le « je » gère-t-il ses transformations dans les nouveaux espaces annoncés ?

Avant de passer à l'analyse du texte, il est important, de préciser ce que nous entendons par les deux notions de l'Ici et de l'Ailleurs qui ne se définissent pas forcément par opposition, mais se complètent pour proposer des alternatives à ce qui échappe aux personnages. Elles acquièrent une signification à la fois temporelle, géographique et transcendante (le monde invisible), et se déploient notamment à travers la thématique du merveilleux, de la mystique et du surnaturel.

Afin de permettre une réconciliation avec la mémoire, les personnages entreprennent leur récit à partir des espaces de l'Ici et de l'Ailleurs. Ils trouvent un compromis dans l'espace de l'entre-deux, compris dans la « transmutation qui nécessite la disponibilité de la pensée du poète-artiste-philosophe à saisir ce qui se produit dans les intervalles d'espaces opposés⁷⁴⁶ », en l'occurrence, l'espace premier et celui de l'exil.

Nous diviserons cette dernière partie en trois chapitres. Le premier, nous le consacrerons à l'étude du nom. À partir d'un éveil de conscience ou d'un appel à la mémoire, nos personnages semblent chercher leur image, en interrogeant le nom. Dans le deuxième chapitre, nous verrons que les *tribulations du nom* (Mohammed Dib) délivrent les personnages d'une emprise identitaire. Refusant de vivre l'angoisse de l'absent (comme nous l'avons vu dans le chapitre de l'attente), ils se projettent dans d'autres modèles culturels qui se proposent à eux. Après avoir suivi nos personnages dans leurs parcours, nous nous interrogerons, dans le troisième chapitre, sur la possibilité d'une réconciliation de l'exilé avec sa mémoire.

⁷⁴⁶ Beida Chikhi, *Maghreb en textes*, p. 135.

Chapitre 1

L'écriture du nom dans les récits de l'exil

Introduction

Dans les épreuves de l'exil que vivent nos personnages, le nom est tout autant le repère identitaire que le lieu de l'aliénation. Dans les poèmes de Mostefa Ben Brahim, la perte des figures symboliques du récit collectif produit l'effacement du nom du poète. De ce fait, l'expression de *l'éthos* connaîtra une envolée narcissique signifiante. Dans le roman, l'écriture du nom fait appel à une mémoire et à un récit qui s'avèrent tour à tour, dans ces contextes, absents ou insaisissables.

Dans *L'Infante maure*, en raison de l'absence du père, Lyli Belle refuse d'être représentée par un nom qui lui a été donné par son père, afin de se re-penser autrement. Quant aux *Balcons de la mer du Nord*, Yacine s'identifie dans le récit d'une présence fantomale qui prend le nom de Fitna.

Dans cet ordre d'idées, l'espace d'appartenance deviendra un non-lieu voire un « lieu aphasique⁷⁴⁷ », donnant lieu à une écriture du nom sans point de départ ni arrivée. Nous nous interrogeons alors dans ce chapitre, sur le lien qu'entretient le nom avec la personne ou l'objet qu'il désigne. L'effacement du nom entraîne-t-il la narration d'un soi en devenir ?

⁷⁴⁷ Expression empruntée à Charles Bonn, tirée de son article « Roman maghrébin, émigration et exil de la parole », *op. cit.*, p. 77.

1. Le nom du poète : pour une entreprise de restauration ?

Chez Mostefa Ben Brahim, le nom acquiert une symbolique culturelle importante. Dès les premières pièces poétiques, s'affichent des enjeux identitaires qui laissent paraître un « je » flottant entre deux espaces symboliques : l'Arabie mythique, abordée à partir de quelques figures qui ont marqué l'histoire de la tradition poétique arabe (*al-adab*⁷⁴⁸) et « la verte tribu » des Beni `Amer, mise en scène à travers les chevaliers, les poètes et leurs exploits. Par ce jeu de références, le poète revendique un passé épique, usant d'un style hyperbolique qui introduit la figure d'un héros traditionnel, comme nous l'avons déjà étudiée.

Cette démarche de revendication identitaire est centrale dans l'œuvre de Mostefa Ben Brahim quelle que soit la thématique abordée. Elle apparaît dès le début de son aventure poétique⁷⁴⁹ et s'intensifie dans ses chants qui racontent l'exil. Par la suite, une sorte d'accalmie morale conduit le poète à faire l'apologie de son identité tribale, souvent par une évocation du lignage. Ainsi, comment l'expression du « je » s'organise-t-elle face à ces différents enjeux, liés d'une part à son appartenance et d'autre part à son exil ?

Dans ce contexte exilique que vit le poète, le nom oscille entre certitude, méfiance et volonté de marquer la mémoire. Il devient sujet aux doutes et aux manipulations, allant jusqu'à mettre en scène un nom perturbé par la présence du vide.

⁷⁴⁸ Quand il se réfère dans ses poèmes aux grands poètes arabes, notamment Antar, ou d'une manière plus subtile quand il utilise un imaginaire, un style ou une figure que l'on retrouve dans la poésie ancienne, notamment dans sa façon de raconter ses exploits guerriers à la façon des Arabes dans leur poésie de combat. Les exemples sont nombreux. (Cf. l'ouvrage de Azza Abdelkader ; notes sur les pièces poétiques).

⁷⁴⁹ Il s'agit ici d'une posture poétique : la présentation du poète. Dans la pièce II intitulée *Que cette nuit est longue*. Destiné à sa bien-aimée Zohra, ce poème est qualifié d'érotique par Azza Abdelkader qui nous explique que le poète semble « heureux et n'exprime ni plainte ni inquiétude ». Dans la partie "Notes et observations", p. 117.

1.1. Le « je » sous le masque d'une identité plurielle

Dès les premiers vers poétiques de son *diwān*, le « je » du poète entretient un lien avec la collectivité. L'identité du poète prend une déclinaison plurielle. Elle s'inscrit dans la lignée des Beni Amer, une présence tribale qui a marqué jadis l'histoire de la région, par ses exploits guerriers et sa richesse économique : « Beni `Amer, ces ajoueds, mes cavaliers⁷⁵⁰ », « بني عامر اجواد الجود فرساني », « Fiers sont ces Beni `Amer, refuge inviolable pour les visiteurs en quête de protection ; gens sûrs et puissants⁷⁵¹ », « كل يوم », « يهدف ميعاد تايعين ذوك بني عامر ».

Au fil des vers se dessine un « je » collectif. Il s'associe aux membres de la tribu, *lajwād* (héros-chevaliers), et aux hommes des tribus alliées, qu'il cite dans sa pièce poétique *Le ramier*. Imprégné par les valeurs tribales, le poète excelle dans la glorification des Beni `Amer, « ces preux, meneurs de combats ». Ce genre d'énonciation, récurrente dans l'œuvre de Mostefa Ben Brahim, est exprimé sur un ton lyrique, marqué par des effets d'amplification, des figures de style telle l'anaphore. Ce désir d'afficher son identité tient au fait que son existence n'est effective que dans la coprésence de ces figures qu'il cite abondamment. Elles représentent une « cohésion sociale », visible dans le « nous », dont le nom suffit pour afficher la valeur.

Dans ces poèmes, le nom de « Çafa » ou « Safa »⁷⁵² affiche une mise en scène de l'identité du poète. Nostalgique, il convoque le passé dans des représentations multiples, laissant à chaque fois paraître les mêmes origines tribales. Les thématiques du clan et de la noblesse s'expriment en rapport avec le lieu (terroir, patrie, tribu), faisant de ce dernier un espace symbolique du nom. Ce dernier s'exprime aussi à travers la connotation religieuse de l'esprit du saint patron : Abdelkader El Jilani. Son évocation manifeste le dévouement du poète,⁷⁵³ mais aussi sa noble appartenance comme dans les vers suivants :

⁷⁵⁰ Notre traduction, [pièce XXIII, Hedda 4, p. 186].

⁷⁵¹ M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 69 [pièce XVI, Hedda 2, pp. 139-140].

⁷⁵² Nous retrouvons ces deux écritures dans l'ouvrage de Azza Abdelkader

⁷⁵³ Comme la plupart des poètes populaires de son temps.

C'est là le terme de Çafa [...] Mon origine est authentique,
évidente et noble [...]
Si je n'étais pas noble, Qaddoûr (Sidi Abdelkader) ne m'aurait
pas marqué de son sceau
C'est lui qui est mon garant, il est riche en mérites⁷⁵⁴.

[...]وين وصل صفى[...]نسلي صحيح مبين شريف
لو ما شريف ما يطبعني قدور
هو الي ظمني مولى الخصلات

C'est pour cela qu'il souhaite qu'on lui réserve, après sa mort, un sort digne de celui des saints de par la construction d'un édifice portant son nom : « Je désire qu'à l'endroit où je me reposerai, soit élevée une construction, un mausolée où le visiteur pourrait passer la nuit⁷⁵⁵ », « نبعي على مقامي يوضع بنيان قبة لمن جا زايروين يبات », Pour appuyer le caractère de son statut social, il donne à son nom un caractère hors du commun⁷⁵⁶. Il rajoute que sa sœur « ne jure que par ma tête⁷⁵⁷ », « تحلف غير براسي », dans son chant *Une lettre m'est parvenue du Tell a augmenté ma perturbation*⁷⁵⁸. Le nom assure ici une fonction de fiabilité et de crédibilité : le nom comme gage d'une identité certaine.

⁷⁵⁴ M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 114, [pièce XXXIV, Hedda 2, p. 295].

⁷⁵⁵ *Idem*.

⁷⁵⁶ Le diminutif du poète renferme des enjeux linguistique et sémiotique qui trouvent leur signification dans l'idée de la sagesse. En effet, Çafa convoque la clarté et à la pureté, notamment la paix qu'il n'omet pas de rappeler à chaque passage. [sf], racine arabe.

⁷⁵⁷ Notre traduction, [pièce XXIV, Frach 1, p. 189].

⁷⁵⁸ M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 59.

Çafa est livré à la passion. Il cisèle un or d'un prix inestimable.⁷⁵⁹

صفى ميلوع بالغرام صباغ النبر سوم غالي

Çafa n'a que faire de l'argent⁷⁶⁰

صفى ما حاجته بالمال

Çafa déclare : « Je ne jurerai que par sa tête, l'idylle de Kora et "Awali est pour nous un exemple »⁷⁶¹

صفى يقول ما نحلف غير براسها
كرا مع عوالي لنا مثال

Poètes, chantez Çafa ! bien qu'homme de valeur voyez comme il est devenu vil⁷⁶²

قولوا على صفى يا القوالة شوفوه كيف ارضص بعد ماغالي

Beaucoup de bons amis versent, sur mon sort, des larmes — car ils savent que Çafa est capable de grandes choses⁷⁶³

عيطه ملاح بيكوني بالدمعة
م العارفين صفى مولى خصلات

J'ai achevé mes études, j'en ai embrassé l'ensemble, et appris par cœur les soixante H'izb-s ; j'ai lu les ouvrages — et j'ai vu (ce qui a trait à la mort)⁷⁶⁴

راني قريت جامع حافظ ستين
انظرت في الكتوب و شفت الممات

De même, les espaces poétiques sont marqués aussi bien par une ritualisation de l'esprit mystique et religieux que par une esthétique propre à la tenue (apparence) : « Bravo, chevaliers de la mêlée, remarquables par leurs habits et leurs coursiers⁷⁶⁵ » « قدها فراسين الميمر للسلاح ليسة و عياد ». Au-delà de l'action guerrière, l'ornement contribue à la valeur des chevaliers et manifeste la noblesse de la tribu.

⁷⁵⁹ M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 61, [pièce I, Hedda 3, p. 66].

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 63, [pièce II, Hedda 3, p. 70].

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 82, [pièce XX, Hedda 10, p. 173].

⁷⁶² *Ibid.*, p. 85, [pièce XXXI, Hedda 3, p. 229].

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 110, [pièce XXXV, Hedda 1, p. 287].

⁷⁶⁴ *Idem.*

⁷⁶⁵ M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 69, [pièce XVI, Hedda2, p. 140].

Outre les lois et les codes de la tribu, il faut avoir des traits de distinction pour être respecté. Le lignage, dans ce cas, détermine le rang social du poète dans le clan auquel il appartient, qui ne peut être apprécié que si le poète est aussi un guerrier. À ce propos, Ibn Khaldûn, dans *La Muqaddima*⁷⁶⁶, nous signale que les hommes sont comme des « racines⁷⁶⁷ » et leurs actions permettent l’octroi d’un rang social. Il associe ces valeurs à une maison « princière » (*el bayt*) : « une “Maison” (princière) a sa noblesse originelle, qui lui vient de l’esprit de clan et de qualités personnelles⁷⁶⁸ ». La noblesse d’un homme dépend aussi de la lignée/lignage de la femme qu’il épouse. Son origine noble assure une bonne réputation à l’homme et à ses descendants. À ce propos, notre sociologue, nous explique que « [...] le prestige, pour un citoyen, signifie que tels de ses ancêtres avaient des qualités personnelles, et avait fait de bons mariages⁷⁶⁹ ».

Ces caractéristiques sont implicitement présentes dans les poèmes que nous traitons. En effet, plus de la moitié du *diwân* de Mostefa Ben Brahim est composé de *ġazal*, selon Azza Abdelkader, dans lequel le corps de la femme et sa beauté sont célébrés, en chantant les prénoms de ses bien-aimées : Houria, Mamia, Yamina, Fatma, Khadra, Aïcha. Chacune d’elle est présentée sous sa meilleure image, celle d’une femme convoitée qui se laisse séduire par le charme du poète, se cachant sous le masque d’un *Antar*.

Ainsi, le héros-poète insère son image dans une lignée qui a commencé à fabriquer son identité et son histoire, il y a de cela très longtemps. Il se sert de cette origine pour légitimer son dire, surtout dans son milieu exilique, perdu au milieu de gens qui ignorent ses mérites : « Les gens vivent liés les uns aux autres ; malheur à l’étranger » « Il n’a aucune valeur et reste dans la tristesse⁷⁷⁰ ». « *الدنيا مواليه ياويح البراني- ما يسوى شي* ». « *ساوية يبقي ماله داني* ».

⁷⁶⁶ (Dans la partie *Seul l’esprit de clan peut donner une « Maison » et une noblesse véritable*, un titre qui montre bien l’exigence et la rigueur auxquels doit s’astreindre l’individu pour être accepté par le clan). *Discours sur l’Histoire universelle, Al-Muqaddima*, Traduction nouvelle, préface et notes par Vincent Monteil 1., Paris, Sindbad, 1978, p. 260.

⁷⁶⁷ Une idée qui vient nous dit-il de ce que Mohamed le prophète disait : « *Les hommes sont des racines. Les meilleurs avant l’Islam le sont restés, s’ils comprennent* ».

⁷⁶⁸ Ibn Khaldûn, *op. cit.*, p. 266.

⁷⁶⁹ *Idem*.

⁷⁷⁰ M.B.B, *Barde de l’Oranais*, p. 68, [pièce XVI, frach 1, p. 139].

Dans la pièce poétique XXII intitulée *Le palanquin de Mama s'élevait majestueux* « هودج مامة تاق عالي », le poète décrit en détail la beauté éblouissante d'un palanquin qui portait la bien-aimée Mama. Le palanquin est signe de noblesse dans la culture maghrébine. C'est un attribut des princes/princesses. Au-delà de ces deux aspects, le poète met en valeur son alliance avec les hommes des Beni Amer. Nous remarquons la même chose dans la pièce XXIII intitulée *Des feux ardents s'allument dans mon cœur* (نيران في القلب قادات شعالة). Dans une réplique à la belle Fatima, le poète fait l'éloge des Beni `Amer et des tribus du *Tell*.

Dans les pièces XXIV *Une lettre m'est parvenue du Tell me rend confus* (كتبا جاني م) et XXV, *Oh ! Mon bonheur des gens du Tell* (يا سعدي بأهل التل), alors qu'il s'agit de registres érotique et nostalgique, le poète continue à mettre en scène son origine tribale. Dans la pièce XXIX *J'ai trouvé des femmes* (ألقيت أنيا خودات), répertoriée aussi comme un chant érotique, décrivant la rencontre d'une belle femme à Fès, le poète brosse son portrait en proclamant son origine de la tribu des Beni `Amer. De par les qualités guerrières et personnelles qu'il met en avant, le poète est fier :

Ce sont des gens dont le caractère généreux, des gens de ruse
 pleins d'ardeur meurtrière. Redoutables, face à l'ennemi, ils
 sont tous au premier rang,
 Les Beni `Amer sont une muraille de fer.
 Ces protecteurs de l'opprimé, ces *ajwāds*, sont mes héros⁷⁷¹.

ناس الشوم و ناس الكيد **نقمة للعادي ما كان فيهم عادي
 ابني عامر صور حديد** عز المضويوم الجويد ذوك ابطالي

Au fur et à mesure que l'on avance dans la lecture de ces poèmes, nous constatons que le poète ne se contente pas seulement d'exprimer son alliance avec la tribu des Beni `Amer. Il affiche une sorte de responsabilité envers ces gens. Le « Je » du poète devient dans ce cas un marqueur de la collectivité dans sa démarche de porte-parole de la tribu. Il soutient la valeur d'un « nous » tribal et se met à son service. Nous pouvons considérer ici que ces poèmes abritent une parole qui est à la fois celle du poète — puisqu'il l'assume à travers son rôle de chanteur — et celle de la collectivité — puisque cette parole porte la mémoire du groupe qui se conjugue dans le récit martial. À travers ces exemples, le poète se donne la légitimité d'être l'auteur d'une oralité commune au groupe.

⁷⁷¹ Notre traduction, [pièce XIX, vers 21-22, p. 215].

Le récit de l'origine du nom dépasse la simple narration de soi. Il a pour fonction poétique de projeter le « je » dans le « nous » collectif. Cette lecture synoptique du nom confère au « je » une fonction sémiotique, telle qu'elle est mise en œuvre à travers la logique du récit, et une fonction référentielle et sociale. L'instance auctoriale s'associe au pronom de la première personne du pluriel : « nous ».

Cependant, à travers cette mise en scène onomastique, il est aussi question d'effacer les rumeurs qui ont été propagées sur son compte, pour que l'histoire ne retienne que le meilleur de sa réputation et donc de son nom. Pour cela, le poète mobilise un champ lexical associé à la perte.

1.2. L'identité à l'ombre obsessionnelle de l'aliénation ?

Pris dans leur contexte historique, l'expression du nom du poète et sa mise en scène à partir de l'hétéronyme Çafa/Safa, soulignent le processus d'effacement de la présence « mythique » du poète et de sa tribu. Car les territoires des Beni `Amer sont désormais occupés par l'armée coloniale. Le « nous » n'est donc que l'expression spectrale de l'ensemble social représenté. Cette poétique de l'effacement est accompagnée par la mise en scène de l'épreuve du poète et de son état psychologique, le tout traduit par le biais d'une mémoire qui le hante.

La prise de conscience intervient quand le poète constate avec amertume que la plupart de ses compagnons sont en exil. Malaise identitaire et silence meublent son décor : « O mon ami, où trouver de (vaillants) soldats ? », « la cautérisation n'est d'aucune utilité pour la blessure intérieure⁷⁷² », « ما نفعوا كواية في الجرح الدخلاني », « Les hommes véritables ont disparu ; et je ne trouverai pas de guerriers aussi audacieux face à la mitraille⁷⁷³ », « على العسكر والرجال غابوا ما نجبر _ عابرين تلقى الغراد ».

⁷⁷² M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 68, [pièce XVI, frach 1, p. 139].

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 69, [pièce XVI, Hedda 2, p. 140].

Ces deux vers instaurent une redondance de la présentation identitaire. Cette dernière relève d'une passion narcissique, elle-même liée à une forme d'aliénation. Elle est décelable aussi dans sa rencontre avec les habitants de Fès. Ce paysage désertique s'apparente à celui du mythe de Narcisse quand il découvre son double (image idyllique) déformé, et tel que le présente Gérard Genette dans le passage suivant : « Narcisse se projette et s'aliène dans un reflet qui lui révèle, mais en lui déroband [...] son illusoire et fugace existence : toute sa vérité dans un fantôme, une ombre, un rêve⁷⁷⁴ ». Cet entre-deux identitaire obsessionnel conduit notre poète à s'enfoncer dans l'aliénation⁷⁷⁵.

Dans un moment de pur désarroi comme celui-ci, le poète fait en sorte de projeter son image qui le consume dans celle de son double, le ramier⁷⁷⁶. Il provoque une présence spéculative de soi qui le met davantage face à l'incapacité de réaliser *l'éthos*. Il se met à ré-écouter et raconter, par la voie de l'oralité, les échos de la mémoire collective (traditionnelle). Il se propose de redécouvrir la valeur des espaces en rapport avec son nom. Mais l'expression de l'image spéculative dans le récit de soi interroge la question du propre. Le nom, le prénom ou le diminutif deviennent alors un lieu qui renferme la mémoire, celle d'une présence, mais aussi d'un passé glorieux que le poète voudrait associer à son nom.

⁷⁷⁴ Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Le seuil, 1966, p. 27.

⁷⁷⁵ L'écho/l'image qui est reflétée par l'autre corps permet la prise de conscience de la parole narcissique (comme dans le mythe de Narcisse, c'est la nymphe Echo qui permet à Narcisse d'en prendre conscience). Mais dans le mythe de Narcisse l'on retrouve une confusion dans l'image reflétée : il ne s'agit que d'un « effet de réel » (Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*) et non pas du réel. Et c'est la présence d'un troisième élément (la fleur) qui permet la prise de conscience de la réalité et provoque la déception chez Narcisse : cet intrus gâche la passion amoureuse entre l'objet et l'image.

⁷⁷⁶ Cette pièce est considérée par les spécialistes du *melhūn* comme le chef d'œuvre de Mostfa Ben Brahim, ce reflet (miroir de l'identité du poète telle qu'il la voit) est compris dans le récit du ramier.

2. Lyyli Belle face aux *tribulations du nom*⁷⁷⁷

Dans *L'Infante maure*, la fonction onomastique est problématisée. Elle renvoie à des personnages sans noms, désignés à partir de leur rôle dans le récit. Dans ce contexte, Lyyli Belle s'interroge sur ce que désigne son nom. Pour maintenir cette interrogation, le principe narratif met constamment en jeu des présences insaisissables qui accompagnent l'évolution des personnages. Lyyli Belle les découvre au fil de ses traversées, sans pour autant les saisir. Parfois fantômes, d'autres fois doubles du personnage narrant, ces présences l'accompagnent et jettent le voile sur une part de son Moi jusqu'à ce qu'elle devienne elle-même un fantôme : « Et moi je suis un fantôme⁷⁷⁸ ». Dans ce contexte, elle est invitée à s'interroger sur sa propre image.

Pour ce faire, elle commence par questionner le récit qui la nomme. Rapidement, elle est confrontée à des questions qui n'ont pas de réponses et se découvre étrangère dans son propre récit. Dès lors s'enclenche un processus d'occultation dans la narration de soi. Le récit de Lyyli Belle est rempli de vides : « on dirait ces découpages que je fais avec les ciseaux »⁷⁷⁹, déclare Lyyli Belle. Poussée par sa curiosité, la petite fille s'interroge sur son nom en tant que signe du langage. Elle se retrouve confrontée à une sorte d'incapacité du langage à la nommer. Cependant, son obstination à percer l'énigme de ces présences fantomales la conduit à interroger le signe.

Puisque le langage affiche son incapacité dans le roman à nommer le caché, quel détour permet de penser cette présence insaisissable ? Que signifie l'innommable ? Trace d'une présence ou de celle qui n'existe pas, le langage est-il si propice à faire remonter à la première inscription afin de nommer les choses ?

⁷⁷⁷ Titre de deux chapitres de l'ouvrage *L'Arbre à dire* qui s'interrogent sur le nom et son rapport avec l'existence de l'être, p. 9 et p. 20.

⁷⁷⁸ *L'Infante maure*, p. 37.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 17.

Le langage, on y vient —l’homme est un être de langage — et l’on y retourne constamment—l’être est sans cesse rappelé par le langage, d’abord par son nom, ensuite par son désir d’expression — sans pour autant tout expliquer. Quand nommer offre la possibilité pour la chose d’introduire l’univers du langage, qu’en représente-t-il vraiment ? En somme, comment le nom est-il pensé dans l’aventure ou la mésaventure de l’écriture de ce roman ? Nous verrons ici que le nom s’annule et laisse place à une découverte de soi à partir d’une série d’aventures.

2.1. Le détachement du récit qui nomme

Un matin, observant le monde qui l’entoure, Lyyli Belle s’arrête sur sa propre image, celle transmise par son père. D’abord, elle l’observe, ensuite, elle la rejette et tente de la dépasser : « je pousse mes pas dans le jardin, loin de ce que je suis, laissant derrière moi l’image qui me ressemble, mais qui n’est pas moi⁷⁸⁰ ». Par ce geste, elle fait de cette image une entité extérieure à son propre Moi. Cet écart offre la possibilité d’une pensée différente de soi. Il se nourrit du refus de Lyyli Belle d’être représentée par le récit de son père : « J’ai cessé d’être ce qu’il croit que je suis : une enfant qui joue à la marelle, une enfant qui saute à la corde, une enfant qui fait la petite folle, une enfant qui aimerait qu’on la gâte. Rien de tout ça. Ce n’est pas moi, ça, une enfant qui joue avec ses doigts de pied⁷⁸¹ ».

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 30.

⁷⁸¹ *Idem.*

Affichant son refus, la petite fille se lance dans un mouvement phénoménologique à la recherche de sa propre découverte. En parcourant le jardin de sa maison, elle s'identifie à partir du paysage qui l'entoure et, crescendo, se libère de son image première. Elle se reconnaît dans d'autres figures : « Et si c'était moi cette chose, moi avec une grosse tête, de grosses lèvres ? [...] le silence connaît mon nom⁷⁸² ». Refusant, indéniablement, d'être nommée, elle vise à « s'embrasser soi-même⁷⁸³ ». Elle avance de plus en plus dans le vide et déclare : « [...] je n'ai pas besoin d'un nom pour savoir que je me parle [...] je suis sans nom⁷⁸⁴ ». Cette volonté d'échapper à toute parole qui nomme est l'acte qui définit le rapport entre Lyyli Belle et son Moi. Le monde dans lequel elle avance se vide à mesure qu'elle avance et elle devient « Indifférente très différente. Qui aspire de l'air jusqu'à fondre et disparaître d'ici et d'ailleurs. Jusqu'à être l'air que personne ne voit. Adieu, papa⁷⁸⁵ ».

Par cette action, elle rejoint la sphère de l'anonymat. Dans ce cas, quitter le monde existentiel est-il un moyen pour dépasser le mystère jeté sur la présence de Lyyli Belle. Que reste-t-il finalement du lieu qui est associé au nom ?⁷⁸⁶ Par ailleurs, face à ces tentatives d'identification s'affiche la volonté auctoriale de mettre en scène l'écriture du récit autobiographique de Lyyli Belle à partir de l'absence du père. Ainsi, de quel récit est-il question ? En attendant une réponse, le silence dans le roman gagne de l'espace et s'installe dans le *logos*. Il marque l'écriture, par des espaces blancs interrompant la linéarité et la narrativité du récit initial.

⁷⁸² *Ibid.*, p. 31.

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 53.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁷⁸⁶ Cette relation entre le lieu et le nom qui le désigne est problématisée dans d'autres ouvrages de Mohammed Dib, notamment dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* : « De Tlemcen des premières années 50, peut-on dire qu'il ne reste que le nom ? » Pour exprimer sa nostalgie des lieux, il déclare : « [...] il suffirait de repasser par Bab Sidi Boumédiene, la Porte disparue elle aussi, n'ayant laissé qu'un grand vide béant : Porte de la mémoire toujours présente devant moi ». Cette perte empêche l'écriture de la mémoire : « le Médresse ou, si l'on préfère, le beylik, détruit, c'est un des lieux de l'écriture détruit. »

Dés l'instant où Lyyli Belle ne comprend pas ce qu'il désigne, le nom n'est pas seulement refusé, mais aussi problématisé. Il dissimule les présences fantomales qui accompagnent les personnages : « Le nom est la lueur qui éclaire votre figure, mais sa lueur pourrait cacher votre vraie figure et ne montrer qu'un masque⁷⁸⁷ » jusqu'à ce que Lyyli Belle s'interroge : « le plus moi est-ce mon nom est-ce moi ?⁷⁸⁸ ».

L'évolution de la petite fille devant l'énigme d'un nom muet souligne la problématique du gouffre identitaire. Afin de s'en sortir, Lyyli Belle se détache de toute forme de représentation possible à travers le mouvement de la danse et tente de communiquer à sa manière avec le caché : « je danse à en perdre la tête, je n'ai plus de nom⁷⁸⁹ ». Dans ce vide dynamique, elle se dérobe à toute tentative de récupération. Son corps libéré du poids d'un nom par la danse se volatilise dans le vide. Il est porté, cette fois-ci, non plus par un nom, mais par la danse qui lui ouvre les portes du mystère qui se cache derrière son nom. Il regagne l'espace d'un ailleurs enchanteur : « Mais d'un autre côté, c'est une nuit menacée par son mystère, sa trop grande douceur, sa blancheur. Toi sans nom, toi, Lyyli Belle, danse et souris à la fête silencieuse, solitaire. Tu te sens un peu respirer dans le vide⁷⁹⁰ ».

Lyyli Belle se découvre dans un état où elle n'est plus maîtresse de son corps. Elle ne joue pas seulement de ce dernier, mais elle est jouée par lui quand il interprète la musique :

Lyyli Belle infléchit les bras, les jambes et là-dessus [...] amorce de nouvelles pirouettes qui la portent au cœur même de la danse ou ce qui en a l'air. Et il apparaît en effet qu'il n'y a pas d'aboutissement si ce cœur n'est pas atteint. Or c'est ce qu'elle est en train de faire : y pénétrer. Par un transfert inexplicable, la magie de l'opération se referme [...] ⁷⁹¹

⁷⁸⁷ *L'Infante maure*, p. 53.

⁷⁸⁸ *Idem*.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 53.

⁷⁹⁰ *Idem*.

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 36.

Accompagnée d'une musique jouée par son père, cette danse est associée à une fête, à des noces, dans laquelle, une sorte de voie mystique porte Lyyli Belle vers un ailleurs enchanteur. L'événement de cette fête s'impose en un sens très réel. Il est de l'ordre de l'extase, de ce qui « met dehors », autrement dit, ce qui exile du Moi terrestre. L'extase de la danse lui ouvre la porte de cet ailleurs où elle n'a pas besoin d'être nommée. Elle renonce à ce qui constitue son identité et « disparaît dans l'abîme d'une joie impérissable⁷⁹² » pour atteindre un endroit qui s'apparente à l'espace d'origine. Toutefois, ce moment a pour caractéristique d'ouvrir un espace sans lequel le personnage mystique, représenté ici par Lyyli Belle, ne peut vivre. Cette « naissance » tire de Lyyli Belle une vérité qui est à la fois sienne et étrangère à elle.

L'évocation de cet événement/avènement singulier par la littérature, Mohammed Dib le signale dans *L'arbre à dire* comme un détour pour rejoindre l'essence de l'homme. C'est un genre musical qui, par la transe qu'il génère, libère l'homme d'un monde qui l'emprisonne. Cette libération, procurée par la danse, symbolisée par le geste de va-et-vient du corps, entre l'espace terrestre et celui du caché (migration), dans une tentative de retrouver la sérénité, est pour rejoindre, à travers la mémoire de cette tradition musicale, l'espace des temps anciens. Il est désigné par « l'état zéro » dans *L'arbre à dire*, « l'origine » ou encore la « source ». Cet état enchanteur, seule la danse des derviches tourneurs permet de l'atteindre à travers les mouvements circulaires du corps : « Nous n'allons vers l'état zéro qu'à la manière des derviches tourneurs et n'allons nulle part en fait. Mais, cette danse n'aura pas, de longtemps, fini de faire miroiter à nos yeux un horizon d'espoir non encore vraiment perdu⁷⁹³ ».

⁷⁹² *Ibid.*, p. 11.

⁷⁹³ *L'Arbre à dire*, p. 22.

L'oscillation du corps de Lyyli Belle, se balançant de haut en bas, entre terre et ciel, Nord et Sud, est pour retrouver ce qui se dissimule au-delà de ce qui est apparent, sans pour autant offrir un nom. Mais, une fois de plus, le désenchantement est là :

[...] Mais papa, c'est fini. Il n'y a pas, il n'y aura pas de suite. L'enchantement se dissipe non sans laisser en suspens dans l'air les traces de quelque chose, on ne sait quelle chose, parfum, ou rire, ou pensée. J'applaudis : - Bravo. Oh, vous tous les objets de cette maison, toute la lumière du soleil et les présences invisibles qui habitez avec nous et nous regardez vivre, venez applaudir avec moi.⁷⁹⁴

Le voyage vers l'au-delà ne fait que confirmer l'absence de réponse : « Quelque chose d'absent tourne, erre de toute sa présence. Un état silencieux du jour ? J'ai bien peur qu'il n'y ait pas de réponse à cette question⁷⁹⁵. » Face à cette impossibilité de dévoiler son nom, l'écriture de l'origine devient celle du « nom inconnu, hors nomination [...] où le mouvement du Sens s'est abimé⁷⁹⁶. » S'agit-il d'une forme de rupture avec la voix intérieure, celle de la mémoire ?

Le récit de Lyyli Belle se construit sur la « blessure du nom propre » (A. Khatibi), causée par l'absence de la figure paternelle. Cette blessure s'installe et s'éternise entre Lyyli Belle et son nom jusqu'à ordonner à la voix le silence (*phoné*) pour ne lui attribuer aucun sens ou, au contraire, plusieurs sens. Ce genre de réflexion nous conduit à la question de « l'absentement du sens » telle qu'elle est développée par Jean Luc Nancy à partir notamment des travaux de Maurice Blanchot pour afficher le mouvement interrompu du sens. Elle induit aussi l'idée de la fuite de sens.

⁷⁹⁴ *L'Infante maure*, p. 36.

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p. 111.

⁷⁹⁶ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, p. 80, cité par Philippe Touchet, « Levinas et le dépassement de la philosophie », in <http://lyc-sevres.ac-versailles.fr/projet-eee.levinasPhT1.pdf>, visité le 25/05/2018.

Cependant, Lyyli Belle cherche sa réinscription dans d'autres espaces. Sa blessure peut être pensée comme une condition pour ouvrir le champ à une altérité, difficile à assumer quand les personnages sont rappelés « par un mouvement centrifuge » à rejoindre aussitôt « l'origine »⁷⁹⁷. Dans ce contexte, le mouvement de va-et-vient du corps de la petite fille (intérieur/dehors, réel/imaginaire, parole/récit, dire/sous-entendu, nom/anonymat), instaure une pensée tenant son origine de deux lieux. Cette pensée ne symbolise-t-elle pas l'écriture de ce roman qui ne cesse de se mouvoir entre deux espaces (oralité/écriture, langue maternelle/langue(s) d'écriture), qui semblent renvoyer au phénomène de métissage (intertextualité, hybridité) ?

2.2. La rencontre avec l'Autre

Après cette première démarche de dépassement de soi, Lyyli Belle s'inscrit dans une dynamique identitaire flexible qui autorise un dialogue avec l'Autre. Sa rencontre avec son grand-père se fait dans un espace-temps symbolisé par le désert. Chacun de Lyyli Belle et de son grand-père, curieux de connaître l'espace de l'autre, pose des questions. Le grand-père commence : « qu'est-ce que la neige ?⁷⁹⁸ »

La réponse de Lyyli Belle est catégorique, si l'on reste encore dans une logique conditionnée par la convention du signe : « [...] la connaissance de cette chose n'est pas quelque chose qu'on puisse dire⁷⁹⁹ ». Et dans son interrogation sur ce qu'est le sable, son grand père répond la même chose : « La connaissance du sable ne peut se dire non plus⁸⁰⁰ ».

⁷⁹⁷ Mohammed Dib, *L'Arbre à dire*, *op.cit.*, p. 42.

⁷⁹⁸ *L'Infante maure*, p. 149.

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 151.

⁸⁰⁰ *Idem.*

Qu'est-ce qui définit la relation entre le signifiant et le signifié si ce n'est le système clos (système de convention) qui prédéfinit même la relation entre le signifiant et le signifié sous le terme de signe. Pourquoi le mot « neige » doit-il signifier la neige comme substance ? Et qu'est-ce que le mot « neige » définit par rapport au phénomène naturel de la neige ? Est-ce que cette appellation est en rapport avec la couleur, la substance, le phénomène ou encore en rapport avec autre chose ?

Une fois que l'on a désigné le phénomène de la neige par le mot « neige », quelle est la connaissance que l'on peut en tirer, si ce n'est que ce que l'on voit comme phénomène de neige est « la neige » ? Si l'on fait abstraction des deux sens, celui de la vision et celui du toucher (sensation), comment peut-on expliquer le phénomène de la neige ? Sortant de la convention du signe d'une langue, comment pourrions-nous expliquer la neige ?

Nous comprenons alors à partir de cette analyse que ce que nous disons à propos de la chose n'est pas la chose. Ce passage marque, d'une part, l'opposition entre le discours de la connaissance de la chose et la connaissance en tant que telle, et d'autre part les limites du discours par rapport à la connaissance qui n'a pas de finitude. De quelle connaissance s'agit-il dans ces passages ?

Cette connaissance est porteuse de paradoxe : elle est à la fois irréductible, parce que présente (qui se révèle par exemple dans la manifestation du signe naturel), et ne peut être saisie dans le discours (signe de convention). Ce savoir nous conduit à penser à une connaissance qui précède le commencement de la parole et du discours, une connaissance où le signe trouve naturellement son espace et n'a pas besoin de reconnaissance. Michel Foucault dans *Les mots et les choses* déclare : « le signe n'attend pas silencieusement la venue de celui qui peut le reconnaître : il ne se constitue jamais que par un acte de connaissance⁸⁰¹ ».

⁸⁰¹ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, 1966, Gallimard, p. 73.

Cette insuffisance du discours à représenter les choses est exprimée dans le passage suivant : « Plutôt que de prendre la parole, j'aurais voulu être enveloppée par elle, et portée bien au-delà de tout commencement possible. J'aurais aimé m'apercevoir qu'au moment de parler une voix sans nom me précédait depuis longtemps⁸⁰² ».

Toutes ces questions, que l'on peut déduire à partir du dialogue entre Lyyli Belle et son grand-père, sur la chose et son nom, nous amènent à penser à la problématique identitaire telle qu'elle se manifeste dans l'œuvre dibienne. Cette non-nomination, non-identification, ouvre l'espace identitaire vers un champ infini d'interprétations et de suppositions, désormais compris dans l'idée même de l'anonymat ou dans la non-appartenance à un cercle précis, à un récit clos : un mouvement hors d'un espace-temps prédéfini.

⁸⁰² *Idem.*

3. Le récit de Yacine à partir de présences fantomales

Fitna ou le récit chimérique d'un désir enfoui ? C'est à partir de cette interrogation que l'on peut penser au personnage de Fitna. Sa révélation en cette journée d'hiver, où le brouillard et le froid de la solitude gagnent de plus en plus d'espace dans le cœur de Yacine, alors qu'il s'apprête à quitter son pays, reste de l'ordre du mystère. Elle fait son entrée à partir du désir qu'a Yacine de quitter Alger, anciennement appelée « la cité des chimères », comparée dans le roman à une fable, qu'il a bâtie avec son frère Aziz, de musique, de sensibilité et de passion. Cette fable cède la place, après la tragédie de la guerre civile, au vide de la passion blessée qui répand chez Yacine le désir de gagner l'oubli par l'effacement de tout ce qui se rapporte à la mémoire de cette fable. Or, en quittant Alger, il se retrouve accablé par la présence spectrale de Fitna, ressuscitée par le chagrin d'un amour orphelin. À quoi renvoie le nom de Fitna, ombre de l'amour, de la haine, de l'abandon ou de la trahison ?

Durant le voyage à Amsterdam, Yacine est rattrapé par ses souvenirs qui le ramènent constamment au pays. Au fur et à mesure qu'il avance dans le récit de son enfance, d'autres histoires s'entremêlent sous forme de récits enchâssés pour témoigner de son tragique destin. Il décline son identité et s'identifie dans les récits des disparus de la « décennie noire ». Pour ce faire, il se donne pour tâche de récolter les fragments d'informations, semés sur son chemin, pour retrouver leur trace.

Le récit du biographe Yacine devient alors par la force des choses celui des disparus. Il se construit à partir des histoires des personnages qui demeurent à jamais absents dans le roman. Toutefois, leur histoire est importante pour élucider la vérité : « Les questions que je me pose tournent exclusivement autour de ce que peuvent dissimuler les ombres⁸⁰³ », « لم أعد أسأل إلا عما تخبئه الوجوه المظلمة ». Dans ce cas, la narration devient un espace pour situer le récit de Yacine. Comment la représentation de soi se fait-elle à partir de ce qui reste de la présence d'un nom ?

⁸⁰³ *Les Balcons*, p. 29 [p. 22].

3.1. L'effacement du nom, source d'égarement ?

L'écriture des *Balcons de la mer du Nord* conduit le lecteur à penser la rature du nom et de son histoire. En effet, tout porte à croire, dans ce roman d'exploration biographique, à l'effacement du nom, d'abord à partir de la déclaration de Yacine : « ce pays n'a pas de mémoire⁸⁰⁴ », « هذا الوطن ليس له ذاكرة ». Ensuite, porté par un corps disparu, le nom est synonyme de blessure et d'effacement. C'est pour cela que les personnages sont animés par le désir de mourir dans l'anonymat. Ils se débarrassent de leur nom et prénom, qui les ramènent systématiquement, à la première blessure, celle du pays. Cet effacement produit un récit qui ne trouve sa place que dans la narration d'un exilé, livré à soi-même, Yacine. Prisonnier de cette *mémoire tatouée*⁸⁰⁵, le « je » narrant en racontant son propre récit dit sa perte.

En revanche, le devoir de l'écriture oblige Yacine à continuer son investigation. Elle porte le nom de Fitna. Cette dernière s'amuse, dans un jeu de reflets, à voiler son apparence et à la dévoiler sous les masques de l'insaisissable et de l'éphémère : ombre, spectre, illusion, amour, souvenir, sensation, vestiges d'un portrait, mettant à chaque fois Yacine dans la confusion totale. Elle cherche, en même temps qu'à séduire, à effrayer, à imposer des leurres, à proposer des vérités et à détruire les traces, conduisant Yacine vers l'incertitude. Pour l'orienter sur la trace des disparus, elle fait sa demeure dans plusieurs corps pour paraître à chaque fois sous un visage différent : celui de l'hôtesse de l'air et de Narjiss, entraînant Yacine sur les sentiers du rêve et de la fantaisie. Mais, aussitôt, elle le reconduit vers le vide du silence.

Égaré dans le dédale de l'être et du paraître, de la parole et du silence, imposés par les mirages de Fitna, Yacine, en écrivant son histoire, relate son propre effacement et celui des autres personnages. Quand il visite le cimetière d'Amsterdam à la découverte de la trace de Fitna, Yacine remarque des stèles sans noms qui expriment une tragique réalité.

⁸⁰⁴ *Les Balcons*, p. 27 [p. 19].

⁸⁰⁵ Expression empruntée à A.Khatibi de son roman autobiographique *Mémoire tatouée*, pour signifier l'effacement des témoins pour l'écriture de la mémoire.

En effet, les exilés décédés à Amsterdam choisissent avant leur suicide de ne laisser aucune trace pour que l'on ne puisse les identifier. Ils ne laissent derrière eux qu'un surnom ou un vocable relativement neutre : « l'étudiant », « Tina l'oranaise », « un artiste ». Chacun d'eux est frappé par la maladie du suicide : « [...] ils sont hystériques. Quand ils ne meurent pas sous la lame du couteau, ils se suicident ici [en terre d'exil] de la plus tragique façon⁸⁰⁶ », « حالة هستريا. من يموت بالنصل يموت هناك ومن ينجو ينتحر هنا[في أرض] », « المنفى [بشكل فجائعي] ».

Entretenus par ces différents récits, la mémoire de Yacine ainsi que son imaginaire sont alimentés par l'effacement. Sa sculpture sans tête⁸⁰⁷ exprime d'ailleurs cet effacement qui renvoie aussi à l'acte tragique de la mise à mort par égorgement. Cette inscription de l'être dans l'effacement n'est-elle pas une invitation à la construction mémorielle ?

La représentation de soi à partir d'un nom spectral, d'une apparence qui demeure cachée, pose la question d'une écriture fuyante, une écriture fantomatique où le soi narrateur/écrivain se retrouve face au silence de l'indicible. Ainsi, Fitna, ce double de Yacine, ne serait-elle pas son reflet, celui dont Yacine est amoureux comme Narcisse, et qui une fois disparu conduit Yacine à la folie suicidaire ? Fitna n'est-elle pas le « simulacre »⁸⁰⁸ d'un « je » identitaire ?

Le personnage de Fitna dérouté le lecteur et l'invite à repousser les limites de sa représentation. Elle se déclare à la fois en Algérie et à Amsterdam, sous forme spectrale et fuyante. Elle prend l'apparence de Van Gogh pour se révéler à Yacine au milieu du musée où le peintre apparaît souffrant de sa blessure, non pas celle qui s'est infligée avec un revolver, mais celle d'un amoureux qui s'est fait abandonné par sa bien-aimée. Le nom de Van Gogh, tel qu'il est repris dans le roman, est porteur d'une mémoire de la souffrance et d'une trace spectrale qui renvoie forcément à une blessure.

⁸⁰⁶ *Ibid.* p. 262, [p. 247].

⁸⁰⁷ Cf., p. 111, « Spectacle de l'intime et de la rue : entre le merveilleux et le dramatique dans *Les Balcons de la mer du Nord* ».

⁸⁰⁸ Dans *Le Petit Robert*, le simulacre est : « Du latin *simulacrum*. Image, idol. Litt. Apparence sensible qui se donne pour réalité. Fantôme, illusion, semblant » Paul Robert, *Le nouveau Petit Robert*, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, Le Robert, 2010 (ed (1) 1964), p. 2375.

Par ailleurs, cette écriture, associée au nom de Fitna, impose à la fois, spectralité, absence et présence à soi distanciée. Comment peut-on penser un tel lien qui associe écriture et spectralité ? S'agit-il d'une manière de faire le deuil avec le lieu fantasmé ? Quelle lecture pourrions-nous faire à partir de la présence de Fitna dans le corps de Van Gogh ?

La question de la présence spectrale dans l'écriture a été abordée par Jacques Derrida dans son ouvrage *Les spectres de Marx*⁸⁰⁹. Nous la reprenons pour expliquer le caractère spectral des personnages dans notre roman. Ces greffes de spectralité dans le texte, vues dans les êtres perdus ou absents, Derrida les associe à un texte fantôme qui nous rappelle notre rapport au temps et à l'écriture, et ne peut se réaliser qu'avec l'autre et dans un autre temps. Autrement dit, être soi dans le présent, c'est aussi être soi et l'autre dans un autre temps.

Penser l'écriture comme moyen de panser la blessure et restaurer l'histoire, c'est affronter cette présence fuyante du spectre qui, par son aspect insaisissable, sème le doute pour poser la question de la déconstruction, tel que Derrida l'aborde dans ce passage :

Ce qui m'a [...] constamment hanté dans cette logique du spectre, c'est qu'elle excède de façon régulière toutes les oppositions entre visible et invisible, présent et son absence. La logique spectrale est de facto une logique déconstructrice. Elle est l'élément de hantise dans lequel la déconstruction trouve son lieu le plus hospitalier, au cœur du présent vivant [...]⁸¹⁰

Dans ces circonstances exiliques, Yacine de par son talent d'écrivain, tente de soigner la blessure. L'écriture peut être alors pensée comme une thérapie, car elle offre à l'écrivain un lieu d'habitation, où l'exilé trouve un espace refuge, seul moyen d'inscrire la trace des disparus.

⁸⁰⁹ Jacques Derrida, *Spectres de Marx : l'Etat de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 1997.

⁸¹⁰ Derrida, Jacques & Stiegler, Bernard, *Échographies - de la télévision. Entretiens filmés*, Paris, Galilée/ Institut nationale de l'audiovisuel, 1996, p. 131.

C'est dans cet ordre d'idées que l'écriture de ce roman se poursuit, entre un manque, une disparition, un glissement ou une amputation. Ces absences renvoient au premier manque qui est celui de Fitna qu'aucune femme ne peut combler, déclare Yacine : « Toutes les femmes que j'avais eues dormaient à présent dans mon cœur épuisé. Toutes celles que j'avais connues et au sujet desquelles j'avais écrit mes plus belles pages désenchantées n'avaient pas comblé les vides laissés par Fitna, devenus failles et puis gouffres béants dans la mémoire⁸¹¹ », « كلِّ ممتلكاتي⁸¹² الخاصة تنام الآن في قلبي المتعب. كلِّ اللواتي », « عرفتهنَّ وكتبتهنَّ أجمل الخيبات لم يملأن فراغات فتنة التي صارت شروخاً وهوات كبيرة في الذاكرة. ها هنَّ «يأتين كالغصّات المتلاحقة». Mais qui est Fitna ?

3.2. Les émois amoureux ou la passion de l'écriture ?

Par son côté fuyant, Fitna n'a ni sens, ni vérité, ni lieu. Elle se révèle à Yacine dans une voix lointaine qui le suit comme une ombre⁸¹³, cachant l'énigme du mystère : « [...] je retourne à ma chère voix elle arrive jusqu'à moi du tréfonds de mon être et de mille recoins minuscules. C'est un tel bonheur pour moi, cette voix qui m'offre de me couler dans un corps énigmatique [la langue]⁸¹⁴ », « وعدت إلى صوتي الذي كان يأتي من أعماقي ومن «تفاصيل الغامضة. كنت أجد متعة استثنائية للتسلل عبر الصوت إلى جسد مبهم [اللغة]

N'est-ce pas de la voix poétique intérieure de l'écrivain dont il est question ? Cette voix le conduit à honorer le rendez-vous de l'écriture et le projette dans la passion de celle-ci. En même temps qu'il raconte son histoire, Yacine retrace son rapport à l'écriture. Il est le même que celui qui lie un homme à une femme :

La voix me met dans un état de jubilation qui me fait goûter au plaisir d'écrire et d'imaginer et qui pousse à explorer l'absence et l'état manque qu'elle génère. Avec le temps j'aurai la confirmation qu'il s'agit bien de cette passion d'écrire et ce que j'en éprouve est quelque chose de mystérieux, un peu comme ce que je ressens à la présence de la folle⁸¹⁵.

كان الصوت يضعني داخل حالة من الوجد تقرّبي من متعة الكتابة و التخيل، وتدفع بي إلى الحفر عميقاً في تفاصيل حالة فقدان. تأكدت مع الزمن أنّي كنت مصاباً بها. بشيء غامض يشبه الإحساس الذي شعرت به حيال المهولة

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 104, [p. 95].

⁸¹² Le terme « ممتلكاتي », nous le traduisons par : « mes possessions ». Dans la traduction, l'auteur a choisi « les femmes ».

⁸¹³ *Ibid.*, p. 20, [p. 13].

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 175, [p. 162].

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 172, [p. 159].

Comparée à Fitna, cette voix emprunte les visages et les corps qu'elle veut. Libre et inconditionnelle, elle fait naître chez Yacine le désir de la posséder. Qu'est-ce que l'écriture ici ? Comment l'écrivain arrive-t-il à transmettre cette voix intérieure ? Yacine interroge l'écriture à partir de cet effet lointain de la voix. Ne s'agit-il pas d'une poétique de la voix ? Parler d'une poétique de la voix, c'est l'approcher avec le corps et l'histoire de ce temps de l'exil et de la nostalgie. Cette voix provient des temps anciens où le corps découvre sa sensibilité, suscitée par les douces notes d'un violon ancien, « semblant venir d'un lieu lointain, isolé du reste du monde⁸¹⁶ », « فتأتيني الأصوات الدافئة », « وكأنها تخرج من بعيد من مكان معزول ».

Elle est tellement puissante qu'elle arrache Yacine de son monde, telle l'extase d'une transe mystique. Elle s'impose comme un rêve, faisant visiter à Yacine un espace prometteur, celui qui semble offrir la voie de la délivrance. Son appel implique une réponse par l'écriture. Parfois inaudible du premier coup parce qu'elle arrive en fragments. Audacieuse, elle visite les lieux et les vestiges, et réveille chez Yacine le goût du rendez-vous avec un amour enchanteur à chaque fois manqué dans le roman. Elle le fait voyager d'un rêve à un autre et d'une histoire à une autre, traversant les temps anciens.

⁸¹⁶ *Idem.*

Cette voix est alors celle de la mémoire enfouie et celle du « premier cri⁸¹⁷ » qui renvoie à l'enfance. Ce cri connaît les lieux de la nostalgie, d'un temps impossible à retrouver⁸¹⁸. Toutefois, elle reste une illusion et comble les gouffres d'une autre illusion blessée : « Tu ne sais pas comme les petites choses de tous les jours me bouleversent, toutefois elles creusent des gouffres que seule une autre illusion, celle qu'on appelle l'écriture peut combler⁸¹⁹ », « التي تمرّ عادية ولكنها تحفر في فجوات لا يملأها إلا وهم آخر اسمه », « الكتابة لا تدري كم تهزني هذه الأشياء الصغيرة ». La voix renvoie dans le texte à la blessure de la patrie, faite de rêve et de fantaisie qui appartient au temps de l'enfance à Alger.

La voix qui porte le nom de Fitna ne serait-elle pas l'âme de Yacine qui emprunte ici la figure de l'écrivain, cherchant à s'affirmer dans un corps fantomal, celui de l'écriture ? Fitna n'est-elle pas ici l'image parfaite de ce que Jacques Derrida appelle « différance », cette origine qui n'a pas d'origine ? Entre ce que Derrida appelle l'esprit⁸²⁰ et le spectre⁸²¹, Fitna demeure insaisissable, sans traces. Aucun mot n'arrive vraiment à lui donner une forme définitive.

Cette voix se reproduit par l'écriture. Hésitante, fragmentée, parfois confuse jusqu'à faire trembler les lettres pour les rendre intelligibles « pareil aux amulettes du fou⁸²² », « تمانم المجائين » déclare Yacine. Que reste-t-il de la cité des chimères, faite de musique, de passion et de théâtre ? « Elle a quitté ma mémoire⁸²³ », « انطفأت الآن من ذاكرتي », répond Yacine, laissant place au brouillard de la désillusion qui se résume dans une mémoire trouée.

⁸¹⁷ Expression empruntée à Beïda Chikhi, p. 84.

⁸¹⁸ Cf. première partie sur la voix et son rapport avec l'écriture.

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 290, [p. 290].

⁸²⁰ Jacques Derrida, *De l'esprit, Heidegger et la question*, Paris, Galilée, 1987.

⁸²¹ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 2003. Martine Delvaux, dans son étude faite sur l'œuvre de Jacques Derrida, présente le spectre comme suit : « Le spectre donne l'illusion d'être là. Il se manifeste sous la forme d'un corps, armure qui révèle et dissimule tout à la fois. Il apparaît dans sa disparition. Il signifie une matérialité qu'au même moment il désavoue. [...] Comme Hamlet, il faut croire le spectre sur parole, entendre l'injonction — Jurez ! — et obéir aveuglément. Le suivre malgré la peur, l'accompagner dans sa demeure. » Martine Delvaux, *Les spectres de Derrida*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2005, pp. 15-24. <https://books.openedition.org/pum/9371>, consulté le 5/6/2021.

⁸²² *Les Balcons*, p. 20, [p. 12].

⁸²³ *Ibid.*, p. 24, [p. 16].

Cette blessure de l'histoire, Yacine tente coûte que coûte de l'inscrire dans son récit. Avant de prendre le départ pour les États-Unis, il laisse sur la table un classeur composé de mille feuilles qu'il avait écrites :

Toi la folle, tu es sur tous les visages
Pour toi seule en ta pureté, en ta beauté
Ferme d'abord cette porte nue, ferme les fenêtres de l'angoisse
Puis... étouffe les folies des paroles et écoute-moi un peu
Je suis fatigué
Merci pour ta folie et ton égarement, car ils m'ont donné le désir sans égal de
l'écriture
Et une illusion très belle qu'on appelle l'amour
Comme toi aujourd'hui, j'ai envie d'écrire à l'intérieur du silence de la solitude
Pour guérir de toi sans trop de mal⁸²⁴

أيتها المهبولة، في كلّ الوجوه أنت
إليك وحدك في صفائك وبهائك
إغلقي أولاً هذا الباب العاري، سدّي النوافذ القلقة
ثمّ... قللي من خطايا الكلام واستمعي إليّ قليلاً
لقد تعبْتُ
شكراً لهيلك وغرورك منحاني شهوة لا تعوض للكتابة ووهما جميلاً اسمه الحب
مثلك اليوم أشتهي أن أكتب داخل الصمت والعزلة، لأشفي منك بأدنى قدر ممكن من الخسارة

La folie est la matière de cette écriture qui met ses fantaisies au service d'une narration de soi, dans un contexte particulier, qui s'apparente à celui de l'exil. De la sorte, la poétique de l'exil entraîne des enjeux à la fois linguistiques et historiques qui permettent une inscription de la trace sur un écran de folie que l'on peut appeler Fitna. La représentation de soi dans le nom de Fitna sollicite plusieurs facteurs de l'imagination. Le récit de Yacine se construit par la présence de Fitna et se réalise dans des figures fuyantes.

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 332, [p. 313].

Conclusion partielle

La fonction du nom est problématisée de manière à inviter nos personnages à s'identifier autrement. Ils s'aventurent dans une narration de soi afin de mettre en scène ce qui les interpelle : leur identité. Cette démarche qui peut sembler, dans un premier temps, relever d'un choix se révèle, par la suite, comme un impératif.

Dans le *melhūn*, le nom de Safa, au fur et à mesure que l'on avance dans la poésie, se détache d'une affirmation tribale. Dans *L'Infante maure*, de par la présence de Lylyli Belle dans un contexte phénoménologique (qui annule l'inscription de l'être dans le monde par son nom), et de par l'absence de la figure paternelle, la petite fille refuse d'être représentée par un nom. Dans *Les Balcons de la mer du Nord*, la narration de soi s'effectue à travers le récit d'un nom insaisissable par son côté énigmatique et androgyne.

Ainsi, la fonction du nom est remise en question par le travail de l'écriture qui met en scène des personnages sans ancrage référentiel. Dans ce sens, le nom ne renvoie qu'à lui-même. Les personnages, une fois détachés de leur modèle référentiel, peuvent-ils se projeter dans d'autres narrations ? C'est à quoi nous tenterons de répondre dans le chapitre qui suit.

Chapitre 2

Repenser le « je » narrant

Introduction

Refusant de se voir dans le contexte angoissant d'une quête inaboutie, d'une part, et face aux *tribulations du nom*, d'autre part, les personnages s'émancipent à travers d'autres modèles de représentation. Cette volonté de reconstruction entraînera une prolifération d'images de soi dans le temps qui s'offre aux personnages et les conduira à évoluer dans un espace tenant son origine de plusieurs lieux. Toutefois, cela n'est pas chose aisée. En effet, dans la perspective de rencontrer son/ses double-s, le « je » du quêteur connaîtra une série de mutations. L'identification s'annonce, dans ce cas, comme un jeu illusoire qui entrainera le quêteur à vivre sa projection dans l'image de l'Autre.

Ainsi, par la métamorphose du « je », reste-t-il des éléments immuables transmissibles par la narration de soi ? Quel que soit le chemin emprunté, dans les récits introspectifs, la narration fait appel à une pensée de la trace et de la filiation. Cette pensée se nourrit de l'indicible, mais demeure présente et se déclare par la présence de l'autre. Cette réflexion nous conduit à nous intéresser au concept de l'ipséité qui fait le caractère singulier de chacun des personnages. Dans notre analyse, nous empruntons la définition de Jean Paul Sartre, dans *l'Être et le Néant*, où il propose une signification qui place l'être dans une temporalité marquée par l'attente, à cause du manque (comme nous l'avons étudié dans la deuxième partie) : « [...] c'est cette libre nécessité d'être là-bas ce qu'on est sous forme de manque qui constitue l'ipséité⁸²⁵ ».

⁸²⁵ Jean Paul Sartre, *L'Être et néant* (1943), Paris, Gallimard, 1998, p.140. Cité par Laurent Mattiussi dans *Fictions de l'ipséité, Essai sur la fonction narrative de soi*, Paris, Droz, 2002.

Cette proposition définitionnelle comporte à la fois l'idée de la liberté dont rêve l'exilé mais aussi celle de l'impératif auquel il est soumis par ce qu'il véhicule comme traits identitaires. L'immutabilité et l'ipséité, ces deux éléments, constituent l'être, et l'invention de soi s'effectue alors entre une liberté et une nécessité. Cette dynamique autorise le principe de *différance* et de dissemblance, conduisant le quêteur à reconstruire son récit à partir d'une narration de soi qui autorise un retour au passé.

Ainsi, la narration ouvre un espace propice à la négociation qui peut être saisi à partir de la métaphore de la « colonne⁸²⁶ », développée par Jacques Derrida, dans *La dissémination*⁸²⁷. L'expression de la « colonne » est empruntée à Philippe Sollers qui désigne la chose transparente (miroir, eau), « où se joue le déplacement des marges », et qui conduit à la dissémination⁸²⁸. D'après Paul Ricœur, le « récit narratif » est un espace de vie après le chaos, en l'occurrence, l'exil⁸²⁹. Comment le déploiement de ce qui reste s'opère-t-il dans le récit ?

⁸²⁶ Jacques Derrida (1976), *La dissémination*, Paris, Le seuil, 2015.

⁸²⁷ *Idem*.

⁸²⁸ Cette démarche réflexive nous conduit à penser notre rapport avec l'altérité, le même qui est compris dans le voyage et la traversée d'Ulysse. C'est ainsi que ses voyages/pérégrinations sont devenu(e)s « entre autres merveilles, une superbe machine à produire de la distance anthropologique, à (r)établir les limites avec l'Autre, à (re)dessiner les frontières de l'Ailleurs ». Mourad Yelles, *Les Miroirs de Janus, op. cit.*, p. 38.

⁸²⁹ Paul Ricœur, *Temps et récit, 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984.

1. Le dépassement de soi à travers la figure du magicien

Penser le nom dans le contexte exilique de Mostefa Ben Brahim, comme nous l'avons étudié, ouvre la voie à une perspective de dépassement de soi⁸³⁰. Elle se réalise à partir de l'apostrophe du « nous » tribal qui construit le « je » du poète-narrateur. Ceci accentuera son sentiment d'étrangeté, d'abord avec soi-même, même si cela reste sur le plan de l'inconscient— mais que l'on arrive à lire dans ses poèmes — ensuite avec sa patrie⁸³¹. Nous pouvons relever ce genre de sentiment dans la forme élégiaque qui nourrit ses poèmes. Dans son expression, elle prend en charge le destin d'un nom en ruine. C'est ce qui met le poète devant la difficulté de penser son corps— marqué par la vieillesse — dans l'Ici de l'exil — et tourmenté par les souvenirs de sa jeunesse dans l'Ailleurs de la patrie perdue. Comment ce dépassement de soi peut-il s'accomplir ? Comment le poète gère-t-il l'évolution de son Moi dans l'exil ? Comment l'ipséité est-elle problématisée à partir des deux espaces de l'Ici et de l'Ailleurs⁸³² ? Que devient alors le « je » du poète si le « nous », double interlocuteur et objet symbolique de reconnaissance identitaire, n'est plus présent ?

Dans le contexte poétique du *melhūn* que nous traitons, le poète exilé de sa poésie,⁸³³ désarmé de son pouvoir de séduction, se met à la recherche d'un nouveau pouvoir, pour redonner au verbe sa magie d'autrefois. Nous verrons, dans ce chapitre, comment le poète vit les convulsions de son désir de conquérir l'espace de l'exil à travers la sorcellerie. De la sorte, la magie est-elle vue comme un remède ou un outil de dépassement de soi ? La magie permet-elle une métamorphose, en vue de transgresser les lois de ce nouvel espace, afin de reconquérir son image idyllique ?

⁸³⁰ Cf. chapitre précédent.

⁸³¹ Son nom est en effet un espace-miroir pour lui rappeler sa blessure.

⁸³² Les termes de l'ici et de l'ailleurs prennent ici des valeurs subjectives et signifient respectivement : *l'Ici* de l'origine et *l'Ailleurs* de l'exil.

⁸³³ Les poèmes de Mostefa Ben Brahim étaient essentiellement des chants pour animer des fêtes (*taggasra*). Accompagné par ses disciples et entouré de son auditoire, Mostefa Ben Brahim chantait sa poésie.

Les thèmes de la magie et de la métamorphose dans les écrits qui traitent les problématiques identitaires, liées à l'exil, occupent une place importante dans l'imaginaire algérien. Nous pouvons le constater à partir de plusieurs écrits, notamment, *L'Âne d'or* d'Apulée, où le pouvoir de la magie change la destinée de Lucius durant son voyage initiatique en Thessalie, réputé pays de la magie.

De même, cette thématique est souvent abordée dans la littérature occidentale, à l'exemple de l'ouvrage de *L'enchantement littéraire*⁸³⁴ de Yves Vadé. Cette étude propose une relecture de la magie dans un contexte où le réel poétique est pesant. Pour atteindre un passé, souvent présenté comme un idéal, l'écrivain/poète fait preuve d'ingéniosité dans la mise en forme de la magie en littérature. Il négocie la place du mage par le biais des détours que l'écriture littéraire autorise dans un but de remédier au désenchantement du langage, en l'occurrence, le langage poétique.

Dans cet ouvrage, la magie n'est pas seulement un passe-temps pour divertir le poète/écrivain ou l'auditeur/lecteur, dans un jeu métaphorique, mais son objet fétiche :

Le magicien est proclamé le modèle de l'écrivain, et parfois son maître. De Chateaubriand l'enchanteur à Rimbaud le voyant, de Hugo-mage à Antonin Artaud promu par Jean Starobinski « chamane de notre époque », c'est toujours la même référence à des personnages à la fois mystérieux et prestigieux, à des pouvoirs dont on aime à rappeler qu'ils sont liés au verbe, et qui passent pour résulter soit d'un savoir secret transmis d'une manière initiatique, soit d'un don naturel ; qui dans tous les cas échapperaient à l'explication rationnelle et manifesteraient le privilège de celui qui en est revêtu⁸³⁵

Dans cette analyse nous verrons l'œuvre de notre poète-magicien réalisée par des tours de magie sur une femme qu'il a séduite à Fès. De par cette forme de métamorphose, seul le langage, cette fois-ci non pas de la poésie, mais celui de la magie, permet d'offrir une forme de thérapie. Nous découvrirons chez notre poète un nouveau langage poétique revisité par un imaginaire riche de métaphores.

⁸³⁴ Yves Vadé, *L'enchantement littéraire, Écritures et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1990.

⁸³⁵ *Idem*. Introduction, p. 11.

1.1. La métamorphose, voie de la re-conquête

La magie, lieu de la métamorphose par excellence, est vue comme une voie qui offre au poète la possibilité de s'interroger sur son « Moi » retranché dans les limites de l'exil. À travers la figure du mage, il déclare son désir de plaire à son auditoire. Il est à la recherche d'une voie qui peut soulager la blessure de son *ego*. Pour ce faire, il se ménage un espace dans le lieu de l'exil et s'initie à la pratique de la magie, auprès des grands maîtres de Fès, afin de conquérir le cœur d'une femme :

Je suis allé trouver les maîtres (en magie) pour établir
soigneusement la formule qui lui convient⁸³⁶

امشيت للشيوخ نرزخ حكماها ** من كل فن نجمع وانا سوال

Après avoir tout rassemblé, j'étais en quête de charmes
nouveaux⁸³⁷

بعد أن كتبت صرت نعزم ** تبخير للورق طماها

En soulignant son accueil par les maîtres de la magie, il annonce son adhésion à leur monde. Le corps blessé/fracturé du poète renaît alors et se réaffirme de nouveau :

Je me mis à inscrire des figures cabalistiques - fixant mon choix
sur la méthode de T'âhâ
Son génie, c'est certain sera tenu de travailler (à la séduire)
pendant une nuit entière
Ayant écrit, je me mis à réciter des formules ; les fumées des
aromates s'élevaient au-dessus des feuilles⁸³⁸

ابديت في الجداول نرسم ** خيرت في الجلوب بطه
معلوم جنها متحكم ** ليلة كمال في خدمتها
بعد أن كتبت صرت نعزم ** تبخير للورق طماها

Le poète se montre fin connaisseur de la magie. Il pénètre le lieu des voies obscures pour choisir la « méthode » qui convient. Il invite par la suite le génie dans son monde pour le servir, et grâce aux prouesses réalisées, il permettra l'accomplissement de la magie.

⁸³⁶ M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 78, [pièce XX, Hedda 2, p. 166].

⁸³⁷ M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 78, [pièce XX, Frach 2, p. 166].

⁸³⁸ *Idem*.

Cette association du poète au génie, à la fois comme son complice et son complément, nous invite dans le monde du merveilleux, notamment celui des *Mille et une nuits*. Le poète accorde le droit au génie de communiquer avec le caché qui détient l'exclusivité du pouvoir d'interrompre le silence de la solitude du lieu et d'en faire un espace vivant revisité par la bien-aimée⁸³⁹.

Le génie n'est pas seulement l'intercesseur de Safa, mais son pouvoir semble agir même sur la nature et les animaux les plus féroces pour laisser place à l'arrivée de la bien-aimée :

Des lions, une lionne et ses petites s'avancèrent sur moi ceux-ci
surgissent sourdement, cela faisant trembler les lieux
Des vipères et des reptiles surgissent quand le calme se fit _
J'en jure par Dieu, je n'ai subi ni peur ni humiliation
jusqu'à ce qu'apparut devant moi l'objet convoité [...] ⁸⁴⁰

اسباع جاوني وليية باشيالها
هذا يزيم الآخر حسه زلزال
الفاع و الحنوشة بعد اصحا حالها
والله مادركني خوف وتذلال
حتى لفات خنفي منية نحتالها

Magie ou sorcier, Safa semble accomplir une connexion avec l'ailleurs. La voix de la poésie qui charmaient les belles femmes se convertit en voix envoûtante pour accomplir des actions magiques sur la femme convoitée.

J'étais las de n'avoir trouvé personne qui me fût utile ou me
l'amenât. Sans les talismans, je ne l'aurai point conquise,
impossible. ⁸⁴¹

لو ما الكتوب ما نلحقها ** ما كان من يحوم الطابق

⁸³⁹ Cf. La thématique du Harraz, nombreux poèmes sur ce thème dans le *melhûn*. On raconte, à partir du poème intitulé El Harraz attribué à un maître de chant marocain El Hadj El Makki Ben Qoreïchi, que l'*harraz* prend le sens de sorcier. Ce chant raconte l'histoire d'une jeune femme appelée Aouicha qui s'est fait voler et emprisonnée dans un château par un sorcier appelé harraz.

⁸⁴⁰ M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 78, [pièce XX, Hedda 3, p. 167].

⁸⁴¹ M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 80, [pièce XX, Frach 6, p. 170].

Ce passage met en scène des incantations mystérieuses. Le poète les invoque pour se réconcilier avec son égo : « Cette captive dont je me suis emparée, flatte mon orgueil _ personne n'a pu atteindre une telle beauté⁸⁴² », « سعية سعيها مستفخر ماكان من الحق ذا العيضة ».

Face au désespoir, le poète donne au langage un pouvoir surnaturel, celui d'accéder à l'au-delà pour interroger le destin. Cette démarche, à travers laquelle il rappelle aussi son pouvoir d'artiste, de par sa connaissance profonde de l'homme et du monde, dévoile les aspects cachés de l'existence. Plus encore, le poète invoque et commande le caché à partir de son écriture, faisant ainsi de son statut celui de poète alchimiste.

Dans cet ordre d'idées, il est question de l'écriture et de son rapport avec la magie. Dorénavant, les voix du désir et de la passion se conjuguent dans l'écriture qui acquiert une signification magique, de par son côté ésotérique, technique (*techne*), rappelant ainsi que Safa n'a point perdu son don d'artisan de la langue. En outre, les passages cités traduisent la volonté du poète de transformer le réel exilique. Le poète se déclare non seulement magicien, mais aussi maître du monde, par le pouvoir qu'il exerce sur le monde humain et animal. Cependant, cette volonté longuement exprimée n'est qu'une illusion. Le poète en fait usage pour reprendre sa place orphique qui lui a été enlevée.

Vu le contexte social du poète, l'évocation de la magie ne reste pas seulement un jeu métaphorique, mais une profonde conviction enracinée dans l'imaginaire du poète. Elle atténue sa souffrance et devient la thérapie révélatrice d'un Moi qui vit sa métamorphose. Ainsi, il voit sa propre frustration, provoquée par l'existence de l'interdit, s'amenuiser.

Ce genre de réflexion sur la poétique de Mostefa Ben Brahim, nous conduit à une relecture du mythe identitaire.

⁸⁴² M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 79, [pièce XX, Frach 4, p. 168].

1.2. Vers une relecture du mythe premier

La tentative du poète d’embrasser les voies de l’espoir par la magie, semble lui frayer un chemin dans l’espace de l’exil, lui offrant une dernière possibilité de revaloriser son image et celle de sa tribu. Seulement, la lucidité semble reprendre le contrôle de la parole pour tempérer l’espoir et le désespoir, avec la recomposition de la voix poétique, qui retombe dans la désespérance.

Dans la poésie de Mostefa Ben Brahim, le lecteur est souvent interpellé par deux registres poétiques qui cohabitent dans un même poème : le panégyrique, faisant l’apologie de sa tribu, et le lyrique, où il est question d’un désenchantement lié notamment à son âge et à l’exil. Comme nous le révèle la pièce poétique XX, le va-et-vient entre ces deux registres, renvoie à l’état psychologique d’un poète blasé qui se soumet à son destin :

Hélas, autrefois, je me tenais en tête. Combien j’ai lutté et dilapidé de biens !

حصراه كنت في الشاوا انايا قدامها
مافات م النقار وتبذير المال

Que d’actions illustres mes largesses ont accomplies ! Je suis écouté de tout le monde.

ما درت م الخصال بجودي و الناس تابعين الكلمة

Toujours soucieux de mon honneur, je crains le blâme public

عرضني عليه لبد نساوي ونخاف من حديث اللومة

Tu n’as trouvé (de moi) que les traces des vestiges ; tu es venue trop tard, O Mamiyya !

La canitie a visité et marqué ma barbe _ elle y a déployé sa blancheur qui a réduit la noirceur⁸⁴³.

صبت الارسام الموكر جيت عقاب يا مامية
الشيب راه علم في اللحية زارها نشر البياض فيها قلت بحكال

⁸⁴³ M.B.B, *Barde de l’Oranais*, pp. 81-82, [pièce XX, Hedda 8-Hedda 10, pp. 171-173].

Après l'expérience de la magie, le poète retombe dans la mélancolie et en étant loin de sa tribu, il se détache de toute forme de consolation, notamment quand il prend conscience que le règne des Beni `Amer prend fin. En raison des violences de l'exil qui affectent le récit, le poète semble incapable d'assumer la charge mémorielle. C'est pour cela que ses dernières pièces poétiques abritent un espace vidé de ses figures symboliques.

Dans l'étude de la névrose de l'exil chez le poète populaire, nous considérons que, outre l'analyse du lieu, comme espace d'expression de la nostalgie de l'exil, la question généalogique est amplement présente. L'effacement de la généalogie, comme nous l'avons déjà abordée, cause le désarroi et la mise à mort du poète symbolique. Car, comme cela a été signalé par Fethi Benslama, elle permet au poète « de transmettre sa trace au-delà de sa mort⁸⁴⁴ ».

Aussi, le lieu comme espace désertique, tel décrit par le poète, exprime l'effacement de la tribu et de son histoire. C'est pour cette raison qu'au fil de ses poèmes, nous relevons chez le poète un besoin de reconstruire sa filiation. À chaque occasion, il ne manque pas de retracer son appartenance généalogique. Que faire alors face à cette perte qui perturbe les convictions du poète-exilé et l'amène à relire son identité au regard des nouveaux enjeux de l'exil ?

Le voyage de soi, à travers la métamorphose du poète en mage, finit par reconduire le poète vers la même blessure qu'il vivait auparavant. Il annonce l'effondrement de son Moi narcissique, à la recherche d'un ancrage identitaire mythique, après avoir pris conscience de l'impossibilité de reconquérir un corps digne d'un héros épique. L'espace corporel demeure alors à jamais déchu dans sa mésaventure exilique. Le poète ne peut pas ré-écrire l'histoire, mais seulement retracer ce qui s'est passé et accepter le sort qui lui a été réservé.

⁸⁴⁴ Cité par Lafitte Maria, « Entre origine et rupture. Le sujet à l'épreuve de l'exil », in : *Autres Temps. Cahiers d'éthique sociale et politique*. N°62, 1999. pp. 103-116, consulté le 06-03-2020.

2. La symbolique du miroir dans le traitement identitaire

Le dépassement de soi dans *L'Infante maure* donne lieu à une réflexion sur le « je » parlant. Confronté à la présence du miroir, comme symbole des révélations, le « je » qui se raconte, s'aventure dans un voyage initiatique, où il se découvre dans des visages protéiformes. Cette expédition paraît n'être qu'un retour à un lieu dont les personnages ont été longtemps exilés. En visitant ces lieux lointains, les personnages font la découverte d'histoires merveilleuses, qui en s'entremêlant, offrent à ce « je » parlant une présence mouvante et dynamique pour se repenser autrement. Dans ce décor, deux espaces façonnent alors le récit des personnages : le spéculaire (imaginaire) et le symbolique (miroir).

2.1. Raconter soi : inscrire l'empreinte de l'autre

Lyyli belle ou l'histoire de son père ?

Le récit de Lyyli Belle se fait par le biais d'une narration qui s'autorise une traversée à travers les figures ensorcelantes et imposantes du miroir. En effet, le miroir nommé « miroir des charmes⁸⁴⁵ », en raison de son pouvoir magique, captive nos personnages, ne leur laissant aucune possibilité de s'évader. La petite fille grandit dans cet univers où elle est constamment sollicitée par la présence du miroir. Il est présenté comme lieu des révélations. Chaque histoire qu'il livre impose son image à Lyyli Belle : « un miroir peut vous aimer et vous montrer cette bête. Et une bête, des fois, présente le visage de tout le monde. Des histoires qui ne connaissent pas de fin, non⁸⁴⁶ ».

⁸⁴⁵ *L'Infante maure*, p. 11.

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 112.

Un jour, dans la maison familiale de l'Extrême-Nord, la maman de Lyyli Belle prépare du thé à la menthe : « Une attention de papa, ce thé vert et cette menthe qui ont l'odeur de son pays là-bas⁸⁴⁷ ». Pour accompagner ce thé, la petite fille décore le plateau de verres « dorés et décorés de fleurs à petits points d'émail⁸⁴⁸ ». Le parfum oriental de la menthe se répand jusque dans les recoins de la mémoire de Lyyli Belle pour laisser parler son imaginaire d'enfant. Une fois le thé bu, Lyyli Belle, se met devant une glace pour se laisser coiffer les cheveux par sa mère. Soudain elle se projette dans des figures imaginées. Elle s'y perd pour habiter les figures du merveilleux :

[...] ma tête seulement émerge pour faire face au ras d'une eau dormante, et rien d'autre [...] je serai peut-être quoi dans une minute [...] une pomme avec une crête de plumes noires. Comment y feraient-elles leur nid ? Ou si ce n'est pas une pomme, c'est une lanterne dont la flamme les observe à travers les trous. Et qui est-ce qui a le teint de ces splendides Tziganes qu'on rencontre en ville au milieu d'une foule de mouettes et de pâleurs glacées - mais qui n'est pas une Tzigane ? Mes yeux ne s'ouvrent que pour se voir, morceaux de nuit, étinceler avec l'air de se moquer, bien contents qu'ils soient de ne pas être des éclats de verre décolorés. À mon tour, je me moque d'eux et je dis : mais bien sûr ! J'ai une tête de pie riieuse ! Je serai aussi grande que maman, et même plus grande, demain peut-être [...] Plus grande, plus âgée, plus forte. Pourquoi ? Simplement parce que pour avancer, chacun reprend tout à zéro et recommence depuis le début.⁸⁴⁹

L'image de Lyyli Belle véhicule un ensemble de fables qui la projette dans d'autres existences jusque là inconnues. Toutefois, ces présences, s'affichant dans un rapport d'extériorité à Lyyli Belle, la déroutent et suscitent, en même temps, un ensemble d'interrogations pour laisser établir un lien avec l'autre jusqu'à habiter son espace symbolique. D'une figure à une autre, elle se découvre finalement « tzigane ». Libre dans le temps et l'espace elle s'imagine habiter le corps de sa mère. Cette possibilité de se voir autrement la conduit à s'interroger sur son image première qui demeure fuyante devant le miroir.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 130.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 131.

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 133.

En effet, le miroir révèle des figures envoutantes qui effacent, voire en remplacent d'autres, dans un espace-temps infini, à l'instar des cycles du jour et de la nuit ou des saisons. Autrement dit, le miroir est l'espace par excellence de la confusion puisque les reflets de Lyyli Belle s'y multiplient : « [...] on y découvre quelqu'un et on ne peut pas toujours dire si c'est une tromperie ou quoi⁸⁵⁰ ». Saisir ces figures devient un jeu aussi pervers que l'identité elle-même.

Derrière cette forme de représentation de Lyyli Belle, c'est la revendication de la mémoire des peuples nomades, dont celle de son père, ce migrant, (que Lyyli Belle compare à un oiseau), qui est visée :

Le monde est douleur et joie. On gémit de douleur, on gémit de joie, l'un ou l'autre, mais l'un vaut l'autre. Où s'enfonce l'œil quand il va plus loin que la chose qu'il regarde, où se perd-il ? [...] Est-il abandonné ? Sommes-nous tous abandonnés ? Par qui, par quoi ? Je me noue les bras autour pour me protéger. Des petits cris poussent en moi, des cris d'oiseau tombé du nid ainsi qu'il m'arrive d'en découvrir au jardin, un de ces oiseaux nés du jour. Je suis comme lui et j'appelle au secours. C'est affreux. C'est nécessaire aussi et beau. Un poussin qui tombe puis s'accroche à tout parce que ça veut vivre, veut arriver [...] ⁸⁵¹

Cet extrait indique la peur de la petite fille de se sentir seule, après le départ du père. Tel un oiseau, livrée à elle-même, elle voyage et visite d'autres contrées pour se construire. Animée par sa volonté de vie, elle revisite son histoire, inscrite quelque part dans les recoins de sa maison et de son jardin. Cette histoire est aussi celle de son père. Il réapparaît au cours d'une randonnée et se laisse guider par sa fille : « C'est moi qui vais devant, qui le guide. Mais il faut aussi que je veille à voir s'il me suit [...] ⁸⁵² ».

Ainsi, le récit de la conteuse se fait le récit-cadre de toutes ces voix errantes :

[...] des moments, des paroles, des images qui reviennent ainsi, quand on les croit perdus. Tout ça revit et on n'est plus perdu comme on aurait pu le penser. Cela devient notre histoire [...] Je voudrais effleurer des doigts tous les mots, tous les points sensibles que sont aussi notre vie, notre monde. Je vais, je viens, tant dans la maison que dans le jardin, je grimpe aux arbres – et je cherche ces mots, ces points sensibles. Je suppose que comme sur un corps il y en a un peu partout. ⁸⁵³ »

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 28.

⁸⁵¹ *Ibid.*, pp. 133-134.

⁸⁵² *Ibid.*, p. 136.

⁸⁵³ *Idem.*

Toujours à la recherche d'histoires pour ne pas « être morte⁸⁵⁴ » et pour « ne pas avoir besoin de mourir⁸⁵⁵ », elle s'invite, d'une histoire à une autre, pour reprendre les récits de la mémoire orale :

Mieux vaut s'y prendre comme la princesse dont papa m'a conté l'histoire. Cette princesse trouvait chaque soir un récit à faire au roi, son mari d'une nuit, pour ne pas mourir. Et le lendemain matin elle n'était pas morte. Elle aurait dû être morte, elle ne l'était pas, et ainsi de nuit en nuit. Elle ne mourait pas, car racontait ses histoires à son roi qui voulait toujours connaître la suite [...] Toujours pour la même raison, l'histoire n'était pas finie.⁸⁵⁶

Lyyli Belle se revendique chantre des histoires errantes que les Tziganes laissent sur leur passage. Elle ne se contente pas simplement de chercher des histoires, mais elle les raconte à son tour. L'inscription de la mémoire orale que les Tziganes véhiculent devient la condition même pour rester en vie, autrement, Lyyli Belle meurt.

Le voyage de la mère et l'entrecroisement des traces

Le miroir excède ses pouvoirs et devient une ouverture magique vers ce qui demeurait jusqu'ici muet dans le roman. La maman de Lyyli Belle, séduite par son miroitement⁸⁵⁷, se laisse emporter elle aussi dans une aventure singulière :

Maman [...] se contemple devant la glace dorée. Se voit-elle en vrai ? On ne le dirait pas. Alors que voit-elle ? Autre chose qu'elle-même ? Elle regarde la glace et semble y voir autre chose, on ne sait pas quoi. Un autre monde. Elle se tient là devant comme si elle était tentée d'y entrer. [...] Cela doit être affreux devant une glace et de ne pas s'y voir. Et pire encore d'y voir autre chose. [...] Éloigne-toi, maman, de cette eau morte dans laquelle, changée en statue, tu te mires et sans doute désespères de découvrir ton image⁸⁵⁸.

Devant son portrait, la mère s'interroge : « Que suis-je devant ce miroir ? Une maman ? Cela me fait rire. Quelqu'un d'autre ? Rien du tout ou à peine. Je suis ce qu'il est advenu de moi. Ce qu'on a fait de moi⁸⁵⁹ ». Afin de retrouver son image dans celles qui défilent, la maman se débarrasse de son image première. Ce renoncement continue jusqu'à l'éclatement de son corps :

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 143.

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 144.

⁸⁵⁶ *Idem.*

⁸⁵⁷ Le miroitement ici prend un sens mystique. Malek Chebel le définit comme une notion qui suggère la séduction par ce qui est reflété dans le miroir. « La séduction dans un miroir n'aspire qu'à une seule chose : aboutir à l'Unique. Le miroir de la séduction, et bien c'est la séduction elle-même. Elle absout, elle transcende, elle intègre tous les signes du séparé, de l'autonome, du détaché, de l'indépendant, et du différent ». Malek Chebel, *Le livre des séductions*, Paris, Lieu Commun, 1986, p. 66.

⁸⁵⁸ *L'Infante maure*, p. 95.

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 97.

[...] tout juste un regard [...] le reste ne m'appartient plus, n'est plus moi. Avant qu'on ne m'ait quitté, je m'étais déjà quitté [...] quelqu'un qui n'est plus moi. Qui n'est plus soi. Celle que je ne vois plus dans cette glace et qui accuse maintenant, qui ne résistera pas à ce coup, à cette dernière épreuve. Qui se fêlera, puis volera en éclats sous le choc. Ne sera plus rien⁸⁶⁰.

Le vide et quelques fragments du corps observant, voilà ce qui reste de ce « je ». Ne s'agit-il pas ici d'un dépassement de soi jusqu'à atteindre l'âme et dévoiler les choses ? Cela se réalise dans la symbolique de la porte qui cède pour laisser entrer la maman dans un ailleurs où la révélation de la première blessure, celle qui a causé la séparation du couple, s'affiche. Toutefois, est-il possible de réparer cette fracture ? Errer ne semble pas résoudre les choses puisqu'il n'y a que « l'immobilité de l'errance⁸⁶¹ ».

Après cette première étape, la maman vivra la présence d'un « nous » qui la bouleversera et la conduira à se raconter à travers d'autres figures, venant d'un temps qui ne semble pas afficher de fin. Tantôt, elle se voit portant des habits d'hiver en plein été, épuisée par le poids de la vie qu'elle porte, tandis que ses collègues portent des habits légers et sont heureuses, tantôt, c'est une jeune fille : « souple, légère [...] Son expression, je l'ai entr'aperçue au passage : sérieuse, naturelle, paisible [...] Et tout à coup je comprends : elle c'est moi, jeune⁸⁶² ». Ces images qui se défilent devant elle vont la libérer de son corps pour s'accepter enfin :

Je vois de mes propres yeux cheminer mon image. Non, c'est plus qu'une image, qu'une illusion ; c'est moi. Moi, et il y a tant de choses rassemblées dans cette silhouette, tant de pensées, tant d'espoirs, tant d'amour que je n'arrive plus à en détourner mon regard. Elle montait ainsi sereinement vers le ciel où la route semblait se perdre [...] Et maintenant, il n'y a plus que de la brume⁸⁶³.

Interroger la remémoration inscrit le sujet comme un être historique, pris par sa fiction dans un temps qui lui offre sa propre médiation. Cette interrogation dessine les rapports du sujet transcendantal à sa mémoire et à son corps, qui participent à sa représentation. Le « je » n'est pas pensable sans la présence de l'Autre et ne se construit d'ailleurs qu'à son épreuve.

⁸⁶⁰ *L'Infante maure*, p. 98.

⁸⁶¹ *Idem*.

⁸⁶² *Ibid.*, pp. 99-100.

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 100.

En voyant sa mère se transformer devant la glace pour rejoindre cet ailleurs innommable, Lyyli Belle déclare : « Dieu du ciel, mais cette voix qui vient de m'interpeller déboule de la glace, de l'inconnu, de ma peur ⁸⁶⁴ ». Cette communication sans succès semble mettre le « je » devant un paradoxe sans issue. La tentative de dévoilement par la trace échoue aussitôt qu'elle apparaît. Le discours personnel semble alors suivre les détours d'une séance mystique qui donne accès à l'Au-delà.

2.2. L'élaboration de soi dans l'entre-deux

Quelques soient ses résolutions, ce « je » parlant « ne fait qu'aller, venir dans ce monde », déclare Lyyli Belle :

Ce qu'il ne faut surtout pas que je fasse : tomber entre deux lieux. Dans l'un, oui, dans l'autre, oui ; entre, non. Je veux que l'un m'appelle à partir de l'autre et que j'y coure et, aussitôt après, cours ailleurs. Parce que je crois qu'on naît partout étranger. Mais si on cherche ses lieux et qu'on les trouve, la terre alors devient votre terre. Elle ne sera pas cet horrible entre-monde. ⁸⁶⁵

Dans le roman, tout est sujet à métamorphose. Les personnages abritent à la fois la chose et son contraire à partir de figures qui sèment le doute, l'incertitude et l'inachevé, par ce qu'elles véhiculent comme présence spectrale, venant perturber l'identité de chacun d'eux. Cela nous renvoie à l'idée de « l'entre-deux » sous-entendue dans le traitement dichotomique oppositionnel (l'idée et son contraire), sous-jacente aux écritures algériennes de l'exil.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 96.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 171.

Dans ce contexte, « l'entre-deux » tire sa signification de l'expression de la « double généalogie », tel que Beïda Chikhi⁸⁶⁶ l'emploie dans son ouvrage *Maghreb en textes*, et renvoie, par ailleurs, à la notion de « bi-langue » chez Khatibi⁸⁶⁷. Pour notre auteure, l'identité se joue dans l'espace de « l'entre-deux ». Elle est donc vacillante et « capable d'introduire un mode de pensée en dépassement des conjonctures historiques violentes ⁸⁶⁸».

Au carrefour de ces croisements et de ces migrations, nos personnages se libèrent de leur image première. La question de « l'entre-deux » se nourrit donc du processus de métissage et s'inscrit dans un intervalle, lui-même, nomade. De même, les enjeux esthétiques de la traduction, du parler et de la narration orale dans l'écrit, sont véhiculés par l'écriture dibienne et proposent une dynamique de l'entre-deux où la question du métissage est à l'œuvre.

Chez les écrivains algériens, le métissage est une source d'inspiration et de création, consubstantiel à leur imaginaire. Chez Dib, intégrer des contes dans un espace textuel inhabituel manifeste la migration de ces formes, ce qui donne lieu à un glissement du sens originel. Par l'inscription de cette mémoire véhiculée par le conte dans un espace nouveau, l'écrivain induit l'idée de l'inscription du « je » dans un ailleurs qui semble être l'Origine, sans jamais prétendre l'atteindre.

⁸⁶⁶ Une notion empruntée à Meddeb, c'est à dire « [...] la mise en partage théorique de tout ce qui fonde l'identité, qui va bien au-delà de l'entre-deux ». Cf. *Maghreb en textes, op.cit.*, p. 78.

⁸⁶⁷ Abdelkébir Khatibi développe cette notion de « bi-langue » à partir de sa réflexion sur la présence des langues dans la littérature maghrébine ; une présence qui tire son origine d'une double appartenance linguistique et culturelle. Cf. Abdelkébir Khatibi, *Amour bilingue*, Saint Clément la Rivière, Fata Morgana, 1983.

⁸⁶⁸ *Idem.*, p. 80.

Afin de traiter la question identitaire, dans un contexte exilique, le dynamisme du texte algérien nous offre des personnages métis, comme c'est le cas pour Lyyli Belle, symbole parfait de la mixité. Elle revendique l'espace de l'entre-deux pour maintenir le lien entre le père et la mère, et la filiation entre le père et le grand-père. Il s'agit aussi, dans cette écriture, du croisement des formes littéraires⁸⁶⁹. Nous relevons leur présence dans d'autres écrits dibiens⁸⁷⁰ tel que le conte pour enfants dans l'histoire de Salem et la sorcière.

Ce métissage littéraire se manifeste notamment par la présence de passages poétiques en vers rimés qui renvoient à la figure du *guwwāl*, au milieu de la *ḥalqa*, empruntée par Lyyli Belle qui se met au milieu de la pièce pour capter l'attention de son auditoire avant de se lancer dans la narration. Ces caractéristiques liées à la poétique du roman algérien sont portées par l'écriture dibiennne pour inviter les personnages à se mouvoir dans l'errance⁸⁷¹, entendue dans le passage d'un point à un autre (signes migrants), et d'un système sémiotique (tatouage, calligraphie) à un autre (écriture) (Khatibi, *La blessure du Nom propre*).

L'entre-deux est aussi entendu dans l'articulation du savoir oral à l'écriture, notamment par la reprise du cadre des *Mille et une nuits* dans la narration de Lyyli Belle. Dans cet espace clos de la narration, la narratrice conte pour le plaisir de son auditoire et pour rester en vie. Comme Shahrazade, le conte lui sert de ruse pour insérer d'autres récits merveilleux.

⁸⁶⁹ Les formes littéraires sur lesquelles nous travaillons, dans notre thèse, sont l'aboutissement d'un métissage culturel, identitaire et linguistique qui s'est produit en Algérie sur une longue période historique marquée par plusieurs vagues de migrations.

⁸⁷⁰ L'écrit est le témoin de cette évolution formelle et esthétique, que le corps du récit garde et véhicule les traces d'une présence ancestrale, d'une mémoire immémoriale dont seule une analyse minutieuse comme celle de l'archéologue sur les décombres, permet d'en saisir des « fragments » relevant de cultures différentes. Outre l'évolution des formes, le récit est aussi le berceau d'une intertextualité. On retrouve la trace des grands répertoires poétiques tel que le *melhūn* dans le texte maghrébin.

⁸⁷¹ Mais l'errance n'acquiert pas forcément une signification négative. Elle est déployée dans les romans pour aborder la question identitaire et le rapport de l'être avec le monde en faisant appel, en outre, au mouvement mystique (Ibn Arabi).

Ce subterfuge offre à l'écriture une possibilité infinie de récits. Dans son chapitre « Au miroir des nuits blanches », consacré à Shéhérazade, sultane des *Mille et une nuits*, Beïda Chikhi analyse le procédé : « Ouverture d'une scène double [...] qui inspire l'infinité sémantique, romanesque et poétique, en exhibant du sur-sens en attente, et jusque-là négligé ou camouflé⁸⁷² ». Sauvée par sa parole, comme la sultane, l'infante Lyli Belle ne serait-elle pas cette princesse des *Mille et une nuits* ?

Pourquoi pas, puisque certains poètes se revendiquent fils naturels et spirituels de la « Sultane des aubes », déclare Beïda Chikhi. Au-delà du voyage de la parole magique, de l'univers fabuleux du conte à l'espace romanesque, la dynamique d'insertion du conte dans le récit-cadre est une invitation à penser l'oralité et son rapport avec l'écrit, pour signifier le pouvoir du « texte légendaire », rajoute Beïda Chikhi. Se raconter engendre finalement une écriture de « Tout-Monde ⁸⁷³ » (Glissant) où les personnages s'introduisent dans des espaces favorables à la reconfiguration du « je » narrant⁸⁷⁴.

⁸⁷² Beïda Chikhi, *Maghreb en textes, op.cit.*, p. 115.

⁸⁷³ Cf. Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997.

⁸⁷⁴ Cf. La figure de l'hôte (Dib), pour désigner l'espace linguistique et culturel de l'Autre. Cet espace est celui du « malentendu » chez Mohammed Dib, puisque « communication et compréhension ne s'instituent en tout état de cause que sur une écoute partielle, approximative de l'un par l'Autre », appelle une cohabitation. Entre quoi et quoi ? Entre « l'étranger » et « l'autochtone » comme les nomme Dib dans son ouvrage *L'Arbre à dire*. Ainsi le roman algérien devient l'hôte d'une parole errante lui permettant ainsi sa reformulation ou sa réécriture. Mais quel espace convient-il à cette parole/écriture algérienne de l'exil ? Un espace qui abrite l'étranger et l'autochtone et fait en sorte d'inventer un jeu pour que cette zone obscure de la parole, celle qui séduit demeure insaisissable, pour que le secret de la parole ne soit pas dévoilé et violé, ce que Dib désigne par *l'inintendu* (cf. *L'Arbre à dire*).

3. Le lieu transit ou la patrie de l'écriture ?

Dans *Les Balcons de la mer du Nord*, la démarche de soi vers soi se fait par l'écriture et instaure un écart temporel et spatial à la fois avec l'écrivain, le narrateur et le narrataire. Le dépassement de soi se réalise au fur et à mesure que Yacine avance dans son enquête sur les traces de Fitna à Amsterdam. Territoire sans frontières, par la présence de la mer du Nord, ce lieu est important, car il permet à Yacine de remonter aux sources éloignées de son moi, dans l'espoir de reconstituer son récit de vie. Yacine raconte l'histoire de son pays revisitée par Fitna à travers une écriture épistolaire. Ainsi, le lieu de l'exil accueille le récit de Yacine et le conduit à vivre la blessure de la perte de son image idyllique.

Ces différents points permettent d'inscrire l'écriture dans une réflexion sur l'hospitalité⁸⁷⁵. L'écriture devient l'hôte et accueille la voix de Fitna qui laisse, par ses passages, des fragments d'informations à Yacine. Cependant, ces écarts narratifs/diégétiques sont comblés par la fabulation pour remédier à la crise identitaire de Yacine du fait de son rejet par sa ville natale, Alger (longtemps au centre de son imaginaire)⁸⁷⁶.

Le Moi du biographe se laisse entraîner par l'expression de sa passion et ses illusions jusqu'à ce que, sous un motif palingénésique, la narration ne se contente pas de re-saisir le passé, mais incite le « je » à une re-naissance dans l'espace de l'exil⁸⁷⁷.

⁸⁷⁵ Nous entendons par hospitalité l'accueil de soi chez l'autre. Nous empruntons ici la définition suivante : "Le terme d'hospitalité – qui sans doute n'est pas très euphonique – désigne ce phénomène qui est l'accueil de soi comme autre, ce qui présuppose cette distance fondatrice de la subjectivité comme conscience de soi. Parler du dialogue de soi avec soi-même, c'est non seulement faire place à une thématique du double et de l'altérité – je est un autre- mais aussi mettre en évidence et en lumière l'écart de soi avec soi-même dans de multiples perspectives (y compris psychanalytiques)." Cf. De soi à soi : *L'écriture comme autospitalité*, Études réunies par Alain Montandon, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2004, p. 7 (Introduction).

⁸⁷⁶ Cette ville rejette Yacine, Cf. note sur le « malentendu ».

⁸⁷⁷ Dans le roman, il demeure un lieu d'accueil, de tolérance et de liberté pour offrir une possibilité de se voir autrement.

Comment l'écriture de soi, dans ce contexte, est-elle reconsidérée dans l'Ailleurs ? Le territoire d'Amsterdam n'est-il pas comparé au miroir, par son côté à la fois séducteur et révélateur ? Dans ce cas, où Yacine doit-il chercher sa légitimité en tant que « je » appartenant à une histoire ?

3.1. L'anamnèse, chemin pour la découverte de soi ?

Devant ce miroir de l'écriture qu'est Amsterdam, pour dire son « je » profond, Yacine se met dans la peau d'un poète, dernier survivant d'une grande lignée et revisite son passé :

Toutes les femmes que j'avais eues dormaient à présent dans mon cœur épuisé. Toutes celles que j'avais connues et au sujet desquelles j'avais écrit mes plus belles pages désenchantées n'avaient pas comblé les vides laissés par Fitna, devenus failles et puis gouffres béants dans la mémoire. Les voilà qui défilaient comme des tourments qui s'enchaînent⁸⁷⁸.

كلّ ممتلكاتي الخاصة تنام الآن في قلبي المتعب. كلّ اللواتي عرفتهنّ وكتبت عنهنّ أجمل الخيبات لم يملأن فراغات فتنة التي صارت شروخاً وهوات كبيرة في الذاكرة. ها هنّ يأتين كالغصّات المتلاحقة

Safa, Saïda, Nadine, Leila, Rachida, chacune de ces voix marque la mémoire de Yacine, mais aucune d'elles n'arrive à lui offrir l'enchantement dont il est en quête.

La relecture de cette partie de son histoire lui apporte, non pas une assurance, mais une sorte de vanité impuissante/stérile qui se traduit par un désenchantement auquel seule Fitna est capable de remédier. En effet, Yacine vise à mettre à jour ce qui se présente comme objet de sa quête : Fitna. Elle joue le rôle de la médiation entre le Moi profond de Yacine et son « je » scripteur.

Cette forme de mise à nu fait de lui un spectateur de son propre cheminement : « Pour pouvoir oublier, il nous faut rouvrir les blessures anciennes et prêter l'oreille à leurs profondes plaintes⁸⁷⁹ » « لا نستطيع أن ننسى إلا إذا فتحنا الجروح القديمة و استمعنا الى أنينها » «الداخلي».

⁸⁷⁸ *Les Balcons*, p. 104, [p.95].

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 89, [p. 79].

Dans un café hollandais, Fitna s'adresse à Yacine à travers une voix très lointaine. Il aperçoit sa main terminer une lettre qu'elle lui adressa par la suite. Cette présence épistolaire s'annonce dans le roman comme une écriture testamentaire, un aveu et une confession. La voix reproduite par la mémoire de Yacine, portant le nom de Fitna, revient sur la blessure de l'amour orphelin du pays délétère qui a oublié les siens, et qui a fermé ses portes, en laissant la « pointe du couteau de l'exil glisser dans son ventre ».

Cette lettre commence ainsi : « Mon chéri. Toi, mon premier péché et aussi, probablement, mon dernier [...] ⁸⁸⁰», « حبيبي. معصيتي الأولى وربما الأخيرة », Ce passage semble ne pas accorder au temps le privilège d'effacer le péché ni de changer le cours de l'histoire d'une blessure nommée Fitna. Cette dernière renvoie à l'horreur du drame d'un pays qui s'appelle l'Algérie, dont il ne reste que le nom portant les vestiges d'un passé obscur.

Empruntant la figure de la mère-patrie, Fitna refuse catégoriquement d'accueillir Yacine :

« À partir de maintenant ne frappe plus, je suis fatiguée et je n'ouvrirai plus, car je suis sortie⁸⁸¹ », « من اليوم لا تكثر الدقّ، فأنا متعبة ولن أفتح الباب مرة أخرى لأنني لست هنا »
 « Ne frappe pas à ma porte, je suis partie [...] après avoir jeté les clés dans la mer défunte pour t'oublier⁸⁸² », « لا تكثر الدقّ فقد خرجت, (...) بعد أن رميت كل المفاتيح في البحر »
 «الميت حتى أنساك»
 « Ne frappe pas, les portes verrouillées ne s'ouvriront pas, les clefs sont enfouies dans le sable de la mer défunte et je me suis retirée de l'arène⁸⁸³ », « لا تكثر الدقّ. »
 «فالأبواب الموصدة لن تفتح و المفاتيح انذفتت في رمل البحر الميت و أنا انسحبت من ساحة الخيل⁸⁸⁴».

Avant de disparaître, Fitna conduit Yacine sur les chemins de l'exil, ne laissant aucune trace, aucune possibilité de revenir à la « première réalité », dont il ne reste que les décombres. Il s'agit, en outre, du même hasard qui a produit l'entaille de la première blessure narcissique : « ce que nous croyions définitif n'était qu'une image illusoire de la passion dont nous aurions voulu qu'elle soit vérité alors que nous ne l'avons pas atteinte et que Narcisse et moi sommes pareils, même sang, même étoile et même peur⁸⁸⁵ », « وأنّ بيني و بين نارسيس شبه الدم والنجوم و الخوف ».

⁸⁸⁰ *Ibid.*, p. 90, [p. 80].

⁸⁸¹ *Idem.*

⁸⁸² *Ibid.*, p. 92, [p. 82].

⁸⁸³ *Ibid.*, p. 95, [p. 85].

⁸⁸⁴ Nous traduisons « ساحة الخيل » par champ de course que d'arène.

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 97, [p. 88].

N'est-ce pas ici un passage qui nous renvoie au drame de Narcisse ?

La blessure de Narcisse provient de son image qui l'empêche de voir l'Autre, différent, et finit par reproduire à l'infini la tautologie imagée de soi-même. Comme nous pouvons le remarquer, par exemple, dans les *Métamorphoses* d'Ovide, cette blessure est, d'abord, celle d'une représentation mensongère de soi, que l'on peut approcher à partir de l'expérience du « stade du miroir » chez Lacan, qui permet la détermination de l'image de soi. Elle est aussi la conséquence de la fuite de l'image de soi dont Narcisse est amoureux.

Cette réflexion appliquée à notre roman donne à lire la figure de Fitna comme la passion blessée de Yacine. Cette passion est celle d'un pays longtemps aimé, vu comme l'image symbolique de soi. Sa destruction conduit les personnages à récidiver dans l'exil et le suicide, le même drame que celui de Narcisse.

Fitna fait de Yacine un être perturbé entre ce que la mémoire témoigne comme sa propre identité, l'intime de la subjectivité et ce que l'histoire a inscrit. Entre quête, enquête et écriture, il inscrit son « je » dans l'histoire de son pays.

3.2. L'espace de transit, reflet de l'exilé-artiste

La lecture de soi permet à Yacine, par le biais d'une écriture introspective, de retrouver son moi retranché dans un ailleurs inconnu. Ceci conduit à une interrogation sur le rôle de l'écriture biographique ou autobiographique appliquée au cas d'un exilé traumatisé par la perte de sa patrie. Dans cette fusion avec son intime, sous forme de double, l'écriture permet-elle une relecture de l'histoire dont le but est le dépassement de soi ?

L'écriture peut être pensée comme le moyen qui autorise Yacine à explorer le chemin de la révélation. Cette dernière s'accomplit à partir de la voix de Fitna qui raconte une partie de l'histoire pour éclairer Yacine dans sa trajectoire personnelle. À partir de là, Amsterdam est considérée comme le miroir de soi permettant à Yacine d'inscrire sa parole première, celle du souffle intérieur et, par la même, l'inscription de sa blessure. L'écriture permet au « je » narrateur de Yacine de s'insérer dans le récit de l'autre de par sa projection dans d'autres narrations. Ainsi, Amsterdam est vue comme le lieu de la rémission et de la reformulation.

À partir de là, nous sommes amenés à nous interroger sur l'importance du lieu de transit dans la traversée d'un exilé et sur son impact sur la reconstruction identitaire. En effet, désormais, cet espace est vu comme un enjeu majeur dans les nouvelles écritures de l'exil. Si l'on se réfère aux travaux de Homi K. Bhabha⁸⁸⁶, nous pouvons le définir comme un « tiers-pays ».

C'est dans cet espace de transit que se jouent l'intercession et la médiation du migrant/exilé, après son/ses détour(s). Nous observons ici la mise en jeu d'une « différence intraitable⁸⁸⁷ ». Cet « inter » n'est-il pas le lieu où se développe la double appartenance, la « double généalogie⁸⁸⁸ », lieu de « l'intersigne⁸⁸⁹ » ?

En envisageant la question du « tiers-pays », Bhabha présente deux notions essentielles, celle de la « diversité culturelle⁸⁸⁹ » et celle de la « différence culturelle⁸⁹⁰ », dans une perspective d'ordre identitaire. Contrairement à la notion de « diversité culturelle » qui est selon Bhabha, une catégorie de l'éthique qui revendique l'appartenance à une unique identité collective, selon une mémoire utopique mythique, la notion de « différence culturelle », quant à elle, se préoccupe de l'énonciation de références identitaires multiples.

⁸⁸⁶ Dans son livre *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale*, Homi K. Bhabha s'appuie sur les travaux de Frantz Fanon. Il interroge la littérature, la philosophie, la psychanalyse et l'histoire pour penser la question de l'identité et des appartenances nationales et transnationales en littérature. Cf. Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture, une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007 (1994).

⁸⁸⁷ Expression empruntée de Abdelkébir Khatibi in *Le scribe et son ombre*, Paris, Éditions de la différence, 2008.

⁸⁸⁸ « La double généalogie ne peut être pensée que comme site impossible dans sa simultanéité, que le sujet transformera en marge, lieu d'extranéité à partir duquel se détruisent toutes les illusions. »

⁸⁸⁹ Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture, une théorie postcoloniale*, *op.cit.*, p. 30.

⁸⁹⁰ *Idem.*

Selon l'auteur : « L'énonciation de la différence culturelle problématise la division binaire entre passé et présent, tradition et modernité, au niveau de la représentation culturelle et de son discours autoritaire⁸⁹¹ ».

La théorie de Bhabha se développe autour d'une question centrale : *comment des sujets sont-ils formés dans « l'interstice »* ? Selon Bhabha, cet espace « interstice » ou ces « espaces interstitiels » offrent de nouveaux signes d'identité, à condition que le sujet abandonne toute idée subjective d'affirmation identitaire.

Une mise en perspective s'impose : reconnaître la part du nomadisme qui existe en chacun de nous, c'est à dire, cet esprit migratoire que l'Humanité porte en elle depuis la préhistoire. Comme l'explique Kenneth White dans *L'Esprit nomade* : « Le nomade qui est en chacun de nous comme une nostalgie, comme une potentialité, n'a pas la notion d'identité personnelle⁸⁹² ». Cette pérégrination à travers les différents motifs topographiques du déplacement est une intarissable source de renouvellement et de création de l'être qui favorise une lecture cosmo-poétique du monde et du grand rapport à l'univers. Dans le parcours de Yacine, la pérégrination invente un monde de mobilité globale et de représentations multidimensionnelles et multi référentielles où l'imaginaire à la fois puise et déploie ses énergies. Seul face au silence, le « je » de Yacine s'enracine dans ce nouveau territoire exilique qui possède déjà sa propre histoire. Ce faisant, il devient le témoin de quelque chose qui lui échappe, mais qui se perpétue dorénavant en lui.

⁸⁹¹ *Ibid.*, p. 78.

⁸⁹² Kenneth White, *L'Esprit nomade*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1987, p. 12.

Conclusion partielle

Dans ces contextes spécifiques à l'exil, le « je » narrant se disperse dans la douleur, le bonheur et la crainte. Il se montre fragile, imaginatif, blessé et soucieux de faire le deuil d'une perte que l'image spéculaire réintègre sans cesse dans le récit de la rétrospection. Le « je » du poète, pour faire face à sa blessure narcissique s'invite dans le monde de la magie. Quant au « je » des personnages narrateurs dans les romans, il se re-découvre à travers la symbolique du miroir qui laisse échapper autant de figures que d'histoires. Les personnages s'émancipent dans un espace sans frontières pour permettre l'inscription de la *différance*. Autrement dit, le « je » devient sujet, à l'épreuve de l'exil.

Grâce aux figures nouvelles, le récit de soi est interminable, c'est-à-dire qu'il devient le récit-cadre d'autres récits, un intertexte qui relève d'histoires variées. Les invoquer, c'est imaginer et rappeler d'autres présences. Cette lecture/écriture dépasse le dicible ; comme dans un palais de glace, une écriture à plusieurs niveaux.

Chapitre 3

Re-penser la trace mnésique

Introduction

Après avoir suivi nos personnages dans leurs traversées, dans le chapitre précédent, interrogeons-nous sur leur possibilité d'une réconciliation avec leur mémoire. Tels des endeuillés, ils multiplient leurs efforts pour re-questionner leur position dans le langage. L'espace de l'écriture s'annonce donc comme espace de négociation où la réconciliation peut être pensée à partir d'une reconsidération du signe. La réconciliation ne trouve pas son sens dans ce qui donne accès au Désiré, objet de la quête initiale. Elle ne propose pas de réponses aux interrogations et ne conduit pas non plus à un aboutissement. La réconciliation se réalise dans le ressenti, le suggéré et dans la création. Il s'agit d'un compromis qui nécessite pour chacun des personnages l'acceptation de sa trajectoire. Le poète trouve son apaisement dans l'image de Dieu, Lyyli Belle dans la rencontre avec son grand-père et Yacine dans son union avec le corps de la poétesse. Ces dépassements annoncent-ils la fin d'une période de mésentente (rupture) entre l'être et son ego, inévitable dans l'aventure de l'exil ?

Dans le cas du roman, penser le signe, c'est repenser l'esthétique de l'écriture de l'exil. La saisie du signe ou de la trace s'accomplit dans un temps rapide, ce qui soulève la question de l'évanescence dans la saisie de soi. La pensée du signe est possible Dans *L'Infante maure*, à partir d'une inscription que le lézard a laissée après sa disparition, et dans *Les Balcons de la mer du Nord* à partir d'un sentiment que la musique fait naître.

1. La réconciliation du poète dans la voie divine

Durant son exil, le poète continue à porter une parole dont il est le seul à entendre l'écho. Il maintient, à travers ses poèmes, son rôle de chantre et de barde des Beni `Amer dans le but de préserver leur récit de l'oubli. Cette lecture monologique de l'histoire est suivie par une description d'un espace vide de ses figures symboliques, soldats, *lejjwād* et poètes (*guwwāl*, *barrāh*). Ces éléments donnent un aperçu d'un exode plutôt que d'une expérience exilique d'un poète. Face à cette vision pessimiste, le poète multiplie les références au registre religieux⁸⁹³ et présente son exil comme un châtement divin, une épreuve qu'il doit subir.

Le retour du mythe inaugural, qui trouve sa réponse dans le Livre, s'avère ici important. En effet, après l'aventure de la conversion/métamorphose, que nous avons étudiée dans le deuxième chapitre de cette partie, le poète revient à soi plus apaisé. Et, raisonné par un enseignement dont peut disposer un musulman de cette époque, qui croit à une récompense divine à travers son apprentissage du Coran, il est prêt à mourir en paix. Face à ce sentiment que peut vivre un condamné à l'exil (physique et intérieur, puisque sa société est détruite à jamais), la spiritualité est pensée comme un chemin libérateur, conduisant le poète vers le Salut. Fidèle au modèle rhétorique du *melhūn*, Mostefa Ben Brahim clôture son œuvre poétique par le registre de la repentance (*tawba*)⁸⁹⁴. Le poète, est-il face à une sorte de réconciliation avec soi-même et avec le destin auquel il ne peut échapper ?

⁸⁹³ Poèmes : XXXIV, XXXV.

⁸⁹⁴ Ce procédé rhétorique est souvent repris dans la poésie du *melhūn* à la fin d'une aventure exilique ou après une déception amoureuse.

1.1. Inscrire l'exil dans la voie de la transcendance

Se comparant au pèlerin dans sa visite des Lieux Saints (voyage sacré pour un musulman, avant son départ pour le paradis céleste⁸⁹⁵), le poète considère son exil comme un chemin obligatoire pour purifier son âme de la souillure terrestre, avant de rejoindre son créateur : « Safa implore de la miséricorde du Maître des Mondes ⁸⁹⁶ », « صفى بغى العفة من رب العالمين ».

Il adopte la sagesse comme meilleure conduite pour accepter son sort et inscrit sa démarche dans la perspective d'une rémission, afin qu'il puisse retourner au pays : « pardonnez au pécheur, il se repent⁸⁹⁷ », « واسمحو للمذنب راه ندمان ».

Pour sensibiliser son auditoire, il associe son exil à l'écriture du destin (*al maktūb*), acte divin indépendant de la volonté de l'homme : « oh Dieu, c'est ma destinée⁸⁹⁸ », « بالله وعد مقدر », inscrit sur « La table bien gardée » « اللوح », désignant le tableau dans lequel l'avenir de chaque homme est inscrit⁸⁹⁹ :

Sur mon front, mon exil est inscrit ;
l'aventure marocaine, de
par la volonté de Dieu, s'est réalisée⁹⁰⁰

فوق الجبين فرقة وطني مكتوب - من البلاء قصة الغرب وفات

Ce malheur, c'est Dieu qui me l'a réservé ;
sur mon front il est
inscrit, et nul ne peut le faire disparaître⁹⁰¹

بهذا الشئ ربي مواعدني في جبيني مكتوب لا محيد

Tu leur diras : « Allah a décidé (mon exil) par son arrêt ;
sa plume l'a tracé car mention en était portée par avance sur
« la table » (bien gardée)⁹⁰²

قل لهم ربي حكم بقضاه __ اجرى قلمه سابقه في اللوح

⁸⁹⁵ Ce genre de traversée existe aussi dans la tradition poétique occidentale, notamment celle du poète Dante où il se trouve dans son voyage, vu comme un purgatoire (enfer terrestre), à purger ses péchés du plus simple au plus lourd.

⁸⁹⁶ Notre traduction, [pièce XXII, Hedda 3, p. 181].

⁸⁹⁷ Notre traduction, [pièce XXIV, Frach 2, p. 192].

⁸⁹⁸ Pièce XVI, Hedda 1, (note : vers qui reviens à la fin de chaque hedda).

⁸⁹⁹ Vers 108 de la pièce poétique XXXIV, cité par Azza Abdelkader dans ses annotations, p. 153.

⁹⁰⁰ M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 110, [pièce XXXV, Hedda 1, p. 288].

⁹⁰¹ M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 103, [pièce XXXIV, Frach 14, p. 267].

⁹⁰² *Ibid.*, p. 101 [pièce XXXIV, Frach 11, p. 261]

En fin de compte le poète vit son destin et fait varier les types de mobilisation dans l'effort du pardon. C'est dans ce sens qu'une relation tripartite s'installe entre le poète, Allah et le saint Sidi Abdelkader El Jilani, dans une démarche mystique destinée à implorer le pardon d'Allah⁹⁰³.

Si je n'étais noble, Qaddoûr (Sidi Abdelkader) ne m'aurait pas
marqué par son sceau, c'est lui qui est mon garant, il est riche
en mérites⁹⁰⁴

لو ما شريف مل يطبعني قدور
هو الي ظمني مولى الخصلات

Pour appuyer son attachement à son Créateur et montrer son érudition dans le domaine de la théologie, il utilise le champ lexical du Coran, riche d'énigmes, dans sa pièce poétique XXXV. Ce poème est considéré par Azza Abdelkader comme une sorte d'autobiographie, une « confession faite sur un ton narratif », une poésie cabalistique où le poète fournit une date de la fin du monde sous un jeu énigmatique à l'exemple du passage suivant que nous n'avons pas pu expliquer : « J'ai trouvé deux lettres sous la basmala — les ayant vues, j'ai demandé à mourir⁹⁰⁵ », « حرفين صبتهم تحت البسمالة – الا », « نظرتهم طلبت الممات ».

Azza Abdelkader propose des interprétations :

On a vraiment cherché la clé permettant, sinon d'élucider, du moins d'y voir un peu clair dans ce passage. On se contentera d'exposer quelques hypothèses, le champ restant ouvert à la subtilité des chercheurs. Quelles sont ces deux lettres trouvées sous la *basmala*, et de nature à pousser le poète à souhaiter mourir ? Probablement F. et r. signalées au vers 58. La traduction de ce vers montre assez la position prise. La pièce doit dater d'avant 1280 de l'hégire, date à laquelle le poète pensait mourir : f, valeur numérique 80 ; r, 200. Il est mort en 1283-1284.

2^{ème} solution. 1^{er} hémistiche : la vie moyenne du musulman, est de quatre-vingts ans : f. 2^{ème} hémistiche : 1^{er} est l'initiale de *rba 'tach*, le XIV^{ème} siècle qui approchait, et que toutes les traditions donnent comme l'époque de la débâcle finale⁹⁰⁶.

⁹⁰³ Cette présence mystique dans la poésie populaire relève d'une pratique très ancienne. Elle fait son entrée, pendant la période abbasside en Orient musulman, pour traduire les influences religieuses qui habitent l'âme du poète comme le fait de renoncer aux plaisirs de la vie dans la doctrine mystique soufi *al zahd fî tasawwûf*.

⁹⁰⁴ M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 114, [pièce XXXIV, Hedda 2, p. 295].

⁹⁰⁵ M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 113, [pièce XXXV, Hedda 2, p. 293].

⁹⁰⁶ Azza Abdelkader, M.B.B, *Barde de l'Oranais*, p. 159.

Un autre élément en rapport avec l'aspect mystérieux du destin dont le poète est le seul à détenir les secrets, attire la curiosité.

La limite de la vie du musulman est indiquée par la lettre « f »,
O hommes sagaces ; la lettre « r » marqua, Messieurs un
terrible déluge.
Parmi les lettres, j'ai constaté que trois s'harmonisaient : le
Khâ, le ' aïn, et le « m » qui tarde à les rejoindre
Que des tourments s'appêtent à venir ! Châtiment réservé aux
Arabes qui n'auront pas de répit
Beaucoup d'hommes fuient vers les montagnes ; — et le long
des chemins, on rencontre beaucoup de femmes.
Dont les cœurs tremblent de frayeur, et de terreur. Où passe-t-il
l'homme audacieux, rempli de crainte ?
Quatre-vingt-dix est arrivée rapidement alors que le monde est
plongé dans la distraction. Personne n'a prêté attention aux
prédictions des maîtres.
Alors apparaîtra Si Moh'ammed Al-Fâtmi. Mh-ammed Al
Mtûti avec son étendard sera déjà passé⁹⁰⁷

الاسلام حدها « الغايا » فهما - ** في حرف « را » غرق صاعب ياسادات
امن الحروف صبت ثلاثة متوالمين ** « خا » و « عين » و « الميم » عليهم بطات
ماذا هموم الي راها جاية ** اعذاب للعرب ما لهم راحت
عيطه رجال شردوا شور الجبال - ** امع الطريق تجبر عيطه طفلات
رعدوا قلوبهم من خوف و تهوال ** والي زعيم من خوفه وين ييات؟
تسعين جات غاصب والدنيا غافلة ** ماكان من تكاكي بقول السادات
ثمة يبان سي محمد الفاطمي - ** و محمد المتوتي بعلمة فات

Ce passage annonce un horizon tragique qui prend fin avec l'arrivée des « Attendus », Si Moh'ammed Al-Fâtmi et Mohammed Al Mtûti. Selon Abdelkader Azza, ces deux personnages mythiques représentent ce que le récit coranique nomme le *Mahdi attendu* (al mahdi al muntaḍar), un rédempteur eschatologique pour faire régner le salut : « [ils ne forment] selon les uns, qu'un seul et même personnage, précurseur du Mahdi. Selon d'autres, le premier est le vizir du second, lequel n'est autre que le Mahdi lui-même⁹⁰⁸ ».

⁹⁰⁷ M.B.B, *Barde de l'Oranais*, pp. 113-114, [pièce XXXV, Hedda 2, pp. 293-295].

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 160.

Dans l'ouvrage *Le dogme et la loi de l'Islam*⁹⁰⁹, I. Goldziher étudie la présence du personnage de l'Imam *Mahdi* dans les deux traditions musulmanes : chi'ite et sunnite. Dans le Chi'isme, l'Imam Mahdi « ravi à la terre à l'âge de 8 ans à peine, continue depuis lors à vivre, invisible aux hommes, dans un lieu caché, pour paraître à la fin des temps⁹¹⁰ ». Contrairement à la branche du Chi'isme qui considère le récit de l'Imam Mahdi comme un *dogme* « Dans l'Islam sunnite, la pieuse attente du Mahdi [...] n'est jamais arrivée à s'établir en tant que *dogme* ; elle n'apparaît jamais que comme ornement mythologique d'un idéal futur, comme accessoire du système de la conception orthodoxe de l'univers⁹¹¹ »

I. Goldziher consacre dans son étude une analyse importante à ce personnage qu'il nomme « Imam caché⁹¹² ». La métaphore du « retour »⁹¹³ de la justice, vue dans la réapparition de ce personnage mythique (Mahdi), nourrit l'imaginaire de Mostefa Ben Brahim. Ce dernier, ne compare-t-il pas sa propre trajectoire exilique à celle du Mahdi, puisque par son retour, il promet de faire régner la justice ? Par conséquent, la patrie symbolise-t-elle la terre promise ?

Dans tous les cas, ces éléments, introduits par le poète pour mettre en scène un monde caché dont lui seul détient les secrets, ont un effet saisissant sur le destinataire. Par ailleurs, cette présentation dans ce cadre apologue conduit à illustrer un aspect moralisateur de la spiritualité.

⁹⁰⁹ I. Goldziher, *Le dogme et la loi de l'Islam, Histoire du développement dogmatique et juridique de la religion musulmane*, (trad. Fléx Arin, p. 182), Paris, Librairie Paul Geuthner, 1920.

⁹¹⁰ I. Goldziher, *Le dogme et la loi de l'Islam*, Op. cit., p. 181

⁹¹¹ I. Goldziher, *Le dogme et la loi de l'Islam*, op. cit., p. 186.

⁹¹² *Ibid.*, p. 181.

⁹¹³ L'idée du retour d'un Imam ou Prophète pour faire régner la justice n'est pas propre à la religion musulmane. Elle appartient à d'autres religions et croyances qui ont précédé l'islam. Cf. I. Goldziher, *Le dogme et la loi de l'Islam*, op. cit., pp. 182-185.

1.2. Le retour du poète et le vide du lieu originel

Cette quête spirituelle qui donne au poète l'espoir d'une résolution, par son retour dans sa patrie, finit par n'être qu'une illusion comme tant d'autres. Après son retour à la patrie, l'espace traditionnel est décrit comme un désert dont le langage est le silence. Dans le dernier chant qui clôture son œuvre poétique, il entretient un dialogue avec sa bien-aimée Aïcha qui symbolise la patrie. Il déplore l'état de son pays dépeuplé dont il ne reste que des vestiges :

Sa beauté [Aïcha] s'est flétrie et il ne reste que les traits
Oh, je regrette les beaux jours d'autrefois, où sont partis ?

راح الزين منها ما بقى الا الوكر
يا حصراه الايام وين صدوا

Elle a dit : les gens sont partis et je n'ai plus de chance
Oh, je regrette mes amis, où sont-ils ?

قالت راحت الناس ما بقى لي زهر
يا حصراه لحاب وين صدوا⁹¹⁴

Devant ce décor désolant, le poète dit sa déréliction. Ce constat s'accompagne d'une prise de conscience :

Sans retenues, ni héroïsme, ni pudeur, ni fidélité
Il ne reste plus de réunion/fête, les gens sont partis

لا خصلة لاجود لا حيا لا وفا
ما باقي جلسات راحت الناس⁹¹⁵

Ces témoignages font état du déclin de la société traditionnelle. Sans masque, le poète dénonce les vices et les travers de cette nouvelle société. Ce paysage annonce par ailleurs la victoire de la colonisation à prendre les territoires des tribus et l'errance d'un peuple, condamné désormais à l'exil :

⁹¹⁴ Notre traduction, [pièce XXXVII, Hedda 1, p. 298].

⁹¹⁵ Notre traduction, [pièce XXXVII, Frach 1, p. 299].

Quelques-uns demeurent exilés et les autres ont rejoint leur tombe
L'amour reste solitaire, étranger à ce pays

شي منهم منفي وشي سكن في القبر
راه العشق باقي غريب وحده

Mon état est semblable au votre, ô femme/ Je n'ai trouvé que la
perfidie
C'est une génération de chacals/ Ils ont tous été pervertis

حالي حلتك يا امرأة لقيت الغدر
جيل الذباب ذا الناس كل فسدوا

Safa pleure et en souffre
Il demeure étranger, seul en ce temps

صفي راه بيكي طليب بلا جمر
راه غريب في ذا الزمان وحده⁹¹⁶

Le déictique spatial s'accompagne, *ipso facto*, du déictique temporel pour dire l'avortement du dialogue entre le poète et cette société. Il est spectateur de ce qui reste, après l'effondrement d'un rêve. En effet, le lieu tant fantasmé par le poète durant son exil, ne fait qu'accroître sa mélancolie et son désespoir. Il prend conscience que la souffrance de l'exil n'a fait que l'empêcher d'en vivre une autre : celle de la perte du pays. Cette souffrance est symbolisée par le feu ardent :

Mes entrailles brûlent d'un feu dont la flamme rouge ne
s'éteindra pas⁹¹⁷

وقدات النيران في ضمري
ما تطفأشي شاعلة حمراء

Ainsi, la figure du poète dans la littérature algérienne demeure déchue, exclue de son lieu originel, même après son retour à la patrie.

⁹¹⁶ Notre traduction, [pièce XXXVII, Hedda 2, p. 300].

⁹¹⁷ *Ibid.*, p. 98, [pièce XXXIV, Frach 7, p. 255].

2. La trace, son effacement et le dispositif testamentaire

Imitant la princesse des *Mille et une nuits*, Lyyli Belle raconte des histoires à son auditoire en attendant le retour du père. Outre les histoires de la petite fille, cette narration laisse entendre les récits des *Mille et une nuits* convoqués tant par l'intertextualité que par la performance de son auditoire. En fixant son regard sur l'horizon, elle se voit emporter loin au désert où elle semble attendue par son grand-père. La rencontre avec ce cheikh vêtu en blanc, arborant une longue barbe blanche, l'initie à une aventure singulière, afin de renouer avec l'origine de son père⁹¹⁸. Sous la figure à la fois du philosophe-mystique et du savant, ce nomade la conduit sur le chemin de la découverte. Que va-t-elle découvrir ? Le désert n'offre pas plus de réponses qu'une trace laissée par un lézard, une écriture sur le sable, énigmatique et éphémère, des *atlals*. Signes sémiotiques ou mystiques, comment doit-on les comprendre ?

Nous verrons que la découverte ne passe pas par un long chemin d'investigation, mais se réalise en une séquence rapide que seul le nomade, habitué à lire le langage du désert, est capable de déchiffrer. L'histoire de l'inscription que recompose le grand-père, se mesure donc à l'aune de la connaissance du savoir de la nature et son énonciation reposant ici sur une économie langagière : « Un bédouin est économe de ses paroles, de ses gestes : de tout sauf de son temps, à dit papa⁹¹⁹ ».

Comment peut-on interpréter cette rencontre avec le grand-père dans un espace jamais vu par Lyyli Belle ? La traversée de la petite fille s'inscrit-elle dans une quête de filiation identitaire, uniquement possible qu'à partir d'une « narration première », tenue ici par le grand-père ? Ce passage du roman nous permet d'entrevoir une lecture croisée entre fantasme du père, histoire personnelle et histoire collective. Comment penser alors cette rencontre qui trouve son apogée dans l'inscription de la trace ?

⁹¹⁸ Se reconnaître ici comme sujet, implique le retour de Lyyli Belle vers le passé où l'appel du père est une manière de livrer des indices d'une identité qui se pense comme appartenant à une lignée.

⁹¹⁹ *L'Infante maure*, p. 149.

2.1. Le grand-père, éclaireur de la trace

Dans « une tente de bédouin⁹²⁰ », ce cheikh est présenté comme l'habitant du désert, le gardien de ce lieu où le vent « frise et défrise le sable sans cesser d'arracher à l'aveuglante pureté du désert moins une chanson, ou une plainte, qu'un récit fait avec les mêmes mots redits, les seuls connus de lui⁹²¹ ». Il se distingue des autres personnages par son habillement, son expression corporelle et sa voix qui se fait entendre au-delà de la parole. Impressionnée, Lyyli Belle le décrit comme un personnage différent de ceux qu'elle nous a présentés jusqu'ici :

[...] barbe blanche, turban blanc, et sur lui tout le reste blanc : un cheikh n'est assis là, me semble-t-il, que pour moi. Comme il est assis, jambes croisées, en blanc [...] Il m'observe d'un œil à la fois aigu et distant et cela dure et, de tout ce temps, pas un son, pas un mot. Même sous sa barbe, on se rend compte qu'il a un visage, creusé par le silence. [...] Regard et visage insondables, il est peut-être plongé dans un entretien éternel avec ses anges.⁹²²

Présenté ainsi, au milieu du désert, le cheikh rappelle la figure du patriarche voire du prophète, notamment par son pouvoir d'entretenir un lien avec le caché. Il est donc loin d'être captif des enjeux idéologiques et identitaires que vivent les autres personnages, liés entre autres au nouvel espace physique, comme marqueur identitaire. Dans la poursuite de leur dialogue sur la connaissance du désert et de la neige⁹²³, le grand-père donne à Lyyli Belle, un basilic présenté comme son compagnon fidèle. Perplexe, elle s'interroge :

[...] que saurait m'apprendre ce malheureux monstre ? Me parler ? Mais comment le pourrai-t-il ? [...] les bêtes parlent autrement [...] je vais déposer celle-ci sur le sable [...] elle paraît d'abord surprise de se sentir libre de ses mouvements [...] pfuit ! disparue, [...] a fondu dans le sable, n'oubliant que les marques inscrites par ses griffes, des marques aussi nettement gravées que sur du marbre.⁹²⁴

⁹²⁰ *Idem.*

⁹²¹ *Ibid.*, p. 149.

⁹²² *L'Infante maure*, p. 147.

⁹²³ Cf. Partie 2, p. 220.

⁹²⁴ *L'Infante maure*, p. 157.

Dans ce contexte énonciatif, la narration, prise en charge par le cheikh, met en scène une histoire qui se veut libre de toutes contraintes. Racontée par le lézard, l'écriture qui en résulte intrigue la petite fille, incapable de la lire : « Mais alors qu'a-t-elle écrit ? Je contemple attentivement ces gribouillis, je les étudie. Je n'en tire qu'un mal de tête, ils ne me parlent pas⁹²⁵ ».

Lyyli Belle n'arrive pas à déchiffrer l'écriture et pourtant elle s'inscrit clairement sur le sable, faisant du désert sa « page blanche ». L'impossibilité de proposer une lecture à cette écriture nous conduit à l'interrogation suivante : quelle langue serait-elle en mesure de lire l'inscription ? De quel moyen intellectuel devrions-nous disposer pour interpréter cette écriture ? Autrement dit, quelle voix correspondrait à cette inscription ?

Dans l'expérience du basilic, la voix s'émancipe laissant la parole au silence, par l'accélération du récit produisant ainsi une ellipse narrative. De la sorte, l'indicible s'exhibe dans l'espace romanesque dibien et impose un impératif qui trouve son illustration dans ce passage de Marguerite Duras : « Écrire. Je ne peux pas/personne ne peut/il faut le dire : on ne peut pas/ et on écrit⁹²⁶ ». La philosophe Judith Schlanger, intéressée par la question identitaire, appelle la trace la « disparition imparfaite⁹²⁷ », c'est-à-dire, une disparition qui par son évasion ou son absence, dit sa présence.

Associer le silence à l'objet manquant nous renvoie au mythe de Babel, ce châtiment que l'homme a reçu pour avoir imité Dieu dans sa création. Ce châtiment a été dépassé par la traduction⁹²⁸. Mohammed Dib en fait usage dans son écriture, notamment dans *Neiges de Marbre*, où il nous invite à penser la traduction et le traduire inhérents à son écriture, comme activités qui tentent de reproduire l'original : « J'ai encore traduit quelques pages ; c'est mon métier, traduire. Activité qui donnerait à penser et sur elle-même, et sur ce que l'on fait. Se luxer le poignet à force d'écrire sans être écrivain⁹²⁹ ».

⁹²⁵ *L'Infante maure*, p. 158.

⁹²⁶ Marguerite Duras, *Écrire* (1993), Paris, Gallimard (Folio), 1995, pp. 51-52.

⁹²⁷ Judith Schlanger, *Présence des œuvres perdues*, Paris, Hermann, coll. « Savoir lettres », 2010.

⁹²⁸ Cf. George Steiner, *Après Babel, une poétique du dire et de la traduction*, traduit de l'anglais par Lucienne Lotringer, Paris, Albin Michel, 1978.

⁹²⁹ Mohammed Dib, *Neiges de Marbre*, *op.cit.*, p. 57.

Nous nous confrontons ici à l'impossibilité de retrouver l'origine (original). Réciproquement, l'original, le signe, se laisse consumer, comme le précise Mohammed Dib dans *L'arbre à dire* :

Le désert s'affiche en page blanche qu'une nostalgie du signe consume, et le signe à son tour s'y laisse prendre avec la conscience que, jalouse de sa blancheur, cette page l'aspirera, l'avalera en même temps qu'il s'y inscrira, ou guère longtemps après. Et plus du tout de signes, d'écriture. L'unique, le grand espoir sera que d'improbables traces (atlatl) y subsistent.⁹³⁰

Cette réflexion inscrit l'écriture dibienne dans une pratique traductive. Cet acte de traduire qui se rapporte à la poétique, Henri Meschonnic, dans son ouvrage *Poétique du traduire*, le qualifie d'«amnésie collective; une dés-écriture, une dés-historisation⁹³¹» relative à l'oubli.

Afin de saisir cette inscription, le grand-père ordonne à Lyyli Belle : « Retourne là où tu as déposé la bête et lis ce qu'elle a écrit. Des *atlatls*, à n'en pas douter. Va, fillette.⁹³² » La petite fille court vers l'endroit où elle pense retrouver la « fausse écriture⁹³³ » du basilic : « Elle n'y est plus ! Le sable est devenu la page blanche [...] Trop tard. Contre tout espoir, toute raison, je poursuis mes recherches. Peine perdue. [...]»⁹³⁴.

Mohammed Dib nous a habitués, comme dans *Le Talisman* ou *Le Désert sans Détours*, à cette forme d'écriture indéchiffrable, qui brouille le personnage autant que le lecteur, sans leur offrir le temps (aussitôt écrite aussitôt effacée) ni l'outil pour décrypter le sens de cette écriture. Qu'elle soit écrite sur la dalle (*Le Talisman*) ou sur le sable, cette « fausse écriture » ne délivre pas de sens.

⁹³⁰ *L'Arbre à dire*, p. 48.

⁹³¹ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2012, p.21.

⁹³² *L'Infante maure*, p. 159

⁹³³ *Idem*.

⁹³⁴ *Ibid.*, p. 159.

Autrement dit, « l'écriture n'est rien d'autre qu'un long apprentissage du vide [...] En effet, comme tout artiste conscient de son travail et de ses enjeux, il sait que l'art véritable ne vise pas à remplir le monde d'effigies, mais au contraire à débarrasser les signes de leurs référents fantomatiques pour nous permettre de retrouver la nudité de notre propre présence/absence au monde.⁹³⁵ » Comment peut-on penser la « fausse écriture » sous « l'empire de l'éphémère et de l'éternel⁹³⁶ » ? S'agit-il d'une écriture qui en cache une autre ?

2.2. Le sens des *atlals*

Dans ce contexte, l'expression de « fausse écriture », pour qualifier la trace (les *atlals*), est pensée en rapport avec l'espace de la révélation en question, le désert « site emblématique où s'origine le Sens et où l'homme apprend à se dépouiller de toutes ses fausses évidences par un long [...] travail sur lui-même⁹³⁷ ». D'après cette citation, la « fausse écriture » serait-elle la fausse évidence ? Le retour aux sources, autrement dit au « point zéro », épure l'être de ses fausses évidences. Nommer les choses n'a alors pas de sens dans cet espace. Le sens du signe s'évanouit-il « à force d'incessants viols à la mémoire⁹³⁸ » ?

Cette trace ne figure dans le roman ni comme une science ni comme une connaissance que l'on peut transmettre dans un langage. Elle se réalise dans un fait, un phénomène, un évènement qui se passe quelque part, dans un laps de temps donné. Elle allie l'inscription à l'effacement, comme pour dire la possibilité d'une différence et d'une mutation dans le système symbolique. Dans la manifestation muette de la trace, ne s'agit-il pas d'un renversement du sens, qui fait appel à l'écriture de l'« Incident », au sens barthésien du terme ?

⁹³⁵ Mourad Yelles, Mohammed Dib ou l'« écriture du sable », in *Expressions maghrébines*, Revue de la Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines, Vol. 4n n° 2, hiver 2005, Mohammed Dib Poète, p.30.

⁹³⁶ Expression qui désigne le désert, Cf. *L'Arbre à dire*, *op. cit.*, p. 19.

⁹³⁷ Mourad Yelles, Mohammed Dib ou l'« écriture du sable », in *Expressions maghrébines*, Revue de la Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines, Vol. 4n n° 2, hiver 2005, Mohammed Dib Poète, p.30.

⁹³⁸ *L'Arbre à dire*, *op.cit.*, p. 38.

Dans le chapitre *L'empire des signes*, consacré à l'étude du *haïku*⁹³⁹, Barthes définit l'incident comme « ce qui tombe, c'est ce qui advient, incongruité minime, l'aventure minuscule, un détail qui touche le sujet dans la saisie immédiate du monde. » Et il n'y a pas de sens à en tirer, rajoute-t-il. C'est : « tout ce qui tombe comme une feuille, la saisie de la chose comme événement et non comme substance, atteinte de ce bord antérieur du langage⁹⁴⁰ ».

Il est important de rappeler l'intérêt du *haïku* chez Barthes. Après avoir écarté la perspective d'un roman associé, selon lui, à un passé brumeux, « incompatible avec sa faiblesse mémorielle⁹⁴¹ », il fait du *haïku* une théorie pour la préparation du roman. Pour ce faire, il exploite le temps présent qu'il pense comme le « matériau » de son projet : « On peut écrire le présent quand il tombe sur vous ou sous vous, sous votre regard sous votre écoute⁹⁴² ».

Nous pouvons exploiter cette théorie barthésienne sur l'incident pour interpréter la question de la trace, telle qu'elle s'exprime dans *L'Infante maure*. En effet, l'écriture de la voix se révèle dans la manifestation de la trace comme incident. Ce dernier, offre un espace opportun pour repenser et réinvestir la trace, non pas à partir du passé, mais dans un laps de temps présent, tel qu'il se manifeste dans l'aventure du basilic. Les passages qui disent « l'incident » de l'inscription de la trace sont au présent.

Avant la manifestation des *atlals*, les marqueurs temporels sont absents et aucun lien temporel n'est signalé : « Je vais à l'écart de la tente m'installer sur le sable qui est, avec le ciel, la seule chose existante ici. Des dunes aussi roses que le ciel est bleu, aussi loin qu'on regarde autour de soi, et rien⁹⁴³. » L'inscription de la trace ne traduit aucune temporalité à la manière de l'expression d'un « incident » : « [...] pfuit ! [la bête] disparue, je ne la vois plus. Elle s'est enfoncée, a fondu dans le sable, n'oubliant que les marques [...] aussi nettement gravées que sur du marbre⁹⁴⁴ ».

⁹³⁹ Cf. *L'empire des signes* et *Préparation du roman*.

⁹⁴⁰ Roland Barthes, *L'empire des signes*, Paris, Le seuil, pp. 86-97.

⁹⁴¹ *Ibid.*, p. 42.

⁹⁴² *Ibid.*, p. 45.

⁹⁴³ *Ibid.*, p. 157.

⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 158.

Cette indifférenciation temporelle vise à abolir toute notion de durée, afin de marquer la différence avec la première quête vécue par les personnages, notamment dans leur attente longue répétitive et sans fin, comme nous l'avons étudiée dans le troisième chapitre de la deuxième partie de la thèse⁹⁴⁵. À l'inverse, nous notons une surdétermination spatiale réservée à l'espace du désert. Les indicateurs spatiaux sont souvent des déictiques renvoyant tous à l'espace de l'énonciation. Dans la perspective dibienne, relevée particulièrement dans *L'Arbre à dire*⁹⁴⁶, (la) les traces que véhicule le désert « lieu de la négation de l'Histoire⁹⁴⁷ », sont, elles-mêmes, un signe de mutisme puisque, aussitôt déclarées, elles s'effacent pour laisser place à une nouvelle inscription cédant, à son tour, la place à une autre. Contre toute attente la trace ne subsiste pas et le grand-père ne peut que nommer la trace : les *atlals*.

Les travaux de Michel de Certeau sur la manifestation de la trace pour écrire l'histoire semblent intéressants à rappeler ici. L'écrire ne se résume pas à un jeu de miroir où le même renvoie à sa propre image, déclare-t-il, mais il « suppose un écart qui est l'acte même de se constituer⁹⁴⁸ », le même intervalle qui est compris ici dans l'expérience de la trace. Dans cet ordre d'idées, la rencontre de Lyly Belle avec son grand-père offre un dépassement de la temporalité du monde et autorise un dialogue avec le lieu promu. En revanche, la découverte de la trace (*atlals*) ne fait que s'ouvrir sur le caché, cette voix phénoménologique qui, dans sa manifestation, affiche l'indicible.

Ce voyage au désert, qui se présente comme un retour aux sources s'annonce nécessaire pour la petite fille. Le récit de rétrospection se réalise dans une aventure phénoménologique qui situe le récit de la petite fille à partir d'une trace parmi d'autres, enfouie dans le désert. Cette relation à la mémoire se construit à partir d'une lecture du vide qu'a laissé le basilic. Ainsi, le désert est l'espace par excellence du signe, de sa révélation, mais aussi du vide et de l'absence : « Empire de l'éternel effacement⁹⁴⁹ ». Il est le lieu qui ne laisse échapper aucune parole et la vérité de la trace réside dans cette quête jamais achevée.

⁹⁴⁵ Cf. partie sur l'attente.

⁹⁴⁶ Cet essai propose une réflexion sur l'écriture algérienne et son lien avec les enjeux identitaire, historique et linguistique.

⁹⁴⁷ « [...] lieu de toutes les naissances, le désert est également celui de toutes les régressions », « feuille blanche sur laquelle tout peut s'écrire, et s'effacer l'instant d'après. L'effacement, effet d'une intolérance à tout ce qui transgresse et ambitionne de laisser une trace, produit aussi le désert ». Dib, *L'Arbre à dire*, p. 18.

⁹⁴⁸ Michel de Certeau, *L'absent de l'histoire*, Tours, Mame, 1973, p. 158.

⁹⁴⁹ *L'Infante maure*, p. 17.

Dans son analyse de la trace chez l'écrivain Abdelwahab Meddeb, Beïda Chikhi remarque le même processus du retour aux sources convoqué par l'écriture du roman *Talismano*. Dans la traversée des personnages, elle voit une forme d'« affrontement du corps avec l'espace premier⁹⁵⁰ » qui donnera une « ouverture de la mémoire sur un labyrinthe⁹⁵¹ » de souvenirs ou la voix se perd dans un tourbillon sans fin. C'est, en effet, le cas pour le parcours de Lyyli Belle. Sa traversée du désert implique plusieurs histoires : la sienne, celle de son grand-père, mais aussi celle du prophète Abraham, sa femme Agar, son fils Ismaël et leur exil. Nous avons même l'impression que les deux histoires se confondent. En effet, Lyyli belle se projette dans la figure d'Ismaël. Abandonnée par son père comme lui, son retour au désert lui accorde les retrouvailles avec la source. Elle revient au désert, terre première de tout exil, où s'est révélée la source :

Je veux être comme papa, l'enfant dont Ismaël a été le premier père. Une paternité avant toutes les autres. Une paternité passée dans le même sang, de papa jusqu'à moi. Et il a dit : l'enfant Ismaël chassé de la maison paternelle avec Agar sa mère, était sur le point de mourir de soif dans le désert [...] une source d'eau a jailli sous le talon d'Ismaël. Alors l'ange est venu et il a parlé à la mère : *Qu'as-tu, Agar ? Ne crains pas, car le Seigneur a entendu la voix de l'enfant dans le lieu où il est. Lève-toi ! Relève l'enfant et prends-le par la main, car je ferai de lui ...*⁹⁵²

Elle se met par moment à imaginer la suite de ce récit au point d'entendre la voix d'Ismaël : « m'appelle-t-il ? Il n'y a que du sable et du sable, et la voix de papa⁹⁵³ ». Le miroitement du désert donne l'impression d'une résolution ou d'une restitution de la voix du récit premier, celui qui maintient la paternité. Lyyli Belle continue sa traversée :

Mais je dois arriver au sommet de la dune désignée par mon grand-père. Une source finira-t-elle aussi par y naître sous mon talon ? [...] Je suis parvenue sur la dune, une tour tendre, fondante. Je contemple le désert qui, de chutes en chutes, de rebonds en rebonds, ne joue qu'à se rassembler plus loin et déborder, toujours immobile, après une dernière, par-delà l'horizon. [...] Mais sous mes pieds, tout au fond, nette, une entaille s'ouvre dans les chairs blondes. Effet d'une ombre plus accusée ? Étrange, elle paraît avoir été de tout temps là, où en fait il n'y a jamais rien eu que le sable. Elle rassemble à ... - je suis déjà venue ici, comment se fait-il que je ne l'aie pas remarquée ?⁹⁵⁴

⁹⁵⁰ Beïda Chikhi, *Maghreb en textes, op. cit.*, p. 156.

⁹⁵¹ *Ibid.*, p. 158.

⁹⁵² *Idem.*

⁹⁵³ *Op. cit.*, p. 173.

⁹⁵⁴ *L'Infante maure*, p. 173.

Penser l'exil sous cet angle nous renvoie aux analyses de Beïda Chikhi, en particulier dans ce qu'elle nomme « l'effet Ismaël⁹⁵⁵ » et son « retrait stratégique⁹⁵⁶ », dans son ouvrage *Maghreb en textes*. Dans ce dernier, la transmission de la parole est bloquée, toutefois, récupérée par l'Ange, « seule écoute possible dans le désert, jusqu'au retentissement de l'ordre divin à Mohamed : 'Lis', qui remet en mouvement la transmission⁹⁵⁷ ». Dans le retrait (l'exil) d'Ismaël, il y a étouffement de la parole dont la seule survie réside dans la transmission. Mais cette parole de la transmission est sauvée et régénérée par l'intervention de l'Ange qui évite sa perte (l'écho, le vide du désert et l'écho de la parole). C'est donc bien l'ordre de l'énonciateur de la parole de transmission qui a permis « le mouvement de la transmission⁹⁵⁸ » qui s'effectue en deux phases : celle de l'écoute – réception de l'écho de la parole qui est symbolisée par le vide du désert – et celle de l'intervalle ou la marge, que peut comprendre l'espace entre le premier dire et le second.

À travers ces passages, un lien semble se créer entre les écritures de récits sacrés, plus particulièrement bibliques et coraniques, et les écritures algériennes. Nous remarquons qu'il s'agit, en effet, de rappeler l'exil comme figure majeure de la destinée humaine, survenue suite à un châtement, à commencer par le premier exil-bannissement d'Adam et Eve du Paradis. Mais le fait de chasser Ismaël de la maison paternelle, nous renvoie aux événements religieux à dimension mythologique liés au déplacement dans la tradition coranique comme le départ⁹⁵⁹ du prophète Mohammed de la Mecque pour Médine, obéissant à un ordre de Dieu, afin de porter et de transmettre la parole divine. Nous pouvons en dire autant pour l'exil d'Ibrahim dans les traditions monothéistes.

⁹⁵⁵ Beïda Chikhi, *Maghreb en textes*, p. 78.

⁹⁵⁶ *Ibid.*, p. 79.

⁹⁵⁷ *Idem.*

⁹⁵⁸ *Idem.*

⁹⁵⁹ En arabe *al-hijra*, du verbe *hajara*, de la racine [hjr], qui signifie rupture, séparation, détachement, émigration, exil.

Dans le cadre de notre questionnement sur l'écriture de la trace, cette réflexion théorique sur le lien entre la voix, son énonciation et l'espace, nous conduit à nous interroger sur la sacralité⁹⁶⁰ du lieu en relation avec l'inscription (dire, écriture, trace)⁹⁶¹. La trace se présente comme le « miroir d'un temps qui ne passe plus⁹⁶² ». L'impossibilité de mettre à jour une réponse hante la conscience de l'écrivain et y forme un écho où résonne une sorte d'incantation spectrale et embrouillée sur les origines.

Dans cet ordre d'idées, la migration de la parole vers un ailleurs « étranger »⁹⁶³ suppose un glissement du sens du message premier, lié à son inscription dans un nouveau lieu qui avait déjà sa propre parole. La fuite de la parole première causée par l'exil renvoie à ce qui échappe à « l'ineffable, [...] qui va générer cette position de "l'étranger professionnel"⁹⁶⁴ ». Nous comprenons par-là que la perte est le résultat du retrait, de l'exil et l'élément stimulateur du passage, du dépassement et de l'engendrement. L'exil devient, dans ces conditions, « [...] une notion théorique, fondatrice du discours théorique lui-même ; elle se situe entre le Tout et le Rien, et son destin et son parcours sont liés à ceux du livre premier, par-delà de Dieu, c'est à dire de "cette condition linguistique" première⁹⁶⁵ ». Cette lecture n'implique pas que des relations généalogiques, mais ouvre aussi le débat sur la transmission et le lien de filiation entre le grand-père et la petite fille. La notion de filiation ne s'estompe pas.

Beïda Chikhi note :

[...] la reconnaissance, dans l'étrange affrontement du corps et de l'espace, de la scène originelle et du rite de la naissance, est à l'origine du désir d'expatriement. Ce mouvement vers l'extérieur à l'instinct : l'exil et le retour seraient de l'ordre de la nécessité dans son rapport au souffle et à la respiration. La quête d'autres labyrinthes serait motivée par le désir de retrouver une sorte de labyrinthe natal. La question, qui lui est étroitement liée, de l'absence et de la trace ne peut se rencontrer, poursuit Meddeb, que dans l'acte d'écrire et son rapport avec la voix⁹⁶⁶.

⁹⁶⁰ La sacralité ici est un sentiment subjectif qui est déterminé par les croyances et les convictions de chaque être.

⁹⁶¹ L'idée de la signature chez Dib se traduit dans l'espace de la spirale ou le désert.

⁹⁶² Dib, *Neiges de marbre*, *op.cit.*, p. 100.

⁹⁶³ Nous le retrouvons dans l'évangélisation et l'islamisation par exemple (prosélytisme).

⁹⁶⁴ Cf. expression de Khatibi, citée par Beïda Chikhi in *Maghreb en textes*, p. 79.

⁹⁶⁵ *Maghreb en textes*, *op. cit.*, p. 77.

⁹⁶⁶ *Ibid.*, p. 90.

Il y a là matière à repenser le récit à la manière de Maurice Blanchot, dans *L'attente l'oubli*⁹⁶⁷, où l'attention est plus portée sur la voix que sur la parole qu'elle véhicule : « C'est la voix qui t'est confiée, et non pas ce qu'elle dit. Ce qu'elle dit, les secrets que tu recueilles et que tu transcris pour les faire valoir, tu dois les ramener doucement, malgré leur tentative de séduction, vers le silence que tu as d'abord puisé en eux⁹⁶⁸ », parce que « cette carence de témoin à transmettre dure en fait depuis des siècles⁹⁶⁹ ».

Par la fuite de la trace, l'inscription se fait dans une forme d'atemporalité : Lylyli Belle ne peut être témoin que de l'effacement de la trace. *L'héritière dans les arbres*⁹⁷⁰, est-elle prête à réinventer son histoire pour ne pas mourir face au silence ?

2.3. Lylyli Belle face au dispositif testamentaire

Dorénavant, Lylyli Belle est l'héritière d'un legs qui fait d'elle autant la gardienne que la transmettrice de la trace : « Revenue à la tente, je m'arrête sur le seuil [...] Mais point de grand-père. Le beau cheikh tout en blanc n'est pas sous sa tente, il n'est nulle part. Aucune trace de sa présence aussi loin que s'étende le désert. Alors je prends sa place⁹⁷¹ ». Lylyli Belle est héritière de ce que l'on ne nomme pas, secret qu'elle garde et qu'elle ignore pourtant : « La gardienne du jour, de la nuit, des esprits et des gens. La gardienne du monde. De tout ce que tu peux imaginer!⁹⁷² ». De plus, devra-t-elle témoigner :

- J'ai vu le vieux cheikh surgir [...]
- Témoigne
- De quoi ? ai-je dit
- De ce que tes yeux ont vu
- Mes yeux n'ont peut-être rien vu
- Témoigne de ce que tes yeux n'ont peut-être rien vu⁹⁷³

⁹⁶⁷ Maurice Blanchot, *L'attente l'oubli*, Paris, Gallimard, 1962.

⁹⁶⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁹⁶⁹ *Idem.*

⁹⁷⁰ Titre du premier chapitre de *L'Infante maure*.

⁹⁷¹ *L'Infante maure*, p. 160.

⁹⁷² *Ibid.*, p. 18.

⁹⁷³ *L'Infante maure*, p. 166.

Le témoignage de ce secret véhiculé par la trace, laissée par le basilic, nous rappelle l'expérience du « tracement », mouvement qui ne laisse pas de trace, telle que définie par J. Derrida⁹⁷⁴. Ce secret est celui de l'être avec soi, autrement dit, le secret de l'intériorité. La révélation se fait à partir d'une rencontre avec le grand-père que Lyyli Belle a imaginé. À partir de l'enseignement que le grand-père met à la disposition de sa petite fille, Lyyli Belle devient, elle-même, dépositaire du secret. En effet, elle est invitée à y adhérer pour satisfaire le besoin de la filiation.

Le silence de la chose manquante, dans son intégralité, celui du langage ou de la parole première, celui de la parole proférée ou de l'être aimé/fantasmé, débouche ici sur un dialogue des voix. Ces voix parlantes sont symbolisées dans *L'Infante maure* par les parties d'un arbre qui n'ont pas fini de pousser tout comme ces voix qui n'ont pas fini de dire. C'est pour cela que c'est, à partir de cet arbre, que Lyyli Belle choisit de recréer son monde dans *L'Infante maure*.

Cette aventure que Lyyli Belle a vécue lui ouvre un chemin vers une forme de conciliation avec son propre récit. En effet, à travers l'inscription éphémère laissée par le passage du lézard, le grand-père assure un procès de symbolisation qui lui permettra de se réconcilier avec son image ontologique. Il inspire à cette narration la figure de l'ancêtre qui autorise la continuité de la transmission.

Par cette symbolique, l'homme ne peut plus être pensé comme un être interdit de paroles, cet étranger perdu dans la culture de l'Autre. Il est désormais porteur de traces de l'humanité. Dans l'ouvrage *L'arbre à dire* de Mohammed Dib, « l'arbre à dire » est une « expression trouvée par un enfant, c'est plutôt l'être parlant, tout être parlant, et ses paroles peuvent être de lui, de vous, de moi, des autres, du ciel, de cet air entre arbre et ciel⁹⁷⁵. » Dans *L'Infante maure*, après la rencontre avec le grand-père, Lyyli Belle annonce : « À ce moment, la statue que je suis bondit par-delà le gouffre invisible qu'elle devine ouvert à ses pieds et s'en va pirouettant, le corps soulevé par l'état de grâce qui porte les danseuses.⁹⁷⁶ »

⁹⁷⁴ Cf. Jacques Derrida, *Passions*, Paris, Galilée, 2006.

⁹⁷⁵ *L'Arbre à dire*, quatrième de couverture.

⁹⁷⁶ *L'Infante maure*, p. 181.

Dans sa quête intérieure, Lyyli Belle s'identifie à une nomade. Elle se projette dans des temps antérieurs où elle se souvient de ce qu'elle avait oublié. Légère telle une plume, elle s'étend et flotte dans tous les espaces où le soi « ne fait qu'aller, venir dans ce monde et laisser son image en gage dans tous les lieux⁹⁷⁷ ». Le « je » narrateur de Lyyli Belle est un « je » historique, c'est-à-dire un « je » appartenant à des espace-temps différents et émanant de voix multiples. Son image « veillera, ici, sur un fond de verdure et de soleil, là-bas, sur un excès de ciel et de sable⁹⁷⁸ ».

Le dialogue des espaces et des voix place le « je » errant dans une pensée de l'altérité. Autrement dit, ces relations tremblantes véhiculées par la présence du secret permettent de penser le divers sans l'enfermer, en laissant ouvert le processus de transformation. Ainsi, le « je » exilé s'inscrit dans une poétique de la Relation, au sens glissant du terme⁹⁷⁹ : « On est vite loin, ailleurs, dans une vie libre de souvenirs bons ou mauvais, îles, archipels allant au fil de l'eau. Ou, comme dans cet espace que je connais à présent où vite aussi on se trouve au bout du silence⁹⁸⁰ ».

Le silence se répète dans l'œuvre dibienne pour exprimer le même message : chant, cri, trace. Parcours ambigus, venus d'un espace « en ses lointains, lourds d'un poids insoupçonné, tout enrobé dans une transparence irrévocable et prenant des tonalités proches sans être plus proche, cet espace, oui, de sable, oui, où j'ai rencontré mon grand-père [...] où je vais et viens. Je suis là-bas, de retour, même si je suis ici⁹⁸¹ ». L'écriture confère ici à la parole poétique un caractère énigmatique qui trouve son apogée dans l'inscription de la trace.

⁹⁷⁷ *Ibid.*, p. 170.

⁹⁷⁸ *Idem.*

⁹⁷⁹ Les éléments que véhicule la Relation renvoie à l'histoire et la géographie. Dans une rencontre avec l'autre, il y'a une part d'opacité qui nous échappe et que l'on ne saisie pas. C'est le propre de la pensée du divers. Et la poétique de la relation développe une philosophie nomade qui s'inscrit dans l'idée du rhizome. Cf. Edouard Glissant, *Poétique de la Relation, Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990.

⁹⁸⁰ *Ibid.*, p. 163.

⁹⁸¹ *Idem.*

3. La valeur thérapeutique de la musique : panser le corps de l'écriture

À la fin de son parcours exilique, Yacine prend conscience que Fitna n'est qu'une fable qu'il a construite de toutes pièces, une illusion. « Amoureux d'une belle illusion⁹⁸² », il déclare que seule l'écriture, « une autre illusion », permet de combler les gouffres de la première. Afin de soulager son désespoir, il emprunte la voie de l'écrivain et se console par l'écriture : « Je souhaite que ces mots te soient une forme de consolation. L'écriture ici n'est pas un ensemble de mots, mais un rendez-vous d'amour où joies et déceptions sont légion⁹⁸³ », « *أتَمَنَى أن تجدي بعض العزاء في هذا الكلام. الكتابة هنا ليست مفردات ولكنها* », « *موعِد غرامي فيه الكثير من الأفرح والخيبات* ». Exilé de sa trace historique/identitaire, Yacine décide de recoller les fragments de son histoire. Il « soigne » les blessures du pays, symbolisé par le corps de la poétesse Hanine, amputé de son sein à cause d'un cancer. Il dévoile ses désirs et ses passions les plus enfouies pour les réaliser dans le corps de Hanine. Il tente par ce faire de lui redonner sa beauté :

Je trouvais sous mes doigts le tracé léger de la cicatrice. Et ce que Hanine m'avait raconté me revint en mémoire. [...] Du bout des doigts, je suivis l'ensemble de la blessure qui se déchirait au plus profond de mon être. J'eus envie de hurler que la vie était injuste, mais je me fis violence puis je m'abandonnais lorsque mes doigts et mes lèvres gagnèrent le mamelon du sein que la cruauté des jours avait épargné. Je le suçai et sentis affluer le lait. Le voici ! Si tu te croyais desséchée, tu t'es bel et bien trompée ! Tu es toujours une femme complète que les caresses des mains, la fougue du cœur et le désir des doigts appellent. Et voici la folle assise sur la tombe du walî Salah [...] ⁹⁸⁴

أتَحسَس الذنوب الخفيفة. أتذكّر ما قالته لي حنين. [...] أتلمّس تفاصيل الجرح الذي كان يتفتق قليلا في داخلي. الحياة ظالمة، كدت أصرخ ولكنني قاومت شطط الروح ثم استسلمت عندما تدرجت يدي وشفّتي إلى حلمة النهدي الذي لم تقتله الأيام ولا السنوات الصعبة. رضعت الحلمة، شعرت بالحليب يتدفق. ها هو ذا؟ تخطئين إذ تظنّين أنك صرت جافة؟ مازلت امرأة كاملة، تشتهيها ملامس اليد وعنفوان القلب ورغبة الأصابع. هاهي ذي [...] ⁹⁸⁴المهيوّلة تجلس على قبر الوالي الصالح

Comment peut-on lire la symbolique de la cicatrice que porte le corps de la poétesse ?

⁹⁸² *Les Balcons*, p. 290.

⁹⁸³ *Ibid.*, p.333, [p.313].

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 328, [pp. 308-309].

Au bout d'un voyage initiatique, généré par la musique d'une nuit, Fitna surgit et invite Yacine à découvrir une présence mémorielle multiple et lointaine, conservée quelque part. Elle traverse le moi ancestral de Yacine et se manifeste grâce à la jubilation musicale, afin de redonner à cet exilé l'apaisement dont il a besoin pour continuer sa traversée exilique. Ainsi, la musique dans ce roman conjugue le passé au présent dans une tentative de supprimer l'intervalle narratif d'un Moi exilé de sa propre mémoire.

3.1. Le violon, passeur de mémoire

L'écriture, en ce qu'elle a de poétique, est invitée à rejoindre l'écho des chants anciens, à travers la musique du violon. Cette dernière, jouée par Fitna, est dotée d'un pouvoir magique : « Tous les matins, à l'aube, elle jouait un requiem sur son violon. Les gens du village disaient, qu'à cette heure-là, elle réveillait les vivants et endormait les morts et qu'à minuit, elle endormait les vivants et réveillait les morts⁹⁸⁵ », « كل فجر كانت تعزف عزفاً جنازياً. يقول سكان القرية إنها توقظ الأحياء وتنوم الأموات وعندما ينتصف الليل تنوم الأحياء وتوقظ الأموات ».

L'évanescence de la musique épouse la forme de Fitna pour donner au temps une variation intelligible. Elle est perceptible dans l'apparition et la disparition du corps, à partir de la vie et de la mort, dans cet air joué, qui réveille le sentiment de la perte, dissimulé sous une autre apparence. Cette variation jouée par le violon rend possible une narration de soi : « Ensuite, elle s'emparait de son violon et se mettait à filer la nostalgie andalouse et à raccommo­der les blessures anciennes. Je me sentais soudain propulsé vers elle, tellement collé à son corps que j'en percevais jusqu'au moindre contour⁹⁸⁶ », « ثم تخرج كمانها وتبدأ في غزل الحنين الأندلسي ورتق الجروح القديمة ».

⁹⁸⁵ *Ibid.*, p. 40, [p. 32].

⁹⁸⁶ *Ibid.*, p. 41, [p. 33].

Le violon, en tant qu'instrument, comprend les traces d'autres présences. Il est l'objet mythique qui fait appel aux désirs les plus enfouis de Yacine. Cette fois-ci, il le fait voyager dans l'univers des chants du *hawfi*⁹⁸⁷, au milieu des jardins de Tlemcen, où il est saisi par des présences que génèrent cet instrument : « Ce violon [...] il a appartenu à la reine du *hawzi*⁹⁸⁸, hajja Tima⁹⁸⁹ de Tlemcen, qui elle-même l'avait reçu de son professeur, maître Zarouq, qui lui avait façonné le goût et affiné le sens [...]»⁹⁹⁰, « ذا الكمان [...] كانت تملكه ملكة الحوفي، الحاجة طيظمة التلمسانية وهي بدورها ورثته عن أستاذها المعلم زروق «الذيهدب ذوقها وأرهف حسها».

Cet objet mythique évoque le rapport que Yacine entretient avec d'autres lieux de la mémoire, et à travers lequel il se réapproprie un héritage musical nourri par une parole de la collectivité. En visitant le musée, espace spectral par excellence⁹⁹¹, Yacine fait la rencontre d'une jeune violoniste Clémence envers laquelle il éprouve un attachement étrange qui le conduit à s'interroger sur ce qui pourrait les unir. Après un temps de réflexion, il comprend que son attachement à Clémence n'est dû qu'au fait qu'ils partagent le même amour pour le violon qui est sa « mémoire lointaine⁹⁹² », « ذاكرتي البعيدة ».

S'emparant du violon de Clémence, Yacine est animé par un inextricable désir de reproduire des formes qui relèvent d'un mystère insondable. La musique jouée par le violon se réclame d'horizons différents : « Je caressai le violon et senti les phalanges de Fitna puis les doigts fins de Clémence et la main de sa mère qui pressait le manche de l'instrument. Je ne sais pourquoi mon choix s'arrêta sur cette romance de Mozart, la petite musique de nuit, et puis sur la fin de l'hymne andalou que Fitna avait appris de Mimoun⁹⁹³ », « تلمست الكمان شعرت بأنامل فتنة ثم أصابع كليمونس الرقيقة ويد أمها وهي تضغط على ذراع », « Mimoun الألة. لا أدري لماذا اخترت هذا الرومانس لموزارت [...] وبقايا النشيد الأندلسي الضائع الذي تعلمته فتنة من Mimoun ».

⁹⁸⁷ C'est un genre de poésie populaire chantée en Algérie dans la région de Tlemcen par des femmes. Il est adapté de l'art poétique andalou et arabe. Cf. Mourad Yelles-Chaouche, *Le Hawfi : Poésie féminine et tradition orale au Maghreb*, Alger, Office des Publications Universitaires, 1990.

⁹⁸⁸ Il y'a une coquille dans la traduction proposée par l'auteur. Selon le roman en arabe, il s'agit du *hawfi* et non pas du *hawzi*.

⁹⁸⁹ La transcription du nom est : *fiṭma*. On retrouve aussi Tetma. Elle est née à Tlemcen en 1891 et décédée en 1962. Elle est connue en tant qu'interprète et chanteuse de la musique *hawfi* et *hawzi*.

⁹⁹⁰ *Ibid.*, p. 46, [p. 37].

⁹⁹¹ Chaque objet exhibé véhicule une mémoire rattachée à un lieu, considéré comme le lieu originel.

⁹⁹² *Les Balcons*, p. 152, [p. 139].

⁹⁹³ *Ibid.*, p. 165, [p. 151].

Yacine s'approprié le violon et en fait un instrument au service d'un passeur de mémoire. Objet-mémoire, ce violon s'inscrit dans un espace narratif qui accorde l'Ici à l'Ailleurs. En effet, exalté, Yacine, reproduit une musique qui s'inscrit dans une dimension temporelle mobile et libre. Elle n'obéit à aucune loi et invite au déplacement, à la dissolution des frontières et à la rencontre de l'Autre.

À partir de là, le violon est vu comme l'espace qui tolère la découverte d'un en-soi avec des sonorités renvoyant à Mozart et au *hawfi*. La musique convoque une dynamique d'entre-deux et devient source d'inspiration qui débouche sur la découverte de ce qui échappe à la parole. Une fois que Yacine termine de jouer au violon, Hanine lui demande de raconter le récit de sa vie et de sa complicité avec Fitna et sa sœur Likha, qui l'a initiée à la sculpture : « Maintenant, c'est l'occasion. Je voudrais que tu me racontes cette merveilleuse passion⁹⁹⁴ », « ها هي ذي الفرصة أريد أن أسمع سرّ هذا الولع », « العجيب ».

Yacine n'arrive pas à mettre des mots sur ce qu'il ressent :

À vrai dire, je ne sais pas trop. Ce qui est certain par contre c'est qu'aujourd'hui lorsque je commence une sculpture j'éprouve d'abord et avant tout un sentiment de totale impuissance. Imagine, je devine ce visage, je le façonne, je le touche, mais chaque fois que, dans un élan de passion, je le veux près de moi, il s'écarte. J'ai l'impression que l'artiste aspire à créer l'impossible pour passer sa vie entière à tenter de l'atteindre [...] Le secret de tout ce que tu dis est dans la sculpture⁹⁹⁵.

الحقيقة لا أدري جيداً. المؤكد أنني اليوم كلما بدأت أشتغل نحت ما، سبقني المستحيل و العجز الكلي. تخيلي، أشعر بهذا الوجه، أصنعه، ألمسه و لكينتقي كلما ا شتهيته أن يكون بجانبني في لحظات الشوق. يبدو لي أنّ الفنان يشتهي صناعة المستحيل ليقتضي عمره كله في البحث عنه [...] في نحتك سرّ كل ما تقوله

⁹⁹⁴ *Ibid.*, [p. 152].

⁹⁹⁵ *Idem.*

La musique se dévoile pour permettre d'atteindre un absolu possible à partir de la musique de Mozart et de l'hymne andalou. Par ailleurs, la musique du violon s'apparente à la folie puisque Fitna est associée à la folle quand elle lui apprend à jouer du violon. Cette folie renvoie à la violence et au mal du pays qui poursuit Yacine. Ce dernier s'interroge sur son sort :

Je n'étais pas venue à Amsterdam pour jouer du violon sur les balcons de ma première nuit d'exil ni pour écouter les traits d'esprit des autres. Mon rêve était de voir le monde comme les gens de cette ville et de n'importe quelle autre ville le voyaient. Je me sentais sans patrie. J'avais réglé mes comptes avec ma propre histoire et cette ville devait être une étape où ensevelir un peu de mémoire avant de m'en aller au plus loin possible, à l'autre bout de la planète⁹⁹⁶.

لم أزر أمستردام لأعزف على شرف ليلتي الأولى في المنفى ولا لأستمع إلى نكات الآخرين. حلمي أن أرى العالم مثلما يراه بقية الخلق في هذه المدينة و في غيرها. كنت أشعر بنفسي بدون وطن. لقد صفت حسابي مع تاريخي و جئت إلى هذه المدينة كمحطة عابرة أدفن فيها بعضًا من ذكرياتي وأسافر إلى أبعد نقطة ممكنة على وجه هذه الكرة الأرضية

Il se libère du poids de la mémoire et affiche son divorce avec ce qui le condamne à vivre comme un étranger. En se projetant dans l'universalité, Yacine désire-t-il une réconciliation ?

3.2. La réconciliation par l'érotisme mélancolique

Après avoir attribué à l'écriture le pouvoir de visiter les lieux de la tradition, Yacine tentera d'inscrire la trace de l'absent. Dans une chambre d'hôtel, en compagnie de Hanine, il entend murmurer un air triste composé d'une mélodie de Haydn, qui le conduit à revisiter les coins oubliés de sa mémoire : « Haydn. Cette mélodie mélancolique qui remonte du lointain me plonge en toi. Toi qui es égaré comme moi, tu n'imagines pas comme je te désire. Je suis là devant toi, pour t'aider à tuer Narjiss et ne garder que Hanine.⁹⁹⁷ », « أيتها الهامل مثلي كم », « هايدن. هذا النغم الحزين الذي يأتي من بعيد يجعلني فيك. أيها الهامل مثلي كم », « أشتهيك. ها أنذي أمامك، أساعدك على قتل نرجس والاحتفاظ بحنين فقط

⁹⁹⁶ *Ibid.*, p. 154.

⁹⁹⁷ *Ibid.*, p. 326, [p. 306].

Tel un souffle, pénétrant le corps de Yacine, la musique de Haydn change son état d'âme. Il voit Hanine se transformer de nouveau prenant, cette fois, les traits de Fitna et ceux de la ville d'Alger :

Haydn. Je la regardai de nouveau. C'était toujours elle. Elle n'avait rien perdu de son état ni de sa fraîcheur malgré les années. Je plongeai dans l'étendue limpide de ses yeux aux couleurs claires. Bateaux perdus des gens de passage qui cherchaient un havre pour leur salut. Ses regards étaient tendres et perçants, ils glissaient furtivement comme un nuage chargé de secrets. Entre ses yeux et son large front, je vis un port avec deux ponts égaux qui se creusaient à chaque fois qu'elle insistait sur un point ou quand elle m'interrogeait. La ligne du nez régulier, prêt à s'extasier, et deux lèvres ravissantes de plénitude et de mystère. Portes d'un palais andalou fermées sur ses secrets⁹⁹⁸.

هايدن. نظرت إلى وجهها مرّة أخرى. ياه، ماتزال هي هي. لمنفقد شينا من ألقها ودفنّها رغم السنوات. دخلت من اتّساع عينها الصافيتين، الفاتحتي اللون. مراكب مظلمة للعابرين الباحثين عن مرفأً للنّجاة. خزرة هادئة وحادة، تنسحب بسرّعة كخيمة حاملة معها أسرارها. بين اتّساع العينين، على الجبهة الواسعة رأيت مرفأً بمعبرين متوازيين، يزدادان عمقا كلّما ركّزت على شيء أو تساءلت. في نهاية انحدار الأنف المستقيم، المستعد للافتتان، شفتان لا تبطان إلا الغواية بامتلائتها و سحرها. بابان لقصر أندلسي مغلق على أسرارها

La musique dessine la perfection du corps qui porte en lui le salut, tout en gardant le secret d'une destinée évoquée par la mélodie de Haydn. Par la magie de l'art, cet air de musique occidentale amène Yacine à se remémorer la perte de l'Andalousie, un pacte qui se reflète dans ce corps qui abrite, à la fois, la douleur de la blessure et l'ouverture au monde :

Le corps blessé surgissait des cendres. L'ardeur mystérieuse vient d'un coup, belle et douloureuse. J'explorai chaque détail de ses cheveux répandus sur l'oreiller en vagues fuyantes, qui avaient hérité des reflets des rivages romains inhabités, les yeux clairs ouverts sur les chagrins et les passions du monde⁹⁹⁹.

كان الجسد المجروح ينشأ من الرماد. و الوجد الغامض يأتي دفعة واحدة، جميلا ومؤذيا. أتحدّس كل التفاصيل، الشعر الذي يتدحرج فوق الوسادة كال أمواج الهاربة، الذي ورث بعض تلوّناته من السواحل الرومانية المهجورة، العينين الفاتحين المفتحتين على أحزان الدّنيا وأشواقها

⁹⁹⁸ *Ibid.*, p. 327, [p. 307].

⁹⁹⁹ *Ibid.*, p. 329, [p. 309].

Jusqu'à arriver au point où l'extase musicale finit par offrir le repos au mieux au corps blessé. À mesure que Yacine perçoit les sonorités exotiques, l'érotisme devient plus prégnant :

J'emplis son nombril et je bus ce mélange au goût de sel, de canne à sucre mêlée au parfum du savon de sa dernière toilette, puis je m'enfouis dans le corps ivre de mots où se mêlaient une bouffé parfumée de *L'Air du temps* et le désir de l'amour fou. Lorsque je plongeai mes mains entre ses jambes, elle gémit. Elle me mordit à la poitrine et aux bras puis elle y pressa ses lèvres comme quelqu'un qui soigne une blessure qui saigne¹⁰⁰⁰.

أملأ سرتها وأشرب. تمتزج الملحومة برائحة قصب السكر وآخر صابون مسّها ثم أنذفن في الجسد المنتشي و تشوقات الحبّ البوهالي. عندما انذفنت يداي بين الساقين، *air du temps* إبالغة ومزيج من عطر. عضت على صدري وعلى ذراعي ثم أطبقت شفيتها تلم كمن يداوي جرحاً غائراً.

Le corps à corps laisse échapper une mémoire inscrite sur du marbre, mais qui s'affiche en un instant, rapide, convoquée par l'ardent désir d'embrasser le corps de la poétesse, créant ainsi une tonalité intimiste. À la fin de ce voyage édénique, la musique ouvre la parenthèse d'une tentation mystique :

Tandis que dans ma chute, je tourbillonnais comme une feuille de platane dans les jardins de Tlemcen, elle s'élevait comme un nuage avec les derniers accords de la symphonie de Haydn.¹⁰⁰¹

بينما كبث أتهاوى كورقة بلاطان في حدائق تلمسان، كانت تتعالى كغيمة مع ماتبقى من سانفونية هايدن

¹⁰⁰⁰ *Idem.*

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, [p. 310].

Les affinités particulières de cette musique recomposent la mémoire de Yacine qui finit par déclarer :

Maintenant je suis devant une femme que j'ai passé toute ma vie à façonner à ma guise [...] La moiteur de la sueur et l'eau de safran accentuaient l'impression que j'avais de me trouver devant un corps que je réparais avec du roseau de l'oued et que je façonnais avec l'argile de ma mère et les doigts agiles de Zoulikha. [...] J'étreignis sa taille avec force et l'attirai pour l'approcher de ma bouche. Elle se répandit en moi comme un souffle brûlant. Je comprimai les contours d'argile et obtins l'équilibre parfait du corps. [...] elle disparut peu à peu et je n'entendis plus que sa voix qui gémissait. Hanine sanglota une dernière fois puis elle se changea en un nuage évanescent au milieu de mille couleurs qui se bousculait¹⁰⁰².

ندى العرق وماء الزعفران يزيدان من إحساسي أنني كنت أمام جسد كنت أرّمه بقصب الوديان و أشكله من طين أمي ورهافة أصابع زليخا. [...] أضغط أكثر على الخصر أسحبها لتصير أكثر قريباً إلى فمي. تتذفق في كالهواء الساخن. أضغط على الطين في الزوايا حتى يصير الجسد كاملاً ومتوازناً. [...] تغيب شيئاً فشيئاً ولا أسمع إلا صوتها وهي تتأوه. تشهق حنين للمرة الأخيرة ثم تتحول إلى غيمة متلاشية داخل آلاف الألوان المتزاحمة

Cette séquence indique clairement la lecture de la trace à travers la référence au roseau et à l'argile qui renvoie ici à l'écriture du calame¹⁰⁰³. Ne s'agit-il pas du corps de l'écriture dont il est question dans ce passage ? L'érotisation du corps de Hanine la poétesse met en scène ce qui rattache l'écrivain/scripteur à l'écriture, à l'acte d'écrire, comparé ici à l'acte charnel. Accompagné de la musique de Haydn, le geste de Yacine provoque le désir d'un corps qui se revendique d'une origine, qui perturbe autant l'écrivain que l'amant. Finalement, ce corps blessé cherche réparation dans l'évanescence de l'ardeur mystérieuse qui s'apparente au désir. Ainsi, l'extase accompagne la musique pour plonger Yacine, utilisant le roseau de l'oued, dans l'acte même de panser le corps blessé afin de lui procurer guérison et apaisement. Dans ce cas, seule la musique, comme forme symbolique, rétablit le lien avec le passé.

¹⁰⁰² *Ibid.*, p. 330, [pp. 310-311].

¹⁰⁰³ Le calame est fait de roseau taillé pour écrire sur des tables en argile.

Par son effet cathartique, l'extase musicale, laisse parler la blessure de Hanine dans un espace qui semble recouvrir l'infini, l'ineffable et l'indicible. La musique se déclare dans l'immanence et traduit des éléments intrinsèques liés à l'être, c'est à dire, qu'elle convoque, en un court instant, des souvenirs lointains. Ainsi, suggère-t-elle un récit de vie et se caractérise-t-elle par sa fonction narrative. Les mots deviennent l'écho de ce qui se dit tout bas dans l'âme. Ils se traduisent par des signes graphiques.

L'écrivain à son tour ne fait qu'interpréter, traduire et rendre tangible ce qui ne peut être visible. Il transforme le langage en instrument de découverte pour exprimer l'indicible : l'écrivain s'empare des pouvoirs du langage pour nommer ce qui échappe à toute nomination. Peut-être, comme le violon, tente-t-il de nous faire entendre non pas les mots eux-mêmes, mais la musique des mots ? Dorénavant, nouvelle patrie de Yacine, l'écriture autorise aussi une rémission par la musique. Les sonorités et les rythmes provoqués par les musiques de *hawfi*, de Hayden et de Mozart travaillent son écriture et s'appliqueront à faire résonner en sympathie les mémoires de Yacine.

Conclusion partielle

Dans ce dernier chapitre, nos personnages portent un intérêt particulier à la présence de la trace. Malgré la rhétorique du voile qui exprime l'idée d'une déperdition, nos personnages redoublent d'efforts pour renouer avec la mémoire primitive. Elle s'affiche dans le spirituel et l'historique et transite par la métaphore. Chez Mostefa Ben Brahim, l'alternative spirituelle de la repentance intègre à son lyrisme un peu d'espoir en réactualisant la métaphore du salut. Dans *L'Infante maure*, la pensée de la trace et sa représentation par un dispositif symbolique, propre à l'enfance, redynamise et autorise sa transmission. Dans *Les Balcons de la mer du Nord*, la métaphore filée produit un paysage musical pour retracer les mémoires du corps blessé du pays et de l'écriture.

Les personnages de notre corpus agissent en historien pour permettre une inscription de la trace. Le travail d'historien comme l'a signalé Marc Bloch dans son *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, relève de « l'étude de l'homme dans le temps » et de la « connaissance de la trace ». Dans notre corpus, selon l'intensité de l'exil et le degré d'éloignement de l'espace premier, le « je » est une figure qui témoigne de son passé. Dans le roman, le souci de l'articulation du passé dans la narration de soi souligne la problématique de la trace dans les écritures de l'exil.

Ainsi, l'écriture met bien en place une véritable poétique de réconciliation entre la trace, la mémoire et l'exil.

Conclusion générale de la troisième partie

Nous assistons à la métamorphose du « Je » narrant, voire au déracinement du premier lieu identitaire. Arrachés du lieu fantasmatique qui les nomme, nos protagonistes ne renoncent pas, s'obstinent à invoquer la voix de la mémoire et poursuivent leur quête en multipliant les détours : rêve, voyage initiatique, hallucination.

Déjouer la fonction du nom leur permet de s'inviter dans l'univers de l'Autre, qui s'avère être aussi celui du « je » narrant, retranché dans un ailleurs connu et/ou inconnu. Altérée dans une première phase de l'exil, la trace mnésique est dorénavant pensée autrement. Les personnages/narrateurs affichent maintenant une forme d'apaisement vis-à-vis de l'histoire et de la mémoire.

Dans l'œuvre de Mostefa Ben Brahim, aussi malheureux face à la perte de sa famille qu'à celle de sa tribu, le poète a pleinement conscience que la dévalorisation des tribus et l'exil des poètes signifient l'effacement de la mémoire. Chez Mohammed Dib, la possibilité de repenser la trace mnésique s'affiche clairement dans le voyage de Lyli Belle et sa découverte du désert. Décidée à en finir avec son interminable attente, dans l'espoir de revoir son père, elle a trouvé un apaisement dans la rencontre avec son grand-père. Ainsi, comprend-elle que malgré l'effacement voire la falsification de l'histoire, la transmission continue. *Les Balcons de la mer du Nord* propose une autre lecture de l'histoire. Yacine se revendique d'une mémoire populaire ancestrale qui trouve son origine notamment en Orient et en Occident (l'Andalousie). Cette mémoire est possible que dans un rêve, le temps d'une musique, ouvrant le champ à une connexion avec le passé qui demeure inachevé et réalisable que dans la brièveté.

Comme nos auteurs, les personnages, philosophes autant que poètes, défendent une cause historique. Comme instance métaphorique, la trace contribue à réconcilier l'exilé avec sa mémoire. Amplifiée par la présence du garant mémoriel (le grand père) ou de la musique, elle devient une invitation à explorer l'intime.

La trace est intrinsèquement liée à l'espace et à la temporalité. Elle se situe dans un interstice entre le signifiant et le signifié. Dans *L'Infante maure*, l'interstice se situe entre la mémoire et l'imagination¹⁰⁰⁴ et entre l'indice et sa transcription. La marque du basilic laissée sur le sable, (les *atlals*), illustre la problématique de la fuite identitaire. Dans *les Balcons de la mer du Nord*, l'intervalle se situe entre le souvenir et l'empreinte¹⁰⁰⁵. Il s'agit d'une empreinte sans souvenir et vice versa, d'un indice qui n'a pas été transcrit. Dans les romans il est question d'une trace qui ne peut être dite, une trace qui a été effacée (la métaphore du désert comme page blanche, *palimpseste*). Toutefois, cette trace est obsessionnelle et rappelle continuellement par sa présence l'absent.

¹⁰⁰⁴ Les voyages de Lyyli Belle et de sa mère : entre voyage imaginaire et voyage dans le temps (mémoire)

¹⁰⁰⁵ La trace demeure indéchiffrable (inidentifiable) dans la première partie et se reconstitue dans cet espace transit qu'est Amsterdam.

Conclusion générale

La boucle est ainsi bouclée et lui prisonnier à l'intérieur de cette boucle, exilé dans son propre pays, étranger en proie à une indicible nostalgie : celle d'une terre d'accueil qui n'existe nulle part dans ce monde.

Mohammed Dib, *L'Arbre à dire*s

La boucle bouclée, nous revoici devant notre point de départ, en apparence, du moins, car que de chemin parcouru, en quête de réponses à nos interrogations initiales ...

Ce travail de thèse a porté sur la poétique de l'exil et les représentations identitaires dans la littérature algérienne, à partir de l'œuvre poétique du *melhūn* de Mostefa Ben Brahim, les romans *L'Infante maure* de Mohammed Dib, et *Les Balcons de la mer du Nord* de Waciny Laredj. Au terme de cette étude analytique, nous avons dégagé quelques traits caractéristiques de la poétique de l'exil telle qu'elle se manifeste dans le champ littéraire algérien à partir d'un corpus plurilingue inscrit dans trois périodes historiques charnières : l'occupation coloniale, les premières vagues migratoires des travailleurs algériens vers la métropole et la « décennie noire ».

Dans *Le bruissement de la langue*¹⁰⁰⁶, Roland Barthes définit la poétique comme étant à la fois objet « très ancien » et « très neuf », vu qu'elle peut « profiter du renouvellement important des sciences du langage¹⁰⁰⁷ ». Son côté « ancien », Roland Barthes le fait remonter aux travaux d'Aristote¹⁰⁰⁸ jusqu'à Valéry¹⁰⁰⁹ et Jakobson¹⁰¹⁰. Mais, c'est à Gérard Genette que revient le mérite d'avoir apporté une contribution décisive à la poétique :

Il est d'un mouvement rhétoricien et sémioticien ; les figures sont pour lui des formes logiques, des manières de discours, dont le champ n'est pas seulement un petit groupe de mots, mais la structure du texte dans son entier [...] l'image poétique, mais aussi, par exemple, la forme du récit, l'objet actuel de la narratologie.¹⁰¹¹

S'agissant de notre corpus, il faut rajouter à ces définitions de la poétique la dimension d'*auralité* qui consiste en une interaction entre la bouche et l'oreille, la voix et l'ouïe, la manière d'assimiler et de reproduire un imaginaire. Dans notre cas, cela suppose un savoir que l'on attribue à la tradition orale : les procédés narratifs, la rhétorique, son pouvoir d'éloquence (Aristote) et de persuasion, la poésie, son rythme et sa musicalité. Cette lecture *aurale*, les écrivains de notre corpus y font allusion dans leurs productions et à travers leurs écritures qui, manifestement, puisent dans ce patrimoine culturel.

Nous avons structuré notre travail de thèse à partir d'une problématique encore peu traitée et en mobilisant un corpus original. Nous nous sommes interrogée sur les éléments essentiels d'une poétique de l'exil, telle qu'elle se manifeste dans la diversité formelle de la littérature algérienne : poésie populaire du *melhūn* et roman (« arabophone » et « francophone »).

¹⁰⁰⁶ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Essai critique IV, Paris, Seuil, 1984.

¹⁰⁰⁷ *Ibid.*, p. 215.

¹⁰⁰⁸ « [...] qui donna dans sa *Poétique* la première analyse structurale des niveaux et des parties de l'œuvre tragique ». Cf. Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, *op.cit.*

¹⁰⁰⁹ « [...] qui demanda que l'on établît la littérature comme un objet de langage ». Cf. *Le bruissement de la langue*, *op.cit.*

¹⁰¹⁰ « [...] qui appelle poétique tout message qui met l'accent sur son propre signifiant verbal ». Cf. *Le bruissement de la langue*, *op.cit.*

¹⁰¹¹ *Idem.*

Par cette démarche, nous espérons avoir pu mettre à jour les influences et les passerelles entre la poésie populaire et le roman, à partir de la thématique de l'exil, afin de démontrer qu'il y a une continuité, mais aussi un renouvellement dans le champ littéraire algérien. Si la question s'est imposée à nous, c'est parce qu'il semblait que la poésie populaire demeurait très présente dans les genres maghrébins qui lui ont succédé, notamment le roman.

Afin de mener ce travail, nous avons opté pour une approche comparatiste. Nous avons porté notre attention sur le langage, l'écriture et son contexte d'émergence ainsi que sur la formation intellectuelle et culturelle de chaque auteur. De fait, chaque mode d'expression correspond à une logique d'écriture accessible à l'aide d'un *comparatisme constructif* qui « repose de toute évidence sur l'existence d'une relation de fait, sur un rapport de dépendance, conscient ou non entre deux textes au moins¹⁰¹² ». Cette relation est effective dans notre corpus et se manifeste par une intertextualité importante, à savoir « Non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes, opéré par un texte centreur qui garde le leadership du sens¹⁰¹³. »

Nous avons initié notre travail par une étude sur la poétique de l'oralité. La genèse de la littérature algérienne se situe dans l'oralité. Elle est donc associée durablement à la figure du troubadour populaire, le *guwwāl*. Jusqu'à aujourd'hui, cette figure légendaire incarne l'expression poétique par excellence : l'exaltation d'une émotion, d'une souffrance ou d'un espoir. Dans notre corpus, la forme romanesque fait écho à la forme poétique traditionnelle. Ces deux registres de création épousent des voies parallèles.

¹⁰¹² Francis Claudon et Karen Haddad-Wolting, *Précis de littérature comparée*, Théories et méthodes de l'approche comparative, Paris, Nathan, 1992.

¹⁰¹³ *Idem*.

L'oralité s'est révélée une piste de recherche pertinente en ce qui concerne l'appréhension d'une relation entre les deux formes d'expression littéraire. Chacun, le poète ou l'écrivain, redéploie cette oralité selon son point de vue et son vécu. Ils restent néanmoins attachés aux représentations sociales et narratives de la *halqa*. Outre ces éléments qui se rapportent à la « fabrique » du texte, les personnages de notre corpus, vivent des situations complexes et souvent inextricables et s'engagent dans des processus de récupération d'une identité sublimée.

Ils tentent de combler les écarts produits par l'exil et ainsi remédier à la « perte », tant symbolique, ontologique que langagière, par le truchement de la quête. C'est précisément sur la poétique du manque que porte la deuxième partie de notre analyse. L'absence de l'objet de la quête engendre une *carence identitaire* et une confusion dans le langage que nous avons tenté d'appréhender à travers l'étude du *malentendu*. Pris comme un phénomène interprétatif, il donne lieu à une interaction basée sur le quiproquo et la supposition. Ce type de situations dominées par le malaise langagier et interpersonnel enferme les quêteurs dans des espaces où l'attente longue et répétitive n'offre aucun apaisement et les amène à revisiter le passé. Quel que soit le statut que nous leur attribuons, nostalgiques, ils sont en proie aux souvenirs.

Enfin, dans la troisième partie, le « je » du quêteur se révèle créateur, libre de réinventer son récit. Puisque l'espace d'identification physique, linguistique ou symbolique est bouleversé par l'exil, le biographe ne se reconnaît plus dans ce qui le définissait et réinterroge ainsi son nom. Traces éparpillées dans le temps, trames d'empreintes saisies, doubles fuyants et énigmatiques investissent les lieux des représentations. Libéré de son ancrage référentiel, le « je » se projette dans d'autres espaces, contrées aussi lointaines qu'inconnues. Il s'inscrit dorénavant dans un espace sans frontières, offrant à son récit autant de figures que d'histoires dans le but d'engager une négociation avec le passé. Cette dernière se fait dans la repentance, visant le salut, dans la pensée de la trace et sa représentation par le biais d'un dispositif symbolique propre à chaque écriture.

L'ambition de proposer une lecture dynamique des écritures qui composent le champ littéraire algérien, d'une part, et de saisir les éléments de l'oralité qu'entretient l'écriture romanesque, pensés comme *greffe*, *paroles déplacées*, *métissage entre la voix et l'écrit*, d'autre part, implique forcément d'inclure la poésie populaire dans le corpus d'étude, étant donné que celle-ci a précédé le roman et qu'elle a prospéré dans un contexte d'« oralité vivante ». Perçue comme voix du groupe, l'oralité est reprise par le poète sous toutes ses facettes. Présence mythologique, évocation divine, transmission culturelle, support didactique, *théâtralisation* du savoir oral, le jeu de la langue fictionnalise l'histoire du terroir. Elle forme le langage poétique et confère au poète un lieu où se manifeste le lien émotionnel entre le corps social et celui du poète (geste, costume, voix). Mostefa Ben Brahim a chanté les mérites des tribus des Beni `Amer, défendu leur origine nobiliaire et glorifié leur geste.

La présence du poète dans un espace exilique extrait son verbe de son milieu habituel (cercle poétique). Dans ce cas, tout un savoir linguistique, poétique ainsi que philosophique est déplacé de son environnement. Le jeu d'esprit, qui fixe, traditionnellement, le sens poétique et le codage du sens, s'annule. Sur le plan esthétique et rhétorique, ses poèmes de l'exil au nombre de vingt-deux offrent une expression d'un lyrisme nouveau. Le poète installe un *sujet lyrique* détaché du « nous » tribal. Sa parole prend en charge l'expression du *pathos* par la multiplication des formes élégiaques : solitude, nostalgie, désarroi et errance. La blessure de Mostefa Ben Brahim reflète celle de tout un peuple déraciné, soumis tant à l'exil qu'à l'appauvrissement. À partir d'un lyrisme abondant, Mostefa Ben Brahim formule la nostalgie de l'ancien à travers la scène des pleurs sur les ruines, البكاء على الأطلال (*al bukā`alā al aṭlāl*), où les vestiges المرسم (*al marsem*) sont les seuls interlocuteurs du poète.

Cette scène thématique est connue depuis la période antéislamique chez les poètes arabes. Elle renvoie à un procédé rhétorique - à la fois poétique et narratif - qui permet d'inscrire le souvenir de la bien-aimée à travers la mémoire d'un lieu. Elle se perpétue dans les écritures modernes de la littérature algérienne pour reconstituer, illustrer, questionner le lignage. Générée par la nostalgie d'un temps irréversible, la trace chez Mohammed Dib est associée à une lecture phénoménologique, indéchiffrable et pourtant elle stimule une mémoire prophétique pour dire la parole première. Chez Waciny Laredj, engendrée par les violences de l'histoire, la trace, représentée par le corps abimé de la poétesse, renvoie à une lecture historique qui se rapporte à la mémoire de l'Andalousie. À partir de ces exemples, la métaphore de la trace stimule l'écriture littéraire.

La chute du lignage est l'un des thèmes dominant chez les poètes de la génération de Mostefa Ben Brahim et celle d'après. A titre d'exemple, Abdelkader Khaldi (1896-1964) chante le passé glorieux des tribus arabes de l'Ouest algérien et pleure la dislocation de toute une organisation sociale. Ce sentiment de désarroi généalogique ressort également dans les premiers romans algériens d'expression française. L'écrivain met en scène un récit transfiguré à partir des codes esthétiques et rhétoriques de la fiction pour symboliser la rupture de la transmission généalogique annoncée par le poète. Et, face à la difficulté de récupérer une partie de son histoire, il se met en quête de témoin de la scène première. Cette préoccupation de l'écrivain au sujet d'un possible/nécessaire retour aux sources met l'accent sur l'importance du thème de la transmission comme thème majeur qui caractérise ces écritures de l'exil¹⁰¹⁴.

¹⁰¹⁴ Cf. *Nedjma* de Kateb Yacine.

Bercés par les traditions du dire du poète, nos écrivains ont, à leur tour, repris leur héritage oral dans leurs productions littéraires. Mohammed Dib en fait le moyen pour redynamiser l'écriture algérienne, notamment par l'insertion du conte, conservé précieusement par le « truchement des mémoires vivantes¹⁰¹⁵ ». Dans l'introduction du conte, *La barbe du voleur* publié par *La nouvelle critique* en 1960¹⁰¹⁶, Mohammed Dib présente le conte comme un genre qui réunit plusieurs aspects de l'oralité. Plus qu'un genre littéraire qui « témoigne du génie populaire », il est proposé comme le moyen pour une lecture anthropologique et sociale de l'Algérie, dans sa préface de l'ouvrage *Tlemcen dans l'histoire à travers les contes et les légendes* de Foudil Benabadji¹⁰¹⁷.

Dans une démarche d'archéologue et d'ethnologue Mohammed Dib, collecte ses données autobiographiques et propose dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, publié en 1993¹⁰¹⁸, une analyse sur l'écriture et sa relation avec l'intime de l'écrivain. Cet ouvrage se distingue des autres publications par la présence d'un corpus composé d'une série de photographies (en noir et blanc), de paysages ou d'intérieurs tlemcéniens, prises par Mohammed Dib en 1946 et par Philippe Bordas en 1993. La publication de ce corpus est l'occasion, pour l'écrivain, de revenir sur sa période de formation. À travers quelques souvenirs de son enfance passée à Tlemcen, il est question de son rapport à l'espace natal, en milieu traditionnel tlemcénien, mais aussi à l'écriture. Empreint d'une évidente nostalgie, ce témoignage signe aussi, d'une certaine manière, ce retour impossible au paysage de l'enfance et de l'oralité comme l'illustrent bien certains de ses romans notamment *L'Infante maure*.

¹⁰¹⁵ Cf. texte paru dans *Horizons, la revue de la paix*, n°57 – février 1956.

¹⁰¹⁶ « La barde du voleur », *La Nouvelle Critique*, n°112, janvier 1960, pp. 83-84.

¹⁰¹⁷ Foudil Benabadji, *Tlemcen dans l'histoire à travers les contes et les légendes*, Paris, Publisud, 2003, pp. 11-12.

¹⁰¹⁸ Première édition. La seconde date de 2021 (éd. Barzakh).

La transposition de ce paysage dans l'écriture dibienne se fait aussi par la présence du désert, « empire de l'éternel¹⁰¹⁹ », par le signe enfoui dans le sable, et « empire de l'éphémère¹⁰²⁰ », par son refus de maintenir l'inscription du signe. Dans son ouvrage *L'Arbre à dire*, Mohammed Dib reprend ces attributs du désert pour représenter la page blanche de l'écriture et, par conséquent, l'écriture, elle-même, qui travaille à mettre en évidence ces signes/traces enfoui(e)s. La métaphore de la page blanche de l'écriture comme désert nous renvoie à la métaphore du « palimpseste » telle qu'elle a été développée par Gérard Genette. C'est une écriture qui en laisse entrevoir une autre, un autre langage, une autre langue, son rythme, son paysage... C'est ce que nous avons envisagé dans notre réflexion sur l'écriture-traduction. Ainsi, l'œuvre dibienne est elle-même une réflexion sur l'aventure de l'écriture, prise en charge par la fiction, à travers un personnage enfantin. Dans ces conditions, l'écrivain est un enfant qui ne grandit pas. Il avance avec les mêmes fantasmes, son attachement à l'imaginaire féérique, l'envie et la curiosité de découvrir le monde. Il est un enfant qui se cherche constamment.

Les lecteurs de Waciny Laredj connaissent son investissement personnel, ancien et important, dans un projet littéraire qui vise à redonner à l'oralité sa place à côté de l'écrit. Son projet se vérifie dans le traitement particulier qu'il consacre à l'oralité dans un ouvrage collectif publié avec sa femme Zaynab Laouedj à Alger sous le titre *Anthologie de la nouvelle narration africaine*¹⁰²¹, où il réunit des textes d'écrivains et de poètes africains. Quoi de plus éloquent qu'intituler la partie introductive : « L'oralité comme substrat¹⁰²² » ?

¹⁰¹⁹ Mohammed Dib, *L'Arbre à dire*, p. 19.

¹⁰²⁰ *Idem.*

¹⁰²¹ Zaynab Laouedj, Waciny Laredj, *Anthologie de la nouvelle narration africaine*, Alger, Espaces Libres, 1999.

¹⁰²² *Ibid.*, p. 5.

Notre écrivain n'envisage pas de « narration africaine » sans oralité « partie silencieuse, l'inconscient africain qui se manifeste énergiquement dans l'art en général et l'écriture en particulier¹⁰²³ ». Elle n'est pas seulement une présence « qui vient de loin ¹⁰²⁴ » sollicitée par l'inconscient de l'écrivain, elle est le fondement de cette écriture africaine. La partie que nous avons développée sur la présence de la voix et son inscription, dans une tradition narrative maghrébine ancienne, que l'on retrouve dans l'imaginaire des *Mille et une nuits* ou de la *ḥalqa*, l'illustre.

Cette oralité « qui dit sa force sur l'écriture¹⁰²⁵ » dénonce en même temps ses failles et ses limites qui remontent à la période coloniale et post-coloniale. Ce qui fait du roman africain le « fruit d'une acculturation multiple¹⁰²⁶ ». Dans *Les Balcons de la mer du Nord*, il module l'aspect réaliste en créant des plages d'oralité entre la conteuse et son public. Cette évocation donne à lire une tradition du dire qui englobe des marques culturelles appartenant plus à un milieu qu'à une époque, une manière d'évoquer un savoir qui se perpétue dans l'écriture algérienne.

L'oralité, dans le roman, est plus expressive quand la voie qu'entreprend de suivre le narrateur mène aux sentiers de l'autobiographie. Le retour à soi autorise une dynamique mémorielle prise en charge par un personnage aussi insaisissable que l'ange dans *L'Infante maure* ou Fitna dans *Les Balcons de la mer du Nord*. L'écrivain dissémine des symboles autour de chaque personnage qui offre une parole à la hauteur de la charge symbolique de son nom. Parole sibylline, elle donne à lire une mémoire d'un temps inconnu, associée à une présence mythique, atemporelle.

Par emprunt métaphorique, Mohammed Dib restitue une mémoire auditive et visuelle, celle d'un chant soufi, d'un *dikhr*, d'une danse mystique. Tantôt elle rythme l'écriture, tantôt elle aborde l'inouïe dans toute sa complexité et devient vertigineuse. Parole du simulacre, elle donne à lire une présence insaisissable. Waciny Laredj œuvre pour une réhabilitation fictive des témoins de la tragédie algérienne, dans ses épisodes les plus sanglants, pour tenter de trouver un sens à l'histoire. Les voix qui sont rappelées dans son roman évoquent une Algérie meurtrie. Le lieu de la parole se transforme en théâtre de

¹⁰²³ *Ibid.*, pp. 5-6.

¹⁰²⁴ *Idem.*

¹⁰²⁵ *Idem.*

¹⁰²⁶ *Ibid.*, p. 8.

guerre. Mémoire vivante dans le *melhūn* elle n'est possible que par la fabulation ou le rêve dans le roman.

Sans nommer la quête, le travail généalogique est poursuivi sans relâches. Chez Mostefa Ben Brahim, l'écriture du récit historique s'impose dans une dynamique langagière propre au style épistolaire ou à travers la thématique de la *rihla*, voyage (physique, spirituel, imaginaire). Ce parcours favorise une pensée de la négociation (prolifération de sens) soutenue par une démarche phénoménologique (indicible, inaudible), dans *L'Infante maure*. L'insaisissable déjoue les limites de la représentation et se saisit de la marge pour en rediscuter le sens, dans *Les Balcons de la mer du Nord*. L'espace de la marge nous renseigne sur les espaces d'ombre qui accompagnent les diégèses.

Aucun voyage ne se fait cependant sans soumission aux contingences de l'existence. Dans la narration de soi, l'image obsessionnelle du passé annule le processus d'accomplissement du deuil. Poète et écrivain sont constamment taraudés par le besoin d'évoquer le passé. Le souvenir de la tribu provoque une nostalgie qui accélérera le retour au récit de la tribu. Dans le régime de l'oralité, le poète assure la transmission, sauf que le témoignage se caractérise par sa portée collective. Il traite non pas exclusivement de l'individualité, mais de la tribu et de ses composants. Dans le roman, l'analepse autorise la suspension du récit initial et du temps présent au profit de la mémoire. La narration ne s'offre qu'à partir des souvenirs, *aṭlāl* et ruines. L'Algérie, dans *Les Balcons de la mer du Nord*, finit par être un « pays sans mémoire », rejetant ses propres enfants.

L'écriture littéraire entretient un lien étroit avec les évènements historiques. Elle crée des lignes de tensions à l'intérieur de sa fiction pour reconfigurer son espace à travers une « mémoire vivante » celle de l'avant-guerre, mais aussi celle de la guerre et de l'après-guerre. Ces écritures débouchent sur le renoncement à l'idéal. La parole du poète dénonce sa propre perte dans son évocation des vestiges, repris dans le roman à travers la figure du gardien de la trace, et ce afin de redynamiser la pensée de la trace par l'écriture testamentaire.

La question de l'écriture de la mémoire, comme impératif à réaliser, a été soulevée par Catherine Milkovitch-Rioux dans *Mémoire vive d'Algérie*¹⁰²⁷. Elle fait le constat d'une écriture qui trouve son apogée dans le silence de l'histoire (défaillance, oubli, sentiments d'amnésie), « cinquante ans après l'indépendance ». Dans notre corpus, c'est par le retour du poète, du philosophe et du mystique que la voix orphique réintègre l'espace de la narration. Le récit tribal, généalogique et le récit national sont les piliers d'une écriture de l'histoire qui s'effectue dans une trajectoire semblable à celle du nomade.

L'histoire et la mémoire demeurent deux axes pertinents qui organisent la poétique du roman algérien. Dans *Algérie, ses langues, ses lettres, ses histoires*, Afifa Bererhi et Beïda Chikhi, s'interrogent :

Comment peut-on accepter que, sous prétexte de non correspondance linguistique ou religieuse avec les idéologies dominantes, autant de belles expressions littéraires et artistiques, générées par des enfants de cette terre qu'on appelle aujourd'hui l'Algérie, ont fait et continuent de faire l'objet d'un tel déni institutionnel ?¹⁰²⁸

Relire l'histoire littéraire afin de dépasser les enjeux idéologiques et « baliser l'histoire de l'Algérie¹⁰²⁹ », c'est sous cet angle que s'inscrit leur démarche. Diverses causes politiques, idéologiques, historiques, se croisent et déplacent les enjeux des représentations. Les générations d'écrivains qui se sont succédées, sensibles à l'histoire et au devenir de l'Algérie ont investi à leur manière la mémoire culturelle. Chaque écrivain ramène son écriture à une réflexion intime sur l'évènement.

La poésie populaire du *melhūn* et le roman répondent à des normes littéraires qui combinent le lyrique et le narratif suivant les cas, constituant un ensemble littéraire cohérent, dont le modèle s'impose forcément aux nouvelles générations d'auteurs algériens. On reconnaît un ensemble de thèmes, de référents et de sources d'inspirations historiques, puisés dans un fond ancestral où se croisent le mythe, l'épopée et la geste, à l'exemple *des Mille et une nuits* et de la *Geste Hilalienne*. Il s'agit d'une mémoire littéraire ancienne, toujours vivace à laquelle viennent s'agréger de nouvelles formes d'expressions plus modernes, qu'elles soient d'origine occidentale ou orientale (roman français, russe, latino-américain).

¹⁰²⁷ Cathrine Milkovitch-Rioux, *Mémoire vive d'Algérie, Littératures de la guerre d'indépendance*, Paris, Buchet Chastel, 2012.

¹⁰²⁸ Afifa Bererhi, Beïda Chikhi, *Algérie ses langues, ses lettres, ses histoires, Balises pour une histoire littéraire*. Blida, 2002, p. 1.

¹⁰²⁹ *Op.cit.*, p. 2.

Puisque l'écrivain algérien ne s'affranchit jamais totalement des formes littéraires anciennes, penser l'exil du poète à partir de son cercle poétique permet la saisie des formes narratives et rhétoriques du roman. L'écrivain réinvestit l'imaginaire de la narration traditionnelle. Il puise dans ce réservoir pour nourrir sa production et définir son style d'écriture. Que ce soit à travers l'insertion de quelques formes de représentations théâtrales ou l'alternance codique (*code-switching*) et le mélange de code (*code-mixing*), l'écrivain entretient ainsi une pratique spécifique : une « traduction en simultané » (Khatibi).

Par conséquent, à partir de notre corpus, en dépit de son origine occidentale, le roman algérien parvient à mettre au point sa propre structure narrative, langagière et rhétorique. Il est traversé par le conte, dans la structure que nous lui connaissons¹⁰³⁰, par la poésie - dans ce qu'elle entretient comme éléments relevant du texte et de l'*auralité* (mémoire auditive) - et par les proverbes. Il rejoint, par là, la narration traditionnelle. Ainsi, la relation entre la poésie populaire du *melhūn* et le roman se concrétise dans la continuité et dans le renouvellement des formes narratives, discursives, morphosyntaxique et linguistique.

Ces renouvellements, l'écriture du roman les inscrit à travers les tentatives de reconstruction du récit premier : quête, interrogation et inscription de la trace. Par cette démarche, nous reconnaissons l'écrivain comme enquêteur motivé par la volonté de rassembler ce qui a été disséminé. Cette tentative pour entretenir une trace qui s'efface en continu fait de lui l'otage d'une trace en devenir. Par cette façon d'aborder le récit de l'exil, il apparaît qu'un nombre indéfini d'histoires occupent l'espace de la narration, autorisant ainsi la pensée de la *différance* au sens derridien du terme. Du fait de cette fragilité relationnelle, l'identité s'ouvre sur l'altérité pour inscrire l'exilé dans une identité « archipelique » (Glissant).

¹⁰³⁰ C'est-à-dire : formule introductive (« il était une fois »), situation initiale, début de la quête événement(s) imprévu(s) et situation finale.

En effet, dans la perspective de Glissant, la déconstruction de la pensée de l'Unique et la diversité dans les modes de représentations (*Traité du tout-monde*) invitent à penser en dialogue l'identité et à situer l'exilé au milieu d'un carrefour identitaire où il redéfinit sa relation avec les éléments historiques, géographiques et culturels qui le constituent. Adoptant ce principe, les personnages de notre corpus s'inscrivent dans un espace en devenir. Dans *L'Infante maure*, le narrateur songe à un « *maghreb* qui serait le *machrek*¹⁰³¹ ». Dans *Les Balcons de la mer du Nord*, l'écriture offre un espace sans frontières (Méditerranée, Mer du Nord, USA) où l'interdit devient possible.

Avancer l'exil comme condition commune aux trajectoires migratoires de notre corpus ne réduit en rien les caractéristiques propres à chaque type d'exil mis en fiction. Quel que soit le concept que l'on peut évoquer à propos de chaque type de traversée (fuite, échappatoire, détour, désertion, etc.), le sujet contraint à quitter son pays natal est d'abord un exilé, arraché à sa patrie. Cependant, les conditions du départ de l'exilé et sa traversée déterminent, d'une manière ou d'une autre, les conditions de l'accueil de l'exilé et le statut qu'on lui accorde dans l'exil.

Par ailleurs, le déplacement physique de l'exilé n'est pas la condition *sine qua non* de la naissance du sentiment de l'exil. Quand le processus de déconstruction/démantèlement dépasse le lieu et acquiert une symbolique ontologique, la notion de patrie, comme espace symbolique de revendication identitaire, perd son sens et la question de la territorialisation passe au second degré. Dans ces conditions, l'exilé n'adhère à aucune forme de représentations. Il est pensé à partir d'un non-lieu (Marc Augé)¹⁰³² (cimetière, musée, marché, mausolée, mer) et vu comme le déraciné, l'anonyme, le sans-patrie, l'oublié, le marginal, etc.

¹⁰³¹ *L'Infante maure*, p. 59.

¹⁰³² Marc Augé, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surdéterminée*, Paris, Seuil, 1992.

Hormis le cas du réfugié politique et de *l'harrāg* ou le migrant- qui à notre sens est à traiter à part¹⁰³³ à cause de son statut administratif - l'exilé ne vit plus forcément son départ du pays natal comme une déchirure, puisque le retour est possible, notamment chez ceux qui ont la double nationalité. Cependant, la question du retour traverse, consciemment ou pas, l'esprit des exilés et continue de les hanter avec le fantasme de retrouver la patrie. Sauf que celui qui est parti ne revient jamais identique à lui-même. Tout comme le lieu natal, lieu fantasmé par excellence, il est perdu à jamais. Le retour enchanteur n'est plus possible qu'à travers le songe. Dans ce cas, seuls la littérature et l'art permettent de reconstruire une patrie. Peut-on parler alors d'une patrie virtuelle ?

L'enjeu linguistique a son importance. En effet, il contribue à établir la condition sociale de l'exilé. L'impossibilité de communiquer dans la langue de l'autre ou le fait de ne pas être compris dans la sienne constitue un handicap majeur dans le parcours de l'exilé. Quand les enjeux idéologiques s'y rajoutent, les choses se compliquent. Par exemple, on s'est souvent interrogé sur le statut de la langue française après l'indépendance de l'Algérie ainsi qu'à sa place dans le contexte de la politique d'arabisation. On rencontre le même cas pour les langues dites « mineures » ou « dialectales » et leur place au Maghreb et dans la politique d'accueil des migrants en France. Longtemps, ces langues ont été délaissées, au profit de la langue arabe « littéraire », ou reléguées au cercle familial, parfois même interdites dans les espaces publics. Dans ces conditions, l'exil (linguistique) impacte aussi bien l'individu que la collectivité.

¹⁰³³ Une fois qu'ils décident de quitter leur pays, ils se retrouvent prisonniers dans un « entre-deux » et il est impossible de revenir chez eux, au risque d'être poursuivis et condamnés. Ils doivent attendre longtemps dans des conditions souvent intenable pour régulariser leur situation.

Ces quelques réflexions et remarques résultant d'un projet qui voit son aboutissement provisoire devraient naturellement conduire vers de nouvelles lectures critiques. D'autant plus que le corpus des productions littéraires, portant sur l'expérience exilique, ne cesse de s'accroître, et ce dans un contexte où la question migratoire (et plus spécifiquement des Maghrébins en France, en Europe et ailleurs dans le monde) représente un enjeu politique et idéologique de plus en plus central. De fait, par-delà son aspect thématique, l'exil est fortement lié au destin de l'Algérie contemporaine. Qu'il soit intérieur, littéraire et/ou physique, il est le moteur d'une écriture qui ne cesse de se renouveler¹⁰³⁴.

Tout en ayant conscience de l'ampleur des nombreuses questions inhérentes à notre problématique, il nous a semblé pertinent de nous interroger aussi sur les limites et les implications des méthodes d'analyse utilisées pour traiter des différents aspects relatifs aux interactions des langues et des cultures impliquées. Il était également important de nous intéresser à quelques problèmes d'ordre méthodologiques et théoriques liés, cette fois, à notre approche comparatiste. Plus généralement, de quelle manière et dans quelle mesure, les approches comparatistes peuvent-elles s'appliquer à des textes renvoyant à des traditions hétérogènes (prose et poésie) ? Comment appliquer la pluridisciplinarité à un corpus plurilingue ? Quels sont les enjeux épistémologiques d'une telle démarche ?

Malgré les difficultés et limites méthodologiques propres à toute entreprise comparatiste et à partir des questionnements et des problématiques relatifs à l'épistémologie de la recherche en SHS, il nous semble indispensable de questionner l'écriture algérienne dans sa « totalité signifiante », c'est-à-dire les productions écrites et les corpus relevant de l'oralité, en interrogeant plusieurs axes de recherches. Cela permettrait peut-être de libérer la critique d'un carcan idéologique à partir de la question linguistique. Ainsi, les appellations « francophone » et « arabophone » mériteraient aussi d'être questionnées. Ce sont précisément ces interrogations qu'il faudrait à présent envisager de reprendre et de poursuivre dans le cadre d'un approfondissement des perspectives ouvertes par le présent travail.

¹⁰³⁴ Aussi bien sur le plan de l'écriture que sur plan de la langue. Cf. *Fahla* de Rabeh Sebaa, premier roman écrit en arabe algérien (*darja*), sorti le 16 octobre 2021 et qui met en scène une figure féminine héroïque.

BIBLIOGRAPHIE

I- Corpus primaire

- Dib Mohammed, *L'Infante maure*, Paris, Albin Michel, 1994.
- Laredj Waciny, *Les Balcons de la mer du Nord* (tr. Catherine Charruau), Paris, Actes Sud, 2003.
Sa traduction en arabe : *šurūfāt baḥr aš-šamāl, al jazā'ir, dār al faḍā' al hur*, 2001.
- Azza Abdelkader, *Mestefa Ben Brahim, Barde de l'Oranais et Chantre des Beni 'Amer*, Tlemcen, ENAG, 2011 (SNED, 1979).

II- Corpus secondaire

1- DIB Mohammed (œuvres de référence)

- Le Talisman*, Paris, Seuil, 1966.
- Les Terrasses d'Orsol*, Paris, Sindbad, 1985.
- Le Sommeil d'Ève*, Paris, Sindbad, 1989.
- Neiges de marbre*, Paris, La Différence, 1990.
- Tlemcen ou les lieux de l'écriture* (photographies Mohammed Dib et Philippe Bordas), Paris, Revue noire, 1994.
- L'Arbre à dire*, Paris, Albin Miche, 1998.
- Le Désert sans détours*, Paris, Sindbad, 1999.

2- LAREDJ Waciny (œuvres de référence)

Romans traduits en français de l'arabe – Algérie

–*Fleurs d'amandiers*, trad. Catherine Charruau, Arles, Sindbad/Actes Sud, 2001.

–*La Gardienne des ombres : Don Quichotte à Alger*, trad. Zeyneb Laouedj et Marie Virolle, Aden, Croissy-Beaubourg, 2002.

–*Le Livre de l'Émir*, trad. Marcel Bois en collaboration avec l'auteur, Arles, Sindbad/Actes Sud, 2009.

–*Les Ailes de la reine*, trad. Marcel Bois, Paris, Sindbad, 2009.

–*La Maison andalouse*, trad. Marcel Bois en collaboration avec l'auteur, Arles, Sindbad/Actes Sud, 2017.

Romans en arabe

– ألم الكتابة عن أحزان المنفى، بغداد، منشورات الجمل، 2010.

- Alam al kitāba `an aḥzān al-manfā, Baġdād, Manšūrāt al-ġamal, 2010.

– البيت الأندلسي، بيروت، منشورات الجمل، 2010.

- Al-bayt al-andalusī, Bayrūt, Manšūrāt al-ġamal, 2010.

– سيرة المنتهى، عشتها كما اشتهيني، بيروت، دار الآداب للنشر والتوزيع، 2015.

- Sīrat al muntahā, `ištuhā kamā ištahītnī, Bayrūt, Dar al Adāb, li al našr wa al Tawzī`, 2015.

III- Références relatives au corpus du *melhūn*

1- Ouvrages

–BELHALFAOUI Mohamed, *La poésie arabe maghrébine d'expression populaire*, Paris, Tirésias, 2004.

–BOUBAKEUR Cheikh Si Hamza, *Trois poètes algériens. Mohammed Balkhayr, Abdallah Ben Karriou, Mohammed Baytâr*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1990.

–DALLAÏ Ahmed Amine :

○ *Guide bibliographique du melhoun, Maghreb : 1834-1996*, Paris, L'Harmattan, 1996.

○ *Paroles graves et paroles légères : chants bédouins de l'Oranie*, Alger, ENAG, 2003.

–DELPHIN Gaëtan :

○ *Recueil de textes pour l'étude de l'arabe parlé*, Alger, Adolphe Jourdan, 1891.

○ *Complainte arabe sur la rupture du barrage de Saint-Denis-du-Sig : Notes sur la poésie et la musique*, Paris, Ernest Leroux, 1886.

–DIB Souheil, *Anthologie de la poésie populaire algérienne d'expression arabe*, Paris, L'Harmattan, 1987.

–DJAFARI Yahia :

○ *La chanson de l'immigration : Les Nord-Africains en France, des étrangers qui font aussi la France*, Paris, CHEAM, 1984.

○ *Anthologie du chant 'arūbi et hawzi*, Paris, El-Ouns, 2003.

○ *Anthologie de la poésie populaire algérienne d'expression arabe*, Paris, L'Harmattan, 1987.

–SCELLES-MILLIE Jeanne et KHELIFA Boukhari, *Les Quatrains de Medjdoub le sarcastique, Poète maghrébin du XVI^e siècle*, Paris, G. P. Maisonneuve & Larose, 1966.

–TAHAR Ahmed, *La poésie populaire algérienne (Melhūn) : rythme, mètres et formes*, Alger, Société nationale d'édition et de diffusion, 1975.

–YELLES-CHAUCHE Mourad, *Le Hawfi, Poésie féminine et tradition orale au Maghreb*, Alger, Office des Publications Universitaires, 1990.

2- Articles

–RAHMOUNI Mehadji, « Recension critique de l'œuvre poétique de Abdelkader El-Khaldi », *Les Cahiers du Crasc*, 2002, n°4, « Dossier Abdelkader El-Khaldi », Oran, p. 63-113.

–SONNECK Constantin, « Six chansons arabes en dialecte maghrébin », extrait du *Journal Asiatique*, mai-octobre, Paris, Imprimerie nationale, 1899.

–Desparmet (Joseph), La chanson d'Alger pendant la Grande Guerre, in *Revue Africaine*, n° 350-351 (1^{er} et 2^e trimestres 1932), pp. 54-84.

–Basset (René), Une complainte arabe sur Mohammed et le chameau, in *Giornale della Societa Asiatica Italiana*, vol. 15, Florence, 1902, pp. 1-26.

–Bencheneb. (M), Itinéraire de Tlemcen à la Mekke par Ben Messaïb (18^e siècle), in *Revue Africaine*, tome 44 (1900), pp. 261-282.

–Hadj Miliani « Variations linguistiques et formulations thématiques dans la chanson algérienne au cours du XX^e siècle », *Trames de langues : Usages et métissages linguistiques dans l'histoire du Maghreb*, Jocelyne Dakhliia (dir.), Tunis, institut de recherche sur le Maghreb contemporain, 2004, pp, 423-438.

IV- Références relatives au corpus de l'exil

1- Ouvrages

- ALLOUACHE Merzak et COLONNA Vincent (dir.), *Algérie 30 ans. Les enfants de l'indépendance*, Paris, Autrement, Série Monde, 1992.
- ALOUANE Youcef, *L'Émigration maghrébine en France*, Tunis, Cérés Productions, 1979.
- BEGAG Azouz et CHAOUITE Abdelatif, *Écarts d'identité*, Paris, Seuil, 1990.
- GILLETTE Alain et SAYAD Abdelmalek, *L'immigration algérienne en France*, Paris, Entente, 1976 (2^e édition revue et augmentée, 1984).
- HASSOUN Jacques, *L'exil de la langue*, Paris, Points hors ligne, 1993.
- LAKEHAL Mokhtar, *Chroniques d'exil d'un écrivain*, Paris, L'Harmattan, coll. « Histoires et Perspectives Méditerranéennes », 1994.
- LATIF-GHATTAS Mona :
- *Les Chants du Karawane. Traversées poétiques*, Le Caire, Elias Publishing House, 1985.
 - *Quarante Voiles pour un exil*, Laval, Trois, 1986.
 - *Le Double Conte de l'exil*, Montréal, Boréal, 1990.
- LEFORT François et NERY Monique, *Émigré dans mon pays. Des jeunes, enfants de migrants, racontent leurs expériences de retour en Algérie*, Paris, CIEM / L'Harmattan, coll. « Migrations et Changements », 1984.
- MADELAIN Jacques, *L'errance et l'itinéraire : Lecture du roman maghrébin de langue française*, Sindbad, Paris, 1983.
- MAKOUTA MBOUKOU Jean-Pierre, *Les littératures de l'exil, des textes sacrés aux œuvres profanes*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- MEHANNA Gharaa, *Crise de l'identité : analyse de quelques romans maghrébins de langue française*, Le Caire, Les Amis du Livre, 1994.
- MOUNIER Jacques (dir.), *Exil et littérature*, Grenoble, Ellug, 1993.
- TALAHITE-MOODLEY Anissa (dir.), *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*, Ottawa, Presses de l'université d'Ottawa, coll. « Transferts culturels », 2007.
- TOURN Lya, *Chemin de l'exil, vers une identité ouverte*, Paris, Campagne première, 2003.

2- Articles/collectif

–ABOU Selim, « Mythe et réalité dans l'émigration », *Cultures*, vol.7, 1980, n°2. In Anissa TALAHITE-MOODLEY, (dir.), *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*, Ottawa, Presses de l'université d'Ottawa, coll. « Transferts culturels », 2007. p.56.

–AZZA-BEKKAT Amina, BERERHI Afifa, CHAULET ACHOUR Christiane, MOHAMMEDI-TABTI Bouba, *Assia Djébar 1936-2015, Écrire pour se raconter, Variations sur une œuvre*, Constantine, Média-Plus, 2019.

–ARNAUD Jacqueline, « Exil, errance, voyage dans “L'Exil et le désarroi” de Farès, “Une vie, un rêve, un peuple toujours errants” de Khaïr-Eddine et “Talismano” de d'Abdelwahab Meddeb », in Jacques MOUNIER (dir.), *Exil et Littérature*, Grenoble, Ellug, 1986, p. 53-68.

–CLAUDOT-HAWAD Hélène (dir.), « Exil et résistance ou la continuité touarègue » in *Touaregs, exil et résistances, Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, n°57, Paris, Édisud, 1990, p.8-10.

–DANA Catherine, « Je ne parle pas la langue de mon père, un entretien avec Leïla Sebbar », in *Confluences Méditerranée n°45, La face cachée de l'Algérie*, Paris, L'Harmattan, 2003, p.171-184.

–KHEDDA Najet, « Mystique et poétique », *Europe*, N° 1094-1095-1096/ Juin-Juillet-Août 2020, Mohammed Dib, Jean Sénac, pp. 20-36.

–OUERHANI Nejib, « Espace et exil dans la littérature maghrébine de langue française », in Abdesslem YAHIAOUI (dir.), *Corps, espace-temps et traces de l'exil. Incidences cliniques*, Grenoble, La Pensée sauvage/APPAM, 1991, p. 17-34.

–BONNET Véronique, « Nommer les autres ? Quelques catégories et mots utilisés par les critiques québécois pour désigner les écrivains venus d'ailleurs », in Charles Bonn et Jean-Louis Joubert (dir.), *Itinéraires et contacts de cultures, volume 27 1^{er} semestre 1999, Nouvelles approches des textes littéraires maghrébins ou migrants*, Paris, L'Harmattan, pp. 15-26.

Références en langue arabe المراجع باللغة العربية

- Ahmad Al Na`mān : adeb al manfā wa al ḥanine ila al waṭen, dār al madā liltaqāfa wa al našr, dimešq, 1996.
- Ahmed Al Na`mān, *Littérature de l'exil et de la nostalgie de la patrie*, Damas, Al Madā pour la culture et la distribution, 1996.
- `abd al raḥmān munīf : al kātib wa al manfā, humūm wa āfāq al riwāya al `arabiyya, dār al fikr al jadīd, beyrūt, 1992.
- `abd al Raḥmān Munīf, *L'écrivain et l'exil, problèmes et horizons du roman arabe*, Beyrouth, Al fikr Al Jadīd, 1992.
- `isām bahy : arriḥla ilā al ġarb min al riwāya al `arabiyya al ḥadīta, al hay'a al misriya al `amma lil kitāb, al qāḥira, 1991.
- `isām Bahy, *Le voyage vers l'Occident du roman arabe moderne*, Instance générale égyptienne des écrivains, 1992.
- Morād kāssouha : al manfā al siyāsi fi al riwāya al `arabiya, dār al ḥasād, dimechq, 2000.
- Morād kāssouha, *L'exil politique dans le roman arabe*, Damas, Al Hasād, 2000.

V- Ouvrages critiques et théoriques

- ACHOUR Christiane, *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, Paris, L’Harmattan, 1990.
- ADJIL Bachir, *Espace et écriture chez Mohammed Dib*, Paris, L’Harmattan, 1995.
- ADONIS,
- *Introduction à la poétique arabe*, trad. Bassam Tahhan et Anne Wade Minkowski, Paris, Sindbad, coll. « La Bibliothèque arabe », 1985.
 - *La Prière et l’épée (Essais sur la culture arabe)*, Choix et représentation par Anne Wade Minkowski, traductions de Leïla Khatib et Anne Wade Minkowski, édition établie par Jean-Yves Masson, Paris, Mercure de France, 1993.
- ATALI Jacques, *L’homme nomade*, Paris, Fayard, 2003.
- BACHELARD Gaston, *La poétique de l’espace*, Paris, PUF, 1972.
- BARTHES Roland,
- *L’aventure sémiotique*, Paris, Le Seuil, 1985.
 - « L’écriture et le silence », chapitre du *Degré zéro de l’écriture* (1953) suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1972.
- BARTHES Roland, KAYSER Wolfgang, BOOTH Wayne C. et HAMON Philippe, *Poétique du récit*, Paris, Seuil / Points, 1977.
- BEKKAT Amina et BERERHI Afifa, *Lire, relire Mohammed Dib*, Blida (Algérie), Tell, 2003.
- BELKAÏD Akram et STORA Benjamin, *Les 100 portes du Maghreb. L’Algérie, Le Maroc, La Tunisie, trois voies singulières pour allier islam et modernité*, Paris, Ouvrières, 1993.
- BERERHI Afifa et CHIKHI Beida, *Algérie, ses langues, ses lettres, ses histoires*, Blida (Algérie), Tell, 2002.
- BELLOUR Raymond, Henri Michaux, Paris, Gallimard, 1986.
- BHABHA Homi K., *Les lieux de la culture, Une théorie postcoloniale*, (trad. Françoise Bouillot), Paris, Payot, 2007.
- BIZOT François, *Le silence du bourreau*, Paris, Gallimard, 2013.
- BLANCHOT Maurice, *L’espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- BONN Charles :

- *Le roman algérien de langue française. Vers un espace de communication littéraire décolonisé ?*, Paris, L'Harmattan, 1985.
- *Problématiques spatiales du roman algérien*, Alger, Entreprise nationale du Livre, 1986.
- BOTOYIYE Geoffroy A. Dominique et REY Pierre-Philippe, *Le passage à l'écriture : mutation culturelle et devenir des savoirs dans une société de l'oralité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.
- BOURQUE Dominique, *Écrire l'inter-dit, La subversion formelle dans l'œuvre de Monique Wittig*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- BUCI-GLUCKSMANN Christine, RAYBAUD Antoine, DIOURI Abdelhaï et GONTARD Marc, *Imaginaires de l'autre : Khatibi et la mémoire littéraire*, Paris, L'Harmattan, 1987.
- CASSIN Barbara :
 - *La nostalgie : quand donc est-on chez soi ? : Ulysse, Énée, Arendt*, Paris, Fayard, 2015.
 - *Éloge de la traduction : compliquer l'universel*, Paris, Fayard, 2016
- CERTEAU (de) Michel :
 - *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.
 - *La culture au pluriel*, Paris, Seuil, 1993 (1974).
 - *L'étranger ou l'union dans la différence*, Paris, Seuil, 2005, (1969).
- CHEBEL Malek,
 - *L'imaginaire arabo-musulman*, Paris, PUF, 1993.
 - *Le livre des séductions, Paris, Lieu Commun*, 1986.
- CHELLI Moncef, *La parole arabe, Une théorie de la relativité des cultures*, Paris, Sindbad, 1980.
- CHESNEAUX Jean, *Habiter le Temps*, Paris, Bayard, 1996.
- CHIKHI Beïda :
 - *Problématique de l'écriture dans l'œuvre romanesque de Mohamed Dib*, Alger, Office des Publications universitaires, 1989.
 - *Maghreb en textes*, Paris, L'Harmattan, 1996.
 - *Littérature algérienne, Désir d'histoire et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1997.

- COHEN Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2009.
- DERRIDA Jacques, LABARRIERE Pierre-Jean, *Altérités*, Paris, Osiris, 1986.
- DERIVE Jean, *L'art du verbe dans l'oralité africaine*, Paris, L'Harmattan, coll. « Oralités », 2012.
- DESPLANQUES François, *Mohammed Dib : essentiellement poète*, Paris, L'Harmattan, 2016.
- DEJEUX Jean :
- *Mohammed Dib : écrivain algérien*, Sherbrooke, Naaman, coll. « ALF », 1977.
 - *La poésie algérienne, de 1830 à nos jours*, Paris, Publisud, 1996.
- DOSSE François, *Renaissance de l'événement. Un défi pour l'historien : entre Sphinx et Phénix*, Paris, Presse universitaires de France, coll. « Le nœud gordien », 2010.
- DUBOUX René, *Métissage ou barbarie*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- EDWARDS Michael, *Éloge de l'attente. T. S. Eliot et Samuel Beckett*, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1996.
- EL JANABI Abdul Kader, *Le poème arabe moderne*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1999.
- FOUCAULT Michel,
- *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966.
 - *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.
- FRAISSE Luc et WESSLER Éric (dir.), *L'Écrivain et ses doubles. Le personnage autoréflexif dans la littérature européenne*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- GILARDI Filippo, *Métamorphoses et identité. D'Ovide au transsexualisme*, Paris, Odin, 2008.
- GLISSANT Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- GONTARD Marc :
- *La violence du texte : étude sur la littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1981.
 - *Le moi étrange : littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1993.

- GENETTE Gérard,
- *Figures I*, Paris, Le Seuil, 1966.
 - *Figures II*, Paris, Le Seuil, 1969.
- GOODY Jack, *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, PUF, 1987.
- GUYARD M.-F., *La littérature comparée*, Paris, PUF, 1961.
- HAMEL Jean-François, *Revenances de l'histoire : Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2006.
- HANUS Françoise et NAZAROVA Nina (dir.), *Le Silence en littérature. De Mauriac à Houellebecq*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- JANKELEVITCH Vladimir :
- *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien, La méconnaissance, Le malentendu*, Paris, Seuil, 1980.
 - *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Seuil, 1983.
 - *L'Irréversible et la Nostalgie*, Paris, Flammarion, 1983.
- JIN Ha, *L'écrivain comme migrant*, USA, Cicré, 2018.
- JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.
- JOUSSE Marcel, *Le style oral, rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*, Fondation Marcel Jousse, 1981.
- KAUFFMANN Jean-Claude, *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, Armand Colin, 2004.
- KHATIBI Abdelkébir :
- *La mémoire tatouée*, Paris, Denoël, 1971.
 - *La blessure du nom propre*, Paris, Denoël, 1974.
 - *Maghreb pluriel*, Paris, Denoël, 1983.
 - *La langue de l'autre*, Tunis, Centre d'études sur les littératures francophones d'Afrique du Nord, coll. « Maghreb pluriel », 1999.
 - *La langue de l'autre*, Maroc, New York, Les Mains secrètes, 1999.
 - *Œuvres complètes*, la Différence, coll. « Œuvres complètes », 2008.
- KOVACSHAZY Cécile, *Simplement double. Le personnage double, une obsession du roman au XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

- LAABI Abdellatif, *L'écriture au tournant*, L'Hay-les-Roses, Al Manar, 2000.
- LACOUE-LABARTHE Philippe et NANCY Jean-Luc, *L'Absolu littéraire: Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.
- LAFOREST Marty (dir.), *Le malentendu. Dire, mésentendre, mésinterpréter*, Canada, Nota bene, coll. « Langue et pratiques discursives », 2003.
- LAMBERT Barthélémy, *Fictions contemporaines de l'errance : Peter Handke, Cormac McCarthy, Claude Simon*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- LANASRI Ahmed :
- *Anthologie de la poésie algérienne de langue arabe*, Paris, Publisud, 1994.
 - *La littérature algérienne de l'entre-deux-guerres. Genèse et fonctionnement*, Paris, Publisud, 1995.
- LEVINAS Emmanuel, *Altérité et transcendance*, Paris, Fata Morgana, 1995.
- MANTANDON Alain (dir.), *De soi à soi, l'écriture comme autohospitalité*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2004.
- MANZARI Francesca et RINNER Fridrun (dir.), *Traduire le même, l'autre et le soi*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014.
- MARIN Louis, *De la représentation*, Paris, EHESS/Gallimard/Seuil, 1994.
- MATTIUSI Laurent, *Fictions de l'ipséité. Essai sur l'invention narrative de soi*, Genève, Droz, 2002.
- MAUREL Anne, *La critique*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1994.
- MEMMES Abdellah, *Abdelkébir Khatibi, L'écriture de la dualité*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- MEMMI Albert, *Anthologie du roman maghrébin de langue française*, Paris, Nathan, 1987.
- MERDADI Mourad, *Folies et cliniques sociales en Algérie*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- MESCHONNIC Henri :
- *Les états de la poétique*, Paris, PUF, Coll. « Écriture », 1985.
 - *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999.
 - *Et le génie des langues ?*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 2000.

- *Éthique et politique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2007.
- OULD BOULEIBA Mohamed, *Critique littéraire occidentale, critique littéraire arabe*, Paris, L’Harmattan, 2000.
- PELLAT Charles, *Langue et littérature arabes*, Paris, Armand Colin, 1970.
- PRAT Michel, *Auteurs, lieux et mythes*, Paris, L’Harmattan, 2002.
- RICARDOU Jean, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Le seuil, 1978.
- RICŒUR Paul :
 - *Temps et récits, 2. La configuration dans le récit*, Paris, Seuil, 1984.
 - *Temps et récits, 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.
 - *La mémoire, l’histoire et l’oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- SAID Edward, *Des Intellectuels et du Pouvoir*, trad. Paul Chemla, Paris, Seuil, 1996.
- SARTRE Jean-Paul, *L’existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, coll. « Pensées », 1970.
- SPIESSENS Anneleen, *Quand le Bourreau prend la parole. Témoignage et fiction*, Genève, Droz, 2016.
- SRIBNAI Judith, *Récit et relation de soi au XVII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- TAÏEB Lucie, *Territoires de mémoire. L’écriture poétique à l’épreuve de la violence historique*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- TALEB Ahmed, *Le silence des poètes*, Paris, L’Harmattan, 2005.
- THEVOZ Michel, *L’art comme malentendu*, Paris, Minuit, 2017.
- TOURSEL Vincent, VASSEVIÈRE Jacques, *Littérature : textes théoriques et critiques*, 2^e éditions, Paris, Armand Colin, 2008 (2001).
- TROVATO Vincent, *Je est un autre, L’écrivain et son double*, Paris, L’Harmattan, coll. « Amarante », 2012.
- VADE Yves, *L’enchantement littéraire, Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1990.
- VILAIN Philippe, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005.
- WEBER Edgard et GAUTHIER Robert, *Paroles d’Arabie et d’Afrique, Violences dans le secret du dire*, Paris, Publisud, 1990.

–WEYL Daniel, *Écriture et représentation*, Paris, L’Harmattan, 2018.

–YELLES Mourad :

○ *Les Miroirs de Janus*, Alger, Offices des Publications universitaires, 2002.

○ *Les fantômes de l’identité*. Histoire culturelle et mémoires algériennes, Alger, ANEP, 2004.

–ZUMTHOR Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

VI- Articles et revues

Collectif

–ALTA Paul, « Le projet culturel euro-méditerranéen », in *Confluences Méditerranée* n° 21, *Le Maghreb face à la mondialisation*, Paris, L'Harmattan, 1997, p.27-35.

–BERERHI Afifa, « Territoire perdu, territoire réinventé », *Etudes littéraires maghrébines*, n° 8. In Charles BONN (dir.), *Littératures des Immigrations, 2 : Exils croisés*, Université Paris 13 & Université de Cergy-Pontoise, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 81-88.

–BERGSON Henri, *La Pensée et le Mouvant*, Paris, Presses universitaires de France, 1970.

–BOUDREAU Raoul, « Le dire de l'hospitalité comme poétique du roman », in Lise GAUVIN, Pierre L'HERAULT et Alain MONTANDON (dir.), *Le dire de l'hospitalité*, Actes du colloque « Le dire de l'hospitalité », Clermont-Ferrand, 2002, CRLMC.

–BUALIT Farida, « La littérature algérienne des années 90 : 'Témoigner d'une tragédie ?' ». *Etudes littéraires maghrébines*, n° 14. In Charles BONN (dir.), *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie ?*, Paris, L'Harmattan, 1999, p.25-40.

–CHATEAU Dominique, « Ontologie de l'errance (dans une perspective critique) », in Dominique BERTHET (dir.), *Figures de l'errance*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2007, p. 49-64.

–DEGRAS Priska, « L'écrit et l'oral : jeu et enjeu de communication », in *Itinéraires. Littératures et contacts de cultures*, Vol. 1 *L'Écrit et l'oral*, Paris, L'Harmattan, 1982, p.57-64.

–DENES Dominique, « Dire, détruire, entretenir la confusion. Le beau désordre de Marguerite Duras », in Fabienne BOISSIERAS (dir.), *Dire le désordre*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 55-68.

–DÉRIVE Jean, « Oralité », in Michel BENIAMINO et Lise GAUVIN (dir.), *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*, Limoges, PULIM, 2005, p. 139-140.

–FERRARO Alessandra, « Nom propre et écriture autobiographique chez Raymond Queneau », in Yves BAUDELLE et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Nom propre et écritures de soi*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 2011, p.145-158.

–GAILLARD Sarra, « Oralité, écriture et intertextualité », in *Itinéraires et contacts de cultures*, Vol. 15/16 *Littérature et oralité au Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 133-138.

–JEGHAM Najeh, « Voix du dire / Voies du lire dans Phantasia d'Abdelwahab Meddeb », *Itinéraires et contacts de cultures*, vol.14, 2^e semestre, In Charles BONN(dir.), *Poétiques croisées du Maghreb*, 1991, Paris, L'Harmattan, p. 114-118.

–KEIL Regina, « Des hommes et des arbres : La déterritorialisation du discours identitaire maghrébin. Lecture croisée de Mohammed Dib (L'infante Maure) et Azouz Begag (L'ilet-aux-Vents) », *Études littéraires maghrébines*, n°8. In Charles BONN (dir.), *Littératures des Immigrations, 2 : Exils croisés*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 19-33.

–LAIDL André, « L'écriture fragmentaire des idées de Joseph Joubert à Pascal », in Peter SCHNYDER et Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE (dir), *De l'écriture et des fragments. Fragmentation et sciences humaines*, Paris, Garnier, 2016, p. 45-58.

–LEBEDEV Oleg, « L'existence indéterminée du fragment. Deleuze sur les systèmes ouverts », in Peter SCHNYDER et Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE (dir), *De l'écriture et des fragments, Fragmentation et sciences humaines*, Paris, Garnier, 2016, p.59-70.

–LE DUFF Nadine, « Un héros, deux récits, quelle histoire ? », *Itinéraires et contacts de cultures*, vol.14, 2^e semestre. In Charles BONN (dir.), *Poétiques croisées du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1991, p. 83-89.

–MILON Alain et CALIN Anca, « Parole littéraire, parole de fragment. La littérature fragmentaire autour de l'œuvre de Maurice Blanchot », in Peter SCHNYDER et Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE (dir), *De l'écriture et des fragments, Fragmentation et sciences humaines*, Paris, Garnier, 2016, p.71-80.

–MOKADDEM Yamina, « La littérature maghrébine de langue française à l'épreuve du temps », *Confluences Méditerranée* n° 19, Passions franco-algériennes, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 209-211.

–RAVENEL Bernard, « Mémoire, histoire et politique », *Confluences Méditerranée* n° 19, Passions franco-algériennes, Paris, L'Harmattan, 1996, p.7-9.

–ROYE Jean, « Mona Latif Ghattas. De l'exil à l'écriture », *Écrivains contemporains. Nouveaux entretiens*, Montréal, Trait d'union, 1999, p. 73-75.

–RUIZ Jean-Philippe (présenté par), « L'Algérie nous parle », *Passerelles, Revue d'Études internationales*, n°11 (Hiver 1995- 1996), Thionville, 1996.

–SAADI Nourredine, « Père et fille », in Leïla SEBBAR (dir.), *Mon père*, Montpellier, Éditions Chèvre-feuille étoilée, 2007, p.7-9.

–SALHA Habib, « Le voyage d'un mot : L'imagination dans l'œuvre de Mohammed Dib », *Études littéraires maghrébines*, n° 8. In Charles BONN (dir.), *Littératures des Immigrations, 2 : Exils croisés*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 35-44.

–SELLIN Éric, « Signes migrants : approche transculturelle d'une lecture de la littérature maghrébine d'écriture française », *Itinéraires et contacts de cultures*, vol.14,

2^e semestre. In Charles BONN (dir.), *Poétiques croisées du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1991, p. 42-50.

– VENTURINI Jean, « L'Exil sans voix », in *Littératures et cultures d'exil, terre perdue, Langue sauvée*, ed. Najib Zakka, Presses universitaires de Lille, 1993, p. 119-124.

– VIART Dominique, « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », *Études françaises*, vol. 45, n° 2, 2009, p. 95-112.

Actes de colloques

– COHEN Yolande, CALLE-GRUBER Mireille et VIGNON Élodie (dir.), *Migrations maghrébines comparées : genres, ethnicité, religions (France/Québec, de 1945 à nos jours)*. Actes du colloque. « Genre, ethnicité et religions : le cas des migrations maghrébines comparées France-Québec, de 1945 à nos jours », Paris, 18 avril 2012. Paris, Riveneuve, 2015.

– *L'Anthropologie du Maghreb selon Berque, Bourdieu, Geertz et Gellner*, actes du colloque de Lyon organisé à l'IEP de Lyon, sous la direction de Lahouari Addi, Awal/Ibis, 2003.

– *Littératures et cultures d'Exil : terre perdue, langue sauvée*, actes du colloque organisé par l'UFR d'études romanes, slaves et orientales de l'université de Lille, sous la direction de Najib ZAKKA, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 1993.

– *Exilés, marginaux et parias dans les littératures francophones*, actes du colloque international de l'université Brock, St. Catharines, réunis par Sandra BECKETT, Leslie BOLDT et Alain BODOT, Canada, Toronto, GREF, 1994.

– *L'Exil*, actes du colloque, textes réunis par Alain NIDERST, publiés par le CERHIS, Paris, Klincksieck, 1996.

– *Quelle identité dans l'Exil ? Origine, exil, rupture*, actes du colloque de l'Université de Lyon II, sous la direction de Fafia DJARDEM, Paris, L'Harmattan, 1997.

– *Mostefa Lachref (un itinéraire, une œuvre, une référence)*, actes du colloque L'Algérie 50 ans après, Nation/Société/Culture, sous la direction de Omar Lardjane, Alger, Casbah, 2004.

VII- Dictionnaires et encyclopédies

-BEAUSSIER Marcelin, BEN CHENEB Mohammed et LENTIN Albert, *Dictionnaire arabe-français (arabe maghrébin)*, Paris, Ibis Press, 1958.

-CHERAIFI Claude, *L'arabe maghrébin, Petit dictionnaire Français-Arabe*, Genève, Slatkine, 2005.

-DE BIBERSTEIN KAZIMIRSKI Albert, *Dictionnaire Arabe-Français*, Éditions Maisonneuve et Cie, 1860.

-MADOUNI-LAPEYRE Jihane, *Dictionnaire arabe algérien-français- Algérie de l'ouest*, Paris, Asiathèque/langues du monde, 2003.

VIII- Thèses

-BIARI Abdellah, *Le thème de l'émigration dans la littérature maghrébine de la langue française*, Univ. Bordeaux III, thèse de 3^e cycle, 1982.

-CHAMLOU Laurence, *Écritures de l'exil. Étude comparée des œuvres d'Anita Brookner, Salman et Kazuo Ishiguro de 1981 à 1992*, Presses universitaires de Reims (université de Reims Champagne-Ardenne), Centre de recherche sur l'imaginaire, 2000.

-KOUCHA Ralima, *Les dernières œuvres de Mohammed Dib : un usage historique des genres littéraires : « La nuit sauvage, Si diable veut, L'arbre à dire, Comme un bruit d'abeilles, Simorgh »*, thèse de Littérature française et comparée, université Paris Sorbonne 4, 2007.

-SIMON Rachida, *La poétique « du liseron épineux ». Mystique et écriture chez Mohammed Dib*, thèse de Littérature générale et comparée, Paris, université de la Sorbonne Nouvelle, 2002.

-STEPNIAK GABIS Maria, *Identité et exil dans le roman maghrébin de langue française depuis les années cinquante*, thèse de doctorat nouveau régime, Paris IV, 1995.

IX- Sitographie

- « Comme une boule de cristal... Entre poésie savante et chanson populaire, Textes et contextes », [s.d.]. URL : <http://www.lcdpu.fr/livre/?GCOI=27000100148810>. Consulté le 9 février 2015.
- « الغربية والاعتراب في الشعر العربي قديماً وحديثاً », *www.alukah.net*, [s.d.]. URL : http://www.alukah.net/literature_language/0/39911/. Consulté le 10 février 2015.
- الهجرة النبوية ... معناها و أهدافها, [s.d.]. URL : <http://www.yabeyrouth.com/pages/index2483.htm>. Consulté le 10 février 2015.
- « تقرير حول بعض مدن المغرب العربي من خلال الرحالة العرب », [s.d.]. URL : <http://www.djelfa.info/vb/showthread.php?t=1222575>. Consulté le 10 février 2015.
- « Identité », *Encyclopædia Universalis*, [s.d.]. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/identite/>. Consulté le 9 février 2015.
- GUARNIERI CORAZZOL Adriana, « Modernité, oralité, écriture : un colloque, Tours 20041 », text, <http://revues.mshparisnord.org/filigrane>, [s.d.]. URL : <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=152>. Consulté le 15 février 2015.
- « Penser, écrire l'exil et les migrations postcoloniales », *MondesFrancophones.com*, [s.d.]. URL : <http://mondesfrancophones.com/espaces/afriques/penser-ecire-l%E2%80%99exil-et-les-migrations-postcoloniales/>. Consulté le 10 février 2015.
- « الغربية والاعتراب في الشعر العربي قديماً وحديثاً », *www.alukah.net*, [s.d.]. URL : http://www.alukah.net/literature_language/0/39911/. Consulté le 10 février 2015.
- « تقرير حول بعض مدن المغرب العربي من خلال الرحالة العرب », [s.d.]. URL : <http://www.djelfa.info/vb/showthread.php?t=1222575>. Consulté le 13 février 2015.

Glossaire

Vocabulaire utilisé dans la poésie populaire du *melhūn*.

Terme	Définition
aššaml	Commun, indivis, société assemblée.
ḍarīḥ/qubba	Mausolée.
guwwāl	Sorte de troubadour, diseur, conteur.
ḥalqa	En cercle.
lejjwād	Les héros, ceux qui appartiennent à un haut rang social, reconnus ainsi par leurs actions guerrières ou par le sang.
marsem	Trace, empreinte, marque d'une présence de quelque chose ou de quelqu'un, vestiges.
meddāh	Espèce de trouvère errant qui récite des pièces de poésie.
šeddāda	Chanteurs et instrumentistes.
šorfa	Noblesse/noblesse religieuse par descendance du prophète Mohammed /illustration, gloire /honneur /célébration, grandeur, rang élevé/ haut rang.
taggasra	Petite soirée de chant ou de causerie.

Index

A

Achour Christiane78, 199, 398, 400
Adonis20, 21, 83, 188, 400
aššaml 104, 427
Azza Abdelkader 5, 12, 49, 50, 51, 93, 123, 124, 125, 126,
133, 167, 184, 194, 217, 219, 221, 222, 223, 251, 253,
283, 284, 287, 344, 345, 346, 393, 398, 419, 421

B

Barthes Roland17, 106, 108, 117, 130, 131, 152, 208,
290, 355, 378, 400
Bastide Léon90, 423, 425
Beaussier Marcelin15, 263, 410
Bekri Tahar.....17, 184
Ben Brahim Mostefa..5, 12, 42, 47, 49, 50, 51, 53, 54, 55,
63, 67, 71, 90, 93, 99, 100, 105, 113, 117, 118, 119,
120, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 133, 134, 135, 137,
178, 181, 183, 185, 194, 197, 215, 217, 219, 222, 226,
243, 249, 271, 281, 283, 284, 287, 315, 319, 320, 343,
373, 375, 377, 381, 382, 386, 419, 423
Bencheikh Jamel Eddine18, 19, 20, 22, 199
Bererhi Afifa387, 398, 400, 407
Bhabha Homi K335, 336, 400
Blanchot Maurice17, 67, 296, 360, 400, 408
Bonn Charles.....76, 97, 106, 109, 262, 281, 398

C

Camus Albert 215, 258
Certeau (de) Michel..... 356, 401
Chebel Malek 325, 401
Chikhi Beïda ... 14, 24, 74, 76, 77, 141, 142, 144, 224, 277,
278, 306, 328, 330, 357, 358, 359, 387, 400, 401
Claudon Francis 117, 379
Cohen Jean14, 30, 121, 122, 402, 409

Ḍ

ḍarīh 427

D

Derrida Jacques..77, 79, 94, 202, 236, 237, 303, 306, 314,
361, 402
Dib Mohammed .12, 14, 31, 33, 47, 57, 58, 74, 79, 80, 81,
82, 83, 84, 85, 86, 92, 106, 108, 109, 110, 111, 118,
138, 141, 143, 144, 145, 154, 156, 165, 166, 168, 171,
178, 197, 230, 232, 274, 278, 293, 295, 297, 330, 352,
353, 354, 361, 375, 377, 382, 383, 384, 385, 393, 398,
400, 402, 408, 411
Doutté Edmond..... 39
Dupriez Bernard..... 130

E

exil 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 22, 23, 24, 29, 30, 31, 33,
47, 50, 51, 55, 58, 59, 60, 61, 63, 67, 69, 73, 74, 76,
84, 87, 88, 93, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 105,
106, 108, 109, 113, 117, 119, 138, 139, 141, 143, 145,
147, 152, 159, 160, 161, 165, 174, 177, 178, 179, 183,
184, 185, 187, 189, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 197,
198, 199, 205, 209, 211, 213, 215, 221, 222, 225, 231,
232, 235, 236, 243, 249, 251, 252, 254, 263, 264, 267,
269, 277, 278, 279, 281, 283, 289, 302, 305, 307, 314,
315, 316, 317, 320, 321, 327, 330, 331, 333, 334, 335,
337, 341, 343, 344, 348, 349, 357, 358, 359, 367, 373,
375, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 388, 389, 390, 391,
397, 398, 399, 408, 409, 411, 412

F

Foucault Michel 298, 402

G

Garnier Xavier & Zoberman Pierre88

Gauvin Lise.....75

Genette Gérard.....17, 107, 268, 290, 378, 384, 403

Gillette Alain88, 89, 397

Glissant Edouard.....61, 330, 362, 388, 389, 402

Goldziher . I..... 347

Gontard Marc72, 77, 92, 402

guwwāl...94, 100, 119, 123, 124, 134, 138, 152, 164, 166, 193, 194, 329, 343, 379, 427

H

Haddad-Wolting Karen 117, 379

Hadjiet Abdelkader.....55

Ḥ

ḥalqa134, 138, 153, 166, 174, 191, 329, 380, 385, 427

I

Ibn khaldūn49, 53

identité .. 10, 14, 33, 42, 43, 61, 69, 70, 71, 75, 79, 87, 96, 98, 100, 102, 106, 109, 129, 134, 137, 139, 157, 161, 188, 189, 193, 197, 200, 236, 240, 260, 261, 268, 283, 284, 285, 287, 289, 290, 295, 300, 309, 321, 324, 327, 328, 334, 335, 336, 350, 380, 388, 389,397, 402, 403, 406, 409

indicible139, 143, 144, 166, 201, 247, 260, 302, 313, 352, 356, 371, 377, 386

J

Jankélévitch Vladimir.....228, 234, 235, 403

Jouve Vincent.....17, 22, 108, 403

K

Kadi Mohammed53, 119

Khatibi Abdelkébir .10, 74, 77, 83, 92, 140, 142, 144, 168, 171, 188, 236, 270, 296, 301, 328, 329, 335, 359, 388, 401, 403, 404

Khedda Najet 143, 398

Kovacshazy Cécile 207, 403

L

Lacheraf Mostefa 42, 71

Laredj Waciny ..5, 12, 31, 47, 59, 60, 61, 63, 74, 106, 109, 111, 138, 146, 149, 160, 161, 165, 168, 169, 178, 377, 382, 384, 385, 393, 394

lejewād..... 91, 103, 105, 343, 427

Levinas Emmanuel 157, 296, 404

M

Marçais William 37, 38, 39, 53, 128

marsem 100, 104, 381, 427

Mauss Marcel..... 137

meddāh..... 427

Meddeb Abdelwahab . 141, 197, 198, 328, 357, 359, 398, 408

melḥūn ...10, 12, 21, 23, 29, 30, 32, 34, 40, 50, 52, 53, 54, 55, 67, 88, 93, 104, 115, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 131, 132, 134, 135, 137, 152, 156, 167, 173, 177, 181, 183, 217, 218, 277, 290, 309, 315, 329, 343, 377, 378, 386, 387, 388, 395

mémoire.19, 20, 24, 31, 47, 52, 59, 73, 74, 77, 84, 86, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 103, 106, 125, 127, 129, 132, 134, 135, 138, 139, 142, 143, 144, 145, 148, 149, 150, 152, 156, 158, 159, 161, 163, 164, 166, 171, 174, 177, 184, 185, 187, 195, 205, 207, 208, 209,219, 222, 225, 227, 233, 237, 240, 241, 245, 247, 249, 252, 254, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 277, 278, 281, 283, 288, 289, 290, 293, 295, 296, 300, 301, 302, 304, 306, 323, 324, 325, 326, 328, 329, 332, 333, 334, 335, 341, 354, 356, 357, 363, 364, 365, 366, 367, 369, 370, 373, 375, 376, 382, 385, 386, 387, 388, 401, 403, 405

Meschonnic Henri..... 18, 30, 32, 91, 353, 404

migration..9, 23, 34, 58, 98, 100, 138, 139, 140, 154, 159, 194, 295, 328, 359

N

narration30, 59, 94, 108, 111, 113, 139, 141, 143, 146, 148, 150, 151, 164, 165, 166, 168, 171, 174, 177, 178,

201, 202, 204, 205, 206, 207, 211, 228, 240, 249, 255,
256, 260, 264, 267, 271, 273, 277, 281, 289, 291, 300,
301, 307, 309, 313, 314, 322, 328, 329, 331, 350, 352,
361, 364, 373, 384, 385, 386, 387, 388
Nouss Alexis.....10, 11, 13, 14

O

oralité..... 20, 21, 24, 25, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 47, 57,
63, 67, 68, 69, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 84, 85,
87, 88, 91, 92, 95, 96, 98, 102, 107, 108, 109, 111,
113, 115, 117, 118, 120, 121, 125, 127, 132, 138, 139,
140, 144, 146, 147, 151, 152, 153, 165, 167, 170, 171,
173, 174, 195, 196, 198, 288, 290, 297, 330, 379, 380,
381, 383, 384, 385, 386, 391, 401, 402, 403, 412

P

poétique 12, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 29, 30,
33, 34, 40, 47, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 57, 58, 59, 63,
74, 77, 78, 83, 87, 88, 91, 93, 95, 99, 100, 101, 102,
105, 107, 109, 113, 117, 118, 119, 121, 122, 126, 127,
129, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 141, 159, 161, 171,
173, 174, 177, 183, 184, 185, 188, 191, 192, 194, 195,
196, 197, 211, 217, 218, 221, 222, 223, 225, 226, 236,
243, 247, 250, 251, 252, 253, 254, 273, 275, 283, 284,
288, 289, 304, 305, 307, 315, 316, 319, 320, 329, 330,
336, 343, 344, 345, 348, 352, 353, 362, 364, 365, 373,
377, 378, 379, 380, 381, 382, 387, 388, 396, 398, 400,
402, 404, 405, 407, 411

R

représentation..... 14, 16, 22, 24, 67, 75, 83, 88, 91, 107,
111, 130, 134, 152, 201, 203, 207, 233, 239, 240, 273,
294, 300, 302, 307, 313, 324, 326, 334, 336, 373, 380,
386, 400, 404, 406

S

Sari-Mostafa-Kara Fawzia 143
Sartre Jean Paul199, 263, 313, 405
Sayad Abdelmalek88, 89, 397

Sebaa Rabeh 42, 391
šeddāda..... 134, 137, 427
Sonneck..... 128, 129, 396
šorfa 224, 427

T

taggasra..... 91, 93, 192, 315, 427
Tahar Ahmed 21, 123, 395
Taleb-Ibrahimi..... 41
Tengour Habib 34, 57, 196, 197, 198
trace.24, 30, 61, 91, 92, 96, 100, 104, 110, 111, 129, 135,
138, 139, 153, 156, 157, 161, 171, 174, 177, 197, 202,
208, 209, 230, 237, 240, 241, 251, 261, 262, 264, 269,
270, 275, 300, 301, 302, 303, 307, 313, 321, 327, 329,
333, 339, 341, 350, 351, 352, 354, 355, 356, 357, 359,
360, 361, 362, 363, 367, 370, 373, 375, 376, 380, 382,
386, 388
traduction 5, 18, 32, 38, 59, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85,
90, 91, 99, 100, 118, 124, 126, 138, 143, 184, 185,
187, 190, 191, 192, 193, 194, 230, 233, 234, 250, 251,
252, 253, 263, 284, 285, 288, 304, 328, 344, 345, 348,
349, 352, 365, 384, 388, 393, 401
transmission.....20, 29, 102, 108, 120, 125, 127, 131, 132,
137, 142, 145, 151, 165, 171, 173, 195, 196, 197, 198,
201, 203, 237, 358, 359, 361, 373, 375, 381, 382, 386

V

Vadé Yves 316, 405

W

Werber Bernard..... 220
White Kenneth..... 336

Y

Yelles Mourad 1, 27, 31, 71, 314, 354, 365

Z

Zumthor Paul 102, 104, 127, 135, 173, 406

Table des matières

Remerciements	1
Abréviations	5
Système de transcription des caractères arabes	7
Introduction générale.....	9
1. Présentation	9
2. Exil et littérature : état des lieux.....	13
2.1. De l'exil.....	13
2.2. De la poésie.....	16
2.3. De la représentation.....	22
3. Problématique	23

1 ère partie

Poétique de l'oralité : affirmation identitaire et tourment mémoriel.....	25
Introduction de la première partie.....	29
1. L'oralité à partir de notre corpus	30
2. Les voies de l'oralité	32
3. Historique de la <i>dārja</i> et son statut idéologique.....	35
3.1. La langue arabe.....	35
3.2. Le développement des études dialectologiques.....	37
3.3 Les pratiques linguistiques et leur statut officiel.....	41

Chapitre 1

Itinéraires d'auteurs	45
Introduction	47
1. Mostefa Ben Brahim, de l'érudition à la mélancolie	49
1.1 Éléments biographiques et œuvre poétique	49
1.2 Quelques notes sur le <i>melhūn</i>	52
2. Mohammed Dib, du terroir à la mouvance.....	57
2.1 Éléments biographiques	57
2.2 <i>L'Infante maure</i>	58

3. Waciny Laredj, de la mémoire vivace à l'écriture de l'exil	59
3.1 Éléments biographiques	59
3.2 <i>Les Balcons de la mer du Nord</i>.....	61
Conclusion partielle	63

Chapitre 2

Oralité migrante & Langues accueillantes	65
Introduction	67
1. Cohabitation langues et oralité	69
1.1. Le roman d'expression arabe vers sa déconstruction.....	69
1.1.1. Pour une littérature de l'État-nation ?	70
1.1.2. Pour une nouvelle énonciation	72
1.2. Le roman d'expression française : thématique de l'intrusion linguistique	75
1.2.1. Le cas de L'Infante maure.....	79
1.2.2. L'exemple de Lyyli Belle à fabriquer sa langue.....	81
2. Manifestations textuelles de l'exil : les enjeux de la fuite	87
2.1. Poétique de l'espace : exil de la parole	87
2.2. L'intervalle dans l'écriture et sa réception.....	93
3. Des tourments intérieurs de l'exil à la scripturalisation de la parole.....	99
3.1. La parole exilée du poète : vers un espace manquant et aphone.....	99
3.2. Parole première, espace fécond de l'écriture algérienne	105
Conclusion partielle	113

Chapitre 3

En-jeux comparés de l'oralité : <i>melhūn</i> et roman.....	115
Introduction	117
1. La portée symbolique de la parole dans le <i>melhūn</i>.....	119
1.1. Le <i>melhūn</i> et les voix des sens	121
1.1.1. Les aspects de l'oralité dans la langue	121
1.1.2. Les enjeux identitaires dans la poésie	128
1.2. La parole et son pouvoir à dire le mythe	130
1.2.1. Un canal pour la voix du divin	132

1.2.2. La théâtralité, lieu de « prestation orale »	134
2. L'oralité dans l'écriture romanesque	138
2.1. Le paradoxe de la voix dans l'écriture dibienne.....	143
2.2. Le témoignage de la voix chez Waciny Laredj	146
2.3. La théâtralité du geste.....	152
2.3.1. Le cercle, lieu de l'expression sibylline dans L'Infante maure	153
2.3.2. L'expression de l'intime dans Les Balcons de la mer du Nord	160
2.4. Rythme et dynamique : de l'oralité au roman	165
Conclusion partielle	171
Conclusion générale de la première partie.....	173

2 ème partie

Poétique du manque : entre malentendu et attente.....	175
Introduction de la deuxième partie.....	177

Chapitre 1

Le manque : motif indispensable pour dire l'exil	179
Introduction	181
1. Quand le poète puise dans le gouffre de la séparation	183
1.1. La perte symbolique des lieux.....	185
1.2. Le poète errant : figure de l'anti-héros	191
1.3. La fracture dans le corps poétique	194
2- L'absence du père dans <i>L'Infante maure</i>.....	197
2.1. Pour un récit de désengagement d'une parole exilée ?.....	199
2.2. Le secret qui règne après le désengagement.....	201
3- L'exil pour combler le manque de Fitna	205
3.1. Fitna ou le double de l'écrivain ?	206
3.2. La voix orphique de Fitna ?	207
Conclusion partielle	211

Chapitre 2

L'exil, facteur de mal-entendus historiques, langagiers et identitaires.....	213
Introduction.....	215
1. Le paysage des malentendus : pour un nouveau lyrisme ?.....	217
1.1. La correspondance ou l'épreuve du malentendu ?.....	218
1.2. Revisiter le paysage premier.....	223
2. Le malentendu, un terrain d'entente.....	227
2.1. L'interrogation favorise le malentendu.....	227
2.2. Le langage, espace de prolifération des malentendus.....	229
3. Le malentendu dans la représentation de soi.....	233
3.1. Fitna, prénom du malentendu.....	234
3.2. Le traitement du malentendu identitaire.....	237
Conclusion partielle.....	243

Chapitre 3

De l'attente : mémoire/oubli des lieux.....	245
Introduction.....	247
1. L'attente, espace évocatoire du poète.....	249
1.1 L'expression de l'intime.....	250
1.2 L'inscription de la mémoire.....	252
2. L'attente, refuge contre l'oubli ?.....	255
2.1. Mise en récit de soi.....	256
2.2. Le passé dans le récit de soi.....	259
3. L'attente d'un rendez-vous ou le récit de témoignage ?.....	261
3.1. Dire la tragédie.....	262
3.2. Le récit d'une mémoire orpheline.....	265
Conclusion partielle.....	271
Conclusion générale de la deuxième partie.....	273

3ème partie

Vers une poétique de la réconciliation : renouer avec la trace mnésique..... 275

Introduction de la troisième partie 277

Chapitre 1

L'écriture du nom dans les récits de l'exil..... 279

Introduction 281

1. Le nom du poète : pour une entreprise de restauration ?..... 283

1.1. Le « je » sous le masque d'une identité plurielle 284

1.2. L'identité à l'ombre obsessionnelle de l'aliénation ? 289

2. Lyyli Belle face aux *tribulations du nom*..... 291

2.1. Le détachement du récit qui nomme 292

2.2. La rencontre avec l'Autre 297

3. Le récit de Yacine à partir de présences fantomales 300

3.1. L'effacement du nom, source d'égarement ? 301

3.2. Les émois amoureux ou la passion de l'écriture ? 304

Conclusion partielle 309

Chapitre 2

Repenser le « je » narrant..... 311

Introduction 313

1. Le dépassement de soi à travers la figure du magicien 315

1.1. La métamorphose, voie de la re-conquête..... 317

1.2. Vers une relecture du mythe premier 320

2. La symbolique du miroir dans le traitement identitaire 322

2.1. Raconter soi : inscrire l'empreinte de l'autre..... 322

2.2. L'élaboration de soi dans l'entre-deux..... 327

3. Le lieu transit ou la patrie de l'écriture ? 331

3.1. L'anamnèse, chemin pour la découverte de soi ? 332

3.2. L'espace de transit, reflet de l'exilé-artiste 334

Conclusion partielle 337

Chapitre 3

Re-penser la trace mnésique	339
Introduction	341
1. La réconciliation du poète dans la voie divine.....	343
1.1. Inscrire l'exil dans la voie de la transcendance.....	344
1.2. Le retour du poète et le vide du lieu originel	348
2. La trace, son effacement et le dispositif testamentaire	350
2.1. Le grand-père, éclaireur de la trace.....	351
2.2. Le sens des <i>atlals</i>	354
2.3. Lyyli Belle face au dispositif testamentaire	360
3. La valeur thérapeutique de la musique : panser le corps de l'écriture.....	363
3.1. Le violon, passeur de mémoire	364
3.2. La réconciliation par l'érotisme mélancolique	367
Conclusion partielle	373
Conclusion générale de la troisième partie	375
Conclusion générale	377
BIBLIOGRAPHIE	393
Glossaire	413
Index	415
Table des matières.....	419

Hanane LAGUER

Poétique(s) de l'exil et représentations identitaires dans la littérature algérienne. Approches comparatistes

Résumé

Ce projet de thèse s'inscrit dans une étude comparative en littérature, sous un angle pluridisciplinaire, pour étudier le concept d'exil, sa poétique et sa relation avec les systèmes de représentations identitaires. Dire l'exil, c'est déployer un concept propre au système discursif que comporte chaque langue et une stratégie d'écriture propre à chaque auteur, procédant de son expérience personnelle. En d'autres termes, l'exil est traité comme un parcours, un sentiment, une destinée linguistique, donnant lieu, dans les romans, à une écriture de traduction, et une démarche poétique abordant par ce biais la rhétorique. Le choix du corpus se définit de par cette passerelle qui existe entre poésie populaire de type *melhūn* et roman algérien. Elle est constituée par l'héritage traditionnel et classique qui se conjugue à travers le langage poétique, dont la poésie et le roman sont les récipiendaires. Cette étude comparative retiendra particulièrement notre attention, dans la mesure où le corpus choisit construit une mythologie de l'espace, chargée de symboles, dans un surgissement et une mise en scène de composants textuels sémantiques. Il s'agit d'appréhender la relation de l'exilé avec sa terre, marqueur de son identité, soumise, au départ, à l'emprise territoriale et tribale, et qui opte, par la suite, pour des espaces transnationaux, induits par les différentes migrations.

Mots-clés : Exil, traduction, francophonie, oralité, représentation, poétique, trace, mémoire, *melhūn*, narration.

Poetic(s) of exile and representations of identities in Algerian literature. Comparative approaches

This thesis is part of a project dealing with comparative study in literature and aiming to investigate, from a multidisciplinary perspective, the concept of exile, its poetics and its relationship with identity representation systems. Expressing exile in literature is a way of displaying a concept specific to the discursive system of each language, as well as a writing strategy specific to each author, derived from his personal experience. In other words, exile is conceived as a feeling and is present for the authors on a linguistic level, giving rise to translation writing as well as to a poetic approach that addresses rhetoric issues. The choice of the corpus is defined by the links that exist between popular *melhūn* poetry and Algerian novel. It is constituted by the traditional and classical heritage that work together through poetic language, of which poetry and novel are the recipients. This comparative study is all the more relevant, as the selected corpus deals with the myth of space and its symbolic meaning in relation to exile. The aim is to understand the relationships of the exiled with his land, which mark his identity, initially subject to territorial and tribal control, and subsequently opting for transnational spaces induced by various migrations.

Keywords : Exile, translation, francophonie, orality, representation, poetic, trace, memory, *melhūn*, narration.