Université Lyon II
UFR Lettres et arts

Ecritures, stratégies poétiques de la difficulté et cryptographie dans la production textuelle de trois auteurs maghrébins : Dib, Meddeb, Khatibi

Thèse de Madame Yamilé GHEBALOU-HARAOUI
Sous la direction de Monsieur Le Professeur Charles BONN
Soutenue le mardi 25 janvier 2005

Membres du jury : Madame Anne ROCHE Monsieur Bruno GELAS. Monsieur Marc GONTARD.

Table des matières

. . 1

Introduction : L'écriture de la difficulté, une forme-sens convulsive. . 3

Première partie : La difficulté : une forme-sens et un rythme [8] . . 11

Singularité et remise en question des normes . 11

Origines multiples et jalons historiques . . 18

Le Bizarre chez Baudelaire . 20

L'énonciation multiple de Rimbaud . 24

Le livre et l'espace total chez Mallarmé . . 29

La remise en question de l'ordre du langage chez Antonin Artaud . . 33

Le rythme fondateur de l'écriture de la difficulté . 37

Situation de l'écriture de la difficulté chez les auteurs maghrébins choisis . . 44

Deuxième partie : Les récits fondateurs du cryptage de l'écriture . 51

Mohammed Dib, le précurseur . 53

L'héritier enchanté ou le langage immobile [35] . . 53

Les écrits poétiques et l'écriture de l'antériorité . . 62

Meddeb ou l'esthétisme fondateur . 77

Parcours scripturaux . 78

Géo-graphie des récits . 86

Une forêt de signes . . 90

Khatibi ou le lieu problématique du théorique . . 93

L'énonciation inconfortable . 94

Stratégies ironiques et instabilité du théorique . 100

Eclatement et renouvellement du texte . 104

[8] **Nous nous référons ici à *Pour la Poétique* de Henry Meschonnic et à sa définition de la forme-sens, Gallimard 1970. La forme est productrice de sens, particulièrement lorsqu'elle est le résultat d'un processus de création et de réflexion qui s'étend sur un siècle.**

[35] *Au café* recueil de nouvelles publié en 1956 chez Gallimard et réédité chez Sindbad en 1984

Le signe détourné . 108

La narration, « forme du dire » . . 112

La forme-sens convulsive . . 112

Troisième partie : Les espaces de production de l'illisibilité . . 115

L'activité poétique . 119

Mohammed Dib, une parole des limites . 120

Meddeb, la voie(x) de l'esthétique . . 134

Khatibi et l'art de la mystification énonciatrice . . 143

Les écrits théorico-formels . 154

La rareté . 155

L'élection . 168

Le chassé-croisé avec les cultures populaires . 171

Dib ou l'aristocratie paysanne . 172

Meddeb et la mosaïque culturelle. . . 179

Khatibi ou le regard intérieur . 185

Quatrième partie : Procédures d'illisibilité et cryptographies des textes . . 189

Le code littéraire de la cryptographie . 189

Prises de parole et usages langagiers codés . 193

La litote ou le cryptogramme de la subtilité . . 197

Dib et l'art inversif de la vie et de la mort . . 198

Meddeb, le lecteur des énigmes de la forme . . 215

Khatibi et le signe calligraphe . 222

Science des lettres et numérologie . 228

L'énigme . 231

L'écriture talismanique . 233

Dib, le précurseur de l'écriture talismanique . 233

Le talisman de Meddeb : les codes fondateurs de l'écriture . 241

Khatibi : le talisman contre le saccage de l'enfance . 247

Conclusion : Une écriture des écarts vers une tension de la totalité. . 261

A la recherche du signe total . . 261

L'impossibilité de la littérature de masse . 266

Le « Liber Mundi », modèle de l'écriture de la difficulté . 269

Mort symbolique et résurrection . 271

Bibliographie . . 275

Oeuvres de Mohammed Dib . . 275

Œuvres de Abdelkébir Khatibi . . 276

Œuvres de Abdelwahab Meddeb . 276

Bibliographie générale . 277

Colloques . 278

Articles . 279

Ouvrages collectifs . 279

A Malika et Kaddour, A Souhila et Pierre, A Wahiba, Hind, Zouleikha et Merwan, A Bakhta et Djillali, A Tahar, Mohammed et Fatima El Zahra.

Je remercie vivement M. Charles BONN, pour sa disponibilité, sa compréhension, son aide et ses conseils.

Mes remerciements vont également à Tahar, pour son aide au jour le jour.

Le monde ne subsiste que par le secret. Tradition musulmane et juive.
Etranger, je le suis, vivant, mort et survivant. Célébration de l'Exote. A. Khatibi.

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

Introduction : L’écriture de la difficulté, une forme-sens convulsive.

L’exercice de l’écriture de la difficulté correspond à un choix du producteur/écrivain (et/ou poète), et met en place un ordonnancement, en conséquence, du monde et de la langue.

La première formule proposée est liée à un jugement de valeur qui avance implicitement une capacité des lecteurs à s’adapter à des perspectives fluctuantes, changeantes d’un écrivain à un autre ; bref, elle désigne la difficulté comme «un vice de forme» qui rendrait tout type de production touchée par elle, incongru et déplacé. La difficulté devient ainsi un accident, qui échappe à l’écrivain, celui-ci ne maîtrisant pas intégralement l’écriture et la clarté qu’elle sous-entend.

La deuxième formule met en avant les fondements mêmes de l’acte de lecture (et de production), de communication et, par conséquent, initie d’autres chemins à la littérature.

Elle suppose également la reconnaissance objective, de la part du producteur du texte littéraire, de la mise en place d’une tactique d’évitement et de non-conformité avec les attentes et les discours établis qui les sous-tendent.

Cette même reconnaissance doit également être effectuée par les critiques qui constateront alors cette tactique, comme une opération de création intégrale, qui engage la totalité de l’œuvre, non pas seulement dans des phénomènes de style ou de mode (ou alors en les dépassant, c’est à dire en les intégrant dans une démarche globale qui concerne la vision de toute l’œuvre, qu’elle se réduise à une seule production ou qu’elle

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

concerne plusieurs types de productions dans des « genres » très différents) mais dans l'expression d'un mouvement profond de la pensée du monde et de son approche, qui passe le plus souvent par une subversion (sub : sous, c'est à dire un impensé et un « non exprimé » dans et par les usages de la pensée dominante) des jalons nominatifs d'une culture ou d'une civilisation, qui lui donnent les contours et les limites qu'elle a pu acquérir à travers les temps.

L'écriture de la difficulté ne met pas seulement en échec la simple compétence linguistique d'un public plus ou moins averti, mais elle est également à l'origine de l'activation d'une performance toujours en éveil, maintenue à dessein sur le « qui-vive ». , **i**nterrogation déjà posée sous cette forme par le surréalisme, et question fondamentale, préalable à toute démarche qui voit dans l'entreprise langagière de nomination une tentative d'approcher au plus près les fondements de l'existence humaine aux prises avec les données du cosmos et de la société, tant dans sa dimension individuelle que collective.

L'écriture de la difficulté est donc toujours « en acte et en actualité », c'est à dire « cruelle », au sens où Artaud employait ce terme [1] : il s'agit pour elle, de se dire et de dire conjointement, au plus près de l'arrachement des vérités toutes faites et des mots de la familiarité, dont tout créateur est également le dépositaire ; pratique que l'on peut dire également à contre-courant, du dépaysement (dé-paysement), et de l'évitement des figures (aux sens rhétorique limité et littéraire) apprivoisées.

L'actualité est donc, dans cette perspective, une méthode pour mettre à jour les silences, les effacements, les ratures, les reniements et les censures qui travaillent dans et autour des textes, à leurs marges et à leurs fondements. Elle n'est donc pas de l'ordre de l'évidence, ni de la coïncidence, mais correspond plutôt à la tentative de mettre en place la plus profonde motivation des mots et de leur emploi/usage ; ou à montrer un autre fonctionnement de la langue, dans le cadre duquel, la motivation même éclate pour laisser place à une autre pensée informulable mais fluctuant autour des jalons détruits des lieux communs et des pratiques reconnues.

Ecriture, lecture et pratique de la langue, provocantes et absconses, qui donnent volontiers à déchiffrer et à reconstituer leurs interrogations, leurs rapports plus ou moins conflictuels, sinon interrogatifs avec la/les langues dont elles s'inspirent : commune, consensuelle, vernaculaire, sacrée, officielle ou maternelle, toutes sont convoquées plus ou moins explicitement, et passées au crible d'opérations de démembrement, d'effacement, puis de résurrection inattendues, aléatoires, passionnelles et secrètes.

Toutes ces opérations n'excluent pas la distance, la réflexion et l'analyse, qui accompagnent, le plus souvent, dans la modernité, les actes d'écrire/lire et produire, devenus par la force des pratiques, inséparables. Celles-ci sont liées par une symétrie complice qui permet, au créateur notamment, de mettre en place les circulations multiples des mots, des sens, c'est à dire des matériaux phoniques et sémantiques portés par les rythmes qui les accompagnent, les animent et les dissimulent, si nécessaire. Cette

[1] « C'est la conscience qui donne à l'exercice de tout acte de vie sa couleur de sang, sa nuance cruelle, puisqu'il est entendu que la vie c'est toujours la mort de quelqu'un. » Artaud cité par J. Derrida in l'écriture et la différence p.356 Coll. Points 1967.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

symétrie permet au producteur du texte de devenir le premier lecteur-récepteur de son texte, et qui, dans ce cadre, en saisit l'achèvement dans son double aspect de processus, de praxis, mais également de création surprenante (sur-prenante c'est à dire qui entraîne au-delà de ce qui est attendu, entraînant ailleurs que là où on s'attend à être) immédiate, instantanée, déchirant la trame du travail du matériau de confection) pour apparaître seulement, ici et maintenant, unique.

Le producteur et créateur de la difficulté est donc son premier lecteur et destinataire : il est pris dans les rets de cette production, il est mêlé à ses interrogations et à ses refondations. Il est le plus souvent le « seul à avoir la clef de cette parade sauvage » [2] comme l'énonçait Rimbaud, ré-actualisant le codage et l'hermétisme de l'écriture, dans sa fonction de révolte et de « surgissement blanc et vierge » devant toute tentative de lecture classique de son œuvre. Le producteur ne s'efface pas, comme il le faisait dans l'écriture réaliste. Il se dit, il se montre, dans les méandres de sa confection au sens artisanal du mot), il mêle intimement son corps aux mots qui en deviennent sa chair puisqu'ils rendent compte de son déploiement dans les lexiques, de son aisance et de sa gêne qui sont à l'origine de son entreprise de dire.

Ce producteur sera donc sans cesse présent dans le texte, même sous les masques divers qu'il arborera ; la fiction mise en place devient la fiction qu'empruntent son image et son dire pour se donner à saisir dans cette fonction principale du voile/dévoilement, de l'apparition/disparition, fuite et réapparition dans les discours établis ou renversés et ravagés par sa simple intrusion.

L'écriture de la difficulté pose également le problème de l'approche des textes littéraires dans leur ensemble, et par la même, elle pose la question implicite de l'attente du public, du lecteur, lui-même « élevé ou éduqué » dans et par les idées dominantes circulant sur la lecture et la culture. Il pose donc la question de la production et de « l'échange » des biens symboliques. [3]

Derrière le caractère quelque peu pompeux de cette formulation, restent néanmoins à l'ordre du jour les questions du « pourquoi ou du quoi fondateurs de l'écriture et de la lecture ». Car en dehors des diverses motivations et faits historiques et politiques qui ont fait du XXème siècle une civilisation du livre et de la lecture, en dehors de ce mythe bien implanté, que reste-t-il, de nos jours, de ces actes fondamentaux ? Qu'y trouve-t-on et bien sûr qu'y cherche-t-on que l'on ne puisse trouver ailleurs ? Quels espaces entretiennent-ils qui soient irremplaçables ou quelles illusions dessinent-ils dont on reste sciemment prisonniers ? Quelles luttes, quelles réponses proposent-ils, vis à vis de ce monde et de ses transformations quotidiennes ? Il n'est pas facile de répondre à ces

[2] Poème intitulé Parade in les Illuminations. Le titre et l'organisation ne sont pas de Rimbaud. La publication de ce recueil date de 1886.

[3] Nous donnons ici la définition de J. Baudrillard de ce qu'il appelle le symbolique et que nous reprendrons en ce sens dans notre travail : « Le symbolique n'est ni un concept, ni une instance ou une catégorie, ni une « structure » mais un acte d'échange et un rapport social qui met fin au réel, qui résout le réel, et du même coup l'opposition entre le réel et l'imaginaire […] Il est l'utopie qui met fin aux topiques de l'âme et du corps, de l'homme et de la nature, du réel et du non-réel, de la naissance et de la mort. » In L'échange symbolique et la mort, Ed. Gallimard 1976 Pages 204/205.

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

questions : nous poserons les jalons de cette interrogation dans cette introduction et tout au long de ce travail.

Le lecteur, reste, la pièce maîtresse des enjeux que représente la littérature. Il est le destinataire autour duquel les différentes opérations de communication et d'échange vont se mettre en place. Pièce maîtresse à laquelle le créateur-producteur veut s'adresser au-dessus de la cohue et surtout du vacarme assourdissant que provoquent les pléthores de discours et de productions qui s'inscrivent quotidiennement dans l'espace qu'il est convenu d'appeler littérature.

Cette figure, à la fois réelle et utopique (le lecteur) devient en quelque sorte le point aveugle de l'entreprise du créateur, qu'il se propose plus ou moins explicitement de saisir, de lire, mais aussi d'attirer et de séduire : il exprime alors (dans) son désir de l'autre, sa rencontre « fictive » avec lui, à travers une parole préférentielle qui nomme son double enracinement.

On comprendra donc, que dans ce cadre, les rets et les chemins tracés par cette relation obtenue grâce à l'écriture et à la lecture soient irremplaçables et vitaux car ils permettent le développement d'une ambivalence enrichissante et décisive pour le créateur : dire, se dire, tenter de se saisir en saisissant l'autre (aux deux sens, au moins, que permet ce terme), se fixer (ou du moins tenter de le faire) momentanément dans un « être-là », toujours appelé à se transformer et à disparaître.

« L'échange symbolique » qui a alors lieu, consiste à situer la part d'altérité qui porte le créateur (comme part inavouée et inconnue de soi), qui le pousse et le motive, qui l'emporte également et l'éloigne de lui-même ou de ce qu'il croyait être. Il peut alors momentanément la circonscrire, c'est à dire lui prêter une configuration, concevoir et élaborer quelques unes de ses parures, mais également percevoir les failles qu'elle ouvre en lui. La part du lecteur et de la lecture est donc de permettre l'avènement, même lointain ou supposé, de cette exposition-disposition, d'en libérer les potentialités, de faire parler enfin, au moins partiellement, tout ce qui se situe sur et sous le sillage de cette parole qui tente de se donner, tout en jouant à se refuser, dans l'écriture de la difficulté.

Cette altérité, si elle suppose la relation à soi et à l'autre, désigne également la présence muette d'un point focal dans tout horizon de création/lecture : il s'agit de la fixation, même à son corps défendant, pour le créateur, de la mort.

Cette dernière représente, outre l'extinction des sens et du sens, l'écoulement de la création vers un point de non retour, au-delà duquel il est impossible de continuer à parler, à imaginer , à sentir. La parole s'achève, mais pas le rêve et l'imaginaire qui continuent à travailler et à s'interroger : « aménager » cette béance. Cette limite, impossible à réellement situer du reste, appelle le créateur, le défie et le force à situer son entreprise par rapport à la « fin » qu'elle représente, par rapport à la densité opaque dont elle cerne l'horizon culturel de manière générale et l'horizon civilisationnel plus particulièrement.

La mort est donc liée à la parole manquante et défaillante toujours, à la finitude porteuse et résultante de toute nomination. Ressort invisible de tout échange symbolique, sa présence implicite, sa hantise même, donne au monde environnant et à la création, des enjeux fondamentaux que chaque créateur prendra en charge de manière diverse.

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

Face à la solitude d'une condition de production et d'écriture, elle précipite une des formes de la conquête du pouvoir symbolique : devenir une parole, une voix, surtout, pérenne, prête à se continuer, à se transmettre même à une infime minorité, comme le message crypté d'un savoir- faire/dire de plus en plus délaissé et destiné à devenir de plus en plus mystérieux (au sens étymologique de ce terme).

A travers le rôle du lecteur (sur lequel nous aurons à revenir plus amplement), le problème de l'approche de ces textes choisissant une écriture de la difficulté, se pose de manière plus globale. Le lecteur désigne en effet le ou les publics, élevés ou éduqués par les idées dominantes existantes à propos de la lecture, et de la culture plus généralement, dans une société. Derrière le public, se présente également la ou les fonctions de la (ou les) critique, veillant plus ou moins directement à présenter ces idées dominantes (ou au contraire à les remettre en question), même sous une forme savante et recherchée.

Car le problème de l'approche des textes, s'il pose celui de leur organisation linguistique et imaginaire, pose également le problème de leur organisation « politique » à condition que l'on revienne au sens étymologique de ce terme, qui désigne son rapport étroit avec ce qui est « relatif à la société organisée ». [4]

Ainsi l'investissement des langues, l'ordonnancement des visions du monde, contribuent, dans le cadre de l'écriture de la difficulté, à bouleverser les idées reçues et les attentes plus ou moins timorées des publics ; limites qui sont le plus souvent entretenues par les différentes instances en rapport avec la culture et l'idéologie, dans les contextes nationaux et les enjeux qu'ils représentent, mais également, dans les contextes internationaux et les rapports complexes que ces enchevêtrements entraînent.

En effet la notion de difficulté ou « d'écritures difficiles » telle qu'appréciée et présentée par les critiques de vulgarisation, et même des critiques qui prétendent à plus de scientificité) est le plus souvent liée aux pratiques de lecture et d'appréhension des faits langagiers (ou autres), et aux préjugés qui en découlent. Ces derniers sont eux-mêmes à l'origine de certaines limitations volontairement mises sur pied et utilisées par des institutions telles que l'école ou l'université.

On oppose, le plus souvent, à l'obscurité de la difficulté, la transparence et la clarté de productions plus abordables et plus explicites. Ces dernières appréciations sont liées à une véritable culture de la transparence, de l'immédiateté, du saisissable et du simple. Roland Barthes a montré, en son temps, le rôle proprement idéologique de ces évidences premières, jamais remises en question. Ce qui est simple est perçu comme direct, non ambigu, le contraire vaut, par conséquent, pour toute production qui se présente comme difficile, sur laquelle pèse alors une suspicion, un soupçon de méfiance.

Ces préjugés sont aussi tenaces dans le contexte maghrébin, héritier en cela d'une certaine école française (celle de la colonisation) mais aussi de positions paternalistes et protectrices qui veulent encore diffuser un « savoir clair » à ce qui reste des anciennes zones d'influence politique ou linguistique. On peut également ajouter que cette conception « classique » de l'expression et de l'œuvre d'art en général, a été reprise et exploitée dans un sens encore plus minimaliste dans le cadre des

[4] Définition du Robert : Politique : Relatif à la société organisée.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

« après-indépendances » même dans les langues « nationales » rendues d'actualité. On peut à ce titre, visiter les manuels scolaires algériens du primaire et du secondaire : on constatera l'effondrement progressif de l'exigence de littérarité ou de conscience rhétorique liée à une connaissance même rudimentaire d'un patrimoine littéraire auquel on se rattache plus ou moins explicitement.

La difficulté n'est admise qu'en ce qui concerne les matières scientifiques, parce qu'elle est alors liée à une garantie de technicité et de donc de maîtrise matérielle, elles-mêmes en rapport avec un pouvoir matériel de domination des objets, et au-delà sans doute des hommes.

La culture de l'immédiateté peut se déduire ici des effets et des démarches qu'elle entraîne : pour obtenir des résultats pragmatiques, c'est à dire immédiats, visibles et lucratifs et se condamner ainsi à ignorer toutes les manifestations souterraines dont les conséquences se déclarent longtemps après l'effet ou le point d'impact initial ; elle se condamne également à ignorer tous les faits « secondaires, parallèles », à caractère discret ou aléatoire.

Cette culture de l'immédiateté accompagne également les pouvoirs ou les idées dominantes dans leur manifestation d'affirmation, de leur « primauté » intellectuelle, matérielle ou autre. Là aussi, toutes les efficiences symboliques qui échappent aux attitudes que nous venons de nommer disparaissent à ses yeux, n'existent pas pour elles et circulent donc dans des espaces parallèles qui lui échappent parfois complètement ;

Cette dissidence reste implicite et constitue d'autant plus une sorte de savoir ou plutôt de connaissance autre à laquelle s'intéressent maintenant de nombreuses disciplines dont la sociologie au sens où Bourdieu ou Balibar [5] l'ont exercé mais également l'anthropologie et bien sûr les littératures (et certaines de leurs critiques), quand elles se définissent dans « un ailleurs de la parole » qu'elles recherchent et qu'elles tentent de mettre en place par des moyens le plus souvent inaperçus par les cultures dominantes, car celles-ci sont incapables de les saisir dans leur dynamisme propre.

D'où le statut particulier de l'artiste de manière générale, et plus sûrement encore, celui de l'écrivain. Déjà dans un pays de culture orale, celui qui écrit se distingue, dans la mesure où il semble pratiquer une activité difficile dont l'homme du commun ne voit pas la véritable fin et dont il souligne le caractère abrupt, réitératif et solitaire. Celui (ou plus rarement celle) qui écrit semble immergé dans une durée différente : celle des mots que l'on choisit, que l'on écrit, c'est à dire que l'on reporte sur des pages blanches et que l'on inscrit pour une pérennité plus ou moins longue. Celui qui écrit dans une langue étrangère redouble cet enfermement dans une durée solitaire et différente, qui semble même être celle de la différence : il se fie et il s'adonne à une activité à la fois étrange et étrangère, qui, si elle le détache de son environnement et de sa familiarité avec les choses, l'y ramène néanmoins par d'autres chemins, d'autres parcours sélectifs et électifs, qui paraissent abscons à celui qui regarde de loin. [6]

L'écrivain devient alors complice « d'une autre manière d'être », sinon fondateur de

[5] À citer comme ouvrages représentatifs de ces recherches : Bourdieu, Langage et pouvoir symbolique, Ed. Fayard, 1982.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

celle-ci : « être » différemment aux autres, à sa propre culture et à lui-même. Cette expérience fondatrice est en rapport étroit avec la modernité à laquelle elle préside. Toute modernité suppose ce dédoublement, la conscience aiguë de ce clivage du regard et de l'être, cette impossibilité d'adhérer pleinement et complètement à un ordre de la pensée et de la socialité.

Dès les premières tentatives poétiques connues en langue française , en Algérie par exemple, Kateb Yacine reprend cette figure et ce rythme de la rupture, de la séparation, de l'exclusion et du recentrement dans des poèmes comme celui de *Nedjma* ou le poème ou le couteau [7] [7]. Il ne s'agit pas ici d'alternance ou de succession, mais d'une simultanéité meurtrière qui scinde l'être et le langage mais donne cependant à ceux-ci la possibilité de se dire sur trois niveaux, trois paliers, selon trois voix, elles-mêmes parties intégrantes d'un rythme physique et prosodique qui implique le tracé sinusoïdal d'un territoire à un autre sans que jamais ne s'affirme définitivement l'appartenance ultime.

La modernité s'illustre également dans cette trajectoire particulière où celui qui se dit, accède plutôt à sa condition changeante et fluctuante, de non-appartenance, au-delà de toutes les positions qu'il peut prendre et tous les engagements qu'il peut revendiquer. Dans ce cadre le langage traverse les références et les repères pour aller au-delà dans un espace (qu'il désigne alors) de l'insuffisance et de la non-plénitude, et ainsi il déploie son propre espace et sa propre élaboration.

[6] Les processus d'étrangeté ou de « mise en étrangeté » sont décrits de manière appropriée et originale par Ch. Bobin dans les nouvelles intitulées Vie souterraine et Une histoire dont personne ne voulait, in *Une petite robe de fête*, Folio Gallimard 1991 n° 2466.

[7] Voir mon article intitulé Du centre aimant : Itinéraire de la morte-créatrice, in Actes du colloque Kateb Yacine Alger OPU 1990 (organisé par l'ILVE).

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

Première partie : La difficulté : une forme-sens et un rythme [8]

Singularité et remise en question des normes

C'est surtout au XIXème siècle que se dessine la figure « du faiseur de textes ou de producteur littéraire » c'est à dire l'écrivain et surtout le poète qui est étranger au monde dans lequel il vit et à partir duquel il écrit pourtant. Cette position particulière lui permet d'ailleurs de déceler dans le familier entourage, tout ce qui « ne colle pas», qui se singularise (cette revendication est inscrite déjà dans un personnage comme celui de Jean Valjean dans *Les Misérables* ou dans la voix énonciative d'El Dedischado de Gérard de Nerval) [9] .

8

Nous nous référons ici à *Pour la Poétique* de Henry Meschonnic et à sa définition de la forme-sens, Gallimard 1970. La forme est productrice de sens, particulièrement lorsqu'elle est le résultat d'un processus de création et de réflexion qui s'étend sur un siècle.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

On peut citer à cet effet le chantre du bizarre, Baudelaire qui, à travers les deux recueils de poèmes *Les Fleurs du Mal* et *Les Petits Poèmes en prose*, prône et illustre l'idée d'une poésie nouvelle qui bouleversera les usages alors en cour. La poésie devient en effet, avec lui, une activité « visionnaire », au sens où la parole a alors pour rôle et pour fonction de regarder les apparences, pour mieux y découvrir une disposition « déconcertante » des faits et des choses, pour peu qu'on se prépare à ce nouveau regard en abandonnant les préjugés qui accompagne toute formation.

Visionnaire également parce que essentiellement en rapport avec le retournement de ces même choses ; en rapport également avec un exercice mental et intellectuel qui consiste à s'appliquer à obtenir un angle de vue différent de ceux préconisés et pratiqués par les lieux et espaces où s'exerce le pouvoir des idées dominantes.

L'autre face, l'ombre sans cesse produite par tout objet, et qui lui ressemble à ce titre à s'y méprendre, intéressera Baudelaire qui s'attachera notamment à rassembler les éléments esthétiques et ontologiques qui caractérisent « cette autre face ».

Le bizarre [10] devient ainsi une stratégie de dépaysement systématique, un éloignement voulu et pratiqué, des normes, des clichés et des lieux établis.

Même si ces derniers sont encore présents dans l'œuvre baudelairienne, ils le sont

néanmoins avec le but plus ou moins conscient et avoué de montrer le caractère d'étrangeté indécelable qu'ils peuvent comporter eux aussi, si on les vide de leurs caractères codifiés et reconnus comme tels par une majorité.

Ainsi des poèmes comme ceux des correspondances ou les différentes pièces de Spleen, ou encore celles des *Petits poèmes en prose*, semblent à la fois se rattacher à une tradition romantique ou à celle « des choses vues » à la manière de Victor Hugo ; néanmoins il y a un déplacement infime des lieux communs, de reconnaissance d'avec les personnes et les saisons mais aussi du regard, qui dénude subtilement l'apparence familière pour laisser apparaître un monde nouveau, non entièrement identifié dans lequel les mots ne cadrent plus entièrement avec les concepts. Ce décalage crée alors un flottement, un vide qui surgit toujours en dernière instance comme une brèche qui attirera sans cesse l'exercice de l'écriture sans jamais lui signifier sa fin (aux deux sens que permet ce terme).

La pratique systématique du bizarre (même par le biais de l'opium, qui reste un moyen de « changer son regard » comme Baudelaire le suggère dans *Les Paradis Artificiels* [11]) va avoir un double résultat : d'une part elle permettra de développer un sens aigu du recul et du regard, qui s'attachera alors à trouver dans les objets usuels de tout entourage immédiat, la faille, le point d'achoppement à partir duquel une nouvelle disposition de l'angle de vue restituera à ces objets une opacité, un caractère compact résistant et fuyant, qui les détache alors de la connaissance habituelle et constituante que

[9] *Les Misérables* publié en 1862. El Dedischado, in les Chimères publié en 1852.

[10] Définition du Bizarre in Le Robert : « Qui s'écarte de l'ordre commun, qui est inhabituel, qu'on explique mal. ».

[11] Voir les Paradis artificiels, pp. 22 à 26, Editions Maxi Poche 1998.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

nous avons d'eux : ils apparaissent alors, seuls, nus, innommables et insituables.

D'autre part ce caractère de solitude radicale de l'objet va lui-même déteindre sur son observateur : le faiseur de textes, dans sa quête d'étrangeté va lui même devenir un étranger. On peut se reporter à cet effet au poème significatif, exergue des *Petits poèmes en prose* et intitulé L'étranger c'est à dire un être extérieur par rapport aux autres, ou plutôt intérieur, car préoccupé de se délivrer de ce qu'on lui a appris pour mieux accéder à ce qu'il porte et ce qu'il est. Il est alors, pour les autres, chargé de signes méconnus car venant de l'intérieur de lui-même, et pour cela, prêt à les inventer dans leur originalité. Un autre point de vue pourrait faire dire qu'il est exsangue, vide des signes qui peuvent lui servir de liens avec les autres, pour d'abord affirmer son identité dont le dédoublement (dont nous avons parlé plus tôt) est une composante essentielle.

Le créateur, écrivain ou poète endosse ici une identité de la différence : aux niveaux pleins et rassurants des sens développés et reconnus en société, il oppose « l'inquiétante étrangeté » de la modernité, c'est à dire du non conformisme, de l'exotisme, du cosmopolitisme, avant que toutes ces figures n'évoluent vers une forme radicale, beaucoup plus tournée vers des problématiques de l'écriture, du livre à la manière de Rimbaud et surtout de Mallarmé, qui marqueront un tournant très important dans l'écriture de la difficulté et dans la modernité.

Toujours à cette même époque décisive, entre le moment où Baudelaire écrit et produit et celui où apparaîtra un poète, devenu un personnage quasi mythique à notre époque, c'est à dire Rimbaud, émerge une nouvelle définition de la littérature qui traduit la nouvelle exigence de celle-ci, de sa quête d'un autre dire et d'une autre parole nominative du monde. Il s'agit du roman fantastique, puis du roman « d'horreur », ce « genre » permettra notamment de « casser » la vraisemblance et l'enfermement qu'elle dresse alors, pour mieux dévoiler la cassure, la présence du point aveugle de l'innommable en toute chose.

A ce titre, un exemple est véritablement représentatif de cette volonté d'aller au-delà, ou du moins d'aborder autrement l'univers qui nous entoure : il s'agit de Guy de Maupassant, qui passera des récits descriptifs de la vie rurale française, dans sa quotidienneté et sa socialité la plus « sociologique » pourrait-on dire, à une nouvelle aussi étrange et pour cela percutante que *Le Horla*.

Elle exprime à sa manière la faille des univers familiers à laquelle fait écho la faille qui existe dans la personnalité même du narrateur ambigu, hésitant entre la désignation de sa propre désagrégation et celle du monde qui l'entoure dont il ne saisit plus la continuité. C'est également le cas d'un auteur comme Huysmans qui ne se contente plus de l'immédiateté simple des choses vécues ou vues mais se retourne plutôt vers un mysticisme qui révèle lui aussi le caractère kaléidoscopique du monde qui nous entoure. [12]

Dans ce cadre de recherche, de revendication et d'exploitation de nouvelles valeurs, capables d'apporter des points d'appui renouvelés à la création artistique, on saisira mieux le recours par Baudelaire, et tous ceux, après lui, qui deviennent les poètes

[12] A Rebours de Denys Huysmans 1ère publication en 1884.

maudits (avec principalement Rimbaud, puis Lautréamont), du mal, cette notion étant très vaste et englobant aussi bien une opposition aux valeurs religieuses, dans leur version petite bourgeoise et pudibonde, qu'aux valeurs morales et politiques de l'époque à laquelle ils appartenaient. Il s'agit le plus souvent, pour ces créateurs, de chercher à assumer une originalité, en lui donnant une légitimité, ou surtout une contre-légitimité, qui cherche alors son enracinement dans les zones d'ombre de l'histoire humaine ou civilisationnelle occidentale, dans ce qui est dénoncé ou ignoré des valeurs bourgeoises et qui s'en éloigne par conséquent, tout en demeurant inconnaissable et illisible pour ces dernières.

Le Mal, en tant « qu'espace » différent, inattendu, problématique, sans cesse en mouvement, peut être d'abord identifié à un avatar de la modernité. Il propose une autre lecture du monde, un autre « être » au monde, en dehors des chemins battus, des attentes, des traditions et des carcans, notamment intellectuels qu'ils imposent. Il prodigue aussi une nouvelle profondeur aux choses auxquelles ils retirentleur caractère programmé et inéluctable.

Il permet également d'attaquer un ordre social et politique duquel le créateur est exclu matériellement et dont il ne se sent pas proche intellectuellement et philosophiquement ; que le plus souvent il méprise mais dont il ressent fortement la puissance et la progression. Il permet également d'accéder à de nouvelles sensations liées elles-mêmes à de nouvelles expériences (ou expérimentations), à un recul conscient et concerté des limites morales, sensitives et intellectuelles. Il donne donc une autre mesure du monde, dans le cadre de laquelle, l'homme semble accéder à une liberté sans limites, en même temps qu'il se redécouvre, sous un autre jour et aspect. [13]

« Je est un autre », autre formule lapidaire de Rimbaud, est à ce titre, représentatif des nouvelles dimensions que prend l'être, dont la formulation échappe, en dernière instance, à celui qui la tente. Simultanément, la dualité associée à la conscience moderne est également installée à ce titre d'opacité constituante et portée dorénavant comme une condition tragique. On est alors très loin de la formule illustrant la sagesse grecque sur laquelle se construisit la renaissance puis le classicisme : « connais-toi toi-même ».

Le Mal peut donc être associé au point de vue de l'autre en nous, cet autre nous-mêmes que les sociétés occidentales ont fini par reléguer dans l'enfance, la maladie, la mort, la folie (la féminité également) et tous les états jugés extrêmes (ou l'étant effectivement) qui bousculent l'ordre social, hiérarchique ou politique, et les habitudes mentales dominantes. Ce premier « classement conceptuel » achevé, la société occidentale continue sur son orientation d'inventaire orienté du monde suivant les valeurs dominantes de normalité, de clarté et d'accessibilité.

Le Mal devient alors l'Autre, l'étranger, celui appartenant à d'autres pays, à d'autres civilisations et cultures, d'autres religions. Son approche est essentiellement ethnocentriste, c'est à dire menée en termes de rapport comparatiste qui induit toujours une supériorité plus ou moins implicite de celui qui mène la démarche de comparaison, à savoir l'occident. Des pans entiers du non-dit social et fantasmatique sont alors projetés

[13] *La littérature et le mal* de Georges Bataille Gallimard 1957.

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

sur cet étranger, cet ailleurs dont la nomination propre n'intéresse pas.

Ce double fantasme de classement et d'assujettissement à l'ordre est à la base de l'entreprise coloniale, doublé de celui d'enrichissement matériel, qui peut être mis sur le compte de cette passion fétichiste de la compilation, du décompte et de l'inventaire.

L'étranger (géographique après celui local) subira d'abord cette passion « organisatrice » et « limitatrice » des univers et des relations entre les hommes. Puis il en viendra lui-même à revendiquer le Mal, les expériences-limites qu'une entreprise comme la colonisation, par exemple, lui aura fait vivre (et ceci en intégrant progressivement une violence débridée, qui deviendra dans certains cas, une véritable déformation de la valeur sociale ou politique : l'exemple de l'Algérie est à cet égard, tout à fait parlant. Un écrivain comme Mohammed Dib semble avoir senti cet investissement libidinal profond qu'il illustre dans la figure du chasseur. [14] Cette dernière apparaît dès le début de son œuvre et demeure présente dans la dernière partie de son œuvre comme dans certains passages de *Si Diable veut*. Au-delà des condamnations que ce type de personnage entraîne et désigne, on retiendra la mise « en mythe » de cette tendance profonde, ainsi reconnue comme une force structurante de la personnalité humaine, et refaisant surface ou trouvant un terrain d'élection en situation de guerre, alors que le relâchement de la socialité lui permet de faire irruption explicitement à travers des actions qui sont tolérées ou du moins pardonnées, c'est à dire plus ou moins intégrées à côté d'une échelle de valeurs plus rigide en temps normal.

Mais la colonisation et les bouleversements qui suivront auront permis à l'autre de découvrir son altérité, sa différence, après son identité (ou avec). Cette découverte lui permettra de revendiquer et de prendre parole plus tard au XXème siècle, lorsque les différentes luttes de libération seront précédées et suivies par les revendications identitaires.

A ce moment, le « Mal » demeure encore un lieu « vierge », un espace nouveau et producteur, à partir duquel une nouvelle nomination du monde continue de se dessiner. Elle comporte notamment sa propre épaisseur, sa propre quête, la pulsion première ou basique de sa violence qu'elle veut porter au cœur même de toutes les institutions, par la désarticulation et la destruction des moyens de leur perpétuation ou transmission : le langage deviendra alors l'objet de ces attaques ou de ces entreprises de remise en question et d'interrogation.

La langue du colonisateur, celle de l'autre sera alors violentée, mise à sac et volontairement indisciplinée (c'est à dire qu'on remettra en cause sa discipline, on lui retirera son ordre et sa discipline) ou alors investie en silence d'une résonance autre, d'un point de vue différent quant à l'énonciation ce qui semblera créer alors un effet de bruit de fond ou de sourdine qui contribuera en fait à la retourner comme un gant, c'est à dire à montrer son fonctionnement en tant que langue dominante, toujours liée à un jugement de valeur implicite sur l'autre ; ce qui contribuera également à installer au cœur d'elle-même une sorte de distance ou même de discrimination déstabilisatrice qui le fera éclater du

[14] Voir particulièrement dans *Si Diable veut*, le thème du chasseur inconnu p. 165. Mais aussi les pages centrales du *Sommeil d'Eve* pp. 131 à 134.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

dedans sous l'effet d'une pression ontologique différente.

Cette pression est celle qui caractérise et qui porte la demande d'être de l'autre, la demande de vivre, d'apparaître enfin en tant que tel au grand jour en dehors des carcans, des interdits, des négations que comporte l'entreprise coloniale. On pense à cet égard à une œuvre comme celle de Mouloud Feraoun pour l'Algérie ou celle d'Ahmed Sefrioui [15] pour le Maroc.

Ces « autobiographies sages », dont l'écriture emprunte encore les modèles établis à l'école coloniale représentent néanmoins les premières tentatives d'un enracinement de la parole dans une représentation/présentation de soi autrement que l'autre ne le perçoit ou ne le décide ou ne le dessine comme cela se faisait précédemment dans le roman proprement ethnographique comme *Myriam dans les palmes* [16] par exemple, dans lesquels l'algérien (mais peut-on l'appeler par ces termes) ou l'homme maghrébin de manière générale disparaît pour ne laisser que quelques traits subsister de lui-même, ceux-là mêmes que veut saisir et retenir le regard occidental : soient en fictions, liés alors au paternalisme ; soient folkloriques, liés à cette perception réduite et avilie de l'autre qui ne rentre dans le champ de vision de l'autre que revêtu de ce statut d'infériorité, ce statut de fétiche coloré et bigarré qui ne comporte pas une humanité entière (donc dénué de son intégrité/intégralité).

Dans les années 40 – 50, la contestation et la révolte continueront et permettront des audaces nouvelles aux colonisés, qui briseront sciemment les rets d'un imaginaire scolarisé, folklorisé, tétanisé par le Bien, lui-même lié aux valeurs de respect de l'ordre établi, quelle que soit sa réalité négatrice pour soi-même. On verra notamment apparaître au Maroc en 1966 la revue *Souffles* qui regroupera en son sein une nouvelle génération de poètes d'abord [17] puis d'écrivains qui revendiquent un rapport nouveau à la culture et à la littérature, à la civilisation du colonisateur, mais aussi à la leur.

On notera que parallèlement, ce mouvement se faisait jour également en Afrique avec des entreprises comme celle de J.M.Adiaffi puis celle de Ahmadou Kourouma et d'Ibrahima Ly [18] par exemple un peu plus tardivement. Si pour ces derniers, la « transparence et la clarté » du style et de l'écriture sont encore de mise, ce ne sera plus le cas pour les poètes et les écrivains qui se réunissent et débattent de leur art, et de sa mise en pratique, dans le cadre de la revue *Souffles*, qui inspireront ou exprimeront ce que les écrivains algériens ou Tunisiens ressentent ou tentent d'écrire à la même époque.

Albert Memmi, Dib ou Kateb Yacine ouvrent également l'espace d'une prise de parole nouvelle, portant le poids d'un silence forcé pendant des années ; ils ne demandent plus qu'on les comprenne d'emblée : ils disent, ils nomment, ils témoignent d'eux-mêmes et

[15] *La boîte à merveilles* de A Sefrioui Ed. du Seuil 1954.

[16] *Myriam dans les palmes* de Mohammed Ould Cheikh 1936.

[17] Dib et Kateb sont d'abord des poètes, leurs premières publications sont des poésies : *Ombre gardienne* pour Dib et les poèmes de Kateb réunis dans le recueil publié grâce aux soins de Jacqueline Arnaud et intitulé *L'œuvre en fragments* Sindbad 1986.

[18] *Toiles d'araignées* d'Ibrahima Ly, L'Harmattan, 1980.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

chacun de ces actes de langage portent le poids de l'histoire d'abord, puis de leur propre travail sur la langue, de cette affirmation de leur propre nomination qui correspond également à la revendication de leur autonomie culturelle, à l'affirmation de leur droit fondamental à être, à évoluer, à choisir.

Leur travail sur les catégories langagières, mais également de l'imaginaire dit leur révolte mais également leur volonté à être, être différent, dans leur différence. Il s'agit alors pour eux de relever le défi de leur altérité, leur enracinement dans une région géographique et culturel, mais surtout dans une autre région de la pensée, dans l'envers même de cette pensée « blanche », dominante, bien pensante et aseptisée des crimes dont elle fut à l'origine, et des ratures qu'elle suscita.

Pour la plupart d'entre eux, il fallait se tourner vers un ailleurs, vers l'Impensé au travers ou dans lequel, il s'agissait de retrouver une origine perdue, un rattachement impossible à une culture elle-même en manque et en mal d'existence. D'où le choix pour beaucoup d'entre eux d'une langue difficile, mise à mal, « déformée », tournée vers une autre langue, celle de leur origine, qui s'y enfouit et dicte alors ses propres lois, ses figures, ses lexèmes d'appartenance et d'appropriation .

Cette langue difficilement abordable, cassée, violée, chargée d'euphémismes et de sous-entendus est en fait une « forme-sens » inhérente à leur choix et à leur prise de conscience : ils ne veulent plus et ne peuvent pas, objectivement appartenir à une « région » ou un espace de la parole dans lequel on ne veut pas d'eux, dans lequel on ne les conçoit pas en tant qu'hommes, dans le sens objectif de ce terme, c'est à dire en tant qu'individus libres, riches d'un passé et d'un avenir qu'ils auraient forgé eux-mêmes ; ils ne veulent plus se mouvoir dans un espace de la parole dans lequel ils ne seront jamais que de brillants étrangers et pour cela, à jamais entachés d'une indivisible opacité, d'une « noirceur » irrémédiable, même si elle reste diffuse et aléatoire .

S'ils cachent une altération de la nature humaine (comme certains le prétendent), ils la revendiquent désormais et elle devient leur altérité, qu'ils affirment à présent et qu'ils cherchent à faire vivre et parler sous toutes les formes de cette nouvelle appartenance qu'ils revendiquent.

Ces formes de la nouvelle appartenance, ils les cherchent et les trouve au sein des écritures développées en ce dix-neuvième siècle, liées le plus souvent à la naissance de la modernité, accompagnée de ses révoltes, de ses remises en question, de ses dénonciations plus ou moins subtiles et accomplies, de l'ordre social, culturel et ontologique même. Les créateurs algériens notamment y trouveront ce qui répond à leur désir d'individuation et d'expression originelle et originale : la revendication d'une langue nouvelle, qui n'hésite pas pour être cela, à s'appuyer sur le scandale d'une syntaxe mise à mal, d'une hiérarchie verbale, et donc sociale traînée dans la boue de l'invective, de la scatologie ou de l'étrangeté énonciative dans laquelle toutes les catégories traditionnelles se mêlent et disparaissent pour laisser la place à un terrain nouveau et vierge pour cette raison.

Les valeurs qui y apparaissent sont liées à la contestation, la révolte et quelquefois au meurtre et à la vengeance. Elles s'opposent pourtant à leurs yeux à l'hypocrisie des valeurs humanistes ou simplement traditionnelles, qui ont révélé sur le terrain, leur

caractère ambivalent et contradictoire.

Les créateurs de ces pays accédant au droit, tout à fait relatif, de parler, vont donc lire et relire ces auteurs « mal vus », ou chassés du panthéon des artistes reconnus, pour mieux découvrir les contradictions du monde civilisé et civilisateur et tous les discours et les pratiques qui échappent à la morale et à la culture dominantes.

Ils s'intéresseront également aux aspects ignorés des écrivains célèbres, décoderont les grands paradigmes de cette culture d'une manière différente liée à leur histoire brisée et chaotique. Mais ils n'hésiteront pas également à passer au crible de l'ironie et de la critique leur culture d'origine ou à défaut, l'image idéaliste ou idéalisante qu'ils en ont et qu'ils cherchent à défendre ou à promouvoir.

Le courant révolutionnaire, au sens étymologique de ce terme, dont ils se réclament, possède une histoire qui traverse l'occident et plus particulièrement la France, où il contribue à l'émergence d'une expression et d'une écriture originale, dans laquelle l'opacité, l'épaisseur sémantique et les diverses codages jouent un rôle essentiel dans l'expression de la révolte sociale, dans le positionnement différent par rapport aux priorités de l'existence et de l'organisation de celle-ci.

L'individu créateur cherche, dans ce cadre, à échapper à un système centralisateur, de restriction intellectuelle même sous les apparences de la tolérance et de l'ouverture. Il cherche également à infléchir l'idée toute tracée d'un destin déterminé par le pouvoir et la politique : il cherche à montrer une intuition autre de la vie sur terre, même si les expressions qu'il utilise pour ce faire sont différentes. Les créateurs Français qui ont contribué à cette profonde déstabilisation de la création et de la littérature sont nombreux ; leur action est plus ou moins profonde, mais « l'action » de certains est plus décisive et radicale, surtout parce que quelquefois la vie et l'attitude même de l'individu montrent qu'il pressent les enjeux de l'art et de ses rapports contigus et intimes avec l'existence.

Baudelaire reste dans les anthologies, le promoteur d'un certain dandysme, lié à une certaine superficialité, mais cette apparence de dilettantisme et de légèreté n'est-elle pas la parade trouvée pour mieux dissimuler la charge dangereuse que ses notions poétiques, comme celle du bizarre et du différent, dissimulent sous leurs effets de scandale trop voyant.

Origines multiples et jalons historiques

Nous nous proposons de tracer quelques unes des étapes fondamentales de la constitution de cette écriture de la difficulté, comme forme-sens convulsive et ce au sein du dix-neuvième siècle et du vingtième siècle parce que certains de ces créateurs représentent des références constantes de ces écrivains maghrébins que nous nous proposons d'étudier. Dans le cadre de ce travail, nous aurons également l'occasion au sein de ce travail de parler de l'antériorité historique de cette pratique que ce soit au moyen-âge ou au seizième siècle et de ses différentes appartenances. [19]

Nous montrerons également que pour ce qui concerne les écrivains maghrébins qui

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

nous intéressent, l'origine de cette forme-sens remonte également à des usages oraux et savants qui existent dans leurs cultures d'origine arabo-berbères, marquées également par la soif de coder et de rendre inaccessibles certains sens notamment. [20] On en arrivera ainsi à parler d'un double enracinement de cette forme, et celui-ci suppose une circulation secrète ou explicite, dans l'échange, suivant les situations.

L'échange linguistique intrinsèque à l'opération d'écriture sera à l'origine des profondeurs des textes tournés vers ce travail de confrontation et de recherche, de nomination à la fois historique et anhistorique de soi et de l'autre, de création d'une parole inouïe qui cherche à rassembler une double orientation de la nomination du monde, cernée dans une démarche à la fois violente et nostalgique. Ce travail que nous nous proposons de faire ici est une étude générale qui s'appuie sur notre lecture des œuvres décisives de quatre poètes qui sont également les commentateurs de leurs propres écrits et donc les critiques de leurs propres productions, et à travers elles, de « l'ambiance littéraire » de leur époque qui est le dix-neuvième siècle et le début du vingtième siècle. Ils ont donc pour chacun d'entre eux, le double regard du créateur et du critique, qui va progressivement adjoindre cette attitude particulière à son écriture.

La création littéraire va donc perdre avec eux, ce caractère « spontané » pour devenir une démarche dans laquelle la réflexion va jouer un rôle essentiel, celui notamment de matrice de production de la difficulté, cette dernière devenant garante d'une recherche d'une langue adaptée qui échappe au moins en partie à la tyrannie des institutions, qui contribuent à envelopper la réalité d'un voile d'illusions porté par les mots.

La poésie joue donc un rôle fondamental : elle devient progressivement un discours décentré ou excentré qui prend en charge les paroles et les « langues » périphériques ou interdites pour leur donner un rôle actif dans une reformulation du monde, qui passe par une remise en question des valeurs dominantes, notamment bourgeoises.

Le monde harmonieux, ordonné, civilisé, rassurant et immédiat, construit par les lumières, ou tout du moins en partie, se trouve alors volontairement remis en question, notamment par le question de la forme poétique qui ne s'élabore plus simplement en fonction d'un héritage indétrônable et irrécusable, mais à travers une demande personnalisée et originale qui correspond à un élan de créativité dans lequel l'individu réclame sa part de parole, car il ne s'agit plus de perpétuer un ordre, mais d'affirmer la primauté de l'expérience, qu'elle soit de nature sensorielle, affective ou intérieure.

La poésie devient donc le lieu et le moyen d'élaborer cette interrogation sur soi et sur les discours ambiants par rapport auxquels le créateur cherche à se positionner ou auxquels il cherche à échapper. Grâce aux libertés qu'elle va consentir du point de vue formel et créatif, la poésie va permettre d'adopter un nouveau regard sur le monde et va ainsi permettre de le formuler autrement dans une distance non plus seulement critique,

[19] Voir notamment Rabelais et les Grands Rhétoriqueurs (XVIème siècle) comme Maurice Scève par exemple avec le Recueil intitulé Délie, publié chez Gallimard Poésie, 1984.

[20] Numérologies, litotes, notamment, sont utilisés jusqu'à nos jours par de grandes figures de la chanson chaabi, qui possède sa version populaire comme celle pratiquée par El- Anka et sa version savante comme celle pratiquée par Cheikh El-Ghaffour de Nédroma ou Maazouz Bouadjadj de Mostaganem.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

mais également ontologique et donc morale et métaphysique dans certains cas.

Les poètes que nous avons retenus sont : Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé et Artaud. Notre choix comporte une certaine part d'arbitraire, dans la mesure où d'autres ont également joué un rôle actif dans la refonte de la littérature. Néanmoins, des poètes comme Baudelaire et Rimbaud sont nommément désignés par Dib, Khatibi et Meddeb ; bien plus, ils sont également revendiqués plus ou moins explicitement dans un rapport d'intertextualité et d'interrogation, par conséquent, qui se trouve être en corrélation avec la construction et l'élaboration des œuvres de ces écrivains.

Artaud est la pièce maîtresse de la réflexion théorique du groupe de la revue souffles qui a interpellé tous les créateurs maghrébins, marocains en tête ; enfin, on ne peut parler de difficulté et de modernité en ignorant la position quasiment « symptomatique » de Mallarmé qui occupe en quelque sorte, le rang d'exemple occulté, sa propre œuvre faisant l'objet d'un effacement constant de la part d'une critique officielle scolaire et universitaire, à cause de la difficulté d'accès qu'elle comporte, et qui plus est, l'illisibilité qu'elle produit tout en se réclamant pourtant d'une exigence syntaxique sans faille et d'une grande recherche sur la production du sens et ses rapports avec l'utilisation de la ponctuation.

Son travail sur la syntaxe française, sur l'espace poétique et la contribution de celui-ci à la modification de l'architecture des recueils poétiques sera pourtant décisif dans la relation du sens et de l'œuvre.

Nous pensons, pour notre part, qu'il a joué un rôle déterminant pour Dib et Meddeb, qui s'inspirent volontiers de sa démarche en ce qui concerne l'approche de la syntaxe, mais également en ce qui concerne l'élaboration des espaces d'écriture et des relations entre eux.

Nous avons laissé de côté délibérément Lautréamont et Verlaine qui furent également des poètes décisifs de la modernité et de la difficulté, mais notre étude ne porte pas sur cette dernière à proprement dit, et s'interroge plutôt sur l'utilisation, la transformation et l'élaboration nouvelle dont elle fut l'objet, puis le détournement et l'enrichissement ponctuel dont elle bénéficiera et qui contribue à son élargissement puis à sa individualisation.

La difficulté et la modernité à laquelle elle reste en partie attachée demeurent donc des moyens de production et d'interrogation privilégiés de la production littéraire, au niveau de son amont, comme de son aval, tout comme elle demeure le meilleur moyen pour des créateurs originaux et exigeants, de montrer ou d'affirmer implicitement leur refus d'une critique simplement classique et conventionnelle de leurs œuvres, car ces dernières, sont également de chair, mêlées à leurs convictions les plus intimes et les plus violentes : œuvres liées par conséquent à leur souffle et à leur vie, elles doivent être comprises selon cette complexité déstructurante des conventions et de la bienséance morale et littéraire dont elles arrachent les masques et les discours.

Le Bizarre chez Baudelaire

Les Fleurs du Mal, reste dans l'histoire de la littérature Française, un titre provocateur qui

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

suppose au Mal, une possibilité de fructification et d'esthétisation, qui libère un envers du Bien, du carcan éthique et moral dans lequel (ou par lequel) on le réprimait depuis au moins deux siècles pendant lesquels on ne le supposait pas « productif » et pour lesquels, il était jugé profondément indigne de l'attention de l'honnête homme, pour lequel il représentait également un réel danger.

Dans ce recueil, Baudelaire s'inspire de ce qu'il nomme la réalité, c'est à dire un quotidien quelquefois morose et trivial des hommes et des femmes qui évoluent en ville, dans les milieux intermédiaires, entre la bourgeoisie et la pauvreté totale (un peu comme l'artiste, au XIXème, qui vivant de son art, pouvait passer de l'aisance à la misère d'un jour à l'autre).

Cette réalité, déjà problématique (car elle variait en fonction de l'humeur et de la situation de celui qui s'emploie à sa description) lui permet d'élaborer une vision du monde où se mêlent les sentiments intenses du tragique et de l'ennui, liés à la déchéance humaine, avec ceux tout aussi puissants, mais euphoriques, de la recherche et de l'écoute de la fragile beauté de l'univers, qui semble porter en elle, un écho, une réminiscence dont on ne descelle pas entièrement la provenance, sinon lorsqu'elle est reliée à un mythe de l'origine de l'homme, elles-mêmes en rapport avec un état d'innocence que porte encore l'enfance.

La première expérience liée à la déchéance humaine et à la limitation de la condition humaine rend cependant possible la seconde : c'est à dire l'élan lumineux vers une Perfection, vers un Idéal dont on ne perçoit l'orientation que d'une manière sporadique. Il est en fait lié à la Beauté, à la perfection des formes et au travail entrepris par le poète pour en rendre compte et pour y parvenir. Il s'agit alors de rendre compte d'une beauté nouvelle qui n'exclut pas le mal, et pour ce faire, de créer une forme nouvelle qui implique cette nouvelle conception de la beauté.

Paradoxalement le monde de l'abîme, du reniement et de la turpitude ouvre momentanément mais d'autant plus violemment sur l'éblouissement « des correspondances et des voyages ». Le chatoiement de ce monde incertain apparaît à travers des signes, des couleurs, des sensations devenues des symboles de par l'écho dont elles sont empreintes.

Ce sont autant de messages épars, imprécis dans leur sens, bien que tenaces et redondants, qui cherchent à se donner à lire à travers leur redisposition construite à travers les textes. Ils se rapprochent presque du statut de signes algébriques, dans leurs incessantes reconstitutions, qui ne livrent finalement qu'une impression floue bien qu'insistante. On constate ici que l'accès à la réalité (la vraie, celle qui se situe au-delà des illusions du quotidien et des pièges négatifs que celui-ci recèle) nécessite l'utilisation d'un codage, de clés qui en font partie, de signes qui s'y rattachent.

Ces signes ont un caractère varié, voire contradictoire puisque le Mal n'exclut pas la reconnaissance du Bien. D'où la possibilité justement de passer par la trivialité la plus primaire et la plus abjecte pour accéder à cet envers positif.

Ce codage de la réalité, ou cette réalité codée passe par la conscience de la forme et de son rôle dynamique dans l'inventivité et la recherche d'une adaptation à un environnement nouveau dans lequel la prise de parole poétique joue un rôle différent de

celui qui était le sien au début du siècle par exemple ; ainsi, d'après P. Labarthe, qui travaille plus expressément sur le Spleen : « Pour le théoricien des « correspondances », existe un rapport pour ainsi dire transparent de l'hiéroglyphe sensible au signe de la langue. ». [21]

Mais il s'agit de nommer d'abord une incertitude, un effondrement, une quête que nulle autorité, au sens traditionnel, ne guide. L 'homme, c'est dire le poète, n'évolue pas dans un univers apprivoisé. Paradoxalement, plus la science fait de découvertes et balise le monde et plus l'homme ne connaît plus cet univers par lui-même. D'où une déstabilisation profonde des schémas traditionnels et ce sentiment d'étrangeté que rend le Bizarre chez Baudelaire.

Cette dimension concerne d'abord l'attenance du Mal et du Bien, qui deviennent indéfectibles compagnons, échos interchangeables, l'un de l'autre, systèmes ou plutôt traces l'un de l'autre, inséparables. La dimension du Bizarre concerne ensuite les échos qui s'éveillent dans monde lavé, apaisé, beau parce que débarrassé des tiraillements de la culpabilité. L'homme s'y sent alors comme un « étranger familier ».

Il y décèle une appartenance dont il ne possède plus la généalogie ; il ressent seulement le drame d'une rupture qui s'est faite à son insu peut-être. Pourtant il lui semble reconnaître ce monde au-delà, ailleurs, en dehors des lieux et des langages inventoriés pour le saisir. Il y distingue la même étrangeté familière que celle qui le concerne. Il n'en expérimente que plus sa propre dualité et n'en découvre que plus son propre éloignement/ à lui-même.

Ainsi, tous les sonnets qui font partie intégrante du recueil *Les Fleurs du Mal* sont ils traversés par la même nomination singulière du monde, mise en place, notamment à travers un terme qui semble relever de l'innommable, et du singulier puisqu'il est emprunté à l'anglais : le Spleen. [22] Le mot n'existe pas dans la langue maternelle et usuelle du poète, comme il est d'ailleurs intraduisible. La trame langagière d'usage est remise en question par une langue-autre, le sentiment de recul et de non-appartenance qui y fait suite.

La difficulté comme option profonde d'une écriture qui se cherche, apparaît ici chez Baudelaire, dans cette volonté de faire diversion à une lecture facile de sa poésie ; celle-ci est traversée par cette relativisation et cette tension, provoquées par l'usage plus ou moins codée d'une autre langue, elle-même détournée, d'autres sonorités, d'autres accents, qui se tiennent derrière le texte officiel ou officiellement reçu et la déporte vers d'autres horizons de nominations et de formulation du monde, qui excèdent la normalité et les vérités acquises.

Cette forme du sonnet, venue du XVI^{ème}italien est trouée, déformée par le sentiment envahissant du mal-être, du malaise, de cette âme malade d'ennui ou au contraire, survoltée par le spectacle fugace d'un monde heureux et inaccessible. La forme classique

[21] In Poètes du spleen, études recueillies par Philippe Daros, édition Champion, 1995, article intitulé : « Spleen et création » de Patrick La Barthe, pp.140 à 163

[22] Le mot spleen dont l'origine est anglaise signifie grande tristesse, mélancolie profonde, humeur noire.

 Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

est ainsi remise en question, mais également par ces termes dont les majuscules (Ennui, Temps, Cadavre, Vin,etc.) ne renvoient pas à des lieux communs ou de véritables consensus littéraires ; il s'agit, en fait, de l'univers intérieur du poète, de ses certitudes ou de ses remises en question tourmentées qu'il élève à la place et à la fonction d'autorités reconnues, de paradigmes, de notions ou de concepts assez puissants et assez représentatifs pour finir par être reconnus par tous.

On notera, par ailleurs, à cet effet, l'importance de l'univers nocturne chez le poète, qui affirme ainsi indirectement sa volonté implicite d'explorer l'inconnu, l'intériorité qui le caractérise et le sens métaphorique même, qui l'accompagne, qu'il soit d'origine évangélique, astronomique ou simplement moral.

Avec *Les Petits Poèmes en Prose*, Baudelaire affirme sa volonté de créer une forme nouvelle liée à un environnement neuf, celui de la ville qui se transforme lentement en métropole. C'est donc au cœur des emblèmes de la modernité qu'il va chercher à la fois ses sujets, mais également les formes qui répondent le mieux aux exigences de l'époque. La prose exige que le poète déporte la question de l'harmonie, du rythme et de la forme vers un autre espace que celui proposé par les vers, les strophes et les rimes.

Il s'agira donc d'imprimer aux mots, aux phrases, aux paragraphes et au texte dans son fonctionnement intrinsèque, lui-même intégré dans l'ensemble du recueil, une évolution et des processus de production du sens, liés à des idées nouvelles sur l'architecture et la fonction poétiques .

Les idées du bizarre et des correspondances sont à l'origine de cette tentative de reformulation et de recherche. A cet effet, la syntaxe et la sémantique vont lui servir à révéler la fragilité des apparences derrière lesquelles se cache l'inconnu, c'est à dire, en fait, le visage inattendu, parce que non appris, non balisé, des choses les plus familières.

La répétition elle-même fonctionne comme l'écho dont nous avions parlé précédemment, révélant la béance des apparences, la non nomination des choses et l'écoulement du quotidien vers la faille qu'il recèle. Un poème comme celui des fenêtres illustre ce nouveau regard que l'esthétique des petits poèmes en prose va révéler : l'usage de certaines prépositions y est remarquable et souligne justement l'ambiguïté de la réalité triviale :

« Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. »

On notera que dans la deuxième partie de la phrase, toute préposition a disparu ; on peut en déduire que tout moyen intermédiaire de perception du monde par l'homme a disparu. On peut également comprendre que certains objets, par leur caractère entier, scellé et dramatique, au sens théâtral de ce mot, nécessitent que l'on change d'attitude vis à vis d'eux et qu'on les découvre en modifiant le regard que l'on porte sur eux. Ainsi, par ce déplacement subtil des prépositions, mais également des adjectifs et des déterminants de manière générale, c'est toute la relation à la langue et par là même au monde, qui est modifiée subrepticement.

Le changement se fait au niveau des inversions des directions de l'espace, des déplacements qualitatifs de l'individu dans l'espace. Les actions et les sujets demeurent en apparence inchangés mais ils n'évoluent plus de la même manière dans un univers où

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

le temps et l'espace trahissent non plus l'ordonnancement régulier et reconnaissable, mais l'ambivalence et l'ambiguïté.

L'attention portée par le sujet énonciateur, aux faits les plus anodins (c'est à dire en fait non répertoriés comme dignes d'importance par le discours dominant, qu'il soit de nature poétique ou autre) permet de prodiguer un sens nouveau à tout l'environnement dans lequel ils apparaissent, sens qu'il faut rechercher : les pièces poétiques sont ainsi ancrées dans l'ambiguïté, l'hésitation et la polysémie.

La première difficulté liée à la modernité est dans la suspension du sens déjà pratiquée dans *Les Fleurs du Mal* et exploitée plus systématiquement dans *Le Spleen de Paris*, par ce travail confidentiel et minutieux, secret et subtil qui se fait sur l'environnement déterminatif de la langue familière, un lent détournement du sens commun au profit d'un étiolement des références, des évidences et des lieux communs pour parfaire « les trous dans la muraille ».

Après Baudelaire, l'usage des mots change comme se modifie la relation au monde, celui-ci étant devenu paradoxalement l'espace d'un avènement, quelle que soit la nature de ce dernier, et qui n'en demeure pas moins sans cesse différé, signifié dans un ailleurs, que suggère la capacité de la forme poétique à instaurer un foisonnement multiple tout aussi enrichissant que déstabilisant. La forme apparaît donc plus clairement dans son indépendance et dans sa force intrinsèque, in dépendante de la signification même si elle lui est liée ; ce lien a cependant changé de nature : il implique notamment une inter-dépendance, mais également un flottement, une co-existence plutôt qu'un assujettissement de l'une à l'autre, non plus une linéarité mais un foisonnement cognitif.

D'où une labilité qui accompagne l'intérêt porté à la forme, qui va déteindre sur le terrain de l'identité et de l'identification et faire disparaître l'intérêt primordial porté au sens. L'altérité et la différence deviennent les nouveaux terrains d'investissement de la langue, dans laquelle la forme apparaît comme une puissance indépendante de brouillage et de remise en question des catégories traditionnelles de création et de nomination. Un poète va s'emparer de ces premiers jalons fondamentaux de la modernité pour les exploiter sous leur jour inquiétant et rétif : il s'agit d'Arthur Rimbaud.

L'énonciation multiple de Rimbaud

Il est d'abord un lecteur de Baudelaire, démarche dont il va d'ailleurs montrer la modernité, puisque sa lecture est d'abord novatrice, subreptice, et elle dégage avant tout les intuitions rebelles et négatrices qui sont inscrites dans les pièces Baudelairiennes. Il va saisir les enjeux de cette déstabilisation de l'écriture et de la pratique poétiques. Il comprend qu'il faut écrire à partir d'ailleurs et autrement, c'est à dire en modifiant résolument le lieu de formulation et d'énonciation de la parole, mais aussi les moyens de cette formulation (moyens rhétoriques, mais également de performance linguistique).

Pour lui, il s'agira de « désapprendre » volontairement tout ce que l'école et le classicisme ont pu maintenir comme idée de la poésie pour se lancer dans l'errance : c'est à dire dans l'expérimentation et le voyage dans la langue et les langues (on notera à cet effet les quelques références d'anglais qui émaillent l'écriture de Rimbaud, ainsi que la

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

place tenue par cette contrée dans la déambulation presque initiatique du poète aux côtés de son compagnon Verlaine.). Des « thèmes » Baudelairiens, il fera la forme même de sa pratique poétique : le bizarre n'est plus chez lui une désignation encore lointaine, à réaliser ; il s'y installe et au risque d'être incompris, c'est à partir de ce lieu sans situation qu'il va formuler une « parole de l'autre ».

Cette situation performative est redoublée par le caractère marginal de la position a-sociale de Rimbaud, dont il se réclame d'ailleurs, auprès de sa famille et de ses proches, ainsi que par son errance géographique qui deviendra la référence rythmique de son écriture. A ce titre, on retient le caractère fondateur et exemplaire de cette figure en quelque sorte emblématique de cette modernité qui veut réconcilier le verbe, la nomination, avec l'instantanéité brute et sans nom qui est à l'origine de la production poétique.

En effet, la poésie, à ses yeux, n'est pas un art, au sens factice de ce terme : elle n'est pas une activité superfétatoire qu'il pratique à titre de passe-temps ou pour exprimer le génie qui le tient, comme si celui-ci était séparable de sa manière d'être. La pratique de la poésie ne peut se nommer comme telle à ses yeux puisqu'elle est du même ordre que des activités vitales, dérisoires, triviales, vulgaires, mais vivantes parce que faisant partie de la vie qu'on ne peut décomposer en énergies nobles et en activités secondaires.

La figure du jeune Rimbaud est donc rattachée à ce refus d'une séparation artificielle entre la vie et l'art, entre la parole créative et « le faire » quotidien, plutôt lié à l'exercice d'un métier plus ou moins lucratif, mais sûrement intégrateur : dans le cas de Rimbaud, être c'est dire, dire ; c'est faire, être et dire, c'est vivre, car nous sommes toujours dans l'ordre du Faire. Lorsque la nécessité vitale et impérieuse du « dire-faire » aura disparu, Rimbaud abandonnera la poésie, et ses poèmes à d'autres qui se chargeront de réécrire son histoire et d'étoffer son personnage au gré de leurs désirs ou ceux d'une vision académique de l'activité littéraire.

L'homme aux semelles de vent aura choisi une autre forme de non-séparation entre les catégories, les lieux, les âges et les activités : il deviendra « aventurier », il partira pour les ailleurs qu'il aura « pratiqués » déjà dans ses poèmes.

Il maintiendra aussi la part d'altérité déjà inscrite dans sa vie dans le vieux monde de l'Europe : être est à ce prix, ressentir par ses propres choix qu'on ne peut plus s'assimiler ou s'intégrer dans un monde qui renie et assassine la vie dans ce qu'elle a de plus immédiat, de plus passager, mais de plus insistant ; dans un monde qui thésaurise, retient, pérennise, célèbre, calcule et laisse à la postérité : celui du capitalisme achevant sa transformation en impérialisme.

Si au début de sa pratique poétique, Rimbaud opte pour la forme classique en vers, il s'en éloignera progressivement et d'autant plus violemment qu'il continuera d'utiliser le vers tout en le faisant littéralement éclater puisque celui-ci ne restera plus une unité de repérage phonique et rythmique, mais permettra au contraire d'accéder à une étrangeté redoublée, le plus souvent portée par un sens obscur, voire même absent : le vers révèle alors le rythme seul ou le jeu organisé par cette absence, jeu de sonorités qui retire à l'usage « logocentrique » de la langue sa primauté.

L'ingéniosité du jeune poète est donc mise au service de ce dépaysement voulu dans

et par la langue, de ce dérèglement qui est affirmé dans un sonnet aussi original et fermé que Voyelles par exemple mais aussi dans Le bateau ivre, par exemple. Ce sonnet représente un anti-abécédaire et s'attaque sciemment à la mission d'instruire, qui a été, et pourrait continuer de l'être, de la poésie, dans le cadre de l'institution scolaire, soutenue par celle de la langue. On y retrouve notamment une écriture sciemment codée ou se présentant comme telle, c'est à dire en développant et en inscrivant le mythe et la projection de sa propre opacité.

Cette démarche est notamment mise en place grâce à des allusions plus ou moins claires au monde médiéval , au mythe de la quête d'un savoir absolu et total qui y circulait , notamment à travers le motif symbolique de la pierre philosophale. Le poème se maintient entre l'allusion, l'ellipse et l'obscurité non référentielle, un peu à la manière d'un blason, celle-ci clôt d'ailleurs le poème sur le mystère car le pronom TU auquel s'adresse la voix énonciatrice du poème ; il n'est jamais identifié même s'il semble référer au lecteur, mais un lecteur préférentiel, figure redoublée ou mieux figure de la profondeur qui dort chez le poète et continue en l'approfondissant ou du moins en l'acceptant, le rêve et le défi du poète et de son écriture.

Le poème se referme donc sur une mystérieuse altérité (mais pourrait-il en être autrement pour une altérité), qui ne révèle jamais un autre trait d'identification que celui d'une parenté ambiguë avec la formulation des mystères divins ou christiques , tels qu'ils sont présentés dans la Bible.

L'accès à ces sens est lui-même parcimonieux et exige le passage par l'exploitation plus ou moins complexe des métaphores qui émaillent le texte, soutenues par « des images sensorielles » qui s'appuient sur les différentes facultés sensitives. Le texte est donc l'espace d'une expressivité multipliée qui appelle un décodage, c'est à dire, la reconstitution d'un rébus épars et dissimulé, mais dont le sens ultime n'est pas définitivement repérable en tant que tel.

Ecrire , correspond donc ici, à une tentative d'approche des sens, toujours multiples ou démultipliés, présents à la fois ici et ailleurs, c'est à dire fuyant sans cesse toute univocité, toute constitution définitive et certaine. De nombreuses autres pièces des poésies fonctionnent de cette manière, comme par exemple La rivière cassis ou La chanson de la plus haute tour [23] , pièces dans lesquelles vient s'ajouter l'emploi de néologismes qui apparaissent comme de véritables « trous » dans la trame du texte, « trous » qui renvoient à un silence ou un cri, c'est à dire à une langue autre, une différentielle dans la tonalité particulière des pièces ou dans la position de la voix qui change pour les prononcer, différence qualitative et énonciative qui est justement l'objet de la quête de Rimbaud.

Cette différence est celle qui le mène dans *Une saison en enfer*, puis vers *Les illuminations*, parole des extrêmes, des confins, à laquelle se mêle la souffrance, due essentiellement à la revendication du mal, facteur de singularisation et de marginalisation active, comme procédé essentiel d'identification pour la voix énonciative du texte.

Le titre et le texte d'*Une saison en Enfer* impliquent un lieu à partir duquel la voix

[23] In *Une saison en Enfer* (1ère publication en 1873).

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

poétique énonciatrice reconstruit sa position en essayant d'atteindre et de devenir celle de l'Autre, c'est à dire l'étranger, l'homme « inférieur », le colonisé ou le colonisable, celui des contrées exotiques et lointaines, devenues possessions occidentales.

Cet « Autre » est également le damné, celui qui est perdu pour la société et pour la religion officielle, ange déchu et perdu pour lui-même et pour les autres, dont le modèle est implicitement Lucifer, portant les poids des pêchés de tous les autres hommes. Plus prosaïquement, le mal, le scandale sont également présents dans *Les albums zutiques* ou dans une pièce comme L a Vénus anadyomène et *Les Stupra* par exemple.

Outre la recherche linguistique (sic !) que ces pièces impliquent et l'exploitation de nouvelles franges du langage qui avaient été bannies de la formulation littéraire, l'écriture de Rimbaud s'attaque également aux rythmes traditionnels. Tout en maniant l'alexandrin ou l'octosyllabe, Rimbaud travaille en fait à rompre la répartition traditionnelle des accents en faisant intervenir par exemple la césure sur un mot accentué de manière atone.

Il contribue également à cette dislocation par l'usage répété des rejets, ce qui détruit la phrase française telle que pratiquée dans la syntaxe traditionnelle. Cette destruction passe par l'usage des antépositions et des renvois en fin de phrase et en fin de vers pour des concepts et des mots essentiels.

Mais surtout, il pratique délibérément le retrait de sens, dont la voix poétique reste le dépositaire hypothétique. L'écriture poétique est ainsi renvoyée à des référents flottants, voire même inexistants, et donc pour cela même, à un codage pour lequel, quand il existe, le poète ne se sent pas obligé de donner les clés parce qu'il est la structure de cette écriture et de cette opération de dépassement des apparences d'une réalité que l'on conteste par tous les moyens. Ces clés, quand elles existent, sont disséminées dans ces textes ou d ans un art poétique dont les contours apparaissent notamment dans les correspondances que le poète adresse à ses amis.

La nécessité de dire y est présente, mais de dire avec violence, de manière détournée, dans l'ambiguïté et le balancement, car le voyant s'ingénie en fait à le devenir et ne peut donc pas partager son expérience. On peut même ajouter qu'il ne veut pas partager celle-là : le lecteur doit se montrer digne de recueillir cette transmission inouïe. Il doit pouvoir se laisser aller vers la voyance et devenir le sujet actif d'une élection , d'une affinité, rencontre à la fois fatale et voulue, consciente de tous les enjeux qu'elle entraîne, comme peut-être celle de la séduction, quelle que soit son origine, sexuelle, esthétique notamment.

Cette conception n'est pas nouvelle, présente notamment chez les symbolistes et les Parnassiens, elle prend ici un sens différent. En effet, elle n'est plus attachée nécessairement à la conception élitiste du poète au-dessus de la foule et de la mêlée des affaires humaines. Au contraire, avec Rimbaud, le poète revendique « l'encanaillement » ; il voyage près des petites gens qu'il côtoie dans les auberges et sur les chemins, dans les rues et sur les barricades. Il adopte sciemment la culture et la position des « rustres », dont il se sent faire partie ; il lit l'almanach et ressasse ou invente des refrains populaires, il reprend des ballades anciennes déformées par le temps, au gré des accents et des cantons et de leurs dialectes propres et quotidiens.

Le codage qu'il pratique prend en considération toutes ces orientations qui ont

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

travaillé à sa personnalité : il s'agit d'un codage « noir » ou « blanc » parce qu'il efface les identités anciennes, traditionnelles qui sont mêlées à la démarche élitiste ou élective, pour mieux affirmer une « non-identité », une figure multiple, loin de toute culture savante et officielle, car il s'agit, pour Rimbaud de faire parler le silence, le non-dicible, l'intraduisible, l'inaccessible, l'autre bord enfin.

Il s'agit d' une façon métaphorique de reconquérir la mort en en faisant le point d'ancrage central et extrême de toute formulation poétique, en acceptant l'impossible non formulation d'une altérité irréalisable, celle qui implique la disparition du locuteur, de toute énonciation d'ailleurs , à la manière d'une extinction dans un grand « tout » à partir duquel l'approche des catégories est immédiate et simultanée, qui se confondrait ou se superposerait à la vie, toujours dans le sens cruel de ce terme.

Cette poésie nouvelle s'inscrit sur deux terrains, dont elle ne reprend qu'accessoirement les matériaux conceptuels qui serviront en fait « d'épaisseur sémantique » qui sera détournée de toute tentation d'univocité ; ces deux terrains sont ceux de l'ésotérisme et de l'exotisme.

La poésie de Rimbaud n'en garde que l'élan et la richesse formelle qui impliquent altérité et codage, tension constante vers un ailleurs, en une figure inaccomplie, en train de se constituer et de se détruire, dans un mouvement continuel.

On retrouve dans les écritures de la difficulté ce travail sur ces deux plans intimement liés et cela mène le locuteur- créateur à s'approprier une langue, maternelle ou impliquant un rapport charnel d'identité généralement conflictuel ou problématique, pour en faire une langue étrangère, à elle-même, à ses habitués qui s'en revendiquent, pour la faire sienne mais définitivement fuyante et interrogative.

La démarche de dérogation est essentielle car elle implique une attitude d'éveil et de traque qui est à la base même de la modernité en tant que recherche constante de la distance d'avec les vérités et les usages établis. L'interaction subtile entre forme et production de sens est ainsi mise en avant et permet de mettre en évidence la langue comme espace matériellement déterminant dans toute démarche de création mais également de réflexion, notamment philosophique.

L'alchimie dont parle Rimbaud souligne l'existence de ce mouvement de transformation du monde par le truchement des mots glissant librement les uns vers les autres, attirés les uns par les autres en vertu d'une curiosité nouvelle pour leurs appartenances étymologiques, leurs systèmes de sonorités, leurs organisations sémantiques dans les argots et autres dialectes localisés et privés. L'alchimie est le sens transfuge, qui traverse les interdictions et les tabous, les appartenances, pour choisir la transe, c'est à dire l'identité par le non identifiable, par une démarche aléatoire et changeante..

Les mots agissent alors sur l'homme puisqu'ils transforment la nomination de son environnement et finissent ainsi par modifier ce dernier en aiguisant notamment son appréhension des catégories nominatives liées à des représentations du monde. Le pouvoir des mots est ainsi déstabilisant, mais surtout il institue la fluctuation et le retournement, la subtilité à la manière magique pour laquelle les apparences sont trompeuses mais peuvent aussi ouvrir sur une profondeur inexistante, contradictoire,

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

inattendue, incompréhensible.

Ainsi, la modernité devient également la reconduction interrogative des énigmes que la langue comportait déjà dès le Moyen-Âge, et qu'elle garde encore dans les cultures orales traditionnelles ou non.

Le terme énigme renvoie ici aux fonctionnements linguistiques qui sont ceux des contrepèteries , des mots d'esprits, des rébus et des charades ou autres procédés d'encodages des textes, que ceux-ci passent par leur spatialité, leur disposition paginale, leur appartenance ou autre procédé de déguisement ou de dédoublement qui institue définitivement l'hésitation, le partage et l'ouverture inquiétante des textes, tournés délibérément vers leur inscription fluctuante, matérielle, au-delà de leur institution de rattachement, en tant que révélateurs de sens.

Les textes accèdent à l'autonomie : ils vivent en dehors des idées et surtout en dehors des idées que l'on cherche à y faire passer. Ils dépassent les limites et les autorisations que les écrivants croient y respecter ou transgresser, pour devenir, comme le dira plus tard Breton, des espaces de réaction magnétique et chimique, des lieux de révélation d'autres matériaux que ceux de l'esprit ou de la raison au sens cartésien de ces termes.

Cette dimension rédhibitoire et étrange des textes, dans lesquels la langue se dépare de ses acquis centenaires et classiques pour choisir une libération du texte vers son propre miroitement, en dehors de toute considération d'appartenance et de lecture, Mallarmé la développera et prendra ainsi en charge, un autre aspect de cette modernité à l'origine de la difficulté d'écriture ; cette dernière devenant en quelque sorte une garantie identitaire et d'authenticité.

Le livre et l'espace total chez Mallarmé

Avec ce poète, cette opération fait sciemment l'objet du travail poétique. Il érige l'exigence formelle et sémantique en règle de composition et de recherche poétiques. Il pratique ainsi une démarche de distanciation constante par rapport à la langue et son utilisation poétique canonisée, qu'il observe et dont il cherche à démystifier l'usage mécanique. Il cherche à lui rendre sa force illocutoire et illocutionnaire, par là même. Cette observation quasi expérimentale de la langue est sans doute liée à sa pratique simultanée de l'anglais.

Il est en quelque sorte en situation de bilinguisme, et cette situation de dédoublement linguistique lui permet de comparer et de réfléchir aux fonctionnements des langues, dans leur matérialité, notamment paginale et scripturaire et dans leur inter-relation. Il n'en est ainsi que plus sensible aux systèmes des sonorités qui appartiennent à chacune d'elles. Il se réclame pratiquement de la modernité, dans sa déstructuration systématique de la langue et de la syntaxe de la phrase française qu'il rendra le plus souvent non reconnaissable :

« Les fidèles à l'Alexandrin, notre hexamètre, desservent intérieurement ce mécanisme rigide et puéril de sa mesure, l'oreille affranchie d'un compteur factice, connaît ma jouissance à discerner, seule toutes les combinaisons

possibles, entre eux, de douze timbres. Jugez le goût très moderne. » [24]

La langue devient donc, par les présupposés avec lesquels elle est observée, et par l'examen attentif auquel elle est soumise, l'espace de réalisation et d'avènement de l'étrangeté qui accompagne la volonté de dire les choses et le monde d'une manière percutante et inouïe. Le mot percutant renvoie ici à l'idée de rythme, de scansion qui seraient présents par eux-mêmes par la seule manière de les disposer dans la phrase ; sur la page, puis les pages dans l'intégralité d'un recueil et l'exercice d'écriture qu'il suppose.

Le rythme n'est donc plus la production exclusive de règles métriques et tonales, il est suggéré ou libéré par l'espace qu'il anime, dessine, traverse ou déchire à la manière d'une pulsation souterraine qui fait soudainement irruption à la surface par les effets dévastateurs qu'elle entraîne. La page acquiert avec lui une véritable autonomie et une participation active à l'œuvre : elle n'est plus support accidentel qu'offre le livre dans sa constitution particulière : elle devient moyen d'accès à la particularité et à l'excellence du Livre en tant que réceptacle de la parole poétique, déclamation première et donc étrangère du monde, c'est à dire révélation et rétention, s'interpénétrant dans une opération créative et permanente.

Cette formulation originelle quitte l'espace de l'unilinéarité pour impliquer plusieurs dimensions nécessaires à rendre la complexité et l'enracinement multiple de l'acte poétique. Ce dernier est d'ailleurs, pour Mallarmé de l'ordre mélodique, harmonique et spatial. Il ne s'appuie pas sur des concepts ou des idées, mais sur des tonalités qui se transforment mutuellement, dans le cadre de leur enchaînement et de leur déploiement sur/dans l'espace de la page blanche qui permet toutes ces combinaisons. Cette dimension de l'espace est également liée au silence qu'elle mentionne toujours indirectement, qu'elle laisse donc en un suspens nécessaire qui contribue à la fois aux sens et aux rythmes et aux textes possibles.

Le désir ou la volonté de la totalité apparaît dans cette définition nouvelle de la poétique : il s'agit, pour Mallarmé, de suggérer, de rendre présent « dans l'absence », d'ouvrir des dimensions, d'installer une plurivocité qui prodigue à l'espace une profondeur sans limites , qui fait de l'inscription de la lettre, une trace, une griffe ou une estampille, qui est le paraphe final conçu et travaillant sur plusieurs strates du texte, qui n'est final que dans la mesure où il est somme toute livré à la lecture- recherche , et donc toujours différente ou en tout cas différentielle, dans la mesure où il s'agit plus de paramètres combinatoires utilisables au gré des fluctuations des lecteurs. Il y a donc une respiration du texte, une révélation et une disparition poétiques, qui sont elles-mêmes liées à des critères plus ontologiques que mécaniques ou formels de l'acte poétique.

On peut donc en déduire que la forme elle-même est devenue une quête, et non pas un modèle pré-formé, acquis uniquement à travers l'Histoire. D'où cette extrême difficulté, même physique dans le cadre de l'expérience même d'écriture qui se présente comme une véritable souffrance physique, que l'on repère chez Mallarmé aussi bien à la production qu'à la lecture. Plus que l'exigence, il s'agit de rendre compte de l'étirement, de l'étagement du texte, de son étoilement polymorphe et du pouvoir intrinsèque de

[24] ***Voir Crise de vers in Divagations Gallimard 1982.***

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

chaque lettre, au regard de son étymologie et de son utilisation par le poète, par la voix sans visage et sans lieu qu'il devient et qu'il revendiquera.

Cette nouvelle perspective trouvera son expression dans *Le Mystère dans les lettres*, pièce dans laquelle le mythe du Livre Total trouve sa pleine expression. Le mythe du Liber Mundi, également, travaille intensément son écriture, à laquelle il veut prodiguer, comme dans un modèle mathématique, abstraction et intelligibilité, tout en lui imprimant une précision nominative qui convoque « les choses de l'univers » de manière centrale et essentielle. [25]

On aboutit ainsi à une démarche d'écriture écartelée entre une extrême concentration, subjective notamment, mais subjuguée par le désir d'être plus qu'un accident de cette même subjectivité, et voulant se rapprocher de l'exactitude scientifique, mais également de la magie, dans la mesure où celle-ci s'appuie sur des pouvoirs effectifs de transformation appartenant à certains mots : ceux qui nomment justement, pragmatiquement, au sens moderne et linguistique de ce terme.

On perçoit ici une nouvelle problématique du langage qui s'installe, qui veut rendre à ce dernier une charge ontologique qu'il a perdu au fil des temps, notamment depuis le moyen âge, en faire à nouveau un instrument de singularité et d'authenticité quitte pour cela à devenir l'apanage de ceux qui auront accès à la pratique « réelle » de cet instrument et ses lois.

Car un éclectisme de choix et de fait accompagnent la démarche poétique de Mallarmé qui transforme le poète ou plutôt l'énonciateur du texte en une véritable Pythie , un transfuge des voix , grâce auquel s'exprime la profondeur sans fin des mots, eux–mêmes défigurés dans la puissance qui les porte et en fait ainsi une voix « d'ailleurs », une voix de l'altérité, à jamais marquée par son indéfinissable apparence, fuyante et sans cesse en transformation, d'une nuance à l'autre, d'une fluctuation à l'autre, portant l'intégralité des possibilités, même celles qui ne peuvent pas être formulées, mais appartenant aux domaines des potentialités et des éventualités.

On le voit ici, la dimension magique dont nous parlions précédemment apparaît : l'usage de la poésie n'est jamais neutre, ni banal, ni mécanique. Il révèle son chargement magnétique et élémentaire, au sens étymologique de ce terme. Il implique un rechargement mythique du monde, au- delà du problème du sens ; le Logos, non pas en tant qu'ordonnateur des univers et créateur des concepts est ici convoqué, mais en tant que force vive et brute, non plus assujetti à l'esprit comme fondateur de la pensée et de la logique, au sens cartésien et occidental.

Si l'ordre et la précision font partie intégrante de la poétique de Mallarmé, ils agissent sous forme de lois dissimulées, cosmologiques pour ainsi dire, comme dans *Un coup de dés* : des directions et des impulsions sont données qui orientent ou travaillent la matière poétique sans pour autant la confiner à une seule et même forme.

[25] Le Liber Mundi ou Livre du monde : notion qui existe depuis le Moyen-Âge, reprise notamment en Alchimie et qui est à l'origine de la correspondance entre le microcosme et le macrocosme. Elle met en évidence le fait que l'univers est constitué de signes lisibles pour les initiés. On retrouve également cette idée dans le monde arabo-musulman dans lequel il y est question du livre écrit de toute éternité et qui concilie tous les destins et l'univers dans son intégralité

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Pour Mallarmé, et ceux qui seront par la suite , attentifs à son œuvre , l'acte de production poétique doit à tout prix être différencié du langage banalisé , c'est à dire celui saigné de toute charge mythique, qu'est devenu le langage quotidien , mais également celui canonisé par son usage officiellement artistique.

C'est ainsi que dans *Un coup de dés*, un univers « d'oracles » et de « voix » trace un ensemble de lignes à haute tension grâce auxquelles le moindre toucher, c'est à dire, la moindre intervention graphique et la moindre intervention vocale (on pense ici à l'usage ou l'absence d'usage de la ponctuation, et à la répartition paginale qui correspond également à la pose de la voix) créent un ensemble de vocalises différentes qui interfèrent les unes dans les autres et emplissent « l'éther » langagier d'un mystère : celui de la circulation et du mouvement , dans son travail calqué de la vie dans son aspect le plus dynamique et le plus actualisé :

« Une parité, des réminiscences liturgiques exclusivement notre bien propre ou originel, inscrites au seuil et de certains apparats, profanes, avoués, s'impose : cependant n'allez mal, conformément à une erreur chez des prédicants, élaver en je sais quelle dilution couleur électricité et peuple, l'archaïque outremer de ciels. Tout s'interrompt, effectif, dans l'histoire, peu de transfusion : ou le rapport consiste en ceci que les deux états auront existé, séparément, pour une confrontation par l'esprit. L'éternel, ce qui le parut, ne rajeunit, enfonce aux cavernes et se tasse :ni rien dorénavant, neuf, ne naîtra que de source. » [26]

Le lexique utilisé par Mallarmé dans ce court extrait, montre, par le choix des termes qui y est fait, cette quête du rechargement et du ressourcement mythique entreprise par le poète ; à ce titre on relèvera l'importance des termes ayant un rapport avec une certaine religiosité au moins dans le choix des mots, plutôt rares et recherchés.

On y perçoit également une tentative de retour aux origines qui s'inscrit dans un vocabulaire consacré à « l'ancien ou à l'anté », préfixe dénotatif qui désignerait une durée « impondérable », elle-même saisie ou du moins désignée grâce à la nomination poétique.

Cette opération souligne la fonction symbolique de recouvrement de cette dernière , et donc d'entrée dans un espace différent ou plutôt de la dissemblance, dans lequel chaque mot, chaque lettre, dans son caractère rudimentaire, se détache soudain empreint de cette différence au sein de laquelle miroite un nouveau nom de l'univers, mais un nom impossible à formuler, qui habite un au-delà voisin et presque familier tout en restant définitivement étranger : univers de l'entre-deux et de l'intuition fluctuante à travers lequel apparaissent et disparaissent des « essences » aussitôt détruites par l'ironie même dans laquelle le poète évolue quelquefois.

Cette ironie, nous l'avons dit précédemment, joue un rôle essentiel dans le dédoublement qui reste une figure majeure accompagnant la formation de la modernité littéraire et poétique. Elle implique notamment la distance constante sur sa propre créativité, distance qui peut devenir cruelle jusqu'au déchirement ou du moins l'écartèlement de soi, à la manière d'une conscience souffrante dans la folie qui l'envahit et qu'elle voit évoluer d'une manière lucide.

[26] ***In Divagations, Gallimard Poésies 1982.***

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

La figure du fou (littéraire ou autre, comment faut-il le nommer, car un problème se pose pour son repérage et sa désignation) accompagne également la modernité et contribue à la constitution de la forme-sens convulsive et hoquetante que nous avons évoquée. Cette folie est présente à l'état latent chez les poètes que nous venons d'étudier, mais elle ne représente pas encore tout à fait un espace à partir duquel la parole se forme et s'énonce. Elle n'est pas encore suffisamment forte pour se dire en tant que telle et surtout chercher à remettre en question le monde environnant, à partir de son point de vue et de sa focalisation.

Forte c'est à dire constituée en tant qu'au delà du discours dominant, qu'au- delà de tout discours saisissable dans une continuité et un système, lui-même reprenant les critères qui fondent la culture dominante à laquelle il appartient ainsi plus ou moins directement. Il manque encore une voix(e) qui a pris conscience de cet enjeu et qui va le porter en littérature ; et cet acte performatif sera pour elle un geste qui devra rétablir la dimension mythique qui manque à l'univers modernisé. Cette voix est celle d'Antonin Artaud.

La remise en question de l'ordre du langage chez Antonin Artaud

Pour Artaud, la parole et l'art sont un : les genres, les catégories, ne font pas partie des préoccupations de son écriture, qui elle-même ne se différencie pas d'une pratique théâtrale ou cinématographique, comme il ne sépare pas celle-là d'une correspondance à travers laquelle il nomme le malaise qui scinde sa vie et la marque du sceau de la souffrance physique et plus profonde, intellectuelle et psychologique. Quoiqu'il en soit, son existence est marquée par des zones d'ombre qui interpelle le travail critique car elles rendent compte du caractère intraduisible et décisif de certains évènements qui se mêlent à la chair, à la mémoire et à la parole et la marquent définitivement même s'ils n'apparaissent jamais en tant que tels car intraduisibles et plus encore incompréhensibles, relevant quelquefois d'un ésotérisme revendiqué par le poète lui-même.

Si c'est par *Le Théâtre de la cruauté* qu'Antonin Artaud est le plus connu, c'est parce que la critique scolaire ou officielle s'attache essentiellement au terme de théâtre dans son sens le plus restrictif de genre classificatoire. Démarche d'ignorance de cette même critique qui ne peut pas saisir la portée véritablement révolutionnaire de ce terme lorsqu'il est utilisé par Artaud. A ses yeux, le théâtre est un art total, ou plutôt une activité totale, qui est la vie même puisqu'elle implique le contraire d'une distanciation, c'est à dire une implication dans l'immédiateté non d'un texte mais d'un jeu, au sens mythique qu'implique ce terme.

Cette dimension établit une remise en question de la quotidienneté bourgeoise dans laquelle l'individu est confortablement installé grâce aux schémas et aux idées que le système de pensée dominant lui inculque depuis l'enfance. Ces représentations, construites à partir d'un systèmes de dualités que la religion et la morale comportent, jouent le rôle d'écran entre la réalité, nue et crue, dans ce qu'elle a de plus charnel, trivial, mais essentiel. Cette dernière est oubliée, condamnée, tue et refoulée.

Le théâtre, au sens étymologique du terme, tel qu'il apparaît dans un certain nombre de civilisations traditionnelles, est pour Artaud l'expression créative la plus à même de rendre ce rapport à la sauvagerie irréductible que suppose toute existence ; capable de rendre également le tremblement, et plus même le séisme que représente la vie prise dans son intégralité, et non à travers les catégories intellectuelles ou morales qui partagent le monde et inhibent une approche indépendante de la philosophie qui est à sa base.

La vie, n'est pas, à ses yeux, une catégorie de classement par laquelle on canonise la sécurité et le bien-être bourgeois ; au contraire, pour Artaud la vie est synonyme de risque, de danger ; son essence se reconnaît dans les situations-limites et états de risque qui remettent tout en question lorsqu'ils ont lieu : une réévaluation de son environnement immédiat est ainsi pratiquée par l'individu, qui se réinvestit en connaissance de cause dans ce qu'on appelle l'existence. Sa vie, si elle reste confrontée au hasard, lui permet néanmoins de pratiquer l'extrême conscience, celle que confère notamment le voisinage de la mort. La cruauté est présente à ce niveau, lorsqu'il s'agit de regarder les évènements en face, sans fard et sans oripeaux, c'est à dire sans « arrières-pensées » conceptuelles ou philosophiques.

L'individu ne cherchera plus à éviter de rencontrer la puissance de la vie, dans son immédiateté, dans sa déflagration continuelle, dans son instantanéité formatrice et mortelle ; au contraire, il s'y préparera en activant en lui ce qui peut correspondre à ces puissances dangereuses et nécessaires ; le mythe, la sacralité et la sortie hors des normes bourgeoises représentent quelques-uns des moyens que l'individu peut utiliser pour arriver à ses fins.

Dans ce cadre, le théâtre est la vie même : sans texte, il se vit (mais vivre et jouer ne sont pas contradictoires ici) et sans acteur, car celui-ci accomplit son intériorité, c'est à dire qu'il exprime le refoulé et l'impensé de son être, ce qu'on lui a demandé plus ou moins explicitement de faire taire, d'ignorer, de mépriser et de rejeter car ne correspondant pas aux normes dominantes. En rentrant dans l'espace du théâtre, l'individu se découvre et relève le défi de s'accomplir ailleurs et autrement. Il abandonne son unidimensionnalité et parcourt ses multiples expressions et facettes, qui ne relèvent jamais du miroitement superficiel que l'on peut adopter momentanément et sans risques, c'est à dire sans remettre en question son statut social et surtout ontologique.

Car, il s'agit pour Artaud de recomposer l'être et le langage : tous les fondements de la civilisation à laquelle il appartient sont remis en question par sa réflexion et sa démarche. Si pour lui, la vie est l'instantané, ce qui est, dans une appréhension immédiate, dans la chair et le battement du sang, alors, il faut se libérer de tous les systèmes dualistes, notamment, qui régissent le fonctionnement de la pensée bourgeoise, et condamnent le corps à n'arriver qu'en seconde position dans toutes les aventures et les émotions humaines. Il récuse toutes les oppositions faciles et quasi automatiques, qui classent et déclassent les perceptions du monde environnant et les émotions qui accompagnent son approche, et font disparaître le contact immédiat et direct qu'il veut avoir avec celui-ci.

Le langage reconnu et institué, qui sert cette hiérarchisation du monde est rejeté par

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

Artaud ; à ses yeux, il faut retrouver un langage libéré des charges connotatives philosophiques et morales, un langage proprement poétique, au sens archaïque de ce terme, où la liberté et le rechargement mythique du monde deviennent les garants d'une non appartenance à un système honni parce que assassin de la vraie vie. Pour mieux abandonner les couches d'Histoire qui constituent le langage et le plombent à ce qu'il est devenu de manière irréversible, il faudrait lui rendre une structure, un fonctionnement et une organisation qui le rapprochent davantage du symbole, dans sa faculté de suggérer, d'ouvrir des résonances, des appels qui ne séparent plus le monde en catégories identifiées et opposables en tant que telles, mais permet plutôt la révélation d'une profondeur, d'une circulation, d'un échange qui révèleront un autre visage du monde.

Dans ce cadre, le corps, la gestuelle, les rituels, même sans objet religieux, permettent à l'homme de découvrir et d'exploiter la figure mythique du monde. Le langage, lui-même doit s'ouvrir sur ce dernier aspect et devenir une langue de symboles, sans cesse tournés vers leur face intraduisible, fuyante et polysémique.

A ce niveau, nous retrouvons, cet attribut « d'anté » ou d'antériorité qui se rapprochent de ceux que nous avons dégagés chez Mallarmé, à savoir cette volonté, pour le créateur, de montrer que l'essentiel de la création et de la créativité se trouve dans l'acte qui préside à celle-ci, avant qu'elle ne passe dans « les mots et les usages des autres ». Elle correspond alors à un élan vital, par lequel l'homme ressent et se réapproprie le monde de façon symbolique : on peut dire qu'il le crée à nouveau et fixe les lois intrinsèques et symboliques de son fonctionnement.

L'œuvre proprement poétique ou désignée comme telle par la critique(il serait plus exact de parler d'un autre moment de la créativité de Artaud et d'un autre dire, qui reste néanmoins inchangé car tourné sur les mêmes préoccupations de rendre sa dimension intégrale à l'homme) traduit également cette obsession de reconstruire l'homme et de lui redonner toutes ses dimensions, mêmes celles qui traduisent sa dépendance par rapport au corps et à sa faiblesse : le dialogue avec Jacques Rivière s'appuie sur l'exigence aiguë et souffrante de ne rien céder quant à une représentation volontiers idéalisée de l'homme, compromission qui lui interdit d'avancer dans la connaissance de soi.

D'où la volonté d'Artaud d'examiner très précisément ce qui est réellement à l'origine de la parole, surtout quand elle se réclame d'une démarche esthétique et de se rapprocher ainsi de ce qui fait dire :antériorité fondatrice et pulvérisante qui montre le caractère irréductible des pulsions et des passions qui traversent toute élaboration intellectuelle ou poétique et les déportent sans cesse au-delà de leur dire et de leur désir de dire et en font ainsi un espace de la résurgence et de la latence, au sein duquel les tabous et les interdits tombent puisque la division en activités humaines nobles et triviales tombe.

L'œuvre de Antonin Artaud participe de la modernité en tant que séisme qui ébranle la littérature et tente de la ramener à une fonction vitale , celle-là même dont elle parle et qui se trouve être le risque majeur ou l'extrême limite, au delà de laquelle tout l'épistémè se modifie et le sens de l'existence ainsi que celui de l'art ou de la pratique esthétique signifient et illustrent alors de nouvelles valeurs qui ne se présentent d'ailleurs pas comme telles, car la .catégorisation et la séparation disparaissent au profit d'une saisie totalisante

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

du monde.

D'où le caractère fragmentaire de Artaud, qui ne se prête plus à une saisie critique parce qu'il se situe ailleurs et autrement, au-delà des discours proposés et développés autour de l'art et de la littérature. Ce refus de la catégorisation qui caractérise la démarche de Artaud fait de son œuvre une œuvre ouverte, suspendue, traversée par la dimension mythique.

Cette dernière instaure le secret, la fragmentation , la séduction et le délire, comme « être » au monde, modalités qui échappent à la pensée » dominante et ouvrent un nouveau champ de perception du monde, même s'il reste intraduisible en partie : l'œuvre de Artaud intègre le silence et lui donne une fonction essentielle : en effet, l'existence de cet homme est traversée par les internements et les voyages durant lesquels il abandonne les lieux convenus de production de la parole, notamment la parole ayant un rapport avec l'art ou l'esthétique pour se lancer dans des territoires nouveaux comme le voyage au Mexique ou en Irlande d'où il rapportera une réflexion et une expérience inédites, même sujettes à controverse et à interprétations diverses.

Sortir des lieux communs où une pensée instituée ronronne, au prix d'une sécurité rassurante et forger sa pensée et sa réflexion dans ces lieux où il est possible de voisiner avec l'ailleurs sans entièrement le saisir : ainsi se formule le travail de Artaud. Il parachève ainsi le travail entrepris par Rimbaud, et par Mallarmé, même si celui-ci formule différemment les conditions de cette extranéité fondamentale, qui se confond momentanément avec une intranéité.

Une des conditions liées à l'apparition de la forme-sens productrice de difficulté est ce dédoublement déjà rencontré et déjà commenté, qui est à l'origine de la production d'étrange ; cette dernière est en rapport avec l'ubiquité de la voix créatrice et de l'énonciation, à la recherche d'elle-même et de ses conditions d'apparition. Cette constatation excède pourtant l'acte d'écriture et sa critique :au-delà du jeu énonciatif, elle marque l'insatisfaction fondamentale du « diseur », du producteur, du créateur, figure multiple à le recherche de sa propre filiation, de sa propre constitution et de sa dispersion.

On vient de voir ici de manière rapide quelques unes des paroles et des écritures fondatrices de la forme-sens liée à la modernité. Cette dernière est à l'origine de l'écriture maghrébine qui nous intéresse, elle-même issue des soubresauts des établissements coloniaux , leurs chutes puis leurs conséquences politiques mais également culturelles, au début de ce siècle. On y retrouve par conséquent des points communs, des prolongements, des interpellations donc tout un système d'intertextualités diverses qui crée un véritable dialogue entre des régions géographiques et culturelles qui relèvent à première vue, de champs opposés.

Ce dialogue est notamment constitué par des questionnements qui concernent l'épistémè, c'est à dire les présupposés mêmes de l'acte de connaissance, qui suppose une représentation du monde et une hiérarchisation des priorités de l'action et de la connaissance en conséquence. Cette intertextualité permet également de mettre en évidence les points aveugles ou de non rencontre, une sorte d'espace de joute à l'intérieur duquel se manifestent les termes de l'incompréhension et de la perdition, l'impossibilité de l'échange qui peut notamment s'exprimer par des démarches de

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

séduction et de voisinage sans qu'une communication effective ne soit possible.

Cette dernière est alors remplacée par une stratégie de diplomatie, de distance entretenue, de doublage, de dédoublement puis d'avancée tactique comme l'énonce notamment Khatibi dans sa préface à *Maghreb Pluriel* et dans *La Mémoire tatouée*. L'écriture de la difficulté fera partie de cette stratégie globale de la mise en place de ces terrains de l'approche fluctuante et fuyante. Elle exprime notamment des positions qui se veulent intraitables et désirent s'affirmer en dehors des syncrétismes, des relations dominants-dominés telles qu'on les a longtemps définies dans le cadre des relations centre-périphérie.

Elles veulent donc se donner à voir dans un cadre fluctuant et différent, basé justement sur l'altérité et le retournement des valeurs dominantes. Pour mettre en place cette démarche, elles s'appuient sur un certain nombre d'éléments appartenant à des cultures différentes de celle auxquelles elles appartiennent « maternellement et historiquement » ou du moins à des zones inexplorées de ces mêmes cultures, si on part du principe que celles-ci ne sont jamais homogènes, mais présentent des fractures, à partir desquelles peut se former une autre parole.

Le rythme fondateur de l'écriture de la difficulté

Dans le cas des écrivains dont nous parlons ici, et plus généralement des écrivains maghrébins, la référence à l'oralité et à la situation de parole qui l'accompagne joue un rôle prépondérant dans la démarche de contre-balancement des us et dires dominants qui balisent l'acte littéraire, pourrait on dire, qu'il se situe au niveau de la lecture ou au niveau même de la création. En effet, l'oralité suppose d'abord une souplesse et une fluctuation de la parole à laquelle correspond une écoute elle-même soumise à ce critère de labilité et de transformabilité. L'échange de communication ne se fait pas selon les critères d'une culture savante fixée par des écrits dont les règles d'élaboration sont strictes.

Dans le cas de l'oralité, les attitudes de réception, d'audition, l'étiquette sociale et la culture elle-même orale du récepteur jouent un rôle déterminant. On peut donc nommer ces préalables « intention d'écoute » ; ils déterminent la relation à la parole , à travers laquelle ne se construit pas un rapport de propriété intellectuelle notamment, mais plutôt un rapport d'échange intensif basé sur une mémoire audio-corporelle , elle-même en rapport avec une mémoire socioculturelle.

Or, la mémoire est ce qui traverse les temps, les situations et implique ainsi un renouvellement incessant et jaillissant, même dans la reprise et la répétition car l'originalité absolue telle que conçue dans la modernité occidentale n'existe pas ; elle ne peut être que toute relative, dans l'expérience totale, corporelle et langagière, du caractère inouï de toute prise de parole. La gestuelle, le corps, l'insécabilité foncière qui existe entre eux et le jaillissement de la parole ont partie liée, de même que le silence, qui n'est pas ici l'absence de parole, mais plutôt son origine ou son achèvement, non en tant qu'extinction, mais en tant que totalisation de celle-ci. Ils jouent un rôle fondateur qui

implante ici l'acte littéraire dans une polyphonie, mais surtout dans une simultanéité que le roman en tant qu'héritage historique ignore au départ, sauf peut-être dans la forme qu'il eut au Moyen-âge, lorsque l'on parle du *Roman de la rose*, dans la multiplicité de ses voix, de ses angles de vue et de ses images ; de ses parlers ou dialectes.

L'ensemble ne vise pas l'établissement idéal d'un texte qui répond à des règles d'écriture et de composition, mais le foisonnement à divers degrés et par divers voix d'un texte vivant parce que partagé dans et par la parole par des locuteurs en situation d'échange instantané. Dans ce cas, la parole est une « institution » collective à laquelle on accède par le biais de l'échange avec le groupe : elle nous traverse, nous donne visage et identité, mais ne nous appartient jamais entant qu'individu. Ce dernier la perpétue plutôt, partage un instant sa force et son pouvoir et mesure ainsi sa présence structurante et pérenne qui traverse l'Histoire/l'histoire et les fonde.

Cet arrière plan langagier, mais également culturel et littéraire est toujours, plus ou moins consciemment présent dans l'acte de création littéraire ou poétique des écrivains que nous avons choisis dans le cadre de ce travail. Il permet notamment de déstabiliser ou de maintenir suspendue toute démarche de nomination, et de souligner son caractère fragile parce que multiple. Dans ce cadre, la voix qui prend en charge récit ou narration ne peut être directe ni « simple », parce que dans cet acte même , elle déclare son cheminement le long de cultures et de territoires culturels différents, voire opposés et conflictuels ; elle déclare plus ou moins directement ses louvoiements, ses tâtonnements et ses recherches, les violences qu'elle inflige à ces types de paroles pour s'en saisir et pour les installer dans des espaces pour lesquels elles ne sont pas faites.

Reculs, distances, partages, souffrances, territoires et origines bâillonnées ou tues , la prise de parole, ici, traverse et désigne ces instants à partir desquels elle se fait ou contre lesquels elle ne peut se faire. Le roman, voix(e) « royale » utilisée par ces écrivains pour atteindre un public en grande majorité occidental (car pour eux, ce problème ne se pose pas : ils ciblent des lecteurs qui les « comprennent » quelque soit la langue ou la culture dont ces lecteurs se réclament ; on reviendra sur cet aspect plus loin dans notre travail) est le roman ou la production qui est encore appelée de la sorte par les éditeurs par commodité d'édition, mais celui-ci est d'abord un espace brisé, de confection et de quête, un espace déporté, d'appropriation et d'exil, de dépossession et de solitude, dans lequel fusionnent tous les désirs et toutes les nostalgies, même celles qui sont impossibles à formuler.

Ainsi, le roman, pour ces trois auteurs ne peut jamais être produit seul ; il est sans cesse suivi ou précédé d'autres écrits qui sont aussi divers que la poésie, le théâtre, les nouvelles, les contes, les co-productions autour de la peinture ou les œuvres d'art de manière générale. A la manière des fondateurs de cette écriture de la difficulté liée à la modernité, comme Le Clézio plus près de nous ou Borgès pour ne citer qu'eux, le cheminement de cette prise de parole est un éclatement, une résurgence constante de cette nécessité d'aller toujours au-delà de son propre dire pour éviter les facilités et les commodités que peuvent proposer parfois les étiquettes et les discours établis.

Une conscience aiguë existe également chez ces créateurs , des points de vue selon lesquels une œuvre ou une parole peut être dite ou élaborée car il existe pour eux un

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

sens de l'approfondissement, à partir duquel une œuvre peut sans cesse s'ouvrir sur elle-même et envisager les espaces d'après lesquels elle se formule, et par là même, montrer plus ou moins explicitement les réseaux secrets de sa résurgence sous une forme sans cesse transformée et élaborée selon des critères d'organisation eux-mêmes en constante évolution.

Cette réapparition sans cesse diffractée qui met en valeur le travail et l'affrontement même du créateur avec la parole qui l'habite et qui le construit (qu'il habite et qu'il construit, car la réciproque est valable), imprime également un rythme à l'ensemble des productions de ces créateurs, comme à chacune des productions comme nous le verrons plus amplement dans les parties réservées à cet effet.

Nous entendons par rythme une organisation explicite et implicite à travers laquelle certaines régularités apparaissent : une parole qui se construit à partir et avec un corps, une mémoire culturelle et corporelle, qui vont habiter la /les langue(s) et la/les transformer, mais demeurer également dans les récits, dans leur dimension d'appartenance civilisationnelle et en faire un terme de dialogue et de redéfinition des univers perceptifs et « idéologiques » établis et ou dominants.

Ainsi, l'espace et la parole romanesque sont définitivement arrachés aux modèles narratifs établis, par les écrivains désignés dans cette recherche et ses modèles pour devenir une sorte de repère lointain, un fil d'ancrage autour duquel, l'œuvre ou la parole ou la voix viendront régulièrement reprendre haleine et configuration après leurs errances et leurs recherche, mais également leurs adjonctions et leurs recours à d'autres modèles de discours. [27]

De même, la relation à la culture d'origine, à l'enfance, à la parole structurante de cette enfance, sont parties constituantes de cette prise de parole et contribuent à une régularité de la mise en place des voix. La parole de l'enfance est donc un enjeu rythmique essentiel puisqu'elle détermine de manière profonde et incontournable l'appropriation de la langue et donc d'un ton, d'une tonalité et surtout d'une cadence d'appropriation dans laquelle le rapport au corps qui se constitue, et au monde qui l'entoure joue un rôle primordial.

Ce rapport peut être momentanément défini comme un rapport de brisure, d'exil et de nostalgie, de manque, car l'enfant, comme il est représenté plus ou moins clairement dans les œuvres de ces trois auteurs, est littéralement transporté (au sens étymologique du terme) d'un monde à un autre, d'un horizon de représentation à un autre grâce à la langue qu'il découvre à l'école, dans une situation néanmoins de conflit et de tension guerrière.

Bientôt, une relation d'ambiguïté va apparaître qui mènera l'adolescent puis l'homme à travers divers types d'expérimentations qui vont osciller entre la culpabilité et les confins de la folie schizophrénique du dédoublement, dans le cas le plus extrême, qui deviendra chez Mohammed Dib un motif essentiel lié à la fois à la quête de soi-même et de la nomination de l'autre, dans la relation amoureuse par exemple. [28]

Au-delà de cette étape, et en rapport avec l'évolution de la situation culturelle et

[27] Voir Lecture présente de Mohammed Dib de Charles Bonn ENAL 1988 pp. 18 à 22.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

politique internationale, ce rapport avec la langue va se modifier, prendre un souffle et un rythme plus accompli et plus serein qui ira comme nous l'avons dit précédemment dans le sens d'un approfondissement d'une pragmatique de la langue déjà acquise dans le rapport initial aux langues. Toutes ces données contribuent à ces relations différentes, qu'entretiennent les trois écrivains dont il est question, avec leurs langues : refoulées et tues parce qu'interdites, le chiffrage, le codage, l'empesage en surgiront et constitueront un des aspects essentiels de l'activité littéraire et de la confrontation avec l'écriture qui sera vécue et pratiquée comme un domaine portant le sceau de l'interdit, du franchissement des limites.

Le rapport aux langues conflictuel, perturbé ou amoureux, s'élaborant à un moment où l'érotisme commence à se structurer dans des personnalités encore jeunes, implique notamment cet affrontement charnel avec les mots, mais également cette démarche de séduction (de soi et de l'autre puisque ce dernier est finalement un visage de soi recherché et reconstruit à travers un prisme de distance et de désir) qui apparaît chez nos trois auteurs ; séduction qui passe par la construction/déconstruction du texte, mis en place comme un jeu de masques et de reflets qui s'échappent ou se révèlent dans l'impétuosité et l'irréductibilité de la différence.

Le rythme est donc lié à cette scansion fondamentale du moi se révélant/se cachant à travers l'appropriation poétique ; car cette dernière correspond justement à cette opération de chiffrage érotisée et éclatée, mettant ainsi en place une appropriation particulière de ces mêmes langues et les discours de rapports au monde qui y sont liés. Meddeb, Khatibi ou Dib élaborent leurs discours dans une théâtralité plus ou moins hiératique (celle-ci atteint une relative apogée dans le livre du sang, par exemple) qui dédouble sans cesse la narration ; cette dernière fait l'objet d'une projection et indirectement d'un commentaire qui ressurgit sous différentes formes, relancé par lui même.

On trouve au sein de ce travail des données spatiales et géométriques qui déterminent également le rythme, ainsi les voyages, les lieux traversés et choisis sont ils créateurs d'un déroulement ou au contraire d'un arrêt qui imprime à l'œuvre, mais également aux discours qui la structurent, une ampleur particulière.

Le rythme comprend également la phrase à laquelle il va donner une architecture particulière, suivant l'écriture globale de l'œuvre, qu'elle soit recueil de poèmes ou roman ou pièce de théâtre : on a vu par exemple le rôle des infinitifs dans le premier roman de Meddeb : passage essoufflé d'une langue à une autre , dont le romancier cherche à traduire le rythme, la plastique et l'esthétique car il ne veut rien perdre ni de l'une , ni de l'autre ; en même temps, s'affirme une hyper activité du narrateur-conteur qui cherche à affirmer sa double appartenance qui l'enrichit et l'amène à occuper cette position particulière de voyageur et d'amant linguistiques , pourrait -on dire puisque le jeu érotique sur les deux langues est sans cesse maintenu, à travers le récit d'aventures essentiellement orientées dans ce sens, mais également dans ce démembrement – remembrement du texte qui violente les langues et les récits, qu'ils soient dépositaires des grands mythes ou des types de discours que l'on rencontre habituellement en occident ou

[28] Ibid. pp. 229 à 239 sur la stupeur notamment.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

au Maghreb et au moyen orient.

Dans le cas de Dib, le rythme est en outre, marqué par l'intrusion poétique, que ce soit celle qui se matérialise dans des poèmes, quelquefois tirés de recueils publiés, ou s'ils sont moins connus , par l'usage des italiques, qui marquent d'ailleurs toute l'œuvre de cet écrivain . Les italiques représentent comme on le verra dans les parties réservées à cet effet, des trous ou des voies d'aspiration par lesquelles le texte explicite disparaît pour laisser place à un texte implicite, ou du moins à une réorganisation du texte qui s'appuie sur un arrière-plan, celui de la confection de l'écriture bien sûr, mais également sur toutes les interrogations qui existent en amont et en aval de cette opération, notamment la confrontation des langues en présence ou leur interpénétration.

On notera à cet effet, l'importance de la reprise ou de la répétition qui installe à la fois une impression de familiarité, mais également de gêne, qui peut s'apparenter à une expérience de l'étrangeté, semblable peut-être en cela, à l'impression première et fondatrice que l'enfant aura vécue lors de ses premiers contacts avec la langue « étrangère », c'est à dire notamment productrice d'étrangeté, matrice d'un dépaysement qui sera à l'origine d'une nostalgie sans fin, elle-même au centre de la personnalité.

On retrouve d'ailleurs une identité d'expérience avec celle de Khatibi, dans La mémoire tatouée où la mémorisation de certains vers ou de certaines phrases possède ce rôle fondateur des rapports avec la langue étrangère. Rapports de subjugation et de charme, liés à la prononciation magique des morphèmes sans en comprendre le sens, mais en en ressentant la force sonore et rythmique.

Cet écrivain affirme d'ailleurs dans un autre ouvrage (*La blessure du nom propre)* la relation étroite qui existe entre le corps, la mémoire, l'écriture et la langue : la nomination de soi et des autres passe par conséquent par un parcours de la chair et de l'Histoire, même sous l'apparence la plus éloignée de ce genre de préoccupation comme dans le conte ou le tatouage. Dans ses autres écrits, Khatibi essaie de mettre en évidence ce doublage incessant de l'écriture littéraire ou poétique par ces instances plus ou moins conscientes qui déportent sans cesse les mots vers des sens différents ou flottants entre les deux langues.

Le rythme est donc l'enjeu même de la constitution de l'écriture, comme événement/avènement total qui peut « ramasser » l'homme et lui redonner une intégrité momentanée et symbolique qui fera face au morcellement historique et éventuellement linguistique (car la manière de vivre ce morcellement est aussi déterminante.) vécu dès l'enfance, mais « récupéré » et travaillé de manière positive et constructive.

Le rythme est donc l'instance « traversante » qui relie, par son appropriation simultanée de l'Histoire et du symbolique, l'homme à son identité. Identité à laquelle il participe d'ailleurs activement et qu'il forge en étroit rapport avec sa prise de conscience, son évolution et celle de sa parole .Le rythme permet également une ou des appropriations des langues à travers des lexiques et des discours établis car il les parcourt tout en les annulant, au moins momentanément, ou en les transformant. Il est donc en étroit rapport avec l'énonciation, le point de vue et le dialogisme éventuel des textes élaborés par les écrivains.

On peut momentanément terminer cette approche du rythme en insistant sur le rôle de la poésie dans l'écriture pour ces trois producteurs : en effet, Dib a commencé son parcours par l'écriture poétique et la publication du recueil poétique intitulé *Ombre gardienne* , préfacé par une illustre figure du monde et de la révolution poétiques, à savoir Louis Aragon, paternité illustre et décisive sans doute dans ce qu'elle recèle en termes de poussée professionnelle et fantasmatique [29] ; il a écrit de nombreux recueils , sans compter l'intrusion quasi constante dans ses productions de cette dimension qui semble recouvrir et s'adjoindre l'écriture romanesque, qui apparaît plus comme un accident démultiplié par les contraintes d'accessibilité caractérisant l'époque que comme une veine d'écriture, exploitée dès le départ.

On aura remarqué également comment le producteur attire subrepticement l'attention du lecteur sur cette position fondamentale de la poésie dans et autour de sa vie : en effet, vue la très grande discrétion de Mohammed Dib par ailleurs, on peut se demander si les ou le rare exergue qui existe dans son œuvre n'est pas une manière d'attirer l'attention du lecteur sur cette interpénétration de la poésie et de l'existence ordinaire, si tant est qu'il puisse en exister une dans ce cas là :poésie excentrée ou centrale, pré ou post événementielle, visionnaire ou convergente, créant l'événement et l'incitant à vivre dans l'œuvre ou le reprenant dans l'écriture pour mieux montrer l'incursion du fantasme dans la vie et l'indéfectibilité de l'un à l'autre (Je fais allusion ici au seul exergue et à la seule dédicace de l'œuvre qui se trouve dans *Feu beau feu* et qui est la suivante : A Louve) . [30]

La question fondamentale de l'alimentation de la création par la vie et vice-versa est ainsi posée : la marge du texte littéraire est convoquée et montrée dans son rôle fondamental et matriciel et une autre idée du rythme est ainsi injectée dans les trames complexes que le travail créateur pose. Celui-ci est également cette traversée lente et silencieuse des limites et des conventions du vraisemblable et de l'acceptable pour mieux affirmer la primauté et la violence du vécu, qui se réapproprie alors les catégories poétiques et littéraires pour mieux les faire éclater et réaffirmer la complexité et la difficulté qui en découle parfois comme élément fondateur de l'écriture.

Cet usage particulier de la circulation entre la vie et l'écriture contribue également à faire voler en éclats les notions de clarté et d'accessibilité ou de transparence : au contraire, ici, l'ambiguïté est fondamentale, elle est même la condition sine qua non de l'épaisseur qui accompagne l'acte d'écriture et lui confère un semblant de prise sur l'énonciation des choses. Mohammed Dib insiste d'ailleurs beaucoup sur l'interpénétration de l'ombre et de la lumière comme les deux phases conjuguées d'un même acte fondamental, celui de vivre et d'écrire, donc de traduire.

D'ailleurs, l'entraînement du poète par ses voix apparaît comme étant la condition première de l'énonciation : celui-ci est pris dans, dit, dans cet enchevêtrement inattendu, mystérieux et inéluctable des évènements, des figures et des histoires. Cette position particulière des voix et des espaces d'énonciation nous ramène à la fluctuation des identités et à la difficulté de les reconnaître et de les utiliser de manière sûre et définitive,

[29] Ombre Gardienne Gallimard 1961 Préfacé par Louis Aragon.

[30] In Feu Beau Feu, Seuil 1979.

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

aussi bien pour celui qui parle ou croit le faire, et renvoie indirectement au créateur et à son travail dans les différents sens qu e ce mot comporte pour le lecteur.

La problématique de la quête telle que nous l'avions posée au début de notre introduction apparaît clairement alliée à celle des déguisements et des masques qui accompagnent inévitablement toute recherche d'identité, toute rencontre avec soi-même et toute résurgence de l'autre, à travers ces images que le créateur cherche à capter ou à retenir en se montrant à l'autre sous un jour déterminé. L'écriture apparaît bien dans sa perspective moderne, comme un exercice (au sens étymologique de ce mot) [31] pour repousser les limites d'une représentation de soi et des autres, dans leurs rapports mais surtout dans leur singularité et dans leur particularité.

L'écriture devient une opération d'échange symbolique qui prodigue les moyens symboliques, bien sûr, et scripturaires, de sortir des interdictions et des tabous culturels, mais également politiques et idéologiques donc représentatifs et langagiers ; cette démarche particulière ne peut se faire que parce que l'opération d'écriture est à la fois excentrée et complètement centrée, dans les choses et en dehors d'elles : elle est un jeu tragique et pourtant léger, qui se joue de tout et en tout, et qui reprend indirectement un adage lapidaire et expéditif, mais largement problématique et donc séduisant : la vie est un jeu.

Ainsi, « une contamination » de la vie par l'écriture et de l'écriture par la vie sont mises côte à côte et installent un flottement des frontières et un déchirement dans l'identification des voix. On notera cependant que l'écriture devient un moyen d'intercepter la vie, de l'enfermer momentanément ou d'accéder indirectement à son mouvement à travers quelques évènements ou quelques figures ou symboles, d'intervenir dans la vie, de la modifier en y introduisant notamment une perception autre dans la lecture des enchaînements, si tant est qu'ils existent, même dans leur éclatement constant.

Ce principe sera également valable pour les civilisations dont le créateur est ou se sent originaire, au-delà de la simple origine géographique ou historique : les « patries symboliques » ont autant sinon plus d'efficience que les « vraies » patries.

Ainsi le grand nord, pays de la neige , représentation de la patrie d'écriture, opération de la blancheur (de la page, bien sûr) toujours renouvelée, semblable en cela à l'érotisme amoureux, située en dehors de toutes les terres géographiquement recensées, recoupe l'orient intérieur , motif alchimique, implicitement développé par Meddeb dans ses deux premiers rom ans et dans son premier recueil de poésie ; Khatibi, par ailleurs, rééquilibre la dualité orient /occident en faisant appel à l'extrême orient ou à ce qu'on pourrait appeler l'impensé de ces deux rives, toujours présentées dans un rapport conflictuel : Il y déplace des figures et des symboles qui ont pour mission de remettre en question les préjugés, mais également les représentations acquises par l'expérience, mais néanmoins à présent dépassées.

[31] Sens du mot exercice dans le Robert : « Action ou moyen de s'exercer à l'ouvrage »

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Situation de l'écriture de la difficulté chez les auteurs maghrébins choisis

La difficulté, telle que nous la présentons ici fait partie de cette perception-autre ; elle y contribue car elle essaie de mettre en place un point de vue qui se construit d'après une observation et une écoute fines des choses, d'après l'intériorité de celles-ci, que l'on ne perçoit qu'indirectement et suivant une approche ritualisée, qui suppose patience, élan en dehors de soi vers l'autre, même si ce n'est pour y saisir que sa propre intransitivité ou celle de l'autre, ce qui revient indirectement à la même opération symbolique.

La difficulté traduit d'abord le désir du créateur, première opération d'être au monde, qui produit également la première opacité en corrélation avec la première lumière ; aller au-devant du monde, de soi et des autres suppose un questionnement constant, un dépassement incessant de l'évidence et ce qu'il est convenu d'appeler le bon sens pour aller au-delà ou ailleurs mais surtout autrement et ce dernier sens est celui là qui fonde la quête, la position d'ouverture qui est liée au désir.

La difficulté accompagne également l'insatisfaction et l'anxiété d'être, c'est à dire de savoir traduire, mais surtout de savoir vivre l'existence, de la saisir dans ses enjeux et dans ses profondeurs pour enfin pouvoir se prononcer sur soi et sur les autres, c'est à dire approcher la différence intrinsèque qui fonde la loi symbolique des échanges, des séductions et des rejets. Parler ou écrire revient dans ce cas à chercher la corrélation qui existe entre la langue des faits, si on suppose qu'ils en ont une, et la langue humaine dans ses différentes figures et appartenances : l'enjeu en est le saisissement et la saisie de ce saut qualitatif, de cette jointure absente, de l'absence présence qui résulte de cette conversion annihilante mais paradoxalement fondatrice qu'est l'écriture de la difficulté.

La notion de difficulté n'est donc pas un accident ou un artifice ajouté à l'écriture ; elle est une voie(x), c'est à dire une réalisation particulière et choisie de l'acte d'écriture liée à une existence complète, de chair et de réflexion, de sens et de connaissance, qui ne peuvent être approchées ou dites autrement que par ce recul et ce travail incessant sur les mots et les sens. Dans une perspective didactique et pédagogique, parler de la difficulté reviendra à prendre en ligne de compte cet aspect vivant de l'écriture qui échappe aux classements et aux genres, qui entraîne une remise en question même momentanée de la tendance « embaumante » et nécrologique de toute critique littéraire et de tout travail de critique. L'enjeu de l'écriture n'est pas seulement une manipulation de mots, elle est surtout une présence au monde.

Nous avons essayé de montrer comment cette écriture de la difficulté se décline selon des origines, des parcours historiques et selon des voix et des personnalités qui se l'approprient différemment en fonction de circonstances et de nécessités particulières. Elle apparaît donc au terme d'une longue maturation et d'une lente préparation qui modifie les postulats du savoir-faire du créateur, et qui indiquent par ailleurs des exigences différentes de sa part, liées à une définition distincte de l'art, elle-même en rapport avec

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

un changement social et culturel. Cette modification des attentes concerne également le lecteur et le type de public auquel il appartient.

On peut, à ce niveau, parler d'avant-garde, dans la mesure où ces définitions nouvelles de la praxis artistique ne concernent, de part et d'autre de l'acte littéraire ou de la littérature, qu'une infime partie des producteurs et du public. On sait que l'une des fonctions de ces avant-gardes restent le repérage et le balisage de chemins nouveaux avec la part de risques que ces opérations impliquent, notamment des risques symboliques, dont ont souffert des personnalités comme celles de Rimbaud ou Artaud.

Cette maturation , dont doivent sortir des voies nouvelles d'envisager le monde et de le représenter, suppose une ultime corrélation entre un parcours symbolique, une exploration intellectuelle, sensible et anthropologique qui a pour but la confrontation, la rencontre, puis la construction formelle et langagière d'une différence, d'une altérité même, qui singularise le créateur en laissant apparaître un univers fictionnel, vrai parce qu'efficient dans la mesure où il contribuera à une modification plus ou moins importante des représentations du monde.

Au sein du processus quasiment généralisé de vulgarisation et de « démocratisation » qui touche actuellement tous les domaines, notamment ceux de l'art, au sens large, l'écriture de la difficulté permet d'affirmer une autre conception artistique qui cherche à écarter les faux-semblants qui réduisent les opérations symboliques que comporte la création à de simples produits consommables, dont l'ingestion reste sans lendemain et sans conséquences.

L'écriture de la difficulté réitère l'importance de la création littéraire dans sa forme élitiste, liée au secret et à une éthique de la discrétion, à une nécessité de la dissimulation conditions indispensables à toute formulation authentique de préoccupations profondes et vitales, qui ne s'expriment pas nécessairement , et surtout pas facilement car l'individu se découvre d'abord solitaire et particulier et cherche à protéger son originalité différente, avant de réaffirmer éventuellement son appartenance à un groupe, notamment culturel.

L'écriture de la difficulté dans son rapport au monde implique également la sensation profonde de la complexité de celui-ci, mais également le sentiment violent de son opacité, de sa résistance et sa différence, quelle que soit la nomination que l'on en fait, quel que soit le discours que l'on établit (scientifique, poétique, morale et métaphysique). L'écriture de la difficulté se donne momentanément les moyens (car elle finit quand même par imploser, portée par son hermétisme violent jusqu'au silence) d'approcher le monde en se fondant momentanément avec son essence ou du moins ce qui en est momentanément et culturellement saisissable (à ce moment précis).

Ainsi, elle privilégie l'ordre caché, les figures énigmatiques et fuyantes et d'autant plus violentes et plus belles. Elle s'appuie sur l'opacité, le flottement, la rétention et l'impossibilité définitive de toute cognition rationnelle et rationalisable mais également sur l'expérience fugace mais définitive de quelques moments marquants qui semblent être ou devenir des voies d'accès à un autre plan de la réalité ou la dépassant, ou l'habitant et donc ayant le pouvoir de sans cesse la déstabiliser, de la déporter vers une destination ou une signification inconnaissable mais néanmoins saisissable. Si l'intuition intervient ici, elle n'est cependant pas le seul vecteur.

L'écriture de la difficulté permettrait donc d'accéder aux dimensions de la mouvance, de l'incertitude, de l'imaginaire, que nous tentons de domestiquer mais qui restent néanmoins différents, appartenant à un ordre dissemblable de celui du langage et de l'intellectualité telle que nous la concevons aujourd'hui. Elle se présente comme une démarche initiatique et totale qui tente de prendre en compte l'épaisseur et l'opacité du monde ; tente également de faire acquérir et de représenter un autre-être au monde, auquel serait adaptée une autre forme de connaissance/non-connaissance, puisque non figurative, non systématique, à la fois individuelle et intime mais transmissible et donc partageable.

Cette forme de connaissance / non-connaissance permettrait au moins de poser les termes actuels de la solitude et du désarroi de l'homme au-delà des mythes, des images toutes faites et surtout des tabous qui empêchent de poser les problèmes de destination et d'origine auxquels reste liée cette civilisation et les postulats plus ou moins pragmatiques qui l'accompagnent et qui l'ont fondée.

Dans cette perspective, le parcours du Mal, tel qu'il a été initié par les poètes maudits correspond à ce besoin de faire face à ces mêmes tabous, plutôt que de les fuir ou de les ignorer en les refoulant dans le silence et le non-dit. L'expérience du Mal est révélatrice car elle divulgue les oripeaux dont on recouvre les vies et les individus différents. Le mal est également l'affrontement nu avec la mort, au-delà des préparations culturelles et des ritualisations symboliques, en dehors donc des chemins préparés et balisés pour ce faire.

L'écriture de la difficulté devient l'un des moyens de faire face à sa violence totale et ultime tout en la médiatisant pourtant par des mots ; ainsi le texte de l'écriture de la difficulté devient l'espace dans lequel l'innommable, le non dicible se frayent un chemin momentané et la mort fait alors parler ; elle devient la voix principale du texte, qui s'exprime -voix déceptive, mais quelquefois jubilatoire, insituable, angoissante - à travers d'autres voix comme celle de la narration.

On retrouve indirectement un des fonctionnements implicites de l'initiation, à savoir affronter la mort ou les morts, habituer à cette idée de passages et de changements qu'impliquent la vie sociale et la vie organique du corps humain. Le sacré dans sa fonction dangereuse mais vitale est donc institué à nouveau sous une apparence ludique et familière : celle du jeu créatif jugé inoffensif, mais l'est-il ? [32]

Nous voyons donc pour notre part se dessiner un parcours culturel et ontologique depuis le Moyen-Âge européen jusqu'à nos jours, continué dans certaines écritures « maghrébines » notamment.

Une revendication de libération de la tyrannie d'un certain ordre social et intellectuel

[32] In Ontologie de la société, psychanalyse de la vie sociale- le jeu de la salvation de Joël Martine PUF Sociologie d'aujourd'hui 1997. « Dans les sociétés ordonnées par la pensée mythique, les rites d'initiation se donnent clairement pour ce qu'ils sont. En revanche, dans les sociétés actuelles, la perte d'autorité des mythes se traduit par un oubli des rites d'initiation. Il est donc décisif, pour comprendre ces sociétés, d'analyser ce qui, dans leur pratique, fonctionne de façon non dite comme des rites d'initiation. […] A travers ces disciplines, l'acquisition de nouveaux habitus, la transformation de l'identité personnelle et le passage à un statut social nouveau rejouent les inscriptions littérales de la petite enfance , du moins de manière métaphorique, plus profonde lors d'épreuves importantes. » p.162

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

dans lequel la raison cherche à fixer le monde dans ses propres limites et qui ignore notamment le côté non socialisé de l'homme, que celui -ci ait un rapport avec la morale ou avec la politique, comme dans un système colonial ou social, fortement répressif ou centralisateur, dans lequel toute tentative originale ou différente est perçue comme dangereuse ou est aussitôt récupérée.

La diversité est devenue périlleuse et tout ce qui peut être à l'origine d'un effet de surprise, générant lui-même un « déclic », c'est à dire une sorte de réveil ou de prise de conscience de certains enjeux de l'existence qui dépassent infiniment l'organisation actuelle de la socialité et la répartition des enjeux symboliques.

L'uniformisation quasi généralisée à laquelle nous sommes arrivés de nos jours réduit de manière conséquente l'acceptabilité des différences, même si par ailleurs un discours de tolérance est tenu : objectivement, cette tolérance n'a presque plus lieu d'exister puisque les différences ne sont plus perçues car les compétences en la matière n'existent plus ou ne peuvent exister à cause d'une ignorance totale de toute notion d'altérité.

Dans ce cadre, la réitération littéraire de l'altérité joue un rôle fondamentale et permet en outre de poser celle-ci et de la faire exister tout en montrant ou en tentant de dessiner les contours de ses modalités particulières d'existence. Ainsi les trois auteurs dont nous examinons ici les productions rattachent leurs œuvres à leur terroir d'origine, zone de silencieuses turbulences et de contradictions productives dont il tente de montrer l'hyper activité dans leurs écritures et dans l'écriture de la difficulté de manière plus générale.

Au Maghreb, composé de sociétés à dominante orale, les cultures populaires s'inspirent pourtant et même sous une forme rudimentaire car considérablement appauvrie, de la culture savante, elle- même en rapport avec celle qui s'est construite au Moyen-Orient notamment à travers les époques de développement de la civilisation arabo-musulmane. Le Maghreb, terre de multiples civilisations, qui se sont affrontées et dont les établissements successifs se sont faits sur l'étouffement, l'ignorance et la censure et/ou le remaniement et le déguisement de celles qui avaient existé avant elles, possède donc cet héritage de non-dits, de couches successives de paroles déposées et détournées, utilisées de façon indirecte ou « sous le manteau » lorsque la situation le nécessite. Ces paroles, ces discours constituent des paroles volées, et pour cela codées car toujours étroitement liées à des conditions d'apparition ou de production, de compréhension et de transmission, plutôt difficiles.

La parole est donc un acte que « l'on commet » toujours avec une certaine retenue, voire une difficulté réelle d'énonciation et de positionnement. Cette parole est confrontée à de multiples formes de censure dans sa conception même d'abord ; elle doit ensuite affronter l'homogénéité du groupe, la corporéité tribale, pourrait-on dire et son grégarisme. Pour ce faire, celui qui prend la liberté de parler doit utiliser ou du moins savoir utiliser les mots de la tribu comme le disait Kateb Yacine, pour mieux leur imprimer sa propre inflexion et son rythme particulier, notamment en utilisant la litote et le sous entendu, l'adage qui illustre une situation, mais peut aussi contribuer en fait à introduire de nouvelles idées différentes de celles qui ont le plus cours.

Cette appropriation se fait aux dépends des sens consensuels que le locuteur retire progressivement, et ce pour tenter d'arrêter la fluidité mécanique du langage dans l'acte

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

de parler au quotidien. ; Elle consiste essentiellement à pratiquer et à entretenir le flottement des sens et des interprétations en maintenant les ambiguïtés pragmatiques. Dans un environnement traditionnel dans lequel par exemple, il est stipulé que les sens coraniques sont accessibles diversement suivant le niveau, l'attente et le désir de celui qui écoute, donc qu'ils dépendent d'une compétence spirituelle, on comprend qu'une polysémie de fait existe, qui autorise tous les atermoiements de sens, avec la dimension instable et dangereuse que cela implique, tant sur le plan linguistique, que sur le plan anthropologique, auquel le langage sert de balises.

Le locuteur producteur qui s'exprime dans ce contexte est un locuteur qui s'exprime sur deux ou même plusieurs niveaux ; dont le discours, s'il paraît fixé à des procédures établies et balisées socialement, finit néanmoins par s'échapper à partir du moment où une richesse pragmatique existe (différence d'écoute, culture de groupe ou savante, informations sociales de tous genres, pour ne citer que quelques exemples), qui lui permet de sortir des significations entendues et pratiquées comme telles tout en les maintenant en apparence. Car les expressions simples et désignées comme telles peuvent grâce à leur caractère « lisse », « apprivoisé » devenir un moyen de remettre en question le registre de l'apparence auquel elles appartiennent plus ou moins directement. L'insistance, la répétition peuvent devenir des moyens d'élaguer la parole consensuelle jusqu' à la rendre vide de sens ou du moins souligner son inadéquation avec une nomination nouvelle du monde rendue nécessaire par l'évolution des contextes sociaux et culturels , mais aussi par une position différentielle des individus.

De même cette parole peut-être perturbée de l'intérieur par un usage décalé des lexiques, ou par leur utilisation double, à la fois en rapport avec le monde auquel elle appartient à l'origine mais qui s'étiole progressivement, et en rapport avec la modernité et les situations dérangeantes que celle-ci instaure. Cette perturbation est pourtant productive, dans la mesure ou elle interroge les catégories des deux mondes auxquels elle appartient tout en rendant effectives et parlantes, les zones d'ombre, les marges et les présupposés sur lesquels ils s'appuient. La zone de traces dont il s'agit devient donc un espace de turbulences, ouvert à toutes les possibilités de sens et de dérèglement du sens qui orientent différemment le locuteur, c'est à dire qui peut permettre à l'individu de conduire différemment sa pratique sociale.

D'où le sentiment de danger ressenti face à toute prise de paroles, surtout si elle recèle une originalité ; car au Maghreb, pourtant pétri d'oralité, toute prise de parole, au sens étymologique de cette formule, est une revendication d'être et par conséquent d'altérité par rapport à la norme, qui est le rituel du silence ou son tabou comme réponse à une « discursivité » confisquée et donc paradoxalement impossible en tant que telle. On se rappellera à cet effet la parole de Tahar Djaout : « Si tu te tais tu meurs, si tu parles tu meurs, alors parle et meurs.» ; au- delà de la dimension politique de ce véritable adage, la violence qui préside de toutes les façons, à toute énonciation au Maghreb, et particulièrement en Algérie, est désignée comme fondatrice de toute prise de parole à partir du moment où il s'agit de l'émergence d'une différence.

La mort symbolique et anthropologique dont il s'agit ici correspond notamment à la volatilisation d'un ordre social et symbolique pour un locuteur qui revendique son altérité et sa non coïncidence avec les conditions d'appartenance à celui-ci. (D'où la position

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

privilégiée de la mort dans le processus de l'énonciation qui est le plus souvent un balbutiement de l'étrangeté, de l'état de différence et de distance dans lequel se trouve la voix qui parle et celui auquel elle se rattache.)

Nous venons donc de présenter les éléments essentiels qui structurent la prise de paroles des écrivains maghrébins et ceux qui président à l'énonciation qui est à son origine ; nous les développerons au courant de notre travail. Nous pouvons d'ores et déjà introduire les matériaux de travail suivants : en dehors de certaines exigences géographiques, mais aussi académiques et culturelles, la littérature telle qu'elle est représentée et pratiquée par Meddeb, Dib et Khatibi, peut se permettre des expériences, des positions et des créations dont les interrogations et les enracinements sont doubles et même multiples.

Elle reprend en partie une tradition d'exil et de mystère dans et par le langage, lui-même excavé et miné, donc délesté de ses attaches traditionnelles tout en maintenant leurs échos et leurs connotations. Cette tradition appartient au Maghreb, dans la multiplicité de ses relations et de ses obédiences, mais aussi à une époque et à un « secteur » des sociétés occidentales, particulièrement au moyen âge, puis au seizième siècle, reprise de temps à autre par les pratiques poétiques et littéraires, notamment par Rimbaud et surtout Mallarmé, au dix neuvième siècle. A cette première polarité vient s'ajouter la théâtralité inhérente à la démarche de codage et de déguisement des langages.

Dans un deuxième temps, cette écriture de la difficulté s'inscrit en grande partie dans une revendication de la modernité, comme expérience des limites, notamment celles qu'impliquent l'amour et la folie, et la mort. La dimension politique de ces dernières est englobée dans les problématiques et les situations qui sont posées par l'énonciation même et les problèmes qu'elle entraîne.

Le problème du Mal, comme confrontation ultime, mais aussi comme vecteur de connaissance de soi et surtout comme moyen privilégié d'éclatement de tous les repères socialement acceptables est donc intrinsèquement concomitant à ces écritures, qui se rattachent ainsi à une tradition d'interrogation implicite de la notion de culture et donc d'appartenance culturelle notamment, mais aussi des notions d'extrême et donc ici de barbarie, au sens de sortie hors de la culture.

Les œuvres marquantes de ce courant, telles celles d'Artaud et avant lui celle de Rimbaud et de Lautréamont (dont nous ne parlons qu'accessoirement dans notre travail) sont interrogées implicitement par un jeux de miroirs et de résonances par les auteurs dont il s'agit. C'est dans ce cadre, qu'on essaiera de montrer qu'elle joue le rôle d'une initiation symbolique dont le rôle essentiel consiste à contrebalancer toutes les instances de pouvoir liées à une modernité inhumaine et angoissante parce qu'elle n'intègre pas les rapports de l'homme et de l'univers, dans la conception même qu'elle s'en fait.

L'écriture est également vécue comme une forme et même une tyrannie de la forme qui sert à la fois d'écran mais également de dépositaire d'une expérience fondamentalement liée à l'altérité, c'est à dire à un voyage, une transformation qui implique profondément le langage, et les langues dans leurs interactions mutuelles, mais également dans leurs capacités d'implication des autres matériaux culturels.

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

En fin l'écriture de la difficulté est également une inscription douloureuse, tragique, mais aussi extasiée et ravie (au sens étymologique du terme) de la beauté, du plaisir et de la solitude et en cela elle est d'abord poétique, comme nous le montrerons ; et dans cette dimension elle est inséparable de l'éclatement des genres qu'elle revendique et qu'elle pratique, tout comme elle est liée à la diversité des créations dans lesquelles culmine cependant et toujours la voie/x poétique.

Dans cette constitution d'une écriture de la difficulté et dans le cas des auteurs choisis dont nous venons de voir les éléments constitutifs, au sens où ils orientent et interviennent dans son déploiement plus ou moins explicitement, nous pensons que cette expérience a une histoire personnelle pour chacun des écrivains que nous traitons. Le lien à l'écriture s'est constitué dans une relation préférentielle à la difficulté et l'établissement de celle-ci est lié à un récit fondateur, lui même en rapport avec une saisie de la forme de l'écriture comme lien fondamental avec le monde.

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

Deuxième partie : Les récits fondateurs du cryptage de l'écriture

Peut-être et en outre contre la transparence déceptive d'une certaine littérature officielle, bien éphémère, il faut le préciser, les auteurs que nous avons choisis ont une relation préférentielle à la difficulté, à l'écriture de la difficulté plus précisément, surtout lorsqu'elle se manifeste en tant que relation et nomination du monde.

Ce dernier perd son caractère identifié et familier pour se présenter sous un jour problématique et plus précisément énigmatique. En plus de ce caractère secrètement abscons et résistant, appartenant en propre au monde, tel qu'il apparaît plus ou moins implicitement dans sa variété et dans son altérité, vient donc se greffer le problème de la nomination de ce monde.

Cet acte fondamental est en effet, lui-même marqué par la difficulté, l'infidélité et la culpabilité , mais également par un « tourbillonnement » ontologique pendant lequel la langue pénètre et s'identifie à l'être, se joue et joue avec lui pour mieux en faire une créature de langage , qui jouit de cet état, tout en ressentant la définitive distance qu'il instaure en lui : distance qui fera de lui notamment « un étranger, au sens baudelairien de ce terme, c'est à dire quelqu'un qui vit et qui pratique des valeurs autres que celles qui sont le plus largement répandues .

Plus encore, ils sentent également l'indigence de ce même langage à nommer certaines catégories d'expériences ; de même, le langage répond à un certain inventaire du monde et à un certain ordonnancement dont il est alors l'instrument plus ou moins

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

direct, et simultanément, il est vécu et reconnu comme un dispositif d'enfermement et de limitation, par lequel il devient dangereux et inquiétant parce qu'incompréhensible et violemment révélateur des simplifications ou des outrances qui enferment l'homme dans un conditionnement limitatif et aveuglant .

Chacun des trois auteurs est conscient de la différence que posent leurs écritures : ils demandent et se demandent à quels mondes ils appartiennent, à quelles formulations du monde ils s'apparentent, à quels langages ils identifient leurs pratiques littéraires et perceptives.

Ils veulent montrer, en outre, les fondements divers et profonds des écritures qu'ils pratiquent, liés aux soubresauts d'une voix ; elle-même est en rapport avec un être qui se cherche et se déplace pour cela dans les strates diverses et les textes qui traversent une culture ou la violentent et la fondent pourtant dans sa cassure même, ainsi que les hommes et les femmes qui lui appartiennent historiquement.

Mais surtout, ils sont eux-mêmes traversés par au moins deux langues, qui elles-mêmes se démultiplient dans leurs aspects familier, savant, populaire, secret et/ ou de communication plus usuelle et plus triviale, nécessaire et intimement liée à la vie quotidienne, dans son déploiement sériel.

Toutes ces obédiences interviennent dans leur travail d'écriture. Ils savent ainsi qu'une langue-mère n'est peut-être pas définitive et qu'elle ne prend véritablement corps et puissance que lorsqu'elle est confrontée à d'autres qui la questionnent et la malmènent, l'attirent en dehors des terrains habituels de son efficience première.

Cette théorisation poétique du rapport à la langue est différentielle suivant les écrivains ; elle ne débouche pas sur le même point de vue pour les trois auteurs sur lesquels nous nous proposons de travailler, mais il existe néanmoins un certain nombre de points communs entre eux que nous essaierons de mettre en évidence. [33]

A partir du moment où ces auteurs se confrontent aux langues, ils interrogent ces rapports, notamment celui de l'identité existant entre l'être et le langage, ou au contraire celui de leur indépendance mutuelle. Ils essaient de saisir la complexité inhérente à ces problèmes et de les intégrer dans une réflexion différente de celle que l'on trouve dans les théories linguistiques ; un certain nombre de « concepts » comme celui de bilinguisme, d'interférences notamment sont repris « à l'envers » et tout à fait consciemment [34] par ces auteurs qui ne subissent pas ces phénomènes(si on peut vraiment les appeler de cette manière) mais les utilisent, les réactivent et les orientent à leur guise, c'est à dire dans leur perspective d'approche et d'interrogation.

Nous allons donc voir comment chacun des trois écrivains écrit, en quelque sorte, à un second degré, sa théorie des langues en présence dans son écriture, comment il utilise sa propre expérience et sa propre réflexion de la présence simultanée de plusieurs langues dans sa pratique littéraire ; en n'oubliant pas qu'une des langues, au moins, est chargée d'une histoire récente et violente qui implique également l'actuelle répartition des

[33] Voir Abdelkébir Khatibi Maghreb Pluriel Denoël 1983 pp. 200 à 205.

[34] Khatibi possède une connaissance approfondie de plusieurs disciplines actuelles, notamment de la linguistique.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

pouvoirs symboliques et autres dans le monde.

Mohammed Dib, le précurseur

Nous commencerons par Mohammed Dib, qui fut notamment à cause de son âge et de son expérience, un précurseur sur cette voie, qu'il a ouverte et qu'il a approfondie, voie dans laquelle il recevra une confirmation en tant que tel, par un autre écrivain, à savoir Meddeb, comme nous le verrons également. Confirmation en intertextualité qui contribue, d'après nous, à mettre en œuvre une théorie de la production littéraire et imaginaire qui se tissera plus ou moins explicitement entre ces trois auteurs et pourrait constituer une réponse intéressante à exploiter face aux lectures critiques actuellement en présence .

L'héritier enchanté ou le langage immobile [35]

Cette nouvelle constitue un premier essai, en ce qui concerne Mohammed Dib, pour essayer de théoriser, ou du moins d'entrevoir une nouvelle présentation de la relation au monde environnant, en rapport avec une intuition nouvelle du vécu et un refus des apparences et des conventions sociales telles qu'elles se donnent à voir dans le jeu social, qu'elles soient de domination ou de servilité.

Elle se double d'une réflexion implicite sur le langage, qui prendra plus d'effet, au fur et à mesure dans l'œuvre et se constituera plus puissamment, notamment dans les expériences poétiques.

L'héritier enchanté est basé sur l'ambiguïté perceptive , puis sur une ambiguïté nominative, liée à la précédente qui déboucheront toutes deux sur les ambiguïtés de nature sociale, puis sur la remise en question, par le narrateur, du modèle sociétal auquel il appartient et dont il est dépositaire malgré lui.

Comme dans les nouvelles de la dalle écrite et du talisman, le narrateur, en rapportant son aventure singulière, montre qu'il n'est pas intégré socialement : il ne pratique pas une activité déterminée, son existence n'est pas rythmée par un travail physique ou autre, par exemple.

Le narrateur correspond plutôt au modèle du propriétaire terrien, représentant édulcoré d'une féodalité en voie de disparition, gardien d'un patrimoine immobilier notamment, qui se confond avec un héritage de valeurs, dont le poids spirituel sera remis en question à la fin de la nouvelle.

L'intérêt de ce travail de remise en question, notamment, se retrouve dans la modification du point de vue à partir duquel la perception habituelle de l'univers va être cassée pour que puisse être institué « un regard de l'étrange », catégorie qui est aussi investie dans les deux nouvelles sus citées.

[35] ***Au café*** **recueil de nouvelles publié en 1956 chez Gallimard et réédité chez Sindbad en 1984**

Ce point de vue se veut totalement extérieur, et de ce fait même paradoxalement, totalement intérieur aux choses, dont il déplace la hiérarchisation et l'agencement dans la socialité quotidienne notamment. Le narrateur ne reconnaît plus la familiarité des environnements et des objets, d'où la perdition qui en résulte et le réagencement qui la suit.

Le narrateur énonce ses rapports avec les gens qui l'entourent, rapports dans lesquels l'héritage joue un rôle particulier : il le reçoit sans l'avoir demandé, sans l'avoir choisi, mais il doit néanmoins le gérer ; il est donc quelqu'un « de détaché » : il a effectivement un statut d'extériorité par rapport à ce qu'il est sensé représenter, à savoir être le continuateur d'un ordre social auquel il ne s'identifie que très partiellement et très momentanément.

Il souligne les valeurs en vigueur dans son milieu et qui sont essentiellement liées à la soumission et à l'acceptation des situations sans que l'on cherche à les analyser ou à les dépasser.

La perception étrange

Le facteur essentiel de déclenchement de « la perception étrange » appartient plus à une imagerie latine que maghrébine, comme si la véritable mort, non intégrée dans un système d'apprivoisement symbolique, ne pouvait exister que portée par un symbole étranger à la représentation originelle de la mort, dans la civilisation d'origine du narrateur et de l'auteur.

En effet, les trois femmes qu'il rencontre sur le chemin de retour vers sa maison, ressemblent aux trois Parques dont dépendent les vies des individus, qu'elles peuvent interrompre en vertu des pouvoirs qu'elles possèdent. Le danger que le narrateur pressentait depuis un moment se précise dès que la rencontre a lieu ; le lecteur est indirectement préparé à la rupture qui va disloquer l'organisation du récit, et celle de l'existence même, telle qu'elle est vécue par le narrateur, notamment en tant que représentant de l'individu moyen qui reproduit les traditions et les pérennise.

Pourtant, le récit continue de se dérouler, apparemment selon les mêmes modes de cohérence et de continuité : le narrateur ne prend pas tout de suite conscience du changement qui ne va alors s'imposer à lui que très progressivement. Il concevra brutalement, vers la fin de la nouvelle, qu'il ne fait plus partie objectivement du monde traditionnel des vivants, il en est séparé physiquement, situation qui semble symboliser sa séparation éthique et intellectuelle dont il ne se rendait pas vraiment compte.

Il en est exclu après cette rencontre féminine et meurtrière qui semble l'inscrire dans un état différent de celui du commun des mortels. Pourtant, le narrateur n'est pas absent : il est « témoin oculaire », mais surtout « témoin ontologique » puisqu'il mesure ce qu'il a perdu, tout en jaugeant grâce à cette expérience douloureuse, toute une manière de vivre et de penser qui était, au moins superficiellement, la sienne avant l'événement qui l'en avait séparé.

Le point de vue de la narration, qui semble être celui du retour partiellement analytique sur une situation difficile à comprendre, lui permet notamment d'être le

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

spectateur de sa propre mort sans en mesurer la portée et les conséquences pourtant.

Le point de vue exclusif ou la voix de la mort

L'instant de la déflagration, (celle de l'arme à feu, bien sûr, qui coïncide avec la mort sociale du narrateur, qui continuera néanmoins de relater les évènements) qui est aussi celui de la rupture dans la causalité « classique » de la nouvelle, n'est pas inscrit dans le récit : celui-ci ne s'interrompt pas mais continue selon des modalités discordantes puisqu'elles brisent l'harmonie et la continuité du monde traditionnel dont se réclamait, au moins partiellement, le narrateur.

Ce point de vue exclusif (dans les deux sens que l'on peut prêter à ce terme) permet au narrateur de voir au-delà, c'est à dire, découvrir ce que les autres ne voient pas, mais surtout ne soupçonnent même pas. Celui-là lui permet donc d'envisager une société et ses faiblesses en dépassant les nominations sociologiques et politiques : car au-delà de la féodalité suggérée par la situation du narrateur, une relation à l'existence est montrée dans ses déficiences et ses a priori, ses résistances et même sa fermeture à toutes les interrogations essentielles portant sur la qualité d'orientation d'une vie humaine et de celles qui l'entourent.

Ce qui permet de déterminer cette nouvelle façon d'envisager le monde, cette expérience d'extériorité absolue, le langage en est le créateur.

Le narrateur, lorsqu'il est de retour dans la vieille maison ancestrale, est en effet pris derrière une muraille transparente qui le garde prisonnier : il voit, mais ne peut plus intervenir ; il ne peut plus agir car sa voix, sa parole ne sont plus entendues. Il est objectivement silencieux, car sa voix ne peut plus pénétrer la diégèse à laquelle elle ne peut plus appartenir.

La voix atteint donc un autre seuil : elle rejoint ce qui « est placé en dehors du récit » de par sa nature même, mais aussi « en dehors de la vie » décrite dans ce récit et communément admise. Elle matérialise le point de vue de la distance définitive, de « l'être ailleurs », qui est en fait, le point de vue de l'autre, de l'altérité et de la non appartenance ou plutôt de la non adhésion, au monde observé notamment.

Le bouleversement du langage

On peut encore interroger la fonction du langage dans ce bouleversement subtil, dans cette mutation fondamentale du monde, dont est issu le narrateur, mais qui devient cependant, au fur et à mesure que le récit se passe, une fiction, au sens littéraire, mais aussi plus général d'illusion. Dans cette redéfinition du récit, et surtout du point de vue, la voix devient également « le lieu » ou l'espace à partir duquel on peut cerner avec une relative impartialité, puisqu'on en est exclu, l' authenticité ou l'artificialité de l'univers auquel on était précédemment confronté.

Le langage permet d'abord de distinguer et de donner des contours à cette opération d'observation, puis de décantation, à partir de laquelle on peut prendre une mesure autre des choses ; en effet, le narrateur semble jauger la vie à l'aune de l'exclusion physique et langagière dont il est victime, exclusion symbolisant en fait la mort , mais également sur

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

un autre plan, elle désigne le travail et le point de vue littéraire qui déploie notamment une « langue-autre », dont les prétentions ne sont plus ceux de la représentation fondée sur l'observation des apparences .

Cette opération symbolique permet de souligner doublement le poids du « paraître », des convenances et d'une certaine bienséance dans la société d'où est issu le narrateur, mais aussi le récit convenable et vraisemblable sur lequel débute la nouvelle, et qui correspond à la description académique de ce monde pour mieux le faire exister dans cet aspect illusoire.

Le langage, élaboré dans cette perspective autre, permet de faire exister un autre « lieu » à partir duquel il est possible de s'arracher à ces apparences sans retomber dans le piège de la reconstruction d'une causalité de toutes façons illusoire.

Ce chassé-croisé entre illusion et « réalité » apparaît nettement à la fin de la nouvelle, lorsque le récit est interrompu dans sa cohérence de « reportage », de relation : le pronom « je » se rapportant au narrateur, s'adresse à un « on » ou lecteur hypothétique sensé lui poser des questions, dans un ailleurs du texte auquel nous ne sommes pas introduits.

Le voile des apparences étant tombé, il devient possible de s 'adresser plus ou moins directement à un lecteur ou à un spectateur potentiels. Le « je » imagine en fait les questions et les réponses hypothétiques de ce « on », sorte de mimétisme ironique de certaines « techniques » narratives réalistes, mais il montre également la possible ouverture du récit, pouvant donc devenir échange, au moins dans les questions qu'il fait naître.

Le narrateur essaie également de formuler une requête, différente en cela du récit qu'il vient de produire : mais le changement d'attitude que celle-ci suppose lui demeure interdit et il ne peut que répéter le récit qu'il a entamé quelques instants avant ; le narrateur ne peut donc que sortir des formules toutes faites et transmises, comme il ne peut « réellement »sortir d'une vie toute faite, dont il est prisonnier : « Je vous raconterai toute l'histoire que vous venez d'écouter. ».

Le futur rejoint le présent dans un cercle invisible, dont le narrateur récuse néanmoins la fin : « Seulement voilà que la fin devient pour nous une commune méprise.». Sa contestation, qui n'est d'ailleurs pas véritablement formulée, en reste à cette dernière formule comme il le précise lui-même.

A cet instant de la prise de parole du narrateur, la dimension problématique du langage est introduite : « Pourquoi soudain ne nous sommes plus compris, alors qu'il nous semblait des deux côtés parler le même langage ? » Plusieurs éventualités de déchiffrage se présentent ici ; éventualités que nous pouvons exprimer à travers des questions :

à qui est associé le pronom nous ? Le narrateur s'associe à une autre personne, qui n'apparaît pas dans le récit et qui semble être ici le destinataire plus ou moins imaginaire du narrateur, et peut être de la nouvelle elle même , dans les différentes dimensions qu'elle suppose . Pourquoi le narrateur parle-t-il de deux côtés et de quels côtés s'agit-il ?

On songe à la vie et à la mort, à la lumière de ce que nous laisse saisir le récit. Mais il

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

semble que ces deux positions soient plutôt symboliques et se rattachent ou moins directement à cette problématique des apparences. La nouvelle se perd alors dans l'incohérence et l'obscurité.

Le narrateur essaie de nommer sa condition tout en butant sur sa difficulté à identifier avec exactitude les données de sa situation ;on comprend néanmoins qu'il se trouve dans une double position : il est mort et cette « disposition » le rend lucide, il évalue son existence passée en reconnaissant soudainement sa facticité, c'est à dire le fait d'être passé à côté des « choses essentielles », notamment de l'amour de sa femme qu'il n'a fait que côtoyer , et dont il mesure maintenant le rôle protecteur profond .

Au moment de cette reconnaissance primordiale, il n'interpelle plus personne. Il pense à autre chose [36] et reconnaît implicitement que la mort, dans ses manifestations physiques de figement et d'impuissance, prend possession de lui.

La présence intangible des aïeux, encombrant paradoxalement la demeure, souligne l'omniprésence de la mort, mais aussi celle d'une autre forme de l'héritage, dont le narrateur parlait au début. Un héritage pesant, étouffant qui retire toute possibilité d'intervention pour l'individu : « Ils pèsent sur mon âme d'un poids infini. Je suis une forêt de cadavres qui recherchent leur résurrection. ». [37]

La mort et la voix

L'identification des ancêtres à la mort est explicite. La tradition montre un visage hostile, destructeur et véritablement vampirique puisqu'elle ne peut, à aucun moment, protéger le protagoniste de la mort qui l'envahit et l'accélère plutôt.

La maison elle-même devient « comme une tombe », lieu scellé, qui enserre puis expulse le narrateur vers « une absence de lieu » qui va progressivement devenir une impossibilité de parole, une parole immobile ne permettant pas la communication, qui va d'autant plus se réaliser, que nous arrivons à la clôture de la nouvelle. La voix s'éteint donc et le narrateur s'évapore : « Je m'en vais…»

La ponctuation, à savoir les points de suspension, semble exprimer une interruption, mais n'est-ce pas aussi une voix dont l'idiome nous est incompréhensible ou inaudible, ce qui peut indirectement revenir au même, dans le résultat du moins.

On peut donc dire momentanément que l'usage de la langue (tel qu'elle est pratiquée par le narrateur) est lié à la difficulté de communication, puis à la perte de celle-ci, à l'impossibilité de toucher l'autre et de lui révéler les véritables raisons d'un acte ou d'une conduite. Cette « injustice » d'une langue approximative et paradoxale, sinon déceptive, est suivie d'une réaction bien plus inattendue encore :

il s'agit du ressentiment, comme le nomme le narrateur ; ce dernier est à l'origine d'une violence verbale remplaçant, mais l'énonçant néanmoins, une véritable violence physique : « Que je vive un jour encore, que je vive une heure. Je surpasserais en

[36] In L'Héritier enchanté, page 125.

[37] I., p. 130.

cruauté tous les tyrans, je serais plus précis qu'un chirurgien. Je brûlerais, je supprimerais la fausse vie dans l'œuf…Je suis fort de ma haine. ». [38]

Une autre distinction essentielle est ensuite opérée par le narrateur, avant qu'il ne se taise définitivement : « Que mes paroles aillent plonger dans vos poitrines, vous qui passez votre existence à manger et à dormir ! ».

La formulation de cette expression prête ici à ambiguïté. On peut se demander si ces paroles vont permettre un éveil intérieur, celui du cœur qui insufflerait enfin « la vraie vie » à des hommes qui croient vivre, mais qui sont existentiellement et spirituellement morts. La parole aurait donc, selon le narrateur, une fonction vivifiante, et permettrait une prise de conscience. (On remarquera que la lumière, dans le contexte de cette nouvelle, n'est pas positive. Elle est liée à l'immobilisme de la mort.) .

On peut supposer que les paroles du narrateur, du moins celles qu'il désirerait prononcer dans la poitrine des hommes, sont liées à la violence d'un réveil qui déboucherait sur la prise de conscience de la nécessité d'une vie moins factice, moins conservatrice, celle qui permettrait à l'amour, comme puissance rédemptrice, de s'exprimer.

Cette existence modifiée, ne pourrait plus s'appuyer sur l'extase d'une chair matériellement comblée, qui entraîne d'ailleurs l'endormissement et le relâchement, contraires ici à la vigilance. Elle sous-entend donc un autre rapport à l'existence que cette nouvelle parole (inaudible pour les autres membres du groupe, ne l'oublions pas), mais révoltée permettrait d'instaurer par sa réalisation dans le cri : « Une dernière fois, avant que ma bouche se ferme, se remplisse de terre, je crierai. »

La parole qui trouve sa source dans le cri peut arracher à l'intolérable sommeil d'une vie factice et vide. Le narrateur, quant à lui, semble avoir commencé à balbutier la langue qui réveille, puisqu'il tente par l'acte de dire, de raconter puis de prendre une distance par rapport à une existence acceptée à laquelle on se soumet et qui reste synonyme de « renoncement à soi », d'abandon de la recherche de soi.

Cette dernière attitude est d'ailleurs nommée par l'ami du narrateur, Si adrar. Celui-là semble l'admirer comme représentant idéal mais ambigu de cette tradition pour laquelle il a d'ailleurs le même type de relation : « Ce qui manque aujourd'hui, ce n'est ni le savoir, ni l'intelligence, c'est plutôt le contentement de son propre sort. ». [39]

Dans cette nouvelle, plus ancienne que celles du recueil *Le Talisman*, le langage apparaît comme souvent ambigu puisqu'il ne semble être qu'une gangue vide recelant cependant des expériences décisives et nécessaires. La réalité ou ce qui en a l'apparence, est le plus souvent discontinue, inconsistante, et plurielle qui la fait menaçante et mystérieuse.

Comme dans la nouvelle intitulée Le Talisman, après le supplice du narrateur, les signes familiers, puis libérateurs mais incompréhensibles, sont liés à l'exercice d'une

[38] Idem., p. 131.

[39] Idem., p. 119.

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

violence physique, mais aussi symbolique. [40]

On peut également repérer cet aspect, mais de manière plus atténuée dans la nouvelle de La dalle écrite ; le langage s'y volatilise pour éclater en signes qui ne s'arrêtent plus à l'apparence des nominations, des appellations exactes ; ils permettent plutôt d'accéder à une sorte de compréhension intuitive et globale ou en diagonale qui dépasse toutes les langues pour embrasser leur puissance de suggestion (plutôt que de communication) , ici unifiée ou condensée dans quelques signes.

Ces derniers qui semblent d'obédience magique, permettent au narrateur d'échapper à la logique des apparences qui est aussi logique de haine, peut-être pour mieux saisir la portée historique de la violence, mais aussi ses limites, qui font pourtant prendre conscience aux hommes de leur mission véritable en cette vie : crier, tenter de comprendre et de dire même avec approximation. Paradoxalement, le narrateur n'avouera pas sous la torture, mais accédera à une vérité, hors de l'histoire et plus forte qu'elle puisqu'elle lui permettra de revenir aux lieux antérieurs de sa vie précédente et de les posséder en quelque sorte de l'intérieur et de devenir leur veilleur, leur gardien.

Dans les trois nouvelles, le point de vue du narrateur est extrêmement important car sa voix tente d'instaurer une autre nomination du monde pour mettre le lecteur en état de « choc », « en état de différence et de saisissement », au sens étymologique de ce dernier terme. Cette voix, comme celle de certains romanciers d'Amérique du sud essaie d'exprimer le monde à la manière d'un homme qui a vécu dans la tradition des campagnes algériennes, qui ne fait pas la part (mais peut-on le dire de cette manière puisqu'il s'agit d'un problème de catégories de perception de la réalité ?) entre le merveilleux et le réel, critériums établis par Todorov.

Simultanément, elle montre la prise de possession progressive de catégories nouvelles qui doivent remettre en question la trame du roman, et surtout de la nouvelle, en y introduisant la dimension du cryptage, c'est à dire de l'inattendu, et de l'inconnu, c'est à dire de l'insoluble, de l'informulable, ce dernier entraînant le brouillage des outils habituels d'expression littéraire, qui ne résistent pas à une formulation impossible et insituable, qui est le propre de cette écriture « cryptée » et difficile comme nous l'avons appelée. Nous entrons notamment dans l'ordre de l'impossible à dire, dont l'ellipse, notamment essaiera de rendre une part d'épaisseur.

Destruction de la forme et remise en question des valeurs

[40] In Ontologie de la société, psychanalyse de la vie sociale – le jeu de la salvation PUF sociologie d'aujourd'hui 1997 de Joël Martine, pp.126 et 127 « Lors des expériences d'excès, de désordre (douleur, effroi ou jouissance), qui dérangent l'ordre formel de la perception et du comportement, le sujet voit s'inscrire dans sa mémoire, par l'effet même du désordre, des formes nouvelles, des éléments de perception nouveaux, qui resteront comme des repères des désordres du vécu du corps : des lettres. On peut se figurer la lettre comme une cicatrice, qui est à la fois conséquence d'une blessure, sa suture et sa marque durable. La lettre est donc, dans la mémoire un indice d'un gouffre de désordre innommable, elle permet au sujet de se référer en quelque sorte allusivement au souvenir de ce désordre sans avoir à le revivre avec tous ses effets. » Et « Ainsi le traçage de la lettre est à la fois l'effet du désordre et la réaction du désordre. […] La lettre est paradoxalement l'indice formel par lequel l'expérience de l'infigurable, de la débâcle des formes, est représentée dans l'ordre des formes et de la perception.» p.128

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Dès ces premières nouvelles, des caractéristiques insistantes de cette écriture se dessinent, qui sont liées avec une remise en question profonde de l'ordre du monde, d'abord en rapport avec la situation coloniale mais aussi la situation de dégénérescence de la société traditionnelle et des valeurs qui lui sont liées. On peut donc dégager les points suivants :

- La suspension ou l'interrogation de la forme qui sont liées à un traitement particulier du langage, ce dernier devenant, notamment à la fin de cette nouvelle, un instrument de distance avec le monde, comme il devient également un instrument d'enfermement et de non communication : il conduit au malentendu, ou de manière plus décisive, à l'extinction de la langue et donc de l'échange auquel elle fait accéder. Mais, il ouvre néanmoins à un monde insoupçonné, néanmoins intraduisible et même insaisissable.

De toutes les façons, le langage est inaccessible en tant que tel ; il ne se donne à saisir que voilé, dissimulé derrière une opération de « cryptage », comme nous l'avons appelée précédemment.

Ce dernier est également lié à une perte momentanée du sens : « Cependant, il est vrai, je dois reconnaître que j'ai perdu le fil de l'histoire ; cela arrive dans bien des cas... » et plus loin : « Depuis l'instant où je me suis mis à parler, vous n'avez donc pas saisi qu'elle commençait avec les premiers mots. Que s'est-il produit ? Pourquoi soudain ne nous sommes plus compris, alors qu'il nous semblait des deux côtés, parler le même langage ? ».

Une rupture s'est donc produite dans la communication, rupture discrète et même aléatoire, qui ne prendra tout son sens qu'à la fin de la nouvelle. Ainsi la réalité n'est bientôt plus accessible et va finir par disparaître en tant que critère reconnaissable du récit ; ce dernier étant lui-même remis en question par ce qui semble être une relation directe qui ne peut pourtant aboutir puisque le narrateur ne peut effectivement parler.

Le narrateur apparaît souvent comme une victime de ce cryptage, du moins en apparence. Il ne domine pas le langage : il en fait plutôt les frais puisque dans le cadre de deux nouvelles (le talisman et l'héritier enchanté), il meurt suite à l'écartèlement, plus ou moins symbolique, qu'il est amené à expérimenter. Il semble donc qu'il y ait une illusion avant-première, une duperie ou une tromperie primordiale qui provoquent la mort, et avant elle, l'angoisse et la suffocation physique du narrateur. Pourtant la mort est nécessaire et elle joue un rôle positif puisqu'elle permet de découvrir, ou à défaut d'effleurer un autre ordre du monde.

Un rapport d'inversion se glisse dans la prise en compte de la réalité sans qu'on sache dans quel sens l'établir : est -ce le narrateur qui floue son lecteur parce qu'il devient fou, ou est-ce le monde dont il parle qui est falsifié et ce constat concernerait également le lecteur , au moins indirectement.

Le lecteur/destinataire devient « par ricochet » une « victime » de ce cryptage. La lecture-intrusion dans ce monde particulier induit en effet un malaise, le sentiment, quelquefois très aigu, d'un manque , d'une réalité sous forme de puzzle à laquelle il manque une pièce importante puisqu'elle rendrait quelque ordonnancement à cette « série » dérangée et perturbée.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Le lecteur, s'il choisit d'organiser une lecture, peut réunir quelques pièces éparses et leur donner un ou même plusieurs sens, mais ce ne sera jamais que les siens, choisis et élaborés plus ou moins arbitrairement. La nouvelle, éparse et scellée sur elle-même continuera sa course cahotante et privée d'attache réelle dans une quelconque continuité.

La nouvelle est donc un texte troué, un texte du manque, dont le caractère définitif n'apparaît pas. La nouvelle devient ainsi un texte de non-appartenance : le narrateur ne peut revendiquer son intégralité, comme il ne peut se baser sur une quelconque causalité « réelle ». Il devient une voix qui relate une image des faits, c'est à dire une manière de les capter et de les rendre.

Cette voix, à l'origine du texte n'a pas sur lui les pleins pouvoirs : perdue face et dans l'épaisseur du monde et du texte, elle tente néanmoins de les saisir, tout en étant plus ou moins partiellement recouverte par eux. Le cryptage de l'écriture découvre ici un de ses mécanismes de fonctionnement essentiels, à savoir le biseautage ou la démarche kaléidoscopique, qui consiste à inscrire un même élément dans des perspectives sans cesse modifiées, qui sèment le doute chez le narrateur et le lecteur.

Le cryptage de l'écriture induit donc « une lecture-perdition » ou une « lecture-étonnement » qui amplifie le questionnement que le texte pose et contient en son centre même : celui notamment des rapports entre le langage et le monde, les possibilités de nommer, l'acte de nommer. Mais surtout, le cryptage implique un rapport explicite avec la question de l'illusion et de la rupture de cette illusion, sans que la direction de cette rupture soit précisée comme nous l'avions mentionné plus haut.

On ne peut dire si le langage est réellement salvateur, ou s'il contribue à entretenir l'illusion, ou s'il appartient à cette double modalité d'existence. Les « lieux d'élaboration littéraire » comme la diégèse et ce qui ne lui appartient pas, ne sont plus clairement séparés.

La nouvelle, liée au cryptage, introduit de manière décisive « le lieu mystérieux » à partir duquel la parole est prise par la voix (qui perd conséquemment son origine et son appartenance. Ce lieu est progressivement désocialisé jusqu' à quitter les espaces connus et devenir inimaginable ou impossible, extériorité ou intériorité absolues ; mais il demeure lié à l'exil et non pas à la transcendance, plutôt à la veille ; lié également à la perdition, à l'effacement et à la mort.

Le lieu de l'énonciation et de l'écriture est donc insituable : il dit d'abord son étrangeté ; il génère l'étrange, c'est à dire ce qui est en dehors des habitudes.

L'écriture du cryptage et de la difficulté est en rapport étroit avec la révolte, contre les apparences trompeuses, contre un état social contestable, mais plus profondément contre un état ontologique d'endormissement et de langueur, synonymes de renoncement et de facilité.

Cette écriture nouvelle va donc permettre d'affronter cet état de choses et d'ouvrir une brèche dans le monde des habitudes pour pénétrer dans un autre monde, celui de *Qui se souvient de la mer* ou de *Cours sur la rive sauvage* ; romans caractérisés par l'intrusion du rêve et le dévoilement chiffré d'une réalité liée principalement aux symboles et à leur manifestation.

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

Le rêve devient l'un des moyens de traiter l'épaisseur du monde, sans résorber celle-ci, ce qui présente un intérêt certain pour le créateur : il s'agit pour lui de ne pas dénaturer l'univers qu'il découvre tout en allant à sa rencontre et en respectant sa complexité. Le rêve rapproche de l'inconscient, des possibilités enfouies de l'individu et des expressions quelquefois détournées qu'elles peuvent présenter.

Néanmoins, nous avancerons la thèse suivante: pour Mohammed Dib, la création va au-delà des données que la psychanalyse a cernées, car si elle emprunte les relais que l'approche freudienne a mis en évidence(statut de l'image et de la métaphore, rôle de l'ellipse, jeux des signifiants et inscriptions textuelles de ces signifiants dans la matière sonore des mots et des textes), elle dépasse ces aspects en travaillant, surtout dans le domaine poétique, sur la réitération de certains symboles , notamment mythologiques et oniriques, au sens bachelardien du terme.

Sa démarche est donc différente de celle de Khatibi, qui revendique l'importance des découvertes de la psychanalyse et leur rôle essentiel dans son œuvre.

Dib est donc un fondateur de cette quête ontologique liée à un travail d'interrogation et « d'obscuration » de la langue, pour mieux en montrer les racines oniriques, irrationnelles et magiques et pour mieux mettre en évidence sa démarche de créateur de difficultés, « d'accoucheur de signes nouveaux » ou sans cesse renouvelés, dans la fracture même qui apparaît en eux.

On voit donc apparaître ici les éléments importants de cette théorie du langage que Dib entreprend indirectement à travers son œuvre. Elle ne sera cependant pas complète si nous n'abordons pas son œuvre poétique et son apport particulier.

Les écrits poétiques et l'écriture de l'antériorité

Les écrits poétiques de Dib jouent un rôle fondamental dans son œuvre. Parce qu'ils sont peu lus, relégués dans une zone de silence, car peu commentés et parce qu'ils constituent une zone de résistance à une lecture linéaire et immédiate, ils sont peu exploités et absents du travail critique actuel.

Pourtant, il faut se rappeler que Dib est d'abord un poète, dans le temps, mais également dans la productivité. Il revient d'ailleurs périodiquement à cette écriture, qui passe pourtant inaperçue même si elle constitue un pan très important de son œuvre et peut permettre de mieux la comprendre. Pour cette raison, d'abord, on peut parler de l'écriture poétique comme d'une écriture de l'antériorité.

Cependant, si on se penche sur la lecture de cette même écriture poétique, on pourra saisir une de ses fonctions , qui est celle d'être un méta-discours, le méta texte de l'œuvre romanesque, de l'écriture et de l'énonciation qui tente de s'y dessiner : espace privilégié donc où peuvent apparaître certaines clés ou plutôt certains codes qui peuvent aider à décrypter l'œuvre romanesque ; l'inverse est également vrai, puisque certains passages de romans reçoivent écho dans des poèmes ou dans des recueils de poésies.

On peut même parler de réutilisation de certains « motifs » dans un sens comme dans l'autre. Ces « reprises », ces « insistances », ces lignes de force attirent l'attention

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

non seulement en tant que motifs obsessionnels, mais également en tant que lignes de créativité, de matrices à partir desquelles « le verbe » poétique et romanesque se restaure sans cesse dans une puissance énonciative renouvelée.

Ces codes sont de plusieurs ordres et se situent différemment dans le texte : ils peuvent être de nature énonciative, c'est à dire concerner la voix porteuse de la parole poétique et ses différentes situations ; ils peuvent également concerner les thématiques même des textes notamment celles qui concernent des images ou des symboles particuliers ; ils recouvrent pareillement les fonctions de la parole et les pouvoirs effectifs (ou fictifs) de celle-ci. Il faut préciser que le silence même touchant cette activité de Dib lui a sans doute permis de développer cette fonction de code enfoui et oublié que comporte sa poésie.

L'anti-discours de la parole poétique

L'antériorité est donc également celle qui concerne la présence préalable de ce discours, de cette parole silencieuse pour ainsi dire, au cœur de toute autre parole, mais aussi au centre de toute chose. Discours archaïque donc, si on saisit l'étymologie même du mot arché, en rapport avec ce qui est enfoui, ce qui reste dérobé aux regards, en liaison avec ce qui n'est point perçu immédiatement, mais qui demeure incontournable comme une réalité nécessaire mais non prise en ligne de compte.

L'antériorité de cette parole désigne également sa profondeur, c'est à dire qu'elle montre indirectement l'enracinement probable, sinon définitif de toute parole ailleurs qu'en des espaces socialisés ou simplement maîtrisable par une volonté élevée et dressée dans ces mêmes espaces.

La parole poétique apparaît donc comme l'autre face du discours littéraire, son impensé pourrait-on dire puisqu'elle décline son être en passant d'abord par la force des signifiants et de leurs jeux, de leur grimage, de leurs atermoiements les uns par les autres, et la puissance de leurs réseaux de connivences et de rappel dans lesquels s'annihilent les opérations mécaniques et identitaires du rapprochement.

La parole poétique comme parole de l'antériorité est donc, comme le montrait Rimbaud [41] , un désapprentissage, une culture de l'oubli des conventions et des lieux communs, un dépassement des apparences , un retour à l'archaïsme du jeu, d'ailleurs plus ou moins violent, sur les mots et sur le corps; mais surtout, elle est le code absent ou de l'absence, des rythmes qui contrôlent une œuvre au détriment des explications sociologisantes., celui qui remet en question à la fois l'activité littéraire et l'activité critique : versant mortuaire et ironique qui fait face à tout travail de connaissance et de systématisation, de quelque nature que ce soit.

La parole poétique devient donc le texte préalable, lié à plusieurs origines, celles des mots et des écritures, celle du désir d'écrire et de se remémorer dans un seul mouvement, celle du monde des objets qui nous entourent et pratiquent des relations avec nous et qui nous ramènent à la formation même de notre imaginaire mais aussi à notre nomination de nous-mêmes et des autres.

[41] Op. déjà citée. Voir note n° 2 de la première partie : il s'agit ici du poème Voyelles

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Les recueils successifs publiés par Dib trahissent ces préoccupations particulières, depuis *Formulaires*, puis *Omnéros* et *Feu beau feu*, suivi par *Ô Vive*. Un bref descriptif de ces recueils permettra de comprendre l'orientation du travail de ce poète.

Ombre Gardienne est le premier recueil publié ; il comprend notamment des textes qui avaient paru dans des revues et des journaux et avaient ainsi attiré l'attention sur la vocation poétique de Mohammed Dib.

On y perçoit déjà la tendance que nous avons décrite, à savoir le fait que certaines pièces poétiques seront présentes également dans les romans de la première trilogie, et seront le plus souvent attribués à des personnages dont la figure et le comportement se distinguent de ceux des autres : ce sera Menoune, la folle parce que délaissée par son mari et rentrée ainsi dans une sorte de délire du malheur et de l'abandon , au cours duquel sa parole se surpasse et rejoint ainsi celle des révolutionnaires qui arrivent à transcender leur état pour percevoir sporadiquement un avenir plus radieux. [42]

Ce sera également l'homme tronc pour lequel l'expérience de la mort et de la diminution physique apportera sagesse et extra-lucidité, en quelque sorte puisqu'il perçoit et déduit les premières pulsations d'une révolte populaire. La trame romanesque est donc traversée, aussi bien matériellement que pour les nécessités de la parole poétique, par l'italique qui aère et va même jusqu'à disloquer la trame linéaire de la narration ou celle des dialogues.

Elle est également traversée par la nécessité de la vision : la parole est plus puissante que la mise en texte puisqu'elle arrive à obtenir de lui son propre dépassement ou son incurvation vers une profondeur inexprimable dans l'ordre du discours. On peut en déduire que dans cette œuvre, toute parole n'existe que pour se surpasser et sortir du cercle immédiat de la simple nomination ponctuelle, pour donner ainsi accès à une saisie plus globale et plus profonde du monde. La construction du récit est donc toujours tributaire de la puissance déstabilisatrice de l'écriture qui introduit un rythme, un souffle, un élément hétérogène et autre, par rapport à l'écoulement plus ou moins linéaire du récit.

Ainsi est affirmée une autre pratique de l'écriture : qui fait prévaloir une scansion vitale, une poussée primordiale, au sens étymologique de ce terme, qui permet d'affirmer et de mêler intimement récit et instantanéité d'une nomination désirante qui veut prendre possession du monde par la puissance du verbe.

On précisera néanmoins qu'il ne s'agit pas de Logos au sens occidental du terme, mais plutôt au sens « biblique » de celui-ci : principe premier énonciateur et créateur, mais qui n'est pas, pour autant, producteur de sens et d'ordres immédiatement accessibles à l'entendement humain.

Formulaires ou l'approfondissement de la parole poétique

Le recueil Formulaires est plus construit : on peut déjà y lire les préoccupations poétiques de Mohammed Dib, puisqu'il y interroge notamment les pouvoirs de la parole et cherche à déceler la possibilité de nommer les limites de celle-ci ou au contraire les virtualités

[42] Voir *La Grande Maison*, pp. 47 à 52.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

ignorées qu'elle recèle.

Le système , déjà vu plus haut, « cursive- italique » se retrouve , tramé à la poésie , et permet aux voix poétiques de s'approfondir sans cesse, l'une dans l'autre, l'une derrière l'autre, révélant ainsi leur profondeur, mais surtout leur mystère, leur origine toujours entachée d'absence. Une des formes-sens essentielles de la poésie dibienne commence à prendre tournure ici, celle du dialogue avec l'infini sous la forme du ruban de Moëbius . Les figures s'inversent l'une dans l'autre et perdent ainsi tout caractère discriminatif.

On rappellera que ce recueil se subdivise en trois parties qui se font suite, et sont intitulées de la manière suivante : première partie : charge de temps, comprenant dix-neuf poèmes ; puis même nomcomprenant trente trois poèmes, puis pouvoirs avec trente-deux poèmes.

La dernière partie initie le cheminement qui sera par la suite celui de Dib ultérieurement, à savoir l'écriture sur l'écriture, avec ce que cela suppose d'ambiguïté et de recoupements qui mènent le lecteur-pratiquant de la poésie vers des lectures extrêmes et fondamentalement inconfortables. Cette marque restera celle de ce poète par la suite.

Le chant cosmogonique de la complexité

Dans, le monde n'est saisissable qu'à travers une forêt de signes, denses, obscurs, mystérieux ; il est haché et n'apparaît reconnaissable qu'à travers quelques termes, quelques aspects dont la familiarité retient de manière éphémère le lecteur avant de le jeter à nouveau devant l'étrange nomination de la poésie qui déplace tout ce qui est connu de lui.

Le lecteur est donc face à une épaisseur, même celui qui croit être effectivement introduit à l'œuvre poétique dibienne qu'il a déjà découverte à travers des écrits comme *Formulaires* ou encore *Ombre gardienne*.

Cette épaisseur est sans cesse présente à travers l'accumulation langagière : diversité et recherche des mots, choisis, rares c'est à dire non usités même dans les langages spécialisés. Il s'agit plutôt d'un langage archaïsant ou archaïque puisque l'on retrouve des lexèmes attachés à, de la chasse, à la mythologie grecque ou latine le plus souvent, mais également des lexèmes relevant de l'astronomie et de l'alchimie.

Cet usage comporte un enjeu important puisqu'il nous ramène à des catégories de savoirs anciens qui furent historiquement mis en place par plusieurs civilisations du bassin méditerranéen et de la Mésopotamie et qui furent successivement repris par elles comme une sorte de paradigme vital et nécessaire, une sorte de texte palimpseste sans cesse réinvesti et laissé ouvert aux développements divers mais unifiés qui s'y greffent plus ou moins directement.

Ce palimpseste s'élabore entre l'Orient et l'Occident jusqu'au Moyen-âge, sur la base de traductions de travaux connus et traduits d'une langue à une autre, qui permettront notamment aux Arabes et aux Européens de se transmettre et d'échanger des concepts et des représentations qui passeront plus ou moins dans des problématiques

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

philosophiques et scientifiques notamment.

Ici le paradigme linguistique va également intervenir, puisque , par la pratique poétique notamment, une ou plusieurs langues activent sous une autre, comme par exemple la présence de nombreux termes dans lesquels on relève la présence du latin, du grec ou de l'arabe : langues, ici transfusionnelles et transmissionelles qui se désignent mutuellement les unes par les autres et renvoient ainsi, à une opération d'échange et de circulation, autrement productive et dynamique que les classements linguistiques élaborés en termes de catégories séparées de langues(langues sémitiques, langues indo-européennes etc.)

Le lecteur qui se veut également découvreur doit donc devenir ici un initié : c'est à dire apprendre à reconnaître et à utiliser tous les usages parallèles de la langue. Cette dernière devient ici un espace à multiples résonances, dans le cadre duquel, il est possible de déceler des paliers, par lesquels on peut passer.

La langue produit à propos et autour de chaque objet un métalangage alambiqué (cet adjectif n'a rien de péjoratif ; il est au contraire en rapport avec l'alambic de l'alchimie : instrument de transformation, d'épuration et donc de passage, d'un échelon à un autre, notamment.) qui lui donne alors un lustre énigmatique.

La lecture des pièces poétiques d'*Omnéros* aboutit à une « dé-figuration », puis à un effacement de l'objet dans son aspect connu, à une extinction de ce dernier, puis à sa renaissance en la différence, sous l'accumulation magique des termes de l'évocation, qui glisse imperceptiblement vers l'invocation, puis touche enfin aux confins de l'oraison.

Evocation, invocation et oraison

Ces trois opérations fondamentales créent et font partie de l'univers crypté, tel que mis en place par la langue poétique utilisée et travaillée pour ce faire, par Dib.

L'évocation est une opération paradoxale puisqu'elle consiste à vouloir rendre présent un objet inexistant ou, à défaut évanoui, pris dans les rets de la distance, qu'elle soit de nature conceptuelle , mais pourquoi pas également physique ; cet objet éloigné, évanoui ou perdu est ainsi indirectement convoqué pour se présenter, (ou se représenter) sous une forme plus pérenne grâce à un langage qui dessine sa lointaine configuration, tout en récusant la possibilité de sa présence « réelle ».

Le langage trace, ici, des lignes, des figures, des signes presque génériques, dont le pouvoir d'abstraction est essentiel, à la manière de celui des symboles ou mieux encore, des cryptogrammes qui enserrent en leurs lignes stylisées à l'extrême une expression diverse et ouverte, foisonnante, sans cesse mouvante et pourtant unifiée.

Une autre dimension s'ajoute à la précédente : celle de la fonction des mots dans la prière, dans laquelle la matérialité de la matière sonore n'est pas en contradiction avec leur capacité à se transformer en outils spirituels, puisque la lettre et le son dont elle est porteuse deviennent progressivement vibration, c'est à dire mouvement porteur qui désigne en fait les forces cosmiques en présence comme autant de symboles aériens ,seulement saisissables dans leur déploiement et leur propagation.

Ces signes-agissants permettent en effet, grâce aux différents procédés dans le

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

cadre desquels ils sont utilisés, d'atteindre à leur propre sublimation, leur propre dépassement et rendent possible et instaurable, une dimension supplémentaire : celle de la différence dans laquelle se tient toute la démarche ou énonciation de cet usage langagier.

L'invocation débouche sur l'oraison : dans ce cas, les mots et les phrases s'emparent des fonctions habituellement dévolues aux onomatopées : ils sont répétés, sans cesse redisposés et retravaillés dans un ordre différent. L'un des buts de ce travail de ré-organisation et de véritable « tannage » de la matière linguistique et sémique est d'éveiller le lecteur (notamment celui qui lit à voix haute comme le veut l'usage et la tradition poétique occidentale ou orientale) à une autre existence et un autre rapport aux mots, décentrés de la phrase et de sa disposition classique ; le mot est alors revenu à sa liberté profonde de « mot migrateur », d'assemblage précaire de sons et de syllabes dont l'action sur l'entendement et la sensibilité du lecteur se font et se propagent d'une manière inattendue, non gérable, à la façon d'un déclic ou d'une subite illumination. Saut qualitatif ou éblouissement comme dans la nouvelle du Talisman, le monde environnant est profondément modifié par la force du regard qui se porte sur lui.

Le terme d'oraison renvoie donc ici à l'utilisation « nue », « brute » et « abstraite » des mots qui n'ont plus besoin de signifier ou de renvoyer à un ordre du monde, qu'il soit de nature logique ou autre. Les mots et les phrases, dans ce déclin ou plus encore cette disparition de la syntaxe immédiate de la langue, tirent leur puissance et leur pouvoir de leur simple agencement, de leur rencontre, de leur disposition, mais également du rythme que leurs rencontres créent , et de la scansion globale qu'ils mettent ainsi en place ; ou au contraire de leur apparition et de leur brillance solitaires sur la page, mais également dans l'espace textuel ou phonique dans le cas d'une récitation à haute voix du texte.

Tout comme dans le cadre mystique, certaines expressions, certaines tonalités de ces mêmes expressions, qui impliquent la voix et le timbre particulière de prononciation rendent « opérationnelles »la puissance évocatrice de certaines litanies ou de certaines prières : on peut, à ce titre se rappeler de l'usage proprement métaphysique, c'est à dire de clé d'un autre monde, de la syllabe Aum, dans l'Hindouisme ou certaines branches du Bouddhisme.

Cet usage particulier de la langue, comme nous l'avons précisé précédemment, rattache l'œuvre de Dib à une vision recherchée et précise de cette même langue : vision fondée sur son caractère vivant et expérimental qui se révèle capable de s'animer et de divulguer un univers vivace, échappant à la pratique rationnelle de l'homme ; univers agrandi dont les recoins rejoignent et ouvrent sur l'inconnu, sur l'étrange, c'est à dire le non-connu, le non-nommable et surtout le non identifiable, sinon par à coups et par intervalles.

Cette dernière définition peut correspondre à celle du sacré, univers toujours aux aguets, aux portes d'une révélation et marqué par la finitude rétributrice. Dans cet univers évolue une force essentielle : celle de l'amour .sans majuscule, ici, pour ne pas verser dans les mythifications de cette notion et de ce sentiment ; au contraire, il s'agit de sortir des stéréotypes et de violenter les lieux communs en montrant les autres aspects de ce sentiment, notamment ceux qui peuvent être inquiétants.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

En effet, *Omnéros* est le livre de tous les amours ou tout en amour ; les sens de ce néologisme sont en effet multiples. L'amour réfère également aux désirs, aux pulsions libidinales diverses qui fondent l'individu dans le moindre de ses actes, jusqu'à celui ultime de mourir, qui semble paradoxalement être lié à l'instinct de vie qui concerne le règne universel.

Omnéros ouvre donc en tant que recueil construit, en tant que livre véritablement bâti , et dans l'ordre intérieur et intrinsèque dans lesquels il se donne à voir-il ouvre donc sur une continuité plus ou moins implicite et souterraine entre les mondes, les niveaux de l'existence.

Il suggère donc une cosmogonie, accompagnée d'un caractère sacré même si celui-ci n'est pas nécessairement religieux.

Lorsqu'on examine le recueil, cette cosmogonie se révèle être basée sur le fait que l'amour est une puissance de dissimulation, « d'épaississement » des choses et des perspectives qui nous entourent, car elle permet d'appréhender et de révéler leurs diverses facettes, leur profondeur, et finalement, leur inaccessibilité contre le cadre des évidences et des identités. L'amour est donc ici la puissance de l'autre, c'est à dire de l'altérité, non de la facilité larmoyante et de la lumière immédiate ; au contraire, cette lumière est sans cesse diffractée à travers le prisme de la vie.

Une des formes fondamentales prise par cette puissance est le paradoxe (forme que l'on retrouve d'ailleurs plus arithmétiquement dans la structure du recueil, qui inclut vie et mort, lumière et obscurité, prose et vers, déclinés diversement à travers une utilisation particulière des nombres), que l'on peut également représenter par le louvoiement infini et indéfini de cette même puissance sur elle-même, se tournant et se retournant, devenant son propre contraire, comme Le ruban de Moëbius , vu précédemment. (Un peu comme Robbe-Grillet l'avait pressenti pour le nouveau roman : l'écriture permettrait l'accès à toutes les possibilités, notamment à sa propre négation, dans sa prodigalité infinie). [43]

Le recueil est d'ailleurs construit comme une théâtralisation inattendue et multiple de cette puissance, s'apparentant quelquefois aux publications des textes sacrés fondamentaux qui régissent les religions et les morales des peuples : systèmes de miroirs, contradictions apparentes, déconcertantes clartés suivies d'expressions absconses et sombres ; le tout constitue une trame vivante et vibrante invitant le lecteur à s'étonner, à se révolter, à s'extasier également ; l'amenant également à construire, à recouper et à découvrir un texte ouvert, qui le perd en tant que lecteur, et le conquiert en tant que découvreur, « adepte » (c'est à dire choisissant le texte brisé et son usage particulier de la langue et des représentations habituellement admises) .

Un codage est mis en place grâce à l'équivalence implicitement inscrite dans le texte poétique, mais aussi dans l'œuvre précédente de Dib, entre l'amour et la vie, équivalence au creux de laquelle se place la femme. Cette dernière, par la polyvalence naturelle qu'elle exerce et qu'elle incarne : mère, puissance de fécondité et d'érotisation symbolise

[43] Voir Quatrième de couverture d'*Omnéros* : « Le côté le plus clair de la vie, le côté perceptible, est certainement le plus obscur. Il n'est que l'ombre portée d'éros, il n'est, et nous en lui, que ce projet même d'Eros même dans les instants où il ne le semble guère.».

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

en fait un infini, un inconnu pourtant familier, à la manière de la mer, avec laquelle elle partage une parenté consonantique qui fait partie des clés de rapprochement entre les différents paliers de l'existence, même si cela apparaît logiquement arbitraire.

L'une double donc l'autre, l'une se profile derrière l'autre : on ne convoque pas l'une sans que l'autre ne soit toute proche, comme une ombre qui densifie les figures en présence et contribue à leur épaississement, mais également à leur libération des frontières limitées et définitives.

Toute figure apparaît entourée de son halo d'obscurité, c'est à dire d'une sorte d'écho qui l'accompagne et lui confère un tracé instable et inachevé.

Diversité polyphonique des voix

Au niveau de l'énonciation de la parole poétique au sein du recueil, on assiste également au doublage des pièces poétiques par la (ou les) voix qui prend(prennent) en charge les parabases [44] ; autre voix donc, qui semble plus claire, parce que raisonneuse au premier abord et plus accessible, au moins superficiellement, du point de vue sémantique ; elle apparaît également plus fluide puisque sans usage de majuscules ou de ponctuation et se présente ainsi comme une coulée unique que rien ne vient rompre ou soumettre .

L'italique, ici, contribue également, du point de vue visuel, à lui donner le caractère plus intime, plus proche de l'écriture manuelle, plus proche de l'usage que peut en faire un lecteur non initié.

La parole portée par cette écriture plus fluide est plus proche des langages conventionnels établis, qu'il est d'usage de produire autour et en poésie.

Elle accompagne toutes celles (dans les pièces poétiques) , emmurées dans leur mystère, qui s'élèvent, différentes et pourtant identiques qui (s')entretiennent de l'amour, de l'érotisme, du sexe et du désir, mais qui ne font que s'approprier ces « objets » suivant leurs attentes et leurs désirs, mettant ainsi à nu l'invincible force d'enchantement et de désenchantement de la puissance d'amour, telle qu'elle est vécue dans cette prise de parole ; et découvrant son cœur noir et illisible.

Cette polyphonie volontairement installée, sans origine clairement identifiée, suggère les voix oraculaires, transmetteuses de paroles obscures et insoumises aux orientations limitatives des hommes ; la voix du coryphée peut être associée ici aux voix des Pythies (féminisation à dessein de la substance dite et de celle qui la porte et lui permet d'être, le poète rêve de dire la femme : il le réalise en choisissant la forme-sens par excellence de l'intériorité inconnue que l'on porte en soi et qu'on réalise par à coups : l'oracle ou le commentaire divinatoire) dont l'appartenance générique est le domaine de la connaissance, mais dont le mode d'expression est le message inaccessible aux mortels, mêmes élus par le sort.

Car les Pythies ne disent pas : elles révèlent, c'est à dire qu'elles désignent la profondeur inattendue et palpable des choses. Ces voix traversent la quotidienneté et l'habitude, en fracturent l'ordre et désignent le secret qui en est à l'origine, c'est à dire

[44] Définition du Robert : Parabase : Discours du Coryphée par lequel l'auteur fait connaître ses opinions personnelles.

l'absence qui les fonde, particulièrement en ce qui concerne l'amour et la passion.

Ainsi se met en place une écriture de l'arcane, [45] au sens sacré de ce terme ; elle s'appuie sur ce mécanisme de la dissimulation, du viol et du transfuge ; il s'agit de faire fuir le sens, de le suspendre, de le forcer par un emploi insensé des mots et de l'amener ainsi à devenir la prémonition violente d'un monde désincarné au sein duquel ne règneraient plus que les puissances tutélaires, envisagées ici sous le recouvrement de certains symboles comme la féminité, la mer, certains éléments appartenant au règne des végétaux, animaux ou autres, intégrables dans une fresque plus ample, dont les sens se déploieraient sur plusieurs plans et impliqueraient notamment une optimisation des compétences culturelles, intuitives, ontologiques du lecteur.

Numérologie et profondeur structurelle

Le recueil est également construit grâce à l'utilisation d'une « écriture numérale », c'est à dire, fondée sur le pouvoir évocateur des chiffres et leur s fonctions symboliques. Ce type de construction le situe d'emblée dans une démarche différente, qui prête une attention particulière aux arrangements subtils, dont ce caractère particulier n'est pas aisément repérable.

Cette démarche contribue à rapprocher d'ailleurs le recueil de vieilles traditions d'écriture, qui appartiennent aux civilisations anciennes, dans leur quotidien, mais également dans toutes leurs activités sacrées et cultuelles ; cette utilisation symbolique des nombres se retrouve , en effet, lorsqu'il s'agit de ponctuer tous les rythmes fondamentaux d'une existence humaine : naissance, adolescence, noces, enfantement , etc. jusqu'au trépas, dernier passage et dernier état connu de l'individu.

Elle se rencontre également dans les cultures savantes, dites de lettrés dans lesquelles il faut signaler ses appartenances et sa maîtrise des codes parallèles de représentation et de jouissance du monde ; car qui dit secret, dit également jouissance de l'incommuniqué.

L'écriture d'*Omnéros* s'élabore donc en résonance avec des pratiques oubliées, et pour cela mystérieuses (au sens étymologique de cet adjectif , pour éviter tout sens galvaudé), en rapport avec le secret et son arcane, puissance déstabilisatrice, mais également étonnamment ordonnatrice puisqu'elle soude les identités qui se forge à travers elle grâce au pouvoir de la dissimulation , de la complicité et des solidarités qu'implique toute adhésion plus ou moins consciente aux disciplines des arcanes qu'elle entraîne.

Ecriture des paroles oubliées, des paroles « tramées » et écrites selon des lois non accessibles par et dans l'immédiateté, mais permettant cependant à « l'esprit de corps » (composé et basé notamment sur les lois alchimiques d'attirance, de sympathie et d'interpénétration de matières complémentaires ou symétriques) de survivre et de se survivre au fil des temps et des générations, dans la logique paradoxale de la révélation-expurgation- dissimulation, de l'appartenance exclusion.

[45] Définition du Robert : Arcane : en alchimie, préparation mystérieuse réservée aux adeptes ; mystère, secret.

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

L'espace poétique ouvert et entrepris dans ce recueil devient un terrain d'expérimentation vitale dans cette tentative de rattachement à un lointain usage des mots, issu et donc rattaché directement à l'écriture rituelle et ritualisée du scribe ,et plus tard du copiste, transfuges humains, ouverts à l'écoulement du verbe, du texte(mais ne faudrait-il pas mettre ici une majuscule ?), qui possède ses lois intrinsèques, dépassant l'homme et ses catégorisations, pour mieux rencontrer occasionnellement les lois universelles et cosmiques, empreintes d'une plus large rotation d'existence et d'expressions.

Dans ce cadre, l'élaboration du manuscrit (c'est à dire du produit de ce qui est écrit à la main, produit par elle comme outil dans la continuité et l'expression d'un corps ritualisé), document unique, circulant pourtant de mains en mains, de lieux de savoirs et de déchiffrement en lieux de réception et de décryptage, porte pourtant l'expérience intime des scribes mêlée aux différentes écritures, leurs marques manuelles et spirituelles, leur marge secrète, celle qui les rattache au secret et à l'arcane avec les modes clandestins ou les figures cachées dans le texte, dont le scribe est adepte de manière privilégiée, et prêtes à révéler un tout autre message que celui qui paraît et est destiné à un autre adepte, à un « élu », affecté à la « confection » de la connaissance(comme acte de partage et de communion), éventuellement dans un double aspect de vulgarisation et de compréhension fine et élaborée .

Le premier texte élaboré par le scribe s'ouvre (et cache) sur un autre texte, plus compact, c'est à dire condensé et sciemment dissimulé, dont la nature nécessite un enfouissement (soit parce qu'il n'est pas destiné à tous et comporte donc un aspect confidentiel qui ne doit pas tomber dans des mains inopportunes, ou tout simplement parce que celui qui est destiné à le comprendre doit éviter les amalgames de la simplification.). Donc ce(s) texte (s) s'organise (nt) différemment et n'obéit pas aux critères de lisibilité que nous connaissons de nos jours, que ce soit dans le domaine scientifique ou littéraire.

La lisibilité à laquelle on pourrait référer ici serait plutôt du domaine de l'intériorité qui se cache derrière un apparent désordre ou derrière une obscurité voulue qui lui sert de refuge et/ou de « faire-valoir ». On peut dire, pour le moment, que le texte poétique, comme texte crypté, obscur et arraché à la lisibilité cache en fait « un archi-texte » [46] , c'est à dire une sorte de moteur intérieur (cf la référence de Mohammed Dib au feu central Archée) qui pourrait être décrit comme un texte dans le texte, qui irradie dans le texte officiel, mais qui demeure intraduisible et insaisissable, relevant de l'expérience intérieure et de l'intimité du scripteur, expérience de la vie et des sentiments au quotidien, relevant également du corps et de son empreinte : cet archi-texte est sans cesse à l'œuvre, en travail , en filigranes, en inscription souterraine ou parallèle .

Passion amoureuse, de la chair du corps, du cœur et de l'âme mêlés dans leurs expansions symboliques, et des mots qui les portent, les transforment et les conjuguent en arrachant tous ces domaines à leur immédiateté et à leur trivialité coutumière pour les amener à rencontrer les puissances tutélaires dont nous avions parlé précédemment.

[46] Voir mon article intitulé Le titre mémorial in Revue de l'ILE Langues et littératures n°4 1990 pp.79 à 93.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Cet archi-texte envisage de l'intérieur la constitution du texte qui se plie au symbolisme numéral. Ainsi, le chiffre sept joue un rôle essentiel, comme il le fait par ailleurs dans de nombreuses civilisations, particulièrement en ce qui concerne le rythme du temps, dans la constitution de la semaine, par exemple.

L'écriture permet ici la rencontre d'une expérience personnelle, d'un vécu particulier très puissant avec des « paradigmes universels », des lignes de fond qui deviennent alors le support préférentiel d'expression pour cette expérience à la fois unique et universelle. Cette pratique poétique, malgré les apparences, rejoint l'adage lapidaire de Lautréamont : « La poésie doit être faite par tous, non par un. »

La tentative paradoxale de mêler l'unique et le collectif (au sens large de ce terme) est donc risquée ici, avec toutes les contradictions que cette opération suppose, démarche au dénouement incertain, mais cependant envisageable dans l'absolu, un peu à la manière avec laquelle Breton l'énonçait en parlant du fameux point de résorption des contradictions, de quelque nature qu'elles soient.

Omnéros fonde son caractère inouï, à la fois fondamentalement personnel et foncièrement universel, d'abord dans son titre, en annonce et en programme ; titre qui correspond à un néologisme, lui-même en rapport avec une langue ancienne, une langue « fossile », mais une langue-mère, habitante des autres langues auxquelles elle a donné naissance et travaillant dans leurs racines, enfouie sous elles car elle en est la matrice.

Les langues de l'oubli et de la mémoire

Cette langue, à la fois réelle et d'imaginaire, est le latin, même si elle en cache une autre : la démarche est ici intéressante puisqu'il s'agit de suggérer une existence virtuelle et cachée à une langue essentielle et pourtant invisible en tant que telle. On pense à la langue arabe dont le caractère sémitique et idéogrammatique ne permet pas l'apparition directe.

D'ailleurs, Dib renouvellera l'expérience de manière plus complète et plus en rapport avec la langue arabe dans son recueil intitulé *Ô Vive* [47] . Elle est donc dissimulée au fond des mots dont elle façonne les racines et les déclinaisons.

Langue muette au milieu des langues parlées et parlantes ; langue oubli (ée), langue-mémoire, du passé actualisé et historicisé ; mais également langue savante et réservée, à des usages particuliers concernant une population particulière. Langue des écrits secrets comme celle des grimoires, réalisés dans une langue ancienne, ou plus exactement intemporelle, dépositaire de secrets d'usages et de dires, déjà présents dans le titre Formulaires, recueil paru précédemment, elle continue à se décliner ici sous une forme plus achevée.

Langue de transmission et de passage, puisque le latin, dont elle se réclame indirectement comme nous avons essayé de le montrer, a joué un rôle historique dans la traduction de manuscrits rédigés d'abord en Araméen, en syriaque et en arabe ; langue centrale donc, et « circulatoire », à travers laquelle le monde miroite dans le foisonnement

[47] Voir *Talismano* pp. 235 et suivantes jusqu'à 238

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

intérieur de ses animations, de ses aires de passages et de communications inattendues.

Par ailleurs, le grimoire, en tant que « livre de magie à l'usage des sorciers et ouvrage ou discours volontairement obscur, inintelligible et écrit indéchiffrable ou illisible » ajoute aux deux dimensions de savoir ancien sélectivement transmissible et de texte en mémoire, la dimension de la magie, par ailleurs en rapport avec l'alchimie, puisqu'elles relèvent toutes deux du pouvoir effectif de la parole dans la transformation du monde et de soi.

Le texte du grimoire contient des formules qui ont un pouvoir tangible d'agissement sur le monde, même indirect ; il s'agit de l'action subtile, au sens étymologique de ce terme, d'une parole ou d'un type de paroles qui se transmettent, se reconstituent, se dissolvent dans leur propre profondeur, renforcée par l'ignorance des autres.

Cette dimension magique était déjà présente dans le recueil Formulaires, dont le titre enserre le terme formule, dans ce qu'elles peuvent avoir d'instantané, déflagratoire, de lapidaire, mais d'effectif dans la surprise même qu'elles provoque et « l'éveil » ontologique, qu 'elles peuvent ainsi propulser ; formules errantes,(formules/aires :hère, erre, air que l'on entend consonnantiquement s'inscrire dans le texte oral) issues d'une pratique immémoriale, sans attaches clairement relevables et décelables, du moins dans le monde socialisé.

La deuxième partie du recueil sus-cité s'appelle Pouvoirs, ce qui vient renforcer ce que nous avons énoncé précédemment, à savoir le rapport intrinsèque du verbe, et surtout de l'expression poétique avec un savoir de nature magique.

Nous rappelons ici le sens donné à ce terme dans Le Robert : « ensemble de procédés d'action et de connaissance à caractère secret, réservé dans les sociétés dites primitives ». Cette action et cette connaissance jouent en fait sur les virtualités qu'elles font naître, d'abord chez le producteur même de cette parole, puis sur le récepteur en le faisant chercher ; action qui transforme de l'intérieur et provoque chez le lecteur-auditeur une interrogation ou du moins le pouvoir qui y est lié.

Il s'agit ensuite, par les pouvoirs également, de désigner le travail sur la langue, qui dissout celle-ci pour mieux la faire renaître, investie de cette dimension de l'inconnu, de la différence, de l'altérité, habitée par une sorte de miroitement d'elle-même, de transhumance en elle-même qui en fait alors une expérience de nature inouïe. L'ironie, partie intégrante de cette poésie, (fidèle en cela à la modernité) existe toujours ; il n'en demeure pas moins que le but visé et investi par cette pratique est cette fissure provoquée dans l'édifice conventionnel des langues constituées et présentées comme telles pour mieux en exhiber les potentialités de secret et donc de renaissance.

L'antériorité dont il s'agit est donc liée à la rêverie active d'une langue totale, qui revisiterait les langues usuelles, les commenterait et en montrerait les racines transhumantes et irrationnelles, dans le sens qui s'oppose aux connaissances, telles qu'elles sont posées par les disciplines linguistiques notamment.

Le terme d'opposition est peut-être un peu fort : ce serait plutôt l'ouverture d'une autre aire de réflexion qui aurait dimension humaine, d'autant plus que cette problématique est liée à des souffrances, celles mêmes qui impliquent la nomination de

soi à travers des langues a priori antagonistes.

La profondeur comme « forme-sens »

L'écriture et l'expérience poétiques de Dib sont donc pratiques de la profondeur, à la fois comme forme, énonciation et surtout comme mythe ; profondeur temporelle et spatiale, mais également profondeur ontologique, existentielle, rhétorique et sémantique qui se creusent sans cesse les unes dans les autres.

La langue est le lieu de réalisation de cette profondeur, un infini, qui se creuse en elle-même et par elle-même, et qui conduit à un état permettant de reconstruire même momentanément une identité apaisée et réconciliée, sublimée puisque un espace scriptural nouveau se dessine, une sorte de lieu/sans lieu lié à l'avant , c'est à dire à l'antériorité, à la préséance , elle-même reliée à la quête d'une identité symbolique et revendicatrice de toutes les figures de soi, sans que jamais cela ne soit vécu sur le mode du syncrétisme.

Si la profondeur est vécue et assumée comme un mythe, c'est parce qu'elle permet une construction effective de soi, en passant par des étapes, mais surtout par des équivalences symboliques fondamentales qui restaurent les parts manquantes du puzzle identitaire, dans leur illisibilité même, mais leur nécessité. Cette contrée imaginale permet de poser l'existence d'un creuset (au sens alchimique du terme) de rencontres et d'échanges entre les domaines et les nominations les plus inattendues.

Qu'il s'agisse du continent de la mère, langue et culture, de celui de l'enfance ou d'un pays quitté pour toujours, défiguré par les ans et l'histoire et donc, à jamais enf(o)ui, la quête est celle d'une reconstruction mythique et symbolique, à travers laquelle une identité se refait et se donne à voir dans ce lent travail de visitation et de rétablissement.

Ce rétablissement a également une valeur augurale et sacrale puisque la réconciliation qu'il déclare et qu'il instaure a pour but notamment de reconstruire le lien du microcosme au macrocosme. La pratique de la langue poétique révèle bien celle-ci comme un langage « au second degré », opération de « minage » de la langue quotidienne, dont elle se venge de la capacité réductrice en instituant ce délitement sauvage des mots « de la tribu ».

Tribu mise à mal et interrogée : l'appartenance devient ici un délit de différence, une expression de l'oubli et du rejet de tous les discours de récupération nationaux et internationaux. La profondeur et son mythe sont ici également les figures de la solitude, résultante elle-même de la pratique de l'ascèse de la difficulté.

Se rendre inaccessible, car il s'agit de cela, correspond à la volonté de rendre tangible cette profondeur, profondeur de l'amour qui est également sa dangerosité et donc de récuser tout un discours « kitsch » et « médiocre » qui désigne la poésie (et l'amour) comme l'expression de la profondeur de l'individu, à partir du moment où ce discours devient mièvre et agite les banalités émotionnelles que l'on sait.

La profondeur, équivalente de la poésie est la forme même de la révolte, celle qui atteint radicalement le fou dans son refus de l'ordre social, celle qui se matérialise dans le rapt de la langue galvaudée et usuelle et avec elle de tous les lieux communs admis et

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

encensés. Le mythe de la profondeur, tel qu'il est pratiqué et mis à jour ici ne se sépare jamais d'une dimension tragique comme le veulent les mythes fondateurs : celle de la quête de la perfection et la souffrance qui l'accompagne.

L'antériorité à laquelle fait accéder cet ascèse est celle des équivalences mythologiques : la transformabilité du monde, ou du moins celle des puissances qui s'y dressent n'est possible que parce que la langue, sans cesse travaillée et interrogée révèle des constantes ou des lois transfusionnelles, elles-mêmes résultantes de l'état de révolte et de rejet des conventions, notamment historiques et linguistiques.

La profondeur que nous venons de repérer chez Mohammed Dib, justement parce qu 'elle fonctionne et s'organise comme mythe, rend compte d'un rapport particulier aux langues : elles sont vécues et pratiquées comme le passage par une traversée infinie, la rencontre d'une résurgence toujours possible et accessible, que ce soient en continuités phoniques inattendues, ou en graphèmes synthétiques qui cherchent à nommer l'intégralité intraduisible de la vie, de l'existence.

On peut avancer que la langue française, qui apparaît comme langue d'expression explicite, ne suffit pas à prendre possession, au moins par la parole, de cette vivante diversité, de ce mouvement perpétuel, dont l'existence même est basée sur la mise en présence de plusieurs langues chez un individu qui a vécu historiquement ces rencontres plus ou moins violentes et conflictuelles.

L'œil ou l'entrée en vision

Cette nécessité d'un être qui se construit à partir d'une aire géographique et culturelle, où interviennent ces interférences, ces exclusions, s'exprime dans cette multi-présence, mais également dans cette tentative renouvelée de rencontrer et de nommer les origines de la parole : la source qui équivaut phonologiquement en arabe à l'œil, figure, graphie et image sans cesse embusquée dans le texte est un motif qui traverse l'œuvre poétique dibienne , depuis formulaires jusqu'à *Ô Vive* , et témoigne de ces jeux fondamentaux de passage d'une langue à une autre ; œil parlant donc et regardant dans le texte de l'Autre, langue notamment, de l'hôte, celle qui abrite, pour des raisons apparemment historiques, la parole et le faire poétiques.

Cette dernière est donc transformée en langue transitaire et transitoire jusqu'au point ultime de la disparition et de la renaissance en langues réparées, réacceptées, pratiquées de l'intérieur en ayant intégré la violence historique de leurs civilisations respectives.

Cet œil, de la vision, de la prescience et de la connaissance est également celui d'une autre altérité, féminine, cette fois ; désignation métaphorique, euphémique et implicite du sexe féminin dans sa dimension symbolique, mais également biologique et physique, sexe de la différence, par lequel transite toute apparition au monde et toute appréciation de celui-ci, dans l'écriture poétique, mais également dans la vie quotidienne.

L'œil devient également la bouche qui nomme, qui forme phonétiquement les mots, les phonèmes, qui donnent l'intonation et rend vibrante la matière paradoxale du langage et lui imprime la vie. Œil, bouche, sexe, cette équivalence trilogique, inscrite dans la poésie dibienne, sera ultérieurement reprise par Meddeb et réexploitée dans son premier

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

roman *Talismano*. [48]

Dans l'espace qu'elle installe, cette équivalence suggère un mouvement de franchissement de l'intérieur vers l'extérieur : accouchement, vision ou nomination, le mouvement de la vie ne peut exister sans la profondeur montrée et assumée, sans la notion pratiquement initiatique de traversée ou de passage, qui rejoint indirectement la problématique alchimique de transmutation.

On comprend ici que la « théorie des langues » et du rapport de ces langues entre elles, incluant le locuteur, est essentiellement basée sur cette coexistence onirique mais efficiente des langues en présence dans la création. Elles se disent l'une l'autre et se racontent l'une par l'autre ; elles se désignent mutuellement par tous les moyens dont elles disposent, notamment à travers les « imageries » dont elles font usage.

L'arabe, langue doublement absente, car le poète ne la maîtrise pas suffisamment, est inscrite, dans sa puissance calligraphique , par un certain nombre de formes-sens, de figures à la fois métaphoriques et concrètes qui caractérisent l'expression poétiques des recueils dibiens.

On parle de figures concrètes puisqu'elles contaminent la construction et l'organisation des poèmes : comme celles du dédoublement, des pratiques énigmatiques, la mise en évidence de l'espace oratoire symbolisé par un investissement différent de la page blanche, la pratique d'un espace labyrinthique qui débouche sur son propre mystère et son propre éclatement. [49]

Cependant, l'arabe se combine à d'autres langues qui présentent notamment le caractère d'archaïsme, c'est à dire essentiellement de langues qui se pratiquent, s'écrivent et se donnent à voir à travers leur épaisseur, leur matérialité phonique et leur débordement symbolique ; langues de la raison et du rêve incorporé à elle et leur donnant une possibilité de plus de fonctionner et de signifier autrement.

La théorie des langues, telle qu'envisagée implicitement par Dib, exploite l'aspect créationnel de ces mêmes langues, qui sont ainsi capables de rêver l'une de l'autre, c'est à dire notamment d'activer les virtualités qu'elles conservent intérieurement sans jamais les traduire dans les différents domaines de l'expression humaine.

L'une devient ainsi métaphore des autres ou de l'autre, grâce à son travestissement ; elle en devient également la métonymie, puisqu'elle en suggère un aspect formel ou attaché à la formalité de manière plus ou moins directe. L'alchimie que nomme et que suggère le recueil *Omnéros* concerne donc aussi ce travail d'attirance , de séduction et d'échanges subtils entre les différentes langues en présence.

On peut se demander de quelle manière ce travail particulier interpelle la critique et la

[48] Voir mon magister intitulé Paroles, espaces et signes dans l'œuvre poétique de Mohammed Dib : Formulaires, *Omnéros*, Feu beau Feu Juin 1987 Université d'Alger. Voir plus particulièrement la dernière partie : vers un nouvel espace d'écriture et de lecture : L'écriture visionnaire.

[49] In *Sémiotiké*, de Julia Kristéva, Seuil, Points 1976, plus particulièrement pour une sémiologie des paragrammes et l'engendrement de la formule.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

linguistique. Sa prétention n'est, bien sûr, pas de se placer à ce niveau : néanmoins, l'aspect réflexif, humain et ontologique de ce problème présente un intérêt certain car il renseigne sur la manière dont le désir créatif, composante essentielle de l'homme, travaille à transformer les axiomes et les formules doxiques acquises et posées par les différentes disciplines du savoir humain. Ainsi, la langue française est ici déportée, réintroduite dans une problématique des origines où la nostalgie ne joue qu'un rôle très secondaire ; en fait, ce sont surtout les possibilités d'échange et de transformation de cette langue, notamment, qui vont intervenir. La langue poétique donne ici la possibilité d'une « lecture à l'envers », d'une « épellation » inversée de la langue usuelle ou historique, qui rappelle dans son extension métaphorique, la langue de l'origine, celle-ci échappant cependant au piège de la nostalgie et des oppositions binaires puisque le poète, dans son intention cosmique et totale engage le problème dans un aspect résolument universel.

Le désir se révèle être une puissance créatrice bien sûr, mais surtout traversante, et herméneutique qui délie les nœuds historiques et évente les violences nées de cette même histoire pour les rendre plus fécondes. Ainsi, le désir construit un autre texte de soi et du monde, un texte d'images et d'écritures, dont la puissance d'ouverture et de résurgences contribue à une jouvence symbolique, mais également identitaire puisque l'individu n'est plus perdu dans la dérive des pertes de noms, mais retrouve une composition humaine dans l'ascension intérieure des langues qui président à sa nomination multiple.

Composition qui le fait revenir à la fonction magique de la langue, fonction primordiale de convocation vitale, à travers laquelle le monde reprend forme et épaisseur, et dans laquelle l'individu et sa voix(e) retrouve la dignité de celui qui s'assume et se « possède ».

La langue de l'antériorité n'est donc pas celle du retour en arrière, nostalgique et passéiste ; elle est au contraire celle de la rencontre de soi et de la reconquête de soi puisque cette antériorité introduit en fait à un présent de durée : celui de la convocation ici et maintenant du nom possédé et assumé de l'intérieur, grâce à la traversée intime des codes avec lesquels le désir s'approprie les langues et les enrichit.

Le revers de cette inscription symbolique de soi existe : l'équivalence de cette langue de la création à une sorte de langue silencieuse, impénétrable et blanche, inexistante ou plutôt n'existant que sous la modalité du rêve et de son illisibilité, à la manière du secret et de l'arcane dont elle se réclame plus ou moins implicitement.

Langue dont l'adresse cherche obscurément le lecteur ou le locuteur qui partagerait le désir de devenir autre pour devenir soi. Langue dont l'autre nom est solitude et ascèse, jubilation du secret et du retour à soi : langue innommable dont seule la profondeur parle, dans l'impossibilité qu'elle a de se dire véritablement.

Meddeb ou l'esthétisme fondateur

Dans *Talismano*, premier roman, jalon d'une initiation qui va se révéler au fur et à mesure

de l'aventure scripturale, Meddeb mêle déjà une théorie littéraire au déploiement flamboyant d'un parcours culturel et référentiel quelque peu hors du commun. Ce parcours original passe par diverses étapes toutes aussi puissantes que les autres. On peut caractériser l'écriture par le terme de détournement, de découverte de l'envers c'est à dire pour reprendre la terminologie utilisée par Kristeva, de la mise en dévoilement consciente du sémiotique dans le symbolique. [50]

Parcours scripturaux

Pour Meddeb, la parole, l'écriture impliquent le mouvement, la dynamique et par la même le voyage. Un voyage dont les enjeux sont multiples, dont les moyens notamment langagiers sont également multiples. Les langues sont donc convoquées, traversées, chahutées, violentées, alignées dans un ordonnancement qui bouleverse notamment les notions de diglossie et de dominance. De même l'écriture est alignée, déchirée, comparée, marquée et revue à travers diverses démarches comparatives que traverse la productivité du texte. Ecrire devient une sorte de transe voyageuse, à travers laquelle se précise la quête du signe. Ce signe sera d'ailleurs féminisé dans *Phantasia* à travers le personnage féminin qui portera le nom de Aya. Envolée, puis chevauchée fantastique, une langue débridée, toute de création se déclame, se fait et se déporte sous nos yeux, dans une théâtralité volontiers exhibée, dans un sens sûr de la harangue et du conte.

La/Les langue(s) racontent et jouent leur surgissement, leur cheminement, leur croisement et animent ainsi un espace particulier, qui comme précédemment pour Dib, prend l'alchimie comme modèle et comme support. Alchimie qui modifie et prépare un terrain propice aux transmutation (transes-mutations), et dans *Talismano* la transe est le premier modèle de l'écriture. Pas de créneau classique, pas de revendications réalistes, seuls des modèles mythologiques sont mis en place dans ce premier roman, dans l'une des références majeures demeure celle d'Orphée, près d'Isis et d'Osiris pour lesquels le simulacre de mort et de résurrection sont essentiels.

La construction du parcours scriptural passe par l'arrachement aux conventions et la remontée aux origines du désir d'écriture qui flamboie sans cesse, à travers différents motifs dont celui du sacrilège, du scandale, de la révolte politique. Comme pour les précédents auteurs, dans ce parcours haché, violent, critique et original, le nom comme identité se reconquiert à travers la complexité même qui l'ébranle puis le restitue infiniment approfondi par le recel profond de chacune des lettres qui le constitue.

Faire ce travail (au sens véritable d'accouchement) littéraire revient donc, tout en créant, à donner et à traduire son idée de la littérature, sa théorie propre tout en traçant et en consommant son nom propre dans une jouissance à la fois survoltée et morbide. Jouissance Bachique, donc démesurée, exaltée qui fait de l'écriture une expérience résolument dionysiaque. E n cela la différence est nettement marquée entre Meddeb d'une part, Khatibi et Dib d'autre part. La culpabilité est inexistante chez celui-là qui se réclame et pratique une liberté de ton, appuyée par une culture très développée qui lui permet de dépasser assez rapidement la question de la langue dominante. Par ailleurs sa

[50] In *Phantasia*, p. 15.

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

nationalité tunisienne, la place spéciale qu'occupe ce pays dans le Maghreb, le moindre effet de la présence coloniale, contribuent sans aucun doute à ce détachement, à la force du ton, à la distance créatrice néanmoins dont font preuve les œuvres de Meddeb .

La marqueterie de l'écriture et l'alchimie verbale

Pour Meddeb, l'écriture n'est pas une entreprise qui relève d'une continuité et d'une disposition rhétorique et logique. Elle est, mais pas seulement, une démarche de rapprochement, effectuée grâce à un mécanisme textuel, qui correspond également à un mécanisme de la pensée et surtout de l'inconscient, comme le montre Freud dans son célèbre texte le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient. Ce mécanisme peut être au moins momentanément identifié à l'analogie dont Meddeb se réclame implicitement et explicitement : « Non, je ne suis pas de ce monde. Aucune parole ne rapporte le secret que je déchiffre derrière vos réalités. » [51]

Il ne s'agit pourtant pas de l'analogie que craint Mallarmé, quand il parle du démon de l'analogie ; en ces termes, il désigne cette tentation constante de trouver du sens et d'en exhumer partout. Il s'agit d'un sens presque moralisé, inévitable, incontournable qui fait du monde dans lequel nous évoluons dans une sorte de parcours balisé, dans lequel se retrouvent les mêmes signaux forts que l'on prend soin mécaniquement de replacer sans cesse.

Ici, l'analogie a la force et le pouvoir du signe ascendant (au sens où l'entendait Breton) : elle inclut à la fois la récurrence, le rappel, la découverte toujours créative de filiations nouvelles grâce à l'éducation d'un regard cultivé, sans cesse critique et qui s'enrichit pour cela d'une vision.

Cette dernière va au-delà des apparences, des lieux déclarés définitifs et pour cela érigés en normes, parce qu'elle est toujours multiple, curieuse et surtout perspicace des liens que seuls peuvent apercevoir et mettre à nu ceux qui se réclamEnt de cette culture de la vision. Elle se constitue dans le dépaysement, c'est à dire dans la volonté manifeste, et travaillée dans ce sens, de ne pas appartenir à un seul pays, à une seule latitude, à une seule culture, à un seul regard, mais à une clairvoyance dont nous rappelons ici la définition donnée par Le Robert : « Chose vue, perçue. Représentation conçue comme d'origine surnaturelle. »

L'adjectif « surnaturelle » est à prendre, lorsqu'il est appliqué à Meddeb, d'abord au sens littéral ; si l'état naturel est celui dans lequel on se trouve lorsqu'on réfléchit peu ou pas, lorsqu'on accepte des conventions en pensant plus ou moins qu'elles sont inamovibles, alors l'écriture qui prend en charge la vision et la provoque chez Meddeb est effectivement surnaturelle.

Elle bouscule les conventions, et cherche à créer, à énoncer et à montrer, une nouvelle modernité qui tente de prendre en ligne de compte la multiplicité d'un monde où les civilisations voisinent et montrent leur richesse respective, les mêlent, les échangent en inventant de nouveaux codes d'expression, mais également de nouveaux points de vue du dire et de nouvelles aires de silences. Cette mise en parole visionnaire cherche

[51] Le signe ascendant est celui qui contient et appelle tous les autres

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

surtout à aller au-delà des apparences, à saisir l'invisible échange des représentations, des signes et des choses. Elle désire rejoindre l'envers des nominations pour en saisir la subtilité des constitutions et des enracinements.

La démarche de Meddeb diffère de celle de Khatibi : si celle de ce dernier se réclame de la multiplicité, elle ne l'utilise pas de la même manière ; pour Meddeb,la culture esthétique très dense dont il jouit, va lui permettre de scruter le monde et d'inventer un regard original ; les motifs, les images, les références, les symboles graphiques ou iconographiques sont utilisés pour mettre en évidence ces liens secrets que la vision permet d'atteindre. Ils en sont les supports et les réceptacles et transforment ainsi l'espace dans lequel ils apparaissent et s'incrustent avec un véritable relief.

L'espace de l'écriture, outre qu'il est géographique (traversée des cultures, des pays, des villes et des quartiers) est également résolument tabulaire permettant l'émergence en relief, de lettres, de signes, de parcours « en surimpression » suggérant ainsi la même écriture « alambiquée » que celle dont nous avions précédemment parlée pour Dib et pour Khatibi.. Ici elle apparaît véritablement dans son aspect matériel dans le parcours qu'elle dessine dans son premier roman *Talismano* ; les trois parties du roman sont les suivantes et sont transcrites graphiquement comme suit : Retour/prostitution, Idole/prostitution, Procession/outre-monde.

Dans ce petit schéma que nous proposons pour donner une idée du parcours mené par le narrateur, nous voyons apparaître les traits grossiers d'un alambic, vase utilisé par les alchimistes, et dans lequel ils effectuaient notamment leur travail de décantation, à partir de laquelle la transmutation de la matière vile en matière noble pouvait s'opérer.

Cette véritable anagrammatisation de l'écriture montre la cohésion profonde qui existe entre le vécu de cette dernière par le narrateur et la manière dont elle se projette et dont elle se donne à voir dans le cadre d'une lecture particulière qui suppose au lecteur une connivence et une connaissance des mécanismes qui régissent certains textes anciens (ou très modernes), notamment ceux écrits par les alchimistes.

Dessin de l'alambic représentant l'anagramme du récit de Talismano

L'écriture est donc un processus total qui traverse les conventions de compréhension, de message et de sens pour signifier aussi dans le corps même qui la

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

sous-tend et la fait. Outre le codage et le chiffrage de cette écriture, l'espace convoqué et mis en place par l'écriture possède la fonction de l'alambic, dont nous rappelons l'origine arabe et le sens : el AMBIC, le récipient à partir duquel on obtient les essences.

On se rappellera à cet effet que l'idole confectionnée, simulacre de l'œuvre, meurt brûlée. (Elle est aussi expulsée de la diégèse.). Le four provoque donc la combustion finale de tous les composants qui étaient en jeu, il purifie puisqu'il permet de retenir la quintessence de ces éléments, c'est à dire leur matière sublimée, rayonnante qui sera éventuellement réinvestie dans un processus ultérieur.

Cette matière sublimée est en rapport ici avec la quête symbolique effectuée par le narrateur, grâce à laquelle il découvre les filiations profondes de son écriture et invente-produit les géniteurs symboliques de celle-ci : Dante, Youssef, maître du troisième ciel et équivalent de Vénus semblent être les principaux modèles que l'écriture se donne et à travers lesquels elle se donne à lire.

La beauté, l'érudition et l'ambition de la somme, de nature civilisationnelle et théologique, sont retenues au-delà de la disparition ignée du récit et constituent à nos yeux la matière noble recueillie dans l'alambic constitué visuellement et graphiquement par les allées et retour du narrateur dans les espaces du récit. [52]

Le feu produit également des cendres, dont la dispersion sera déterminante puisque le récit se termine sur un éclatement et le choix fait par certains personnages d'immigrer et de porter la bonne parole, des valeurs nouvelles :

« …Choix déterminé que font certains parmi les insurgés, ou fuir pour propager ailleurs les valeurs de l'impossible et de l'excès. » [53]

On l'aura compris, l'art de la marqueterie dépend d'abord de celui de la vision. Plus cette dernière est exercée, profonde, plus elle permet les rapprochements les plus inattendus, les plus contradictoires à première vue, mais également les plus élaborés et les plus complexes qui supportent alors les enjeux les plus définitifs du texte.

La vision apparaît donc comme une élaboration de plus en plus pointue des causalités internes aux phénomènes, elle résulte d'une connaissance de plus en plus vaste et de plus en plus intérieure, comme s'il s'agissait de mettre en place une appropriation du monde de l'intérieur, qui révèle sa propre intériorité, selon les principes d'une science traditionnelle remontant à l'antiquité et qui est l'alchimie.

Une réactivation de cette dernière est proposée dans le texte : un regard éclectique, une culture très élaborée, qui s'enracine dans les traditions tout en les relisant et en les « retraduisant » et se réclame simultanément de la modernité la plus contemporaine.

Cette culture très élaborée, double, entretient et s'appuie sur le redécouverte de soi, sur l'appropriation renouvelée de son propre nom qui est étroitement liée à la pratique de l'écriture, réinscription de soi, d'un corps saccagé, éventé, reconquis ensuite selon

[52] On rappelle ici les différentes parties de *Talismano* : retour/prostitution, idole/ghetto, procession/outre-monde. Voir également mon article Modernité et tradition dans Talismano de A.Meddeb, in Ecrivains maghrébins et modernité textuelle, sous la direction de Naget Khadda, Etudes Littéraires Maghrébines n°3, L'Harmattan 1994

[53] ***In Talismano, p. 267***

d'autres modalités symboliques que la simple appartenance tribale ou familiale, culturelle ou autre.

Identités symboliques

« Médite ceci et tu découvriras ta puissance de guerrier et tu te révèleras à ta propre lumière par le sens de ton nom présent social et de ton nom symbolique, ta mort, ta stèle. Le nom m'épèle : du prénom, servitude déjà dite don, y a rien à ajouter ; […] Superpose à Meddeb : Mûlay hanif : le maître de la lumière rare : et par le nom imaginal tu désigneras le corps symbolique qui traduira sa passion dans le réel. »

Ce passage concernant la relecture du nom qu'il porte par le narrateur, auteur personnage est très long ; il va de la page 217 à 219. Il s'appuie sur une longue épellation de l'état civil en en décelant les arêtes symboliques grâce notamment à un retour aux langues d'origine et aux transformations consécutives qu'elles font subir ou qu'elles entretiennent dans celui-ci.

Le nom, celui que porte l'instance traversante-fondatrice du récit que nous avons nommée narrateur-auteur-personnage, entretient un rapport avec le savoir : le narrateur y voit d'abord une généalogie en rapport avec le rôle social de dispensateur de savoir, d'un savoir socialisé, balisé et représentatif d'un certain nombre d'idées dominantes ; savoir institutionnel, puisqu'il joue un rôle dans la formation d'un certain humanisme arabe comme le précise le narrateur. Son père est situé dans cette lignée d'hommes. [54]

La démarche du narrateur est une étude de plus en plus minutieuse du nom et correspond également à une pratique voisine de la numérologie, telle qu'elle est citée et encore pratiquée de nos jours dans des écoles mystiques ou dans des zaouïas. Il part du nom dans sa totalité pour en arriver aux lettres, dont il ravive les sens et les fonctions secrètes en y mettant bien sûr sa marque personnelle.

Il distingue le don dans la première partie de son nom : c'est le morphème Mid qui permet cette association, « perception concordant avec le caractère qu'enferme le prénom. » On rappellera à cet effet que le prénom du narrateur comprend le terme wahab, qui est un nom divin signifiant celui qui donne, le généreux.

La deuxième partie de son nom est rattachée à un animal, l'ours, Dib, « animal à risquer emblème » ; on pense ici à une sorte de démarche qui consiste à chercher un animal emblème, c'est à dire, un totem, qui serve en quelque sorte de signe de ralliement et de distinction ; mais derrière cette transcription de l'arabe apparaît un autre écrivain maghrébin dont le rôle dans « le défrichement » de la littérature est essentiel : il s'agit bien sûr de Mohammed Dib, auquel il semble que le narrateur cherche à s'identifier, ou du moins auquel il adresse un clin d'œil par cette anagrammatisation de son nom.

Clin d'œil qui relève également de la volonté d'appartenance et d'identification qui constitue également un élément de cette démarche « identitaire » prise en charge par le narrateur.

Le « totem » littéraire est ici intériorisé, agrégé et surtout introduit dans le nom qu'il

[54] In *Phantasia*, pp. 101 à 105.

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

transforme ainsi en code d'appartenance. Il a été « phagocyté » c'est à dire qu'il fait partie du corps du narrateur auquel il a prêté une réalité et une « configuration particulière ». [55]

On se souviendra qu'en arabe populaire, Dib veut également dire renard ou loup, animal malin, et que par cet intermédiaire, on passe au masque porté pour se dissimuler de toute découverte indiscrète.

En dehors de toute vérification sociale de ces associations, il est intéressant de constater qu'une identité à la fois factice et réelle est reconstruite ici et qu'elle passe par une reconnaissance d'une lignée maghrébine d'écrivains qui se transmettent un savoir faire du jeu sur leur propre identité, qu'ils ne peuvent jamais décliner de manière simple et claire, parce qu'elle est elle-même brouillée par les interventions et les défigurations de l'Histoire.

D'où la nécessaire reconstruction symbolique du nom, notamment, pour chacun des écrivains sur lesquels nous travaillons.

Le nom originel se perd en partie lors de la transcription en langue française entreprise par l'administration coloniale. Celle-ci le déforme et en broie une part en effaçant les phonèmes qui l'animent réellement : elle lui retire ainsi toute détermination et inscription réelle dans un champ arabe. Mais cette situation n'est pas entièrement négative pour le narrateur, puisqu'il va passer par une démarche que l'on peut qualifier de fantasmatique, magique et d'obédience mystique pour se saisir de ce qu'il appellera « le nom imaginal ».

Il démembre son nom, fidèle en cela à un rite de nature dionysiaque, mais il en garde les sens fragmentaires pour se constituer autre, fidèle à ses choix d'être, plutôt qu'à sa lignée historique.

Il va isoler certaines lettres comme le mim (م) qu'il mettra en rapport avec le don, mais également avec le titre de Moulay, maître, dans le sens possible de maître d'école notamment « ainsi commence le nouveau nom. » [56]

Il gardera également le terme de hanif (حنيف) [57] dont la présence et l'utilisation sont associées à Abraham et à la religion qu'il pratiquait nommée dans *Le Coran* Eddine el hanif, c'est à dire une religion ayant un lien direct, ou de droiture avec la Tradition au sens de révélation première. Il s'agit également de l'une des branches intégrées à l'école juridique des sunnites. On remarque également ici un détour du sens produit qui passe par l'Histoire, et devient ainsi un élément constitutif de la chair et du sang d'un individu. Le hanif est aussi le noble, le lettré dans une société musulmane, parce qu'il appartient individuellement à la chaîne du savoir et de la connaissance qui sont les maillons les plus sûrs de la transmission de la Tradition.

Le narrateur détache, isole et garde pour son identité les initiales, les ouvertures de

[55] Le totem, d'après Le Robert est l'animal considéré comme l'ancêtre, et par la suite comme le protecteur d'un clan ; il est objet de tabous et de devoirs particuliers.

[56] In *Talismano*, p. 219

[57] L'origine du mot est notamment coranique.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

ces mots : le hâ (ه), en rapport avec hal, des états mystiques ou stations ; le nun (ن), dont il retient ici la signification mystique également, représente la lumière spirituelle ; il en retient la situation dans le coran puis dans l'épître d'El Ghazali intitulée *Le Tabernacle des Lumières* [58] , puis il passe à la référence mazdéenne et enfin à Shohrawardi , dans la mystique d'El Ishraq, développée en Iran au XIIème siècle.

Enfin arrive la lettre fa, qu'il lie à une pratique plus populaire, celle des augures ou du fal, basée sur la significations symboliques de certains faits, de certains bruits ou visions, tous en position augurale, c'est à dire, rencontrés, entendus ou vus à la sortie de la maison par exemple en début de journée, ou dans des circonstances déterminées par un rituel précis.

Le narrateur choisit donc de réécrire son nom, il l'imbrique intimement à une reconstruction symbolique d'une nomination de soi :

« Voilà donc : superpose à Meddeb : Mulay Hanif : le maître de la lumière rare : et par le nom imaginal, tu désigneras le corps symbolique qui traduit sa passion dans le réel. » [59]

Le nom imaginal n'est pas seulement celui produit par une imagination synonyme de fantaisie. Il s'agit, en fait, de l'exercice d'une faculté spirituelle mise en évidence par le « plus grand des maîtres mystiques », à savoir Ibn Arabi, tel que le présente Henri Corbin. [60]

Grâce à cette faculté l'homme retrouve les archétypes fondamentaux et arrive à les identifier puis à les reconnaître. Car il possède en lui une prescience en rapport avec l'état de fitra ou nature humaine. C'est à cette faculté que tente d'arriver l'activité de connaissance et d'érudition déployés par Meddeb.

De même le corps symbolique ici ne se confond pas totalement avec celui dont parle la psychanalyse : il s'agit plutôt du corps de soi reconstitué à travers les chemins identitaires choisis, triés qu'on lui fait ; ce qu'on accepte consciemment et inconsciemment de reprendre à son compte et de développer de nos expériences, tout en l'activant à sa capacité optimale.

Le corps symbolique est celui que l'on se donne ; il dépasse la corporéité physique : il est représenté par l'agrégat identitaire qui est à la racine de notre être et de la formulation que nous avons de nous-mêmes. Conformément à l'adage hindou repris par Khatibi : « ton nom propre est ton destin », le nom propre est celui que nous savons correspondre aux tendances essentielles de notre existence, aux choix fondamentaux que nous y faisons et que nous pratiquons.

Le corps et le nom sont inséparables : l'écriture permet de repérer ce JE et cette profondeur. Elle en recouvre les particularités pour lesquelles elle va aider à la fécondation, puis à la naissance d'une relation nouvelle fondée sur la prise de conscience

[58] *Le tabernacle des lumières,* Ghazâlî, Seuil 1981, traduction de l'arabe et introduction par Roger Deladrèire.

[59] ***In Talismano, p. 219***

[60] Voir *L'Imagination Créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi*, Flammarion 1977

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

de nouveaux enjeux vitaux, mais également sur l'activation de la connaissance qui ne reste pas silencieusement emmagasinée dans la mémoire. Elle est actrice fondamentale car elle insuffle au narrateur un élan vital ; elle met en rapport Histoire et histoire d'une manière nouvelle, qui exclut tout recours au réalisme et même au vraisemblable.

La démarche s'appuie en fait sur les mythes fondateurs liés à la création, à la renaissance, au sacrifice, qui font accéder à une autre dimension de soi et du monde.

Le nom doit donc être nommé à nouveau, dit ou plus exactement épelé et donner accès ainsi, grâce à un ordre symbolique des lettres des alphabets, à une structure sous-jacente et symbolique de soi ; permet alors de découvrir une identité désirée et construite dans ce sens, mais également surdéterminée par l'acte à la fois volontariste et multiple que suppose l'écriture.

« Le maître de la lumière rare » est la désignation que le narrateur fait de lui-même : elle souligne son rôle central de manière elliptique. Il est maître, c'est à dire qu'il est à l'origine de la construction du récit. Il en détient les clés, surtout celles de la complexité et du codage. Il en est la lumière. En même temps que ce rôle essentiel qu'il détient par rapport à la narration, le narrateur désigne de manière indirecte sa filiation, ses appartenances, celles qui président aux choix formulés dans le récit et noués dans les trames proposées et les lectures qui en sont possibles .

Sa filiation n'est pas seulement philosophique : il se réclame en effet de Ibn Arabi en passant par Shuhrawardi et El Ghâzalî. Cette appartenance ou « sanad » est suggérée à travers le terme « hiérarchie des lumières ».

On connaît le rapprochement qui est fait dans le monde coranique et arabo-islamique, de manière générale entre la science et la lumière ; ils sont concomitants et partagent la même substance idéelle ou spirituelle qui leur permet, par leur force du rayonnement, de repousser les ténèbres.

La hiérarchie des lumières est aussi une hiérarchie des états comme elle correspond également à une hiérarchie des sciences. Le narrateur aspire à cette hiérarchie. Il la considère comme un modèle archétypal qui permet de mêler quête du savoir et quête de soi. Le narrateur recherche l'illumination ou la révélation, qui en projetant une lumière définitive induira la Vision, au sens de connaissance directe, intérieure, à long terme car directement agrégée au connaissant.

A cet instant du récit, le lecteur ne peut s'empêcher de penser, en examinant la formule « le maître de la lumière rare », à celle plus célèbre de Rimbaud : « J'ai seul la clé de cette parade sauvage ». [61] La même démarche de brouillage concerté est en vigueur : un jeu masqué, dans lequel celui qui est capable de guider s'efface complètement ou partiellement, et à dessein, pour laisser son texte hanté par une identité « fantomatique », difficilement cernable, errant dans le texte, l'animant de questions, et provoquant en lui quelque fois des « trouées lumineuses », mais en maintenant le plus souvent de grandes zones d'ombre.

Le nom propre transformé par la puissance des lettres en nom symbolique possède

[61] Parade in *Les Illuminations*, 1ère édition 1886

donc une efficacité symbolique ; s'il s'exalte, assume et se réclame de la difficulté de s'atteindre soi-même et d'atteindre l'autre, il crée néanmoins, grâce à la superposition des noms et des identités et à la surimpression emphatique, une utilisation optimale et féconde de l'Obscur (ité) comme catégorie nominative ou participant à la nomination de manière décisive ;

Celle-ci devient d'ailleurs une activité paradoxale et nécessaire, impliquant les masques, les doubles, les multiples visages du même en état de mutation.

La lumière appartient donc au maître : elle est rare, mais il en dispose de manière plus fréquente que le lecteur, qu'il provoque ici. L'écriture participe donc, à travers la tentative de nomination, de cette double démarche, cadencée, rythmée qui implique le dévoilement, le défi de la compréhension, de l'analyse (de soi et des autres en situations diverses), du dépassement. Ce dépassement devient bientôt un nouveau voile, comme dans le cheminement mystique, qu'il s'agira alors de lever. Le moi, le nom, surgit, brille, fulgurance d'un instant, puis il s'achemine bientôt vers un autre état de lui-même qui entraîne alors la narration dans une « géo-graphie » qui permettra de nouvelles découvertes de soi et des autres.

L'espace est donc le support privilégié de cette démarche de dévoilement. Il possède en effet une charge qualitative et ne peut être neutre. Il possède également une qualité symbolique surtout lorsqu'il a été le lieu d'évènements particuliers, sacrés, qui ont laissé une empreinte magnétique, qui en font un espace signifiant, producteur de sens, de mythologies, de lectures diverses qui le constituent en tant que tel.

Géo-graphie des récits

L'écriture de Meddeb est caractérisée par une hyper-activité que nous pouvons repérer à travers une figure privilégiée qui est l'énumération cumulative et référentielle. [62]

Il s'agit, dans un premier temps, pour le narrateur en état de transe, de livrer la complexité et la richesse de son savoir, accumulé dans le silence, dans le temps, dans les parcours de toutes natures qui jouxtent l'écriture et mènent à elle. Ce savoir aspire à se donner à voir dans son bouillonnement pour mieux laisser deviner le cheminement intellectuel, spirituel et corporel qui sont les sous-bassement de cette écriture.

Ce cheminement est également un rythme intérieur, dont rendent compte notamment le surgissement des références, le rattachement souvent de nature analogique des unes aux autres. [63] L'écriture est donc la scansion momentanée d'un désir de dire, de se construire/déconstruire, de se décentrer.

Le cheminement dont il est question ne se fait pas par hasard ; nous avons déjà évoqué la figure de l'alambic se greffant en surimpression sur le parcours spatial effectué par le narrateur et les personnages durant le récit. Nous avons également vu que le parcours effectué par ce même narrateur lui permettait de convoquer/évoquer des

[62] Voir les pages 146 et suivantes dans *Talismano*

[63] In *Phantasia*, page 220 par exemple

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

références de toutes sortes, qu'elles soient religieuses, littéraires, et même anthropologiques.

Le parcours effectué grâce à ces références est donc un entretien de traces déjà laissées par d'autres. Ces références construisent une route impalpable, créent ou reprennent à leur compte une aimantation singulière à travers laquelle on peut retrouver des jalons qui inventorient des expériences, des œuvres, des paroles appartenant à des hommes qui s'en sont servis pour exprimer des choix, pour ouvrir de nouvelles voies de réflexion, pour inaugurer de nouvelles visions du monde.

Ces voies de réflexion désignent presque toutes le travail entrepris par certains aux marges d'une culture dominante : Artaud, Goethe, Nietzsche, Dante sont ici rapprochés d'autres détenteurs de savoir, qui sont eux orientaux, et pour lesquels la philosophie ne se sépare pas d'une formation spirituelle : Ibn Arabi, Averroès, Avicenne, El Ghazali et autres poètes comme El Mutannabi ou Taha Hussein.

Télescopages des temps, des époques et des lieux, des enjeux effectués à dessein pour qu'apparaissent à travers cette « fresque fantastique », ces paroles autres qui permettent de relativiser les appartenances, les identités et les démarches.

La « géo-graphie » a donc un rôle essentiel de décentrement, mais également de dédramatisation. La fresque universelle donne une mesure autrement plus vaste du fameux problème de l'identité, de la différence, des appartenances idéologiques et religieuses. Dans le fatras des multiples figures et des nominations, surnagent le mouvement, l'impulsion dynamique dans leur irrépréhensible transformation.

Toutes ses figures dans leur diversité, viennent tirer le texte à elle, l'étriquer, le défaire en quelque sorte dans sa constitution unitaire et le restituer multidirectionnel, contradictoire, polysémique, électrisé de toute part et crissant de ce concert de voix qui se rencontrent dans cet espace magnétisé, unique qu'est l'espace de l'écriture. [64]

L'écriture relève pourtant d'une démarche symbolique et mythique : elle permet de reconquérir activement l'Imagination, force fécondante des idées et du cosmos. La tentative de *Talismano* est mise en abyme par la constitution de l'idole, à laquelle on cherche à greffer un phallus qui pourrait avoir ici la signification de la puissance génésique de l'Imagination.

L'idole ressemble à s'y méprendre à la démarche, tentée par l'écriture, de s'agréger toutes les manifestations du/des savoirs, dans une démarche compulsive, dépensière, ironique mais possessive pourtant.

Simultanément dans *Phantasia*, l'écriture devient le moyen symbolique privilégié de revivre les grandes expériences humaines qui impliquent le corps dans ses dimensions extrêmes et excessives, conduisant à certaines révélations ou illuminations ; anthropologiquement, on appellera cela une initiation : admission au mystère et par extension admission à un culte, dans une société secrète, à un état social particulier ou

[64] In *Talismano* page 141 « A me reproduire pour dire autre chose que moi-même, pour retrouver la plus juste matière à écrire, pour me mettre en face de l'indicible ; et le moindre indice de fantaisie, ou la plus anodine des descriptions parcourt fatalement l'élan de ma vie »

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

introduction à la connaissances des choses secrètes, cachées, difficiles. (Dictionnaire Le Robert)

L'initiation se pratique généralement dans les sociétés traditionnelles. Tout initié a besoin d'un maître ; il est introduit aux mystères grâce à un métier ou une tâche qui lui permet d'appartenir à une corporation d'artisans. On remarque dans *Talismano* l'importance des congrégations artisanales. Le narrateur s'y mêle et y apprend des choses nouvelles sur lui-même, sur les relations modernité/tradition.

Une autre initiation a lieu également, sexuelle et orgiaque, à la manière des cérémonies bacchiques ou orphiques. A l'issue de ce déferlement de force brute qui sont un véritable exutoire à toutes les passions et les désirs réprimés, une sorte de cérémonie initiatique a lieu, présidée par Yussuf, dont la présence a déjà été invoquée ailleurs : Yussuf préside dans la tradition musulmane au troisième ciel . Il est l'inspirateur des artistes et des poètes. Dans le récit, c'est lui qui tracera sur le mur la figure du serpent-cercle qui permettra le passage du narrateur dans l'au-delà du texte, de l'histoire, du récit. Par cette échappée, le narrateur rencontre ses géniteurs littéraires, appartenant à des horizons différents.

L'écriture est donc un produit cosmopolite, labile comme le mercure parce que soumis à pression par les différentes origines dont elle se réclament et qui la font vive, éclatante, en mouvement, parce que mue par cette force de vie rendue par le rythme, et par la rapidité de l'opération intellectuelle de rapprochement qui est aussi la force d'analogie.

L'analogie est un trope, mais avant cela elle est également une démarche essentielle de l'esprit humain et de la connaissance. Les définitions que nous donne Le Robert sont les suivantes : « Ressemblance établie par l'imagination (souvent consacrée dans le langage par les diverses acceptions du même mot) entre deux ou plusieurs objets de pensée essentiellement différents. ».

Or dans *Talismano* et dans *Phantasia*, les passages c'est à dire les liens, d'un lieu à un autre, d'une idée à l'autre ne se font pas dans un cadre logique par déduction mais dans un cadre analogique, le plus souvent par déduction, par contamination . Le désir, force attractive, se développe, traverse le texte, le plie à ses exigences, et opère ainsi des rapprochements inattendus fondus sur des points communs qui sont d'ordre intérieur et qui ne sont appréhendés que de l'intérieur par la vision, par le phénomène d'attirance qui est à l'origine de cette vision. Paradoxalement, la force d'analogie n'est pas conservatrice : au contraire, elle démultiplie les béances du texte, les interrogations avec lesquelles il assaille le lecteur.

On sait par ailleurs que l'analogie fut une des « attitudes »intellectuelles fondatrices du savoir traditionnel, qui partait notamment de la correspondance existante entre le macrocosme (le cosmos) et le microcosme(l'homme) : à partir de cette équivalence de base, la loi de l'analogie intervient à tous les niveaux et dans toutes les sciences ; ainsi en alchimie, par exemple, les processus concernant les métaux, s'attachent également aux matériaux humains c'est à dire les passions, les caractères .

Dans ce cadre, la pierre philosophale correspond à un état de pureté, recouvré par le corps humain, à partir duquel, une véritable ascension spirituelle devient possible.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

L'horoscope par exemple, dans sa version traditionnelle prend en considération cette correspondance des cieux, des planètes, avec les caractères humains auxquels ils président en vertu des humeurs, des caractères auxquels est attachée chaque planète.

On sait que ce sont également les lois de l'analogie qui régissent le monde de la magie, dans lequel le désir est un moteur essentiel. On rappellera à cet effet, « la causalité symétrique » qui fait que l'individu , dans l'univers magique, trouve ce qu'il désire, ou trouve ce qui est à la mesure de son désir, ou tout simplement ce qu'il est capable de désirer.

Cette causalité n'est pas seulement en vigueur dans l'univers magique, mais également dans l'univers religieux ou spirituel, ou même de manière plus large, dans l'univers symbolique.

L'écriture chez Abdelwahab Meddeb remet en branle les mécanismes de ce désir et de la magie, puisque *Talismano* et *Phantasia*, par la force du désir, convoquent les images, les rendent présentes et donnent au narrateur le pouvoir, la force et le prestige d'enfanter par la parole un monde comble, dans lequel les parcours les plus vitaux de l'homme, de l'espèce humaine et de l'humanité moderne, plus spécifiquement sont « théâtralisés », rejoués sur une scène entièrement intérieure, mais projetée dans les grandes villes du monde moderne par la force de la pensée, de la création , du désir.

Le narrateur y devient acteur des grands mythes ; il épouse la causalité magique qui régit ces derniers, il y éprouve des pouvoirs inouïs, il se projette dans des espaces sacrés, il convoque les mondes oubliés et les civilisations mortes. Il jouit donc d'un « certain » regard qui repère l'ancien sous les apparences du nouveau, tout comme il décèle dans le monde traditionnel ce qui peut être résolument moderne.

Ce regard porte un nom car son pouvoir démystificateur, transperçant et pénétrant, est celui de la vision illuminée ou illuminative ; le narrateur s'en réclame déjà dans *Talismano* et le perpétue dans *Phantasia* ; ses voyages dans les espaces et les temporalités l'ont aguerri et lui permettent de lire autrement les multiples signes de la vie et de la mort, tels qu'ils se donnent à voir dans les divers déploiements des civilisations qui ont peuplé et peuplent encore la terre.

La force de l'analogie réside dans cette nouvelle perspective (au sens pictural du mot, notamment) qu'elle permet au narrateur de construire. Ce point de vue démultiplié, sans cesse en fuite par rapport à lui-même, et cherchant à mettre en évidence une vision globale ou sans cesse dédoublée, trahit l'exigence d'interrogation et d'examen qui préside à l'opération de l'écriture. Plaisir, désir, exubérance, jouissance sont présents mais ces déterminations essentiellement subjectives sont sans cesse accompagnées de recherche de références, de comparaisons, de citations érudites, qui visent notamment à contrecarrer la puissance déstabilisatrice qui accompagne celles-là.

Une volonté de construire et de montrer la constitution d'un moi nouveau, débarrassé des rebuts des problèmes identitaires, qui ont encombré pendant longtemps les littératures maghrébines, apparaît clairement. La démarche est clairement jubilatoire car construite sur le modèle à la fois iconoclaste et désacralisé de la destruction des vieilles idoles d'une part ; d'autre part, par le collage, la marqueterie portée par l'imagination active et intérieure, refaire un monde que ces images désacralisées, mais puissantes,

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

rechargent en profondeur, et auxquelles elles donnent la force d'affronter le pouvoir de la technologie notamment.

L'écriture est donc puissance génésique, sexuelle et sexualisée : nous l'appréhendons dans *Talismano*, comme dans *Phantasia*, où les scènes de coït sont mises en place avec force images qui soulignent d'ailleurs l'importance sensuelle mais aussi spirituel de l'acte sexuel.

Ibn Arabi ou Dante sont convoqués dans ce sens : la voie de l'amour est donc celle de l'Amour par lequel on accède aux secrets du monde et à ceux de la théophanie. Ce n'est donc pas par hasard si le narrateur de *Phantasia* a recours à cette phrase : « La métaphore du coït régit le monde. ». [65]

Dans la perspective empruntée par Meddeb, l'opération physique recouvre en fait une grande part symbolique qu'il nomme indirectement dans les extraits suivants : « Elle veille sur le cycle de la corruption et de la génération. La nature est un cercle clos où tournent les routes de la vie et de la mort. » . [66]

Le coït représente la puissance de vie, revendiquée et pratiquée par le narrateur, dans le débridement le plus anarchique, mais pourtant selon le codage de l'amour fou ou courtois, de l'amour mystique tels qu'ils apparaissent dans *Phantasia*.

Dans un cas comme dans l'autre, la métaphore, figure dérivée de l'analogie, régit les opérations amoureuses, même dans leurs caractères physiques le plus cru [67] , tout comme elle régit tous les autres rapports, tout comme elle est à l'origine de la puissance déferlante de l'image, grâce à la force prodigieusement décapante et découvrante de la vision.

Une forêt de signes

Dès *Talismano*, le regard du narrateur n'est pas un regard neutre : il est insistant, décapant, mesurant de suite l'importance de tel ou tel détail, dont il s'empare alors pour le lire, le décoder, y saisir le prétexte à l'exercice de l'analogie, du rapprochement le plus déconcertant.

Les couleurs, dans *Talismano*, représentent un véritable codage qui renvoie à de vieux usages alchimiques. Elles y étaient nommées par rapport à leurs principaux composants ; une chromatique est installée par le narrateur ; les couleurs essentielles en sont le jaune, le pourpre, le violet, plus souvent utilisés que les bleus et les verts. Ces couleurs sont symboliques et parachèvent l'inscription de l'alchimie comme référence du texte. Elles tiennent aussi compte du codage traditionnel, qui est ici éclaté de l'intérieur, puisque le narrateur (et quelques rares initiés) est le seul à posséder le code des couleurs et à l'utiliser.

[65] In *Phantasia*, page 43

[66] Ibid., page 43

[67] Voir la description d'Aya, page 45 de *Phantasia*.

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

En fait, nous pouvons dire que tout objet touché par le regard du narrateur devient « objet culturel », amoncellement de significations, nœud d'analogie, qui sert alors de conductible à cette même analogie.

Dans cet ordre d'idées, la femme joue ici un rôle primordial puisqu'elle est en quelque sorte « le miroir de la théophanie », le lieu par excellence des images et des métaphores. La femme est une « image imageante ». La bien-aimée du narrateur dans *Phantasia*, se nomme à cet effet Aya ; or on sait qu'en arabe, ce terme possède plusieurs sens tous aussi importants les uns que les autres, pour mieux pénétrer et déambuler avec le narrateur dans *Phantasia*.

Au sens le moins sacré du terme, le mot « aya » indique l'angle d'une pièce, à partir de laquelle un point de vue peut s'établir. Ce terme veut également dire « signe », dans la perspective coranique qui insiste sur la pérennité et l'omniprésence des signes de Dieu dans la création. En dernier lieu, le mot désigne un ensemble de versets du Coran, qui possède un sens intrinsèque et se situe dans un ensemble plus large qui est la soura. (السورة) Or il se trouve que le récit de *Phantasia* est véritablement scandé par les rencontres charnelles avec Aya. Le point de vue change à chaque fois, car la femme provoque ou est à l'origine des images qui apparaissent chez le narrateur :

« Le monde aboli, mon sexe est ennobli dans la chambre noire de ma compagne. J'agis en Aya, elle qui s'absente et voyage en ses terres intérieures. ». [68] Il y a dans cette citation, une allusion à la fécondation par le principe masculin universel de la matrice universelle.

Le geste est donc avant tout symbolique et replace en perspective l'activité sexuelle (ou sexualisée) du narrateur. Les images qu'il forge, qu'il raconte et qu'il projette viennent sans doute du monde intérieur de Aya, dont il devient paradoxalement le réceptacle.

La pénétrer, la féconder revient en fait à en faire naître des images, des virtualités qui ont besoin d'un intermédiaire masculin ; ici l'homme devient la créature de la femme, qui féconde, quant à elle, son imaginaire. Aya est donc le foyer des images ; elle est l'imagination en acte et sa réalisation.

Dans *Talismano*, les femmes ont également le rôle de révélateur (au sens photographique du terme également), car elles donnent aux hommes la révélation de leur être caché, de leurs fantasmes les plus secrets, ce qui leur permettra de rêver , de croire à la réalisation de l'utopie sociale décrite dans *Talismano.*

Les signes sont aussi exploités par Meddeb dans leurs dimensions plus restrictives, c'est à dire comme des lettres, des caractères graphiques plus généraux ou des idéogrammes ; ce qui leur permet d 'investir l'espace de ses livres et d'en faire des acteurs à part entière.

Nous avons déjà vu que dans *Talismano* , la force transformatrice des lettres joue un rôle essentiel, puisque le narrateur change de nom et de fonction grâce à elles : il est projeté dans le monde imaginal et affirme ainsi sa force réelle.

On peut d'ailleurs se demander s'il n'utilise pas le symbolisme numérique de ces

[68] In *Phantasia*, page 50

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

mêmes lettres, comme cela se fait encore dans les traditions populaires et mystiques du Maghreb, encore très vivaces. Il énonce donc implicitement la lettre comme une force de changement, de modification et donc de codage et de métamorphose, de brouillage aussi.

Autrement dit, il exalte le pouvoir imaginal des lettres , ou du moins il essaie de leur rendre ce caractère : le narrateur de *Talismano* et de *Phantasia* est à la recherche d'un nouvel alphabet, d'une nouvelle langue écrite et orale, basée sur une nouvelle conception de la lettre, du phonème, qui tiendrait plus compte de l'épaisseur et de la qualité de l'espace ; approche qui ne serait pas déterminée par le sens, mais par le tracé, le mouvement, la dynamique ,par les correspondances, les rapprochements et les mouvements donc.

L'écriture sert donc à mettre en place les espaces, dans lesquels les références, puis les signes sémiotisés, c'est à dire coupés des contextes auxquels ils appartiennent, entrent en gravitation, brillent, attirent, décentrent les anciens réseaux de sens et en tracent de nouveaux dans lesquels la relativisation, la mise en forme dans la nouveauté, la comparaison , le rapprochement jouent un rôle essentiel : celui de la sécularisation de tous les motifs qu'elle que soit leur origine(religieuse, métaphysique ou autre) , qui, en contrepartie, recharge le monde sur le plan mythique et le fracture d'autant d'aspirations au merveilleux

L'inauguration féconde le monde et le libère, en fait un champ de motifs qui miroitent les uns dans les autres et renvoient en fait à cet exercice fondateur et libérateur.

Pour Meddeb, la libération du sens est fondamentale. Elle constitue la démarche pour qu'une parole enfin sereine puisse naître , une parole enfin créatrice, qui puisse enchaîner sur une réflexion de plus en plus objective, même s'il faut pour cela passer par la libération des fantasmes et la levée des tabous et des non-dits.

La réflexion sur et à partir de la forme entraîne le recul, la mise en perspective qui ouvre à une connaissance différente de soi et des autres, de l'autre. L'écriture sert à cette libération du sens, à la mise en équivalence de tous les signes.

Simultanément, le mythe est néanmoins nécessaire pour se reconstruire une personnalité active, sublimée, capable de porter des images et de les réaliser sur le plan symbolique.

D'où ce dialogue institué dans l'écriture et par elle, entre différentes disciplines pour la compréhension d'une civilisation afin de prendre place en son sein : l'Histoire, l'exégèse, les grands livres religieux, la théologie, les traditions populaires, l'hagiographie, la poésie, la littérature, la peinture et la calligraphie rentrent en concurrence, se donnent le change.

La démarche de relativisation adoptée par le narrateur consiste également à rapporter des faits historiques très importants pour les arabes à travers des sources chrétiennes du Moyen-Âge, en ancien français. [69]

La parole portée par l'écriture libère *Phantasia*, un peu comme dans une cure psychanalytique, une conversation ou la lente narration d'un conte fantastique. On voit

[69] Ibid., pages 35 à 36

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

apparaître ici, comme pour Dib et pour Khatibi, la nécessité première de passer outre le silence, de dire, de conter, de mêler la quotidienneté à la force récurrente d'images et de mythes qui s'enracinent tous dans la culture religieuse mais cherchent à s'en échapper ; tout comme ils s'adressent également à cette quotidienneté qu'il faut envisager, orienter pour construire un monde autre.

Khatibi ou le lieu problématique du théorique

Khatibi est un écrivain Marocain qui se distingue par deux types d'écrits, ceux que l'on peut considérer comme proprement littéraires et ceux que l'on peut rapprocher d'écrits théoriques dans lesquels la question du bilinguisme, notamment est envisagée.

Cette approche théorique ne répond cependant pas à tous les critères correspondants à ce genre. Khatibi ménage sans cesse l'ambiguïté entre les genres, comme nous le verrons plus loin.

Cette démarche relève d'une volonté de souligner l'exiguïté des catégories utilisées, par la critique, dans le cadre d'une réflexion que l'on veut scientifique, mais qui a cependant besoin de s'enrichir, de s'étoffer et surtout de dépasser des reliquats, résultant de l'époque coloniale, mais également de réflexions quelque peu mécanistes qui ne prennent pas suffisamment en ligne de compte la profondeur du phénomène du bilinguisme sous tous ses aspects.

En effet, dans l'œuvre de Khatibi, comme dans celles de nombreux écrivains maghrébins, la question est centrale et est vécue de l'intérieur, par conséquent l'angle d'approche est différent et se veut approfondi, mais également au-delà des préjugés et des lieux communs admis dans les différentes disciplines qui abordent la question du bilinguisme, notamment la linguistique.

Le parcours intellectuel de Khatibi ressemble davantage à celui de Meddeb qu'à celui de Dib. Il engage d'ailleurs avec celui-là une sorte de dialogue différé, dont l'enjeu est le nom identitaire, dont il tente de saisir la formation explicite, mais également fantasmée, vécue de l'intérieur à travers les résonances qu'introduisent les appartenances langagières et les jeux qui s'établissent à l'intérieur des langues, maternelle ou d'adoption, même si dans ce cas les délimitations ne sont ni aussi claires, ni aussi tranchées, comme le montrent les écrits de ces trois auteurs.

Khatibi, tout comme Meddeb, est un bon arabisant et donc un bilingue qui expliquera son parcours langagier dans *La Mémoire Tatouée* **,** tout en montrant les profondes implications, notamment inconscientes que cette situation entraîne.

Voyage dans le passé, visite herméneutique et anamnèse qui tentent de montrer les ramifications de chair et de sang, mais aussi de langages et de mots qu'entraîne la constitution de soi et de son rapport aux autres. L'identité se révèle être multiple et façonnée par des situations et des interpellations différentes suivant les langues dans lesquelles elles ont été formulées.

Avant ce livre dans lequel il donne à voir le mélange trouble et tragique au milieu duquel son enfance, puis son adolescence émergent, Khatibi a commencé sa carrière littéraire par la publication d'un recueil de poèmes, paradoxal et surchargé, dans lequel il élargissait déjà son horizon d'approche et de comparaison en introduisant une notion-clé de son esthétique , mais également de sa réflexion sur les langues et les signes, celle d'extrême orient, dépassant ainsi toutes les notions dangereusement factices posées par des décennies d'orientalisme, et des centaines d'années de pratiques d'opposition binaire et quelque peu manichéiste, voire même schématique.

Ce recueil, publié en 1978, est intitulé sans peur des contradictions**,** *Le lutteur de classe à la manière taoïste* **.** Les poésies dont il est constitué associent les concepts et les notions marxistes à ceux qui sont issus du Taoïsme ; la démarche n'est pas simple et pourtant, elle est ici tentée et assumée dans un texte qui se veut poétique.

La disposition paginale en vers libre pose donc le terrain poétique de même qu'elle tente de traduire un rythme, qui est notamment servi par l'adresse faite à la deuxième personne vers un lecteur sans cesse mis au défi d'accomplir des prouesses contradictoires.

L'énonciation inconfortable

Le lecteur est d'abord frappé par une énonciation que l'on pourrait qualifier d'oxymorique, puisque les contraires sont sans cesse associés, que ce soient des contraires théoriques, comme ceux qui appartiennent à l'école marxiste, marquée par l'histoire, la dialectique et donc le mouvement et la transformation ; et le taoïsme, marqué par un autre type de mouvement, cosmique et pour ainsi dire humoral, puisque pénétrant toute la création, unissant et désunissant les principes féminin et masculin du Yin et du Yang, que ce soient des contraires d'origine psychologique ou littéraire, comme cette nomination dédoublée :dedans dehors, proche lointain,etc. que l'on trouve page 15. [70]

L'enjeu majeur de ces associations inattendues et d'autant plus frappantes est de « changer tes catégories de pensée », pour « dialoguer avec l'impensé ». Un autre terme est également essentiel : il s'agit de l'adjectif « combinatoire », associé avec le terme « coït ». [71]

Ce renouvellement lexical, qui passe notamment par le traitement ou plutôt l'appropriation de catégories habituellement censurées a le but de déstabiliser l'exercice habituel de la pensée, basé sur l'avancée en terrain clairement balisé et délimité, notamment en termes usités ou au contraire interdits ou du moins réservés à un usage exclusif, autre que philosophique ; tout comme l'association poésie/ réflexion philosophique fait éclater sciemment des limites fortement marquées dans le monde occidental depuis le XVIII ème siècle.

Le propos et l'enseignement pratiqués et visés sont basés sur la pratique du paradoxe, dont l'oxymore est une des « formes-sens ». Un des buts visés par cette

[70] In Le Lutteur de classe à la manière taoïste, p. 15.

[71] ***Ibid. p. 18.***

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

énonciation contradictoire et donc inconfortable, puisqu'elle ne rentre pas dans le cadre de la démarche logique argumentative ou autre ,classique, est de provoquer le même sentiment de gêne chez le lecteur, que celui qu'elle pratique pour elle-même.

En effet, cette démarche est caractérisée par une instabilité épistémologique, dans la mesure ou elle élabore sans cesse des sauts que nous dirons qualitatifs, puisqu'elle passe d'une école philosophique ou métaphysique à une autre, diamétralement opposées, ou du moins semblant l'être, pour trouver des « ponts inventifs ou créatifs » qui « cassent » les habituelles oppositions et binarités usitées et devenues pour cette raison des lieux communs.

Le but de cet exposé, que l'on peut considérer comme didactique à l'égard du lecteur, n'est pas de construire un système qui satisfasse les habitudes mentales des uns et des autres, mais de mettre celui-là devant des difficultés, des nouveautés, qui choquent et appellent néanmoins l'imagination à se joindre à la rigueur réflexive pour dépasser certains enfermements épistémologiques, et les impossibilités de sortir des déterminations historiques qui sont pour l'esprit moderne, de manière générale presque indépassables, ou en tout cas très difficilement.

Ce recueil poétique peut également être considéré comme une sorte de code ontologique, qui « offre » au lecteur, une règle de conduite, un point de vue d'attaque en ce qui concerne les grands problèmes du monde contemporain, notamment du côté occidental : famille, travail, politique, mais également amour et sexualité. Ils sont passés en revue plus ou moins rapidement en se réclamant de la différence, terme qui demande une explication plus ample.

Il faut préciser qu'à l'époque où Khatibi produit ce livre le terme « différence » n'a pas encore connu la fortune et la fréquence que l'on sait.

Il est donc nouveau et désigne un concept et un champ de réflexion encore en friche, et par lequel, il est possible d'introduire de nouvelles catégories de pensée et de nouvelles attitudes qui en seront déduites ; c'est ainsi qu'en s'inspirant des haïkus de facture japonaise, des courts poèmes déstabilisants(parce que basés sur l'appréhension du vide) et induisant la contemplation, et de la calligraphie dont le caractère idéo-calligrammatique lui paraît ouvert à un autre espace, Khatibi tente d'approcher et de faire accéder à un autre type de pensée, qui s'écarte totalement de celles connues et notamment de la traditionnelle opposition entre philosophie occidentale et orientale ; (on a déjà montré ailleurs le rôle qu'ont cependant tenu des penseurs et des poètes ou des écrivains occidentaux comme Mallarmé ou Artaud, ce qui montre, si besoin est, que la source de la réflexion de Khatibi est multiple, qu'elle s'enracine dans des territoires complexes qu'elle cherche à mettre en dialogue pour qu'une parole neuve puisse se mettre en place.

Mais à propos de ces auteurs se pose la question de l'orient et de l'occident qui peuvent devenir des notions relatives ; l'important est de retenir que l'orient peut être en fait une notion dont la généalogie s'élabore à partir de la métaphysique jusqu'à la philosophie pour désigner en fait l'impensé de toutes cultures, c'est à dire l'horizon fantasmé, désiré mais tu, l'impossible désir ingérable dans le cadre de sa propre culture, mais réalisable dans l'ailleurs de l'autre.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

L'orient est l'origine tue et presque censurée d'une pensée, dont on découvre alors les strates d'élaboration et de travail, mais également les rapports humains qu'elle suppose et qu'elle construit même dans l'ignorance d'elle-même.)

La différence est donc ce qui permet de relativiser toute réflexion, puisqu'il s'agit en fait de ce qui ne peut-être pensé avec les catégories de notre environnement réflexif, culturel et philosophique ; elle est l'ailleurs impensable pour nous et auquel nous devons nous accommoder tant bien que mal en acceptant notamment nos limites, qui peuvent éventuellement servir à une base de réflexion nouvelle. La différence peut momentanément coïncider avec l'identité intraduisible et inexplicable pour l'autre.

Cette différence apparaît d'abord dans la forme du recueil qui se caractérise par une absence de développement, une absence d'argumentation classique et se présente le plus souvent sous forme d'assertions ou de propositions contradictoires et lapidaires dont le but est de perturber, de formuler à contre courant des sentences et des « sagesses » inattendues, en quelque sorte modernisées, portant sur tous les « tabous » des années soixante-dix : politiques, sociaux, idéologiques et sexuels.

Au milieu des croyances et des affirmations politiquement tranchées de l'époque, l'énonciation de Khatibi se propose d'être « un art migratoire », de passer d'un monde à l'autre, de mêler tous les niveaux de l'être et tous les secteurs où il évolue.

Mais cette démarche ne relève pas de la fantaisie ou du pur désir, même si ce dernier est reconnu dans l'importance qu'il joue, même dans une pensée rationnelle et rigoureuse. Comme pour Nietzsche, Khatibi affirme l'importance de la reconnaissance des soubassements de toute pensée, plus particulièrement, lorsqu'elle est philosophique ou littéraire.

Pour arriver à cette démarche, le ton et le savoir-faire utilisés relèvent des catégories qui ne se rapportent pas exclusivement à l'écrit, tout comme ils sont associés à d'autres moyens d'exposition ou didactiques. Dans ce cadre, le principe ludique accompagne celui de l'utilisation du paradoxe et de l'apparente contradiction.

Ce principe du jeu ne se sépare pas d'un ton qui est celui de l'ironie et de la moquerie qui permettent d'accéder au recul nécessaire pour découvrir et mettre en évidence la différence, c'est à dire une autre manière de réfléchir et de porter un regard sur le monde ; mais surtout de formuler de nouvelles positions et de nouveaux usages en matière d'approche, philosophique notamment.

Ces usages s'inspirent d'ailleurs de la langue et des coutumes populaires comme le revendique la voix du récitant : « la parabole du peuple inspire ma rareté ». L'adage populaire, ici, désigné par ellipse, se caractérise par sa faculté d'adaptation, par sa richesse polysémique , par son éventail de sens elliptiques ou produits sous forme de calembours, ou encore de sens implicites à inventorier et à découvrir en fonction des contextes notamment oraux, dans lesquels les locuteurs changent constamment.

On peut parler ici d'une sorte « d'opportunisme catégoriel, tel qu'il apparaît tout d'abord dans le cadre d'une approche superficielle ; le narrateur ou le « je » poétique le nommera d'ailleurs (car la question se pose ici de savoir a quel type d'énonciation l'on a affaire puisque l'écrit lui-même relève de plusieurs autres textes culturels et plusieurs

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

pratiques d'écriture ou oratoires.) Comme ayant des caractères vibratoire, presque volatil et mouvant, insaisissable le plus souvent.

Parcours formels de la quête

Il s'agit en fait en même temps que de maintenir une position constante de recherche et d'interrogation, une quête de savoir, de se référer à la parole de la sagesse orale qui possède la qualité rare de ne pas séparer action et méditation, qui est donc une parole de l'association instantanée ou plutôt de la non-séparation instantanée : ces principes sont clairement exprimés dans le poème 31. [72]

On y retrouve en tête la difficulté choisie et revendiquée comme telle, au sein du langage notamment ; il s'agit du langage d'or, langage de classe (poème 31) [73] : le langage de classe n'est pas contradictoire avec sa provenance populaire car ce dernier est également un langage codé, nuancé, travaillé par la pratique de l'anonymat et de la clandestinité nécessaire à la survie irrédentiste d'une classe dominée mais qui retourne ses pratiques pour en faire des espaces qui échappent aux rapports de force. Il s'agit d'un langage non accessible, codé et destiné à « empoisonner » le lecteur c'est à dire à le faire réfléchir et à le déstabiliser, et même à le faire mourir dans son ancien statut pour qu'il renaisse à un autre.

Dans cette perspective, on assiste à un renversement des lieux communs : le lutteur de classe ne pratique pas la vulgarisation, bien plus, il se réclame de la nécessité, en quelque sorte philosophique, de la difficulté, qu'elle soit catégorielle ou linguistique, pour éviter une paresse intellectuelle et la perpétuation plus ou moins directe des traditionnelles positions de domination versus de fragilité.

A cette volonté de difficulté correspond ce que l'on peut appeler comme chez Mohammed Dib un style alambiqué. Nous avons expliqué précédemment que l'alambic est en fait l'instrument nécessaire de la transformation du monde et de la transformation de celui-ci par le langage. Ici, il désigne, l'espace privilégié de la parole poétique et /ou de la parole littéraire au sein de laquelle il est possible de changer au moins utopiquement le monde.

Ce lieu utopique permet de dépasser les antinomies, de briser les raisonnements continus pour envisager des sauts qualitatifs comme nous l'avons dit plus haut. Cette démarche ne relève pas pour autant de la fantaisie et Khatibi va d'ailleurs essayer de l'inscrire dans un cadre théorique, dans des ouvrages qui s'interrogeront sur la situation de ce lieu et qui restent, pour cette raison, difficiles à classer.

Il initie sa démarche dans ce recueil, mais elle a encore besoin d'être peaufinée. .Néanmoins, les notions essentielles qui vont structurer son œuvre et qui vont être à la base de sa tentative de théorisation sont déjà présentes ; l'ubiquité théorique, le rire, l'inconfort d'une pensée qui s'interroge sans cesse sur elle-même et sur les présupposés de son exercice ; le passage « aérien » de catégories différentes et sans cesse dans

[72] Idem., p. 57.

[73] Idem., p. 57.

l'instabilité ; le refus de choisir et le droit, revendiqué plus ou moins clairement, de ne pas choisir un système contre l'autre ; de lier sa démarche par un usage poétique et littéraire de la séduction en maintenant notamment le suspense et l'interrogation que permettent l'usage et l'écriture de la difficulté.

Sa tentative de théorisation passe par l'étude du glissement d'un système de signes à un autre pour mieux justifier la démarche dont il use déjà par ailleurs. L'intérêt que représente cette étude se situe au niveau de la réflexion qui porte sur l'identité d'un individu surtout lorsque celle-ci se constitue entre plusieurs langues et plusieurs cultures.

Donc, finalement, lorsque la personnalité d'un individu passe par sa formulation culturellement multiple.

En effet, au-delà des types dégagés par les théories sociologiques et linguistiques, et qui ont tendance à réaliser des approches binaires et mécanistes, Khatibi tente de montrer la profondeur et la richesse de cette formulation culturellement multiple de soi.

Cette tentative est déjà présente dans Le lutteur, dans lequel l'écartèlement idéologique qui semble transparaître, est en fait un moyen d'accumuler une culture éclectique et soignée, qui permet par la suite de « dominer » de manière inattendue le champ de réflexion et d'approche des relations aux autres, à l'autre, occidental surtout.

Mais la volonté de domination étant dénoncée par ailleurs par Khatibi et d'autres auteurs maghrébins, elle est transformée en une volonté d'attirer l'attention sur soi, sur l'altérité que l'on porte lorsqu'on vient d'une autre culture, d'autres horizons, d'autres rêves et d'autres expressions de ces rêves.

Cette profondeur est sans cesse rappelée comme étant la réalité intangible mais incontournable de l'autre. Etre, est lié, ici, au fait de ne pas choisir, pour ne pas retomber dans la reproduction d'un système de pensée et d'action basé sur la systématicité et l'identification à des schémas qui ne sont pas nécessairement fidèles au caractère foisonnant de la réalité. A la fin du Lutteur**,** le sage orphelin, car c'est ainsi qu'est signé le texte, revient à la terre ferme ; il rencontre un pêcheur d'épaves qui lui délivre quelques vérités, en même temps qu'il lui offre l'hospitalité.

Il revient alors sur le désert dont la fonction paraît essentielle : figure du vide, il semble illustrer la vanité de toute démarche et de toute position, puisqu'il n'existe pas de vérité qui puissent réellement les sanctionner ; « le désert est une vérité orpheline ».[74]

Il désigne également la virtualité créative, l'ouverture expérimentale et toutes les possibilités qu'elle offre si on s'affranchit des limitations idéologiques, géographiques et culturelles.

Ce statut de solitude, de non appartenance définitive et de liberté va amener le « narrateur »à se tourner vers d'autres voies que celles proprement idéologiques ou philosophiques : de nouvelles théories lui semblent plus à même d'aider à formuler une conception de soi, de l'homme et de l'autre.

Il va se tourner, pour ce faire, vers les signes et leurs possibilités multiples et ouvertes sur la transformation et la polysémie, donc. La sémiologie lui paraît être une

[74] Idem., p. 72.

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

discipline à partir de laquelle la richesse et la paradoxale vacuité du monde lui paraissent abordables, tout comme il devient possible d'aborder la parole et l'énonciation complexe représentées par le bilinguisme et l'appartenance à plusieurs systèmes de la parole, comme l'oralité ou l'écriture.

Avant d'arriver à cette tentative de formulation originale qui prendra tournure, notamment, dans *La blessure du nom propre*, il donne dans *Le lutteur*,poème 25, page 49, les règles de sa pratique textuelle qui illustre sa vision de l'exercice littéraire, au sens étymologique de ce terme : « apprends ces quatre principes pour lier et délier un texte : identité des contraires fragilité des images rhétorique musicale et rigueur surdéterminante là réside le carré du texte » Cette programmation particulière de l'écriture est mise au service de la différence comme cela est dit plus bas.

On remarquera tout d'abord que deux opérations contraires sont ici présentées comme complémentaires « lier et délier » ; une équivalence implicite est désignée : le sens oscille entre ces deux démarches et se situe entre ces opérations : insituable, donc, suspendu, jamais clos, ni définitif, situé dans une durée fragmentaire et suspendue.

Les images sont le produit de la même hésitation à s'installer, à durer, elles sont surtout au service du vacillement du texte et du sens, comme nous l'avons dit précédemment ; le rythme est essentiel et déterminant : les mots contribuent à le mettre en place et à l'accentuer ; il joue un rôle actif dans la fabrication du texte qui se distingue justement par ce caractère musical mais néanmoins construit et ordonné ; le rythme est ici un facteur d'harmonie architecturale et vient compenser l'apparence fermée et paradoxale d'un texte basé sur l'allusion, la contradiction et l'usage codé des génériques et des déterminants, mais également des infinitifs et des participes présents.

Ce bouleversement de la syntaxe déplace en effet les possibilités de production ou de saisissement du sens au niveau des répétitions, des longueurs de vers et des blancs typographiques ; les redondances jouent également un rôle essentiel dans la mesure où elles fabriquent des séquences mémorisables, des sortes d'images sonores appuyées par des phénomènes d'assonances et d'allitérations très puissants.

Cette logique constructive autre répond également à une « rigueur surdéterminante » ; l'adjectif choisi renvoie à une logique implicite, « inconsciente », c'est à dire qui se met en place de manière intuitive, vitale sans que la volonté créatrice n'intervienne directement : là aussi, il faut chercher ailleurs ou plutôt autrement la rigueur du texte, en s'appuyant sur d'autres faits et d'autres preuves que ceux que l'on trouve généralement dans les textes poétiques qui cherchent à se plier aux normes en vigueur.

Cette rigueur est intérieure ; elle est issue de ce qui court à l'intérieur du texte et l'habite secrètement puisqu'en partie intraduisible en tant que tel : désir lancinant et utopique de joindre entre eux deux continents, deux ou même plusieurs langues, plusieurs cultures a priori antinomiques, plusieurs systèmes de signes et de report de l'épaisseur du monde environnant ; désir donc qui construit ses propres lieux au fur et à mesure qu'il se déploie comme impossible, et se donne à saisir sous le signe de la dépense : l'opération de nomination du monde se révèle un échec car sanctionnée par le vide, c'est donc au niveau symbolique que la récupération peut se faire et se formuler.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

L'écart qui reste toujours non comblé l'est en fait symboliquement par le rire et par la nostalgie, activités « inutiles » mais indispensables puisqu'elles servent notamment à s'affirmer dans la distance, le déchirement, la reconnaissance constructive de la mort.

Une dimension tragique s'inscrit ici, mais n'a cependant pas de fonction déplorative et déceptive ; au contraire, elle installe et renforce la place et le caractère dynamique du symbolique qui peut ici devenir le moyen de transformation et de lutte active qui renverse les fatalités de l'Histoire et de la philosophie et déplace intelligemment les terrains de la lutte idéologique en évitant les pièges des systèmes binaires, exclusifs, et /ou systématiques.

Stratégies ironiques et instabilité du théorique

Un des éléments de remplacement symbolique dans la réflexion sur la différence et sur le bilinguisme apparaît ici : il s'agit paradoxalement du rire qu'il soit ironique, cynique ou même fatal et perdu, il s'inscrit néanmoins comme un élément actif d'une « théorisation » qui prend en considération ses propres limites et ne prétend pas maîtriser l'intégralité d'une réalité sans cesse en fuite et foisonnante.

Regard sans cesse dédoublé, à l'affût de lui-même, l'attitude théorique ou plutôt, la démarche de théorisation veut relever d'une conscience multiple et acérée, qui ne cède pas à la tentation de tout savoir sans en savoir sur soi pourrait on dire, et sans préjuger d'une méconnaissance qui pourrait advenir à soi.

Le lieu du théorique ne peut exister que par et dans le rire car il dépasse alors l'esprit de système. Chez Khatibi, le lieu du théorique ne peut être que celui de l'effraction (et de l'infraction, serait-on tenté de dire.), lieu de la réappropriation de soi et des autres par des matériaux et des formulations inédites ; d'où l'intrusion du « faire » littéraire dont le but est notamment celui de dépasser l'enfermement et de laisser la place à la possibilité de l'avènement de l'imaginaire comme force de dépassement de soi et des limitations idéologiques entre autres.

Le lieu du théorique est le lieu de la création, du passage qualitatif et de la fuite non pas au sens péjoratif de ce terme, mais au sens de la transformation et de l'adaptation et donc de l'inventivité comme attitude qui doit présider au saisissement et à la compréhension du monde.

Pour Khatibi, le théorique n'est possible qu'au prix de cette dérogation :lieu de l'intelligence en acte, il essaie d'adhérer au saisissement de la réalité dans l'éclatement de sa richesse multiple.

Le théorique ne peut être également que provocateur car il s'agit pour Khatibi de mettre en place ou plutôt d'aiguiser une intelligence qui se veut sans cesse nouvelle, qui récupère et modifie les théories philosophiques, entre autres, pour les faire siennes, ouvrant des espaces inédits : « Le sujet se réclame alors de sa blessure, comme il se prête à toute oscillation entre le non-sens et le signe pur.». [75]

[75] Voir page 12.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Dans cette œuvre, le problème du sujet et de sa relation théorique, avec le savoir est posé dans sa dimension essentielle de questionnement fondateur, mais aussi narquois et moqueur, car il s'agit également pour l'écrivain de réfuter toute part définitive dévolue au savoir, comme tabou de ce siècle et de toute discipline. Pour ce faire, Khatibi tente d'instituer une démarche qui sera expérimentée plus amplement dans La blessure du nom propre.

Le texte et la jouissance

La blessure du nom propre de Khatibi continue d'instituer et d'exploiter une écriture hybride qui relève de plusieurs genres et de plusieurs registres. Le titre établit néanmoins une sorte d'espace tragique, marqué par la faille (qui peut être représentée spatialement par une fente, une zébrure), figure de l'absence notamment ; figure également d'une souffrance « taraudante », toujours présente dans la nomination, surtout celle qui concerne l'identité, c'est à dire la perception et l'organisation de soi- même.

Les enjeux de ce titre sont donc multiples : tous convergent néanmoins vers le problème de la constitution du moi à travers l'intériorisation et l'appropriation d'une ou plusieurs cultures.

Cette question essentielle permet à Khatibi de poser et d'utiliser une notion (qu'il cherche à instituer en concept) dont il cherche à découvrir l'origine de sa mise en place dans diverses domaines et plus précisément dans le passage de l'oral à l'écrit, sur le plan culturel :

« à quel moment le savoir est happé par un texte , une écriture ? Articulation du savoir à l'écriture, et par laquelle un émoi feutré et une jouissance méditative s'accordent à un art de vivre. » [76]

Derrière cette question, s'en profile une autre, plus profonde parce qu'elle met en jeu le plaisir et le désir, puissances fondatrices de la pulsion de vie qui oriente l'action de tout individu.

En d'autres termes, comment fonder le pouvoir de jouissance ?

On peut poser autrement la question : comment éprouver de la jouissance grâce à une continuité qui aurait été trouvée entre sa propre vie et ce que dit le livre, une convergence qui bouleverse de plaisir ?

Celui-ci recouvre la capacité « d'adapter ou de transporter pour l'utiliser » un texte vers sa propre vie : donc se l'approprier, le faire sien pour qu'il « habite » et transforme notre vie, pour qu'on en use afin d'en jouir, pour qu'il en devienne une source de plaisir puisqu'il permettra alors de faire de la lecture personnelle qu'on en a eue, une véritable fécondité.

On peut aussi poser le problème autrement : comment faire pour que le savoir ne reste pas seulement théorique ?

Pour qu'il innerve notre vie et y devienne source de connaissance ?

Une théorie qui ne serait que cela est-elle en accord avec elle-même ?

[76] ***In La Blessure du nom propre, p. 11.***

Comment peut-on faire du théorique avec les faits de la vie quotidienne et populaire, avec la respiration, le rire et le coït pour reprendre les termes utilisés par Khatibi ?

Autre aspect de la question : lié au précédent : si un livre emmagasine ou diffuse le savoir, de quelle manière peut-il le faire ?

Qu'est-ce qui fait qu'un savoir puisse s'imposer en tant que tel ou séduire et pénétrer ainsi dans un esprit et le transformer ?

« […] le livre et le concept de livre se définissent eux-mêmes comme blessure infinie du nom propre. Mais démesure se voilant elle-même dans une réconciliation cruelle avec la nature. » [77]

Où se font donc la jonction, le passage, l'écoulement de l'un vers l'autre, c'est à dire du texte vers le savoir et vice et versa ?

Le livre reste d'après Khatibi, ouvert, énigmatique dans cette ouverture même, et par la même démesuré (l'exemple coranique est pris dans ce sens.).

Il s'agit d'un espace qui appelle, qui creuse sans cesse une nouveauté potentielle, toujours à réaliser. Cette infinitude qui relève de l'inhumain ou qui en excède de très loin les limites est pourtant relevée, réinvestie et traduite dans le quotidien en signes ou plutôt « en intersignes » comme les définit Khatibi et il donne l'enjeu de l'usage de ce terme :

« … d'une sémiotique positive à une inter-sémiotique transversale, c'est encore le concept d'écriture qu'il faudra investir… » [78]

Le terme d'intersémiotique transversale utilisé par Khatibi demande une explication. Il se propose ici de tenir compte d'un élément essentiel qui est la culture arabe au centre de laquelle se trouve la culture coranique.

Mais, il insiste surtout sur le travail de transformation, de réinvestissement, de relecture, et de détournement effectué à partir de l'infinitude du texte initial.

Néanmoins le souci qu'il a de ce travail de transformation et la lecture qu'il en propose pose également le rapport entre culture populaire et culture savante d'une part ; et d'autre part entre livre et appropriation vécue du livre en tant qu'espace ouvert de savoirs (et dans ce sens toujours virulent, au sens étymologique de ce terme).

Cette question concerne toute son œuvre, et le concerne lui en tant qu'écrivain et en tant qu'intellectuel maghrébin qui réfléchit à son discours et sa production personnelle.

Si le livre est ici à saisir avec une majuscule, comme texte majeur dont le Coran , le livre est aussi pour Khatibi le lieu de l'infini ouvert, de la polyvalence et de la polysémie actives, toujours exploitables.

Khatibi se situe également dans les rets de cette interrogation puisque le texte majeur, comme il le désigne, traverse aussi son corps et son œuvre pour lui donner une orientation particulière. Il tentera d'ailleurs de donner une mesure de cette orientation lorsqu'il parlera de l'exemple de Abdelwahab Meddeb dans l'ouvrage Maghreb pluriel**.**

[77] ***In La Blessure du nom propre, p. 13.***

[78] ***Idem., p. 16***

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

Il y constitue une théorie de la production du texte maghrébin, tout en cherchant à montrer et à utiliser ce qu'on peut appeler le marquage culturel et la présence de cette inter-sémiotique transversale.

Dans ce cadre et d'après lui, il est possible de passer d'un système de signes à un autre grâce à l'utilisation d'intersignes qu'il définit de la manière suivante : d'abord d'après le Robert :marque, indice, relation mystérieuse entre deux faits ; puis d'après lui : « cristal sanguin à nombreuses facettes, à pointe régulière, et dont l'irisation vitreuse et fragile blesse le corps et le nom propre, en réinscrivant la symétrie cristalline identité/différence ». [79]

L'intersigne possède la particularité « d'adapter », de capter tout en modifiant des éléments de systèmes sémiotiques différents en leur trouvant une double finalité ou une double modalité de fonctionnement, à savoir l'identique d'une part, tout en affirmant la différence d'autre part.

On retrouve ici la volonté affichée par Khatibi dans Le lutteur de classe de trouver une nouvelle manière de s'assumer et d'assumer le champ de sa réflexion théoriquement : à savoir se servir de sa différence pour relire le même et vice et versa, tout en adoptant une position de « milieu mouvant » dont l'objet essentiel, même sur le plan épistémologique, reste la quête d'un « regard » aiguisé et sûr, qui serait sans concession aucune et qui pratiquerait alors un double ou même un triple examen. La pratique de ce regard se retrouve dans l'exploitation de l'extrême orient dont nous avions précédemment parlé et que Khatibi reprendra à travers l'intérêt qu'il montrera plus pour l'œuvre de V. Segalen. [80]

Le texte et la culture populaire

Il y a donc chez Khatibi une stratégie du déploiement épistémologique ambivalent, qu'il tente ici d'asseoir et de « légitimer » en se tournant vers des exemples précis qu'il emprunte notamment à la culture populaire (et accessoirement) à la culture savante :

« Se mettre à l'écoute de la culture populaire est une forte intervention idéologique qui traverse et contamine toute décision de parole. Ecrire ainsi c'est ouvrir, dans le corps qui parle, le procès du sens historique, par lequel une lutte de classes se déroule aussi à l'intérieur du texte. Le sujet tire à lui le dehors qui le fonde. Et le dissoudra » [81]

La culture populaire a en quelque sorte la particularité de dater les traditions, les emprunts, les discours qui se veulent anhistoriques, en mettant en évidence un savoir-faire, une sélection, un détournement de ce même savoir anhistorique qu'elle « corrompra », qu'elle recouvrira, dont elle exhumera des virtualités inattendues et même subversives .

[79] Ibid., p. 16

[80] In *Figures de l'étranger*, Denoël, 1987.

[81] ***In La Blessure du nom propre, p. 22.***

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

La culture populaire, possède donc, comme le suggère Khatibi une capacité créative, mais aussi une « capacité de lecture et compréhension » qui étire les discours et les textes officiels ou religieux ou autres, vers leur marge, leur non-dit, leur refoulé dira–t-on pour reprendre les termes de Khatibi.

La démarche plus ou moins spontanée, de cette même culture populaire, détournant les interdits et les tabous quelquefois majeurs d'une culture dominante, servira d'exemple à la démarche de Khatibi.

Dans ce sens, il cherchera tout comme elle, à mener sa lutte à l'intérieur des textes, en ayant recours et en s'appuyant sur un examen perpétuel de ses sources, sur la référence continuelle à un double espace celui du même et de l'autre, dans une démarche à la fois conflictuelle et dialectique.

Khatibi ne cède pas à ce qu'il appelle « la nostalgie de certains vieux diplomates désabusés », [82] qui optent pour la distance par rapport à ces jalons populaires, qu'ils pratiquent sans les comprendre, sans chercher à saisir ce que recouvre la lettre dont ils ont la simple pratique :

« […] ce qui est mis en jeu […] c'est une certaine théorie de la littérature orale reléguée dans le système magique. Or, cette littérature inclut en elle-même une théorie ontologique à valeur hautement sophistiquée, il faut donner à ce dernier sa charge la plus délicate et la plus riche de manière à cerner dans le texte « les purs motifs rythmiques de l'être » Mallarmé… autant de limites exacerbées du sens et de sa production. Ce savoir fonde une intersémiotique encore inédite.» [83]

On saisit ici un élément essentiel de la démarche de Khatibi : le regard sur la culture populaire doit changer pour que l'on puisse découvrir en quoi l'inventivité qui la caractérise peut nous aider à construire une nouvelle théorie des langues en situation de bilinguisme ou même de polylinguisme.

C'est ce que tentera de faire Khatibi : élaborer une nouvelle définition, un nouveau système du savoir basé sur la reconnaissance de la culture populaire, dont il est lui-même issu et dont il partage à la fois les formulations et les capacités de remise en question des paroles établies et dominantes pour mieux s'ouvrir également aux autres cultures avec lesquels « un bricolage » de la personnalité est possible, si on prête à ce dernier terme la définition de construction, modelage de soi sans cesse investi et enrichi d'une interrogation perpétuelle.

Eclatement et renouvellement du texte

Avec lui, la définition de genre puis de texte vont éclater pour laisser la place au polylogue dans lequel la fonction essentielle qui se met en place est celle de l'interrogation systématique, toujours effectuée à la lumière de plusieurs points de vue de réflexion, dont un s 'enracine dans le monde occidental et se réclame des philosophies les plus avant-gardistes et les plus actuelles ; puis un autre qui prend en ligne de compte un passé

[82] Ibid., p. 22.

[83] ***Voir La Blessure du nom propre, première partie : le cristal du texte, de la page 11 à la page 22.***

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

philosophique musulman qui a marqué la culture populaire ; puis encore la réflexion extrême orientale à travers l'école du Tao, mais également à travers les problématiques plus connues de l'espace calligraphique, de l'idéogramme .

L'écrit, le texte dont se réclame Khatibi est donc constitué par un espace novateur de tension, de tissage d'envers et d'endroitS dans lequel les problèmes posés tentent de dire à la fois les termes dans lesquels ils se posent mais aussi les présupposés qui les déterminent en même temps que les échos qu'ils suscitent dans le travail même qu'ils provoquent.

Le théorique pensons-nous se construit dans cette constante élaboration de soi, dans ce déplacement continu, dans cette échappée vers une tentative de compréhension totale de soi en instance de connaissance, quelque soit sa dimension utopique.

Ce lieu vivant où se fait la théorie coïncide avec la quête d'une forme littéraire nouvelle dont le projet d'écrire ne s'éloignerait jamais du corps et de ses réalités (ou de la corporéité dans sa densité matérielle et souffrante) parce que ce dernier est le lieu de réalisation et « d'incarnation » de cette théorie de manière plus ou moins différée.

On songe ici aux titres donnés à ses principaux ouvrages : *La mémoire tatouée* **,** *La blessure du nom propre, Le livre du sang,* ces titres dans lesquels il développe ses rapports très étroits avec sa culture d'origine comme avec l'écriture en rapport avec son caractère indélébile cuisant, mortel mais irrémédiablement et puissamment gravé dans l'être, se confondant avec sa chair et avec sa vie.

Mais il y dit également plus ou moins implicitement ses rencontres avec les cultures autres et les cheminements souffrants, éclatants ou hésitants qu'ils provoquèrent en lui.

La forme littéraire que Khatibi essaye de faire naître serait une forme de confluences :

« […] celui qui écrit doit mettre à l'écart tout dehors du texte, toute extériorité importée, accidentelle et empirique. Si ce sujet supposé souverain ne crée pas de forme, il doit au moins construire son livre par une rigueur intrinsèque. Tourné vers son centre, ce livre s'anime selon sa propre répétition. Il ne doit répéter aucun texte, mais se répéter selon une circularité du Même. » [84]

dans laquelle se dessineraient les généalogies de l'œuvre, intertextualités intrinsèques et extrinsèques, versions diversement construites d'une même réflexion concernant la quête de soi, d'un soi déterminé de plusieurs manière, par plusieurs cultures, plusieurs lectures, et plusieurs reconnaissances plus ou moins successives et agissant sur elles simultanément.

C'est dans ce contexte que Khatibi élabore plus ou moins explicitement sa théorie du langage et de la pratique littéraire qui ne peut se séparer d'une théorie du « faire » élaboratif du fait littéraire, de ce qui est en amont de la production littéraire et la travaille de l'intérieur ainsi que de l'extérieur et toute « l'obscurité » qui en découle.

Ecrire reviendrait à essayer de saisir ou du moins de désirer poursuivre l'ubiquité d'un moi complexe qui est à la fois le même et l'autre, dans la parole du même et de l'autre,

[84] ***In Figures de l'étranger, P. 31.***

dans un jeu complexe d'inversions identitaires, qui seule est à même de rendre compte de l'intensité, de la profondeur et de la complexité de ce que je suis est et de ce que l'autre est.

Avatars d'une image transversale et brisée, le moi ne se dit, ne se formule que dans cet éventement salutaire, dans la dénonciation caustique de cette facilité à devenir sans être néanmoins , dans l'épaisseur nominative qui est défense et quête de soi.

Cette opération complexe passe par l'instauration d'un dialogue ou d'une parole à l'encontre et avec la culture populaire ; on remarquera que cette instauration est relevable au niveau des œuvres des autres écrivains qui font partie de notre corpus d'étude.

En effet, nous pensons qu'elle correspond à un moment essentiel de leur quête. Elle se trouve donc, sous forme d'interrogation au début de leur aventure littéraire, mais elle ressurgit sans cesse avec de nouvelles pistes d'approfondissement.

Cette attitude permet à ces auteurs maghrébins, d'estimer et d'interroger le rôle de cette culture dans leur propre formation et de mesurer également les possibilités de recul et d'extranéité qu'elle peut donner pour formuler une parole authentique c'est à dire qui cherche à nommer son enracinement réel, quelle que soit la difficulté de cette parole.

Car la parole populaire « enserre » la production littéraire des écrivains. Elle la couvre et l'exhume dans un mouvement d'aller-retour. Non seulement du point de vue littéraire bien sûr mais également du point de vue linguistique et elle est liée à la (les) langue(s) maternelle(s) et ses différents usages.

D'où l'importance pour Khatibi, de revenir à ces usages populaires que sont le tatouage, le talisman, l'érotisme, etc. Ils sont comme il dit un prolongement inédit, inattendu des savoirs, tout comme ils dressent le caractère difficile et énigmatique des transformations et des appropriations qu'ils en font.

Ce prolongement peut être initiateur ou servir de moyen d'investigation et de découverte de son propre investissement personnel, de son propre détournement de cette culture savante et de cette culture populaire.

Lectures, adaptations, oublis, reprises, un savoir de la marge est nécessaire pour Khatibi qui y voit le plus sûr moyen d'approfondir sa propre connaissance, de revenir aux sources ontologiques de son propre dire, de son nom propre comme il le dit.

Pour cette raison, le livre occupe une place essentielle dans son œuvre, livre dans le sens où l'entendait Mallarmé, qu'il cite souvent à cette enseigne.

Modèle abstrait, suspension hiératique et rythmée du monde, nomination globale et centrale, donc extérieure et intérieure au monde et à soi : le livre comme construction formelle mais néanmoins énonciative de tout savoir définitif, dans son aspect imprenable et abrupt, nécessitant un travail sur soi.

Un autre livre s'ajoute à celui-ci comme nous l'avons dit précédemment, celui dont une part la culture populaire maghrébine s'inspire : il s'agit du livre coranique, dont le projet comprend également cette envergure totalisante, ce recouvrement inventorial, mais sans cesse en profondeur, dans l'accumulation des mystères et des secrets, seuls à même de donner une caution quelconque à l'univers.

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

La constitution du livre passe bien par la lettre, par le signe et la puissance d'évocation qu'il possède dans le monde coranique, dont Khatibi va reprendre quelques unes des explorations possibles.

Il en donne une démonstration dans Maghreb pluriel, lorsque parlant de Abdelwahab Meddeb, et citant le rapport de ce dernier à la langue, il exploite la signification cachée, anagogique et analogique de la lettre « a » de Abdelwahab.

Des travaux universitaires ont montré également l'importance de certains systèmes assonantiques dans la mémoire tatouée par exemple. [85] L'importance du rythme basé sur le travail lexical et consonantique ressort dans le Lutteuret même dans des textes plus tardifs écrits en prose.

« Le faire littéraire » qui est également théorie du langage littéraire chez Khatibi passe donc par cette exploration phrase par phrase, lettre par lettre, de la puissance élaborative de la langue à travers tous les éléments qui la constituent.

Ecrire dans une autre langue, revient de toutes les façons à écrire la langue autre, celle de la compilation, de la vie, intense, débridée, philosophique et poétique à la fois.

On le voit ici, comme pour Mohammed Dib, l'écriture littéraire et sa théorie ne recouvrent pas des activités simples : au contraire, elle désire prendre en charge la complexité des positions qui sont à l'origine de l'acte d'écriture ; mais cette complexité n'est pas perçue ni présentée de la même manière et ne s'appuie pas sur les même éléments théoriques et discursifs ; Chez Dib, une puissante allégorisation du monde et de ses enjeux se dessinent derrière la théorie des signes hiéroglyphiques et de leur imprenabilité tels qu'ils apparaissent dans le Talisman .

Cette allégorisation se développe et donne à lire son opacité et sa dispersion dans l'œuvre plus tardive. La prise en compte, puis l'écriture élaborative de la complexité n'est pas une mais elle conserve son caractère difficile.

Elle est à la base du codage et du renversement symbolique de la narration par le jeu des écritures italique/scripte ; la narration n'est pas une opération de nomination des instances et de repérages des espaces plus ou moins conventionnels de l'écriture, à travers lesquels se redistribue la parole.

Elle devient un jeu de miroirs, effondrement successif des voix condamnées à la solitude pour que ne puisse surnager que l'acte polyphonique par sa force de démembrement et de réactivation de possibilités autres de confection d'un texte.

Chez Khatibi la même force élaborative travaille dans le sens de la diversité et de l'éclatement. La même ubiquité énonciative rentre en action mais sous une forme dissemblable, qui interroge les lieux et les formes du savoir qui reste des moyens de circonscrire la complexité du monde, dont nous avions parlé précédemment.

Sur cette dernière dimension inhérente au discours confectionné par Khatibi, vient se greffer la difficulté de recourir à soi de manière claire, et même le refus sciemment énoncé de le faire.

[85] Voir *Sujet et écriture dans l'œuvre de Khatibi*, de Kamel Nafa , thèse de Magister soutenu à Alger en 1996.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

A la démarche qui tient encore du même et du continu, qu'est la quête nominative de soi, Khatibi préfère et le dit le recours au « je /jeu » prismatique de la séduction et à ceux d'un savoir « orphique » qui découpe l'être pour lui imprimer un nouvel ordre, ailleurs et autrement, au-delà de la mort et /ou la prenant en charge en la plaçant en son centre même.

Ecrire revient à tracer l'itinéraire sanguinaire et ironique de cette nomination de soi qui traverse l'instance du je, la renverse et la balaye pour atteindre un tracé absent où le rire (de soi notamment) déjoue la propension à « l'enflure » ou à la prétention qui instaure les mots du pouvoir et de la domination.

Contrairement à la voix dibienne qui « habite l'air et la lumière », lieu improbable, mais point de vue complexe de l'extranéité interne ou centrale, les voix portées par Khatibi sont celles qui s'affrontent avec les instances qu'elles semblent représenter pour mieux permettre leur rencontre, puis leur disparition dans un jeu d'échange de contraires identitaires dicté par le mouvement humoral qui fonde la dynamique de la nature, et qui appartient dans l'ordre du Tao au mouvement du yin et du yang .

La théorie de l'écriture littéraire proposée et pratiquée par Khatibi est celle de l'évanouissement, comme le sourire du chat de Lewis Caroll : seul celui-là demeure, durable, derrière tous les mots, les dires, les faires, les sens ; sourire énigmatique de l'énigme, qui ne peut jamais être résorbée mais se profile toujours, attenante à l'activité littéraire et au discours qui lui correspond ; d'où l'intraductibilité qui demeure au- delà de toutes les activités et dans la distance ; il se réalise ici dans sa dimension ironique car la distance est celle du JE par rapport à lui-même ou au monde environnant. De même qu'elle désigne la distance du récit comme inhérente à la pratique qui le permet.

Cette distance est à la fois un enjeu positif ou négatif selon l'angle que l'on pratique dans ce cadre : positif puisqu'il s'agit d'une chance : celle du recul, de l'ouverture, de la quête éventuelle ; négatif, parce qu'il s'agit toujours d'une perte, d'une distance, d'une approximation toujours réitérée, traçant le sillage d'un inachèvement continu. Cette marge inflexible et constante demeure et fonde le théorique, à condition qu'on ne le prenne pas au sérieux.

Le signe détourné

L'enracinement populaire de cette « attitude théorique » avec tous les présupposés que nous venons d'avancer, et qui la situe donc dans l'activité de l'ironie apparaît donc ici à la manière du rire de Djeha, ou de celui qui s'inscrit ailleurs que dans une pérennité factice, celle notamment d'une culture dominante savante, qui passerait par les livres, l'édition, la transmission répertoriée, avant qu'elle ne rencontre les réseaux clandestins de la culture populaire qui la détournent et lui donne la force de l'implicite, ce dernier jouant sur les marges, les non-dits, l'ellipse dont nous verrons plus loin la fonction littéraire et symbolique.

L'enracinement populaire entretient également un rapport avec le sentiment exacerbé de la finitude, de l'inanité, du désert, métaphore extrême du vide, de l'extinction et du retour incessant au développement plus ou moins harmonieux des deux forces yin et

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

yang, dans leur tressage infini de l'univers.

Dans cette épaisseur, le signe apparaît en surbrillance. Il est l'emblème de la sursaturation et du vide, de la difficulté liée au dépouillement extrême, dont il cumule les aspects contradictoires et complémentaires.

Il prend en charge plusieurs plan de la parole et de l'écriture : espaces, sons, symbolisme, pureté des lignes et valeur des tracés qui peuvent devenir, le cas échéant, nomination, reprise, emblème, trace de savoirs enfuis innommables oubliés, perdus puis vidés (comme il le dit pour le tatouage).

Mais le signe reste néanmoins une mémoire vivace tournée vers une modification continue : la rencontre du monde et de soi, du nom et de l'autre, d'où son sens essentiel, son usage, son apparition sur les couvertures des ouvrages ; tout comme il fut le centre d'intérêt d'un ouvrage publié par Khatibi en collaboration avec un peintre calligraphe marocain Sijelmassi.

Khatibi y inventorie et y exploite toutes les formes calligraphiques utilisées, comme les différents d'écriture et de signature, dans tous les actes quotidiens et officiels du monde musulman.

On voit apparaître des continuités et des détournements du Livre, une surexploitation divinatoire des caractères fixes d'une langue sans cesse modifiée et cataloguée dans son élégance luxueuse et dispendieuse. L'intérêt pour le signe est manifeste : celui-ci n'est pas une unité fragmentaire.

Si elle n'est pas rattachée aux autres, elle exprime néanmoins la convergence des ordres théoriques et théologiques qui frappe le corps, c'est à dire l'homme dans sa vie, sa pensée, sa chair et sa réflexion comme un tatouage marquerait une appartenance.

Le signe peut cependant être détourné, évidé, pour exhiber alors le triomphe du détournement de l'ordre établi expulsé et démenti par des usages de la lettre qui feront alors simplement resplendir la beauté du corps et sa résistance à toute tentative d'en apprivoiser la sensualité dominante .

La littérature, l'écriture prennent appui sur le signe et possèdent ce pouvoir de dépassement et d'excavation qui permet de dépasser sans cesse le sens et d'en situer la faiblesse et la facticité.

En tant que polylogue, l'activité littéraire permet de faire affleurer « les activités inconscientes » qui ne sont pas directement nommables par les notions et les systèmes théoriques en cours.

L'enjeu des textes littéraires et d'une théorie de ces textes est déplacé. Il s'agit de faire surgir un entre-deux des espaces où viennent se déposer les contradictions, les irrésolutions, les suspens, les blessures impossibles à résorber par le raisonnement théorique ou même esthétique.

Excès, limite, l'écriture de Khatibi se proclame comme travail interrogatif, quête d'une position impossible mais tenable néanmoins dans ce registre excessif, toujours au-delà d'elle-même dans une trame indéfinissable mais présente, vers d'autres modalités du texte et de la lecture .

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

Nous venons de tracer ici les principaux jalons de travail du cryptage de l'écriture, tel qu'il apparaît dans les textes fondamentaux (et en général initiateurs) des auteurs sur lesquels nous avons choisi de travailler.

Leurs approches, leurs préoccupations sont bien sûr différentes, néanmoins elles laissent apparaître un certain nombre de points communs que nous avons relevés dans notre travail d'analyse, en dehors des inscriptions plus ou moins intertextuels que les auteurs choisis font d'eux-mêmes et de leurs rapports respectifs.

Nous remarquons l'existence, chez chacun d'eux, d'une démarche de théorisation plus ou moins inscrite dans leurs textes. Théorisation qui ne s'inscrit pas nécessairement en ces termes. Elle est plutôt la continuation, la complémentarité, l'autre face de leur création, au sein de laquelle il leur est possible de poser des jalons de raccordements avec « le réel », des pistes de réflexion et de présentation de la relation œuvre/vie.

La continuité naturelle et voulue entre ces deux domaines est donc, de notre point de vue, nécessaire, non pas dans sa dimension biographique ou accidentelle, mais dans l'optique du travail intérieur qu'elle indique, que chacun des écrivains a été amené à réaliser sur lui-même et sur sa vision de l'écriture. Cette dernière est comme nous l'avons précisé précédemment une opération d'interrogation de soi et du langage, de la création donc.

Il s'agit pour eux également de développer la continuité naturelle qui existe entre la « culture quotidienne de l'homme », celle dont il « pétrit » ses jours, avec laquelle il leur donne du sens et de l'épaisseur, en rapport avec l'utilisation qu'ils en font lors de l'écriture.

De même interrogent-ils la culture populaire dont ils sont issus, ou celle qu'ils ont adapté par la force des choix et des circonstances.

Les déterminations historiques et culturelles sont subsumées, appropriées, intégrées dans un processus de réflexion et de création, dans lequel elles prennent un sens plus actif qui féconde l'ensemble de l'œuvre en l'arrachant aux simplifications et aux lieux communs.

L'écriture de la difficulté est donc vécue et pratiquée comme la révélation assumée de l'incessante nouveauté de la relation à soi et à l'autre ; relations qui possèdent en commun un caractère imprenable, insituable et complexe.

Pour rendre cette épaisseur décisive, l'écriture de la difficulté emprunte trois caractères essentiels chez nos trois auteurs :

D'abord, la mobilité : l'écriture des trois auteurs est caractérisée par le dynamisme, la métamorphose, car le changement qui l'inaugure, la traverse et la transforme, vient de l'intérieur ; il est le résultat d'une poussée vitale contiguë à l'opération d'écriture, elle-même vision interne, résultat d'un point de vue sans cesse en déplacement ou proprement insituable, parce qu'au-delà de toutes les configurations de récit ou d'écriture.

Ce changement provient également du rapprochement, effectué par le narrateur-voix, entre deux éléments qui paraissent lointains l'un de l'autre pour les lecteurs, mais possèdent néanmoins, par dessus les évidences, des caractéristiques communes, seulement appréhendées par le narrateur et le lecteur « élu » ou « préférentiel », qu'il

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

invite au jeu du décodage tout en respectant néanmoins « leur intégrité absconse ».

Nouveau contrat de production et de réception du texte, tout comme les précédait un nouveau contrat d'identité qui n'exclut pas les jeux de passages identitaires, les masques, entre le narrateur, auteur, scripteur, écrivant. On peut voir, à cet égard le poème 32, page 58 du lutteur.

Ces caractères sont relatés ou retranscrits grâce à un processus de métaphorisation, qui les « altère », les modifie et les code. D'où le phénomène d'aridité et de difficulté qui rend le texte partiellement inaccessible, lors d'une lecture qui ne prend pas le temps d'être active et interrogative, mais également curieuse jusqu'au point d'aller se documenter. Car le texte invite notamment à redécouvrir l'Histoire et les enjeux culturels qu'elle représente. Se relire soi-même est spécialement une des dimensions inscrites de cette historicité à reconstruire et à relire.

Pour les trois auteurs, on peut parler de deux faces d'un même phénomène : l'assèchement ou l'épuration jusqu'à la blancheur presque exclusive de la page (comme dans la production poétique de Dib par exemple) ou l'excès langagier jusqu'à « l'enflure » sur emphatique telle qu'elle est pratiquée par Meddeb ou Khatibi.

Dans les deux cas, l'un des buts recherchés par les auteurs est celui d'exhiber le corps de cette écriture, en en montrant le caractère résistant et opaque ; mais également en soulignant le caractère problématique des images, des mots, des caractères ; en réfléchissant le caractère d'abord interrogatif de cette même écriture.

Interrogative donc, mais également puissance de travestissement, donc de modification et de voyage, de pérégrination, l'écriture est destinée à déstabiliser le lecteur dans la perception qu'il a de lui-même et de sa position dans le processus de lecture.

Puissance également des confins, des extrêmes à travers lesquels l'expression se perd, se modifie et devient autre, l'écriture de la difficulté possède également ce caractère d'exercice, d'expérience et de laboratoire, au sein duquel tout est permis, où tout est possible, notamment la défiguration de soi et du monde, puis leur disparition ou leur réapparition derrière le chiffrage d'une énonciation renouvelée, qui change les données des problèmes posés au préalable.

L'écriture et la langue ne sont plus des moyens de communication : si elles se proposent de livrer des connaissances, elles organisent alors ces connaissances selon les sens qu'elles désirent, car elles sont le lieu d'accomplissement et l'instrument du désir.

Dans les récits qu'elle construit l'écriture est toujours en décalage métonymique ou métaphorique car écriture du rêve , d'un ou de plusieurs rêves qui la hantent et qu'elle traduit alors sous formes hiéroglyphiques, c'est à dire, sous forme d'associations de plusieurs codes, qui sont eux-mêmes transcrits par plusieurs types de signes.

Cette écriture nécessite donc une lecture appropriée aux multiples dimensions et paliers, ainsi qu'une démarche de simultanéisme qui conjugue ces paliers et tente de les dissimuler l'une dans l'autre et attire ainsi l'attention sur l'importance de la lettre et du signifiant, comme éléments rayonnants et mystérieux, résistants en dernière instance, lisibles et illisibles à la fois.

Malgré ce caractère aléatoire, fermé et même scellé, l'écriture est détentrice de la

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

narration, dont elle instaure tour à tour les soubresauts, les fluctuations et très accessoirement la continuité.

La narration, « forme du dire »

La narration fonde le récit, même dans une déflation ou une absence. Elle en donne la direction, l'inflexion, l'orientation. Elle construit, elle marquète, elle glose, elle « néologise », elle évente, elle construit ainsi un polylogue en restant attentive doublement à ce qui la constitue et à ce qui l'habite. Elle se situe en amont et en aval d'elle-même, tout comme elle cherche à saisir tout ce qui la constitue et fait sa trajectoire. En ce qui concerne Dib et Meddeb, elle s'associe le conte et l'utilise de diverses manières : elle réécrit le mythe ou la légende, en en pénétrant les fondements.

Elle appelle, elle convoque, elle répond ; elle organise un espace de rencontres et d'interpellations ; elle brasse et elle détourne des références et des matériaux de provenances diverses. Elle déguise la/les voix qui la traversent, l'habitent ou sont à son origine.

Elle est surtout la voix des voix, la puissance qui contribue à poser l'acte de parole, qui cherche à l'arracher à la banalité, à l'exercice quotidien et répétitif pou lui conférer une singularité décisive.

La narration installe donc un dire démultiplié, excessif et virevoltant sur lui-même.

L'écriture permet d'explorer ainsi une scansion différente des récits, basée sur l'illimité, l'indéfini, la hachure, la brisure, la disparition :mise en texte syncopée et exclusive, soliloque, échos et reprises, le texte est tour à tour, murmure, cri, silence, portés par des souffles, des absences, des oublis ou des blancs, des omissions volontaires, des mots mis à la place d'autres, métonymies ou métaphores, qui entretiennent tous le rythme tourmenté et pourtant continu de cette narration impossible, déchirée , toujours approximative et pourtant toujours centrée autour d'un objet qu'elle ne peut achever et dont elle ne peut donner qu'une approche approximative. Mais sa forme est néanmoins acquise : il s'agit de la convulsion.

La forme-sens convulsive

L'écriture met en place la narration ; elle construit la forme-sens convulsive, parce qu'elle est le lieu de la transe/transformation. Nous rappelons la définition du préfixe trans- : par delà, qui a également le sens de au-delà, à travers et marque le passage ou la modification.

L'écriture crée un espace qualitatif qui engendre un changement notamment dans la nature de la langue, qui devient espace d'un avènement, même si celui-ci est difficile.

Ce changement est de nature symbolique, alchimique, magique parce qu'il s'appuie essentiellement sur des correspondances, des relations métaphoriques ou

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

métonymiques. L'usage de la langue devient donc une traversée, une remontée également, c'est à dire une ascension originelle/originale dans les itinéraires de la constitution de cette langue rêvée-rêvante, infiniment productrice, selon d'autres situations d'énonciation, d'autres références/référents.

L'écriture réinvente donc la langue et la délivre des définitions conventionnelles qui en sont faites et qui sont produites par une pratique, elle- même conventionnelle ; tout comme est réinventée(ré-imaginée) la communauté utilisatrice de l'œuvre, communauté voyageante, venant de tout bord, capable d'être au moins lectrice partielle de l'œuvre ; simultanément , l'écriture réinstalle la parole, dans son jaillissement inventif, dans la situation particulière d'être en instance de rencontre : paroles de masques ou de blasons, d'emblèmes et de symboles, qui cherchent de par leur seule existence, les compétences aptes à les reconnaître ; paroles déguisées donc, énigmatiques, destinées à être élucidées ou à être désignées en tant que telles, brèves fulgurances d'une rencontre faite sur le mode de la surprise, de l'éblouissement fugace, unique.

L'écriture de la difficulté cumule ces caractères en utilisant chacune des unités qui la constituent et elle transforme sa signification de cette manière : graphies ou graphèmes, caractères qui deviennent des idéogrammes, dessins ou symboles, elle brasse des signes et leurs systèmes respectifs d'inscription pour désigner la quête du signe total, qui combinerait tous les matériaux, dont elle se sert pour rendre sa trame.

La forme-sens convulsive implique également l'aspect intérieur et antérieur de la langue, notamment les univers nominatifs et formels dont elle est issue, les facteurs qui l'ont fait naître, les dépassements qui la soutiennent et la relancent. On peut la représenter par une sinusoïdale qui configure les deux figures qui caractérisent cette langue, à savoir le chiffrage jusqu'à la disparition (du sens notamment ou de l'écriture comme dans L'héritier enchanté) porté par l'éclatement, la révulsion et l'extinction du mot par lui-même et en lui-même ; et d'autre part, l'apparition solitaire ou la répétition du mot dans un logique obsessionnelle, oratoire et/ou jubilatoire.

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

Troisième partie : Les espaces de production de l'illisibilité

Ecrire, mais sans jamais accepter le statut donné par avance à l'écrivain, l'écrivant ou le narrateur, telles semblent être les démarches voulues et pratiquées par nos trois auteurs.

Ils n'acceptent pas les règles du jeu d'un terrain déjà suffisamment miné, et qu'on cherche, par ailleurs, à assimiler à celui, abstrait et aseptisé, de la pratique de la littérature.

Or, on le sait, derrière cette appellation générale, des jeux de rôles contraints, pourrait-on dire, sont imposés plus ou moins clairement aux écrivains (même à travers le système des prix littéraires), qui sont alors désignés, représentés et présentés aux différents publics suivant des termes qu'ils ont plus ou moins choisi, et qui agréent aux attentes de ces mêmes publics.

Ils peuvent ainsi sciemment accepter de jouer les rôles désignés, et ce de manière officielle, car sur le terrain de l'écriture à proprement dit, les termes de cette problématique sont toujours plus complexes et plus fuyants. Les récupérations deviennent possibles de par et d'autre de la ligne des discours tenus par les médias et autres courroies de transmission des idées dominantes.

Il en est ainsi des trois écrivains choisis, qui demeurent avant tout , et officiellement , des écrivains maghrébins de langue française ; mais le degré de pratique de cette langue, la relation élaborée et variée qu'ils entretiennent avec celle-ci et les autres qui font partie

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

de leurs bagages historiques et culturels, en font des locuteurs privilégiés, des observateurs internes à la langue qu'ils utilisent pour écrire, qui la scrutent « du-dedans », à travers leur choix et leur histoire, leur pratique quotidienne et le recul instauré par cette multiplicité de facteurs.

L'appellation officielle qui les consacre, révèle son caractère étriqué, éculé, rapide, dès que le lecteur, un tant soit peu habitué à leurs écrits, entreprend de les examiner un peu plus précisément. Pour éviter ou contourner la véritable tyrannie du discours dominant, et même pour le ridiculiser, nos auteurs ont recours à une réflexion, une procédure de « protection » élaborée, une sorte d'opération de camouflage diversifiée, dont le travail sur l'identité est une des étapes seulement.

Elle se met en place autrement à travers des modalités aussi diverses que la constitution de leurs textes, en doublet, en promenade initiatique et/ou culturelle, configurations diverses qui permettent alors de déployer un inventaire de lieux d'élaboration de la parole divergents, originaux, à travers lesquels la nomination du monde se modifie et propose à celui qui la prend en charge des virtualités nouvelles et inédites.

Ces espaces, à partir desquels la parole se fabrique, s'organise et « se donne » à saisir, ne sont pas accessibles directement et ils servent à produire autour de ces œuvres, un véritable « no man's land », c'est à dire, un lieu ou un espace non visité au préalable, une virginité violente qui interpelle autant qu'elle déconcerte.

Ce système « de défense », comme nous l'appellerons, mais il n'est pas que cela, relève d'une volonté délibérée qui rapproche d'abord l'écriture d'une activité ironique, retranchée, en rapport avec le déguisement, le travestissement difficilement cernable par une opération d'investigation et d'identification de facture traditionnelle ou classique : nous avons déjà vu que les instances du récit et ses modalités sont complètement perturbées, voire inexistantes.

Ces espaces recouvrent plusieurs domaines. Parmi ceux-là, le point de vue à partir duquel s'envisage et se met en place l'opération d'écriture.

Le terme « point de vue » n'est pas à prendre ici suivant un sens restrictif, tel que l'entendait Gérard Genette. [86] Nous lui donnons le sens plus large de conception même que possède l'auteur de son propre travail, à partir du moment où il s'envisage comme créateur, puis éventuellement comme narrateur ; dans ce cadre, il met de côté toutes ses caractéristiques sociales , du moins momentanément, qui l'accompagnent.

A ce moment essentiel de sa créativité, on peut se demander comment et d'où la voix lui vient-elle ? C'est à dire, comment et grâce à quels éléments, il construit cette voix, comment il l'oriente, dans quels espaces et lieux plus ou moins balisés l'implante-t-il ?

On se pose ainsi une question de pragmatique, à savoir, quelles sont les compétences qui sont à l'origine de la prise de parole et quelles sont les performances qui lui donnent ses pouvoirs de transformation, et de travail au sein des références dominantes ?

[86] In *Figures III* de G. Genette, chapitre 5, Seuil 1972, page 225 et suivantes.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Ces espaces, à partir desquels se formulent les paroles, les images, la langue littéraire, appartiennent notamment aux cultures dont sont originaires ces écrivains, ou à celles qu 'ils ont adopté et qu'ils pratiquent parce qu'elles sont devenues leurs. Appropriation dont nous avons vu les modalités qui dépassent le cadre strictement historique ou linguistique et sont de nature plus intérieure, plus personnelle et plus symbolique.

Nous ne parlons pas ici d'intertextualité, ni de convergences ; nous parlons d'instruments, linguistiques notamment, de forgeage avec lesquels ces écrivains se créent une voix originale et unique, c'est à dire, une force du dire qui va donner à leurs écrits une force perlocutoire, qui passe outre certains discours établis, va les traverser, les remettre en question et toucher alors des domaines étrangers à ces représentations dominantes.

Un jeu subtil de déplacement et de décentrage est ainsi effectué, qui passe par des inversions, des transpositions, d'une aire à une autre, de notions apparemment étrangères et hétérogènes, des questions apparemment bien tranchées et bien situées dont la formulation et les enjeux vont être modifiées. Chacun des écrivains retenus donne à voir, dans l'ensemble de son œuvre, des illustrations diverses de ce type de travail de reconstruction et de « redéploiement » de la situation de la littérature, qu'elle soit maghrébine ou universelle.

Car l'enjeu majeur de ces démarches est également celui-ci : déplacer les situations d'une littérature vouée plus ou moins aux ghettos, à une compréhension limitée et partisane des publics, guidés par la culpabilité générée par la problématique de la dominance et de la domination.

Ainsi, « la voix dibienne » emprunte au merveilleux de type maghrébin et musulman, mais également des contes et des proférations magiques, ou celles excessives de la folie, notamment dans ses modèles littéraires, tout comme elle s'appuie ou entre en dialogue avec des œuvres particulières et limites dirons nous de la littérature occidentale, comme nous aurons l'occasion de le voir.

La voix de Khatibi s'organise autour d'une profération-harangue mystico-populaire, mais également pseudo-scientifique . Tout comme il emprunte certaines de ses formes à l'apologue, tel qu'il apparaît dans les cultures populaires, notamment. ; la voix de Meddeb emprunte à l'illuminisme visionnaire des devins populaires ou des mystiques clairvoyants, des temps lumineux de l'Islam, et des savants qui le caractérisaient. Cela n'exclut pas, surtout pour cet auteur, que d'autres modèles de voix soient empruntés ou du moins désignés comme horizon plus ou moins lointain du « discours romanesque », mais aussi du faire poétique dont se réclament aussi ces auteurs.

En parlant de lieux ou d'espaces producteurs d'illisibilité, nous abordons donc le procès du travail d'écriture. Nous nous demanderons où se place l'écrivain quand il écrit .Nous essaierons d'identifier quels sont ces parcours réflexifs culturels. Que nous dit son écriture à propos de l'exécution et de la mise en place de ce travail ? Que laisse transparaître la mise en écriture du texte ? Que permet-elle de découvrir à propos du statut fantasmatique ou fantasmé qu'adopte l'écrivain. Nous n'opterons pas ici la démarche d'analyse psychanalytique, mais nous travaillerons exclusivement sur les textes, leurs points de vue narratifs et les variations qui les caractérisent.

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

On cherchera donc à déterminer comment l'écrivain se met en mots à travers le tracé de ses lettres et le contour de ses mondes.

L'apparente et la réelle difficulté des auteurs choisis diffère néanmoins pour chacun d'eux : ils sont d'abord des créateurs originaux, solitaires, à l'origine de leur propre espace de parole et de références. Néanmoins, un certain nombre de points communs que nous avons voulu repérer, apparaissent de manière récurrente.

Nous ne prétendons pas ici les épuiser mais en circonscrire quelques uns qui nous aideront à suivre ce lent et discret travail d'insertion de leurs voix, de leurs paroles, de leur voix vivante parce qu'en rapport avec et en interpellation, même indirecte, avec le terrain de la littérature, de manière générale, et de la littérature maghrébine, en particulier, mais également des questions idéologiques et culturelles qui y sont liées.

Nous repèrerons ce travail de « transfiguration de soi » et du monde, loin des indications données par les quatrièmes de couverture, en nous appuyant sur l'utilisation plus ou moins différée des « actes de discours » privilégiés des littératures écrites ou orales qui les touchent, et qui apparaissent ainsi comme des puissances modificatrices, comme « une substance littéraire active » qui travaille dans le rapport de soi à soi et dans le rapport de soi aux autres.

Car il existe aussi « une identité littéraire » au contact de laquelle la simple vie quotidienne de chacun se transforme, car saisie par cette même identité, qui la pénètre et modifie son ordonnancement.

Nous avons dégagé trois axes essentiels de travail, qui nous paraissent être de véritables « logos », au sens étymologique de ce terme, producteur de soi et du rapport aux autres, sorte d'invention d'un nouveau code relationnel et langagier, mais aussi social et littéraire : il s'agit de la voix inventée et revendiquée par les trois auteurs dont il est question ici.

Notre premier axe de travail sera l'activité poétique. Il s'agit d'un champ d'organisation de la parole à partit duquel s'agencent un discours et une vision du monde. Nous entendons par activité une position pleine, totale ; un espace producteur à l'origine d'une transformation de soi dans le saisissement d'une ou plusieurs langues en présence, des lexiques qui s'y jouent, des rapports au monde, qui seront tous plus ou moins profondément influencés par la/les positions impliquées par et dans cette expérience poétique.

Cette position induite par l'activité poétique est relevable à travers les choix effectués par les auteurs dans leurs productions en général et dans leurs recueils poétiques plus particulièrement , les constructions formelles et langagières qui les caractérisent, les formes sens qu'ils y développent ;

On ajoutera à cette démarche, l'étude du ton qui énonce et implique un certain nombre d'actes de langage particuliers liés à ce ton. Cette approche implique d'ailleurs la conscience implicite de l'aspect oral de l'écriture, même si celui-ci est tu par l'usage dominant de l'écrit et de la lecture ; le poète est d'abord celui qui déclame, qui écoute et entend ce qu'il dit. Nous prendrons également en considération les romans puisque l'activité poétique y joue un rôle important mis en évidence par les situations.

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

Le deuxième lieu producteur d'illisibilité : est constitué par les textes « théorico-formels », que nous avons déjà utilisés dans la deuxième partie de notre travail. Nous les interrogerons à nouveau, avec d'autres textes de ces auteurs, plus ou moins connus.

Il s'agira de chercher ici comment les réponses plus ou moins théoriques de ces auteurs se construisent, comment ils réfléchissent à leur place et à leur métier d'écrivain, ce qu'ils engagent d'eux-mêmes dans cette nomination. Il s'agira de montrer comment cette position de travail est aussi une position d'illisibilité, car la ou les problématiques envisagées par ces auteurs, et à partir desquelles ils s'expriment, sont elles-mêmes complexes, notamment parce qu'ils ne veulent pas faire de concessions aux sens commun et dominant, qu'il soit maghrébin ou autre.

Le troisième lieu producteur d'illisibilité, dont nous voulons parler est un peu plus problématique à envisager pratiquement et à nommer, même à situer, puisqu'il s'agit de ce que nous avons appelé « le chassé-croisé » pratiqué par ces auteurs, dans leurs écritures respectives, entre les références et les pratiques populaires des cultures auxquels ils appartiennent, dans une écriture qui se veut être une forme-sens du dialogue entre ces cultures , qu'ils tentent alors de réinjecter dans un espace contemporain et moderne, ou tout simplement différent ; ils dévoilent alors le dynamisme de ces rencontres quelquefois apparemment antithétiques.

L'un des buts de leur démarche est d'arracher cette culture populaire à la folklorisation qu'elle a subie, pendant la période coloniale, mais également après, par les gouvernements et les intellectuels de ces pays en voie de développement. Le mysticisme, comme il est appelé communément de nos jours, fait partie de ces références, et joue un rôle essentiel dans les trois œuvres, même s'il est abordé différemment.

L'activité poétique

La déclamation rythmée, puis sa transformation en écriture, depuis un siècle et demi, remonte très loin dans le temps. Dans les pays du Maghreb, comme dans le monde arabe de manière générale, la poésie est un genre primordial, le roman n'étant qu'une forme découverte et adoptée beaucoup plus tard, dans les circonstances historiques et linguistiques que l'on sait.

Nos écrivains ont baigné dans un univers du rythme où la parole se dit et se pratique dans des circonstances précises suivant des codes de nomination qui se prêtent à ces instants. Les adages, les proverbes, les formule de politesse et de civilité, les contes, émaillent le quotidien et constituent autour de lui et en lui une grille de reconnaissance et de lecture familière ; mais l'identification de « trous d'incompréhension » existe néanmoins car nombre d'adages et de formules quotidiennes renvoient néanmoins à l'épaisseur du réel et à l'indigence humaine pour le comprendre.

Pour nos auteurs, et particulièrement pour Dib et Meddeb, écrire en tenant compte d'autres dispositions d'écriture que celles du roman, est une expérience réelle, même si le

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

but de cette expérience semble différent pour chacun d'eux.

Nous essaierons, dans cette partie, de personnaliser chacune de ces expériences et de montrer quelles sont les modalités du dire qui les caractérisent et qui les animent. Autrement dit, nous nous demanderons d'abord quelles sont les positions du dire, puis quelles forces illocutionnaires elles développent. Nous procèderons par auteurs, et nous commencerons par le plus ancien, inspirateur des deux autres, à des degrés divers.

Mohammed Dib, une parole des limites

Une parole oraculaire

Dib commence à publier des poèmes dans diverses revues, avant le déclenchement de la guerre d'Algérie. La facture est déjà plus ou moins celle à laquelle il restera fidèle : pas de ponctuation, un ton énigmatique qui porte l'empreinte de l'oralité à laquelle il appartient par origine et dont il a retenu le ton quelquefois oraculaire, mesuré jusqu'à l'emphase, une emphase à la fois menaçante parce brouillée et obscure, mais traversée d'éclairs d'extra lucidité ; déchirure de la trame d'un quotidien, lourd et surdéterminé par la puissance d'un verbe étrange, marqué lui-même par la force de son avènement, qui permettra notamment d'appréhender , au moins intuitivement, une réalité nouvelle, à laquelle il donnera alors une dimension dramatique, au sens théâtral du terme.

Dans chacun des ouvrages paraissant à cette époque, ne manqueront pas d'apparaître ces voix, profondément attachées au terroir paysan notamment, s'appuyant sur l'expérience et la souffrance, ou sur la folie comme ce sera le cas de Menoune. Ces voix possèdent la particularité de « chiffrer poétiquement » le monde qui les entoure.

L'activité poétique, dans ce premier contexte, apparaît à la fois comme naturelle, puisqu'elle est la voix qui « sort », qui nomme, qui se confronte aux situations, à leur complexité et à leur nouveauté ; et elle apparaît comme surnaturelle dans la mesure où elle donne à ces mêmes situations une ampleur et une portée inattendues, qui les dépasse.

Elle les inscrit dans une sorte de fresque, notamment historique et politique, mais en termes puissants, qui échappent finalement à la quotidienneté dont ils sont issus. Les accents de cette transformation sont épiques, mais un « épique reconstruit » dans une langue autre car la démarche du poète consiste ici à choisir les mots dans leur visage le plus étranger, par rapport à leur usage dans la langue dominante de l'époque, qui est essentiellement la langue scolaire.

Ce modèle est exclu de l'écriture dibienne : il est d'ailleurs mis en perspective dans un passage de la grande maison, où il est synonyme d'indigence et de falsification, de l'histoire notamment. [87] Après avoir utilisé un discours repris des livres, l'instituteur indigène éprouve le besoin de montrer aux élèves que la réalité est autre et plus complexe qu'elle ne paraît et ne peut être nommée avec la langue de l'école, ni avec celle du monde dont les enfants sont issus : il faut donc chercher ailleurs.

[87] In *La Grande Maison*, pages 21 à 23

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Le point de vue adopté lors de l'activité poétique apparaît donc comme décentré par rapport aux discours divers qui accompagnent la colonisation et la nomment, la sanctionnent de manière plus ou moins directe. Dans L'incendie, plus particulièrement, on reste frappé par son véritable pouvoir de transfiguration et de consolidation de la quête d'une identité libératrice, mais résolument moderne ; on se souviendra, à cet effet, de la fameuse question qui clôt L'incendie, dont la portée dépasse le cadre de la situation coloniale, mais renvoie à un cadre plus philosophique et plus existentiel : « peut-on vivre ainsi ? Dis le peut-on ? »

La question dépasse donc le contexte et va contribuer à donner à la poésie, une fonction plus large et plus profonde.

L'activité poétique, qu'elle soit clairement présentée ou délimitée dans un recueil, ou qu'elle soit mêlée intimement à la trame romanesque est donc une activité qui dépasse les cadres établis, qui les violente et s'en sert comme tremplin pour désigner toujours son ailleurs vivace où la parole possède d'autres propriétés que celles de raconter, de rapporter, de parler et de faire parler.

Au-delà de la réalité sociologique

Dans les recueils de nouvelles publiés par Dib, comme *Le Talisman* ou *Au café*, on retrouve ce tissage intime, d'une réalité sociologiquement observée, dans ses rouages culturellement déterminés, avec, d'autre part, ces voix ou ces expériences singulières, qui, soutenues par des énonciations de nature poétique, vont contribuer à « casser » la surdétermination sociologique et la programmation historique, dans certains cas.

Comme dans les romans de la première trilogie, on remarque que le recours à un codage grâce à la référence implicite à la langue arabe permet d'obtenir ce délitement, cette polyphonie dérangeante qui fait de la langue le moyen d'échapper au poids de l'histoire et de L'Histoire.

Cette activité poétique apparaîtra dans toute son originalité et sa puissance dans les deux romans au statut particulier dont nous avions précédemment parlés, parus après l'indépendance, mais présentant comme un envers des romans précédents.

Cours sur la rive sauvage et Qui se souvient de la mer sont des expériences d'écriture inclassables, résolument tournées vers une activité d'écrit dense, obscure, surchargée de signes et de symboles que le lecteur a peine à décrypter et à transcrire. La prise de parole, possède, dans ce contexte, un caractère sombre, marquée par la « mélancholia » du XVIème, vertu des poètes ou des penseurs, êtres doubles et partagés ; prise de parole volontairement enfermée dans les cadres de récits violents et visionnaires qui semblent récuser toute référence au réel, dans sa définition « réaliste ».

Au contraire, le choix d'une parole du rêve et de la vision est clair, tout comme est claire la mise en dialogue (ou en intertextualité) avec certaines grandes œuvres littéraires restées à la fois marginales et centrales de par les questions de leur conception et l'étrangeté de leur références (Dante et la Divine Comédie), ou picturales (comme Guernica de Picasso, dans *Qui se souvient de la mer*).

Il s'agit, pour l'écrivain, comme il le dit, de dépasser la triste compilation des horreurs

matérielles de la guerre, pour en explorer les prolongements inconscients et culturels ; tout comme il s'agit pour lui de construire et de faire affleurer par les mots , une mythologie personnelle, au sein de laquelle la femme a une fonction créatrice et inspiratrice.

Les causalités, utilisées dans ces deux ouvrages, ne sont plus celles que nous croyons connaître et qui impliquent notamment la continuité. Ce sont, celles, angoissantes du surgissement de l'inconnu à tout moment.

Mondes fermés, exclus, à priori seulement, de toute avancée historique, perclus par la souffrance et le délire, portant en eux une immense nostalgie, tels sont les univers qui se mettent en place. Les mots les construisent et les défigurent tour à tour, dans une véritable activité de l'étrange, que nous assimilons à l'activité poétique dans la mesure où elle présente des caractères en commun avec ceux que nous avions dégagés précédemment. Il s'agit de l'exploration de soi, du langage et de leurs limites respectives ; nomination visionnaire au-delà des strictes limites d'une certaine raison ; confrontation aux grandes quêtes artistiques, le beau, le bien, le mal et surtout le caractère fluctuant de la réalité : la langue devient ici autonome, délire dans lequel et par lequel une reconstruction de soi et du monde deviennent envisageables et possibles, contrairement aux apparences.

Par son titre,Cours sur la rive sauvage, implique déjà le choix de la sauvagerie, au sens d'une fraîcheur souveraine, exploration également de tout ce qui n'est pas socialisé ou guère socialisable, de manière définitive, notamment l'instinct de rêve qui existe chez l'homme, et par lequel il peut approcher le monde.

Il va notamment aider le narrateur à reconstruire son identité, à se donner un visage nouveau, après les horreurs traversées, les humiliations subies, sorte de régénération de l'être et de l'identité qui ont besoin de retrouver des racines mythiques, confrontées aux sens nouveaux à donner à la vie et à la mort, après l'absolue gratuité qu'ils ont acquis durant l'état de guerre. Il s'agit également d'inventer un cadre d'expression qui exclut les limites conventionnelles de la perception quotidienne.

Cette inventivité permet de faire de l'écriture une expérience des limites, au sein de laquelle l'homme n'accepte plus d'appartenir à un univers borné. Le narrateur décontenancé et errant de *CSRS* cherche néanmoins du sens, relevant le défi de la quête ; tout comme le faisait la voix habitant Le talisman ou L'héritier enchanté, ou alors le narrateur de La dalle écrite :

« Plutôt qu'un piège, il me semble plus vrai que le désordre babylonien auquel, croit-on, la cité est vouée, recèle une signification…Qu'il soit différent à chaque mutation, en restant néanmoins identique pour l'essentiel : - toujours hors d'atteinte, et d'une manière particulière, comme s'il fallait en chercher la clé toujours ailleurs. (On notera l'usage des italiques pour ce terme)». [88]

Le sens et le délire

Le problème du sens situé ailleurs, c'est à dire différé explique en partie le recours à

[88] ***In Le Talisman, page 53.***

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

l'activité et à une pratique poétiques parce que ces dernières permettent à « l'autre » qui est en nous, de s'exprimer, tout comme elle permet, grâce à la transformation de la langue de donner un autre nom de nous mêmes.

Dans la post-face à *Qui se souvient de la mer* **,** Dib tentede faire saisir aux lecteurs les mobiles (et non pas les causes) de sa démarche :

« A la vérité, il est difficile d'expliquer tout à fait une manière d'écriture qui est la mise en application d'une théorie préconçue que le résultat d'une intuition et d'un besoin qui n'avait ni forme, ni nom, avant que le livre ne fût commencé. » Plus loin, il parlera également « d'écriture du pressentiment et de la vision » [89]

Cette écriture s'appuie donc sur une position différente de l'esprit, tournée en quelque sorte vers l'intériorité, l'intériorisation du monde extérieur notamment pour y puiser des représentations nouvelles, des images dont la constitution ne passe pas par les automatismes des sens, mais par la confrontation avec eux et la recherche du dépassement pour qu'une fidélité intérieure aux faits soit atteinte.

Ce suivi qui se veut fidèle et précis ressemble à celui, obsessionnel qui gère certaines formes de folie : il s'agit alors de dire le plus précisément possible le contenu des visions, des pressentiments, d'expériences qui ne relèvent plus du monde rassurant et consensuel des perceptions et des pensées ordinaires.

Ici l'activité poétique prend en charge le délire. Elle lui donne un cadre. Elle ne l'utilise nullement dans le sens utilitaire (même si cette dimension peut être présente à travers l'aspect exutoire de l'écriture), mais dans le sens pragmatique d'inventer un monde, de l'inscrire, de lui donner une puissance au sens mathématique et philosophique du terme.

Elle débouche donc sur une double possibilité, celle de rendre présente une absence ; et d'exclure celui qui prend parole du « cours normal » des choses, au moins momentanément.

Pratique de l'exclusion donc dans ses dimensions les plus paradoxales car on peut se demander comment et pourquoi une telle sorte d'expérience serait-elle partagée ? Le parcours initiatique, mais étrangement fermé, par lequel transite le héros peut expliquer en partie que cette expérience soit relatée.

Vers un autre modèle de la littérature

Une lecture attentive permet également de voir s'y inscrire au moins un texte majeur de la littérature universelle ; il s'agit de La Divine Comédie de Dante Alighieri. La femme (Nefissa, Hellé comme Béatrice) y est guide implicite et initiatrice dans un monde circulaire et multiple, sans cesse changeant et modifié. Cette modification a souvent un rapport étroit avec le langage utilisé par le narrateur, Iven Zohar.

On remarquera également le jeu sur le nom, qui possède ici une consonance slave et hébraïque mystique, le Zohar étant l'un des livres rattachés notamment à la Kabbale juive.

Donc l'activité poétique ici, comme activité visionnaire permet une nomination de soi dans et par la différence, différence particulière puisqu'on connaît le nœud constitué par

[89] ***In Post-face de Qui se souvient de la mer, Seuil 1962.***

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

les relations entre les frères ennemis, à savoir les sémites, juifs et arabes. Un tabou est indirectement brisé, au moins au sen de la nomination, puisque l'identité nouvelle du narrateur n'est pas formulée dans les termes revendiqués par le Maghreb arabe, mais s'ouvre au contraire sur des possibilités d'identification plus ou moins exclues de cette aire. On se souviendra également que le terme Zohar renvoie à la lumière, à la quête de celle-ci.

IL y a donc ici une configuration libératrice des préjugés en vigueur, tout comme elle permet à un écrivain longtemps désigné comme écrivain maghrébin, de saisir les moyens pas seulement littéraires mais aussi culturels, de poser sa parole, dans une direction et une intertextualité complètement inédite.

Confronter sa parole d'homme et de poète, issue d'une histoire récente et chaotique à une des œuvres majeures de tous les temps, considérée comme une véritable somme des savoirs, notamment ésotériques de son temps (XIIIème siècle), religieux et mystiques. Le choix n'est ni hasardeux, ni fortuit. Le poète se place d'emblée dans une perspective universelle et totale.

L'expérience humaine possède à ses yeux des dimensions inédites, obscures, mystérieuses, à travers lesquelles l'homme voit ses appartenances terrestres s'élargir à un autre monde, pas toujours clairement délimité.

Dans *CSRS*, les verbes rendant compte du rôle de l'intuition, de la prescience, du vécu intense, mais silencieux et intérieur car in formulable sont ceux qui caractérisent le mieux les activités du narrateur. L'action est le plus souvent gouvernée par la pensée, quand elle n'est pas exclue au profit de cette dernière, par une causalité liée à l'intensité du désir et de l'intuition, au déploiement de sens multiples liés au symbolisme intrinsèque à l'œuvre. Pourtant, l'issue de l'expérience ou du parcours initiatique de *CSRS* est claire :

« Sur les esquisses d'hier, une réalité toute autre circule. Sous les mêmes formes, s'engage une signification autre. »

et plus loin,

[…] Mais la vie n'est pas toujours notre vie, elle est sommeil succinct dans les schistes, dissolution dans les eaux, immobilité et écoulement ; nuit… Il n'y a pas de réponse. Mais il y a une autre vie. Au-dedans de moi, elle s'étire, tendre pellicule, recouvrant un printemps en train de reverdir. Je vais déboucher sur le paysage qui veille derrière tous les autres ; il chemine à travers toi, Hellé. » [90]

L'écriture poétique se veut œuvre de dépassement des apparences. Elle est un parcours visionnaire pour aller au-delà même sans connaître la véritable constitution de cet au-delà.

Dans ce cadre, tout en l'homme doit se transformer, notamment ce dont il fait usage le plus souvent, sans pour autant en connaître les pouvoirs réels, à savoir le langage, son propre corps et ses sens.

Le même rêve habite *QSSM,* sorte de récit visionnaire, dans lequel un monde insensé et puissant prend forme et dessine les contours éblouissants d'une rêverie inouïe. La poésie y est partout présente au milieu de l'angoisse et de la peur d'une sorte de

[90] ***In Cours sur la rive sauvage, Seuil 1964, pages 154 et 158***

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

moment apocalyptique, à l'issue duquel l'individu achèverait d'être broyé.

Elle s'inscrit également typographiquement par un certain nombre de poèmes, repris ou non de recueils de poèmes précédents ou ultérieurs dans leur publication, à *QSSM*.

Dans ce cadre, on peut rapprocher l'activité poétique d'une résurgence de la folie, forme achevée du haut mal du Moyen-Âge, c'est à dire une folie paradoxalement « sage », marquée par une sorte d'extra lucidité et de conscience, de sensibilité exacerbée au point de permettre des perceptions extrêmement fines et ténues, insaisissables pour les autres.

Activité hallucinatoire totale, donc, à travers la représentation de laquelle on peut se poser la question de savoir si l'homme est diminué ou, si, au contraire, il découvre en lui des pouvoirs et des possibilités qui font de lui un homme-autre.

Cette multiplication (illusoire ?) des pouvoirs est souvent accentuée par une accélération de la conscience du rythme (biologique, existentiel, notamment, mais aussi narratif) qui se met en évidence par la redondance des situations limites, à travers lesquelles se dessine une continuité initiatique, en rapport avec le rythme de la nature, ou celui de l'apparition de certains symboles.

Visionnaire plutôt que fou, poussé par cette hallucination fondamentale, l'homme écrit, pose un monde peu accessible, inattendu et secret. Il fait disparaître les jalons du sens commun et de l'habitude, derrière d'autres nécessités, le plus souvent liées à un renversement des valeurs dominantes, d'où la difficulté du lecteur à saisir cette dissolution des lieux habituels de la production de la parole.

Ainsi, depuis les nouvelles de *Au café*, en passant par *Le talisman* et à travers les trois romans que nous venons de poser, l'apparence est elle progressivement « grignotée » par une logique-autre qui s'impose aux différents personnages, dans laquelle ils finissent pourtant par s'immiscer, habiter, pour finir par s'en réclamer même sans bien le comprendre.

Ce monde nouveau n'est pas visible, ne peut être appréhendé de suite et nécessite l'exercice de facultés nouvelles comme l'intuition, une écoute particulièrement performante d'un environnement habité de signes plus ou moins prémonitoires, mais également l'acceptation d'autres repères, notamment ceux qui appartiennent au monde des contes et des légendes, qui deviennent ici représentatifs d'une situation « réelle ».

Les paroles sont rares, mais possèdent en général une vertu décisive : elles résonnent comme autant de présages et d'oracles, comme si le langage avait besoin d'être revalorisé, rechargé pour atteindre à une plénitude qu'il aurait perdu, justement après un cataclysme insituable et toujours imminent.

La description, très développée, institue le rythme lent des perceptions intérieures, des sentiments à chaque fois nuancés qu'elles renouvellent sans cesse et sur lesquels elles s'appuient pour retourner vers le monde extérieur.

L'activité poétique convie donc à l'exploration des limites de soi et des moyens dont on dispose, notamment des sens physiques. Etat de transe et d'au-delà des habitudes, elle mène notamment à expérimenter la langue (les langues) sous tous leurs aspects, et dans toutes leurs apparitions. Nous avons déjà étudié les rapports à ces langues dans les

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

parties précédentes. [91] Nous avons montré que l'interrogation de ces langues existe, qu'elle constitue l'enjeu d'un recueil comme Formulaires.

L'activité poétique apparaît notamment comme une activité de résorption du monde : que ce soit par la construction d'un monde fictif ou par l'épuration de la langue pour obtenir la plus grande fidélité à ce que le poète veut retenir ou énoncer du monde ; il semble que ce regard poétique permette de se retirer de la quotidienneté, des activités sociales ou considérées comme telles, pour s'adonner à toutes celles exclues par ces dernières : on assiste donc au déploiement d'une sorte d'oisiveté paradoxalement créatrice, contiguë à l'épuration dont nous avions parlé plus haut.

Cette oisiveté allie à la fois une sorte de mise en blason du monde, à travers des « figures » qui surnagent après le désastre : l'amour, la parole poétique ou cet usage particulier et mystérieux de la parole dont il est question dans le poème intitulé La maison de Natyk, le corps, le cosmos au sens ancien du terme.

La référence à l'héraldique

L'Héraldique est d'ailleurs une référence de Dib [92] , comme si le poète désirait graver ses livres, pour trouver une parole définitive, destinée à une autre traversée que celle de l'utilité ou la simple communication et de la disparition destinée aux usages banals.

Cet autre usage de la parole semble avoir une relation avec le trait précis, saisissant (au sens actif et étymologique de ce terme) qui emprisonnerait l'instantanéité en rapport avec le vécu intérieur de la réalité tout en maintenant le suspens de celle-ci, le caractère indécidable de sa « matière » : le mot, saisi, mais néanmoins labile, laisserait dans sa matière d'eau, trembler tout ce qu'il suppose avant d'advenir et d'être.

D'où l'importance des symboles, notamment dans l'un des derniers recueils travaillés de Dib, « gravés » devrait-on dire ; il s'agit de *Ô Vive*. Nous avions montré, dans un de nos articles, comment le poète était à la recherche d'un « vocable »initial et final, le « maître-mot » en quelque sorte, qui résumerait et porterait en lui la puissance même de la vie, sa multiplicité créatrice et son unicité. [93]

Là aussi, les jeux sur les signifiants sont décisifs : la matière phonique et vibratoire, mais aussi spatiale et « calligraphique » du mot contribue à l'inscrire comme le signe par excellence, multidimensionnel et polysémique. Dans ce contexte, le titre *Ô Vive* est aussi à lire comme un dessin, à saisir comme une représentation simplifiée d'une multiplicité, l'équivalent d'un « haïku » visuel, qui permettrait justement la juxtaposition et le passage de l'ordre sonore à l'ordre visuel.

A côté de cette dimension de gravure, existe cependant une ambition du blanc et du silence, activité toute aussi paradoxale que celles que nous avons posées

[91] Voir la partie intitulée Les textes fondateurs de l'écriture de la difficulté, notamment la partie consacrée à l'écriture de l'antériorité, page 89 à page 111.

[92] Voir *Ô Vive*, poème L'âme de l'eau, page 13 notamment.

[93] Voir mon article intitulé : *Le Titre Mémorial*, in Langues et littératures, revue de l'ILE, n° 4, 1990.

 Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

précédemment.

Car le silence est producteur d'une épaisseur qui se suffit à elle-même et n'a plus besoin d'aucune fioriture, ou aucune autre forme d'accomplissement que lui-même. Le silence est, tout simplement, un, préalable, sans équivoque, sans division, sans preuve et sans justification.

Activité à l'envers, d'un envers du monde, dans lequel les mots ne sont plus nécessaires, dans lequel « glissent les puissances tutélaires », comme autant d'astres de la destinée ; les mots ont alors le poids du destin, acquièrent ainsi une matérialité dangereuse, menaçante même et instaurent une absence de durée qui ressemble à une intemporalité primordiale.

Retour donc au mot qui brise l'espace et crée, à la manière du Fiat lux, au moins une épaisseur vibratoire. Le signifiant est donc ici une instance de dénouement ; la lettre, le mot, s'ils ne sont pas producteurs de sens, deviennent au moins les traces d'un processus souterrain, intérieur, qui brise la continuité du discours pour s'imposer, seul, exhibitionniste et durable , dans ce détachement sans fin, qui brille néanmoins comme seule survivance : la vie, dans son évidence et son évanescence, dans son caractère définitif et terriblement aléatoire ; le mot, comme un appel, un cri, une survivance et une résistance à tous les discours et toutes les paroles.

L'écriture poétique permet donc de mettre à jour et de donner contour à une sorte de sensibilité parallèle à celle qui est en vigueur dans le monde, au-delà ou ailleurs de ce qui se dit et ce qui se fait, d'instaurer une sorte de scrutation, de concentration sur des secteurs habituellement exclus du « faire » et des considérations quotidiennes.

L'écriture est donc un acte d'oubli de tout ce qui ne serait pas de l'ordre de cette « nécessité transversale », que nous traversons sans la voir, que nous ressentons sans la ressentir, quelque part, dans l'insituable lieu de notre défaillance, que, néanmoins, nous refusons toujours.

L'écriture poétique est donc de l'ordre de la blessure cachée et secrète ; elle est portée et elle travaille dans cet univers parallèle qui nous constitue, autant que celui, rationnel, de la quotidienneté. Nous ne parlons pas ici de lamentation, de déploration ou toute autre forme de discours liée à l'expression de la souffrance. Il s'agit en fait d'une réalité bien plus profonde, celle de la constitution même de l'être, qui pose dès le départ cette séparation qui fait de nous un être double.

Ainsi, les textes fonctionnent à un double niveau, celui du silence blessé et recouvert de la socialité dont nous sommes faits ; et au niveau de cette socialité qu'ils bousculent et violentent.

L'ordre du secret auquel ils appartiennent est donc celui que l'on doit deviner, lire au-delà, dont on doit pressentir la présence sans pour autant pouvoir la situer. L'ordre du secret, invisible et inviolable (même s'il est vide) nécessite une hiérarchie de connivences et de proximités plus qu'intellectuelles, physiques : prégnance et déflagration du mot, de ses phonèmes ; appui aléatoire et pourtant décisif de sa présence, de sa fluctuation et de sa circulation dans le texte.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Le pacte du lecteur

L'activité poétique pose en fait un pacte entre le poète et lui-même, et entre le poète et son auditeur/destinataire : découvrir les mêmes points, les mêmes normes d'achoppement, les mêmes arrêts, les mêmes interrogations grâce au fait que l'un des deux soit capables de s'arrêter sur ces problèmes, derrière lesquels se voilent le visage et la demande du poète : rencontre inopinée et révélatrice au fil du texte, le lecteur accepte de se jouer et de jouer dans le texte qui devient un parcours, un miroir, une reconstitution-éclatement de soi.

Le texte exécute le lecteur, le tue, le transforme, tout comme celui-ci le fait pour le texte. Deux parcours dynamiques se croisent, s'empoignent, se constituent l'un dans l'autre.

Pour Dib, l'écriture poétique est donc d'abord une expérimentation de l'Etrange, un discours de l'exclusion, de la mort, de l'extrême qui va permettre de remettre en question les normes sociales, notamment celles des groupes auxquels ils appartiennent et celles du lecteur qui s'en échappe ainsi momentanément, s'il le désire.

Activité autre par excellence, différente, et de la différence, de la solitude effective, mais aussi choisie. Néanmoins, le poète, en tant que bouc émissaire (cf. La dalle écrite) va également se retrouver comme porteur de tous les silences, toutes les intuitions que l'homme du commun ne veut relever et ne veut interroger.

Il va recueillir tous les interdits, les tabous(au-delà des tabous véritablement commerciaux et qui n'en sont plus comme le sexe par exemple) et les scruter pour les autres, les nommer, leur donner même une place insituable et impraticable. Activité donc à la fois décentrée et recentrée, de la limite et du centre, de la connaissance et de la méconnaissance. Ambivalence donc, dont le but plus ou moins explicite demeure le livre qui s'écrit dans cet acte double pour être fixé dans une sorte d'oscillation scripturale ; cette dernière a également pour but d'associer le lecteur, de l'introduire dans ce mouvement de balancier dont il devient le garant fragile en acceptant la méconnaissance et l'enchantement comme codes de lecture possible.

La compétence du poète est celle de briser toutes les attentes pour brandir une vérité « de feu », vive et interrogative, qui casse toutes les expectatives et les mènent à leur auto-combustion, parce qu'elles sont alors confrontées à leur insuffisance, à leur caractère limité, toujours en deçà des questions « réellement » envisageables.

L'activité poétique est donc, dans cette perspective, une activité transgressive, au sens anthropologique de ce terme, parce qu'elle mène aux confins de la société et de toutes les activités qui sont rattachées à celle-ci. Elle permet d'envisager de front des situations et des problèmes que l'on préfère taire d'habitude : ceux rattachés à l'amour, la passion, la solitude, la mort ou la folie, mais également l'au-delà. Elle permet donc d'approcher ce qui demeure socialement innommable, en confrontant les mots à ces épaisseurs violentes, à ces marges que rien ne peut entamer.

Les compétences et les performances dont il va être question ici ne sont donc pas celles qui sont habituellement attachées à l'usage de la langue : il a fallu en inventer une

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

pour que la désignation de ces confins éloignés soit possible ; langue qui inscrit donc de nouveaux usages, de nouvelles normes, pas toujours repérables d'ailleurs et qui impliquent donc une attention nouvelle portée à ses déploiements et aux « terrains » auxquels elle va donner accès.

Symboles, rattachement elliptique, mais néanmoins réel, à une évocation mystique du monde, invitation à un voyage au-delà des normes convenues de la littérature, telle semble être l'un des objectifs de l'écriture de Dib, dans les deux œuvres sus-citées ; objectif que viendront reprendre des œuvres plus récentes comme *Les Terrasses d'Orsol* **,** et ce qu'il est convenu d'appeler la trilogie nordique. Même si dans la première, l'inspiration reste plutôt sociale, dans la seconde, on retrouve la même veine amoureuse, la même quête éperdue d'un amour impossible à réaliser, qui laisse cependant apparaître toutes les nuances de la passion, cette dernière reculant certaines limites, notamment celles de la folie et très momentanément, celles des déterminations culturelles et raciales.

La vision reste la modalité saisissante suivant laquelle le récit est construit, dans *Les terrasses d'Orsol* : pas de références à un monde réel, mais un empesage régulier qui suggère des situations existantes dans le monde mais que le narrateur ne désigne jamais suivant une modalité réaliste. A la manière de certaines paraboles, le sens n'est donné que dans le tremblement et la polysémie qu'il implique sans cesse : jamais décisif, mais toujours imminent. La réalité n'est donc pas de l'ordre de ce qu'on approche immédiatement, elle reste insatisfaisante, fuyante et condamne le narrateur à être suspendu entre la folie et la lucidité.

La compétence que l'écriture prend en charge ici est celle de permettre à cette impossible réalité d'exhaler seulement ce qui fait son caractère fuyant et intraduisible : suggérer son secret, suggérer le consensus silencieux de tous autour de ce secret, cette culpabilité cachée que tout le monde s'accorde à ignorer, en continuant à vivre comme si de rien n'était.

De même, la compétence de l'écriture concerne l'impossible statut du narrateur, dont on pourra reconnaître les indices de folie ou d'une amnésie (définitive ou momentanée ? le lecteur pourrait avoir une réponse différée dans l'œuvre suivante de Mohammed Dib, à savoir *Neiges de marbre*), à la fin du roman, mais la narration reste suspendue aux problèmes de nom et de voix, dont on ne peut, en tant que lecteur, reconnaître la vraie limitation et la véritable origine.

Les questions se retournent sur elles-mêmes et restent ainsi suspendues car impossibles à formuler ; c'est la forme sens du questionnement qui intervient en fait ici : le roman, la narration, les indiscutables « clins d'œil » faits à la situation de l'auteur(dont l'histoire personnelle est peu connue, mais qui semble avoir vécu dans un pays nordique pendant une assez longue période, comme il le reprendra d'ailleurs dans les autres romans du cycle nordique.) construisent un espace d'écriture à l'intérieur duquel il est impossible d'obtenir une réponse définitive ou un repère clairement énoncé .

Il s'agit en fait, pour le narrateur et le créateur dirons-nous, pour bien le distinguer du narrateur, de montrer, d'exhiber comment l'apprentissage de la vie se fait, à travers d'innombrables flottements, glissements, qui sont autant de tâtonnements, d'interrogations non formulées, mais qui enserrent l'être dans sa « matière » la plus

profonde et en font un être suspendu, entièrement tourné, même s'il ne s'en rend pas bien compte, vers l'interrogation.

Dans un insituable espace, le lecteur comprend, pressent, sans pouvoir trancher pour autant de manière définitive, les enjeux de ces déplacements constants : par un concours de circonstances, le narrateur a tout oublié. Il répond en cela à la définition traditionnelle de l'homme, dont on dit en arabe, que son nom lui-même l'indique, à savoir, l'oubli.

En effet, dans la tradition coranique, mais elle n'est pas la seule, l'homme est un oublieux, car pressé et préoccupé par les choses de ce monde, et non celles de l'autre, dont fait notamment partie la réalité et l'imminence de la mort. . Le statut « d'étranger » que Aëd retrouve indirectement, à travers l'homme étranger du Luna-Park [94] et suivantes des *Terrasses d'Orsol)* est un premier rappel de cette réalité ; puis vient le problème du nom, le vrai nom, celui que l'on se donne à soi-même, à défaut de pouvoir se faire nommer véritablement, c'est à dire notamment dans la langue qui se prête à cette nomination.

Même l'amour, ici, n'a pas ce pouvoir : Aëd sait que Aëlle déformera inévitablement son nom, qui deviendra Ed ; entre temps, il aura donc perdu la lettre A, qui est aussi l'initiale des mots arabe et amour. Par ailleurs, on comprend que si Aëd appartient à Aëlle, par la fatalité même du nom, il n'en est pas moins celui qui retourne, car c'est la signification de son nom en arabe.

Le narrateur fluctue donc entre les altérités de nature féminine surtout : la femme rencontrée et furtivement aimée est aussi la différence, l'impossibilité de l'amour véritable qui habiterait l'être et aurait le pouvoir de le visiter dans ses recoins les plus secrets ; elle est aussi la mort, inconnaissable et nous habitant pourtant, au sein de notre quotidien comme un irréfragable et lancinant souvenir.

Dans cette terre qui lui devient progressivement étrangère, on comprend qu'elle l'est aussi car nul ne comprend profondément, dans les interstices des actes de langage, ce qu'est le statut de celui qui doit retourner. Au sens mystique, il s'agit de l'exil de l'homme en cette terre, après lequel il doit retrouver sa terre d'origine, dont il a perdu tout souvenir. Mais au-delà de ce sens même, il reste toujours l'intime et incessante révélation de la mort, qui joue le rôle du facteur déclencheur de ce choc, tout comme l'est la question du nom « véritable ».

Une paradoxale nomination

L'écriture tente encore ici l'impossible pari de nommer ce qui reste innommable, même lorsqu'on entretient des rapports de continuité avec sa propre culture, d'où le recours au discours coranique qui représente le discours des limites, des confins, parce qu'il s'appuie essentiellement sur un arrière-plan de mystère et de « flottement » imaginal, mais également sur la puissance des mots qui en atteignent la possibilité de remplacer, de devenir « la réalité »absente en quelque sorte.

Orsol, ville aimée et définitivement perdue pour le narrateur occupe donc le statut

[94] Voir *Les terrasses d'Orsol*, pp 170 à 179

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

ambigu de la réminiscence de la patrie spirituelle de l'homme, tout comme elle désigne également la patrie du narrateur, qui, à priori appartient à une autre civilisation que celle à laquelle il a tenté d'appartenir pendant les longues années qu'il a passées à Jarbher, et ailleurs, dans le monde civilisé.

Le jeu sur les références installe donc un récit en miroitements, en « portes qui s'ouvrent mais qui ne peuvent se refermer », un récit en points de suspension, qui permet les possibles mais les récuse parce qu'il cherche à se situer ailleurs, dans un lieu où la littérature reçoit une autre définition et une autre fonction, que celles qui lui sont attribuées dans les conservatismes de manière générale. Dans ce contexte, le sens traverse ces voies de possibilités de compréhension, sans pour autant les refermer, ni les tarir, parce qu'il est à saisir ailleurs et autrement, notamment dans la trame et le système de résonances instituées entre les romans eux-mêmes qui tracent une fresque de la quête d'une écriture, qui se confond de manière discrète et chiffrée avec la quête de l'homme, du créateur.

La langue pose ici, de manière indirecte et sur le mode aléatoire, la rupture dans laquelle le narrateur est installé, mais qui est aussi celle de chacun : d'un côté le caractère présent, vivant et comme enchanteur de la nature qui semble détenir un secret qui reste scellé sur lui-même ; et de l'autre l'agitation humaine, les problèmes relationnels, notamment ceux des couples, les relations plus ou moins chaotiques entre les personnes et les peuples, sans que jamais ne soit entamées la force et la présence des éléments.

Il ne semble pas y avoir de chemin qui relie l'un à l'autre : certes la langue permet de noter ce qui est vu et perçu, sans jamais trouver le moyen efficace d'accéder à la dimension apportée par la nature, le déploiement du ciel et de la terre, de la neige, également qui recouvrira tout dans *Neiges de marbre*.

Parce que , nous semble-t-il, une autre langue s'est faite dans les interstices de l'autre, celle qui concerne de manière plus intime, plus inclassable et plus pudique le nom qui manque et qui est celui du créateur, c'est à dire de l'homme aux prises avec les relations qu'entretiennent l'œuvre et « la biographie », l'interpénétration de l'une et de l'autre, les résurgences de l'une dans l'autre, sans que soit réellement situable le lieu « légendaire » de leur rencontre.

Le créateur construit à tâtons la chronique de sa propre légende, d'un conte qui n'en est pas un, mais qui dans la distance, saisit tous les ressorts inattendus, tous les « coups de théâtre » de la vie et de la littérature, qui ont pu contribuer à faire de son existence une sorte de fable qui s'auto raconte, que le narrateur veille, quand il le peut, à prendre en charge.

D'où ce retour à la tâche, à la page, à l'inaltérable travail du temps, de l'oubli et de la mort ; car le saisissement de la vie ne peut se faire qu'au moment de sa déclinaison, dans la distance, mais aussi dans l'opération de l'écriture qui est souvenance.

Paradoxalement , la prise de parole de nombre de voix dibiennes est la tentative de prendre en considération ce lieu sans lieu, de l'extinction et de la mort, ce lieu de l'indicible à partir duquel s'organise la narration comme dans *le Talisman* par exemple ; cette tentative n'a rien de morbide : elle semble, au contraire liée à une recherche du fondement même de la vie et surtout de la voix, de l'élan qui pousse à prendre la parole et

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

à dire, même dans l'inconfort, dans l'approximation et même dans l'erreur.

Cette voix sans lieu, qui contourne la mort comme si elle voulait la contenir, est un exercice particulièrement exemplaire, qui implique les pouvoirs de la parole et ses limites : on peut se demander si dans la nouvelle du Talisman, dans le recueil du même nom, la nouvelle elle-même en tant qu'acte d'écriture, n'est pas un des messages d'intention dont elle parle (comme ceux envoyés par le narrateur quand il était enfant) mandaté vers un futur incertain.

Celui du lecteur, peut devenir le lieu de la pérennité du récit, de la magie de son annonce ; il peut donc être la réalisation du pouvoir talismanique du récit : apprivoiser la mort en l'entretenant au creux même de l'acte d'écriture, en faisant de ce dernier une sorte de graphie de protection contre le mal des hommes, celui que l'on porte en soi, contre l'oubli et la mort négative; échapper symboliquement à l'effacement qu'elle entraîne en en faisant le lieu qui efface tous les autres, qui les fait reculer au point de les faire disparaître, en en faisant la ligne de fuite de l'écriture, à laquelle elle se réfère sans cesse à travers différentes figures : la neige, le silence, l'amour et le désamour, l'exil et l'absence de réalisation du nom. N'oublions pas la puissance de la communication entre les êtres, surtout lorsqu'elle passe par la terre imagée et indirecte de la littérature.

La mort est la dédicace ultime de l'écriture, l'échange symbolique par excellence, grâce auquel l'acte d'écriture devient un acte de sauvegarde, au sens véritablement spirituel du terme. La vie est jouée dans et par l'écriture, la mort est négociée de manière à conférer à cette vie d'écriture et de création, son sens profond, celui de gagner un peu de sens, de se reconstruire au prix de ce dialogue avec l'au-delà, c'est à dire tout ce qui excède les frontières sociales communément admises.

Ce dialogue singulier avait déjà commencé pour le poète avec Formulaires, puis il avait été repris de manière magistrale dans le recueil poétique *Ô Vive*, auquel nous avions d'ailleurs consacré un article : écrire revient en quelque sorte à peser sa vie à l'aune de la mort, confronter sa parole à l'inépuisable silence des choses.

Dans ce cadre, fort difficile à instituer il est vrai, prendre la parole et établir une nomination, revient à mettre en place la perte des fonctions sociales de cette dernière, au profit d'une autre utilisation pas toujours évidente à reconnaître et à isoler des langues en présence. Comme le montre la poésie de Dib, il s'agit de laisser aux mots le pouvoir premier dont se réclamaient les vieilles civilisations, celui de fixer entre les jeux subtils de connivences, d'échos, de résurgences et d'identité des mots et des sonorités, la place d'une voix, d'un destin et d'une existence, qui se jouent en dehors du sens.

Ainsi comme l'attitude ludique des enfants qui se servent de la langue pour jouer, nommer ou pallier un manque, pour relire ou réinscrire leur vie de manière symbolique et métaphorique, l'écriture permettrait de fixer, avant ou après coup, le problème reste posé, la trame d'une existence, sans la figer, mais en la prolongeant de rêves, de profondeurs indécidables, mais qui l'accompagnent cependant indubitablement et la font familière et étrangère pourtant. Ainsi, dans le dernier volet de la trilogie nordique, et à travers le titre *Le sommeil d'Eve*, la narration, trame dédoublée d'une voix féminine, puis d'une voix masculine, avoue à travers le titre même son origine fondamentalement étrange et étrangère.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

En effet, elle est le produit du sommeil d'Eve, c'est à dire qu'en dernière instance, elle est un rêve : les narrateurs et derrière eux, le créateur sont le résultat de ce que la femme et le désir de féminité ont fait de lui : à savoir ce créateur de paraboles, ce lecteur de signes incertain, ce « ramasseur » de faisceaux de présages avec lesquels il a tenté de rejouer sa vie par l'écriture. Sa vie est devenue une légende illustrée par ce tableau intitulé La fiancée du loup.

On se souviendra à ce propos de la dédicace à *Feu beau feu*, A Louve. Elle permet de relever l'étrange débordement de l'écriture sur la vie ou le contraire, en tous cas, l'interpénétration des deux et de souligner ainsi, un impossible séparation qui continuera à travailler l'écriture et la transformera notamment en opération de jointure symbolique.

Si dans La Genèse, la femme est née de l'homme et après lui donc, ici dans le monde imaginal de ces romans (comme dans la mystique d'Ibn Arabi notamment), l'ordre de précession est inversé : l'homme naît du rêve désirant de la femme, qui peut le replacer après coup dans une durée légendaire, comme ici. Il est le produit de l'amour qu'elle lui porte et de la rencontre qu'elle instaure à travers les modalités de la coïncidence qu'elle provoque, les modifications qu'elle entraîne et les questions qu'elle déchaîne chez lui et qui le font naître à lui-même.

Les formes des discours empruntés par l'écriture et la parole dibiennes passent donc par des formes anciennes, en rapport avec l'intemporalité et l'absence de situation géographique réelle, malgré les références qui sont présentes dans le texte pour installer une fausse orientation, une sorte d'alibi de l'écriture qui ne fait que souligner le plus souvent la nostalgie d'être toujours ailleurs.

Formes du conte, de la parabole, installation de réseaux intertextuels qui abordent souvent les œuvres-limites , les textes sacrés ou les discours basés sur le sacré , la quête dont le récit est , est le plus souvent en rapport avec un évidement, un blanchissement progressif de la diégèse, qui se trouve être en dernière instance, le seul lieu d'où s'élèvent les voix, semblable en cela à une préparation de la mort, exactement comme dans certaines formes d'initiation, on prépare le novice à sa propre disparition symbolique et terrestre même si l'amour, le jeu entre la réalité et la diégèse, donc entre les identités, constituent également les deux lignes de tension réitérées des organisations diverses des récits.

La modalité du légendaire permet donc une mise en perspective des éléments à-priori disparates de l'existence, perspective, qui, comme pour un jeu de signifiants, permet d'associer et de dissocier des situations, des personnages , de modifier leurs noms ou leurs appellations au gré d'un récit ou d'un ensemble de récits, dont le but implicite est de toutes les façons, la disparition même, l'effacement au profit de l'intensité nostalgique d'une impossible rencontre, celle des choses avec les mots, des êtres et leur secret avec la nomination qui semble cependant les concerner.

Le jeu ravive momentanément les passions, mais le récit, puis le livre révèle progressivement son exiguïté et son impossibilité à dire, seulement à suggérer au-delà de son propre espace l'intrication souveraine de ce qu'il est convenu d'appeler littérature au statut du créateur et de l'homme qui se loge dans cette appellation.

Dans ces conditions, la catégorie de vraisemblance, déjà éclatée de l'intérieur, ne

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

peut plus être efficiente, au niveau de l'énonciation romanesque, dont elle nie la possibilité : raconter est un événement total, à laquelle participent toutes les figurations du moi, toutes ses aventures, ses transformations, ses enjeux, ses morts, fantasmés et réels, ses positionnements, surtout ceux qui permettent d'inverser la situation habituelle de l'exotisme ; le pays insituable, qui n'est pas l'Eden, mais plutôt le lieu d'une ineffable nostalgie ressemble au grand nord, ou de toute autre contrée qui a d'abord pour abord, le faciès de l'étrange dans un triple visage de beauté, d'étrangeté et d'inquiétude. Ils représentent alors le territoire de l'extinction, du recul assuré et assumé jusqu'à l'acceptation de la mort, dans sa puissance paradoxalement reconstructrice.

L'écriture de la difficulté pose ses jalons dans ces jeux intérieurs qui constituent la difficulté de son décodage et de son approche qui ne peut absolument pas être menée dans les termes traditionnels de la narratologie.

Elle excède toutes les marges, notamment celles que fait la socialité à la littérature, pour tenter plutôt une entreprise livresque, qui engage la totalité des instances qui contribuent à l'œuvre au sens étymologique du terme, mais aussi dans son sens alchimique : il y a transmutation, passages et échanges des identités, arrachage des masques et évidement des faciès au profit d'une fuite, d'un impossible recouvrement des voix, qui continuent à se réclamer l'une de l' autre , à se faire l'une par l'autre et refusent d'obtempérer à toute sommation d'identification définitive.

Seule l'identité symbolique est possible pour chasser sur les terres de ce qu'on peut appeler le grand œuvre, ou pour écrire Le Livre, qui reste le travail d'une vie.

Meddeb, la voie(x) de l'esthétique

Nous venons de voir que pour Dib, l'écriture poétique est génératrice d'un espace de l'étrange, lié à l'écriture de la difficulté. Il y a, chez Meddeb, en poésie, du moins la même démarche productrice de questionnements chez le lecteur. Outre le recueil poétique, désigné comme tel par son auteur, à savoir, *Tombeau d'Ibn Arabi* , nous considérons que les romans de Meddeb, c'est à dire ceux auxquels nous nous référons dans les parties précédentes, utilisent également l'écriture poétique : rythmes divers soutenus par la phrase et sa structure syntaxique particulière, métaphorisations très marquées du monde , images, mais aussi points de vue et jeux sur la langue, sur l'espace du livre et de l'ensemble de l'œuvre.

Une mystique de l'amour

Nous commencerons par noter les intertextualités Dib/Meddeb autour de Dante et plus particulièrement autour de *La Divine Comédie*. Cette « continuité » est plus soutenue chez Meddeb, et plus amplement exploitée, dans un cadre artistique, mais aussi mystique. A travers Ibn Arabi, Meddeb fait également se profiler Dante et Béatrice, dont la rencontre amoureuse fut à l'origine d'une aventure spirituelle, qui peut être considérée comme la complémentarité de l'aventure Orphique.

La femme aimée attire l'amoureux vers les plus hautes sphères de l'existence spirituelle et lui révèle ainsi sa profondeur intérieure ; il revient vers le monde des

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

hommes, porteur de cette lumière et la séparation d'avec elle n'est que matérielle. Il n'en souffre que momentanément.

Le poète est, quant à lui, concernée par Aya, à travers laquelle il retrouve tout le cortège des aimées légendaires telles que Balkis, Leila, etc. [95] Il s'inscrit ainsi dans une continuité qui, elle aussi se trouve à mi-chemin entre l'Histoire et le légende. On retrouve ce tissage du mythique à l'ordinaire, de l'instance énonciatrice à des héros, à des princes, à des saints, sanctifiés aux yeux de Meddeb par leur amour, en général unique et intense.

Le tissage explicite de *Tombeau d'Ibn Arabi* avec Tarjuman el achwak, et au-delà avec *La Divine Comédie* constitue en fait une matrice de base, productrice de cet espace amplifié, redoublé où les échos se répondent et sont à l'origine de la trame intemporelle des amours courtoises et passionnées , à travers lesquels Meddeb veut tisser sa propre trace et mêler son histoire ou du moins son désir amoureux, qui dépassera bientôt ce » simple statut pour devenir un lien revendiqué « idéologiquement » pourrait-on dire, à travers l'amour, puissance transversale et transhistorique.

Or il se trouve que cette puissance transversale, qui traverse les temps et les espaces, va permettre au narrateur de mêler les références, qu'elles soient de nature culturelle, linguistique, ou de manière plus générale civilisationnelle ; ce mélange permettra notamment au narrateur de brouiller les langues utilisées, les unes par les autres, les unes derrière les autres.

Ce travail sur les références et sur les langues brouille l'accès simple à la lecture et la code suivant un balancement, une alternative, qui nécessite une double et même une triple attention poétique, liée d'abord à la langue, puis à la double ou triple psalmodie ou déclamation des verbes et des registres linguistiques et culturelles s'entrecroisant et se désignant mutuellement dans la joute du texte.

En effet, le texte est constitué d'une trame complexe et entrecroisée, à travers laquelle on dénombre des mondes, des nominations, des littératures et des mythologies très différentes : Latines, italiennes, arabes, égyptiennes, grecques, françaises, etc.

Cette activité de tissage est permise par la présence implicite d'une grande érudition, d'un savoir éclectique, qui renvoient à la mémoire, au voyage, et à l'activité particulière de la vision intérieure, sorte de puissance de scrutation et de réflexion déductive, qui permet de saisir les liens les plus ténus et les plus intérieurs entre les faits et qui s'opposent ainsi complètement au sens commun , ou à celui développé par la vulgarisation à outrance qui caractérise nos sociétés contemporaines.

Ces rapprochements risquent donc d'être ou de rester impénétrables pour le lecteur profane, mais deviennent accessibles au lecteur attentif ou motivé, à celui notamment qui a accepté de relire l'espace du roman ou de l'écriture de manière plus générale et de revoir ses attentes vis à vis de ce dernier.

Ces présupposés de travail du poète vont lui permettre d'emprunter des voies de réflexion et de construction de son espace poétique qui passent par des causalités non conformistes et inattendues, entre lesquelles on trouve celle, traditionnelle, du « sanad »

[95] Ces femmes empruntent leur existence à des sources à la fois légendaires et réelles.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

(السند).

Le « sanad » constitue une opération fondamentale, à travers laquelle le poète ou le littérateur, de manière plus générale, cherche à fonder l'origine de ses écrits, de ses productions, pour leur apporter une légitimité , notamment symbolique, mais également historique, poétique et surtout visionnaire.

La chaîne du « sanad », car c'est le sens du mot en arabe, comporte donc des maillons dont l'évidence n'est pas toujours assurée pour le public moyen(contrairement à celui, élu, qui reconnaît les termes du codage de l'écriture, par « dressage », par culture, ou par habitude d'une lecture active.). Cette dernière doit permettre de retrouver les liens secrets qui fondent les attaches inattendues qui apparaissent dans l'espace de l'écriture.

Dans le cas de Meddeb, nous avons dit qu'il existe une référence à la fois silencieuse et parlée, c'est à dire désignée et suggérée comme dans *Talismano* [96] : il s'agit de Dante Alighieri, auteur d'une somme particulière *La Divine Comédie*. Nous avons vu que cette référence se trouvait également chez Dib, dans Cours sur la rive sauvage.

Les voyages en Enfer des deux narrateurs des deux œuvres sus citées s'inspirent d'une toponymie particulière, mise en place par Dante dès 1290, qui était déjà connue au Moyen-Âge ; or, outre l'invocation singulière de cette géographie sacrée et chiffrée, l'acteur essentiel de *La Divine Comédie* est l'Amour, personnifié (même si la formule n'est pas suffisamment expressive et adaptée) par Béatrice.

Béatrice est aussi le guide spirituel de Dante Alighieri, narrateur et auteur de la Divine Comédie ; elle est l'émissaire de l'Esprit pour le mener de l'Enfer vers les dernières sphères du Paradis, pour qu'il soit témoin actif auprès des hommes.

Or, il se trouve, que dans le monde arabe, un exemple équivalent existe : celui d'Ibn Arabi, dont l'amour pour Nidham fut en quelque sorte comparable, puisqu' il ne le séparât jamais de la contemplation divine, ni de sa mission spirituelle d'explicitations de certains textes musulmans et du Coran.

Dans les deux cas, l'Amour est, comme le souligne Dante « source de mouvement », donc également source de rattachement, de reconnaissance, au sens identitaire du terme.

Pour Meddeb, l'amour (imaginaire ?) est Aya, qui « inscrit son nom sur les cahiers des amantes qui dictent le chant en son actualité, elle ranime la médiévale Nidham, la jeune persane, aînée de Béatrice. » [97]

Ici, le tracé « subtil », au sens étymologique du terme, de cet amour est revendiqué entre les amours célèbres. Les points communs entres elles sont le voyage, le mouvement lié à l'amour- passion, mais salvateur, et une certaine intellectualité.

On retrouve donc ici la résurgence d'un patrimoine érudit, et également une identification qui place Meddeb dans une position plus ou moins particulière, par rapport à l'œuvre et au livre. Les deux auteurs que nous avons cités se distinguent en effet par la

[96] Voir *Talismano*, page 232 : « L'image de Dante ne s'invente pas. »

[97] Béatrice est la femme aimée de Dante. Son existence réelle est attestée.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

puissance de leurs oeuvres, par leur aspect de somme récapitulative et totale, difficile et chiffrée, qui partagent les commentateurs à leur égard.

Le Sanad est une généalogie reconstituée, choisie, chiffrée parce que différée par les références qui s'agglomèrent les unes sur les autres, et barrent en quelque sorte l'accès fluide à l'identité ; cette dernière est toujours en élaboration, en reconstruction, en reformulation, en réinscription vive, donc.

L'identité et sa nomination fluctuante, flamboyante passe donc par le savoir, la connaissance au sens où il se décline, notamment dans la civilisation arabo-musulmane, ou dans la civilisation médiévale européenne : empilements généalogiques, mais qui ne sont pas directs, plutôt traversiers, basés sur des liens familiaux réels , mais aussi sur des liens de fidélité, de conviction, d'affinités de familles appartenant toutes à une lignée plus ou moins vérifiée, mais souvent rattachées comme l'on dit dans de nombreuses « tariqâtes » mystiques par une même figure admirée.

La nomination de soi passe donc par le décompte de toutes ces figures et des types de liens qui les rapprochent ou qui les en éloignent momentanément pour devenir une résurgence plus tardive. Etre est donc ici être savant de soi, se retrouver, se regarder pour retrouver cette longue généalogie plus ou moins établie, plus ou moins mythique que le moi traverse et habite dans une véritable stratégie de jouvence et de repossession de soi, active, passant par les fibres d'une trame identitaire lumineuse, aérienne parce que subtilement entrecroisée aux pouvoirs de l'imaginaire, de la littérature, mais aussi de la tradition locale.

Qu'on se souvienne par exemple des sanad donnés par les chanteurs de chaabi ou de malouf ou de haouzi à la fin de leur chant, qui est en général repris d'un texte et d'une nouba déjà connus, mais qu'ils s'approprient soit par une variante, soit par une signature plus ou moins chiffrée qui désigne une appartenance symbolique qui les agrège symboliquement à la corporation des chanteurs, mais au-delà également à celle des récepteurs/destinateurs de cette même identité originale/originelle.

Cette continuité traditionnelle que pose et à laquelle participe Meddeb même en se référant également à la modernité la plus contemporaine relève d'une démarche de « célébration des traces », mouvement et position propre là aussi, au monde arabe, dans son aspect le plus archaïque, le plus ancien (on peut dire ici anté-islamique). La célébration des traces en « Atlal » (الأطلال) est surtout représenté par le plus grand poète de l'Arabie pré-islamique : il s'agit d'Imrou El Qaïs. Elle consiste à chanter, le plus souvent de manière mélancolique et éplorée, la disparition du camp de l'aimée (chez les arabes nomades), derrière laquelle ne reste que quelques vestiges épars, traces éphémères sur le sable, qui témoignent d'un vécu intense, mais voué à la perte et à la disparition, à l'image même du sentiment qui semblait partagé. Déploration, mais aussi reconnaissance du caractère transitoire de toute présence humaine ; acte à la fois désespéré et éblouissant de la mémoire et du bonheur, soutenus par la déclamation poétique.

Talismano est déjà construit, plus ou moins explicitement sur ce modèle d'archaïsme : mise sens dessus dessous de la capitale Tunis pour que tout finisse dans un brasier, dont les cendres éparpillées seront notamment les hommes disséminés aux quatre coins des frontières jouxtant le Maghreb et notamment l'occident proche .

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

Phantasia, par ailleurs, apparaît comme une surimpression de traces diverses qui permettent notamment, au narrateur, d'accéder à diverses « espaces ou régions littéraires » dont l'Enfer de Dante n'est pas exclu, pas plus que n'est exclu la référence à *Tarjuman El Achwaq* de Ibn Arabi. La trame du récit est constituée d'itinéraires qui débutent dans des endroits reconnaissables et identifiables de Paris pour finir dans une transformation symbolique de ces lieux dans lesquels apparaissent bientôt des « traits » littéraires qui font référence à divers lieux de romans, d'épopée surtout ; la compilation des traces ne concerne pas la seule aire archaïque et arabique, mais elle concerne également un véritable état de la culture « moderne » (ou de celle qui a contribué à la modernité.) Voyageur déambulant dans un monde entièrement posé sur le papier et surtout à travers des références littéraires, travaillant à suivre la trace, à s'en emparer, à l'exprimer au sens étymologique du terme, dans toutes les dimensions qu'elle peut susciter : nous retrouvons ici la version modernisée et adaptée de cette attitude de mémoire liée à la célébration et surtout à la construction/reconstruction de soi.

Identité historique et littéraire

Cette dernière opération a cependant un corollaire : elle donne une « épaisseur autre » à l'écrivain maghrébin dont le savoir, mais aussi « l'aire d'implantation » de son nom ne se limite plus alors aux critères géographiques, mais traverse les époques, les pays, les civilisations et même les géographies pour en faire une autre qui serait plutôt de nature symbolique. Cette épaisseur interpelle le lecteur, quelque soit son statut, maghrébin ou français ou « étranger », il ne pourra saisir cette démarche identitaire que s'il passe par une recherche qui peut devenir celle de lui-même ; détruire éventuellement tous les préjugés et décanter les ignorances concernant sa propre origine.

Le sanad est un acte d'écriture ou de nomination qui s'appuie sur le savoir et l'érudition : démarches de connaissance intellectuelle toutes deux se rapprochant notamment des us et des faits des siècles d'or arabo-musulmans pendant lesquels une marque d'excellence concerne celui capable d'utiliser sa mémoire, c'est à dire d'en faire une sorte de terroir vif d'une culture, dont il deviendrait un maillon actif. Dans ce cas-ci, Meddeb active sa mémoire, mais aussi son intelligence relativisante et synthétique de toutes les cultures qui ont fait le Maghreb et devient ainsi ce maillon particulièrement entreprenant et constructif de cette nouvelle identité, paradoxalement très ancienne, mais également capables de ressusciter des figures historiques ou mythiques et de les rassembler dans l'espace de la mémoire et de l'imaginaire, en même temps et dans l'espace de la modernité également.

L'érudition constitue donc une matrice productive d'illisibilité dans la mesure où elle déploie une démarche conservatrice et chiffrée de l'épellation du nom, tout en le déclinant(ce verbe doit être pris dans les sens contradictoires qu'il implique) ; tout comme elle rend le monde environnant non reconnaissable, ravagé en ses moindres recoins familiers car cette démarche leur prodigue des racines, puis des prolongements inattendus, une sorte de perspective déformée à laquelle le lecteur ne s'attend pas, et dont une des fonctions est de le déstabiliser dans ses attentes.

La compilation des traces constitue également une démarche de dissémination à

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

travers laquelle sont dispersés les débris multiples du nom, identifiable à travers celui des amants/amantes, plus ou moins explicitement utilisé, dont nous avons vu précédemment le rôle fondateur dans la confection de la personnalité du « protagoniste », que nous pouvons donc ébaucher grâce à ces références dont le texte est tissé/troué.

L'amour est donc une puissance d'identification, d'ordonnancement et de reconstruction, même si les termes qu'il utilise pour se réaliser sont complexes et non reconnaissables. Cette complexité de l'amour est accentuée dans son aspect mystique.

Dans ce cas, même dans sa sensualité, sa trivialité physique, l'amour permet néanmoins un infini miroitement aux choses du quotidien et ce dernier se transforme, tout comme se transforme celui qui dit et qui nomme.

Ainsi les soixante et un tableaux qui constitue les poèmes de *Tombeau d'Ibn Arabi* correspondent tous à des « décollages » effectués à partir de la réalité, progressivement transfigurée par l'intrusion savante , mais aussi par les métaphores ignées, lumineuses et codées qui renvoient à un monde transformé et autre ; car *Tombeau d'Ibn Arabi* «fourmille » de références au langage (à la terminologie) mystique qui déporte toutes les pièces, comme nous l'avons dit vers un horizon lumineux, flamboyant, où elles-mêmes lisent le monde et le livrent en l'orientant dans un sens différent.

Cette érudition se donne également à voir à travers la figure de l'énonciation savante. Celle-ci contribue à donner plusieurs origines à la nomination ; ces dernières vont néanmoins se rejoindrent et s'identifier, à celle, symbolique, qui oscille entre la terre productrice des lumineuses amours, l'Europe présente à travers l'Espagne d'Ibn Arabi ou l'Italie de Dante, qui ne correspondent pas du tout à ce que nous en connaissons aujourd'hui ; et l'Orient plus ou moins géographique.

Oscillation temporelle, également, sur laquelle s'appuie Meddeb, entre le XIIIème et le XV ^{ème} siècles et qui donnent une orientation moderne aux écrits qui se veulent, dans les deux cas des écrits totaux, menés aux extrêmes de leurs possibilités d'expression . Il y a bien un enjeu historique à ces choix, tout comme il existe un enjeu culturel, dont il s'agit pour Meddeb de montrer la force et la fonction unificatrice, mais pas au sens dogmatique du terme. Bien au contraire, au-delà des siècles et des civilisations, des types de quêtes, l'amour permet de retrouver une sorte de cheminement, toujours individuel et original, dont la vision reste le moteur et le moyen privilégié d'identification.

Cette même puissance permet un déploiement baroque qui constitue simultanément pour le poète un moyen de s'inscrire dans l'espace, dans le temps, dans la confrontation-dialogue avec les lieux qu'ils désignent : Europe, Péninsule arabique, Moyen Orient. Mais ce déploiement de formes à priori étrangères les unes aux autres (quel que soit le lecteur) contribue à former une opacité visible, un amoncellement brillant, dont la ligne directrice comme le point de vue de l'énonciation, ne semblent pas avoir d'origine ou d'enracinements clairs .

Dire est donc ici une activité qui trouve sa paternité dans une forme discrète (au sens mathématique), soumise au codage, celui des blasons, art du XVème siècle dont la part ésotérique est essentielle. Celui qui parle porte un masque car il ne donne pas l'origine précise de ses mots, tout comme il ne les rend pas accessibles, s'enfermant ainsi dans l'espace privilégié de la solitude productrice, dans l'espace de l'étrangeté des objets.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

L'énonciation est complétée par le déploiement de l'imagination (la Phantasia) force intellectuelle qui contribue à la formation du nom dont elle décuple le pouvoir conquérant, presque euphorique dont il dispose. Elle permet également sa projection dans tous les espaces, à travers toutes les temporalités : elle constitue donc une modalité d'accumulation vertigineuse, et de codification, dont les clés ne peuvent être saisies de suite. Elle permet surtout d'abolir les frontières étriquées entre la réalité et le rêve, entre le désir, son inscription fantasmatique et la réalité sociale.

A la suite de l'énumération savante, nous retrouverons le rôle actif joué de façon simultanée, par la poésie et la mystique. Nous avons déjà souligné le rôle de cette association dans *Talismano*, mais nous retrouvons un autre aspect de cette problématique, plus fouillé, dans *Tombeau d'Ibn Arabi*. L'avant dernière page de ce recueil est intéressante à plus d'un titre : puisqu'elle visualise par l'écriture, un peu à la manière d'un calligramme, un triangle inversé, au centre duquel, la graphie particulière désignant un livre du maître mystique Ibn Arabi attire l'attention .

Il s'agit de *Tarjuman Al Achwaq*. Il apparaît comme un élément essentiel, interne et central, à partir duquel irradie le reste du texte, dans un mouvement de crescendo ou de decrescendo suivant le sens dans lequel on voudra bien le prendre. Autres éléments qui frappent la visualisation du texte par le lecteur : ce sont les chiffres, qu'ils soient romains ou arabes, ils marquent les contrastes ou les convergences d'ordre numériques entre les événements ou éventuellement les publications.

En effet, en tenant compte de la référence numérologique, appartenant indirectement à la mystique, on peut rapprocher 1984 et 598 : on retrouve le 9 et le 8, le 5 étant la somme du 4 et du 1. Aya peut être une femme réelle ou imaginaire ou une héroïne, créée de toutes pièces pour venir prendre sa place dans la liste légendaire des amantes célèbres, dont deux sont nommées dans ce texte : Nidam et Béatrice ; on ajoutera que le recueil comporte de nombreuses références à d'autres amantes illustres comme Judith, Hind, Héra ou Balqis.

Quelque soit le statut de cette femme, son importance réside dans le prétexte au sens étymologique du terme également, qu'elle fournit à Meddeb : créer dans une perspective de continuité, continuité é qui n'exclut pas la prise en compte des deux rives de la méditerranée comme cela apparaît dans le calligramme final : « l'interprète des ardents désirs, divan dont certains motifs voyagent d'une rive à l'autre, traversant les siècles et les langues, comme pour agréer la célébration de l'amour. »

Identités et ubiquité

La continuité dont il s'agit ici n'est pas linguistique, ni vraiment historique, ni thématique. Elle réside dans une position particulière : celle des deux rives, point de vue énonciatif non seulement double mais plus encore, concerné par une forme d'ubiquité, mouvement et voyage dans diverses cultures, qui donnent naissance à une prise de parole multiple, instable et distanciée . On peut aller plus loin et avancer que la continuité dont il s'agit s'appuie sur la double reconnaissance de l'hétérogénéité et de la force de l'amour, dans son aspect mystique. Cette reconnaissance mystique de l'amour confirme son caractère intérieur qui s'oppose à la simple logique du sexe, notamment tel qu'il est perçu de nos

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

jours dans le monde contemporain, tout comme elle s'oppose à une vision simpliste de ce même sentiment qui n'inclurait que l'identique.

Dans la perception de Meddeb, l'amour est une puissance transversale, mais également translinguistique : elle traverse les langues, y puise ou y crée les mots pour nommer des réalités convergentes ou divergentes, qui ne sont pas les mêmes, même lorsqu'elles sont nommées ou désignées de la même façon : sous l'apparente unité, la diversité existe toujours.

Ici, les références, mais également les lectures de ces références proposées par Meddeb constituent une imagerie très particulière et inédite. Elles sont recueillies dans des pièces poétiques « tassées », denses, confortées dans cette concentration par un usage de la ponctuation qui renvoie à une scansion , elle-même soutenue par une fluidité rapide ininterrompue, qui provoque un amoncellement de vues, de figures, de situations qui sont un instant mêlées dans tourbillon spatio-temporelles . Le rythme est donc rapide et cadencé.

Si certaines pièces peuvent apparaître comme relativement classiques, d'autres accusent une étrangeté radicale. Nous donnerons l'exemple du poème 5 dans lequel la femme mystérieuse dont il est question se transforme successivement en amoureuse attendue par l'aimé, puis en icône, puis elle semble mourir pour se retrouver près de l'Enfer puis au Paradis : « là où veillent ceux qui ont goûté l'extase, auprès de femmes qui exhalent l'ambre et le musc et qui sont réservées. ».[98]

La référence coranique est liée à la référence dantesque. On note également des renvois à l'alchimie, comme dans la pièce 10 avec la présence de couleurs issues de transformation comme le rouge, le carmin, le noir et le blanc. Ces couleurs primaires donnent une image simple et contrastant avec l'exubérance de la nature après la pluie. Le poème 12 semble renvoyer à un point de vue différent sur la mort, celui de ceux qui restent en cette vie et célèbrent le mort. On y trouve une citation essentielle qui éclaire le statut de l'énonciation dans le recueil :

« Je m'étais vu errant dans les pays, balbutiant tous les idiomes, touchant toutes les écritures, entrant et sortant, au hasard des rencontres, d'une scène à l'autre, admirantles traces des peuples […] mouvant, changeant, dans le miroir des métamorphoses, au sort de la passion qui meut le monde. » [99]

Le poème 23 surpasse en étrangeté tous les autres. Le « je » énonciateur, se réclamant de la vision, a un aperçu de son cœur dans un bocal, ce qui suppose qu'il est mort ou dans un état difficilement situable rationnellement. Situation des Limbes, s'il en est, puisque le « je » parle entre deux mondes. On se rappellera que le cœur est, du point de vue traditionnel, le siège des passions ; puis il est question d'une maladie ayant frappé ce cœur : on pense donc à un cœur malade de sa passion. La pièce garde son secret et se referme sur les mystères dont elle regorge. Le lecteur est convié, à la manière de celui qui suit un conte subtil, à relever une parabole intraduisible et indécidable en dernière instance.

[98] Voir Coran, Sourate Errahman, n° 55. D'autres Sourates contiennent des références à la perfection de ces femmes.

[99] ***In Tombeau d'Ibn Arabi, p.24.***

La poésie, domaine privilégié de l'expérimentation de situations étranges, limites ou inouïes, apparaît donc bien sûr comme un espace de codage des discours pour mieux mettre en avant leur aspect insaisissable.

Cependant on aura noté que la démarche privilégiée du conteur poète est celle de provoquer le désarroi, la perte des repères et peut être la recherche des codes sous-jacents à travers lesquels la poésie se confectionne. Les pièces poétiques fonctionnent en fait comme des lieux de convergence où viennent se tasser les strates de références mais aussi tourbillonner, c'est à dire se tenir en suspension et activer ainsi le mystère qui préside à leur confection : amour, mort, passion sont les trois éléments qui paraissent essentiels pour les activer dans ce sens.

Dans ce cas, comme pour celui vu auparavant, la situation d'écriture implique un enjeu définitif et total qui a maille à partie avec les ressorts les plus intérieurs et les plus fondamentaux de la vie humaine : la nomination de soi et la quête des figures littéraires et linguistiques qui lui correspondent le plus fidèlement est une recherche non conformiste qui déplace et dérange les schémas établis et les a priori.

Elle active notamment toutes les données biographiques et fantasmatiques, dont une partie d'ailleurs échappent aux lecteurs de par leur subtilité et leur profondeur, et s'inscrivent donc en tant que telles et dans ce sens. Le texte est troué, le dit et s'en réclame. Il jubile d'être cette complexité intraduisible, mais néanmoins ludique et donc partageable, ou à défaut, simplement délicieuse à exhiber en tant que telle, joyau serti par les méandres du désir et du savoir, simplement et superbement scintillant, comme un blason.

Le livre nouveau

Le livre, l'œuvre n'est pas entièrement de l'ordre de l'accessible et du simple échange utilitaire : elle reste de l'ordre de l'échange sauvage et foudroyant, symbolique avant tout, dans lequel l'habituelle logique marchande n'intervient pas ou très indirectement. Le lecteur y retrouve sa passion, ou ce qu'il a investi d'elle, qui lui revient sous forme d'accessibilité et de pouvoir de lecture et de décodage, mais de manière fugace et inarticulée, comme dans le cas de certaines intuitions majeures, celles des découvertes notamment, qui ne sont jamais en contradiction avec une démarche de recherche, de savoir.

Au-delà des habituelles réclamations et recommandations idéologiques, ce texte, dans son intégralité, jouit simplement de lui-même, de son intelligence, de sa subtilité et de son assurance sensuelle.

Il proclame, au-delà de tous les discours, la loi même de la vie et du conteur, du « faiseur de récits » : ne pas pouvoir, ne pas vouloir éviter la complexité d'une part ; d'autre part, ne pas concéder à l'apparente facilité des choses et des opinions qui les soutiennent : être, être dans la terrible et fugace cruauté des choses vives qui renferment sans cesse sur elles le secret qu'elles tissent et remettent sans cesse sur le métier.

Le codage est en fait l'opération même de la vie dont il souligne le caractère illisible, en dernière instance, caractère sur lequel le texte de Meddeb prend appui en refusant

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

notamment la culpabilité et l'hypocrisie générées par les exploitations idéologiques et historiquement datées du refus de la difficulté sous toutes ses formes, notamment littéraires.

Khatibi et l'art de la mystification énonciatrice

Nous avons vu précédemment que l'organisation du discours khatibien est double : elle implique, d'une part, une inspiration populaire, qui s'appuie essentiellement sur une activité apologétique(voir notre partie concernant l'étude du lutteur de classes)note, mais également sur l'ironie populaire, son aspect énigmatique et goguenard, son énonciation opportuniste et insituable, l'appui qu'elle prend occasionnellement sur le modèle de la folie plus ou moins éclairée, à la manière de Djoha, ou celle plus extrême ou plus « chiffrée » de Baba hodja, personnage turc ou iranien, en tous cas propre à ces civilisations ; dont la référence reste la mystique sous son aspect le plus inattendu.

Nous retrouvons également dans l'origine de son écriture un modèle savant, une attention particulière portée notamment aux théories de critique littéraire les plus novatrices à l'époque où il écrit : interpellation du marxisme, utilisation de la psychanalyse, interrogations de la linguistique et de la sémiologie, des tendances les plus en vue de cette critique avec la déconstruction du texte à la manière de Derrida, dans ses aspects les plus radicaux.

Un autre modèle savant vient également se sur imprimer à tous les autres : il s'agit de la référence et de l'utilisation des modèles savants arabo-islamiques, qui ont existé notamment au siècle d'or des arabes, entre le neuvième et le douzième siècle, lors du développement raffiné de cette même civilisation .

Derrière cette constatation, vient se profiler un débat essentiel qui avait agité principalement l'Espagne alors andalouse et qui avait lieu entre deux illustres personnages, dont les avis allaient être essentiels dans le développement ou la disparition de la civilisation évoquée plus haut. Ces deux personnages sont Avicenne, Ibn Sina en arabe, et Averroès ou Ibn Rochd. Entre les deux, le débat porte sur la notion de vérité ontologique, sur les rapports de la science ou des sciences et de la vérité.

La question essentielle est de savoir de quelle nature est la vérité : immatérielle et transhistorique ou matérielle et historiquement datée ? De savoir si ces deux énoncés, ces deux alternatives sont nécessairement contradictoires et opposées ?

Cette formulation des problèmes habite discrètement les écrits de Khatibi, surtout lorsqu'ils se veulent en débat avec les sciences, humaines plus particulièrement. Il existe chez cet écrivain une quête de la vérité qui passe par l'interrogation de certaines disciplines, tout comme elle passe par ce modèle d'interrogation, ample et en dialogue avec les inquiétudes de son temps et de sa culture d'origine.

Dans ce cadre, on peut repérer dans son texte le même souci de légitimité et de généalogie que celui qui existe chez Meddeb, et qui va se formuler avec le même souci d'authenticité et de refus de la facilité.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Comique et parodie

Dès son premier écrit littéraire, Khatibi s'engage dans la voie d'une liberté de ton et d'expression que l'on retrouvera par la suite sous différentes formes. Il utilise d'abord un registre littéraire usité assez souvent chez les écrivains maghrébins ou africains pour mieux affronter l'institution littéraire française : il s'agit du registre comique qui va même jusqu'à être grotesque, sinon vulgaire lorsqu'il le faut. Le choix de ces registres ne relève pas d'un simple besoin populo-communautaire ; il traduit au contraire la position de défi et de détermination de ces écrivains.

Ils cherchent en effet à déstabiliser les habituelles hiérarchies qui continuent d'habiter, même implicitement les pratiques et les classements littéraires de la métropole : le rire grossier, notamment est ici utilisé comme une arme, de vengeance éventuellement. Son objectif est de dénoncer, de refuser, de souligner les incongruités et les absurdités admises par les consensus et les habitudes qui sont les plus sûrs alliés du conformisme social.

Ce registre, habituellement utilisé pour aborder et traiter les problèmes de nature sociale ou morale est grandi par les auteurs qui l'utilisent ; il devient un des moyens de traiter l'absurde au quotidien, le seul moyen peut-être de l'affronter et de se mesurer à lui dans l'ampleur étouffante qui le caractérise particulièrement dans les pays dont sont originaires ces auteurs.

Le registre comique tel qu'il est utilisé par Khatibi comporte plusieurs nuances, dont celle de la parodie et celle du rire burlesque dans sa puissance d'arrachement des signes sociaux et de défiguration qualitative. On rappellera que la parodie implique notamment une imitation de registres littéraires oraux ou écrits, imitation empesée et grandiloquente, donc qui va s'appuyer sur l'emphase et une fausse solennité et dont le but, en dernière instance, est celui de mettre en évidence un rapport de remise en question, voire de dénonciation d'un discours établi et dominant.

Les voies de cette dénonciation ne saurait être classiques : elles se veulent perverses pour mieux contribuer à l'éclatement de l'intérieur de ce même discours en soumettant sa constitution et sa structure même à la pression d'un démantèlement aigu, qui passe par le soulignement de chacun de ses constituants pour mieux mettre en évidence un e de ses faiblesses. Pour ce faire, la parodie utilise des contre-discours , s'appuie également sur les tabous sociaux ou d'autre nature ; tout comme elle s'appuie sur une inversion des valeurs obtenue par le recours aux contre-valeurs, mais également par l'utilisation de lexiques inattendus, ostentatoires et/ou vulgaires.

Khatibi inaugure cette voie dès Le Lutteur, dans lequel il commencera par mêler les références dans une énonciation particulièrement originale et déstabilisatrice puisqu'elle s'inspirera d'un registre existant en français, mais également et surtout en arabe populaire. Outre la puissante ironie qui se dégage de son texte et qui est reconnaissable à l'adresse au lecteur, à la disposition de la thématique traitée , comme, par exemple le mélange des références des plus grandes écoles de pensée des années soixante-dix, dans le cadre de mise en garde, de conseils par exemple ; on trouve également une originalité de ton dont la référence est la harangue au public, qui oscille entre le boniment

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

de foire(le sens n'est nullement péjoratif ici), et le discours du sage-conteur-philosophe, de toutes les façons en prise avec son public.

Les catégories de prise de parole sont donc importantes ici, notamment parce qu'elles introduisent une référence très importante à l'oralité, et qu'elles disposent dans l'espace de l'écrit, des repères qui sont essentiellement oraux : puissance de la voix, diatribe publique, gestuelle phrastique, dirons nous, qui impliquent fortement le jeu du corps et sa force démonstratrice dans certains cas ; d'un autre côté, elles induisent déjà la force de l'excès dans la mesure où est rendu présent au moins par désignation indirecte, dans l'espace de l'écrit, une visualisation de la parole qui se démarque de celle classique à laquelle se plient la plupart des auteurs appartenant à cette même obédience classique ou dirons- nous occidentale, surtout lorsque ces discours relèvent plus ou moins directement de la philosophie.

De cette démarche parodique qui arrache les jalons tranquilles de l'écriture, surgit un effet de burlesque puisque sont précipités dans « l'arène » d'une parole qui se fait à coups d'ellipse, de boniments, de diatribes et de libelles, les écoles réputées les plus achevées du point de vue de leur argumentaire.

La philosophie dont il est question ici rejoint en quelque sorte l'espace public au sein duquel elle trouve une autre énonciation qui la prend en charge et l'évente ; de même qu'elle lui donne un prolongement inédit, populaire, mais surtout, elle contribue à une sorte « de mise à plat » de tous les angles saillants de ces écoles philosophiques pour mieux mettre en commun ce qui les caractérise, à savoir l'aspect contestataire, voire même révolutionnaire, au sens étymologique du terme.

La révolution réside ici également dans l'exploitation qui en est faite et dans la forme que met en place l'acte poétique qui préside à la mise en place du Lutteur.

La démarche parodique s'appuie également sur le recours à l'école taoïste extrême orientale caractérisée par l'extrême dépouillement de l'univers qu'elle révèle et qu'elle exprime le plus souvent dans des formes abstraites, fulgurantes et condensées qui lui permettent notamment « de frapper » au point nodal de la rencontre entre le sentiment et l'abstraction, sans passer par le long détour de l'argumentation ou de l'explication.

Relectures originales

Or le lutteur transforme en quelque sorte le marxisme, la psychanalyse, en modifiant leur « mode d'apparition », en lui prêtant un autre cadre : comme nous l'avons dit précédemment, la contradiction comme moteur historique et le refoulement ou le fantasme comme clés du non-dit deviennent dans cette « extrapolation » au sens étymologique du terme, partie intégrante de forces cosmiques qui agissent dans le monde sous les formes préférentielles de la complémentarité et de l'alternance et sous l'obédience du « non-agir » ou de l'immobilité agissante.

Parodie donc qui semble faire éclater toutes ces notions ou ces concepts dans certains cas, mais qui dans un mouvement en quelque sorte ironique contre elle-même, leur donne une épaisseur nouvelle derrière laquelle se profilent à nouveau les questions posées par Avicenne et Averroès : en dehors des questions métaphysiques, existent-ils

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

d'autres questions ou de vraies questions ?

Et au-delà encore, ne voit-on pas apparaître le souci commun aux trois auteurs de conjuguer la mort à la vie, car la vie dans son acception étroite est incomplète si elle expulse de ses paradigmes la mort, ou si la philosophie n'en fait qu'une question périphérique.

Cette reconnaissance constitue à elle seule une démarche et un fait, subversifs puisqu'ils inaugurent un autre espace, de distorsion notamment, dans lequel tous les éléments théoriques précédemment évoqués prennent un sens différent , mais jamais définitif.

Ils tournoient sur eux-mêmes et restent sans cesse suspendus, permettant ainsi l'ouverture de plusieurs aires de réflexion et d'approches.

On retrouve donc ici le même souci toujours dédoublé de rendre inaccessibles les éléments banalisés des philosophies alors les plus en vue , en modifiant leurs contenus par la présentation qui en est faite, tout en les faisant « descendre dans la rue », en les rapprochant des parlers populaires. La parodie est également située à ce niveau : s'emparer des idées courantes et les plus largement répandues pour leur retirer leur efficacité de repères et les vider de leur substance en tant que tels.

Dans ce cadre, le poète est celui qui invertit les catégories, détruit les hiérarchies et propose un statut nouveau à la poésie et à l'activité littéraire de manière plus générale : être double, renvoyer « dos à dos » les approches binaires et opposées en soulignant les excès et les contradictions que chacune d'entre elles comprend.

L'envers est le domaine privilégié où sa parole s'implante en prenant un point de vue sans cesse distancié, elle ne veut appartenir à aucun des domaines qu'elle désigne, car elle est la substance même de l'oralité qu'elle désigne sans cesse : fuyante, vive, sans cesse en interrogation sur elle-même, se fustigeant et fustigeant les autres et retrouvant, en dernière instance le rire définitif, celui sur lequel on ne peut poser de désignation. La voix comme modalité autre de la parole est donc, pour Khatibi, un moyen d'outrepasser le livre et les catégories qui s'y rattachent.

L'écriture est donc pour Khatibi, une opération à travers laquelle l'écrivain, et sa prise de parole, veulent d'abord être confronté à la complexité des rapports à établir avec la complexité de l'environnement notamment culturel. Cette dernière comprend donc la voix qui se saisit de la parole, se construit dans cet acte, tout en déployant une stratégie d'approche de toutes ces variables.

La mise en texte relève donc ici du défi, de l'outrance même dans le sens où ce texte se présente comme un parcours extrême, qui passe notamment par les méandres de sa composition et par la mise en place de son épellation du nom propre. La reconstitution de ce dernier, puis l'inventaire inversé de sa précédente mise en place ne peut s'opérer que grâce à plusieurs « sauts qualitatifs », différentes opérations textuelles et culturelles qui relèvent de registres différents. Mais surtout, dans le cas de Khatibi, cette épellation ne peut jamais exclure le rapport à la connaissance, à l'opération du savoir ou de la mise en perspective de ce savoir.

Ce dernier présente lui-même plusieurs facettes auxquelles s'intéresse l'écrivain :

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

savoirs modernes issus principalement de leur développement dans la civilisation occidentale ; savoirs historiques issus de la civilisation arabo-musulmane et surtout savoirs traditionnels issus des pratiques populaires qui ont notamment institué un rapport aux seconds, ont travaillé dessus et les ont récupéré pour les intégrer dans une pratique sociale.

Ce rapport, induisant lui-même la relation de transformation de ces cultures les unes par les autres, intéresse au plus haut point l'écrivain dans la mesure où lui-même se considère comme confronté à ce problème.

Dans *La blessure du nom propre,* il insiste justement sur les passages « qualitatifs » et les transformations dont nous venons de parler, tout en donnant une place essentielle à l'ironie qui caractérise ces mêmes pratiques, ou plus exactement à la pratique ironique et à la subversion, l'évidement du sens qui font finalement de ces emprunts, des rituels dont le côté esthétique et exutoire d'une certaine représentation sont à mettre en évidence.

Khatibi entreprend de le faire dans La blessure du nom propre : livre original, dans lequel il montre cette action essentielle de décantation et de détournement constituée par la « récupération des savoirs historiques », notamment ceux qui ont pris forme avec et autour du Coran : récupérations, bricolages culturels qui rendent compte d'un rapport dynamique par rapport à la culture de base.

Nous avons parlé précédemment du comique ou plus exactement de la dimension parodique de l'écriture de Khatibi ; on peut même parler d'énonciation parodique ; cette dernière provoque une déstabilisation du discours, suivie par une déstabilisation du lecteur lui-même, qui ne sait plus à quel degré il doit décoder ce qu'il lit et ce qui est dit. Cette énonciation installe don la parole sur plusieurs niveaux :

L'affirmation, l'affirmation ironique entraînée notamment par le recul que possède l'énonciateur ou l'émetteur lui-même, et enfin l'énonciation sciemment contradictoire à effet comique et voulue comme telle.

La valeur énonciative de la parodie est donc celle d'installer le flottement, une suffisance également, qui est celle du bouffon et du roi simultanément : une autre manière d'affirmer que le rire est l'autre versant indispensable du sérieux (puisqu'il prodigue une connaissance), et que tout travail de réflexion, quelle que soit son ampleur, entraîne forcément son versant d'ombre et de recul, à même de provoquer le rire. Ce dernier permettrait notamment de se prémunir contre une tendance certaine à la prétention à un savoir définitif, à une connaissance efficace au point de finir par remplacer toute réflexion et toute interrogation.

La faconde et le brio dont fait preuve Khatibi inclut néanmoins le déploiement d'une écriture « à trous », qui suspend volontiers le texte, par la parodie et le rire comme nous venons de le voir, mais également par une « stratégie de retrait », comme nous l'appellerons. Cette stratégie suppose, elle aussi, le regard et le verbe moqueur, embusqué derrière le déploiement du texte ; stratégie qui équivalent en quelque sorte à la farce, dans sa signification littéraire et anthropologique. Historiquement ce genre éminemment théâtral se base sur une intrigue rudimentaire aux rebondissement quelque peu primaires, et attendus plus ou moins par le public, mais qui provoquent néanmoins son plaisir et son rire, voire sa participation quelque peu grivoise.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Théâtralisations et nominations de soi

Chez Khatibi, la théâtralisation joue un rôle essentiel : elle contribue à mettre en place la faconde de l'énonciation, mais surtout, elle permet de déployer avec force les éléments d'une démarche de mise en place/retrait de soi, ce dernier point ne pouvant apparaître qu'à travers une mise en scène, qui implique la volonté et le désir d'être et d'apparaître sporadiquement dans le déguisement et la fuite. Les deux modalités s'inscrivent d'ailleurs dans une stratégie de la séduction dans laquelle l'identité qui est en jeu, ne doit jamais apparaître en tant que telle, c'est à dire comme définitivement réglée ou délimitée. Cette dernière passe par des opérations de grimage répété de soi.

La théâtralité apparaît donc, dans ce contexte, comme une opération majeure dans le cadre de laquelle l'écriture et son support (à savoir le roman ou la poésie) prennent des sens multiples à travers lesquels dominent essentiellement l'attitude du « chasseur », embusqué et méfiant, qui ne délivre jamais de message sans être à l'affût dominé par un certain sens de la distance, de la capture et de la mise en scène. L'opération de l'écriture tient ici de « la tactique » ou de « la ruse », comme Khatibi le dit lui-même par ailleurs. [100]

L'écriture relèverait de cette tactique dans la mesure où elle dépose des réseaux, des rets même , dans lesquels l'image de soi ou des autres est sensée être déposée ou capturée, mais plutôt sous forme de traces ou même de palimpseste.

En effet, cette opération de dissémination/reconstitution en évent définitif concerne d'abord celui qui prend la parole, c'est à dire le locuteur moqueur, essentiellement ironique et même plus ou moins dénigreur, disposant donc d'une identité multiple, écartelée entre plusieurs dispositifs, dont la parodie reste la référence de construction essentielle.

Cette identité, comme nous l'avons vu pour Meddeb, est éventée sur/dans le texte, dans lequel « elle se formule », cachée ou dissimulée derrière certains motifs, comme ici la harangue et la faconde, sans pour autant y être déposée de manière définitive.

Elle est également itinérante, puisque dans le même texte et dans des textes différents, elle ne se laisse pas saisir de la même manière : le lecteur est également convoqué dans un jeu de miroirs. Le Maghreb dont il est question ne peut être séparé du « je » ou de la forme énonciative qui le prend en charge ; présentation qui ne prend pas les repères habituels, c'est à dire ceux auxquels est préparé le lecteur par la presse et une certaine critique dominante, même lorsqu'elle est universitaire. [101]

A travers le narrateur lui-même et la convocation qu'il effectue de lui-même, il se retrouve confronté à une image de lui, renvoyée par le texte, dans lequel les jalons habituels de la communication ont changé. L'image qu'il cherche donc à donner de lui est également chiffrée, au sens où elle n'est plus l'objet de sa propre construction, mais où elle subit le contrecoup d'une action de diffraction et d'éclatement du texte au sein duquel s'engage une sorte de course poursuite, dont les enjeux sont la

[100] Voir la partie de mon travail consacrée à l'énonciation inconfortable chez Khatibi, page 136 à page 139.

[101] Voir la préface à *La Mémoire tatouée.*

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

ressemblance/dissemblance.

Dans ce cadre, la théâtralité intervient également dans sa dimension d'ouverture de la profondeur scénique. En effet, elle permet, dans la forme de l'énonciation, de jouer sur la mise en abyme de soi, sur la dialectique de l'apparition/disparition, sur la possibilité d'une multiplication à l'infini, avec ou sans variation, d'une figure (celle de l'émetteur, celle du livre, celle du personnage et celle du narrateur comme c'est le cas dans *Le Livre du sang*.

Cette théâtralité, même dans un ouvrage aux ambitions qui semblent plus théoriques comme *Maghreb Pluriel* par exemple, et l'envergure réelle qu'il possède sur ce plan, permet de suspendre sans fin la définitive identification des figures de l'énonciation , de jouer donc sur un clair-obscur qui donne aux notions et aux paroles un relief inattendu et révèle ainsi leur versant interrogatif ; et permet surtout de dissimuler la voix définitive qui prend parole, en faire une substance miroitante, fuyante, dissimulée au milieu des transformations qui la recouvrent.

Cette quête assumée en tant que telle, de l'inaccessibilité est aussi une quête de la difficulté dont se réclame clairement Khatibi : dès ses premières productions jusqu'aux dernières, ses écrits se caractérisent par une complexité d'abord lexicale, qui rend leur abord difficile et dépaysant, comme si le locuteur était en présence d'une langue étrangère.

Le ton adopté par l'écrivain, accompagnant et rythmant cette écriture, est celui de l'emphase et de la grandiloquence pour la mise en place desquelles il déploie une stratégie appropriée : d'abord, l'ubiquité : la narration et l'écriture chez Khatibi pratiquent en quelque sorte la différentiation car d'une œuvre à l'autre, le point de vue adopté n'est pas le même.

L'écrivain est aussi le théoricien ; il est admiratif ou critique, chroniqueur de son propre point de vue ou de sa propre existence comme dans La mémoire tatouée.

Nous n'avons pas seulement à faire à un dédoublement mais à une polyvalence : l'instance dont il est question travaille sur tous les plans, comme s'il s'agissait de maîtriser ou à défaut de mettre en place toutes les entrées possibles et les possibilités diverses de pratiques du texte.

En dernière instance, existe toujours la redoutable possibilité du retrait de cette instance, de son recul et de sa disparition derrière « l'obscurité » volontairement mise en place de sa disparition. Il y a donc là une démarche volontaire de jeu sur l'instance énonciative, sur la voix qui exhibe cette puissance de dévoilement/voilement, qui s'attache à construire un texte à difficultés, un parcours qui se dérobe, dans lequel le lecteur ne reconnaît pas toujours les jalons qui lui ont été proposés ou qu'il a cru voir posés.

La parodie permet d'entretenir ces ambiguïtés, mais au-delà de cette explication, une autre orientation peut apparaître : le rapport du je au jeu.

Pour Khatibi, le modèle occidental et moderne d'écriture, du moins celle que l'on reconnaît officiellement comme telle, est nettement insuffisant. Il ne lui permet pas de prendre en charge l'énonciation dans toutes ses possibilités et dans le souci d'exigence qu'elle peut présenter.

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

D'où l'implosion volontaire de la diégèse, des « personnages »scindés le plus souvent en deux, trois, voire plusieurs instances et voix ou même représentations comme dans Le livre du sang par exemple, des intrigues également qui ne peuvent échapper à l'induction de la puissance verbale, de son déferlement excavateur, qui vient d'au-delà de la socialité et des catégorisations qui l'accompagnent qui sont ici ébranlées et mises bas.

L'origine de la démarche d'écriture est ici aussi un sursaut, un arrachement, une révolte, un mouvement qui vise la simplification à outrance qui accompagne cette même socialité dont nous parlions plus haut, particulièrement lorsqu'elle tente d'infléchir le domaine littéraire ou artistique.

L'écriture est donc, pour Khatibi, une opération à travers laquelle l'écrivain et sa prise de parole veulent d'abord être confronté à la complexité des rapports à établir avec l'environnement culturel.

Cette complexité n'exclut pas celle de la voix qui prend parole, se construit dans cet acte, tout en déployant une stratégie d'approche de toutes ces variables. La mise en texte relève donc ici du défi' de l'outrance même dans le sens où il se présente comme un parcours extrême qui passe notamment par les méandres de sa composition, et donc par l'épellation du nom propre et de sa reconstitution qui ne peut s'opérer que grâce à plusieurs sauts qualitatifs comme nous l'avions vus précédemment.

Plusieurs opérations relèvent en effet de registres différents dont l'histoire, la poésie par exemple. Mais surtout, cette épellation ne peut exclure le rapport à la connaissance, à l'opération du savoir ou de la mise en perspective de ce savoir.

Ce dernier présente lui-même plusieurs facettes auxquelles l'écrivain et le narrateur s'intéressent : savoirs « modernes » issus principalement de la civilisation européenne moderne et occidentale ; savoirs historiques issus de la civilisation arabo-musulmane et savoirs traditionnels issus des pratiques populaires, qui ont institué un rapport aux seconds, ont travaillé dessus et ont récupéré d'une façon ou d'une autre pour les intégrer dans une praxis sociale soucieuse d'efficacité sur le terrain.

Ce dernier rapport induisant lui-même le rapport de transformation de ces cultures, intéresse au plus haut point l'écrivain, dans la mesure où lui-même se considère comme confronté à ce même problème : dans sa vie quotidienne, dans sa quête de vérité personnelle, que doivent devenir tous les éléments que sa formation et sa recherche lui ont permis de glaner, de rassembler, de prendre en ligne de compte ?

A cette question, il répondra par le choix plus ou moins explicite de l'ironie et de la subversion, pratiques vivantes du texte qui s'appuient et permettent l'évidemment du sens de tous ces éléments ; ce qui leur confère le statut de rituels, dont les aspects esthétique et exutoire sont à mettre en évidence car ils permettent de sémiotiser et de sécülariser des éléments tabous, de les introduire ainsi dans une pratique de la quotidienneté.

Khatibi entreprend l'approfondissement de cette question dans son ouvrage intitulé La blessure du nom propre, dans lequel il démontre cette action essentielle de décantation et de détournement constituée par la récupération des savoirs historiques, notamment ceux qui ont pris forme avec et autour du Coran. Ces récupérations, ces bricolages culturels rendent compte d'un rapport dynamique à la culture de base (et donc

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

à un refus d'accepter de manière linéaire et univoque le discours établi et doxique).

Cet artisanat qui pivote autour de la culture savante est principalement constitué par l'usage des proverbes, le tatouage, la littérature licencieuse et érotique. Cet ouvrage à la facture et au ton originaux, se donne pour but de mettre en place une théorie ou du moins une mise en forme langagière d'une praxis réelle et actuelle. Ce détournement, cette réécriture, l'intertextualité détournée et ludique que pratiquent ces écritures intéressent particulièrement Khatibi parce qu'ils offrent une palette variée d'opérations d'écritures, de lectures, de créations qui proposent un double rapport aux cultures dominantes : rapport d'intelligence et de compréhension, de pénétration également ; associés à un rapport de recul, de défi, d'ouverture et d'appropriation.

Ce qui constitue pour Khatibi, les moyens de mettre en place ce qu'il appelle un « intervalle nomade » [102] , à partir duquel une autre création est possible. Prendre en ligne de compte ce rapport vivant, historique, qui transforme les signes en signes-agissants, ces derniers dépassant leur simple fonction utilitaire pour devenir réflexifs (au deux sens de ce dernier terme : réflexion et réflexion), c'est à dire qu'ils acquièrent le pouvoir de laisser une empreinte réelle, efficiente, dans le texte. D'ailleurs, dans le cadre de l'intersémiotique proposée par Khatibi, plusieurs systèmes de signes opèrent en même temps dans le même espace de production qui est le texte.

Khatibi essaie donc de construire et de proposer une théorie du texte, qui éclairerait sa pratique d'écriture, tout comme elle donne un éclairage probant sur sa pratique de lecture des textes littéraires, plus particulièrement ceux des auteurs maghrébins. Cette volonté de théorisation rend compte explicitement d'un rapport avec le savoir, mais aussi d'un « devoir d'écriture », et d'analyse dont l'écrivain se sent investi, devoir qui possède une incidence et une signification historiques. Ainsi, Khatibi n'exclut pas la question du politique, il la désigne et la prend en charge, lorsqu'il aborde les questions, notamment philosophiques, qui caractérisent son temps et ses cultures d'obédience et d'appartenance, en tant qu'homme et en tant qu'écrivain.

Son positionnement ancre l'œuvre dans le siècle et les différents débats de l'heure. Il permet de mettre en évidence la fonction interpellative et presque orale dont il veut l'investir pour qu'elle fasse des lieux et des pratiques de l'écriture un espace intercommunicatif, d'interventions plus ou moins différées, dont le souci reste le marquage de l'absence/présence du narrateur, le dessein d'amener l'autre à parler avec soi, de soi, autour de soi : donc amener l'autre à nous percevoir à travers l'exhibition de notre intelligence au travail.

Cette intelligence (celle du narrateur) apparaît brillante, complexe, originale et donc le plus souvent attirante pour un éventuel partenaire intellectuel, qui serait le lecteur au-dessus de la moyenne, notamment l'universitaire.

Les moyens utilisés, la démarche choisie par Khatibi rentrent donc dans une stratégie de la séduction ou de Grand Jeu avec ce qu'elle implique d'excès ou de « surfait », de traque et de fuite, de grandiloquence, de dissimulation et de cryptage : le texte doit en effet fournir des caractères d'épaisseur, de feuilletage multidimensionnel derrière lequel

[102] Voir la préface à *La Mémoire tatouée.*

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

va s'embusquer la voix aux aguets du narrateur qui quittera un masque pour l'autre comme il l'a fait dans ses différentes œuvres.

Cette séduction s'oriente en quelque sorte, ou se « distribue » selon un double sens, puisqu'elle comporte un aspect de mise en évidence, de « chiqué », d'exhibitionnisme dont le but premier est d'attirer l'autre, de lui proposer un « horizon de lecture »ici, mais également de lui procurer une possibilité de rencontre et d'échange (dont la dimension d'érotisation n'est jamais très loin).

Cette possibilité, pourtant, s'avère sans cesse compromise, dans la mesure où elle est différée, par plaisir, mais aussi par une « pulsion de nature sadique et agressive », et surtout parce qu'elle s'inscrit dans une stratégie de séduction, dans laquelle l'absence est une constante essentielle. Il s'agit donc de faire violence aux lecteurs, de retarder l'échéance de l'apparition de soi en tant que tel, si tant est qu'elle puisse exister.

La séduction, jeu théâtral et existentiel, devient donc le code de lecture et de déambulation dans l'œuvre, proposé au lecteur, à travers lequel il ne pourra vivre qu'une identification déceptive, qui lui offre cependant la possibilité de vivre des paroxysmes de plaisir, orgastiques même, lorsqu'il croira se reconnaître comme le destinataire, même momentané, de la mise en scène livresque, dont le but dissimulé est celui de l'attraper, de le faire « sien », tout en continuant à fuir derrière le rire et l'énigme.

L'épaisseur du langage, la fuite ludique entretenue, les problématiques à facettes font partie du cryptage du texte qui devient ici une sorte de jeu de piste, un parchemin sur lequel viennent s'inscrire différentes écritures, toutes destinées à développer des dimensions complexes du dessin sans cesse renouvelé d'une écriture codée, mais dont le code est sans cesse violemment arraché à celui qui croit le posséder de manière définitive.

A défaut de savoir quel est « le lectorat connu » de Khatibi (puisque ses livres ne peuvent se lire comme des romans, qu'ils refusent d'avoir une dimension d'objets de consommation), nous savons néanmoins que certains écrits universitaires ont quelquefois perdu leur aspect doctoral ou magistral pour devenir des lieux d'échange et d'interrogation entre le critique et l'écrivain. Car celle-là s'est mise dans une position de disponibilité, de demande et de dialogue avec cet écrivain pour tenter d'accéder et de saisir la fluctuation de cette pensée et de cette parole, en réponse à la dimension esthétique, violente et profondément interpellative de l'œuvre de Khatibi.

Les différents travaux qui se sont mis en place autour de son œuvre révèlent pour beaucoup, ce même souci de saisissement, de « capture », d'échange avec une parole qui remet en question leur statut et appelle à des changements de nature culturelle dans le domaine de la production universitaire.

La provocation que l'œuvre de Khatibi comporte, se situe à ce niveau : l'extrême conscience de déplacer les règles de la parole et de la prise de parole : cette dernière, dans son aspect universitaire, ne possède plus l'herméneutique des messages, comme elle croyait pouvoir l'affirmer les décennies précédentes. Elle est investie par un Maghreb « noir » ou « blanc » parce que profondément dissimulé et se voulant comme tel, tourmenté, multiple, cultivé, d'une culture quelquefois inaccessible à l'autre ; les rapports sont inversés sciemment, dans une jubilation qui confère aux textes leur inconfort, mais

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

surtout leur force et leur beauté.

Nous venons de voir et de saisir quelques uns des aspects pragmatiques de ces écritures qui s'attaquent plus ou moins directement aux normes de la production de la parole et ses prolongements dans le domaine de l'écriture, telle qu'elle est pratiquée dans les différentes institutions que sont la littérature et les diverses appuis qui la soutiennent. Nous avons dégagé pour chacune d'elles des caractères particuliers plus ou moins communs.

Ainsi, entre Dib et Meddeb, nous avons montré l'importance du rattachement ou du « sanad » qu'il soit de nature « mystico-esthétique », ou plus « coranique » : dans les deux cas, ces « soubassements » ou ces horizons alimentent un échange, qui engage le narrateur et distribue de manière différente de celle prévue, les connotations et les implicites impliqués par les attentes classiques du lecteur.

L'appartenance recréée à la chaîne des amours sublimes contribue à donner une identité renouvelée et historiquement située au narrateur-conteur Meddebien. Tout comme son épellation originelle/nale et sa relecture, multiple culturellement, de ce même nom contribue à créer un texte « génésique », qui possède une puissance imaginale, mais aussi culturelle efficiente qui agissent en modifiant les données « objectives » ou retenues comme telles par l'histoire ou la critique littéraire. Le texte devient donc l'activation au sens chimique du terme d'une modalité tourbillonnante des sens perturbateurs, mêlés, codés surtout car insaisissables en dehors de ce rattachement particulier.

De même, chez Dib, le texte et la prise de parole qui en est à l'origine sont donnés à voir, à écouter ou à saisir, avec l'inscription lointaine de diverses mises en échos comme nous les avons appelées, des rapports subtils qui mettent en jeu des références, des textes et des problématiques originales, peu vulgarisées et peu accessibles le plus souvent pour mieux marquer la problématique de l'accès, de la pénétration dans l'œuvre.

Celle-ci n'étant plus un espace déambulatoire et transparent, mais au contraire un espace conçu comme un labyrinthe, dont la traversée- lecture reste du ressort de la quête. Cette dernière passe d'ailleurs par une sorte de mise à niveau de soi-même, par la lecture, par l'enrichissement de sa propre culture et de ses propres « bagages culturels » notamment, par l'acceptation tacite mais effective de la remise en question de soi, au moins minimale. Néanmoins, chez Dib, une des forces agissantes, à l'origine de la prise de parole, dont la puissance marquera le plus le texte et l'incurvera définitivement dans le sens de la fermeture et du secret, reste la nostalgie.

Cette dernière n'est pas une attitude de renoncement ou de repli sur soi des narrateurs ou des œuvres dues à cet écrivain. Au contraire, attitude prospective, elle active le texte dans le sens d'une recherche incessante de ce qui pourrait le plus le rapprocher de l'expression et de la prise en charge d'une impossible tension, appelée à devenir également celle du lecteur.

Puissance mystique, du retour et du cheminement, elle assume cette fonction dans le texte dibien, tout en conférant toute sa portée à la recherche nominative et identitaire, même déceptive qui caractérise cet auteur.

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

Khatibi implique dans son écriture le même « volume » en amont de l'œuvre, qui nécessite du lecteur la prise de conscience de la valeur fondatrice et « épellatrice » de la lecture, ou plutôt des lectures, traversantes des deux langues, au moins, dont le narrateur se réclame.

Néanmoins, la dimension poétique, ironique et langagière de l'œuvre provoque également l'attachement du lecteur qui passe en quelque sorte par un détournement de l'acte de compréhension, qui n'est plus purement intellectuel, mais implique la dimension « participative », à la faconde, à la farce, à la logorrhée ironique et jouissive qui ouvre le texte et le livre vers d'autres modalités de la lecture et de la réception.

L'énonciation poétique permet donc à ces trois auteurs de poser leurs écritures et l'originalité particulière de chacune d'elles, d'attendre et de provoquer une opération de lecture chez le récepteur, tout en restant attentif à leur ligne de fuite, pourrait-on dire. Ils disent tout en désignant la profonde nécessité de saisir et de se représenter toute la densité des énonciations, des mondes plus ou moins désignés par leurs œuvres : refus de céder à toute facilité, mais aussi tout terrorisme intellectuel, notamment celui de la simplification, de la « démocratisation » qui a fait tant de mal, en Algérie surtout.

Leurs œuvres démontrent, si besoin en était, que le problème de la réception des œuvres et de leurs lectures n'est pas uniquement lié à celui d'une écriture difficile et codée, mais qu'il est également et surtout lié à celui de l'absence de préparation des publics à cette lecture. Il est lié aussi à la préférence officielle de la facilité d'accès à des œuvres volontairement tronquées de leurs dimensions symboliques, et au travail insuffisant d'une critique, qui le plus souvent affolée par « l'indigence » des lecteurs, se refuse à leur donner ou du moins provoquer l'impulsion de l'exigence et de la remise en question et va donc dans le sens des idées dominantes.

Les écrits théorico-formels

Nous passons maintenant à la deuxième étape de notre travail dans cette partie, à savoir l'étude des écrits théorico-formels puisque ces trois écrivains ont la particularité d'avoir pris en charge dans leurs écritures, un ensemble de textes qui représentent en quelque sorte des ensembles réflexifs de l'œuvre et sur l'œuvre. Ils sont quelquefois intimement mêlés à l'écriture « romanesque et/ou poétique » ou constituent, comme dans le cas de Khatibi et de Meddeb, des interventions à part. Néanmoins, étant des écrivains peu connus par le public français, et peu sollicités par le public et la critique de leur pays respectifs, ils ont produit peu de textes où ils s'expriment sur eux-mêmes et sur leurs œuvres. C'est le plus souvent à l'intérieur même de ces dernières, qu'ils mettent l'essentiel de leurs positions littéraires et de leur conception de l'écriture.

Une exception est faite pour le dernier d'entre eux, c'est à dire le plus jeune et le plus « brillant », Meddeb, qui reste extrêmement sollicité en France, à travers la presse écrite, mais aussi radiophonique, souvent à travers ses organes les plus prestigieux, comme France-culture par exemple.

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

Sa vaste culture et sa connaissance de la langue, de la culture et du monde arabes ont fait de lui un interlocuteur privilégié de ceux qui cherchent à comprendre la complexité actuelle du moyen orient ; on notera néanmoins que ses interventions ne se font jamais dans des cadres politiques, même si certaines de ses positions remettent en question un certain nombre de tabous instaurés par la langue de bois maghrébine, arabe ou occidentale. [103]

Pour cette partie, nous ne procèderons pas comme précédemment, c'est à dire par auteur, mais nous essaierons de dégager les caractéristiques générales des interventions de ces auteurs, surtout lorsqu'elles se font en dehors des supports proprement littéraires, même si nous revenons toujours à ces derniers, qui constituent à nos yeux les véritables repères d'une praxis de l'écriture, puisqu'ils s'opèrent et se donnent à voir en dehors des pressions qui peuvent s'exercer dans le terrain médiatique.

Nous tiendrons compte des expériences différentes de chacun des auteurs retenus et de leur âge, qui a contribué, pour chacun d'eux, à leur faire vivre des expériences différentes et a induit pour eux des possibilités différentes d'expression et d'échange avec la presse littéraire par exemple.

La rareté

Si on tente une comparaison de nos trois auteurs entre eux, on s'apercevra rapidement que celui qui reste le plus prodigue est Abdelwahab Meddeb. Ses dernières interventions impliquent, en fait, certains des prolongements philosophiques, culturels et idéologiques de son œuvre, qu'il développe donc indirectement en acceptant d'intervenir dans des radios officiels ou autres rassemblements qui impliquent le plus souvent une prise de parole publique sur des sujets qui recoupent largement l'actualité, notamment celle en rapport avec les enjeux du terrorisme et de l'intégrisme islamiste.

Mais l'œuvre en elle-même reste l'objet d'un silence, d'un halo de distance respectueusement soumise à cette mise de côté objective même si elle n'est jamais présentée comme telle, malgré l'importance qu'elle représente notamment par l'actualisation moderne des savoirs et des héritages historiques et culturels qu'elle prend en charge effectivement en les ajustant de manière originale et esthétique. Cette dernière dimension comporte notamment la prise en compte d'un dialogue avec la modernité et les grands noms, les grandes institutions européennes et universelles qui ont permis son émergence en tant que telle , mais également des interrogations et des mises en dialogue qui impliquent des interrogations essentielles chez le récepteur.

Cette mise à distance de la critique est déjà une preuve de la complexité de l'œuvre et de son caractère élitiste. Mais ce dernier n'est en aucune façon une revendication à caractère politique ou culturelle, mais l'affirmation de la nécessité de la reconnaissance de la complexité, qu'elle que soit sa nature et de la nécessité d'accepter l'absence de complaisance comme une fidélité à l'Histoire.

Néanmoins, Meddeb ne semble pas commenter cette situation de rareté : le

[103] Notamment sur les rapports avec la judaïté.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

problème du public ne semble pas se poser pour lui, dans la mesure où, d'autre part, son œuvre lui a ouvert l'accès à la parole, qu'il essaie de rendre accessible par ailleurs, et par des moyens plus immédiats comme les émissions radiophoniques qu'il a eu l'occasion de prendre en charge. [104]

Son œuvre, plus particulièrement celle qui a suivi *Talismano* et *Phantasia*, c'est à dire le travail de traduction tel qu'il apparaît dans *Les dits de Bistami*, lui a permis d'être en contact avec les voix orientalistes qui existent actuellement dans le monde occidental, ou les médiévistes qui travaillent principalement sur les rapports qui ont caractérisé le monde occidental médiéval et le monde arabo-andalou, à partir du dixième siècle.

Le savoir dont il fait preuve, l'érudition qui caractérise son écriture sont donc les éléments essentiels qui ont prévalu dans son contact avec un public essentiellement intellectuel et spécialisé, surtout que ses acquis personnels concernent également des références en rapport avec l'histoire de l'art et des mouvements picturaux dans leur ensemble. La rencontre entre l'écrivain et « les publics » s'est donc faite sur la base de cette disposition que présente l'écrivain de posséder « les clés d'accès » à un certaine culture qui reste l'apanage d'une minorité.

L'acquisition de cette culture ne s'est pas faite par les créneaux reconnus en Occident et ne se donnent pas à saisir et à lire par les voies officiellement reconnues comme telles, néanmoins elle s'est imposée et est devenue une référence, tandis que l'aspect proprement littéraire de cette œuvre reste marginalisé et presque accidentel, sauf pour la critique universitaire.

La reconnaissance du travail sur/ de la langue reste encore un aspect secondaire, voire ignoré du fait littéraire, dont la portée formelle et les conséquences de nature culturelle , notamment, sont largement méconnues, voire expulsées du champ des préoccupations critiques à cause principalement du problème du sens. Les œuvres sont toujours lues en fonction du « sens sémantique », faudrait-il rajouter, qu'elles produisent et que le critique moyen arrive à extraire d'elles ; également en rapport avec les contextes où elles apparaissent, ainsi que les évènements qui caractérisent ces contextes, particulièrement quand ils sont politiques.

L'aspect qualitatif des écritures est ainsi édulcoré, voire gommé ; le dialogue est sans cesse déporté et confisqué ; cet aspect est d'autant plus frappant dans l'écriture de Meddeb, caractérisée par le rapprochement et le brassage des références occidentales et orientales, dont le but implicite et explicite est la mise en évidence des éléments constitutifs des réseaux de l'altérité de la parole romanesque ou poétique, à travers , néanmoins, les jalons d'une certaine officialisation érudite de la culture historique .

Les fonctions de la voix productrice du texte et de ses prolongements sont ignorées, sauf lorsqu'il s'agit d'encenser une originalité dont on ne mesure pas toujours les enjeux réels et déstabilisateurs. Les énonciations du type de celles pratiquées par Meddeb (ou par Dib ou encore Khatibi) portent essentiellement sur les critères de perception de la réalité et de constitution de cette dernière, dans l'appréhension quotidienne que l'on peut en avoir ; elles portent également sur la hiérarchisation des priorités en matière de vision

[104] Notamment dans les carnets de voyage quotidiens commentés sur France culture durant l'été 2003.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

et d'appréhension du monde et induisent ainsi une notion déjà vue en introduction de notre travail, à savoir celle de l'étrangeté, dont le sens est ici exploité autrement.

L'étrangeté ne concerne pas ici la nationalité, ni même la langue d'expression, elle met en œuvre cette disposition au changement et à la transformation du monde, qui est celle que postule toute littérature en fait. Derrière le dialogue des cultures et l'affirmation d'une différence qui se voudrait culturelle, se joue en fait l'affirmation d'une voix qui se veut unique dans son affrontement et son embrassement avec le monde environnant. Elle veut que l'on arrive à la percevoir et à la reconnaître comme telle :

« On ne devrait se lancer dans l'aventure très risquée de l'écriture qu'avec la ferme conviction, sinon la claire conscience, de porter en soi certaines choses qu'on est seul à savoir et à pouvoir transmettre aux autres. Si minimes que ces choses puissent être ; en obéissant à l'unique impératif de leur donner sens et forme. A défaut, il ne vous reste que vains tours de foire à tenter. » Simorgh, [105]

L'œuvre de Meddeb, et l'écriture qui la fonde et la fait, ne relève d'aucun des terrains dont elle adopte au moins en partie les matériaux et les références, mais dont elle n'assume jamais les retombées historiques, notamment en termes de « langues de bois » instituées.

En fait, elle essaie, par un exercice d'éveil et d'interrogation permanent, de maintenir vivantes les implications dynamiques, et toujours renouvelées, des prolongements de ces matériaux, qu'ils soient de nature occidentale ou orientale

Elle veut et désire profondément assumer le flottement, la « zone de non-lieu créative »qui se constitue à travers l'affrontement de l'écriture au quotidien, à l'homme dans sa dimension physique et charnelle d'abord, puis dans sa dimension désirante et réflexive. Elle intervient également dans son appréhension de ce monde-ci et l'écho que ce dernier réveille à propos d'un autre monde, surtout lorsque l'arrière-plan culturel met en jeu « la rumeur du Livre », dont le propos principal reste celui de l'autre monde, signifié de manière esthétique, mais aussi eschatologique.

Ainsi la rareté est, dans le cas de Meddeb, ce phénomène de rétention qui se produit malgré lui et qui accompagne ses interventions : une part reste ignorée et tue, projetée dans un « avant », un « préalable » que peu de récepteurs peuvent se représenter ou envisager . Ce phénomène de distance et de « parole » toujours à côté ou « au-delà », qui embrasse mais dépasse les discours plus ou moins établis, contribuent à rendre plus difficile l'accès ou la lecture des œuvres.

L'efficacité pragmatique n'existe donc pas en ce qui concerne le récepteur, puisque ce dernier ne peut pratiquer une lecture définitive ou directement effective ou même efficace. Il n'y a pas de lecture facile, « standard » de ce type d'œuvre ; seul, le tâtonnement permet d'abord d'effleurer la composition active de la matière flottante, « en suspension » de l'œuvre, qui demande à être revisitée, à être relue, pratiquée encore et encore pour devenir véritablement « active », c'est à dire pour que sa matière puisse dégager les directions, les réseaux , les orientations au centre desquelles elle rayonne, imprime une impulsion, suggère des liens et des promiscuités tout en les relayant de silences et d'interrogations :

[105] ***In Simorgh, page 86***

« Je me situe entre les langues, entre les cultures, entre les continents, entre les genres enfin. Je voudrais retrouver le livre total qu'a rencontré la polygraphie médiévale, celle d'Ibn Arabi ou de Dante. » [106]

Répondant en cela aux devises alchimiques, l'œuvre et la parole qui y est déposée, nécessitent une lecture « vivifiante », une lecture d'implication et une lecture de savoir, un effort donc car elle se mérite, se désire et se veut, comme pour mieux illustrer la force du désir et de l'intention telle qu'elle est présente en Islam, mais aussi dans certaines écoles poétiques comme celle du surréalisme, par exemple.

Il n'est pas indifférent que la signification même de l'acte de lecture soit enfin replacée dans la perspective culturelle, qui l'accompagne : lire, et en particulier dans la vision arabo-musulmane, mais aussi dans la perspective occidentale est un acte d'excellence, un acte majeur qui implique toute l'énergie vitale et intellectuelle de l'individu, acte qui va de l'extérieur vers l'intérieur, du macrocosme vers le microcosme, du hasard vers la nécessité, par accumulation, approfondissement, enrichissement et clairvoyance.

La lecture d'excellence

Qu'on se souvienne ici du statut prestigieux de la lecture depuis le moyen-âge, réservée à une élite intellectuelle, qui fait, en lisant, acte de savoir et acte de conscience puisqu' elle anime les textes en y déposant les connaissances suffisantes pour leur rendre leur pouvoir de signifier et de transmettre. Elle y insuffle la vie.

Elle y décèle également les codages et les appartenances nécessaires pour y faire « fonctionner » les polysémies et les transmissions réservées et secrètes, qui restent assumées comme un patrimoine exclusif, qu'il s'agit également de défendre contre les amalgames et les récupérations de tout bord.

Déjà se faisait jour la nécessité, toujours actuelle, et même plus que jamais, de préserver la nuance et l'indépendance de la langue et de la création langagière, de respecter la précision mise par le créateur dans les mots et les expressions qu'il choisit et qu'il met en place, de repérer et de scruter en toute humilité le cheminement de la pensée et de la réflexion, avant d'opérer toute projection personnelle ou contextuelle.

Cette nécessité demeure l'un des soucis littéraires de Meddeb, qui contribue ainsi à réinstituer des traditions savantes mais nécessaires, dont la visée plus ou moins implicite est celle d'arracher le Maghreb à une certaine vision critique misérabiliste qui a longtemps prévalu : si cette terre a été celle des guerres, de conquête et de colonisation, elle fut aussi une terre de savants et de lumineuses intelligences, qui ont contribué au rayonnement des civilisations.

Il faut donc chercher ailleurs la mémoire et l'écriture utilisées par Meddeb, dans la rareté, qui devient ici le courage d'affirmer la nécessité d'un certain élitisme, qui , de toutes les façons, est pratiqué hypocritement, de diverses manières, par les tenants du savoir et notamment celui des critiques. Parallèlement à cela, un contre-élitisme déformant a été longtemps adopté, qui consiste à se taire sur les œuvres, à décrier leur

[106] ***In Abdelwahab Meddeb, Office du Livre en Poitou-Charentes, Ville de Poitiers, 1993, page 25.***

 Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

caractère complexe et imprenable, ou à simplifier à outrance les autres lectures du monde qu'elles proposent, notamment en utilisant de manière schématique et limitée les perspectives historiques et politiques.

Le savoir, l'intelligence, la complexité et la richesse de la personnalité des écrivants/écrivains jouent donc un rôle essentiel en montrant leur envergure universelle, leur engagement à un niveau civilisationnel, dans une perspective de dialogue et d'enrichissement mutuel.

Car ce qu'osent les trois écrivains retenus, est l'audace de dialoguer d'égal à égal avec tous ceux qui abordent leurs œuvres et quelles que soient leur situation ou leur position, leur langue et leur moyen d'expression.

La même affirmation de soi et de son universalité domine l'œuvre de Mohammed Dib.

La rareté dont il s'agit n'a cependant pas la même configuration chez ce dernier auteur. Il la pratique réellement en prenant rarement la parole, ou en ayant très peu d'occasion de le faire, ce qui revient symboliquement au même. Ce qu'il a à dire passe en général par l'intransitivité du texte, telle qu'elle est conférée à celui-ci par l'espace et la pratique littéraires de nos jours.

La rareté correspond également au peu d'interventions prises en charge par l'écrivain dans les différents débats publics qui dominent les époques que sa production traverse, dont elle s'émeut, mais qu'elle interroge et dont elle s'inspire de manière tout à fait indirecte et originale : la production de l'œuvre ne se plie jamais à la reprise de critères extérieurs à elle et élaborés par les consensus sociaux.

Elle ne les reprend et ne les introduit dans l'opération de l'écriture que dans le cadre d'une logique intérieure, imprimée par un processus de visions, de flash-back, de déflagrations, d'échappées fulgurantes comme si dans l'opération de l'écriture, la réalité devenait un rêve et ne pouvait être investie qu'à ce titre : dans un lointain rapport de similitude et de métaphorisation qui inclut notamment la complexité des relations entretenues entre les deux.

Silence et solitude : conditions de l'écriture

Mohammed Dib s'est également exprimé sur le silence, sa force, sa prégnance et sa fonction : « Si ton chant n'est pas plus beau que le silence, tais-toi. » Il reprend ce proverbe arabe à la page 75 de *Simorgh*, pour mieux souligner l'importance de la puissance, du caractère paradoxalement percutant de la parole « silencieuse » qui doit en quelque sorte posséder un pouvoir médusant, elle doit frapper, violenter, pétrifier ; car elle inclut alors l'être dans une sorte de durée arrêtée, immobile ou du moins ralentie, à travers laquelle il se voit, happé par l'étrangeté générée par la nomination ou le désir profond de nomination du monde.

On ajoutera que dans l'un des derniers écrits plus ou moins « officiel » produit par Dib, il semble se réclamer d'un véritable exil, d'une solitude inentamée et revendiquée comme telle : il y souligne la part importante de l'incompréhension et de l'inattention qui seraient à l'origine de sa position ou de sa perception par le lecteur moyen, qu'il soit français ou algérien. Cet article est d'ailleurs commenté, avec une puissante attention, par

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Roger Fayolle, qui en souligne les points forts, servant de base à notre réflexion. L'exil tel qu'il y est relaté, en quelque sorte, par Dib, relève de la double exclusion telle qu'elle est vécu par lui et résultante d'une situation objective, à laquelle est venue s'ajouter, au fur et à mesure du temps, une situation également vécue de l'intérieur, qui a permis nous semble-t-il, pour Dib de parfaire ou d'accéder à une véritable situation ou nomination plus ou moins explicite de l'écriture de la difficulté. [107]

N'écrivant pas dans sa langue d'origine, qui est, comme il le précise plusieurs fois au cours de sa carrière, l'arabe dialectal, et pratiquant un français que les français, dans leur grande majorité, regarde d'un œil curieux et non convaincu, il affirme et pose ainsi indirectement l'existence d'une sorte d'idiome solitaire et codé dont il reste encore à scruter les règles d'élaboration et de déclamation (car cet aspect existe également, vu l'importance de l'oralité dans la poésie et dans les autres productions de ce même auteur).

Il souligne également le caractère vain de sa pratique et même de son existence en tant qu'écrivain, de toutes les façons, non reconnu, ignoré et surtout pensons-nous non compris, insuffisamment déchiffré car insuffisamment scruté et interrogé à travers les données culturelles (et leur complexité) qui s'organisent et aménagent également son œuvre dans sa totalité, en une architecture évolutive, mais également solidaire et multiple. Il le dit, de manière posthume, dans *Simorgh* :

« De la critique. Qu'il est difficile d'être écrivain et de connaître la langue française avant une dizaine de travaux herculéens. »Balzac (Petites misères de la vie conjugale) Et c'est plus vrai encore aujourd'hui d'une critique impuissante à se hausser à un niveau de langue autre que journalistique pour aborder celle que des années de travaux herculéens ont forgée. Il s'est mis à régner sur elle de drôles de gens : incapables de lire, de ce qui s'appelle lire, les œuvres dont ils traitent, ou alors juste en diagonale, ou en se contentant de reproduire le résumé de trois lignes, placé de manière judicieuse en quatrième de couverture, des folliculaires qui cultivent en fait davantage le ricanement, pris pour de l'humour dans un microcosme où le clin d'œil est plus le signe de ralliement, que la connaissance ; des petites mains qui, plus l'œuvre est mal foutue, insane maisparlant de connivence à leur vaine coterie, plus elle est portée aux nues, donnée pour l'événement du siècle. » [108]

Cet idiome d'exception et de silence est représenté ou mis en exergue par le dernier titre de Dib, à savoir *Simorgh*, ouvrage posthume en quelque sorte, qui n'en redoublera que plus de signes et de foisonnements nouveaux, comme il livre des aspects inattendus et méconnus de l'écrivain.

Simorgh, terme doublement, et même pourrait-on dire, étranger et résolument de plus, pour de multiples lecteurs européens mais aussi maghrébins, constitue en fait une référence à la mystique persane dans laquelle cet oiseau fabuleux joue un rôle fondamental depuis l'antiquité. Le Simorgh est en fait la représentation symbolique de celui qui est à la recherche de soi, l'aspirant, le désirant et qui aspire en cela à une

[107] In *Itinéraires et contacts de cultures*, volume 21/22, 1995, article : Ecrivains, écrits vains ? , pp. 9 à 18

[108] ***In Simorgh, page 192.***

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

reconversion de ce qu'il est socialement, en ce qu'il doit devenir sur les plans mystique et spirituel ; il est donc en devenir, en puissance et pour cela éminemment actif sur le plan symbolique.

On notera que la légende du Simorgh est également exposée sur le ton de la dérision et du sourire pour affirmer en dernière instance l'importance de l'altérité que l'on porte en soi et le caractère toujours inattendu de celle-ci lorsqu'elle se révèle à nous. [109]

Ainsi et toujours de manière détournée, le créateur narrateur conteur se projette encore et toujours dans une lecture espérée et autre de lui-même en livrant en quelque sorte son œuvre à l'avenir et aux lots différentiels de lecteurs qu'il pourra apporter. Il désigne ainsi indirectement que son œuvre reste ouverte vers le futur et vers des lectures qu'il espère libérées de tous les préjugés qui minent le terrain algéro-français, mais également qu'elle reste insuffisamment lue, et dans des perspectives limitatives, surtout si elles continuent à s'en tenir à des impératifs qui restent trop entachées d'une perspective historique devenue ravageuse car répétitive.

Il souligne encore une fois, toujours dans la vision codée qui reste la sienne, la souveraineté solitaire de cet idiome recherché et inconnu [110] , que l'écrivain a lui-même rêvé de pratiquer dans sa poésie, un idiome sans cesse résurgent et sans cesse en butte avec le ou les sens, avec les langues, capable de tous les condenser et les dépasser en se posant ailleurs et autrement. Il s'agit de l'idiome inaccessible de la certitude tremblante du mêlement intime de la vie et de la mort, que vient confirmer ce choix d'exclusion de soi-même et de réappropriation d'une liberté qui passe par ce vocable complètement vide et étrange, inouï en ce faire, qui désigne à nouveau les pouvoirs de la parole, tout comme il désigne l'impossible pragmatique du lecteur décodeur, toujours recherché.

Vocable de désir et de nostalgie intenses, qui se veut également « pied de nez effronté » à tous les discours raisonnables et utilitaires, en réaffirmant l'importance des reconversions symboliques et de leur efficience réelle dans l'œuvre de Mohammed DIB.

« La vie humaine ne peut en aucun cas être limitée aux systèmes fermés qui lui sont assignés dans les conceptions raisonnables. L'immense travail d'écoulement, d'abandon et d'orage qui la constitue pourrait être exprimé en disant qu'elle ne commence qu'avec le déficit de ces système : du moins ce qu'elle admet d'ordre et de réserve n'a-t-il de sens qu'à partir du moment où les forces adonnées et libérées se libèrent et se perdent pour des fins qui ne peuvent être assujetties à rien dont il est possible de rendre des comptes. C'est seulement par une telle insubordination, même misérable, que l'espèce humaine cesse d'être isolée dans la splendeur sans conditions des choses matérielles. » [111]

[109] In S*imorgh*, pp. 13 à 20.

[110] In *Simorgh*, page 185 : « Se situer dans l'aléatoire d'une langue et d'une écriture qui, par leur vertu aléatoire, dynamitent les évidences, conventions, idéologies, théologies en quoi s'indurent à partir d'un certain moment toute pensée, toute émotion . Nos meilleures œuvres germent dans le trouble du langage, le perpétuel glissement des sens. »

[111] ***In L'Echange symbolique et la mort, page 248.***

On y perçoit également le rire malicieux de l'écrivain qui effectue une dernière prouesse illisible, puisqu'on découvre dans ces pages ses différentes capacités créatives, notamment celles qui concernent son usage des contrepèteries comme autant de clins d'œil d'auto-dérision vers son art et qui n'en souligne que plus la conscience aiguë qu'il possède de sa fragilité et de son ambiguïté. Nous rappelons ici le sens donné par le Robert à l'adjectif ambigu, terme longtemps décrié dans une certaine tradition universitaire, s'il en fut, car il reprenait en partie l'idée d'être double, d'absence de position définitive et tranchée : « qui présente deux ou plusieurs sens possibles, dont l'interprétation est incertaine.»

Dans le cas de Dib, celui-ci ne pose pas d'abord son savoir ou son approche de la réalité comme définitive et efficiente : il s'interroge et interroge ; cette position a longtemps été ignorée ou refusée en tant que telle car on l'a longtemps confondue avec un manque d'engagement.

L'œuvre de Dib dans sa totalité « interloque » le lecteur, au sens étymologique de ce même terme qui implique notamment la mise en situation de réponse, même si on ne possède pas nécessairement les moyens de le faire : on dispose néanmoins et momentanément de la faculté de recevoir et de percevoir une interrogation dans la dimension perturbante qu'elle implique, d'où le trouble, l'arrêt, la suspension. Le lecteur s'envisage ainsi comme le siège possible des questions dans le sens du départ et de l'arrivée d'ailleurs. Il se pressent également comme étant la question même de la lecture possédant au moins potentiellement un certain nombre de clés ; mais laissant en échapper d'autres, il se perçoit actif même dans son refus, dans sa fuite et dans son recours aux habitudes.

Le seul exergue existant dans l'œuvre renvoie d'ailleurs au lecteur, seul, errant, dépossédé en même temps qu'investi de tous les pouvoirs : ce qui n'implique pas nécessairement l'action de chercher à rassurer.

Néanmoins, Dib semble avoir cassé par la suite sa position de réclusion voulue dans le silence et avoir ainsi offert au moins deux œuvres para-péri (mais peut-on employer cette terminologie dans le cas de cet auteur ?) littéraires dans , avec d'infinies précautions et de précieuses nuances, il livre une partie des matériaux humains et culturels qui ont contribué à sa formation d'homme et d'artiste. Ainsi lui doit-on le très beau livre intitulé *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, dans lequel le refus de la facilité et de l'exotisme s'illustre dans le choix sobre, mais paradoxalement somptueux, de la photographie en noir et blanc. [112]

Un choix de textes entretient la sobriété des photographies par la pose d'un ton mesuré à travers lequel l'émotion transparaît, se laisse saisir ou deviner, comme s'il existait chez ce « narrateur », qui parle de sa vie dans un double mouvement de nostalgie et de distance, une volonté de mesure que l'usage de la langue française, dans le retour

[112] Voir *La description ethnographique*, François Laplantine, Paris, Nathan Université, 1996, Chapitre 5 : « La photographie est vraiment le modèle parfait de la description de ce qui est unique et jamais ne se répète. Elle saisit le fugitif, l'évanescent, l'aléatoire, le singulier dans sa nudité et son silence, sans induire en elle-même le moindre lien de causalité, la moindre recherche d'un ordre caché sous les apparences. »

 Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

sur un environnement d'abord populaire et arabe, rend plus réalisable. Il l'avoue d'ailleurs en d'autres termes dans *Simorgh* : « La langue française parle des affaires du cœur avec les instruments du cerveau ; cela touche loin. Le cerveau, ce volcan qui dort d'un œil et qui, réveillé, crache feux et flammes d'enfer. » p.91, et plus haut : « Ce que j'aime dans le français, la langue : son tranchant. A utiliser le français, votre esprit s'affine, s'effile, s'affûte, se fait source de rayons laser. Vous lisez dans votre pensée avec la pointe d'un rayon laser. »

Dans ce livre du silence et des retrouvailles, on trouve une définition de l'écriture qui met en jeu la notion de difficulté :

« L'écriture est une forme de saisie du monde. Mais cette saisie s'effectue par un mouvement de recul, un recul du scripteur par rapport au monde et recul du même par rapport à l'écriture. L'œuvre, semble-t-il, se constitue dans ce creux, dans cette distance. On le vérifie mieux si, pour écrire, on adopte un idiome autre que le sien. Mais cela ne change rien à l'affaire, qui est de combler l'intolérable faille. L'espoir et le désespoir d'y arriver sont la chance de l'écrivain. ». [113]

L'œuvre et l'écriture interviennent donc comme des puissances ou plus exactement des activités qui contribuent à combler un vide, qui font donc intervenir une forme de sublimation, de quête de dépassement, notamment celui de la souffrance et de la séparation.

Mais l'activité de l'écriture induit par ailleurs une véritable position de Sisyphe, dont nous avons déjà souligné la prégnance, notamment dans l'œuvre de Dib : l'extrême conscience de recommencer le cheminement, d'approcher du but, mais de demeurer néanmoins toujours en deçà, de persister en fait dans l'impossibilité objective de combler la brèche, qui demeure de nature existentielle, comme elle est de nature linguistique et imaginale.

Cependant ce dernier terme ne doit pas être pris dans une configuration restrictive : il ne s'agit pas de la langue imposée par l'Histoire et les rebondissements qui l'accompagnent. L'activité linguistique englobe surtout la recherche d'une langue au sens véritablement fondateur. La question qui se pose, parmi d'autres, est celle de savoir commenton arrive à nommer le monde, à mettre en place une relation qui permet aux mots d'approcher, sans les effacer, les choses, en observant leur pérennité à partir d'une fugacité qui est la marque de l'humanité.

L'opération de l'écriture comporte donc une difficulté intrinsèque, qui lui est en quelque sorte consubstantielle et ne peut être ignorée : au contraire, il s'agit pour Dib de la prendre en charge en n'omettant aucun des enjeux qu'elle implique, quelle que soit leur nature, même au prix d'une lisibilité socialement admise. Décentrages, perspectives croisées et interrogations seront donc les éléments fondateurs de cette écriture ; mais aussi de la démarche d'interrogation qui lui est contiguë.

A travers tous ces écrits, se dégage la même expérience qui semble avoir marqué de manière fondamentale l'écrivain : celle d'être un écrivain « rare », qui assume sa charge comme une sorte d'insularité intransitive. Il publie d'ailleurs en 2000 un recueil de poésie

[113] ***Voir Tlemcen ou les lieux de l'écriture, page 53.***

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

intitulé Le cœur insulaire, dans lequel on retrouve la même propension à l'érémitisme et au dépouillement extrême, épiphénomènes de cette solitude fondamentale que traduisent les quelques mots qui ramassent la page et en font un espace de disette et de silence.

On peut donc dire que tout se passe pour Dib dans l'espace du livre, espace matériel notamment, qui se présente comme une sorte de délimitation spatiale et intellectuelle où « les choses de la vie », les paramètres existentiels se redistribuent, se donnent à voir, à travers et, voilés par des configurations dont l'écrivain scrute les évolutions en même temps qu'il les invente.

C'est donc avant tout vers un rapport d'intériorité existant entre l'œuvre et l'homme que l'écrivain cherche à attirer le lecteur : il désire mettre le lecteur face à ce silence, face à cette absence de commentaires, cette présence de l'absence, cet effacement voulu dont l'un des buts est de provoquer l'arrachement en dehors des chemins pratiqués et préparés par la critique.

Le silence autour de l'œuvre suggère l'implicite et sa densité et surtout l'altérité, un ailleurs sans rivage et sans abord : il oriente l'approche de l'œuvre vers l'interrogation élaborée en dehors des données institutionnelles et socialisées, vers une activité d'introspection et d'excavation vers les propres capacités de lecture et de réception du lecteur.

Contrairement à Meddeb, qui retourne la rareté qu'il pratique dans ses écrits, et construit un réseau de relations privilégiées et éclectiques qui lui permettent de se saisir du pouvoir symbolique qui parcourt son œuvre de toutes parts, Dib engage et pratique jusqu'au bout une activité de l'étrange, proche en cela d'une sorte d'activité liée au sacré et aux attitudes d'abandon et de potlatch que celui-ci convoque : laisser courir les malentendus, et ne donner de préséance et de voix qu'à la création et seulement à elle, car la socialité quand elle existe, enferme et ne libère jamais.

Activité étrangère et de l'étrange donc, aléatoire et insituable, elle proclame le livre comme espace de liberté, et donc d'une certaine manière toujours vierge et ouvert aux flux indistincts de la création :

« L'écrivain ne serait-il qu'une entité ayant pour fonction de produire du texte ? Non, certes.On vient à l'écriture avec le désir, inconscient, de créer un espace de liberté, dans l'espace imposé à tous, des contraintes.On y vient aussi et toujours avec ses propres références.Le lecteur n'est pas davantage une entité ayant pour simple fonction de lire. Il vient à la lecture, on n'y pense pas assez, pour découvrir un espace de liberté, et se présente aussi avec son fonds de références.Tout se passe bien tant que le code de l'un coïncide plus ou moins avec celui de l'autre. Mais ce n'est pas forcément chaque fois le cas.Il faut alors qu'un effort soit fait par le lecteur, les critiques, ceux qui disposent d'un magistère, pour rouvrir un espace de liberté, au-delà des codes.» [114]

De l'exotisme et de son envers

Khatibi, lorsqu'il intervient, plutôt par écrit qu'oralement, utilise la langue et la culture

[114] ***Voir Tlemcen ou les lieux de l'écriture, page 61.***

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

particulière dont il jouit, pour s'adresser à un public supposé. Les discours utilisés répondent cependant aux mêmes caractères que ceux qui existent dans ses écrits littéraires. Il ne cherche pas à se rendre accessible en utilisant des lexiques plus abordables qui iraient dans le sens de la vulgarisation par exemple.

Il conserve, et se démarque ainsi, un langage ampoulé et alambiqué, « dérobé », marqué essentiellement par l'usage de phrases longues, de mots-valises et de néologismes qui véhiculent ou soulignent la trouvaille et l'inouï d'une pensée et d'une écriture innovantes.

Il persiste et signe en quelque sorte la nécessité, pour lui, (et pour d'autres) de continuer sur cette voie de la difficulté et de la non-lisibilité, qui demeurent la seule voie pour sortir la littérature dite maghrébine du ghetto du misérabilisme et du populisme dans laquelle elle a été enfermée durant de longues années, parce que les publics et les critiques ne lui permettaient pas, de par leurs approches et leurs instruments d'analyse, l'accès à une autonomie qu'elle affirmait déjà par ailleurs.

Dans Maghreb pluriel,il aborde le problème d'une théorie de la traduction : cette dernière intervient comme une véritable instance du travail littéraire de création et de mise en place de l'écriture, dont il faut saisir, d'après lui, le dynamisme parcourant les textes et les opérations matérielles les concernant. Cette instance contribue notamment à la densité et à l'inaccessibilité de ces textes que l'on qualifie de maghrébins, dans les positions qu'elle leur permet d'avoir par rapport aux cultures avec lesquelles ils rentrent en dialogue et en création : position de ludicité linguistique et imaginale, marginale et centrale.

Cet exposé est en fait la théorie du texte littéraire, qu'il pratique par ailleurs et sur laquelle il réfléchit et revient : la lecture de Meddeb qu'il y effectue est en rapport avec la connaissance inventive et intérieure qu'il possède et qu'il passe au crible de sa propre praxis.

IL explique notamment comment est produit le texte, mais toujours en nommant la complexité intrinsèque qui le fonde, en soulignant la densité constitutive qui le caractérise. On y surprend notamment un travail de lecture et de décodage, ou plutôt de déroulage du texte et de sa richesse foisonnante. Pour cette lecture, Khatibi, fait également intervenir la diglossie, le bilinguisme, mais surtout sa lecture et sa pratique de la psychanalyse, que l'on peut dire « symbolique » car toujours soumise à une double réflexion, notamment culturellement et philosophiquement autre. Il la maintient dans cette double ligne de mire et cherche à y élaborer un langage et des catégories d'approche du monde qui soient fidèles aux perspectives complexes qu'il y envisage. Il ne veut, en rien, faire de concessions, à propos du travail qu'il fait sur lui-même et sur les langues.

Le lecteur, spécialisé ou intéressé, conquis, happé dans le mouvement de réflexivité complexe et agissante, « s'inscrit » dans ce processus dans la mesure où il se débat avec les possibles interprétations, ou gloses qu'il lui sera possible de pratiquer. Le destinataire ou « le pratiquant » du texte faudrait-il dire, car on ne peut jamais évoluer ici sans tenir compte de la matérialité du texte, est donc cerné par l'épaisseur d'un texte et de la langue, qu'il est alors amené à rencontrer et à percevoir en tant que telle, comme un obstacle, une densité, une opacité, mais aussi et surtout comme un monde à découvrir.

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

La langue est donc une actrice : le texte n'est ici qu'accessoire, un accident très situé, à travers lequel la force (tutélaire, avions-nous dit pour Dib) du langage travaille à se donner à voir .La langue arrache le lecteur et l'appelle ainsi à la saisir pour la découvrir dans son déferlement sauvage et inédit, qui implique notamment le désir du lecteur d'aller plus loin, d'habiter la langue de l'intérieur, dans les opérations matérielles et symboliques qui la portent mais qu'elle réalise, pour mieux la posséder, selon des modalités érotiques et désirantes.

Le processus implique, notamment, et de toutes les façons, une sélectivité qui s'applique au lecteur et fait de lui un élément intensément désiré, mais improbable auquel on s'adresse dans un éventuel possible, qui ne sera pas forcément réalisé : cette écriture et la langue qui la créée connaît son risque de ne pas être lue, comprise et envisagée dans la totalité des dimensions qui la portent.

La rareté, chez Khatibi, est dans la prise de ce risque de s'accomplir en tant que non dit et, avant cela, de non compris parce que non envisagé, et même non envisageable : écriture de la rupture et de la perte, du blanc et du vide, qu'elle revendique d'ailleurs à travers son intérêt pour le taoïsme, elle cherche néanmoins à s'assumer en tant que telle.

Ecriture du bruit (parce qu' écriture de la différence) et du silence(parce que non réceptionnée du tout ou si peu), elle se livre, en sachant que ses caractères irréversible et incantatoire la laisseront inentamée et intransitive ; vierge, donc, sur laquelle aucune parole ne peut venir se placer(notamment au sens mercantile et banquier de ce dernier terme) ; mais n'est ce pas à ce prix que le non dit peut affleurer dans les marchés de consommation quotidiens des idées et des théories, en devenant cette impraticable et dangereuse prise de parole blanche et vide ?

Nous en arrivons, à travers la mise en place de ce statut particulier de la prise de parole chez Khatibi à l'évocation de l'étrangeté, phénomène en quelque sorte coextensif à celui que nous avons nommé la rareté. Khatibi s'intéresse particulièrement aux figures de l'étranger, et ce notamment, mais pas seulement, à travers la figure de l'exote, telle que présentée et développée par Victor Segalen et qu'il reprend, on le comprend, dans la perspective qui est sienne et en contre-point à sa propre écriture :

Pour écrire à partir du territoire réel et imaginaire de l'étranger, l'Exote se plie à une discipline stricte : voir, écouter, goûter, jouir en écrivant de halte en halte dans une forme littéraire encore incomplète, mais qui continue à voyager pour ainsi dire, recueillant en elle le rythme de la marche, de l'escalade : toute métaphore du déplacement. Suivons cette marche. Il existe des voyageurs-nés que Segalen nomme : Exotes. Et il conçoit cet exotisme dans sa dimension planétaire, cosmique, humaine et inhumaine. A entendre ici : « L'inhumain : son véritable Nom est l'Autre. » C'est pourtant là un monde, un univers sans au-delà divin et théologique ; rien qu'un exercice d'altérité artistique. [115]

On retiendra ici la dimension véritablement philosophique du voyage et du caractère étranger, comme le précise par ailleurs Marc Gontard : ce chercheur le rapproche du concept de « différence intraitable », lié à « la nécessité d'une double critique pour sortir de l'idéologisme et de la théologie qui dominent dans le monde arabe….Inversement, et

[115] ***In Figures de l'étranger, page 25***

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

c'est l'autre face de la double critique, l'Occident n'est pas une entité figée. « Il est travaillé par des pensées différentes qui subvertissent son unité aussi mythique que celle de la Oumma. ». [116]

On saisit d'abord ici la fluctuation produite par l'œuvre-praxis de Khatibi : un phénomène d'ouverture, de répercussion, de vie réflexive et échangeante, dont on retrouve d'ailleurs des élaborations ailleurs, à travers les travaux de ce même chercheur, qui entretient un véritable dialogue avec Khatibi.

En fait, le terme de dialogue est lui-même inapproprié pour désigner la relation et surtout les prises de parole et les échanges qui se produisent et viennent se lover dans l'espace ouvert par l'œuvre de Khatibi entre ces deux voix. Ces deux représentants d'institutions, mais aussi et surtout ces deux orientations symboliques échangent, lisent ou relisent certaines œuvres ou certaines productions des écoles littéraires ou philosophiques, à la lumière des nouveaux éclairages apportés par leur confrontation-dissertation-échange : feux croisés, fluctuation de l'intérieur vers l'extérieur et vice versa, trajets civilisationnels qui permettent de troquer les points de vue, non au sens galvaudé des termes, mais dans leur réalité intrinsèque de position dans les espaces culturels et littéraires .

On saisit ici l'œuvre telle qu'elle est pratiquée et désirée par Khatibi dans ce travail en amont et en aval qu'elle produit chez lui et chez son lecteur, même unique et privilégié.

L'exote est donc pour Khatibi, celui qui occupe le point de vue d'une double extranéité grâce à l'appui qu'il prend à la fois sur son observation-déplacement dans deux (ou plusieurs) cultures.

Chacune d'elles lui permettent en fait de pratiquer un recul qui va être à l'origine de la qualité de son regard et de ses analyses. En effet, tout en reconnaissant l'impossibilité réelle de connaître l'Autre, sinon il ne serait plus altérité, il stipule que seuls les allers retours entre soi-même et l'autre, non pas suivant une démarche comparative (car la comparaison est de toutes les façons inutile et génératrice d'erreurs et de faux-semblants, surtout dans ce cadre), mais dans l'inventivité toujours en éveil d'une nouvelle approche, peuvent mettre en évidence la complexité et les diverses facettes de cette relation :

Pas de folklore donc, ni de littérature coloniale, mais une écriture du Dehors qui accueille le lieu de l'autre dans mon langage, dans mon espace imaginaire. Différence distante : c'est lorsque l'autre est maintenu, respecté dans sa singularité que je peux être reçu peut-être par lui. Il n'y a aucune transparence absolue, aucune réduction totale. L'autre est toujours lui-même, toujours imprenable à la source de son être. Cette énergie qui se creuse entre lui et moi est offerte à notre relation réelle, à notre distance dissymétrique, incontournable, ouverte vers le Dehors. Je ne peux m'y retrouver. Il n'y a pas de retrouvailles, pas de fusion. Je viens de loin et l'autre revient de plus loin. Venant et revenant se croisent dans l'instant poétique….C'est pourquoi l'autre m'est impénétrable : il est une part de moi, et l'autre de mon autre. [117]

[116] In *Imaginaires de l'autre, théorie de la différence chez Victor Segalen*, par Marc Gontard, page 66

[117] ***In Figures de l'étranger, page 28.***

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

L'extrême lucidité et l'extrême analyse amènent donc Khatibi, derrière l'efficacité de Segalen , à mettre en place un constat essentiel qui est à l'origine même de la démarche d'écriture de l'écrivain marocain : l'impossibilité d'une rencontre avec l'autre, sans compromission et sans récupération, si l'altérité des uns et des autres n'est pas respectée, si elle n'est pas reconnue et surtout pratiquée, si elle n'est pas préservée comme le lieu même et par excellence, à partir duquel toutes les prises de parole se mettent en place, et à partir duquel elles se relativisent toutes.

Amener l'autre à me rencontrer est un désir symbolique efficient certes, mais impossible à réaliser. Seule la séduction (à laquelle répond par ailleurs le désir) comme modalité alchimiquement rayonnante et réactive peut amener vers ce que Khatibi nomme l'instant poétique, c'est à dire, le moment d'une déflagration intuitive, d'une rencontre instantanée, subite, durant laquelle et de manière intensément brève, je meurs à moi-même tout en restant conscient de ce que je suis, pour saisir l'autre dans le mouvement qu'il effectue vers moi pour mieux le regarder s'éloigner de moi.

D'où le recours, chez cet écrivain, à une certaine recherche, surtout dans *Le Livre du sang* par exemple, autour des dénominations et des catégories. Ces recherches sont d'ailleurs soulignées par l'usage et le recours aux majuscules, à un certain type de détermination grammaticale, à la manipulation à la fois générale et énigmatique de lieux communs ou acceptés comme tels et sur lesquels il ne semble plus nécessaire, à première vue de revenir : lieux de fluctuation-disparition et /ou de constitution des sens, lieux de malentendus (au sens étymologique du terme)et/ou de refonte-réinvention des sens, l'écrivain créateur attire ainsi l'attention de son lecteur privilégié. Il s'agit de le faire rêver, le séduire donc car il investit et manipule en quelque sorte son imaginaire, tout en cherchant à le faire penser, réfléchir sur cette impossible- possible relation.

Dans la mobilité presque aquatique du texte, il existe donc de véritables « siphons » dans le texte, par lesquels il menace sans cesse de s'écouler et de disparaître et auxquels le lecteur privilégié doit être attentif pour maintenir le fragile équilibre de sa constitution et de son adresse.

Les codes de lecture concernent donc ici la prudence et l'extrême sensibilité, c'est à dire une vigilance de tous les instants qui font de la lecture l'activité par excellence de la vie, activité heuristique et désirante, qui « épingle » la lecture-consommation et même la lecture érudite pour désigner l'importance du flottement fondateur, à l'origine d'une connaissance et d'un désir actif de soi et de l'autre , ou du moins à l'origine de la reconnaissance de la fuite concomitante de soi et de l'autre.

L'élection

L'œuvre parle donc, dans le cas de nos trois écrivains, mais un langage inaudible pour celui auquel elle n'est pas destinée. Elle désigne d'ailleurs le lecteur qu'elle désire et espère avoir, à travers une sorte de puzzle, que nous avons, en partie du moins, essayé de reconstituer.

Le lecteur est d'abord pratiquant d'une lecture soutenue, celui désigné par l'exergue d'*Omnéros*, désigné par l'écriture dense, à la fois réflexive et créative de La blessure du

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

nom propre, celui happé et transformé par la pratique langagière du conteur-narrateur-scripteur de *Talismano*. Il s'agit d' un lecteur capable, notamment, de se rendre compte et de mesurer les enjeux d'une lecture comme une opération d'intention, d'inversion et de projection symboliques, autour et dans laquelle viennent se cristalliser des dimensions de soi inattendues, flottantes, mais néanmoins indicatives d'une intériorité transformatrice, « une étrangeté » qui reste à la base de l'expérience poétique du monde et qui se répercute dans la saisie que l'on en fait et les termes que l'on choisit plus ou moins pour ce faire.

L'œuvre déploie indirectement les stratégies de son approche, en offrant au lecteur un miroir inversé, une symétrie anachronique de lui-même : il est ainsi saisi dans les rets de ses représentations, qui lui permettent de s'ouvrir aux apports nouveaux ou, au contraire, de ne pas concevoir d'ouverture ou de moyen de fracturer l'œuvre et d'y tracer les éléments de sa propre visite (ou visitation : le sens spirituel impliqué par ce dernier terme est à rattacher au caractère exclusif et même sacral qu'implique l'expérience poétique et littéraire.)

L'œuvre devient donc processus d'élection, dans la mesure où elle assure un espace de traversée, notamment des textes culturels et des relectures qui sont effectuées par les créateurs. Cet espace de traversée est préparé pour les lecteurs « étrangers » c'est à dire suffisamment décentrés pour pouvoir effectuer des lectures avec recul, des locuteurs-lecteurs qui savent que l'on voyage en langue, que le lecteur est aussi et surtout une démarche d'interrogation de la langue qui apporte les modalités d'interrogation, de reformulation, mais aussi d'approche du monde différentes de celles qui sont le plus largement répandues et usitées.

De même, l'œuvre produit « les étrangers » dans le sens où l'entendait Baudelaire, dans le petit poème liminaire aux *Petits poèmes en prose*, c'est à dire, en dernière instance, des locuteurs qui ne pratiqueraient pas les valeurs d'acquis et de délimitation définitive, qui seraient les valeurs dominantes liées à la langue, mais au contraire permettraient l'interrogation sur cette langue, traversée et retraversée par l'incertitude, l'ambivalence, l'interrogation.

Nos trois écrivains savent que ce genre de lecture-travail n'est pas accessible à tous les lecteurs et que ces derniers la pratiquent à une profondeur et à un degré différents. Le lecteur le plus compétent et le plus performant est celui qui essaie de se rapprocher de cet état de tension et de recherche, respectant ainsi le pacte implicite et secret passé avec l'écrivain, dans le cadre d'une démarche de construction-déconstruction, d'encodage décodage du texte.

Leur demande, en tant qu'écrivains, si tant est qu'ils en aient une, se situe au niveau de cette compréhension : amener le lecteur, et l'enjeu est majeur, particulièrement pour le Maghreb et pour l'Algérie, à concevoir un autre texte, parlant différemment par rapport aux normes officielles, à celles trop longtemps établies par la critique dominante, universitaire notamment. Ce texte autre a partie lié avec une éthique de la difficulté dont le but serait de rappeler notamment que toute existence implique complexité et résistance, surtout en pays où la simplification et la schématisation ont longtemps fait figure de savoirs.

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

Il s'agit donc de rappeler notamment que « les choses » et les représentations que nous nous en faisons, parlent en nous, bien au-delà des langues d'appartenance ou des langues « imposées », au-delà des subdivisions linguistiques : la pulsion d'écriture se situant bien au-delà des causes objectives qu'on voudrait lui attribuer.

L'élection devient donc ici également le pouvoir et le moyen de se démarquer de manière intérieure, de sentir et de pratiquer sa différence : « sortir », s'éloigner, découvrir, montrer d'autres enjeux de communications, d'échanges, de découvertes de soi et de l'autre dans les facettes ludiques et pourtant décisives d'un texte-ouvert-fermé voué à l'anathème et à la découverte.

Nous venons donc de voir comment les textes théorico-formels des auteurs étudiés s'organisent en une véritable constellation de défense et de production d'une réflexion sur la mise en place des réseaux de sens, sans que celui-ci soit atteint de manière univoque ou définitive ou même unique, tout en cherchant à maintenir l'importance de la distance, de l'absence, de l'intériorité et surtout du secret, sans lequel la création comme acte fondamental et fondateur ne saurait être maintenu.

Processus complexe qui ne relève pas de l'ordre de l'accès immédiat, ni de la transparence, il est ici illustré par toute l'organisation explicative mais défensive et active, qui le met en évidence, tout en contribuant largement à en montrer la complexité, en l'exhibant comme fondatrice et inévitable, au cœur même d'une nomination toujours en instance.

Le secret ne se donne pas, ne se livre pas et n'est pas non plus de l'ordre du dicible : il est en fait lié à la pratique de l'énigme, à la pratique de la fulgurance c'est à dire à l'art de la surprise et de la dissimulation, de l'inspiration et du désir, de la séduction et de l'érotisme (au sens large de ce dernier terme) :

il relève également d'une pratique culturelle qui désigne l'écrivain, quand il existe une désignation le concernant, ce qui n'est pas le cas pour Dib ou pour Khatibi, comme il le racontent tous deux différemment dans leur œuvre, comme un individu continuant une tradition de sagesse et de savoir(cf. Meddeb) ; donc, très indirectement, cette pratique culturelle désigne une affinité de cette activité avec l'étrangeté dont nous avions parlée dès notre première partie, parce que l'écrivain, tout comme le savant, est de toutes les façons, différent, à part, autre .

Il possède d'autres clés d'approche du monde, une autre vision, qui lui confère une position sociale différente, un pouvoir symbolique, mais également et éventuellement une certaine dangerosité, une possibilité de virulence toujours endémique.

Activité périphérique et centrale en ce qu'elle désigne, par l'altérité qu'elle représente les possibles et les impossibles d'une société, la pratique de l'écriture révèle également ces mêmes données pour les relations qui existent entre des aires civilisationnelles.

Le secret, en rapport notamment avec la langue et la position culturelle, mais pas seulement, désigne donc la béance, l'inaccessibilité, l'illisibilité nécessaires à ces écritures pour qu'elles puissent porter en dehors d'elles la différence, intraitable, qui les construit et les organise selon le principe du moteur voilé ou dissimulé, le « deus ex machina » à l'origine de la prise de parole. Distance ou souffrance, ou les deux, mais également

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

possession solitaire et jubilante, possibilité de rencontre de soi et de relecture productive de sa propre œuvre par l'autre, l'écriture fait converger , en son désir d'être, toutes ces possibilités d'expressions et de silences de l'œuvre.

Le secret concerne également le travail au sens herméneutique que celui-ci peut recouvrir : somme d'une vie, de la constitution d'un savoir, du tracé d'un chemin personnel et culturel, termes de toutes les façons intraduisibles, mais qui doivent être maintenus comme tels pour rappeler que l'écrivain ne sort pas tout à fait indemne de l'écriture ; il n'est plus le même, il est devenu autre.

Seuls ceux qui ignorent la puissance des mots ne verront que leurs oripeaux extérieurs et ne seront pas à même de reconnaître les stigmates de l'intériorité en travail .Ceux-là ne sont pas les lecteurs élus, actifs et paradoxaux, des signes de l'illisibilité.

Le chassé-croisé avec les cultures populaires

Chacun des écrivains que nous venons de présenter a entretenu ou entretient encore des rapports quelquefois très denses avec la ou les cultures populaires des civilisations auxquels ils appartiennent de naissance ou celles qu'ils ont adoptées par la suite, par affinité et par choix le plus souvent, lorsque les contextes politiques et culturels l'ont permis.

Ils ont développé de différentes manières la nature de ces liens et sont arrivés à obtenir quelquefois des résultats tout aussi inattendus que novateurs en inscrivant notamment ces cultures dans des perspectives qui leur donnent des significations culturelles et existentielles nouvelles, qui densifient leur apport et éclairent ainsi leur rôle et leur dynamisme fondamentaux dans les choix d'écriture de ces écrivains.

Ces cultures, dont celles dont ils sont issus, travaillent comme des marges autour de l'écriture pratiquée ; elles ressurgissent indirectement comme des pendants aux savoirs officiels : elles utilisent pour ce faire le rapport au quotidien, la confrontation aux situations nouvelles et l'application de praxis et de comportements en rapport avec ce que nous avons appelé un « art du savoir vivre et du savoir mourir » qui restent au cœur du questionnement existentiel.

Ces savoirs qui restent de l'ordre de l'intransmissible par les moyens et les références des discours dominants, et des causalités qui les entourent le plus souvent triomphants et sûrs d'eux, s'appuient sur une observation et une connaissance de la réalité sociale mais également de ses prolongements inattendus et intuitifs, qui désignent la suspension des destinées, les questions qu'elles entraînent, les mystères dont elles relèvent le plus souvent, même triviales et primaires.

Ces savoirs ont donc à voir avec la vie dans son excellence foncière et dans sa fuite, dans son caractère improbable et dans sa cruauté (toujours dans le sens utilisé par Artaud).

Le mot savoir est à prendre dans un sens total, intégral ,il ne concerne pas seulement

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

une intellectualité limitée aux activités d'intelligence et de compréhension, mais une singulière activité qui inclut, dans le saisissement intérieur des choses dont on mesure l'apparition, le déroulement et la disparition, le corps, la mémoire, les liens ténus qui apparaissent quelquefois entre les suites plus ou moins aléatoires des événements qui se conjuguent pour former ce que l'on appelle l'existence humaine.

Savoir auquel il faudrait donc ajouter des guillemets puisqu'il est celui des absences et des fluctuations, des suppositions, des oublis, des échecs et des souffrances, des imprévus pourrait-on dire ; science « blanche » des imperfections et des « défaites », paradoxale et aléatoire, que l'on retrouve en partie dans l'activité littéraire qui essaie notamment de saisir « l'insoutenable légèreté de l'être ».

Ces cultures populaires, parce qu'elles ont façonné la mémoire la plus ancienne de ces hommes , parce qu'elles étaient présentes lors de leurs enfances et qu'elles les ont faites également ,correspondent à une observation première de la vie, qui se fait par tous les sens, par le corps dans sa totalité, par l'interaction que celui-ci entretient avec l'intelligence et l'affectivité : ce dernier apprend les premières attitudes, les postures fondamentales , les inclinaisons fondatrices de sa personnalité et de son approche du monde même remaniée et revisitée à la faveur d'expériences ultérieures.

Inflexions intérieures qui sont à la base de la perception de ces créateurs et donc pas toujours saisissables par un regard extérieur ou insuffisamment impliqué ; implications profondes sur lesquelles ces créateurs ne veulent et ne peuvent pas revenir : ces éléments apparaissent comme les critères intérieurs d'un codage que l'on peut deviner mais qui reste la part évanescente et intraduisible de ce qui fonde l'individu en tant que tel.

Cette rétention première est donc la notation liminaire et absente, « la part manquante » de cette écriture qui, pourtant, la nourrit et la transforme, la met en dialogue avec elle-même et avec les autres , qui utilisent en apparence la même langue, mais à partir d'expériences différentes et d'un secret dissemblable.

On peut alors comprendre pourquoi cette rétention première va servir à fonder une écriture de la différence, dans la mesure où elle enfouit une part d'elle, indicible et incommunicable, mais qui va pourtant décider de la communication, de sa qualité, de son intensité, située autrement que quantitativement ou utilement, même si le travail entrepris par cette écriture reste un travail de refondation de l'activité d'écriture.

Dib ou l'aristocratie paysanne

Dans *Simorgh* comme dans *Les lieux de l'écriture*, Dib précise qu'il lui a fallu puiser et choisir dans une langue de riches, à savoir la langue française, pour « transcrire » une langue de pauvres : constat qui fait part du travail de traduction et « d'adaptation » que l'écriture a du mener pour rendre compte, partiellement au moins, d'un univers familier dans lequel pourtant la différence s'immisce déjà.

L'expérience première de l'écriture est donc confrontée à une absence de communauté de références entre les deux langues, qui amènera l'écrivain à faire des choix, à inventer également des lexiques de jonction ou d'accointance, des passerelles de

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

sens et de représentations qui rendent compte d'une vie et de sa densité d'appartenance culturelle autre, sans rien lui retirer de sa complexité et de sa noblesse, de son mystère et de sa dimension humaine qui reste existentiellement universelle.

Les êtres mis en scène à Bni Boublen, à Tlemcen ou dans les lieux mouvants du désert dans *Dieu en Barbarie* ont des attitudes, des inquiétudes, des attentes et des désirs qui pourraient être ceux de tout homme confronté à certaines situations, notamment celles de la misère, de l'exil ou de la transhumance et de la guerre. Le passage de la dimension très située géographiquement et historiquement, à une énonciation plus générale, plus dense et plus existentielle, comme nous l'avons déjà dit, se fait essentiellement grâce au pouvoir « interloquant » de la poésie.

Pouvoir « déplaçant », « décentreur » qui déporte et arrache un discours émis dans certaines conditions pour le « restituer » ailleurs et autrement, avec une intensité plus grande qu'il acquiert dans cette opération de déplacement : il apparaît comme étranger, chacun des termes qui le constitue devient plus visible et saisissable dans sa singularité. Cette dernière devient l'élément à interroger parce qu'elle institue à la fois la nouveauté et le rattachement à un contexte : ici le choix des mots est un élément décisif tout comme l'est le choix des situations dans lesquelles ces personnages et les actes de paroles qu'ils portent apparaissent.

Ces derniers éléments sont justement caractérisés par la sobriété, la retenue, qui agissent précisément sur les paroles prises en charge par les personnages ; la tentation du misérabilisme est à chaque fois repoussée et à la place, le lecteur est frappé par la tentative de mettre en évidence une intériorité qui renvoie au vécu, mais également à une profondeur culturelle, un soubassement civilisationnel qui intervient dans toute nomination du monde.

Même si les situations choisies par l'écrivain relèvent de possibilités alors fréquentes dans une littérature marquée à gauche [118] , sa sélection se porte sur la confrontation à la misère, à la mort, à la nature, à la situation coloniale , mais aussi à l'étrangeté que chacune de ces situations fait avancer. Qu'on se souvienne ici du passage sur la sirène et la peur qu'elle provoque chez Omar, à la page 180, dans *La grande maison* : on comprend que « la bête sans visage » comme elle est nommée dans le texte dépasse la simple frayeur d'un enfant, mais qu'elle désigne plutôt le premier contact avec les puissances tutélaires qui régissent le monde et s'y avancent masquées.

Dans la première partie de l'œuvre de Dib, cet aspect joue un rôle très important : il s'agit notamment pour l'écrivain de montrer ces personnages en acte, dans leurs mots qui découvrent leurs horizons et leurs préoccupations quotidiennes, à chaque fois et cependant ouverts et tournés vers la transformation, des sens à venir, un avènement et une continuité à entreprendre et à suggérer. Ce déplacement est donc essentiel comme nous l'avons déjà dit : nous avions, dans un ancien article, montré l'importance de la dernière réplique sur laquelle se referme L'incendie et qui présage de l'œuvre à venir, ouverture sur des préoccupations plus générales et plus existentielles. [119]

[118] Voir article de François Desplanques, *Aux sources de l'Incendie*, revue de Littérature comparée, Paris, n°4, décembre 1971, pp. 604 à 612.

Les poèmes, surtout ceux que l'on peut retrouver dans *Ombre gardienne*, rendent compte de l'opération de « vivification » de cette culture populaire, portée essentiellement par la prise de parole féminine, à travers laquelle les mots choisis rendent compte de références différentes appartenant à un monde rural, de labeur quotidien et de misère, d'espoir et de foi profonde , qui s'appuie sur l'observation de la nature , sur l'intuition de l'invisible qui cerne le monde des hommes et qui s'inscrit de manière aléatoire dans leur vécu.

En même temps, l'opération contiguë de traduction a sorti les mots de leur environnement familier : elle en a fait des mots poétiques, mais également des mots étranges, comme en décalage, en fuite et suggérant ce travail d'effondrement et de reprise d'une activité ailleurs et autrement, comme le dira plus tard le poème intitulé La maison de Natyk dans *Feu Beau Feu*. [120]

Cette marge imprévisible et sauvage deviendra celle qui régentera l'écriture de Dib, exploitée de différentes manières et selon diverses modalités : résonance, altérité, ailleurs, échos, qui relativiseront et qualifieront autrement toute opération d'écriture en lui imprimant une marque d'appartenance proprement dibienne.

En effet, outre le fait que l'univers dibien est traversé par une brèche , qui le fait lentement s'écouler vers le silence et l'invisible, les mots de cet écrivain sont traversés par une charge interrogative, sur eux-mêmes et sur le monde qu'ils nomment.

Les mots de ces paysans sont donc des mots « choisis », plus rarement, argotiques, qui suggèrent comme nous l'avons dit, leur appartenance à un monde frustre, mais également construit sur une éthique de la discrétion, de la litote, des sens seulement évoqués et qui migrent ainsi vers les réalités sans trop insister cependant sur le caractère affirmé et arrêté de celles-ci.

Nous pouvons donc dire que ces mots prennent en charge la signification évasive du monde auquel ils se référent sans pour autant y appartenir pleinement puisqu'ils sont le résultat d'une traduction . Les paysans, les enfants, les femmes et les hommes, les malheureux qui peuplent la geste première d'une Algérie renaissante constituent donc à nos yeux et de par la fonction qu'ils assument dans la première trilogie, une sorte d'aristocratie ou de noblesse dont les intérêts ne se formulent pas seulement en termes matériels, mais également en termes symboliques de revendication « d'épaisseur d'être », cette dernière étant portée et représentée par ce langage original, tourné vers la face dissimulée des choses et des sentiments.

Aristocratie parce que, comme nous venons de le dire, leurs préoccupations ont plus à voir avec « un art de vivre et de mourir », avec un sens à donner à l'univers qui les entoure, qu'avec de simples buts immédiats et trop concrets. Derrière la soif et la faim, surgissent souvent le partage et la solidarité. Derrière la haine surgit la lucidité. Ces hommes assument leur pauvreté, leur marginalité sans oublier les valeurs auxquelles ils

[119] Voir mon article in Itinéraires et contact de cultures, volume 14, 2ème semestre, « De la parabole éclatée à la réécriture de la mystique », pp. 119 à 125.

[120] In Feu Beau Feu, page 64, La maison de Natyk

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

adhèrent et qu'ils vont alors essayer de rendre présentes et effectives dans leur quotidien et ainsi contribuer à le modifier.

L'écrivain cherche notamment à montrer que l'ignorance dominante de ces petites gens et leur misère n'impliquent pas pour autant leur abandon des valeurs ou leur incompétence en matière de compréhension des enjeux du « sens de la vie ».

Le narrateur, et l'exercice de la narration de manière générale, est représentatif de cette double position : affirmation de soi et des autres, mais qui passe par le détour très important de la lucidité surtout en ce qui concerne la caractère transitoire et fragile des choses qui nous entourent, dont celles qui appartiennent à l'ordre de la socialité humaine.

Elle correspond en fait au décentrement qui s'accomplit grâce à l'utilisation de la langue française qui permet de prendre le recul pour sentir les limites ou les pouvoirs d'une langue, ainsi que l'accès au « système de résonances culturelles » pris en charge par elle.

La narration permet encore de dévoiler d'une manière détournée l'envers des valeurs dominantes puisque les paysans et le menu peuple des villes apparaissent comme les détenteurs des possibilités réelles de recommencement d'une vie nouvelle qui porte en elle toutes les potentialités : elle correspond à un processus d'excavation, d'approfondissement et de découverte de réalités fuyantes, improbables et labiles.

Nous voyons indirectement que la notion d'aristocratie ou de noblesse est déjà liée à celle d'élection, de choix et également à celle de charge à porter, de mission à assurer : l'horizon à venir, dans la nouveauté et la fraîcheur de ses signes ne peut être saisi par tous ; seuls certains, démunis, exclus, sont porteurs paradoxalement d'un regard nouveau qui a la capacité d'aller au-delà des apparences et de saisir les dimensions nouvelles qui s'ouvrent alors. Par effet de miroitement et de transfert, la même attitude est attendue du lecteur, qui, dans ce cadre, doit se comporter et lire selon des critères définis par l'intériorisation des valeurs mises en fonctionnement dans la diégèse.

Beaucoup plus tard, dans l'écriture de Dib, on retrouvera cette perspective, mais envisagée selon des angles différents : ainsi dans *Les terrasses d'Orsol*, celui qui découvre les fosses de Jarbher, occupe la position ambiguë de diplomate et d'étranger qui n'arrive pas à trouver sa véritable place ; sa condition externe–interne lui permet d'entrevoir le drame que tout le monde ignore par ailleurs, par consensus, par hypocrisie ou par aveuglement profond sur ce qui se passe réellement dans leur belle ville. [121]

La nostalgie, dont nous avions déjà parlée, sert de puissance centripète qui accuse davantage la situation de marginalisation effective et véritablement active du narrateur puisqu'il reste, malgré son dépouillement et son exclusion, le seul être lucide de la cité à laquelle il appartient momentanément. Or, cette nostalgie peut-être rapprochée de l'expérience de rétention première que nous avons présentée précédemment, insituable, mais néanmoins foisonnante et référentielle en ce qui concerne les pratiques actuelles du narrateur, qui ne peut reconnaître la présence de ces miséreux, que parce qu'il les connaît déjà, il les a déjà rencontrés, jadis, ou autrement, il est issu du même du même

[121] L'intertextualité, avec Julien Gracq et son roman, *Le Rivage des Syrtes*, est feutrée et sensible à travers la thématique de l'étranger.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

terroir qu'eux, et par conséquent, il est capable de les « voir ». Cette nostalgie représente en fait l'irruption du regard de l'altérité derrière celui dressé à la perception de l'ordre du semblable, du continu.

De même, l'étranger qui parle au narrateur de son nom, est également originaire de ce même pays perdu, lointain auquel le narrateur n'appartient plus vraiment (du moins physiquement comme il le précise) : cette figure misérable réactive en lui les premiers signes qu'il avait entrevus, dans un passé lointain, surtout qualitativement, et qui était en rapport avec sa nomination propre. Ces personnages entrevus dès l'enfance sont issus de ce terroir ou de ce territoire d'origine dans lequel s e sont mis en place les premiers mots, les premiers systèmes de signes qui se forgent grâce à l'appartenance à une culture populaire jouent un rôle essentiel.

Cette culture d'absence et d'appartenance paradoxale contribue donc à cette éthique de la désespérance, inépuisable, désignant sans cesse le travail d'écriture et de création à reprendre comme un approfondissement utopique mais néanmoins nécessaire, comme un marquage d'élection, une souffrance qui ne peut être prise en charge que par celui qui est passé par des épreuves équivalentes et qui sera lecteur de cette pratique particulière dans les enjeux qu'elle prend en charge.

Des titres révélateurs

Cette double position fondatrice sera plus repérable si on se réfère aux titres choisis pour les nouvelles d'un recueil comme celui du *Talisman*. On sait que le titre joue un rôle essentiel de programmation de la lecture et contribue ainsi à la mise en attente du lecteur.

Or si on se retourne vers ce recueil tout à fait particulier et paradoxal, puisqu'il s'appuie souvent sur le réel le plus dur et le plus sanglant pour montrer que l'énonciation de l'existence humaine dépasse souvent les limites conventionnelles dans lesquelles on cherche à l'enfermer par habitude et par facilité, surtout lorsqu'elle semble enserrée par l'Histoire et sa fatalité.

Ainsi , si on examine les titres « celui qui accorde tous les biens » ou « Naëma disparue », « la destination », « la fin »,on s'aperçoit du caractère véritablement inclassable que ces titres possèdent car même lorsque, pour un locuteur maîtrisant l'arabe, la traduction est effectuée, elle ne correspond pas tout à fait à une réalité de nomination plutôt populaire et qui sous entend une autre utilisation de la langue savante, coranique entre autres, qui reste implicitement une des références des usages langagiers de ce petit peuple.

De toutes les façons, la traduction en français étant déjà faite, on perçoit d'abord et avant tout le caractère d'étrangeté distanciée du titre , ce dernier d'autant plus accusé qu'il ne renvoie que de manière très indirecte au texte de la nouvelle, pour laquelle il faudra alors réaliser une autre opération de traduction, plus symbolique et « interprétative » cette fois-ci, comme si le narrateur cherchait à réaffirmer le caractère véritablement dense et inattendu de cette même culture populaire qui cache derrière son apparente simplicité une vertu expansive de complexité et d'opacification des univers familiers.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Les titres de ces nouvelles, mais aussi ceux des romans et des recueils de poésie qui viendront par la suite révèlent leur principal caractère, celui d'une « virulence endémique », c'est à dire à leur puissance d'attaque de la représentation doxique, d'une réalité convenue et de sa mise en interrogation.

Les nouvelles de Dib représentent autant d'instants d'étrangeté captés dans leur déroulement séculaire mais toujours en rapport avec cet univers marqué par la brèche, la non-intégrité, l'écoulement silencieux et abîmé vers le mystère et la résorption qu'il induit.

Perception intensive , hallucinée, tourmentée mais toujours aguerrie, la narration traduit le même exercice de mise en porte à faux du monde quotidien à travers lequel va progressivement se mettre en place une sorte d'exil intérieur, intempestif, inévitable et donc fatal. Or cette dimension fondamentale ne peut se mettre en place que grâce au point de vue au moins double (car il y a aussi la présence de l'espagnol comme la nouvelle La Cuadra) adopté par l'écrivain qui transhume sans cesse d'une langue à une autre en opérant et en se mettant en position de traducteur, de voyeur et de maître de la question.

Ce double exil sera à l'origine de l'illisibilité de plus en plus marquée des textes de Dib, et ce à différents niveaux :qu'ils soient expériences de la mort ou lendemains ou suite de cette même mort ; qu'ils soient réceptacles d'expériences indicibles dont le lecteur ne décèle pas tout de suite l'intérêt et la signification ; ou qu'ils deviennent plus tard récits de la folie et des enfermements dans de fausses identités, tous convergent vers la même affirmation de la différence, de la langue construite en cet exercice comme espace de l'avènement de cette différence.

Expérience de l'impropriété des mots et du décalage du réel transitoire, la littérature, en tant que praxis culturelle et affrontement avec les mots du quotidien, devient fondement de l'illisible, de ce qui ne peut être livré dans l'immédiateté, de ce qui ne peut être évincé dans son caractère de difficulté et de résistance.

On peut donc dire que la culture populaire à partir de laquelle l'œuvre de Dib va lentement se mettre en place et se constituer en lointains échos, aménage, dans la relation de rattachement lointain qu'elle sauvegarde, une matrice d'illisibilité : elle en constitue même la première expérience, le modèle qui va se transformer au fil des années pour insérer dans l'œuvre dibienne une trame de la complexité toujours en devenir.

Dib se référera également aux parlers populaires comme l'argot français pour certains personnages que ce soit par exemple dans *Mille hourras pour une gueuse*, pour *Habel* ou pour Le désert sans détours : cette opération de transcription s'appuiera toujours sur la vigilance de l'écrivain par rapport aux langues officielles, classiques et normalisées, qu'il cherche à éviter dans leur appartenance à une conception de la réalité issue principalement des idées dominantes. La théâtralisation de ces langues participe de cette tentative et ce cette tension du dévoilement du caractère factice de leur emploi mécanique.

L'argot atteint et possède dans les livres de Dib, la même puissance de décentrement que le langage simple et dépouillé qu'il prête aux paysans : il souligne l'altérité des choses qui nous entoure, l'hétérogénéité des perceptions, la diversité des regards portés sur le monde, notamment lorsqu'ils s'élaborent en dehors des délimitations dominantes ;

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

le langage qui en est issu est toujours à la fois vecteur et résultat du changement. Il entretient les décalages et érode les catégorisations sociales.

Le nom secret

Dans la dernière partie de son œuvre, Dib revient indirectement sur le problème qui peut être, en partie du moins, désigné sous le terme, par trop galvaudé, d'être qui s'énonce à partir de la question « qui suis-je ? »

Sous les images de soi et les appellations pratiquées à l'égard des différents narrateurs de ce qu'il est convenu d'appeler la trilogie nordique, une question se profile : celle qui concerne la lointaine et différente histoire du narrateur, celle qui a un rapport avec sa terre d'origine dont il est issu et qui est d'un autre bord culturel et civilisationnel.

Les narrateurs/narratrices des *Terrasses d'Orsol*, du *Sommeil d'Eve*, puis de *Neiges de marbre*, mais également *L'Infante maure*, parlent successivement de nom secret et de nom véritable, sorte d'oblitération et de silence fondamental qui les concerne et qu'ils ne peuvent partager que de deux manières : la fraternité ou la communauté culturelle d'une part, et, d'autre part, les liens de sang et plus précisément ceux de l'ascendance et de la descendance.

Ils se transmettent ou se maintiennent dans ces conditions particulières qui impliquent la présence d'une culture commune, avec pour arrière-plan, des convictions communes qui sont de l'ordre de la croyance ou de la foi ; ou à défaut, ils supposent la continuité génétique, le partage incontrôlé mais réel d'un certain nombre d'attitudes et de réflexes, qui se transmettent à travers les générations, comme les ressemblances physiques décelables extérieurement, mais également des points communs intérieurs, de caractère et de personnalité, qui ne sont décelables que de manière casuelle et contingente.

Ces liens ténus constituent la trame de fond sur laquelle viendra se fixer la question du nom secret, celui qui nomme au plus près l'intériorité de la personne concernée : il implique notamment une langue de l'intimité première avec les mots, langue inventée ou réinventée de l'enfance et des pratiques ludiques qui l'accompagnent.

Or, dans l'œuvre dibienne ce nom est oblitéré, du moins dans sa version originelle, qui a notamment un lien avec l'arabe, langue de l'enfance et des premiers apprentissages. Il ressurgit de manière métaphorique à travers les jeux impliqués par les termes de Loup et de Louve qui sont en rapport de traduction avec le nom même de l'écrivain et qui semble traduire le rapport de clandestinité doublement entretenu par le créateur avec sa culture d'origine, populaire et lointaine et celle qu'il pratique, savante, étrangère et livresque. Il n'y trouve pas de statut et de position définitive comme il le dit dans *L'aube Ismaël*. [122]

Il ressurgit à travers l'observation que fait le narrateur des jeux de langage opérés par sa fille Lyyl, jeux qui concernent plus précisément la mise en « absence-présence » des objets et des êtres, sorte de dialectique dont elle est l'unique dépositaire et dont elle use

[122] Voir *L'aube Ismael*, pages 49 et 65.

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

devant son père, comme pour l'initier aux lois improbables de la mise en parole du monde. Dans ces instants privilégiés de rencontre avec sa fille, il se souvient alors de sa propre mère qui est en train de mourir dans un pays lointain qui fut le sien : il reconnaît indirectement sa propre distance d'avec sa fille en se remémorant celle qu'il accuse avec sa propre mère. Il nomme également sa propre mort à travers sa position entre sa mère et sa fille.

Cette activité de nomination montre d'abord l'évidente solitude dans laquelle se trouve celui qui apprend à parler et à communiquer, expérience première à laquelle le choix des noms et leur partage (ou non partage) préside.

Dans ce cadre, le nom secret assume l'ivresse solitaire et la souffrance de la non appartenance : le lecteur se heurte aux conséquences de l'exil premier du narrateur ; il n'est convié que très partiellement au spectacle immobile de ce codage de l'illisibilité dont il ne peut repérer que les principaux motifs qui se rattachent à la fonction fondatrice et première de la culture populaire.

Meddeb et la mosaïque culturelle.

Talismano, premier roman de Meddeb, frappe par l'ampleur des références culturelles qu'on y retrouve, amoncelées et mêlées au cœur d'un espace hautement significatif et qui représente lui-même des couches d'histoire contribuant à une socialité sédentaire exemplaire, à savoir la ville de Tunis.

Les principaux lieux de cette ville deviennent le théâtre de parcours transgressifs qui servent à dévoyer complètement l'espace de cette ville et sa signification, ce dernier devenant alors l'envers de sa topographie d'origine, invertissant les signes de la socialité citadine, et provoquant ainsi l'activation de toutes les possibilités transgressives de ce même espace. Ces dernières sont en rapport avec les tabous c'est à dire les limites fixées dans ces mêmes espaces par le recours à la morale, à la religion, à la bienséance, à toutes les règles anthropologiques de survie, dont celles de l'interdiction de l'inceste et celles de l'avunculat.

Certaines de ces règles sont déjà remises en question au sein même des pratiques populaires quotidiennes qui prennent un certain nombre de libertés avec l'interprétation et l'application de la loi coranique .L'exemple du recours à la magie permet de constater que cette dernière n'est pas totalement antinomique avec le vécu quotidien d'une religion, même si par la suite, les évènements prouveront que cette tendance peut s'aggraver jusqu'à devenir complètement transgressive.

La geste populaire qui prend en charge les évènements est constituée par tous les corps de métiers, les corporations artisanales, celles qui remontent à une lointaine histoire liée à celle de Tunis et à sa grandeur ; elle est aussi composée par tous les marginaux, les acteurs des dessous de l'Histoire, les insoumis, tous ceux qui ne rentrent pas dans les figurations sociales attendues.

Meddeb y effectue une relecture traditionnelle des cultures populaires et de leurs représentants en en faisant notamment les héritiers de savoirs traditionnels en général parallèles aux savoirs officiels plus ou moins rationalisants :

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

L'alchimie reste un motif explicatif central de ce déploiement stratégique dans l'espace ; elle sert notamment à baliser tous les parcours du narrateur en ressurgissant dans les détails des couleurs et les motifs architecturaux ; brusques décharges de tonalités et de formes particulières, elle sollicite du lecteur une activité parallèle qui convoque une sorte d'imagination des sens, notamment la vue.

Car le monde des artisans, des embaumeurs, des sorciers et magiciens n'exclut jamais le corps, sollicité dans ses dimensions concrètes et symboliques en rapport avec les significations respectives du microcosme et du macrocosme, telles qu'elles étaient transmises depuis l'antiquité à travers les civilisations arabo-musulmanes, puis occidentales et européennes, et enfin jusqu'à nos jours à travers les différentes formes de ce qu'il est convenu d'appeler la mystique.

Le petit peuple de Tunis est donc indirectement apprêté à recevoir ou du moins à porter cet héritage qu'il ne saisit pas toujours dans son ampleur : il est même le seul, qui, dans son esprit de révolte, de fronde et de remise en question d'un ordre social de devanture et d'hypocrisie, peut assumer la portée symbolique de la démarche transgressive qui va bouleverser la ville et désigner les points de faiblesse qui la caractérise.

Cet acteur turbulent et désordonné va permettre et accompagner le narrateur dans son parcours d'initiation à l'envers et il va permettre son accomplissement, ainsi que celui des parcours d'écriture du narrateur.

Les rapprochements qu'il va consentir entre les éléments venus de couches temporelles différentes et de pratiques religieuses et magiques, elles aussi datées différemment vont permettre la mise en place, outre un espace de nature labyrinthique, même s'il laisse apparaître la figure de l'athanor, comme nous l'avons montré dans notre première partie, un espace intensément codé, dont les couleurs et les motifs vont constituer une mosaïque.

Cette dernière apparaît à travers les procédés de rapprochement et d'évent concerté pratiqués par la narrateur et qui lui permet de faire de son texte un espace de sémiotisation au sein duquel les unités fonctionnent en interaction, les unes par rapport aux autres dans le cadre de relations de ressemblance, d'analogie et de métaphorisation qui concernent notamment les aspects symboliques de l'écriture.

Par ses aspects de « savoirs » fluctuants, non inscrits, clandestins et transgressifs, la culture populaire devient donc le moyen privilégié de déposséder les instances dominantes qu'elles soient de nature culturelle ou linguistique, des représentations qu'elles donnent d'une ville , d'une langue, et des pratiques sociales qui les caractérisent et les accompagnent. Par ses capacités d'accueil, de transformation et d'épuration vers l'essentiel et donc de sélection, les cultures populaires représentent de véritables moyens actifs d'échapper aux lieux communs et aux nivellements culturels par le bas, parce qu'elles permettent de conserver les originalités et les diversités.

Ainsi, elles se mettent dans la perspective d'une intense créativité, pas toujours accessible, en tous cas intervenant selon un code, une codification, un cérémonial, et non pas un ordre, dans une avancée toujours surprenante, car procédant par sauts qualitatifs, non selon un axe rectiligne, mais selon une spirale, un point d'achoppement, autour

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

duquel les sens flottants s'enroulent mais restent néanmoins suspendus, en fluctuation et en suspension.

Le caractère non systématique et non achevé des cultures populaires, ainsi que leur aspect transitif, d'appartenance collective, de circulation et d'échange libres leur confère, au-delà des simplifications à outrance dont elles ont fait l'objet, une véritable densité et complexité, qui sont d'autant plus puissantes qu 'elles échappent aux observateurs sociologisants : l'efficacité de la culture populaire est de nature symbolique ; elle agit par l'intermédiaire des représentations et des signes acquis en enfance et donc, échappant en grande partie aux disciplines s'appuyant sur les phénomènes et les observations concrètes ; elle intervient également au niveau des imaginaires et des lectures que ceux-ci sont en mesure d'induire plus ou moins directement chez les individus et notamment chez le créateur.

Tout comme pour Dib, ces cultures populaires et la lecture « vivifiante »qui en est faite par le narrateur, (qui est aussi conteur et donc « arrangeur » et scénariste et donc aussi acteur de cette même culture populaire), constituent en fait des matrices d'illisibilité qui sont à l'origine même du travail d'écriture, auquel elles offrent une exemplarité, un modèle tabulaire et relationnel qui lui permettra d'appréhender le monde selon la loi de la différence.

Une citadinité active

Dans *Phantasia*, on peut considérer que le narrateur, je ébloui et halluciné, continue sa quête des racines mêmes de sa personnalité et de sa culture, avec cependant la conscience aiguë de la finitude et de la fragilité des civilisations, notamment celle dans laquelle il évolue et qui est celle des métropoles modernes dont le symbole le plus évident est l'extension spatiale, dont on prend conscience en mesurant l'importance du métro.

Ses pérégrinations restent marquées par leur ubiquité et leur multiplicité, autant du point de vue spatial que du point de vue temporel : la ville reste donc un espace préférentiel au sein duquel il est possible de faire intervenir des acteurs privilégiés et peu communs à savoir toutes les références culturelles dont le narrateur est le résultat en même temps que le porteur-détenteur.

Toujours avec en arrière-plan, les « voyages » de Dante, il effectue un déplacement en surface dans la ville de Paris, en passant notamment par les jardins connus qui la caractérisent comme les tuileries par exemple : images du paradis éventées, distribuées et surtout relues de façon toute personnelle et ponctuelle puisqu'ils seront plus particulièrement le théâtre de la rencontre amoureuse et sensuelle avec Aya.

D'autres déplacements auront lieu en sous-sol, dans le métro, déplacement marqués par les références infernales de Dante, celles de l'enfer coranique puis par le déroulement d'une apocalypse, atomique mais pas seulement, qui fera intervenir les références en rapport avec la mort, celle des civilisations comme nous l'avons dit , mais également la mort dans son aspect métaphysique et culturelle.

Comme dans *Talismano*, la ville historique va servir d'espace privilégié pour le rapprochement symbolique de toutes les références, pour le déploiement de toutes les

possibilités imaginales qu 'elles portent et qui auront une efficacité symbolique réelle puisqu'elles permettront au narrateur de mettre en place son propre mythe personnel, qui passe par l'importance du nom et de la généalogie, chérifienne, qui contribue au positionnement aristocratique et mystique dont il se réclame.

Ce geste essentiel est possible grâce au caractère compulsif de ce même espace, sorte de « tabula rasa »sur laquelle viennent s'inscrire tous les développements imaginaux, issus de l'activité créative du narrateur ou de sa culture traditionnelle ou moderne.

Modernité et tradition s'entrelacent et tourbillonnent, actionnées dans la démarche d'appropriation active effectuée par le narrateur, qui ne veut rien exclure de ses connaissances et de ses convictions et qui a appris à y trouver des points de jonction qui facilitent le passage de l'un à l'autre.

Les faits de la vie quotidienne viennent voisiner avec les faits historiques et culturels et échangent ainsi leur densité : l'existence du narrateur et sa nomination passent par cette appropriation esthétique du monde, dans lequel tous les types d'expériences ont valeur esthétique et mythique. La banalité n'existe pas : elle est traversée de part et d'autre par des faits exemplaires qui la marquent et dont elle devient la dépositaire, la receleuse, au sein de laquelle on peut les retrouver, à condition d'avoir auparavant suffisamment aiguisé son regard.

La banalité est donc remplacée par la beauté, l'exception et le mythe. Le narrateur y expose sa vision particulière des évènements humains en une grande fresque à travers laquelle les acteurs réels sont en fait les grandes puissances de la nature, s'emparant de l'esprit et du cœur humain, qui agissent : éros, thanatos et les « dérivés » qui en sont issus marquent les motivations humaines et les déterminent, comme pour mieux amplifier le mythe premier qui inaugure les pages débutantes de *Phantasia*, à savoir l'inversion traditionnelle entre la réalité et le rêve . Si les hommes croient posséder leur destin et leurs actions, ils ne sont en fait que le jeu d'une illusion fondamentale : ils sont eux-mêmes rêvés, joués, utilisés.

On retrouve dans ce mythe un certain nombre de vérités actives qui nous viennent de la culture populaire et de sa relecture des vérités et des adages coraniques ; on saisit leur importance dans l'écriture de Meddeb, dans la mesure où elles structurent et façonnent la narration et lui donne cette forme hybride qu'elle possède : l'interdépendance entre l'activité imaginaire/imaginale et la recréation du monde environnant, symbolisée par le terme de *Phantasia*, qui désigne à la fois la puissance imaginative et sa force quasi génésique, la chevauchée fantastique des images positives ou négatives, la fête baroudeuse et jouissive , à l'occasion de laquelle poudre aux yeux est produite par les cavaliers et donc puissance de travestissement est ainsi générée.

La possession active de cette culture érudite et quotidienne que le narrateur affiche, la parfaite connaissance des évènements contemporains et leur exploitation dans une problématique très personnelle, la précision des descriptions topographiques et leur inscription dans une perspective, le plus souvent mythique et même pourrions-nous dire « mythographique »(en nous permettant ici un néologisme), tous ces éléments contribuent à montrer la force de l'intervention de la culture populaire quand celle-ci est

 Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

vécue et maîtrisée de l'intérieur, quand elle fonde un rapport très étroit avec les lieux et les paramètres affectifs de l'enfance et contribue notamment à relire celle-ci de manière constructive et reconstructrice.

On peut également envisager *Phantasia* comme une sorte de causerie, à la manière de celles qui sont menées dans le quotidien avec sa dimension orale, au sein de laquelle les liens entre les idées abordées sont de l'ordre de la discussion avec ses sauts qualitatifs, des retours en arrière, des rattachements d'ordre intuitif, mais aussi d'ordre strictement verbal, par sympathie homophonique.

Là aussi, la culture populaire intervient en tant qu'ensemble toujours ouvert, en fluctuations et en changement, libertaire en quelque sorte, permettant les distorsions créatives et personnelles, autorisant la « mythographie », c'est à dire la réécriture et l'exploitation de ses propres mythes fondateurs, autour desquels l'écriture se donnera à voir comme l'opération d'une quête.

La Phantasia (qu'on se souvienne ici de la graphie fantasia) intervient également comme cette référence à l'exubérance populaire, dans ses dimensions de dépense festive, de débordement symbolique, de cérémonial violent et brillant qui permet en fait la reconquête des espaces balisés par ailleurs, grâce à la pure vacuité des formes et de leur élancement, dans le jeu de leurs traits et de la précision jubilante dont ils usent par ailleurs.

Le jeu de langage, qu'il soit d'origine populaire ou d'origine aristocratique et plus érudite, contribue, de toutes les façons, à montrer l'importance du décentrement qu'il organise et prend en charge, pour permettre une redistribution des données du réel, à la lumière des données fantasmatiques qui jouent un rôle fondamental dans la transformation de l'approche du/ des mondes extérieurs et de la vision que l'on s'en fait.

L'intérêt pour la mystique

L'ouvrage publié par Abdelwahab Meddeb chez Fayard est intitulé *Les Dits de Bistami* : il est traduit de l'arabe par l'écrivain, qui le présente et l'annote par ailleurs. Ces dits, qui réfèrent de suite à la dimension orale, sont sous-titrés par ailleurs shatahat, terme en partie intraduisible, comme le précise Meddeb à la page15 : « faut-il rappeler que la question de l'ivresse est liée au phénomène du shath (الشطح)…Vais-je me hasarder à proposer un équivalent français au shath ?…Le mot shath signifie en langue arabe le mouvement qui produit le débordement… ».

Il y a un intérêt manifeste pour l'opération de traduction, mais pas la plus simple puisqu'il s'agit de prendre en charge une expérience des limites, un état de l'esprit qui relève d'une intériorité intraduisible ; expérience qui passe d'abord par le persan, puis par une traduction en arabe avant que Meddeb ne s'introduise également dans cette chaîne de langues et de traductions. Le véritable tourbillonnement ontologique qui habite la prise de parole convoque et déchaîne une langue qui sera utilisée dans ses possibilités les plus subtiles et les plus fortes.

Meddeb traducteur et réfléchissant sur les conditions de l'expérience mystique n'est, bien sûr, pas nouveau dans cette opération, qui se fait pourtant, d'habitude et aussi selon

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

des critères traditionnels : à savoir, l'appartenance du traducteur à la communauté mystique et la connaissance intérieure de certains critères en rapport avec les états ou stations mystiques, avec la qualité même de cette mystique, d'ivresse ou de sobriété.

Le point de vue adopté par Meddeb respecte cette perspective mais saisit et met en pratique une autre vision de travail : investi de son propre travail littéraire et des problèmes de traduction, de formulation et la forme « extatique » ou « en transe » de ses écrits, ainsi que de la filiation mystico-ontologique qu'il cherche à élaborer, l'écrivain aborde donc ce travail selon deux critères dominants :

D'une part, selon un point de vue observateur et créatif qui est celui de la modernité, point de vue de recherche et d'élaboration, au plus près, des problèmes rencontrés, notamment ici celui des langues en présence et de leur interpénétration ; des images et des imaginaires qui se croisent et s'abordent mutuellement ;

D'autre part , scrutation à partir de l'intérieur, c'est à dire du travail d'écrivain, de la disposition des langues, de leur mise en résonance et de leur fluctuation-rencontre, surtout en ce qui concerne le recouvrement de l'oral par l'écrit.

Ce dernier aspect possède d'ailleurs un lien avec les cultures populaires dans lesquelles l'oralité domine et demeure le vecteur de transmission et de communication dominant .Dans la perspective mystique, on prête également à cette même oralité, une vertu qualitative que ne peut posséder la communication écrite : en effet, les mots vivants renferment dans leur matière, pourtant volatile et fragile, les émotions dans leur puissance de déflagration et d'atteinte de l'autre dans leur intensité de rappel ou de désignation.

On prête même aux mnémotechniques tout le contraire de l'utilisation de l'arbitraire : les sonorités auraient en fait un rapport avec l'essence des choses et leur fonction symbolique. Dans cette perspective, les textes seraient recevables de différentes manières et surtout audibles dans la puissance subtile et mystique de leurs vocables, un peu comme le sont certaines syllabes sacrées dont nous avons déjà parlées.

On le comprend ici, l'intérêt de Meddeb se situe au niveau de l'opération complexe de cette transmission de l'être et les différentes étapes qu'elle peut impliquer, mais on y distingue également l'importance qu'y prend l'aspect paradoxal, extraordinaire et peu conventionnel de certaines sentences de Bistami.

L'opération de remise en question des lieux conventionnels de production de la parole musulmane officielle, effectuée ici oralement par un homme simple, en apparence, tout du moins, intéresse tout particulièrement, et cela d'autant plus qu'il a très peu voyagé : sa connaissance est d'abord inspiration et profondeur ; sa formulation est originale, déroutante, éblouissante (au sens étymologique).

Elle remet en évidence le paramètre que nous avions déjà mis en place, à savoir la complexité de la prise de parole populaire, surtout dans ses prolongements mystiques, auxquels se réfère Meddeb, et comment cette référence du texte lui permet en fait de construire son illisibilité en rapport avec la possibilité d'échapper aux représentations communes de ces mêmes éléments.

Nous retrouvons le caractère d'épaisseur et de travail intérieur qui reste à la base de la formulation ontologique, mais également l'association paradoxale de la

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

complexité-simplicité productrice des discours les plus novateurs et les plus bouleversants de tout l'édifice conventionnel derrière lequel les institutions cherchent à dissimuler la puissance cruelle et sans cesse inattendue de la vie, dans son ampleur et son amplitude.

Khatibi ou le regard intérieur

Nous avons vu l'importance de la réflexion effectuée par Khatibi sur les relectures des « lieux » de savoir musulman prises en charge par les cultures populaires. Ce sont autant d'opérations de dérogation, d'érosion, de déplacement et d'évitement de l'affrontement direct avec la loi qui sont mises en place subtilement par ces mêmes cultures.

Celles-ci évoluent en général comme des paroles annexes ou mineures à travers lesquelles il est possible de poser ou d'approcher de manière ludique et indirecte des problèmes ou des secteurs plutôt frappés d'interdits ou tabous, que la loi musulmane est sensée réprouver, mais qu'elle va cependant tolérer ou feindre d'ignorer.

Nous avons vu que dans La blessure du nom propre, cet ouvrage inclassable et novateur, Khatibi mettait en avant cette force des marges que représentaient les manifestations de la culture populaire ; cette force était essentiellement représentée par le détournement esthétisé de la loi : que ce soit par le tatouage, les contes érotiques ou les sentences et paraboles à caractère plus ou moins fallacieux.

En s'inscrivant dans la zone plus ou moins labile du « divertissement toléré », ou de l'ignorance qu'on accepte parce qu'elle ne peut mettre en faillite tout l'édifice de la loi, le travail des cultures populaires constitue néanmoins une démarche contestataire, qui permet notamment la mise en perspective de l'hégémonie de la loi coranique et son interrogation.

On retrouve dans cette position une sorte de disposition au défi et à l'ironie dissimulée, un irrespect des limites qui permet notamment de tenir compte de certains des aspects fondamentaux de la personne humaine, notamment de son corps et de ses besoins, que ceux–ci se déclinent en besoins alimentaires, sexuels et érotiques ou d'évacuation des déchets. Ces aspects, habituellement gommés des univers religieux, ou strictement codés, ressurgissent sous des jours licencieux mais néanmoins entourés d'une certaine reconnaissance, permise notamment par la transmission orale ou manuelle comme c'est le cas pour le tatouage.

Ce dernier renvoie d'ailleurs également à l'appartenance tribale qui demeure une donnée fondamentale des cultures populaires et qui reste en vigueur encore de nos jours. Force parallèle des atavismes ancestraux qui ne se plient que par la ruse aux lois dominantes, même si elles sont d'origine spirituelle.

On décèle également derrière ces détournements une attitude dont l'auteur lui-même tirera profit et qu'il utilisera comme possibilité déstabilisante de tous les discours établis et notamment du discours littéraire : cette attitude à l'origine d'une vision du monde et des modalités langagières qui vont avec, est celle du rire sous toutes ses modalités, notamment celles qui accompagnent l'ironie et surtout l'impertinence.

C'est donc un regard intérieur qui est ici utilisé par Khatibi : il parle en connaissance

de cause car il utilise lui-même ce qu'il a eu l'occasion d'observer et de voir agir lors de sa jeunesse et surtout de son enfance. Son regard s'est aiguisé et il se déplace maintenant dans une sorte de chassé-croisé de ce domaine privilégié et dévasté, qui fut celui de son enfance à celui de sa praxis littéraire : les deux aspects s'éclairent mutuellement et se répondent dans un exercice de mise en perspective et en écho , une sorte de démarche symétrique dont la puissance du rire reste la pierre angulaire, c'est à dire le moyen privilégié d'échapper à tout dogmatisme et de ne se plier qu'à la loi de la fuite et de la remise en question, comme véritable possibilité de mise en texte vivant , répondant aux critères de la différence intraitable.

Le populaire comme défense et expérience des limites

L'origine populaire de l'écrivain a marqué sa mémoire : il y a fait notamment l'expérience de la misère, de la dépossession, du sexe et de la mort. Il y a puisé de fortes impressions et émotions qui l'ont conduit très près du désarroi, de la solitude et de la mort.

Ces limites atteintes, il en est revenu avec les convictions que les textes à produire et à écrire doivent porter la marque de ces rencontres terribles et inoubliables, qui ont marqué sa mémoire et plus particulièrement celle de sa chair et de son corps d'un fer vif et cuisant, une sorte de tatouage, la lettre même de la souffrance et du morcellement de soi lorsque cette confrontation a lieu ; la lettre également qu'il a forgée à partir de ce tatouage pour essayer de répondre, de compenser , de reconstruire cette explosion de soi et ce déchirement intime.

L'activité littéraire apparaît donc, dans ce contexte, orientée selon le sens du chassé-croisé dont nous avions parlé dans le point précédent : à savoir un aller-retour tragique entre l'expérience de trauma liée à cette incursion dans le ravage et le délabrement de la culture populaire , du moins telle qu 'elle apparaît dans La mémoire tatouée, et l'expérience de conquête de la lettre de soi, de la nomination de soi comme activité de quête passant notamment par la découverte du concept d'étrange et d'étranger à travers la rencontre de la langue-autre.

Cet aller-retour engage également une des fonctions de la culture populaire liée à la mère et à son rôle, même lointain, de protectrice : elle confectionne ou elle remet à son fils un talisman qui est sensé le préserver du mauvais œil, bien sûr, mais aussi et surtout de la puissance moderne représentée par l'armée française et les enlèvements de jeunes gens auxquels elle se livrait alors pour enrôler de force ces jeunes « recrues » dans ses rangs.

Ce talisman, ersatz culturel, contient symboliquement toutes les puissances liées à l'univers délabré mais désiré de la mère : désir et amour d'abord, féminité, fragilité, protection et tendresse, douceur aussi qui s'opposent à l'univers rudimentaire et violent du père, de toutes les manières, absent puis mort ; mais également à l'univers théologique et violent tel qu'il est représenté par le cheikh de l'école coranique.

La mère représente l'univers protégé dans lequel évolue, vaille que vaille, l'enfance avant la rupture violente provoquée notamment par le monde de la rue, véritable envers du monde maternel. Après la perte de la mère, ce sera la littérature qui sauvera l'enfant de la stricte déchéance « morale » et commune. Il se situe donc entre deux systèmes de

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

signes majeurs : tous deux marqués par le désir de reconquête de soi qui porte l'enfant puis l'adolescent. Dans les deux cas, les signes sont nécessaires parce que leur fonction est salvatrice : que ce soit dans le cadre de la sympathie qui lui fait percevoir le talisman comme un objet fidèle à son enfance et à sa mère, ou que ce soit la dévotion qu'il voue à la langue étrangère qui va lui permettre de pratiquer la littérature, la relation est de même nature : traversée par l'éblouissement, par une saisie totale et intérieure de l'ordre de l'intuition et de l'appartenance.

Le talisman, aboutissement diminué des cultures populaires et des pratiques qui leur sont concomitantes, porte une écriture à la fois familière et étrangère : des signes brûlants qui désignent et éloignent la mère, la maintiennent en suspens dans la mémoire de la vision et de la chair.

La littérature possède également ce pouvoir de rapprochement et de distance ; elle aussi à les mêmes capacités de décentrement et de recentrement : familière et étrangère, elle permet de s'approcher à nouveau de soi, dans un jeu de miroitement et de reflets de mises en perspectives et de reconstruction.

On peut donc dire que les cultures populaires jouent ici le même rôle de fond modélisateur des figures et des formes qui amèneront Khatibi comme les deux autres écrivains retenus, à produire, à écrire, à tenter de retrouver la perte qui les fonde dans une tentative de reconquête constante et qu'ils désirent toujours inédite, et intraduisible en dernière instance.

Le chassé croisé effectué par ces auteurs entre les cultures populaires et une partie au moins de leurs œuvres est donc une opération complexe qui ne se décline pas de la même manière pour les trois auteurs, mais qui comporte néanmoins un certain nombre d'éléments communs :

Les cultures populaires, mêmes oblitérées, oubliées, constituent un fonds de formation et d'orientation essentiel de ces hommes, d'abord déchirés et frappés dans leur identité même s'ils arrivent par la suite à sublimer ce rapport premier de cassure et d'éloignement, d'exil faudrait-il dire à condition que l'on comprenne qu'il s'agit d'un exil existentiel et ontologique qui survivra de manière culturelle.

Elles constituent donc des lettres absentes, enfouies, présentes et absentes, qui s'inscrivent dans le texte moderne et contemporain, mais comme absentes présents, figures détournées et déguisées qui agissent notamment sur les formes du dire qu'elles imprègnent plus particulièrement comme nous avons essayé de le montrer.

Ces lettres absentes, nostalgiques, violentes et ulcérées, jubilantes et extasiées, sont à l'origine le plus souvent des mythes personnels et fondateurs de ces écrivains : elles président au rapport établi par le créateur avec les langages dont il va user ou qu'il va transformer. Les formes absentes auxquelles elles réfèrent, sont en général pas seulement empruntées, mais véritablement adoptées et même vécues de l'intérieur, endossées, vivifiées pour servir de matrices de formulation d'un monde complexe tendu entre les traditions et les différentes formes de la modernité, tout en maintenant le recul que permettent les différentes opérations de transcription, traduction, échange qui interviennent alors.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Cette relation cachée, transformée, à l'origine du secret fondateur de l'écriture est à rapprocher de l'illisibilité qui caractérise ces œuvres : elles gèrent en effet cette cassure d'origine et la transporte de manière jubilante quelquefois comme dans le cas de Meddeb, pour lequel il faudrait ne pas oublier de mentionner sa relation à l'Italie, patrie des arts, du baroque et de ce mêlement jouissif du quotidien aux mentions quasi quotidiennes de l'esthétique, et qui a également à voir avec sa mère qui garde dans ses traits et sa beauté les marques de la relation qui unissait la Tunisie à l'Italie.

La cassure est aussi celle de cette étrangeté fondamentale qu'implique leur non appartenance et leur lente remontée dans la forêt des signes pour retrouver les signes avants-coureurs, les signes des signes, ceux qui fondent tous les autres et les autorisent en quelque sorte, qui sont à l'origine du vécu intensément esthétique qu'ils ont du monde, qui sont à l'origine de la beauté, au sens que lui prêtait Baudelaire, à la fois familière et lointaine, véritable sentiment sauvage et dérangeant ,qui libère les forces de l'esprit et du sentiment et montre à l'homme son statut fondamental d'étranger et de voyageur en ce monde.

Le chassé croisé qu'entretiennent ces écrivains avec les cultures populaires se situe à mi chemin entre les lieux et procédures d'illisibilité et les matrices productrices d'illisibilité car il correspond à la création d'un espace , de déambulation, de passage et de transformation des matériaux de leur civilisation d'origine pour les mettre en travail et en dialogue avec la modernité qu'ils contribuent à transformer, avec une inter relation d'échange, d'interrogation, d'inquiétude constructive et d'ouverture foisonnante.

Cette relation essentielle reste néanmoins à creuser : nous n'avons fait qu'effleurer ici les termes et les enjeux qu'elle prend à partie et qu'elle produit.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Quatrième partie : Procédures d'illisibilité et cryptographies des textes

Le code littéraire de la cryptographie

La cryptographie est à la fois une « technique d'écriture », une « forme-sens », une pratique et une conception du texte (qu'il soit religieux, littéraire ou politique), qui dessinent, dans leur complexité, une conception du monde, de la communication en son sein, et de ses fonctions dans un univers hiérarchisé, mais cependant profondément habité par le mystère, l'énigme, l'oracle.

Ces derniers ouvrent, en ce cosmos particulier, une multiplicité d'échos qui constituent un espace essentiellement prismatique, caractérisé par le secret et la présence du sacré, c'est à dire notamment de l'interdit, de l'inviolabilité : autant de redoublements/dédoublements d'une profondeur toujours en fuite, en perspective : l'inconnu est donc présent autour et au cœur de cet Espace qui se construit grâce à lui.

La cryptographie consiste principalement dans le chiffrage et le codage de textes, destinés ainsi, au-delà de cet usage immédiat, à une efficience « métaphorique », au second degré, qui ne se déclare pas d'emblée pour tous ; et lorsqu'elle le fait ce sera à travers l'opération qui la recouvre. Cette efficience sera d'autant plus réelle qu'elle ne sera

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

pas visible pour tous, mais seulement pour ceux qui connaissent ou pressentent les lois de codage du texte.

Ce savoir secret mais partagé en tant que tel, va accentuer le pouvoir même de son surgissement, du « happement » qu'il peut provoquer chez celui qui le reconnaît.

La cryptographie (code graphique utilisable par l'émetteur et le destinataire ; signes conventionnels, modification de l'ordre, de la disposition des signes, remplacement des signes) s'appuie sur les cryptogrammes, signes secrets, pleins ou vides suivant l'angle selon lequel on les envisage, recouvrant ou découverts, désignant ou comprenant invariablement, même de manière inaccessible, l'opération scripturaire, graphique, symbolique, qui les habite et les meut vers leur (sens) secret.

La cryptographie peut également concerner la forme même du message, son organisation, la mise en dialogue de certaines de ses parties avec d'autres, la mise en résonance avec d'autres œuvres ou la lointaine évocation , toujours chiffrée des certains des actes fondamentaux des discours dans certaines cultures ou civilisations, autant de démarches qui construisent des pratiques dérobées de mises en sens et qui accentuent la force de la dissimulation, en tant que force subversive et « enchanteresse au sens magique du terme », de l'ordre du langage, qu'elle creuse et envenime dans vraiment le faire disparaître mais pour montrer sa porosité, son évanescence.

Lorsque le cryptogramme intervient, il fonctionne dans le texte comme un signe incandescent : il brille dans le texte, il interroge, il se montre donc sans que cela ne soit prétexte à faire disparaître le texte par le feu, mais celui-ci est présent et travaille à la lente combustion des lieux établis des récits et des poèmes pour ouvrir sur un parchemin brûlé derrière lequel veille une main qui veut laisser son paraphe à qui saura en reconnaître la densité volatile.

Le cryptogramme peut, soit référer aux conventions, les utiliser pour mieux dissimuler la charge inventive, subversive ou simplement reproductrice qu'il véhicule. Il passe donc inaperçu pour « le commun », le « vulgaire », « l'ignorant ». Il n'inquiète pas, ne tourmente pas, ne semble pas poser de questions, mais désigne cependant le caractère « poreux » des vérités établies, des images avérées, des « clichés » indétrônables puisqu'il s'y loge sans y être détecté. Ainsi certains textes, reconnus comme licencieux, de la culture populaire par exemple, peuvent voiler des vérités spirituelles à la manière du Cantique des Cantiques dans l'Ancien Testament ou certains textes de Châabi.

Le cryptogramme prend un simple support, étroit, puisque établi dans les conventions et par elles. Il déborde de ce support auquel il confère un statut étrange « d'objet contradictoire », « d'objet tensionnel » pourrait-on dire puisqu'il « désigne /contient » des domaines, des pratiques qui s'excluent au premier abord, mais cohabitent ici grâce au secret ; territoire/espace du silence, où les discours ne s'excluent pas nécessairement mais perdurent côte à côte, car seuls sont pris en compte la profondeur des mouvements qui les portent et des destinations qui contribuent à leur développement.

Le cryptogramme peut également ne pas référer : il prend ici pour effet le manque ou le défaut, l'absence, l'inconnu qu'il introduit et rappelle ainsi au sein du connu. Il peut s'appuyer alors sur les symboles dont la connaissance, le rayonnement sont peu répandus. Il est, alors, encore une fois, même si cela se fait d'une autre manière,

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

territoire/espace du silence par excellence et renvoie alors plus directement à l'interdit, au sacré, au caractère exclusif et dangereux, virulent (au sens médical du terme) de toute opération du dire /non-dire considérée comme opération magique, opération de « puissance » transformatrice, c'est à dire accompagnée de manière effective par les forces du cosmos qui participent à toutes les nominations, dans les univers traditionnels notamment et peuvent devenir essentiellement déstabilisatrices.

La cryptographie, quelles que soient les formes qu'elle adopte de nos jours (la poésie peut être considérée comme une des formes modernes de celle-ci), remonte donc très loin dans les âges culturels de l'humanité. En ce sens, elle constitue une mémoire des textes, de la pratique et de l'écriture du texte. Elle désigne l'épaisseur même des signes, leur matière volatile et fluctuante, paradoxalement liée à leur propre effacement, leur doublage, « leur trucage » : espaces vides, liés à la voix qui les rend effectifs de manière transitoire ; lieux de passage, »fissures par lesquels s'engouffre/s'éloigne « l'indésignable », « l'intraduisible », ici et maintenant.

Car le cryptogramme est planté, tourné vers « l'ailleurs » : il sert d'habitacle, « de couloir d'engouffrement » pour un souffle qui passe et s'évente instantanément, le temps fugitif de la reconnaissance.

La cryptographie désigne ainsi l'opération de l'écriture en tant que détachement, distance prise par rapport au monde environnant, tout en tentant de rendre, de faire durer, son épaisseur, sa matière, c'est à dire sa puissance de diffraction/réfraction en s'apparentant notamment aux arts premiers des augures, des talismans, des présages : autant de pratiques graphico-symboliques qui mettent en évidence le caractère aléatoire et dynamique des écritures, portant leur propre mystère, leur transhumance d'évent, leur enracinement dans la fuite, dans la profération et le silence qu'elle ouvre inévitablement.

Ainsi, la cryptographie rappelle le caractère augural de toute écriture : opération première de « repérage », de « dispersion », également (et par-là même) des signes qui manifestent alors leur puissance car ils entraînent celui qui les suscite au-delà de lui-même, de sa volonté et de son désir et lui manifestent alors l'interdit (l'inter-dit), le sacré, le silence définitif, indépassable, irréfutable à partir duquel ils naissent et surgissent.

La cryptographie mesure ainsi la profondeur du texte et désigne la relation intime qu'il entretient avec la mort et la vie. Dans cette conception particulière du monde et du texte, celui-ci est un espace de vivification/circulation, contrairement aux aspects mortuaires et mortifères que décèle Julia Kristeva dans la pratique textuelle des deux siècles passés. [123]

Au Moyen-âge, mais également avant et après, que ce soit dans le moyen orient arabo-musulman ou dans les lieux privilégiés que furent les couvents occidentaux, la cryptographie fut utilisée, pour se défendre, à première vue de toute lecture vulgaire ou réductrice, pour sauvegarder des privilèges.

Certains auteurs, des copistes anonymes (en apparence du moins), utilisaient des méthodes de codage des textes, de dissimulation, d'anagrammatisation graphique et

[123] In *Semiotiké*, Julia Kristeva, Points Seuil, 1979, pp. 143/144.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

sémantique de leurs textes. Cette attitude existait également en poésie et semble avoir fondé en grande partie, par exemple, la démarche formelle des grands rhétoriqueurs de la fin du XVIème siècle.

Outre les remarques que nous avons mises en place précédemment sur la cryptographie et ses liens avec une conception sacrale du monde, ces méthodes transformaient le texte en une traversée des apparences et des signes pour faire de lui l'enjeu d'une « convergence productive », à laquelle seule finissait par accéder le détenteur(ou l'amateur) du code, du savoir, mais aussi et surtout du jeu, c'est à dire celui qui sait et accepte que le texte ne soit que « l'espace du passage, du mouvement, de l'intelligence »(au double sens de ce dernier terme) » se faisant, celui qui sait, enfin, que tout texte est toujours au-delà de la lettre même lorsqu'il s'en réclame.

Dans cette perspective, le savoir (quelle que soit sa nature : artisanale, corporative, mystique ou autre) ne peut être de l'ordre de l'évidence ou de l'immédiateté parce qu'il ne peut être séparé de l'opération constitutive/transformatrice qui le produit ; le savoir est d'abord une épreuve : le texte se situant dans cette perspective doit permettre d'activer (si elles existent réellement, mais néanmoins à l'état latent) les capacités interrogatrices, créatrices, mais aussi culturelles de chacun, c'est à dire le degré d'intégration active dans une culture dynamique qui peut être notamment manifestée par les capacités de lire les « rébus » grâce auxquels une culture se donne à lire/vivre. Le je culturel est donc ici un jeu/enjeu de culture à laquelle il contribue ainsi de manière active en investissant dans les textes ses capacités d'activation/revivification qui le découvre à lui-même sujet en mouvement, en innovation.

Au-delà du mouvement culturel auquel renvoie le texte crypté, celui-ci est également, au sens fort, une ordalie, une épreuve par les éléments ou plus exactement par les puissances qui l'habitent, qui le portent et le déportent, puisqu'elles sont, comme nous l'avons déjà dit, prospectives, consécutives de/à tout acte de nomination.

Le producteur comme le lecteur du texte (ici, on pourrait utiliser des pluriels), habitant momentanément les signes et les investissant implicitement d'aspects et de caractères qu'ils ne semblent pas détenir au premier abord, explorent ainsi les pouvoirs d'écriture, les pouvoirs des signes et en mesurent plus ou moins intensément leur caractère intérieur, secret et sauvage, car définitivement instable.

Ils sont alors confrontés à la cérémonie de leur mise à mort en tant que simples acteurs sociaux ou même culturels pour mieux saisir leurs fonctions de signes des signes, pour mieux saisir leurs mouvements de porteurs des signes, dont l'écho, la perpétuation, le passage, les dépassent.

En ce sens, ils expérimentent l'aspect augural et sacral des textes chiffrés. Ainsi, la cryptographie s'oppose à tout savoir dogmatique, puisqu'elle suppose un renouvellement d'expériences toujours personnalisées et intériorisées.

Réminiscences, réactivations du travail culturel plus que millénaire qui chemine en chacun de nous, et plus puissamment encore chez le créateur, les trois écrivains dont nous interrogeons les œuvres, se réfèrent plus ou moins implicitement à cet art de l'implicite et du secret, d'autant plus que celui-ci s'enracine profondément dans les sociétés dont ils sont issus.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Dans ces sociétés, on peut constater sans paradoxe que « la parole est tue », que « la parole est silence » ; en fait, qu'une parole de valeur, c'est à dire qui pèse socialement et qui est par-là même opérante et efficiente, est la parole qui révèle sa tendance seulement, le mouvement qui la porte vers ce qu'elle veut dire mais ne dit jamais que par effacement, par allusion, en pointillés, dans l'évasion même qui la meut.

On ne nomme pas les choses de peur qu'elles ne se résorbent, ou qu'elles ne perdent de leur puissance subjective : on les désigne, on en parcourt les pourtours sans en poser définitivement les « contenus », s'ils existent.

Art de la litote, du sous-entendu, de l'euphémisme, la parole comme le texte, dessinent un territoire et désigne son ultime appartenance : le silence.

Prises de parole et usages langagiers codés

Ce statut particulier de la prise de parole semble être un des lieux d'enracinement de l'écriture dibienne, romanesque ou poétique et même théâtrale.

L'œuvre dibienne trahit, notamment, un goût particulier pour la parabole (même inachevée, même intraduisible ou incompréhensible), pour l'énigme, pour une parole enfin qui désignerait toujours son ailleurs, c'est à dire le rêve qu'elle produit : à savoir le foisonnement d'images et d'impressions plus ou moins violentes dont elle est l'origine; mais également le rêve dont elle est le résultat, infiniment plus riche, plus profond et plus productif que tout ce qu'elle-même présente et dit.

Les narrations, les voix, les structurations plus ou moins originales de la prise de parole sont le produit de ce rêve, même si elles ont l'apparence de le produire. Cette source d'émanation silencieuse est toujours indirectement désignée, justement par l'épaisseur et l'obscurité qui semble rendre toute prise de parole difficile et problématique, jusque dans sa réception.

Ce « lieu d'émanation » reste profondément lié et mêlé au silence qui le recouvre et le dérobe à toute approche, autre qu'allusive.

Dans le recueil de poèmes intitulé *Omnéros*, on remarque une organisation en grandes entités cosmogoniques : éros mer, éros terre voisinent *avec* éros crypte *;* cette dernière instance, à la fois cosmogonique et poétique désigne une dimension du monde, cachée, dissimulée, volontairement dérobée derrière les contours plus clairs de l'univers connu, humain, nommé et montré : la prise de parole désigne toujours son ailleurs, sa tension, son désir d'être plus et au-delà. Cette tendance de l'écriture et de la parole reste valable, à nos yeux, pour toutes les productions dibiennes et particulièrement pour les derniers romans.

En ce qui concerne le deuxième des trois écrivains que nous avons choisis pour notre travail, à savoir Meddeb, celui-ci s'engage dans une voie d'écriture à priori différente. Pourtant, dès sa première œuvre son écriture se réclame du talisman (il s'agit de *Talismano* publié en 1979.

Elle se désigne ainsi comme nomination de soi, comme nomination de soi au monde, mais également comme évent magique du désir, logeant dans les interstices, les brisures,

les impossibilités du texte.

L'écriture y est un parcours mythique, comme elle est également un parcours des mythes primordiaux qui furent à son origine et ses prétextes. L'écriture reconnaît ainsi son origine pré-signifiante, qui attribue aux signes une fluctuation magique, une indétermination qui les fonde mais les éclate et fait de ce double aspect, une de leurs principales caractéristiques.

Le troisième écrivain, à savoir Khatibi fonde également son écriture sur un texte disloqué, sans cesse happé par ce que nous appellerons pour l'instant la métaphore poétique. Le texte est sans cesse l'objet d'une dévastation momentanée qui le remet en question, dévastation surgie d'une profondeur à mi-chemin entre le texte et l'avant texte, entre la référentialité et « le vertige », comme l'écrivain nomme lui-même cette échappée du texte dans La mémoire tatouée.

Là aussi, l'écriture excède le récit, le livre, le genre que l'écrivain dit s'être approprié, pour désigner et exhiber/suggérer une lointaine origine qui se mêle aux balbutiements ou à la violence du désir, à l'éclatement des lettres et des mots dans un miroitement augural.

Notre travail sélectionne des œuvres de référence appartenant à ces trois écrivains, mais celles-ci ne peuvent être détachées de l'ensemble de l'œuvre d'écriture ; chaque ouvrage reprend ou prolonge une réflexion, une conception, une inquiétude et répond à une autre grâce à un système d'échos, de reprises, de doubles ou de contrastes qui soulignent le caractère dynamique de cette œuvre d'écriture ; celle-ci se donne ainsi à saisir dans une architecture, c'est à dire dans un ensemble de lois formelles, de rapports analogiques notamment, calculés et évalués dans différentes situations, divers paramètres, dont les variations sont alors explorées de manière discrète.

On peut donc dire, en reprenant le mot de Baudelaire que ces œuvres parlent « un langage intérieur », dont nous tenterons de saisir les axiomes, puis les formes à travers lesquelles elles se donnent à saisir.

Dans ce cadre, on avancera l'hypothèse suivante : un code à la fois formel, graphique et même calligrammatique, existentiel et ontologique préside à ces œuvres d'écriture, en mêlant tous ces aspects, dont il dévoile alternativement les facettes. Ce code, comme dans toute cryptographie, est secret. Lorsqu'il est exposé, ce n'est que partiellement, dans une partie infime de l'œuvre, notamment.

Il est essaimé dans sous une forme métaphorique et allusive, à la manière d'un code volontairement brisé et fragmentaire. Ce code n'est en partie reconstituable ou plutôt abordable, que si l'on suit la technique de lecture des hiéroglyphes ou des rébus, c'est à dire si l'on accepte d'utiliser les différents niveaux du texte dans une opération de décryptage, qui ne sera jamais véritablement achevée. Nous avons initié cette démarche dans la partie précédente en essayant de saisir les matrices d'illisibilité à l'origine des formes de discours utilisées par ce code.

Ce fait n'est pas nouveau en lui-même puisqu'il est inhérent à toute œuvre de modernité, mais ici il prend un sens plus puissant car le plus souvent lié à la quête d'un nom de soi et de l'autre, dans un contexte multiculturel, caractérisé par la violence des lieux communs et des stéréotypes qui empêchent une réalisation originale de soi,

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

caractérisée par la recherche d'une intériorité.

Mais ces rébus sont de toutes les façons, compromis ou incomplets, à cause de l'absence du lecteur, interpellé et violenté parce qu'il est le terme essentiel de ce rébus, mais empêché par divers paramètres, de nature politique ou culturelle, d'aborder ces œuvres et d'en rendre le tremblement de vie et de contestation.

Les aspects phonétique, phonique et oral de ces textes sont essentiels et interviennent directement dans le codage de ces textes et introduisent à cette vie intense et toujours actualisée du texte, à partir de laquelle il peut-être « branché », « raccordé », sur des images, des mythes, des types d'énonciation, elles-mêmes en rapport avec un ensemble culturel, social ou autre, qui sont alors interrogés, mais de manière indirecte, euphémique et toujours ironique et le plus souvent auto-destructrice.

Ce branchement du texte n'est jamais transparent ou évident. Il est lui-même cette question posée à l'environnement plus ou moins direct du récit, qu'il soit de nature directement textuelle ou sociale, ou autre. Sa nature interrogative et contestataire donne donc au texte son caractère solitaire et brisé d'objet singulier et « difficile » à saisir, mais aussi son caractère éloigné de toute actualité.

Mais cette dernière est paradoxalement le centre même de cette apparente distance, de ce silence la concernant, auquel elle confère des échos inattendus et décisifs pour la compréhension de ces œuvres. Ce dernier aspect fait également partie de l'écriture en rébus, qui ne livre du sens que la dislocation, elle-même saisissable que dans le retournement, la symétrie inversée, le symbolisme aussi bien verbal que numérique, qui contribuent tous à faire de la forme un des supports fondamentaux de cette cryptographie.

Cette opération de branchement « différé » nous intéressera tout particulièrement, ainsi que les moyens langagiers et formels qui sont utilisés pour ce faire. En effet, les figures langagières que nous allons essayer de mettre en évidence ne se situent pas seulement au niveau des textes dans lesquels elles travaillent aussi, mais au niveau de la totalité des textes et dans l'inter action qu'ils entretiennent les uns avec les autres, en résonance, en parachèvement ou en apparente contradiction. Nous parlons de chacun des auteurs, mais nous aborderons brièvement les cas « d'intertextualité » entre les trois et essaierons de déterminer quels enjeux structurels et littéraires, mais également dans la mesure de notre possible, les enjeux ontologiques que cette intertextualité détermine.

Ces figures dessinent ainsi un certain nombre de formes qui sont essentielles pour la compréhension des œuvres, non dans leur unité mais dans le projet ou le rêve qu'elles forment et qu'elles dessinent. En effet, l'ensemble des œuvres se projettent et se donnent à voir ou plutôt à deviner dans un entrelacement de formes, dominé par les caractères que nous avons déjà dégagées auparavant et qui sont tous en rapport avec une esthétique de la difficulté, c'est à dire de la dislocation, du flottement, de la suspension au sens chimique et alchimique que nous avons déjà utilisé surtout en ce qui concerne Meddeb.

Elles travaillent également et produisent en fonction des représentations esthétiques qu'elles mettent en place plus ou moins clairement dans les textes : ainsi, l'importance du rêve, déjà entrevue à propos de l'énonciation est ici également un élément prépondérant : l'œuvre c'est à dire, l'aventure d'écriture est jouée à un niveau qui est, lui aussi

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

existentiel : elles est mesure à l'aune de la vie, défi jeté à celle-ci ; si le simulacre s'y loge , c'est parce qu'il répond à la nécessité de se protéger, de se déguiser, également de répondre à certaines sommations de l'Histoire, mais aussi de la personnalité et surtout du cœur et de l'esprit , en tenant compte de toutes les complexités qui font l'épaisseur et l'évanescence de la vie.

Ces figures sont plus particulièrement celles de la litote et de l'euphémisme, du déguisement et du détour ; ces figures s'appuient également sur l'art du blason qu'il soit d'origine poétique ou héraldique. Dans ce cadre, nous utiliserons un terme en rapport avec l'isolement ou le cadrage d'un motif en particulier pour mieux en souligner le caractère essentiel mais scellé ; nous appellerons ce procédé la cristallisation.

Ces figures convergent toutes dans leurs usages, à savoir gérer de manière différente la production ou la dissémination des sens ou installer la différence au sein de l'écriture ; c'est à dire, montrer au sein même du processus d'écriture, les forces réifiantes qui sont au travail ,et simultanément, chercher à leur échapper en construisant une distribution parallèle de la parole, qui empruntera alors des voies qui remettent en question celles qui sont utilisées et canonisées dans la représentation officielle de la littérature.

Nous avions montré qu'il s'agissait pour ces auteurs de « vivifier » le texte, c'est à dire de l'exhiber et de l'utiliser comme un ensemble dynamique, fluctuant, soumis à la charge ou à la décharge existentielle qui est à l'origine des textes ; charge ontologique qui ressemble notamment à la violence même que nous font chaque événement de notre vie qui s'inscrivent dans notre mémoire, chaque flottement que produisent l'ignorance et l'hésitation en nous, la stupeur et l'interrogation qui nous mènent en dernière instance , et qui sont les racines mêmes de la vie.

On rappellera que ces écrivains créent notamment au confluent d'expériences essentielles doublement issues des littératures modernes auxquelles ils appartiennent tous, et des cultures populaires ou savantes auxquels ils sont liés ou auxquelles ils s'identifient par choix, sympathie (au sens étymologique de ce terme) ou par travail réflexif. Ils leur empruntent donc des démarches, des références, des orientations qu'ils réinscrivent et réinvestissent à la lumière de leurs mythes personnels.

Ces mythes personnels liés le plus souvent à la prise de parole permettent de coder celle-ci et l'écriture qui en résulte, grâce notamment au noyau de silence, ce signe dérobé dont nous avions parlé dans la précédente partie, qui appartient également à l'enfance et aux rapports primordiaux et auguraux entretenus avec ces cultures et avec les langues qui les concernent ainsi que les faisceaux de signes et les systèmes organisationnels qui en sont issus.

Toutes les figures rhétorico-structurelles que nous avons retenues correspondent en fait à la mise en évidence de l'oblitération première qui caractérise cette prise de parole ; elles constituent des processus d'équivalence destinés à signaler la présence souterraine ou la présence absence de ces signes qui ne peuvent être « parlés » ou simplement évoqués, qui ne sont pas de l'ordre de la langue et encore moins de la langue française toute seule, mais relèvent en fait de la rencontre plus ou moins violente entre les langues, inventées, strictement personnelles, originales et intraduisibles.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Ces figures opèrent le détour du texte et de la langue pour y creuser une sorte de « trou », d'appel d'air qui menace sans cesse le texte d'effondrement, de résorption parce qu'elles y créent le phénomène d'illisibilité dont il était question dans la partie précédente.

Elles contribuent donc à la dé construction du texte pour en proposer une architecture parallèle au sein de laquelle les éléments non conventionnels et non accessibles qui le constituent ou qu'il désigne plus ou moins implicitement, s'organiseront alors, pour produire un silence « interloquant », un silence en quelque sorte peuplé et bruissant paradoxalement. Silence qui désigne en fait les opérations essentielles de « l'écriture étrangère » ou de « l'étrange écriture » même si l'inversion de la formule n'implique pas exactement les mêmes enjeux.

Destinée à entraîner dans le sillage de l'appel d'air qu'elle crée, le lecteur « élu », celui à même de repérer l'intelligence du texte en action, cette écriture va donc s'adresser non plus à sa compétence mais à sa performance aux deux sens qu'il convient de prêter au terme. La lecture des figures rhétorico-structurelles ou du moins l'intuition et le relevé subtil de leur présence va permettre au lecteur de mettre en activité cette performance et donc de participer à la faisabilité de ce texte invisible et intraduisible qui vient doubler le texte : l'autre paysage dibien, le rêve du livre tel que l'énonce et le pratique Meddeb, la très grande violence telle que la songe ou l'annonce Khatibi.

La litote ou le cryptogramme de la subtilité

Le cryptogramme de la subtilité mis en place grâce à la litote, est en fait l'art d'affirmer et de démontrer l'existence de l'invisible, en utilisant pour ce faire le minimum de moyens pour laisser à cet invisible le privilège et l'étrangeté de l'altérité intégrale qui ne peut s'exprimer que dans le cadre d'une certaine négativité , et ensuite de proclamer que cet invisible agit effectivement par des moyens peu perceptibles mais qui garantissent néanmoins leur intervention et leur efficience.

Cette démarche oriente le texte vers une « stupeur », « une suspension » ouverte et problématique dans la mesure où elle bouscule les limites du vraisemblable caractérisés par leur cadrage et leurs fermetures.

La litote suspend le texte et y introduit la capacité d'accueillir des « blancs », des ruptures, qui le déchirent et le ravagent (au sens étymologique du terme) et l'orientent ainsi dans la sphère du sacré, où les objets choisis pour l'holocauste, les mots ou les formules prononcés à effet de le rendre possible et recevable , possèdent cette qualité traversière d'être à la fois d'ici et d'ailleurs, d'être à la fois triviaux, quotidiens, mais aussi redoutables et chargés d'un mystère qui font leur force et la capacité qu'ils ont de pouvoir intervenir sur plusieurs plans à la fois, notamment dans l'un d'eux (celui de l'au-delà) qui échappe complètement au contrôle de la raison et de la représentation humaines.

Dans le cadre du sacré, où le « texte » ressurgit, les actes et les mots de la vie, comme il est convenu de les appeler, retrouvent leur épaisseur, au sens de densité et d'opacité mystérieuse. Ces choses tendent à rafraîchir le monde environnant, à lui rendre

sa beauté, sa violence, son incommunicabilité et à le faire neuf, c'est à dire inconnaissable, embusqué et sauvage.

Dib et l'art inversif de la vie et de la mort

Nous avons déjà présenté la nouvelle *Le talisman* et toutes les perspectives de lectures qu 'elle offrait dans sa désignation de la cryptographie comme figure de l'impossibilité de l'écriture fidèle et « réelle », mais également dans les possibilités des transcriptions métaphoriques du désir et de l'amour dans la figure essentielle qui caractérise ce dernier, à savoir « l'intention bonne » (النية).

Nous voudrions cependant revenir sur les significations foisonnantes de l'apparition du talisman, tel qu'il est utilisé dans ce cadre : il est essentiellement un objet de la pérennité, du futur, de l'inscription dérivante, toujours en projet à partir du moment où il se mêle à la fois au jeu d'enfance et à la relecture de l'adulte qui y découvre, alors, c'est à dire, au seuil de la mort, une portée nouvelle. Cette dernière va lui permettre de comprendre ou du moins de saisir les causes cachées et véritablement efficientes, (parce que symboliques, métaphoriques et vitales, au sens où la vie est d'abord un déploiement d'amour, une dépense gratuite), de son supplice et de sa mise à mort.

Face à la violence, à l'Histoire, au délabrement du corps et de la souffrance, le narrateur se souvient de « ces envois d'intention » par lesquels il devenait témoin et pratiquant silencieux de l'amour : sur des feuilles, des pierres, il transcrivait une charge émotionnelle, une densité d'être et l'envoyait alors par la seule force de son intention, vers ceux qu'il aimait, vers leur vie, c'est à dire vers leur intériorité intraduisible.

Il n'y pénétrait donc que d'une manière magique et détournée ; il n'y nommait rien sinon ce pouvoir d'amour, ce pouvoir magique de conversion symbolique, que portait l'objet devenu talisman. Il s'agissait juste de transmettre, par la parole, une disposition de langue et d'être qui travaille à l'insu de celui qui la reçoit. L'acte d'écriture littéraire est ici montré implicitement, notamment dans ses dimensions de don gratuit et de travail transformateur, dont les fruits et les dimensions ne seront visibles ou traduisibles, qu'ailleurs et autrement, dans un mouvement de retour inattendu, en sauvant le texte, le faiseur de textes et le destinataire, d'une mort définitive, injuste et inutile.

Le talisman est donc le support privilégié d'un acte essentiel et invisible, pénétrant, efficient puisqu'il change le sens d'une vie et d'une mort et lui assure en quelque sorte une continuité, une échappée vers le futur (et l'au-delà), tout comme il rend possible ce dernier. La vie et la mort s'échangent ici dans une opération dans laquelle le désir joue le rôle de code invisible mais code de puissance et de déportation, de récupération des énergies et d'inversion des pouvoirs.

Celui qui meurt dans l'ordre des signes violents (la pratique de la torture utilisée pour faire dire, ou faire avouer) utilisés pour faire avouer un amour d'appartenance(la tribu, la famille), de sang et de réalité historique, et pour en obtenir le reniement par celui qui le pratique et qui en est issu, en faisant de lui un renégat, celui-là renaît ou accède à un autre ordre amoureux : celui de la gratuité, de la pérennité et de l'anonymat d'amour, devenu puissance transversale, qui parcourt la vie, les récits et les poèmes pour en

 Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

inverser les sens et les paramètres ; cette modalité nouvelle est constituée par la veille des mots ouverts sur d'autres seuils dans lesquels travaillent les désirs et les « intentions », les vouloirs et les implicites qui contribuent ainsi à modifier la nature même de la littérature et de sa pratique, mais aussi le sens de l'existence dans ses rapports avec l'écriture, notamment.

L'écriture apparaît donc ici comme une figure détournée d'une activité plus profonde ; elle n'est qu'un oripeau qui recouvre l'activité du désir et son intransitivité, son irreprésentabilité sinon par le biais d'un détournement de sens et de construction, que constitue la litote ou l'écriture par litote, c'est à dire par glissements progressifs des sens pour les amener à signifier qu'ils sont ailleurs, toujours compromis, jamais achevés.

L'écriture correspond donc à une équivalence symbolique (on entend toujours ce dernier terme au sens où le pratique Jean Baudrillard) [124] : elle permet d'intégrer et de dépasser la mort et ses différentes formes, notamment celle qu'induit un rapport biaisé ou rendu impossible, avec le monde extérieur, rapport que les mots ne servent plus à essayer de circonscrire, mais rendent d'autant plus opaque et mensonger.

Il en est de même pour le monde intérieur qui peut rester toujours à l'état de rébus, violent, proche à certains moments, mais indéfiniment lointain dans son essence.

L'écriture ne résorbe jamais la mort et ses différentes figures ; elle ne les apprivoise pas non plus, mais elle essaie de s'en rapprocher, et dans son statut d'activité de l'étrange, elle essaie d'y fonder une relation non de familiarité mais de familiarisation, c'est à dire de créer une relation fondée ici sur une scrutation réitérée, une sorte d'accommodation et/ou d'accommodement créé grâce au voisinage, à la fréquentation régulière des situations limites d'énonciation.

Ces situations limites correspondent, sur le plan anthropologique, à celles que l'on rencontre dans le domaine sacré, grâce auxquelles on s'initie en préparant ,comme un voyage ou comme une traversée, l'imminence toujours réitérée de la mort, rive-autre, décisive et irréfragable. On se prépare ainsi à l'abandon total de tous les repères acquis durant une vie, on se déleste des habitudes et des comportements acquis pour poser et reconnaître l'impossible.

On retrouve ce souci d'abandon et de départ dans les romans et les nouvelles de Dib, qui se rapprochent ainsi plus ou moins explicitement de certaines philosophies du vide telles qu'elles sont revendiquées explicitement par Khatibi par exemple.

Ecoles du vide et surtout du paradoxe, pour lesquelles la meilleure manière de « posséder » ou plutôt d'embrasser le monde autrement, reste l'acceptation de sa propre finitude, de son incomplétude, pour accéder ainsi à une autre modalité d'être, qui s 'appuie sur le renoncement, l'inversion, et la reconversion, l'absence, la volonté d'être ailleurs, selon des signes intraduisibles, et donc impossibles à confisquer et à déformer par une lecture rudimentaire ou par trop laborieuse : On peut parler ici de « stratégie fatale » au sens où Baudrillard emploie ce terme :

Mourir n'est rien, il faut savoir disparaître. Mourir relève du hasard biologique, et ce n'est pas une affaire. Disparaître relève d'une plus haute nécessité. Il ne faut

[124] La définition de ce terme est donnée dans la note 3 de l'Introduction.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

pas laisser à la biologie la maîtrise de sa propre disparition. Disparaître, c'est passé dans un état énigmatique qui n'est ni la vie ni la mort. Certaines bêtes savent le faire et les sauvages, qui se soustraient vivants aux yeux des leurs. [125]

Dans ce cadre, la nomination ou la prise de parole s'appuiera donc sur un art de l'inédit, de la surprise, mais surtout sur un art inversif qui fera de la mort ou du rêve de la mort, comme nous l'avons mis en évidence précédemment, le lieu même de la prise de parole, et donc d'une vie revisitée, comme réfléchie et pensée de l'intérieur, comme dans la nouvelle *Le Talisman* ou dans *CSRS* ,dans lesquels les narrateurs ne se situent plus dans un monde qui réponde réellement aux critères d'existence et de persistance d'un monde réel.

Il s'agit notamment, mais pas seulement, d'une sorte de monde intermédiaire, de limbes donc, à travers lesquels la parole est fantastiquement possible, comme une catégorie de la réalité ou du moins d'une certaine conception de la réalité. Mourir puis renaître sont donc des « actes » de l'ordre du possible, du transmissible dans le réaménagement de la parole.

Le modèle implicite de ce genre de récit est bien sûr le conte, récit immémorial qui prend en considération la condition humaine au-delà de ses limites strictement sociales et rationnelles. Au-delà du conte, des récits bien plus exemplaires fonctionnent ici également comme référence majeure formelle et réflexive : *La Divine Comédie.*

« Récit » débridé , visionnaire au-delà des possibles tacitement admis, récit et parabole surtout des états intérieurs d'un homme meurtri par la vie et par la perte d'un amour, *La divine Comédie* introduit également une problématique de l'inversion des valeurs communes, une inscription inouïe des états individuels , des espaces et des temporalités, balayés et sommés de se conformer à un cérémonial de l'inattendu, de l'altérité par excellence sous son visage le plus sauvage : imagination de la mort toujours irréductible et finalement intraduisible, comme l'est la souffrance des damnés, la mélancolique attente des habitants du purgatoire et la félicité des élus aux différents états du Paradis.

L'intégralité de l'œuvre « libre » de Dib, c'est à dire non tenue par des exigences historiques de l'urgence politique et identitaire, partira d'une mise à mort du « moi » social , tel qu'il est préfiguré par exemple par le personnage d'Iven Zohar (on rappellera que Zohar veut dire lumière en hébreu et que le livre du Zohar fait partie de la tradition Kabbalistique et ésotérique juive), puis d'un éloignement progressif des lieux communs et familiers : acte fondateur d'une recherche d'écriture et d'être désormais axée et tournée vers une « définition de soi » aux prises avec les défis d'un monde en constante transformation.

Les mises à mort du « héros » Iven Zohar sont autant d'évènements majeurs, même s'ils passent inaperçus, pour montrer le dégagement progressif de celui-là de tous les types de contraintes qui ont jusqu'à présent, régi sa vie : il s'éloigne, sans signes(on remarque d'ailleurs l'épuration progressif de son environnement familier au profit d'une sorte de citadinité minimale ou de la présence de véritables « seuils » comme les plages, les places centrales de villes inexistantes »)sociaux, seulement accompagné de

[125] ***In Cool mémories, Jean Baudrillard, Livre de Poche Biblio essais, 1990, page 27.***

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

représentations symboliques d'une intériorité fragile , essentiellement en voie de devenir.

Au-delà de ce qui semble être une démarche interprétative, on constate cependant que la mise en récit de certains motifs de récits anciens ou à facture ancienne et surtout allégorique ou à valeur d'apologue, apparaissent ici comme une « fonctionnalité » majeure. Cette dernière désigne l'importance de la démarche ou de l'attitude intellectuelle qui est à l'origine de la création de ce type d'écrit : création à valeur et à effet foisonnant et multiple, polysémique et à facettes ; création, qui à défaut de maintenir la profondeur des faits, la désigne cependant dans sa force de suggestion, de déplacement et de résonance. Elle interpelle indirectement l'univers environnant en notre époque, principalement concerné par les formulations techniques et matérielles d'un monde volontairement limité aux préoccupations immédiates et positives.

Par ailleurs, l'univers épuré, élagué, minimal et austère dans lequel se retrouve Iven Zohar ou la voix du talisman ont pour fonction d'évoquer à la fois une certaine condition humaine, mais aussi et surtout de poser un axiome fondamental de la future écriture dibienne, axiome formel et sémantique, « forme-sens » d'une densité qui affleure négativement dans l'écriture mais ne peut être captée qu'accidentellement par elle tandis qu'elle continue son cheminement étrange ;

Cette « forme-sens » est celle de la litote, détournement des sens, stratégie de la pudeur, clandestinité des voix qui ne peuvent accomplir leurs dires car ce dernier reste de l'ordre du scandale et de l'impossible à transmettre ; sorte de silence choisi en fait parce qu'il désigne indirectement sa force symbolique, à savoir la résistance à toute tentative de le circonscrire :

Cette forme-sens permet de faire signifier encore et toujours ailleurs et autrement, dans la confrontation avec soi que provoque la lecture et la rencontre avec celui-ci ; mais également dans le point nodal de ma rencontre en tant que lecteur avec tous les systèmes de réminiscences activés par le texte, son déroulement, sa suspension.

Les réminiscences sont de nature culturelle mais aussi également impressives, imaginales et imaginaires, elles se chevauchent et se modulent l'une dans/par l'autre et parcourent la mémoire mais également la mémoire du corps, qui participe à l'émotion provoquée par et dans la lecture, telle que nous l'avons définie plus haut dans cette partie et dans la partie précédente. [126]

La litote implique l'absence d'appropriation définitive du texte, la rencontre avec son flottement avant-coureur d'une découverte qui ne se fera pas immédiatement, ni même dans l'ordre de la conscience rationnelle et clairement délimitée.

Forme-sens de « l'illumination » progressive et informulable, par l'éveil des capacités imaginatives, elle implique la mise en travail des sens oubliés, oblitérés et solitaires, ceux qui concernent en fait une imagination créatrice de soi, une reconquête de soi, au-delà des délimitations imposées à chacun par sa propre socialité et ses appartenances déterminatives.

Pratique populaire, mais également mystique, destinée à « réveiller » puis à maintenir

[126] Voir troisième partie, Les espaces de production de l'illisibilité, page 167 à page 173.

en éveil, celui qui désire prendre la voie, son but est également l'aiguisement du sens du « surnaturel » par la lecture des signes improbables et intraduisibles de la vie et de la mort.

Le poème comme cryptogramme de l'holocauste et de la disparition

Dans la poésie dibienne, particulièrement celle qui s'affirmera avec Formulaires et se développera avec *Omnéros* et *Feu beau feu*, puis magistralement avec *Ô Vive* , l'espace physique, c'est à dire essentiellement paginal et typographique, est entretenu, maintenu et désigné d'une manière exemplaire. Ce procédé de lisibilité/illisibilité correspond à un code de préparation au sens sacral du terme : préparer est un cérémonial dans lequel chaque geste et ici, chaque mot, est régi par un code de solennité et de mystère qui lui confère une place et une fonction propre, à nulle autre pareille.

Chaque mot émet également une vibration particulière qui renvoie à la densité de cet espace, à son caractère « dangereux », exceptionnellement vivant, et étrange. Dans ce cadre, l'espace est donc montré : il apparaît et s'inscrit en tant que tel :blanc, interlignes, rareté des mots et des phrases syntaxiquement constituées, strophes courtes et dénudées , jeux et transmissions implicites de sens grâce aux rapports plutôt interrogatifs et problématiques entretenus entre les titres et les « textes », échos d'une page à l'autre, réminiscences et absences, toutes ces modalités d'écriture contribuent à créer comme nous l'avons déjà fait remarquer une sorte « d'écriture en sur lignage », dans laquelle un autre texte que celui présenté vient se laisser deviner, se profiler dans le vide intervenant comme un élément actif de cette écriture.

On peut même parler ici de négatif du texte, invisible ou noir , qui ne laisse apparaître les objets dont il est fait, qu'à travers des visions instantanées, incertaines et fugitives, comme dans le cadre d'une vision périphérique.

Cette évocation d'un texte « absent-présent » fait partie des processus d'élaboration d'un rêve d'écriture ou d'une écriture rêvée, mais s'inscrit également dans l'art cryptogrammatique de la litote, comme finalité scripturale et essentielle de toute prise de parole, poétique notamment.

Cette écriture d'une surbrillance lointaine qu'on ne peut apercevoir que l'espace d'un éclair, celui illuminatif de l'impression et de l'intuition, conduit donc à un avènement au sens sacral du terme. Ce dernier ne se produit pas au sein même de la page, mais dans cet espace au-dessus, comme sublimé, indéterminé et idéal (au sens où l'entendait Mallarmé).

Dans cette aire non inscrite et véritablement sublimatoire, les choses « arrivent », elles adviennent, répondant ainsi aux puissances tutélaires et, les représentant, elles se manifestent selon d'autres modalités que celles de la connaissance que nous en avons au quotidien, elles empruntent, celles magiques, du désir, de la séduction, de l'attirance selon la force toujours surprenante du destin.

Au-dessus et simultanément au cœur du texte (les deux situations ne sont pas contradictoires), ces choses, et le mot est choisi ici en fonction de l'étrangeté radicale qu'elles représentent alors, surgissent, élaguent l'horizon familier, érodent le langage et

 Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

laissent seulement la place à une modulation, un chant, à une sonorité de voix lointaine et ravie (au sens étymologique du terme) par une vision intraduisible et inqualifiable, innommable enfin.

L'espace poétique et typographique se transforment ainsi en foyer au centre duquel les choses (actes, sentiments, représentations) ardent, (au sens ancien de ce verbe qui évoque principalement l'état de passion au sens amoureux ou au sens mystique) brûlent et se consument, mais selon le rythme lent et intemporel du sacrifice, de la mise à mort librement consentie car la victime a conscience de servir à sa propre transformation et à celle des autres.

Feu propitiatoire, lumineux, salvateur et destructeur, l'espace entretenu par la pratique et la parole poétique est un espace qui rend aux mots, aux langages, leur pouvoir igné de brûlure, de morsure vive, mais aussi d'illumination, de transformation esthétique principalement, et également vitale et ontologique, impliquant l'esprit mais aussi le corps, saisi et transfiguré par le feu vivant qui lui rend alors sa capacité de sentir et de ressentir sauvagement, de manière renouvelée et presque vierge.

On remarquera à cet effet l'importance des métaphores en rapport avec le feu chez Dib, mais également chez Meddeb ; métaphores que l'on retrouve chez ce dernier, aussi bien dans les textes poétiques que dans les textes romanesques. Ces métaphores entretiennent un rapport avec le feu alchimique, celui qui soutient et permet la mission transformatrice de l'athanor, celui de la passion, qui permet notamment, dans certains états mystiques, de progresser plus rapidement vers la réalisation intérieure.

Chez Dib, la couleur rousse et blonde (que l'on retrouve dans les prénoms de Roussia par exemple dans *Neiges de marbre*, mais aussi dans le recueil *Ô Vive* [127]) est également à mettre en rapport avec cette accointance avec l'état de passion et de recherche de type illuminative, que la mise en récit contribue à activer, à aviver et à conserver, le texte intervenant alors comme une étape de l'ancrage de l'expérience d'être.

De même, il suggère que les mots peuvent être révélateurs d'une densité d'être et brûler ou arder. Cette position implique ici l'être en état de vie intense, cruelle, qui est également et paradoxalement un état de mort car représentant une condition à fleur de peau, dans l'inextinguible décharge ontologique des choses advenant avec leur puissance de décentrement et de concentration. Les deux états convergent, se superposent et s'échangent, puis établissent cette circulation « étrange », au-delà des antinomies et des binômes qui caractérisent la pensée commune.

Là aussi, la litote construit le texte et désigne son aspect instable, en instance de devenir, pourvu que certaines équivalences puissent être effectuées, notamment celles qui introduisent, grâce au lecteur, le pouvoir d'ignition des images et des mots que nous venons de mettre en place.

Nous avions précisé ailleurs que ce pouvoir de combustion des mots, qui commençaient ainsi à entamer l'intégrité et la familiarité de l'univers environnant était déjà présent dans le roman l'Incendie : l'imminence de la guerre, puis celle de la libération entraînant inévitablement un autre type de questionnement et un autre type de rapport au

[127] Voir poèmes page 17, 43, notamment : Corps inépuisable gloire et D'aube de givre.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

monde. [128]

Cet art détaché du silence qui veut et peut dire plus que les mots, utilise les rapports métaphoriques et métonymiques qui les lient, en active les secrètes affinités, met donc en place une connivence efficiente entre eux et les fait donc intervenir selon des modalités qui sont liées à la rétention, à la discrétion et à une certaine conception de l'arcane.

Cette dernière est le plus souvent en rapport avec la place que prend l'histoire personnelle du narrateur-écrivain avec l'écriture et les mythes d'appropriation et de travail personnel qui en sont issus.

Mais elle implique également une conception de l'écriture liée à une problématique de l'impossibilité du dire intégral et de la fixation d'états limites conformes à ce que nous avons appelé des décharges ontologiques, c'est à dire des vécus intenses, inclassables et innommables le plus souvent car impliquant toutes les dimensions de l'individu, notamment le domaine de l'intériorité et de l'intuition.

Ces états « subtils » entraînent le plus souvent une destruction des capacités nominatives car ils relèvent de ce que nous avons appelé la stupeur, l'absence, l'être-ailleurs.

Dans ce cadre, le déplacement des sens se fait en s'orientant vers une circulation intensive mais improbable, difficile à situer , mouvement rapide, insaisissable, semblable à celui des ondes électriques provoquant des chocs et des étincelles subites, violentes mais éphémères et terriblement déstabilisatrices : les situations mais également les images s'échangent ou renvoient les unes aux autres de manière détournée, clandestine et chiffrée selon les mythes personnels qui travaillent l'œuvre, puis les symboles qui en sont issus, enfin les mythologies plus générales, mais réinvesties selon des modalités particulières appartenant à l'œuvre et à ses rapports avec la vie et la création de l'écrivain.

Cette mise en place du texte est cependant dominée par l'art de la litote, par le souci de la rétention, par l'attitude énigmatique des narrateurs et induite par la narration qui ne veut et ne peut livrer tous les éléments qui la constituent et toutes les puissances qui travaillent à sa mise en mouvement.

Un des romans de Dib est, à cet égard, très représentatif d'une conjugaison de plusieurs niveaux de construction /destruction du sens, de sa dissémination selon des combinaisons qui associent la mise en abyme codée de sa propre autobiographie en même temps que le recouvrement ou le déguisement et la dissimulation des possibilités herméneutiques de lecture sous le foisonnement des images et des références : il s'agit du Sommeil d'Eve.

Litote, parabole et allégorie

Ce roman, le plus beau et le plus bouleversant, à notre sens, est un roman d'amour empreint de culpabilité, de tragique, et s'inscrit pourtant dans une tentative de sublimer

[128] Voir mon article dans Poétiques croisées, in Itinéraires et contacts de cultures n°14, 2ème semestre 1991 : De la parabole éclatée à la réécriture de la mystique, pp.119/125.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

ces dimensions souffrantes et qui apparaissent comme telles, à travers la reconstruction de la propre légende du créateur, de son lieu et espace d'énonciation, et de son nom propre, celui qui s'élabore dans la complexe opération d'aller-retour entre soi et l'autre, altérités intérieures et extérieures, féminines et masculines, de civilisations et d'appartenances, d'Histoires enfin plus ou moins récentes.

Dans ce cadre, l'utilisation et la conformité à l'art de la litote se complexifie et s'appuie sur un autre usage en étroit rapport avec les énonciations détournées : il s'agit de l'art de la parabole et celui de l'allégorie.

Le récit mis en place ne peut exister en tant que récit de la profondeur, de la souffrance ou de l'éblouissement que s'il s'appuie et renvoie à un récit-type ou phare, qui signifie fortement du point de vue culturel et imaginaire notamment.

Seule la mise en dialogue ou en interrogation, la désignation silencieuse mais appuyée de ce lien secret, qui renvoie à l'intimité du créateur-narrateur, à ses territoires d'origines, aux dialectiques multiples de la mise en parole et en récit par lesquelles il passe et s'affirme en tant que tel, lui permettent alors de conquérir et d'écrire son identité déchirée et toujours transitoire.

Le récit mis en place se refuse également à tomber dans les lieux communs discursifs et romanesques qui concernent l'amour, tout comme il se refuse à les nommer directement : l'amour est déjà comme nous l'avons dit et montré dans notre deuxième partie, une puissance métaphorique : elle use de subterfuges, notamment langagiers pour affirmer son existence.

L'amour est également, loin des discours établis et ronronnants de bonheur, une dangereuse puissance de déguisement et de transformation de soi et de l'autre ; pour s'accomplir et dépasser cette étape, il exige l'acquisition d'une lucidité qui s'appuie notamment sur le lent travail d 'élagage et de recouvrement de soi et de l'autre, car l'identité ne peut être séparée de l'altérité. Nécessaires l'une à l'autre, elles sont à l'origine même de l'être.

Enchâssement des paraboles et cristallisation

Le titre du roman renvoie au mythe fondateur d'Adam et Eve que l'on retrouve dans au moins deux des trois grandes religions monothéistes, cependant, il exclut d'emblée Adam et souligne la présence « actante »d'Eve.

Pourtant « l'acte » dont il est question est tout à fait paradoxal puisqu'il s'agit du sommeil, forme d'absence à la vie active, telle qu'elle est le plus souvent définie. En lisant le roman, le lecteur performant dont nous avons parlé précédemment, reconnaîtra Eve, figure intemporelle de la féminité et de la vie, dans ses aspects féminins. On notera à ce propos que dans le recueil poétique *Ô vive*, un jeu est mis en place entre les sonorités arabes du mot Vive qui implique le passage, par changement de lettre, du nom Hawa à celui de Haya (حواء / حية)

Le mythe est également évoqué à travers le rappel du jardin d'Eden [129] puis à travers

[129] In *Le sommeil d'Eve*, page 24/25

l'image de la nudité réciproque d'Adam et d'Eve dans un rêve fait par le narrateur, c'est à dire Solh. Il apparaît sous une forme plus élaborée à travers la double énonciation dont dispose le roman : Faïna, puis Solh vont s'exprimer l'un après l'autre, se répondant, s'excluant, nommant les deux faces d'un amour déchiré et souffrant marquée par la culpabilité qui semble être entre autres raisons, à l'origine de la folie de Faïna-Eve.

Même la structuration double du roman, double voix, double point de vue, conflit d'amour et de désamour semble mettre en place une structure véritablement schizophrène, un dédoublement qui va faire de ce « récit », le livre de la folie et de l'amour, en essayant de « définir »très indirectement ce que sont la folie et l'amour.

L'origine de la culpabilité de Faïna est l'amour que porte cette femme pour un homme étranger, qui n'est pas de sa civilisation, qui n'a pas sa couleur d'yeux et de peau, qui est « un Juif ou un Arabe » pour reprendre l'expression utilisée par ses parents. Amour adultère également puisqu'elle est déjà mariée et qu'elle aura un enfant de son mari ; amour doublement adultère puisqu'elle s'est attachée à un étranger, mal accepté dans son pays, et par ses propres parents, comme nous l'avons déjà dit.

L'amour est donc ici essentiellement déstabilisant, jusqu'à devenir déstructurant puis destructeur de soi notamment.

Pour fuir cette perspective de perte de soi culturelle et identitaire, qu'elle ne peut assumer, Faïna va choisir une forme métaphorique de l'échappée hors de soi : il s'agit de la folie, de l'oubli de soi (et/ou de la confrontation sur un mode autre, selon les rivages intérieurs et insaisissables de l'inconscient), de l'enfermement dans un ailleurs qui est soi-même.

Pour exprimer cette situation difficile, conflictuelle et douloureuse, le narrateur, Solh, a choisi de recourir à un mythe nordique et donc local : celui de la fiancée du loup qui devient occasionnellement la louve.

Cette dernière est, d'après le dictionnaire des symboles, la femme chasseresse, celle qui répond positivement aux intimations de son désir, et à celles de la séduction. Elle s'éloigne ainsi de son foyer et de ses enfants, pour rejoindre le Loup et le suivre, pour des amours sauvages, gouvernées par l'instinct et la sortie hors du balisage rassurant des liens familiaux et sociaux permis et tolérés, pour courir vers la sauvagerie, et la nature brute, sans conventions humaines d'aucune sorte.

Elle endosse d'ailleurs, pour ce faire, entre autres, la folie, qui représente également dans ce cadre un état extrême de sortie hors de la culture et de la socialité, pour choisir une forme avancée et transformée de la mort et de l'absence à l'état de culture, comme la communication, le langage, le travail, la famille.

Au-delà de cette image plus ou moins négative d'une femme temporairement soumise à l'appel de ses instincts, image que le narrateur souligne en mettant en exergue l'intérêt de Faïna pour les prostituées [130] , une autre piste de lecture cryptogrammatique se dessine.

Au-delà et grâce au tableau du peintre suédois Hugo Siemberg, qui s'intitule saga, et

[130] In *Le sommeil d'Eve*, pp. 216.

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

dans lequel on retrouve La fiancée du loup, orthographié avec des majuscules, un réinvestissement du même motif, immortalisé et représenté graphiquement grâce au tableau est ainsi désigné.

Les codes de représentations « romanesque » et picturale s'ouvrent l'un sur l'autre, se densifient et s'intensifient mutuellement dans un mouvement dont on ne peut pourtant arrêter la direction de manière claire et tangible. La référence picturale est également un retour, ou du moins un ancrage dans « la réalité » réelle, une sorte de rappel qui sort le récit de son isolement et le tire vers un autre domaine de significations : il suggère notamment que le récit rapporté par la double narration est tourné vers une brèche, celle même qu'induit « la réalité » dans l'épaisseur romanesque.

Les processus habituels de distribution des/du sens dans les œuvres littéraires ou ce qu'il est convenu d'appeler comme telles, sont ici inversés : l'œuvre d'écriture est un tableau, elle ne réfère à la réalité que de manière très indirecte puisqu'elle prétend la remplacer et avoir une préséance sur elle; elle tombe comme une sorte de verdict énigmatique, un éclairage lointain et interlope qui laisse flotter le doute sur les rapports entre réalité et fiction.

Ici, l'œuvre picturale intervient après la mise en place d'un récit ; elle en est en quelque sorte le centre foisonnant, à partir duquel viennent s'étoiler les sens c'est à dire signifier en irradiant dans plusieurs directions selon les ouvertures permises par les redoublements des codes.

Le code cryptogrammatique est donc rentré en vigueur ici en s'inscrivant sous la forme codée de l'énigme imagée, rendue palpable par son existence réelle dans l'histoire quotidienne qui est ainsi indirectement montrée comme la source d'élaboration des images, mais aussi comme le mystère à lever, à relire, à réinscrire en tant que tel.

Foyer de redondance et de fuite, la réalité est devenue illusion, comme elle l'a toujours été, sauf peut-être pour le sens commun. Néanmoins cette incursion d'une référence à la réalité historique nous ramène vers le tissage subtil de la trame de l'écriture à celle de l'autobiographie/biographie du créateur tandis que le narrateur se fait complice de cette opération de transvasement/ renversement des indices et repères « littéraires » ici écrasés par la démarche dominante de travestissement et de déguisement des catégories utilisées par l'écriture romanesque officialisée.

Le loup dont il est question est toujours en rapport avec le patronyme inversé, parce que traduit, du créateur, qui se situe toujours dans un ailleurs intraduisible, mais que pose cependant l'écriture à travers cette opération de traduction et de distance. La traduction est ainsi indirectement désignée comme l'opération de la vie même, elle est en rapport avec l'intensité ontologique du texte, elle-même possible grâce à la clandestinité , grâce à l'enracinement profond du texte, enracinement douloureux , mais également merveilleux comme le conte qu'il tente de rejoindre et dont il fait disparaître l'aspect édifiant et moral pour mieux en montrer la sensibilité souffrante en rapport avec l'histoire finalement simple d'un homme et d'une femme aux prises avec les préjugés sociaux et raciaux.

Le conte, support de l'activité légendaire

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Le conte pénètre ainsi le monde moderne ; mieux, il en transforme les structures en montrant une vitalité renouvelée comme si les motifs qui le caractérisaient avaient la faculté de se régénérer, de traverser les temps et de reconnaître les espaces où il était à même de se fixer à nouveau et de gagner en puissance, en pouvoir de résurgence et de transformation.

Le conte apparaît donc comme une puissance récitante, tutélaire au même titre que l'amour ou la mort, qui s'empare de certaines histoires individuelles pour en faire des sortes d'exemples plus significatifs que d'autres à cause d'un narrateur subtil et attentif : la tâche du narrateur est donc la détection de cette puissance à l'affût derrière l'apparence des choses et l'attribution à celle-ci , à travers les éléments qu'il sélectionne de la vie du créateur auquel il se rapporte, de l'épaisseur à la fois énigmatique et de coïncidences, dont toute l'existence humaine est faite et qui reste le langage cryptogrammatique par excellence destiné à l'élu qui peut le décrypter et qui le concerne , lui, au premier chef comme acteur « acté » de sa propre vie.

« Elle y a mis du temps. Elle s'était mise d'abord à se raconter toute seule l'histoire. Je crois. Puis elle me l'a racontée sans que j'aie rien demandé. L'histoire de cette femme qui a tout abandonné, foyer, enfants, mari, pour suivre le Loup. L'histoire de ce loup et de cette femme partis ensemble. Et elle est devenue son histoire. » [131]

On remarquera dans cette citation l'emploi du mot loup auquel il est réservé une majuscule, référence implicite au nom propre, patronyme.

Le narrateur, placé entre le créateur et le personnage nomme explicitement le rapport interne, le rapport fatal c'est à dire, inévitable, qui lie cet homme, cette femme et cette légende car cette dernière est devenu la leur. On remarque à cet effet l'ambiguïté de l'usage du possessif qui peut concerner tout aussi bien l'homme que la femme.

Les agencements originaux ou curieux du récit font converger des faisceaux de faits et de représentations, qui désignent tous à leur manière, c'est à dire, plus ou moins directement, l'histoire de cet homme et de cette femme, dont il s'agit de recueillir les traces perdues et abîmées dans l'épaisseur et la cruauté douloureuse des faits, pour en souligner les traits essentiels et les reconnaître en tant que tels.

Simultanément, cette accointance du tableau et de la situation vécue par ce simple couple fait basculer la simple et banale histoire d'adultère et d'amour, au niveau exemplaire de la légende : cet homme étranger, solitaire, de culture musulmane, rencontre cette femme polaire, exquise, à la fois archaïquement belle et tragiquement prédestinée, qui se profile alors, comme un véritable chant d'espoir, une image d'espérance, celle des rencontres possibles entre les civilisations même momentanées ; rencontre qui reconnaît et assume cependant ses limites : on ne peut aller au-delà des lieux où l'autre veut bien nous accueillir, il ne nous est qu'en partie saisissable et paradoxalement pas dans les lieux de sa socialité, mais au contraire, là où elle se défait, s'érode et laisse alors intervenir les puissances tutélaires, dont nous avions parlées précédemment. L'altérité, différence intraitable, est le terrain ou les irréductibilités peuvent paradoxalement se rencontrer et fusionner, au moins momentanément.

[131] ***In Le sommeil d'Eve, page 220.***

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Rapports d'amour, rapports de haine, les histoires de chacune des voix déguisées entament toutes ce long parcours qui est celui d'essayer de montrer comment les mythes fondateurs des uns et des autres, les images et les expériences venues de l'enfance, mais aussi les cultures d'appartenance première construisent également un individu d'ombre et de clandestinité, pétris des rêves qui ont animé son enfance et l'amène ainsi à rencontrer l'autre selon ces mêmes modalités de silence et de clandestinité, dans la chimie opérante de la séduction et de l'amour, selon des lois incertaines mais tellement efficientes et correspondantes à celles de la sauvagerie car faisant secrètement la jonction entre la sauvagerie et l'état de culture.

Les motifs, à la fois légendaires et justifiés d'un point de vue plus réaliste, de la sauvagerie et de la barbarie, parcourent l'œuvre de Dib depuis de longues années et sous différentes formes, dont la plus marquante et la plus décisive reste Cours sur la rive sauvage ; tout comme la dédicace « à Louve » transforme l'œuvre dans son intégralité : elle y inscrit la perspective du chiffre, celle du code, le flamboiement continu et en arrière-plan, d'une légende intérieure/extérieure, qui court derrière tous les récits et agit à rebours, en clair-obscur comme une sorte de lumière intérieure.

L'acte d'écrire est lui même compromis dans sa dimension de distance : il est brûlé de l'intérieur et cède le pas à celui de vivre et revivre intensément cette mise en légende d'une vie, le passage vers l'intransitivité d'une mise en récit complexe.

Il semble que *Le sommeil d'Eve* constitue l'aboutissement de cette légende ou de cette activité légendaire, c'est à dire la constitution de sa propre légende à laquelle le créateur travaille de différentes manières, dont celles que nous venons de présenter : « Jamais l'impression d'être transporté ailleurs, et d'y être abandonné, ne m'a aussi violemment empoigné. J'entrapercevais le cœur des légendes. […] je voyais d'où Faïna sortait. Ces forêts à enchantements, forêts à loups. » [132]

Le motif féminin, producteur de l'activité légendaire

Les femmes que le narrateur présente et qui ont parsemé sans doute la vie de celui qui est le créateur et se confond momentanément avec lui, sont toutes des étrangères, à part peut-être sa mère, dont il parlera dans Neiges de marbre.

Il lui était presque nécessaire que ce soit l'altérité de l'autre qui l'accompagne, extrême bord d'une séduction qu'il lui fallait mener jusqu'à ses termes les plus accomplis en passant par les représentants les plus extrêmes eux aussi de l'étrangeté qui habite l'autre ; ce ne sera que dans ce « dénouement » que les traits de l'identité seront à même de se laisser saisir de façon fugitive et transitoire.

Ces femmes accompagnent et choisissent la sauvagerie et/ ou la Barbarie, au sens bien sûr de différence et d'irréductibilité, obscures ou lumineuses, fragiles ou cyniques, elles sont des compagnes, même momentanées ; elles deviennent aussi des inspiratrices, les effigies armoriales symbolisant l'apogée d'une féminité réconciliée avec elle-même, sauvée et purifiée par la nature des épreuves qui l'ont secouée et qui ont un rapport avec la traversée des apparences identitaires.

[132] In *Le sommeil d'Eve*, pages 196 et 197.

Ainsi Faïna peut devenir une icône, figure virginale rendue à une pureté, une essence de la féminité, de l'altérité, débarrassée des scories de son histoire et des vicissitudes qui l'accompagnent. Féminité rédemptrice et sauvée, Faïna devient une reine d'amour à l'image des vierges qui illustrent les icônes et qui ont également le pouvoir de purifier les autres, de prendre en charge leur pêchés et de les absoudre.

On le voit, les symboles, l'usage de la cryptographie et l'appui sur les mythes se côtoient et travaillent à mettre en place une structuration légendaire, qui modifie notamment la signification même de l'activité d'écriture, comme nous l'avons dit précédemment.

Oscillation entre la narration et la biographie plus ou moins déguisée, tissage d'une herméneutique mythologique à l'évocation d'une réalité fugace surchargée de signes et d'énigmes, le roman bascule ainsi sur l'activité du conte , qui reste le support privilégié de ce que nous avons appelé l'activité légendaire : constituer jour après jour sa propre chronique, mais une chronique dans laquelle les mots sont transformés, car traversés par le pouvoir igné qui vient y déclamer l'état de légende, la pérennité intemporelle des motifs qui traversent toute l'œuvre dibienne en une architecture formelle, à partir de laquelle elle redit son orientation fondamentale sur la stupeur, l'interrogation, la rupture, l'oubli et la mort, comme foyer d'interrogations quelles que soient les formes que cette dernière peut prendre.

L'activité légendaire dans le cadre du conte permet même, dans une opération totale, de former une concaténation de types de récits, particulièrement ceux qui relèvent du chiffrage du monde (nouvelles, romans, poésies), comme s'il s'agissait d'une mise en écho ou d'une déclinaison, selon un mode particulier d'identification, des expériences d'une vie, qui vont alors se fixer ou se cristalliser autour d'un code intérieur constitué d'images et d'instantanés fondamentaux, de symboles également, qui appellent alors tous les autres à venir se joindre à eux, de manière plus ou moins directe ou dissimulée.

Les modalités du conte et du légendaire permettent donc de percevoir et de reconnaître le lien ténu, irrationnel, « illogique », mais décisif , grâce auquel vont se mettre en place les conversions symboliques nécessaires pour mesurer les actes d'écrire, de vivre, pour y déceler le point d'écoulement de l'un dans l'autre.

Le point d'épanchement et d'échange, qui va permettre également de sélectionner, de retenir, ce qui semble relever, dans une vie, non pas de l'essentiel (car cette catégorie existe-t-elle vraiment ?), mais ce qui semble participer à sa racine ou à son origine mystérieuse et mythique, et en faire la lointaine répétition de l'essence même de ce qui est vivant, portée par la puissance du désir et de l'amour, captée dans la rencontre entre un homme et une femme, que la socialité sépare pourtant.

Ainsi le simple travail littéraire du roman se trouve ici largement circonscrit et dépassé : la dimension univoque et strictement individuelle de l'écriture romanesque et du cadre dans lequel elle apparaît, tombe. L'écriture, ici, ne s'organise pas pour produire du sens, dans la dimension restreinte de celui-ci ; au contraire et comme nous l'avons dit, la forme choisie ici est celle de l'arbitraire, du mystère et de l'énigme, que tempère l'apparition des voix narratrices, toujours interrogatives et conscientes de leur nature problématique et oraculaire. Cette tension narrative ouvre le récit vers une dimension plus

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

collective.

Disparition du réel et acteurs mythologiques

Les catégories du mystère, de l'arbitraire et de l'énigme sont en fait les acteurs « réels », mais « cryptés », c'est à dire dissimulés, des rencontres, de ce qui semble être des enchaînements, des faits, des interrogations et des réponses, des relations et des récits : rien ne trouve résolution, tout reste suspendu, même et surtout l'amour, puissance d'insécurité et de précarité par excellence.

L'histoire individuelle rejoint une culture ou des cultures à leur confluence, dans le cœur de leur dynamisme imaginaire, grâce à cette modalité du légendaire que nous avons dégagée : le créateur, narrateur-conteur éperdu et souffrant, produit la suture culturelle, qui le rattache à la femme qu'il aime ; tout comme elle fera de son histoire avec lui la réalisation d'une légende locale, mais toujours par la médiation de son nom en arabe, détenteur du secret de son altérité. Cette légende est rapportée par la femme (Faïna) qui en possède le récit initial : pour cette raison, l'homme Solh est le rêve de cette femme : Eve-Faïna ; il en est également le protecteur, et l'ange.

Ce dernier, déjà présent dans *Habel*, est une figure double : ils sont les anges l'un de l'autre, ils se protègent mutuellement et se permettent ainsi réciproquement d'aller au-delà, ailleurs dans une direction d'aimantation ou « d'aimance » pour reprendre un néologisme actuel ; ils sont les veilleurs l'un de l'autre car ils se permettent ainsi de dépasser leur simple destin égoïste et limité d'individu pour fluctuer vers cette figure double et androgyne de l'ange.

Ne faire plus qu'un tout en gardant son identité d'homme et de femme, venus de bords tellement différents : tâche difficile, mais aussi merveilleuse ou plutôt fabuleuse, au sens littéraire et sublimatoire de ce terme.

Faïna demande à Solh de prier pour elle pourtant Solh est musulman ; Solh verra en elle par la suite une « icône ». On sait l'importance de cet « objet » spirituel dans le christianisme orthodoxe et les vertus spirituelles qu'elle possède pour son environnement : elle protège, elle révèle, elle irradie d'une beauté spirituelle qui est en même temps une grâce miraculeuse opérative ; l'icône est la figuration même des mystères, comme l'est Faïna, figure du pêché et de son aspect paradoxalement salvateur, lumière intense et obscurité simultanément représentées par la même figure.

Les narrateur et narratrice suggèrent une confluence des religions, des spiritualités qui sont représentées par une figure mystique d'excellence et d'exception présente dans le texte notamment sous la forme d'une citation à la page 196. Cette figure est celle du Maître andalou Ibn Arabi, visionnaire et amoureux de la belle Nidham que nous avons déjà rencontrée chez Abdelwahab Meddeb , et qui donne des dimensions nouvelles à la puissance de l'amour en l'approchant et en la présentant dans un cadre universel et mythique.

Cette confluence des religions sera rédemptrice, en accord avec l'amour de ces deux êtres, pour donner à cette puissance sombre, fatale, une valeur salvatrice, mais également pour montrer qu'il n'y a pas de contradiction entre ce que les grandes

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

spiritualités donnent aux hommes et ce que ces derniers peuvent rencontrer comme expériences et sentiments, dans le cadre des relations amoureuses ou autres.

Cette dernière dimension vient s'ajouter à celle de la construction de la légende ; elle vient également désigner ici que le livre, c'est à dire le strict cadre du « roman », se dépasse et désigne un ailleurs, un au-delà, un cadre plus large et même supérieur serions-nous tentés de dire : l'écriture en surbrillance, dont nous avions précédemment parlée, flamboie, au-delà des signes et des communications conventionnels, par intermittences, autour des motifs qui la développent. Le « roman » désigne en effet, pratiquement sans cesse, son inquiétude, sa recherche, sa tension pour se placer autrement, en inscrivant l'aventure d'un homme et d'une femme de manière dense et interrogative en rapport avec d'autres dimensions de l'existence terrestre.

Si le problème de la sublimation et du bien sont posés, celui du mal, de la haine et de l'exclusion le sont aussi, de la page 125 à la page 134, à partir des termes « juif arabe », utilisés par les parents de Faïna, et qui renvoient de manière générale à la différence totale, telle que perçue très péjorativement par les européens et peut-être un peu plus par les peuples nordiques, fort éloignés culturellement et géographiquement de ces peuples ainsi désignés de manière générique et méprisante.

Cette différence totale, telle que vécue de l'intérieur par ces peuples méprisés, s'accepte comme telle et s'enferme dans une attitude de défi et de mise à mort de soi et de l'autre, sorte de course aveugle et en avant, sans issue, course de la sauvagerie, prise dans son aspect obscure et maléfique, qui débouche sur la destruction de soi et de l'autre.

Là encore, *Le sommeil d'Eve* est révélateur de l'homme, de ce que peut être l'homme, de ce qu'il peut devenir : le livre est donc construit sur le modèle de deux contre-points puissants et complémentaires : la haine et l'amour.

Les multiples visages de l'humanité se dessinent derrière la quête d'amour et de communication qui anime le couple ; c'est à ce titre qu'ils redeviennent Adam et Eve, tentant leur chance de rédemption dans un monde déchiré par l'incompréhension, la haine et la violence.

Le conte et la légende qui structurent le livre en s'appuyant sur la litote, s'orientent très discrètement vers la parabole, plutôt éclatée et disséminée, puis vers l'allégorie qui désiresignifier ce qu'est l'amour, ce que signifie la rencontre d'un homme et d'une femme, ce qu'elle peut devenir dans l'ordre envisagé mais fluctuant néanmoins, de ce grand mythe fondateur des relations hommes/femmes : celui d'Adam et Eve.

Au-delà, au sein de l'écriture mise en jeu et que nous avons déterminée comme écriture cryptogrammatique, dans laquelle est produite l'énigme et le mystère, ce dernier est également à prendre au sens sacré et spirituel, « culte réservé aux initiés, mais également en tant que « dogme » révélé inaccessible à la raison. » tel que le définit Le Robert.

Le sommeil d'Eve et l'existence qu'il mêle aux fils de sa narration, comprennent des éléments incompréhensibles et non rationnels, dont la chronologie elle-même reste problématique. Ces éléments sont en rapport avec les attirances et les destins, les vides

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

inattendus que l'existence présente au désir de sens et de balisage qui nous anime.

Dans ce cadre, La fiancée du loup, tableau plus ou moins célèbre, est une estampille du destin : un symbole qui ne s'affirme pas en tant que tel, mais foisonne cependant et autour duquel se disposent tous les autres motifs, ou à travers lequel ils s'ouvrent comme autant de pages d'un livre invisible et complexe, miroitant, au sein duquel, on retrouve aussi bien des mythes païens, très anciens, sauvages ; que des mythes en rapport avec l'Islam ou la Chrétienneté. On passe également d'un état obscur de l'amour à un état lumineux, même non résolu, suspendu dans l'incertitude de l'avenir et de la relation.

L'art romanesque, transformé ici en art du conte permet ainsi la mise en perspective, notamment autobiographique, tissée à une dimension mythologique, reconquête fantasmatique de soi et du monde, traversée fabuleuse des signes et flamboiement de ces derniers dans une réappropriation ontologique décisive.

Le summum de la fonction non plus seulement rhétorique, mais véritablement existentielle de la litote, et à travers elle de la cryptographie, est ici atteint puisque les différents motifs que nous venons de décrire désignent en fait un réinvestissement mythique de soi et de sa propre histoire, mise en légende, mais toujours dans la discrétion et le silence, le détour et la dérobade.

Le sommeil d'Eve, reprenant sous forme codée, le mythe du Bien et du Mal, ne peut être lu sans la référence aux *Terrasses d'Orsol*. Alors que ce dernier présentait la perte de soi sans la médiation de l'amour, juste l'extinction des noms sans la reconnaissance de soi , on retrouve dans ce dernier roman, le pouvoir salvateur et réconciliant de l'amour , signifiant majeur à même de remplacer le nom éventé ou du moins de le reconquérir en partie puisque ici la traduction fantasmatique et symbolique du nom, grâce à la légende et l'activité qui la caractérise, entraîne enfin la réalisation de soi dans l'amour grâce à cette dimension à la fois fraternelle et désirante dont il est composé.

Ainsi le cryptogramme de la subtilité inclut également cette mise en écho fondamentale, cette architecture de passages et de liens d'une œuvre à l'autre, travail et perspective, à travers laquelle se dessine une sorte de « supra-œuvre » sur laquelle nous reviendrons dans notre partie conclusive.

De même *Neiges de marbre* s'inscrit dans ces rapports de désignation et de complémentarité : l'amour se déchire et se désagrège mais il est sauvé par son visage filial. Les constellations féminines autour des voix des narrateurs et des narratrices tracent ainsi les visages fuyants du créateur qui reste une « production » de ce désir de féminité qu'il porte en lui et qu'il réalise en devenant le « produit » de ces femmes multiples : épouses ou amantes, fille et mère.

Le narrateur devient finalement la production désirante de la grande puissance d'écriture, cette pulsion décisive derrière laquelle se profile la force d'Eros / Thanatos.

Lecteurs et initiés : les buts de la cryptographie

Le lecteur est indirectement le levier subtil et attendu, désiré même de cette grande fresque à laquelle il participe comme conscience créative. Comme les personnages, les narrateurs et le créateur portés et transformés par la force attractive, déstructurante et

désirante des récits, le lecteur est traversé par la même puissance qui brouille alors ses habitudes de lecture tout comme elle bouleverse d'abord ses attentes de récits et de sens.

La dépossession à laquelle il se trouve néanmoins confronté et l'absence de clés immédiates de réalisation de la lecture comme construction sensée, chronologique et ordonnée, l'amène progressivement à glisser vers une modalité inattendue et incertaine de la lecture qui implique notamment un certain abandon, un laisser-aller au sein duquel le lecteur va d'abord être confronté à sa propre ignorance et à sa ligne désirante.

Les traits d'ombre qui caractérisent cette dernière sont autant de glissements vers un état de vacance, de recherche et d'inventivité dans lesquels la mémoire, le rappel du patrimoine populaire, les réminiscences des contes et des légendes viennent s'entrecroiser et créer ce qu'on pourrait appeler une conscience du merveilleux. Mais au-delà encore, il s'agit d'une conscience spirituelle, capable de reconnaître sous le voile du quotidien, les signes intangibles d'une geste plus vaste et silencieuse.

Pendant que les réflexes de la raison s'égarent quelque peu, ceux de l'imaginaire créateur s'éveillent et jouent un rôle fondamental, celui de reconnaître et de souligner les réminiscences que la possession de cette intuition spirituelle a laissées en lui. Que l'on se souvienne ici de la nouvelle *Le Talisman*, dans laquelle le narrateur fait allusion à la sourate coranique intitulée le dépôt, dans laquelle est décrite l'acceptation par l'homme de cette charge en lui, le faisant témoin et donc dépositaire d'un souvenir, qu'il doit réactiver au cours de son existence, sous peine de mourir oublieux.

Le lecteur devenu pièce active de ce puzzle constitué par la lecture de ce texte vivant, est bientôt soumis également à cette puissance du texte qui l'interpelle, le travaille, l'investit et l'amène à devenir lui-même code, c'est à dire clé de décryptage, possibilité d'exergue et de compréhension à chaque fois différente et ouverte sur des perspectives renouvelées.

Le lecteur, tout comme le texte, vivent, c'est à dire qu'ils réalisent les potentialités croisées que chacun d'entre eux portent et traduisent. Le lecteur est nommé, réalisé par la portée nominative, presque magique du texte qui gouverne, en même temps qu'il déporte et qu'il décentre.

Texte enchanté et enchanteur, il entraîne vers le foisonnement de l'imaginaire et du symbole ; il suggère l'épaisseur des motifs qui l'habitent et la densité ontologique à laquelle il convie. Il conduit également au silence de la stupeur, mais surtout il ouvre une autre lecture, semblable à celle de l'éxégèse, et de l'herméneutique, d'attention soutenue vers le débordement des signes, ou leur silence actif et bruissant, comme les mots d'une langue inconnue.

De même, le texte ouvre sur un autre livre, qui se profile derrière celui permis et toléré par les institutions et la doxa, livre au sein duquel se perpétuent les mythes, dans lequel ils prennent racine dans notre quotidien et dans nos situations d'infraction et de viol des consensus sociaux, qui restent nos meilleurs situations d'apprentissage, sur nous-mêmes et sur les autres.

Livre total, entier, au sein duquel se réécrivent les vies les plus anodines pour se

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

mesurer à l'aune de la mort et de la légende. Livre qui conduit également au pays d'enfance dans lequel les grands mythes redeviennent actifs et agissent de façon plus ou moins différée sur nos comportements et dans nos existences.

Cette vertu d'enfance que Dib développera dans *Neiges de marbre* et dans *l'Infante Maure*, rejoint indirectement cette faculté de déceler derrière les mécanismes acquis et les idées préconçues qui nous sont inculquées au quotidien, le flamboiement des signes et le codage presque ludique de l'univers environnant.

Le lecteur change de statut et devient un initié, c'est à dire celui qui partage les mêmes savoirs de silence, de dérive, mais aussi d'inventivité et d'attentes renouvelées par rapport au texte pour lequel il devient dépositaire d'un savoir pragmatique et performant dans la mesure où il sait ne pas savoir définitivement, mais seulement, dans l'autre livre qu'il a perçu en passant par certains vocables, certains motifs dont il a reconnu l'importance, l'organisation et la force.

Lecteur du désir et de la transformation de ce dernier en code fondamental de reconnaissance du texte ; lecteur également de la mise en place de la sphère du sacré, comme code de suspension, de stupeur et de recharge symbolique du monde, il devient une des lettres du mot total rêvé par Dib, il lui donne souffle et vie le temps d'une lecture d'excellence, qu'il décline alors comme la vie elle-même, avec la même puissance d'évent et de singularité sensuelle.

Meddeb, le lecteur des énigmes de la forme

Enigmes, rébus et signes

L'espace ouvert par l'écriture chez Meddeb est vite surchargé, exténué par l'amoncellement, la prodigalité, le déferlement des signes, qu'ils soient culturels comme dans *Talismano* ou scripturaires et culturels comme dans *Phantasia.*

Ses signes de diverses natures ont pour fonction de montrer d'abord l'évolution historique des écritures (comme dans *Phantasia*), leur pérennité, leur transmission à travers le temps.

Ces signes sont aussi et surtout une représentation indirecte de la primauté de l'écriture en tant que forme, déferlement de formes même, qui désignent également la diversité des langues.

La conjugaison des signes, des espaces, des temporalités et des langues désigne en fait l'opération qui sous-tend celle de la vision, à savoir, l'inversion des lieux communs, de la conquête d'autres lieux du dire et de la production de ce dire, d'une autre écriture enfin et à travers eux, une reconquête du monde ainsi transformé.

Ce dernier apparaît donc essentiellement comme le domaine de l'altérité, à laquelle va se mêler celle du narrateur : glissement des signes, constitution des énigmes à travers l'amoncellement des images et la diversité des références, se transformant sans cesse de systèmes d'équivalence en conversions fantasmatiques, la réalité se donne à voir sous forme d'énigmes qui se chevauchent et se désignent les unes les autres dans un

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

mouvement dialectique.

La réalité ne s'appréhende donc pas comme une, comme possible dans un sens unifié, comme cela pourrait se faire par exemple dans un contexte réaliste et « achevé » ou « délimité » : ici, elle fluctue, aux prises avec les transformations à la fois inattendues, prolixes et éphémères dont elle est faite.

On ne parle donc plus d'ailleurs de réalité : le narrateur parle de rêve (dans *Phantasia*), comme il dédouble Tunis, ville réelle et historique, d'une ville fantasmatique dans *Talismano*, au sein de laquelle aura lieu par la suite un étrange parcours subversif et iconoclaste, celui de la destruction d'une modernité imposée et limitée aux signes conventionnels de sa présence superficielle, pour laisser la place à une « chevauchée fantastique » des signes libérés du monde traditionnel.

Il s'agira alors de la quête d'une modernité ou d'un état de modernité, venu de l'intérieur, inventé dans une véritables dynamique sociale impliquant tous les acteurs sociaux révolutionnaires, à savoir les corporations de base d'une économie traditionnelle.

La réalité est donc une forme qui apparaît à travers différentes visions. Elle est tissée dans une association d'images qui se superposent, s'étoilent les unes les autres, dans un mouvement kaléidoscopique.

Ce mouvement est celui qui confère à la réalité sa capacité d'enchâssement, de renouvellement, dans une structure qui serait celle du rébus. Les images se découvrent, s'installent momentanément, prodiguent un instant leur puissance suggestive et polysémique pour finir par s'éloigner et céder la place à d'autres qui viendront agir selon les mêmes lois de configuration et d'élaboration.

La forme du rébus permet donc de rester fidèle à l'énonciation-clé d'une conception de la réalité que nous avons précédemment relevée : la réalité est un rêve, rêve du narrateur notamment, intraduisible en d'autres termes que ceux livrés par le narrateur lui-même, car elle suppose toujours une « épaisseur » et un « miroitement » dont le narrateur est le seul à posséder les clés d'élaboration.

Le rébus s'installe donc comme une figure de la discontinuité et de la rupture, de l'innovation active du rapport à la réalité : il débouche sur l'utilisation nécessaire du principe de chiffrage et de complexité qui caractérise à la fois la vision du narrateur et la présentation du rapport à la réalité.

La fuite du narrateur, esthète et artiste, conjugue le principe des images qui s'inscrivent et se superposent, s'effacent et se diluent, à l'idée de trace, produisant ainsi une fresque : le lecteur saisit, en effet, ce mouvement multiple qui se donne à voir, à travers cette double, triple, voire même quadruple opération de surimpression : images, gestes choisis et arrêtés, hiératiques comme dans le cadre d'un hiéroglyphe ou d'un blason.

Il s'agit alors de représentations symboliques, toutes plus ou moins suggérées sous l'accumulation des images : cette mise en écriture tente de construire un système synergique et synesthésique, dont une des fonctions serait de désigner le métissage, en profondeur dont est constitué la modernité (ou la post-modernité).

Le pari reste cependant ici celui de désigner ces dimensions grandioses (au sens

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

littéraire du terme) dans le cadre étroit et arrêté du livre, tel qu'il est défini dans l'espace actuel de la littérature occidentale, alors que le rêve poursuivi est ici celui d'un livre total.

On voit donc apparaître ici, comme pour Dib, toujours en superposition ou en surlignage, un livre lui aussi rêvé, résultat d'une confluence des cultures et des pratiques scripturaires, qui désigne l'activité créatrice dans toute son ampleur, sa polygraphie et son codage : livre total donc, fantasmatique, inouï, fluctuant, productif, livre vivant et de la vie, dans la mesure où il essaie de saisir le mouvement et la métamorphose, qui restent les clés des transformations et des saisissements opératoires essentiels de l'existence.

Au-delà du principe alchimique du feu transformateur/salvateur exposé dans *Talismano*, on retrouve dans *Phantasia*, l'échappée fulgurante de l'imagination créatrice, accompagnée du pouvoir visionnaire du narrateur, producteur actif de la dimension du voyage et de la mouvance.

Ces deux expériences s'inscrivent toutes les deux dans le cadre du rapport aux signes : il s'agit d'utiliser leur multiplicité, leur pouvoir de déplacement des lieux communs, leur tendance au foisonnement qui permettent ici néanmoins d'affirmer et de poser une singularité productrice, celle d'un narrateur, dont le propre est l'activité visionnaire et le dévoilement différé par le , d'une conception de l'existence qui tend à réhabiliter les mythes, notamment platoniciens, du monde comme illusion ou comme traversée vers une intériorité dissimulée.

La métaphore du coït

« La métaphore du coït régit le monde. » [133]

Cet adage affirmatif et son usage dans le « récit » se rattache indirectement à la dynamique mouvante dont est constitué le texte de Meddeb. On constate ici une résurgence d'une opération symbolique que nous avions déjà vue dans *Talismano*, à savoir, une inversion des valeurs communes, au profit de la vision au-delà des apparences physiques.

En effet, contrairement à l'usage répandu, le monde physique, la sensualité la plus marquée et la plus triviale devient ici un symbole, mais surtout une voie d'accès vers le monde métaphorique, vers la signification démultipliée et intérieure des choses du quotidien.

On peut donc envisager ici une équivalence importante : le monde physique, concret, n'est qu'une apparence, une évanescence passagère, des voiles au-delà desquels seule la vision peut aller, celle que pratique justement le narrateur.

Derrière l'affirmation de la pérennité du monde physique se dessine le bien-fondé de l'activité de la vision : le monde matériel s'ouvre sur celui des images et des symboles, puis sur celui des idées, ou plus exactement sur celui des forces tutélaires qui interagissent et interviennent de manière dissimulée dans la quotidienneté restrictive qui nous est proposée.

En vertu de ce principe posé, le coït, réalise de la force d'Eros, dans le mouvement,

[133] ***In Phantasia , page 43.***

la transformation et la métamorphose. L'opération de l'écriture essaiera de saisir ce mouvement et d'en dessiner les perspectives, ainsi que les transformations figurées par toutes les images qui se mêlent dans un intense travail de métissage, c'est à dire de mêlement intime et inattendu des références, quelle que soit leur origine géographique et culturelle, autour des « notions unitaires » qui sont celles du rêve, de la vision, de l'amour, de la sensualité, du mythe et de la mort :

« Tu entres par le coït, en gnose, et acquiers ta capacité visionnaire, activée par un corps transformé par des mouvements qui dépassent sa physique condition. » [134]

Ainsi, on retrouve à la fois des références à Dante juxtaposées à celles effectuées sur le voyage nocturne du Prophète, et celles qui se rapportent au voyage du pèlerin jusqu'au septième ciel, tel qu'il fut rapporté par Shohrawardi.

Ces références ne sont pas contradictoires avec la sensualité, qui devient au contraire un moyen d'accéder à la spiritualité.

On notera que le terme coït, forme sensualisée de l'amour, renvoie donc à cette forme première qui meut le monde et le transforme, comme ceci est énoncé dans la *Divine Comédie* de Dante, au dernier chant du Paradis .

Le narrateur de *Phantasia* reprend cet adage et cette vérité spirituelle : « Mais sa jouissance terrestre serait vaine, si elle ne lui délivrait pas les chiffres de l'invisible, où se configure la présence de l'absent. » [135]

Le coït renvoie également à la puissance des formes qui s'auto produisent, s'auto génèrent et désignent cependant comme une figure indirecte ou une litote, la force qui est à leur origine, qui module leur apparition et la gouverne implicitement.

Comme pour Dib, nous avons donc une représentation esthétique de la complexité qui fonde l'écriture : cette dernière apparaît essentiellement comme un acte de détournement, de contournement et d'évocation. La « matière » dont elle est faite et qu'elle engage, ne peut être directement exposée ou montrée : c'est toujours grâce à une stratégie de glissements, des « attouchements », une nomination approchante que cette matière fluctuante, presque liquide, comme nous l'avons montrée pour Khatibi , peut être évoquée.

L'expérience de nomination du monde et l'opération d'écriture qui l'accompagne ne peuvent être qu'effleurées, transcrites, traduites, mais jamais véritablement entamées dans leur singularité et leur insularité.

Le baroque, litote de l'écriture et de sa force génésique

Le coït, comme nous venons de le voir, traduit ce mouvement initial qui le porte, qui peut être désigné comme la force agissante d'Eros, se manifestant dans le travail créatif, le changement, la métamorphose et surtout le déferlement des formes qui se transforment

[134] ***Idem., page 94.***

[135] Idem., page 183.

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

dans un incessant jeu kaléidoscopique.

La fresque imaginale qui concourt à son autodestruction (comme elle la préserve d'ailleurs, également) mais surtout à son illisibilité, est aussi en quelque sorte, l'intuition du couple fondamental régissant notre univers et la représentation que nous pouvons en avoir, à savoir : l'alliance irréversible qui existe entre l'un et le multiple, l'unité et la diversité, le même et l'autre.

De cette intuition découle la pratique ou l'évocation de nombreuses disciplines dans *Phantasia* ; elles possèdent toutes en commun le souci esthétique, la recherche de la représentation, de la transcription de la manière la plus précise et la plus fortement imagée des mouvements et de la vision qui intervient comme modalité de saisie du monde.

Or cette tentative de capter toutes les émanations et toutes les figures d'une pensée et d'une civilisation polymorphe est conditionnée par le point de vue adopté par le narrateur.

Point de vue double, extérieur/intérieur, qui enchâsse le texte dans le regard, la vision possible et « achevée » grâce aux multiples appartenances que proclame le narrateur, grâce également à son non enracinement exclusif dans une culture, qui lui permet notamment de réaliser ses pérégrinations, voyages, pèlerinages à travers tous les lieux signifiants de ces cultures, qui irradient ainsi de leurs significations historiques, culturelles mais aussi intérieures dans le parcours particulier du narrateur qui permet de déceler notamment la possible superposition symbolique de ces lieux, que ce soient Paris, Tunis, Murcie, New York ou la Mecque.

En se référant aux textes mystiques ou ésotériques majeurs, comme ceux d'Ibn Arabi ou de Dante, le narrateur-créateur fait œuvre de glose « imitative » : il cherche comme ces mystiques ont tenté de l'énoncer, un point de vue inouï, totalement original et pourtant tellement recherché ; il s'agit d'embrasser du regard, mais aussi de la conception, la multiplicité, la différence, l'altérité en même temps que la confluence, la convergence et l'unité.

Or pour le narrateur-créateur, sa forme d'écriture et de réflexion comporte et entraîne une référence esthétique majeure, à même de rendre compte ou de désigner ce travail de saisissement simultané de l'altérité/convergence/intériorité/extériorité. Cette référence majeure est celle du baroque :

« Comme si le destin conspirait pour que Paris demeurât aveugle et sourd aux sollicitations du baroque, concept qui distingue et dont je reçus d'instinct l'évidence, adhésion qui, par égard à l'interprétation française de la forme classique, scelle mon incompatibilité d'étranger. » [136]

Le terme « baroque » est par ailleurs défini en ces termes dans l'encyclopédie Universalis : « Art d'imagination, d'invention, de somptuosité, de contrastes, il est différent de la recherche d'équilibre et d'harmonie qui forme l'idéal classique […] Intemporellement, c'est à dire pouvant être reconnu à toutes les époques et dans toutes les formes de la création, le baroque est l'audacieux, le surprenant, le contrasté ou l'incohérent.». [137]

[136] ***Ibid., page 206.***

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

L'écriture, en partie baroque, dont se réclame Meddeb est en rapport avec cette multiplicité tournoyante : litote de la force génésique d'Eros dont elle devient la manifestation, elle va s'inscrire entre les forces et dans les formes, comme productrice de ces mêmes formes.

Produire les formes, par et dans le baroque, devient donc un acte fondamental d'affirmation de l'immersion de soi dans une quête à la fois labyrinthique et éclairée dans « ce qui fonde » la pulsion de créativité, l'amour de l'esthétique, le rapprochement analogique des idées par les images et les représentations.

Cette opération revient donc symboliquement à rechercher, à rénover son appartenance, vivifier son nom et ajuster sans cesse sa quête de l'actualité de ce nom et de son obédience ontologique et culturelle.

La création surabondante, la superposition luxuriante des motifs et des espaces contribuent à désigner indirectement la force génésique de l'écriture, vécue sur le mode jouissif de la jubilation, de la richesse exutoire et dépensière.

Derrière cette profusion se dessine la force de l'intellect, catégorie traditionnelle désignant ce que Henry Corbin nomme l'intelligence active [138] , le pouvoir du savoir et de la connaissance, notamment dans le sens mystique de ce terme, permettant de juguler l'apparent désordre, de lui prodiguer les fonctions essentielles qu'il assume :animer, libérer, dire au-delà, toujours au-delà l'invention nécessaire du quotidien pour déclarer sa non-appartenance, son altérité, son étrangeté fondamentale, racine de l'être en mouvement et vivant.

Investissement paginal et densité d'être

Dans le recueil poétique intitulé *Tombeau d'Ibn Arabi*, le lecteur est frappé par une inscription du texte sur la page, à la fois particulière et inattendue, puisqu'elle associe les qualités graphiques de la prose et celle du poème, dans la version spatiale qu'on en attend, tout du moins dans le contexte poétique définie de manière plutôt restrictive.

Page après page, l'ensemble des textes se déroulent et produisent une impression de continuité. Ils se déploient comme un seul et même parchemin qui laisse découvrir progressivement la densité de ses signes, liés les uns aux autres par l'usage de la virgule.

Elle semble notamment ici, marquer le flot ininterrompu d'une seule et même parole, de continuité, de traversée et de perpétuation, sans que le point ne vienne perturber cette diction presque monotone sous entendue, sinon à la fin des textes et de l'espace qui leur est dévolu à la limite de chaque emplacement dans la page. On a donc une véritable coulée des phrases, des mots, des références et des images, brandies surtout dans leur caractère de beauté insolite.

La page apparaît serrée, dense, secrètement indicative d'une activité de construction, de remémoration, qui est à la base de l'écriture et qui déclenche son caractère plein, de

[137] Encyclopédie Universalis, cédérom année 2004.

[138] Voir *L'imagination créatrice dans Le soufisme d'Ibn Arabi*, Flammarion 1977.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

« remplissage actif », de concaténation effective de « morceaux choisis ». Ce sont autant de dispositions du travail de sertissage emblématique sur des motifs déjà connus, évoqués et travaillés, et qui sont introduits ici dans un espace auquel ils n'appartiennent pas d'emblée, et dans lequel ils vont rayonner d'un éclat étrange, comme autant de bijoux, et surtout de blasons achevés, refermés sur leur secret d'appartenance et d'origine, désignant ainsi un lecteur-autre, versé dans l'art des décalages et des déplacements, à même de saisir par conséquent l'invisible trame mouvante à l'origine de ces pérégrinations emblématiques.

Ce processus répond à la nécessité de montrer que la langue qui se prête à la parole poétique est différente par rapport à l'expérience quotidienne que nous en avons. Elle ne se contente pas de signifier : elle raconte également des récits la concernant, des désinences et des appartenances qui viennent se cacher/se lover en elle, laissant apparaître inopinément le conte de leur conte, la parole de leur parole, enfouie, secrète, dévoilée, désignée.

Intermittence donc et mouvement de balancier, qui font de la langue ainsi pratiquée, ainsi mise en pages et en lignes, le lieu, l'espace de la vie, du défi, de la confidence et du retrait ; qui font de la langue, l'espace du chiffrage comme acte essentiel d'appartenance/non appartenance à une communauté vivante parce qu'elle se cherche et recherches les formes spécifiques de son expression.

Ce chiffrage particulier, exécuté ici en référence avec la figure semi-mythique et historique apparaissant dans le titre du recueil, à savoir le maître mystique andalou Ibn Arabi laisse apparaître indirectement le rôle fondamental joué par ce dernier et par son recueil poétique intitulé *Tarjuman el achwaq* et traduit par l'expression l'interprète des ardents désirs dans la collection Sindbad. [139]

Le recueil poétique de Meddeb assume notamment la fonction d'une adresse effectuée par delà les temps et les espaces, et envoyée ainsi au grand maître, en désir de continuité, de reprise et de réécriture, dans le cadre d'une tentative d'hommage et de reconnaissance identitaire.

Le recueil apparaît donc ici comme une sorte de parchemin, d'incunable, s'offrant à la découverte, à la suite d'autres, dans la situation de transmission et de pérennisation que l'on reconnaît à la littérature, en terre d'Islam notamment ; texte qui assure également une reprise et une traversée des traditions mystiques, palimpseste et commémoratif, ouvert néanmoins sur une inscription actuelle , mais toujours secrète et chiffrée répondant en cela aux critères mêmes des textes mystiques destinés à frapper les qualités intérieures et subtiles des individus.

La figure d'Ibn Arabi est donc un des clés du chiffrage de cette écriture et de la portée essentielle de la parole poétique comme moyen majeur d'intégrer le secret, élément mobile, fuyant, mais décisif d'une lecture et d'une production d'un texte vivant, toujours actuel, impliquant l'individu aux prises avec une histoire éparpillée, violentée par un présent de dénégation de l'intériorité et de la complexité qu 'elle entraîne inévitablement.

La densité d'être de ce texte qui peut semble, à première vue, n'être qu'une

[139] Sindbad 1989, traduit et annoté par Sami Ali (choix de poèmes).

reproduction des motifs connus, est accomplie, désignée par cette figure d'identification qui permet la traversée des temps et de l'Histoire, vers une durée mythique à laquelle aspire par ailleurs le narrateur conteur comme nous l'avons déjà vu, et le poète.

Khatibi et le signe calligraphe

Pour Khatibi, la discrétion impliquée par la litote n'est pas de mise. Au contraire, comme nous l'avons dit dans nos parties précédentes, il s'agit, en ce qui le concerne, d'emphase et d'exagération. Néanmoins, le codage de la parole, ses voies d'acheminement indirectes, pourrait-on dire, restent un moyen privilégié de mettre en évidence une part du non-dit, de désigner le travail silencieux des langues, en confluence, désinence ou séparation.

Khatibi se concentre sur le pouvoir calligraphe de la lettre, le tracé de cette dernière n'étant pas seulement le résultat d'un soin particulier et esthétique qui lui est effectivement porté, mais également le pouvoir de prendre en charge, de contenir le mouvement qui décide de la forme, puis de maintenir en suspens cette forme, de lui donner toute sa puissance et son activité de geste qui dure, se prolonge, dans une sorte de mouvement arrêté qui n'attend que le lecteur pour continuer à se donner à voir.

Dans La mémoire tatouée, puis dans La blessure du nom propre, et enfin dans Le livre du sang, les titres convergent vers la désignation du mêlement intime de l'art des signes, la mise en écriture avec une souffrance, un arrachement ou un traitement du corps, desquels la douleur physique n'est pas absente ; comme s'il s'agissait, dans l'écriture, de saisir ou de fixer la nature du transfert qui fait basculer le corps dans celle-là, dont il n'est jamais exclu , dans laquelle il met alors de son histoire, de sa constitution en tant qu'individu, à travers les pérégrinations et les évènements qui l'ont formé.

Pour le narrateur de *La Mémoire tatouée*, tels qu'il restitue ses rapports avec l'écriture, cette dernière est une puissance salvatrice car elle le sauve du saccage de l'enfance, du danger de tomber dans une déchéance commune qui aurait partie liée avec l'acclimatation adulte à une condition moyenne et quelconque.

Mais ce pouvoir salvateur est aussi un pouvoir déchirant, dans la mesure où il fixe l'expérience, celle du corps, dans la mémoire et les lie tous deux à la perdition et à la destruction.

Le signe, lorsqu'il s'inscrit, possède donc ces deux aspects, qui se consignent et recouvrent cette expérience, tout en la désignant indirectement dans sa puissance fondatrice. Lorsqu'il est convoqué et utilisé, il sert donc à calibrer, mais aussi à recouvrir/enfouir/dérober l'expérience fondamentale qui est à son origine.

De même, lorsqu'il n'y a pas occultation, mais excès d'étalage d'images difficiles à saisir dans leur signification, cette opération « sauvage » correspond également à « un vol », un recouvrement voulu, calculé, qui installe une dialectique entre extérieur/intérieur, voilé/dévoilé. Le mouvement est essentiel pour saisir la confection de soi, comme figure inaccessible, maintes fois brisée et recommencée, toujours en déplacement et paradoxalement comme étant la figuration même de la litote : on se tait sur soi-même, on ne désire pas se livrer ou seulement à moitié, dans un système de reflets sans cesse

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

échappés.

Dans Le livre du sang, l'art de l'hyperbole atteint un point culminant : la narration se donne à voir comme un traitement esthétisé d'une langue aimée, mais avec laquelle la voix qui préside à la narration entretient néanmoins des rapports de conflit, de violence, d'une séduction ambiguë et intraduisible, qui implique à la fois un renouveau constant et une mort sans cesse accomplie, puis différée, puis de nouveau à l'œuvre.

L'emphase et l'hyperbole construisent un récit de l'excès, mais d'un excès qui se désigne, renvoie à lui-même dans une mise en abyme parabolique, à travers laquelle se construit et se reconstruit le mythe personnel du narrateur-créateur, de l'écrivain par rapport à la langue/ les langues dans lesquelles il se meut et se construit.

Cette langue excessive, et de l'excès, se met en place grâce à un chiffrage, une cryptographie d'abord visuelle et physique : nous notons d'abord la présence d'une « terminologie » mystique dans la mesure où elle convoque un certain nombre de termes reconnus comme faisant partie des lexiques du mysticisme. Ces termes traduits, donc déjà distanciés et lointains, ne sont pas seulement utilisés, mais exhibés, affublés d'une majuscule, qui ne sert pas seulement à montrer leur importance, mais surtout leur singularité, leur fonction sublimatoire.

On ne peut pas parler ici de symbole car le récit ne rend pas compte d'expériences de ce genre. Au contraire, il les parodie, en en montrant un envers éventuel, car il utilise tous les interdits sexuels qu'il brandit et avec lesquels il construit un espace de l'abjection et du scandale, du choc violent de « la salissure préméditée » des piliers sacrés de l'Islam, et bien sûr du mysticisme et de l'ésotérisme.

Ces termes sont répétés, scandant véritablement la narration par un retour incessant, un leitmotiv, semblable à un refrain, à une évocation comme celle qui concerne certaines halaqates, ou cérémonies de nomination et d'adoration du nom de Dieu. Ces termes que l'on pourrait également qualifier de vocables, puisqu'ils fonctionnent dans le cadre d'une oralité dissimulée, sont vides : ils désignent en fait la direction vers laquelle s'oriente le récit sans jamais l'atteindre. Ils montrent en fait le simulacre par lequel, dans lequel et vers lequel l'écriture se construit.

Elle tend, montre du doigt, suggère, tourne autour, sans jamais pénétrer, cette aire à laquelle elle n'appartient pas, sinon dans la démarche utilisée : il s'agit d'un prétexte, au sens étymologique du terme, qu'elle dévide et qu'elle sature, pour se mettre en branle et se déployer.

Le lexique mystique recouvre en fait celui de l'expérience langagière pour mieux en exprimer le caractère complexe et « intraduisible », fuyant et double, pour en exprimer également l'accointance avec ce qu'il est convenu d'appeler « le refoulé » et l'abjection. La fiction montrée en tant que telle (récit d'évènements, polarité instable entre le bien et le mal, la contemplation mystique de l'acharnement de Muthnâ à la débauche) avec, à chaque fois une certaine distanciation, trahit le point de vue du Deus ex machina qui travaille au niveau du choix des formes, des genres et des registres.

Cette fiction est traversée, recomposée par l'intrusion poétique (vers en italiques, sentences), puis par le théâtre (dialogue entre Muthnâ, l'échanson et le maître) : on relève

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

ici encore une fois dans l'œuvre de Khatibi, une volonté de traversée des genres qui inscrirait l'espace particulier du livre du sang : excès, dépassement, mise à mort au centre de laquelle le corps apparaîtrait dans son écartèlement sous la pression des nominations différentes, autres, excessives enfin.

Nomination différente obtenue grâce à une utilisation autre des langues en présence et des actes de discours qui les caractérise, ces derniers étant interrogés principalement à travers le simulacre et donc à travers le décalage que ce dernier pose :

« Lamort ! La mort dont je parle est orphique, au sommet de la vie enchantée. Dans le mot inventé avec art, recherche l'ivresse de ton être sidéré… Pourquoi emporter une voie impossible, inhumaine ? A moins que par la double perte, tu sois atteint par le déchirement du corps orphique… Je m'essouffle à traquer ce mot irrémédiable. » [140]

La mort orphique est donc le but de l'opération d'écriture. L'hyperbole activement employée a donc pour but d'accomplir ce délitement symbolique, une transformation qualitative à travers laquelle le texte rencontre une situation d'enchantement et permet d'accomplir l'écriture voulue par le narrateur/le poète (le créateur, l'écrivain ?). Il s'agit de permettre d'atteindre l'inouï, une sorte de conte, ou de parabole, vidée de tout sens, sinon celui de rendre compte d'elle-même ; un poème, une sorte de livre-signe dans lequel s'ordonnent les péripéties d'un simulacre de récit pour aboutir à un éclatement concerté, insaisissable, innommable et inaudible, aux limites de l'impossible :

«…connais-tu la loi suprême de la pensée que n'apaise nulle joie de l'origine ? Nul vertige des liens invisibles ? Maintiens en éveil la rigueur de ta pensée en détresse. Pour affirmer ton au-delà, éloigne de toi tout être tolérable. » [141]

Le livre du sang est un livre scellé : il est l'écrit de l'insondable, de ce qui ne peut être livré, de ce qui se dissimule, fuit, se renouvelle. Il est d'ailleurs défini de la manière suivante :

« Ce sera le chant, puis l'incantation convulsive, puis le silence, puis le passage, puis l'errance, puis l'éclair, puis l'annonce, puis l'unisson, puis la rupture, puis la transmutation, puis la séparation des éléments et des formes, puis le ruissellement de ton corps. » [142]

L'écriture orphique

Elle est l'opération désignant le double travail de traduction /retour vers la langue d'emprunt qui implique l'écriture de Khatibi et l'écriture bilingue de manière générale.

Elle permet d'utiliser le codage des opérations factices mais nécessaires qui l'accompagnent. Il s'agit d'une écriture qui se surpasse sans cesse et désigne son au-delà, tout comme elle désigne son amont, le côté obscur, oublié, (assassiné) qui la fonde. Ecriture centrale (ou du moins qui le voudrait) qui désigne ses deux versants .et

[140] ***In Le livre du sang, page 162.***

[141] ***Idem., page 151.***

[142] ***Idem., page 18.***

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

tente de les prendre en charge : vie et mort, femme et homme, chant et déploration, arrêt et mouvement. Ecriture ivre des signes qui en rencontrent d'autres, mais sans pour autant ouvrir sur les sens : ces derniers se situent dans ce moment de couverture et de recouvrement des uns par les autres.

L'écriture orphique apparaît donc comme une trace de beauté, un cryptogramme, une marque provoquée par un effet de miroitement, de « ricochets » lumineux obtenus grâce à son travail et à son apparition sur plusieurs niveaux :

« La calligraphie provient de la langue et y retourne, un geste migratoire - en échappée. Le plaisir à penser est celui d'une lecture paradoxale : on ne lit dans le calligramme que ce que l'on sait déjà, mais peut-être est-ce là le principe de toute lecture fictionnelle, de telle façon que la signification est une illusion d'optique, effleurant un cristal solaire. Faire tourner aussi ce jeu de lumière, c'est effeuiller le sol linguistique de ses réminiscences nostalgiques et l'incliner vers les signes de son tremblement. La trace calligraphique s'y attache à vivre, écho sans destin.». [143]

L'écriture orphique est donc une cryptographie dans la mesure où son but est d'abord d'ensevelir les sens, de les rendre imprenables, de les diffracter, les disséminer dans un mouvement à la fois lumineux et obscur et d'en faire le lieu d'une interrogation, d'un processus de sublimation/tournoiement, au cours duquel le lecteur lui même est « violenté », mis à mort ou en instance de l'être. Sa mort peut également être entrevue comme consécutive à la vision d'une beauté nue, sans oripeaux d'aucune provenance. La vision esthétique, pure, gratuite, toujours visée au-delà de tout texte est donc un meurtre ou une mise à mort, du lecteur notamment.

Car le lecteur est également cryptogramme du texte : il en est le reflet déformé, celui auquel on s'adresse sans le connaître, ni préjuger de ses réactions. Il est la clé sans l'être vraiment, le code lointain d'un texte scellé sur lui-même ; il permet d'y entrer par effraction, avec ou sans meurtre : le sang n'est pas toujours nécessaire ; car il lui est possible de projeter dans les espaces les combinaisons logiques, esthétiques et formelles à même d'interroger ces mêmes espaces, de les déporter, de les faire fleurir ou germer dans la perspective calligraphique qui est la leur. Il peut également recevoir la visison du texte comme une violence insupportable et mortelle.

L'androgyne, figure majeure du texte, est également un cryptogramme dont la fonction essentielle est celle de saisir, de capter les forces qui travaillent ou qui modèlent l'écriture comme puissance de traversée des langues et des systèmes de représentation. La figure prise en charge par l'androgyne représente en quelque sorte une équivalence avec le signe ∞, dont nous avions montré la pertinence pour représenter la poétique de l'inachèvement tragique qui existe chez Mohammed Dib [144] , puisqu'il prend en charge la circulation/reconversion qui existe entre les différents systèmes de représentations qui sont à l'origine de l'écriture et qui en sont les producteurs.

Ainsi, l'expérience inouïe de la création, de son aspect fécondant, élaboratif, créatif et

[143] ***In L'art calligraphique arabe, éditions Chêne, 1976, page 108.***

[144] Voir notre deuxième partie intitulée : Les récits fondateurs du cryptage de l'écriture, page 71 et suivantes.

jouissif ne peut être désignée que par ce détour à la fois iconique, synthétique, et mortel, à la limite de la philosophie et de la métaphysique, de la cryptographie et de la calligraphie.

Par conséquent, les cryptogrammes ont d'abord pour fonction chez Khatibi de prendre en charge une densité, celle qui lie notamment, de manière indéfectible, les différentes opérations de l'écriture, telle que pratiquée par l'écrivain lui-même, dans leurs dimensions multiples, nécessairement ouvertes les unes sur les autres comme des blessures, toujours palpitantes.

La lettre et le mythe

Par ailleurs, dans l'œuvre, quelque peu hors norme, que Khatibi offre aux lecteurs, avec le peintre marocain Sijelmassi, on retrouve, utilisées et expliquées autrement, les traits essentiels de ce chiffrage.

Ce document, car c'est aussi de cette manière qu'on peut le nommer, offre aux lecteurs, un certain nombre de clés premières qui posent implicitement les clés de fonctionnement de l'écriture khatibienne, forgée notamment dans ce voisinage et ce bain scriptural et imaginal particulier.

Ainsi, on comprend, d'après la définition qu'en donne Khatibi, que la cryptographie dépasse la simple dimension de la lettre ou du texte : elle s'inscrit dans une perspective esthétique et dans une perspective métaphysique, dans la mesure notamment où elle envisage l'acte d'écriture et de représentation dans une pensée différente de celle dont il est le dépositaire dans le système actuellement en vigueur en occident, notamment :

« La calligraphie est décoration en tant que telle, c'est à dire un texte en miroir, reflétant le rêve premier de déposséder la langue de sa vérité humaine et de l'offrir au dieu et aux dieux. » [145]

Procédé de dépassement, de sublimation déjà tenté dans le Livre du sang, dans lequel on retrouve une prise en charge, jusqu'à l'exaspération, de l'insondable, de ce qui échappe à toute tentative de circonscription par des catégories habituelles. Ainsi, le cryptogramme de l'androgyne, signe déployé au niveau du texte, et au niveau de la structure de ce même texte, représente le condensé d'un récit fou, éclaté de l'intérieur, et ne parlant aucune langue de manière clairement identifiée, mais plutôt un polylogue éclaté .

Le texte calligraphe, dans cette perspective, laisse apparaître une de ses catégories privilégiées, à savoir l'impossible, la tension. L'écriture, la graphie et de manière générale, ce qui a trait à la transformation du logos par la trace écrite et le rapt de ce dernier, entretiennent des rapports étroits avec le mythe :

« Nous serions peut-être mieux avertis, le jour où l'épigraphie et la paléographie considèreront autrement la notion de l'origine et présenteront l'écriture comme une mort emblématique sans nom et sans visage. » [146]

Pour Khatibi, l'écriture sous sa forme calligraphiée, mais également sous son apparence

[145] ***In L'art calligraphique arabe, page 10.***

[146] ***Idem., page 66.***

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

familière, est donc une extinction, une annihilation dans laquelle le scribe disparaît pour laisser la place à l'écriture, aux signes qui inscrivent leurs lignes comme autant d'essences indépendantes du sens (en son sens restrictif), le dépassant ainsi dans le cadre d'un processus plus ample, plus synthétique. Le sens tel que défini précédemment, s'inscrit comme un accident, qu'il dépasse infiniment, comme s'il s'agissait d'une fresque dans laquelle le sens est un élément comme un autre, qui ne possède pas l'importance qu'il a actuellement dans notre civilisation.

Plus loin, Khatibi précisera davantage :

« Si donc rêver une aube de l'écriture n'est promis qu'au chant du Divin, la calligraphie aura à son tour interrogé tout ce cheminement. En ce sens qu'écriture d'une écriture sacrale, elle aura recommencé son origine à partir de la trace absolue de l'artiste. » [147]

Cette trace absolue de l'artiste est, comme nous l'avons dit précédemment, une trace anonyme, dans laquelle l'identité telle que définie socialement et même historiquement, se résorbe .Puisque cette trace est absolue, l'humanité s'efface devant la transformation par le sublime, par l'absolu qui fait disparaître l'individuel. Le geste demeure dans sa dimension augurale et sacrale.

On comprend donc ici que l'écriture comporte un enjeu de représentation autre, qu'elle implique également un rapport différent à la création et au livre. Ces derniers éléments n'appartiennent plus aux ordres de la cohérence et du maintien de la référence du sens, dans un cadre étroit. Ils appartiennent au contraire à la rupture, à l'échappée des passions et des pulsions qui aèrent l'écriture comme une danse, qui en exécutent la figure sur le mode de la lettre dérobée, enfouie, enfuie, marquée et reportée selon les règles esthétiques de l'occultation /dérobade, comme cela peut être fait dans un récit premier.

La calligraphie est donc une des références importantes de cette écriture codée, délitée, comme ravie à elle-même et orientée vers un secret qui serait celui de la désignation de son impossibilité à rester dans un ordre classique caractérisé par la succession, la continuité, la conformité. Son appartenance se perd en son chemin de geste puisque c'est la perte, le hoquet, le travestissement et le masque qu'elle désigne.

Les trois auteurs ont donc une relation préférentielle avec une certaine forme de dissimulation et de secret dont les enjeux sont d'ailleurs différentiels : dépassement et inscription d'une ultime solitude par le biais d'une recomposition fantasmatique des rapports à l'œuvre et à la « réalité » ; écriture manifestant la puissance du désir, moteur de l'être et de l'inscription du nom et rejoignant dans sa démarche les rapports alchimiques qui fondent les correspondances entre le microcosme et le macrocosme ; dérobade infinie et grandiose de la langue devant la tâche de la nomination chez Khatibi et transformation en efflorescences brisées qui traduisent également le mouvement du désir.

La cryptographie se traduit donc ici par ce recours aux figures structuro-rhétoriques qui peuvent être définies comme des tropes formelles, c'est à dire des représentations qui dépassent infiniment l'usage langagier et restreint de la définition conventionnelle, mais

[147] ***Idem., page 66.***

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

s'étendent ici aux tentatives de représentation graphico-symboliques.

Ces cryptogrammes, comme nous les avons définis, constituent des formes « mixtes », impliquant aussi bien le niveau de l'écriture, que l'architecture qu'elle produit et la représentation de l'œuvre, puis des rapports avec le monde que l'on peut ainsi déduire à travers son inscription particulière

.L'écriture n'est ni pensée ni conçue en dehors des difficultés dans lesquelles elle s'implante et au cœur desquelles elle prend des dispositions différentes qui s'organisent selon des critères distincts de ceux à l'œuvre dans une écriture référentielle.

L'écriture est ici incurvée, et trace, dans sa recherche de l'expression de sa singularité, une arabesque, au sens calligraphique et architecturale ; elle en dépasse le confinement culturel pour créer ou tendre vers la création d'une forme nouvelle qui est celle élaborée dans le cadre de ce que nous avons appelé l'écriture de la difficulté, parce que ouverte sur une entrée en résonance avec plusieurs langues et les cultures qui y affleurent et y travaillent.

Science des lettres et numérologie

Nos trois auteurs se réfèrent plus ou moins explicitement à une puissance des lettres et des chiffres, à une autonomie de ces objets par rapport à leur inscription dans un contexte différent de celui du strict logos et de la primauté du sens.

Nous en avons vu deux exemples : celui de Dib avec *Omnéros* et celui de Meddeb dans *Tombeau d'Ibn Arabi*. Pour Khatibi, nous avons distingué l'importance des lettres et de leur déploiement aérien et délié ; traversée de l'espace vers un absolu qui pourrait se formuler en dehors de termes religieux ou théologiques. L'enjeu pour lui est d'essayer de penser son origine en mettant à distance les héritages religieux et philosophiques de l'Islam et de la civilisation occidentale, en conservant un regard sur eux à la fois critique et intégrateur.

Il s'agit pour nos trois auteurs de s'inscrire dans une prospection de soi qui s'oriente vers l'absence de concession aux figures du discours établi, et au contraire, cherche à construire un cheminement dans lequel l'autonomie de penser et la quête jouent un rôle essentiel.

Le chemin choisi par nos trois écrivains est celui de l'intériorité, « région » intérieure insituable, où pourtant se décident et se mettent en place toutes les opérations essentielles de la cognition, de la réflexion, de l'intuition, qui permettent à la fois d'appréhender le monde et de se le représenter. Tout comme, il s'agit pour eux de nommer une expérience à travers laquelle, ils cherchent à représenter une vision de l'univers dans laquelle, l'incohérence, la violence, la dispersion et la mort jouent un rôle actif et s'inscrivent dans une dynamique dont on ne peut entièrement les séparer ou les exclure.

L'appartenance à des univers traditionnels, dans lesquels on tente de préserver et

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

dans lesquels on use, très souvent sans le savoir, de correspondances numérologiques ou alphabétiques notamment, permet à ces auteurs de recourir à cette démarche, à la fois concrète et abstractive, de saturation des discours par le codage.

Cette intériorité ne peut être approchée que par certaines modalités des savoirs, traditionnels notamment, mais que là aussi, les créateurs veulent, originaux et puissants, offrant la possibilité d'inclure l'homme dans le développement de l'univers (ce que la technique refuse ou ne peut plus faire). Leurs références de savoir sont donc celles qui ont maille à partie, avec l'absolu, les rapports de l'homme avec l'univers, à travers ses modalités mystiques et magiques, ses manifestations mystérieuses et énigmatiques, telles qu'elles apparaissent à travers l'Amour, la vie, la mort, la création, le bien et le mal.

Or, ces questions essentielles, occultées, minimisées, ou traitées sur le mode techniciste qui caractérise notre époque, restent des pôles d'interrogation et d'inquiétude, des zones de turbulence que la pensée et la création tentent d'approcher en dépassant les lieux communs et les schémas plus ou moins rassurants qui sont proposés de nos jours pour ce faire.

Dans ce cadre, la numérologie, la science des lettres (علم الجفر), les usages réduits qui en sont fait par nos trois créateurs, jouent un double rôle actif : d'inscription d'une appartenance, diffractée et éclatée mais néanmoins présente ; et un rôle d'ouverture imaginaire qui permet de redonner au mythe une place importante dans la quête que l'homme entreprend et dans les réponses qu'il tente de proposer.

La construction foisonnante, expansive et attractive à laquelle ils aboutissent traduit un usage original de ces références qui se dressent face aux réponses univoques, monologiques et mimétiques que proposent les sciences et les techniques de nos jours ainsi que les disciplines rentrant dans le cadre institutionnel.

Le nombre et la lettre, isolés, résultant de l'élaboration d'une logique personnelle de l'œuvre et d'une architecture augurale, permettent de suggérer la convergence de la recherche intérieure humaine avec les secrets de l'univers. Car ce dernier est présent dans cet état particulier d'être : il est opacité imprenable qui offre cependant un miroitement suggestif que les rêves, les correspondances, les analogies permettent de saisir.

Le nombre et la lettre permettent donc à ces créateurs de mettre en place un ordonnancement qui reste principalement une manière d'échapper aux vérités communes, aux codes établis par la doxa, et même à ceux, plus élaboré et plus subtil mis en place par une élite qui s'identifie plus ou moins directement à ces vérités générales.

L'établissement de cet ordonnancement, qui se transmet de manière différentielle, d'une œuvre à l'autre, que ce soit entre Dib et Meddeb, puis de Meddeb à Khatibi [148], permet d'établir en quelque sorte un code de la clandestinité et de l'arcane, qui coïncide avec celui de l'étrangeté, même s'il dépasse cette dernière.

[148] Le Talisman est d'abord le titre d'une nouvelle, la structure d'une écriture, puis il devient le titre d'un roman (chez Meddeb) en répondant toujours à sa prise en charge de structure d'écriture ; il fonctionne également dans l'œuvre de Khatibi, au sein de laquelle, il rend compte de la même structure.

Cette clandestinité traverse les codes en vigueur, en propose d'autres, tout en les maintenant dans l'invisible ou l'intangible, méconnaissables, travestis, fabulés ou épurés. Elle les utilise comme une écriture « blanche », qui n'appartient qu'à elle-même, qui reste, en dernière instance, impossible à décoder.

Ce détournement, fondateur et actif, permet de dépasser les cultures à prétention unitaire, pour retrouver à travers et malgré elles, une représentation « ésotérique » intérieure et éclectique, forme commune et partagée par les trois auteurs, qui dépasse les antinomies de surface.

Cette représentation ésotérique est à la fois un code de reconnaissance et d'exclusion, de « luminescence » culturelle qui sert à rappeler les enracinements divers des œuvres, leurs obédiences déportées, qui travaillent l'une sur l'autre, et permettent de construire un espace complexe dans lequel les prises de paroles et les actes de langage se mettent en place en exhibant cette dernière opération et en en faisant un espace de réalisation / présentation de la complexité.

Le nombre et la lettre constituent également des formes privilégiées dans lesquelles se condensent les cheminements intellectuels et poétiques des créateurs concernés ; ces formes présentent différents aspects essentiels : elles sont ce que nous avons appelé des cryptogrammes ; elles associent à la fois l'apparition dans l'espace, une fonction anagrammatique de représentation du corps et du nom dont elles désignent l'intensité de présence par un caractère indéfectible par rapport à l'expérience et l'acte d'écriture.

Les cryptogrammes désignent également l'instant déflagratoire de la cruauté, lui-même lié à l'écriture. La forme ainsi utilisée permet donc d'élaborer ce code de la clandestinité, d'une identité hors-norme dans laquelle se croisent origines, apprentissages, choix, amours, qui contribuent à la perception de soi, sans cesse arrachée à ses points nodaux, pour en traduire les fléchissements et les balancements.

Ceux-là permettent également de prendre en charge la pulsion créative, la puissance d'écriture, travestissement d'Eros, qui saisit, arrache et transforme les figures reconnaissables pour les traduire en stigmates obsessionnels. Dans ce cadre, cette pulsion est représentée, subsumée, par le tracé, le graphe, la mêlée du corps se saisissant de la langue et rencontrant/ réalisant l'expérience intellectuelle et complexe de l'écriture.

Economie de l'élan, codage des gestes auguraux de fondation et d'expression de soi, la lettre et le nombre apparaissent clairement comme les moyens d'accès à l'élection par le verbe et la science ancienne, traditionnelle, mais aussi populaire, diffractée et déformée mais perdurant néanmoins dans les usages, ignorante d'elle-même et illustrant d'autant plus la perpétuation anonyme du régime de l'arcane. L'usage de ces cryptogrammes sous-entend le parcours initiatique d'une lecture interrogative multidirectionnelle et inventive, mais aussi historique.

Ce parcours implique également la fragmentation, la récurrence auxquelles se lient l'exégèse et l'usage anagogique de la lecture (et non pas interprétative), dans la mesure où il s'agit de remonter, pour le lecteur, vers l'origine intérieure de l'écriture, par sa traversée du sang comme métaphore de l'origine du corps et de la vie, toujours dans leurs aspects cruels et instantanés.

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

Expérience du voile et de la pudeur, la cryptographie se révèle être en rapport étroit avec la situation complexe du créateur : d'abord en corrélation avec lui-même et la quête de ses parcours identitaires dans leur diversité et leur éclatement ; en rapport également avec le lecteur dont il s'agit de solliciter une figure active, celle d'un compagnon d'élection qui réalise l'expérience érotisée de la lecture en étant avisé, voyeur, ouvert et séducteur des récits, dont il peut saisir alors les enjeux d'intériorité.

L'énigme

Une autre figure relevant également de la cryptographie hante et constitue une structure privilégiée de l'écriture des trois écrivains : il s'agit de l'énigme. En effet le lecteur des textes déjà cités se trouve confronté à un double niveau de difficulté :

Le premier niveau correspond à la définition de l'énigme telle que donnée par le dictionnaire Le Robert : « chose à deviner d'après une définition ou une description faite en termes ambigus ou obscurs » ; en effet les textes sont confus, étranges, hachés. On retrouve des bribes, des morceaux échappés du narrateur qui reste lui-même la cause principale de ce manque, de ce vide.

Le narrateur semble en effet dépassé par la force du récit qui déploie malgré le narrateur, ses résurgences obscures. La force de fiction ou d'écriture entraîne et saisit dans son mouvement toutes les instances en présence, les mêlent, les annihilent pour se montrer en tant que tel ; elle semble désigner un secret à lever ou à formuler.

Le second niveau concerne la distinction même de ces récits dont le but n'est pas seulement de raconter ou de narrer , mais de construire, d'élaborer, d'assembler et de désassembler selon des lois non plus sémantiques, mais formelles.

Dans ce cadre, l'énigme permet de marquer l'inscription du discontinu et de la perte comme moteur essentiel de l'écriture. La dimension ludique intervient également et introduit le jeu comme une disposition formelle à laquelle est pourtant suspendu le poids de la destinée comme il l'est dans علم الجفر**.** La vie se mesure ainsi à l'aune de l'écriture : ce paramètre introduit même le doute quant à la précession de l'une par l'autre.

On peut ajouter que l'énigme s'inscrit comme destination de l'écriture à laquelle il n'est pas prescrit de lever les voiles, de faire disparaître les ambiguïtés ou d'éclaircir un monde obscur marqué par les défaillances, les faiblesses et l'épaisseur. Ce monde extérieur est en fait le lieu de manifestation des forces tutélaires et/ou des forces intérieures qui animent le créateur et le contraigne à aller au-delà de ses possibilités conscientes. Même la vision, lorsqu'elle existe, demeure inaccessible, marquée par le doute et le dynamisme intrinsèque qui l'emporte.

L'énigme représente, en outre, le mouvement même de la conversion symbolique, de l'opération de l'écriture qui travaille sur des éléments biographiques, consent à les poser, et à en scruter longuement les composantes « informatives ou combinatoires ». Cette figure devient, en termes à la fois littéraires et triviaux, « un point de vue sur sa propre vie », à travers lequel on tente de visionner l'enchaînement des faits, donc des signifiants

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

à même de produire l'épaisseur de leur dérobement, qui reste la seule trace de la vie.

L'énigme est donc une mise en perspective de la confrontation avec la mort : mort de soi et des autres, mort des mots épuisés dans leur propre retournement d'obscurité et de contingence. La conversion symbolique ainsi prise en charge est un moment de traversée, celui où l'identité sociale et historique, déterminée par les paramètres d'une vie, est happée par la force d'Eros et de la création poétique pour se transformer, c'est à dire devenir autre et permettre ainsi l'accès à un autre « moi ».

Ce cryptogramme de l'énigme est d'ailleurs activé de diverses manières dans les œuvres abordées : le recours au talisman comme nomination, en dernière instance, de la saisie intuitive des sens, en même temps que leur échappée ; le recours à certains symboles mythologiques, dont celui ultime de la Simorgh, ou de l'androgyne, tous ces subterfuges désignent l'écriture comme un nœud associatif/dissociatif, une opération dont l'essence, les objectifs, la configuration restent de l'ordre de la magie et de l'initiation. On y accède selon un ordre intérieur et complexe qui stipule une transformation implicite et interdite.

Le cryptogramme, dans sa fonction de dissimulation et de codage, rejoint ici le sceau, gestuelle de chair et de sang, signature unique, refermée sur le secret dont elle est dépositaire. Le cryptogramme de l'énigme désigne donc le pouvoir de l'étrangeté fondatrice, signe de reconnaissance, de perte du nom et de l'identité qui est alors remplacée par le chiffrage.

L'énigme est également spatialement délimitée : elle s'incarne dans la nouvelle, comme chez Dib. Ses textes, courts et denses, comportent le plus souvent un foisonnement mystérieux, indécidable, qu'une narration à la fois précise et indigente, contribue à rendre plus fortement autonome.

L'énigme converge vers la parabole chez Khatibi, mais une parabole absente à elle-même, dont le sens anagogique est dévié parce qu'il ne relève que de la mythologie biographique, linguistique et créative, de l'auteur.

Le cryptogramme de l'énigme inscrit l'identité masquée dont se réclament ces auteurs dont les parcours renvoient à de multiples appartenances culturelles, mais qui déclinent néanmoins un enracinement, même fugace, même problématique dans un territoire d'origine dans lequel la parole est d'abord opération d'altérité et de différence. [149] Toute parole est ainsi une prolongation insituable de soi et ainsi dangereuse. Nos trois écrivains ont pris ce risque et c'est également lui qu'ils traduisent en choisissant l'énigme et son pouvoir de délitement.

Le lecteur est pris dans les rets de cette dialectique mortelle à laquelle il ne peut entièrement se soustraire : il est face à une intériorité qui se donne mais se dérobe comme c'est le cas dans le cadre d'une opération de séduction érotique et intellectuelle ; il est également face à sa propre intériorité dont il doit retrouver ou fonder le cheminement, les jalons, les haltes.

[149] Voir la première partie de notre travail, notamment Situation de l'écriture de la difficulté chez les auteurs maghrébins choisis, page 61.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Il se confronte à un travail, au sens herméneutique du terme, nécessaire à mener pour rentrer à la fois dans l'œuvre et en soi. L'énigme, comme le symbole, reprend ses droits étymologiques : elle implique paradoxalement le partage, le passage, la circulation, l'élaboration de codes fondés sur la vision intérieure, qui ne se reconnaissent plus selon les modalités de l'écriture, mais selon celle de l'instantanéité, de la cruauté, du désir, mais aussi, bien au-delà, de l'interrogation lancinante et insistante des « fins dernières », toujours dans la perspective d'interroger le non-dit de la science, discours de pouvoir, déchiré ici et repris par ses lambeaux et ses apories.

L'écriture talismanique

Cette dernière constitue une opération privilégiée grâce à laquelle l'écriture se décline sous la double démarche que nous avons déjà citée plus haut [150] : au niveau du texte, mais également au niveau de la qualité, de l'organisation et de la signification formelle et ontologique de celui-ci. L'écriture et la mise en texte sont utilisées comme des moyens de se protéger, c'est à dire d'échapper au repérage catégoriel produit par les lecteurs potentiels du texte.

Elles permettent d'échapper à la violence qui leur est faite par ce biais, en en produisant une autre, c'est à dire en inscrivant une graphie nécessaire au texte, recouvrant et exilant le sens, ou du moins le différant et ne le rendant accessible que dans le cadre d'une attitude herméneutique produite par le lecteur.

Nos trois auteurs utilisent, à un moment ou à un autre de leurs œuvres, le recours au talisman en faisant de ce cryptogramme un élément essentiel de la compréhension de leur écriture et de leur esthétique. La difficulté est au centre de ce choix, dont nous avons fait remarquer le caractère fondateur.

Dib, le précurseur de l'écriture talismanique

Le talisman, nouvelle du recueil qui porte le même nom, énonce, dès son titre, le projet cryptographique. La définition du Robert précise l'origine arabe du mot, d'une part, et souligne son rapport avec la magie : « objet sur lequel sont gravés ou inscrits des signes consacrés, et auxquels on attribue des vertus magiques, de protection, de pouvoir. »

Cette nouvelle apparaît comme une variante plus achevée, plus élaborée, mais également plus positive d'une autre, portant le titre de La dalle écrite [151] . Le projet cryptographique, ici, semble indiquer qu'il s'agit, par le biais du récit, de transcrire une tentative d'énonciation sublimatoire d'une réalité, ou plutôt un rapport à la réalité, indicible, intraduisible en tant que tel, et donc nécessairement redevable d'une transposition, d'une

[150] Voir page96, le ruban de Moébius.

[151] In *Le Talisman*, page 41.

métaphorisation. L'essence de la réalité ne peut donc être approchable qu'à travers des analogies, des rapprochements ou des paraboles.

Dans cette très belle nouvelle, s'affirme déjà une conception originale du monde et de l'écriture. Nous la mettrons d'abord en rapport avec La dalleécrite, dont elle est la continuation.

Le je, narrateur, dans la dalle écrite, remarque une pierre sur laquelle se trouvent écrits des caractères étranges qui l'attirent et lui échappent simultanément malgré la familiarité qu'il croit y reconnaître :

« Sur le point de m'éloigner, je regarde cependant de plus près les caractères qui sont devant mes yeux. Ils se sont brouillés. Je ne reconnais plus les mots que mes lèvres viennent de prononcer. » [152]

Précédemment, le narrateur avait cru reconnaître dans les termes écrits, un passage coranique très usité, notamment dans le cadre du soufisme. La référence au Livre est ici, implicitement glissée tandis que jusqu' à la page 47, est sans cesse réitéré l'espoir de lire, de reconnaître, d'énoncer.

Cet espoir est sans cesse floué, relancé. Loin de considérer ces faits comme anodins, ou du moins comme secondaires, le narrateur culpabilise ce qui semble être une incapacité de déchiffrage, et évalue sa situation d'une manière inattendue :

« Peut-être ne suis-je qu'une offrande par quoi notre monde a voulu se concilier quelque chose d'inconnu. Ou peut-être ne suis-je qu'une victime jetée en sacrifice. C'est pour cela et rien d'autre !qu'a cessé brusquement toute communication entre les hommes et moi…Je serai alors sauvé. » [153]

Le narrateur se considère comme une victime sacrificielle ou comme un bouc émissaire, sorte d'intermédiaire contre son gré, entre le monde des hommes et celui de l'inconnu, entre le monde des signes et celui de l'inconnaissable.

Il s'attribue donc une fonction en rapport avec la sacralité, et ce d'autant plus qu'il cite le Coran, par un de ses passages les plus significatifs : la responsabilité humaine ; mais cette responsabilité dépasse les limites simplement morales ou même théologiques.

Il s'agit ici d'un plan proprement existentiel, cosmogonique, spirituel. Le narrateur se trouve donc au centre de fluctuations de puissances et de signes qui le dépassent et le prennent pourtant comme intermédiaire et transfuge. La responsabilité humaine dont il est question dans le verset du dépôt s'appelle en arabe الأمانة, terme très lourd de sens et de conséquences, puisqu'il suppose chez celui qui prend cet engagement, le fait de s'y tenir très strictement et de le mener jusqu'à son terme. [154]

La trahison de cet engagement entraîne des conséquences graves pas toujours saisissables immédiatement par l'homme. Or celui-ci est caractérisé par l'oubli et la négligence qui affectent de manière notoire ses pensées et ses actes. A la lumière de ce

[152] ***Idem., page 46.***

[153] ***Idem., page 48.***

[154] Voir Coran, Sourate 33, Verset 72.

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

contexte, l'énoncé mystérieux, rebelle, à moitié effacé, donne un sens nouveau au texte de la nouvelle et au récit des faits : n'est-ce pas l'oubli, l'insouciance, le manque de concentration qui font que l'homme ne sait plus lire, notamment ce que porte la pierre, mais aussi tout son environnement. L'homme n'est-il pas également un oublieux de la mort, présente pourtant au cœur même de la vie.

Ces interrogations, surgies de la matière même du texte, lient écriture, lecture, responsabilité spirituelle et confèrent aux signes une épaisseur à la fois lumineuse et obscure. L'évidence momentanée du discours coranique est remise en question par son éventement, son inaccessibilité progressive qu'on ne sait à qui ou à quoi attribuer : au discours coranique lui–même ou à l'incapacité/impossibilité humaines.

Ainsi se dessine la mouvance indéfectible sur laquelle évoluera la pratique de l'écriture chez Mohammed Dib : est-ce les « choses » qui sont obscures parce que d'une nature tellement différente de celle de l'homme ; ou est-ce ce dernier qui est inconséquent, superficiel, incapable ? La question est toujours posée dans l'œuvre depuis le départ et jusqu'à ses prolongements les plus actuels.

On constatera également ici, la nature de « puzzle » que revêt la réalité, « puzzle » dans lequel semble suspendue des sens toujours fuyants. L'écriture comme la lecture, portent en elles-mêmes une sorte de désenchantement fondamental, une souffrance, celle même de leur condition d'imperfection, d'approximation, mais aussi de trahison par rapport à une mission presque idéale d'abord destinée à l'homme.

Le Livre, c'est à dire le mythe coranique, traverse le texte et le disjoint, car il l'investit d'un écho particulier, qui le situe tout en le déportant, sur le plan spirituel, éthique, métaphysique. Simultanément, cet investissement d'une référence culturelle majeure ne se fait pas du tout selon des termes traditionnels ou habituels puisque le verbe dont il s'agit ne recouvre pas les pleins pouvoirs : il est comme balbutiant, présent dans les interstices d'une lecture rapide, hésitante, fluctuante, destinée à disparaître et à ne jamais livrer les secrets de sa présence en clair-obscur.

Il est ici comme une inquiétude lancinante, selon un plan spatial, fait de glissements, d'espaces inattendus se découvrant derrière les évidences et les éléments de la réalité immédiatement saisissables.

La nouvelle intitulée *Le talisman* vient parachever les réseaux de constitution de la problématique de l'écriture qui s'ouvre ici. Cette nouvelle débute là où s'achève la précédente : le sacrifice, dont il était question dans la nouvelle précédente va s'accomplir.

Le narrateur du talisman raconte notamment les circonstances de son supplice et ses conséquences directes et pour le moins inattendues. Le plan « spatial », dont nous parlions plus haut, apparaît ici plus clairement et plus radicalement ; la nouvelle commence par ces termes :

« Je suis revenu chez moi. Ce n'est pas un rêve. J'ai retrouvé mes montagnes.» [155]

La remarque « ce n'est pas un rêve » prendra tout son sens par la suite lorsqu'elle permettra de comprendre qu'il ne s'agit plus d'une réalité cartésienne, dont parle le

[155] ***In Le Talisman, page 123.***

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

narrateur, binaire et exclusive. Il s'agit d'une « réalité-autre », celle qui s'apparente au « paysage de plus » qui abrite non plus la réalité des corps, mais celle des âmes :

« Dans ce cas, le gardien de ces lieux, ce sera moi. Je n'ai plus besoin pour m'abriter, d'une maison, pour me réchauffer, d'un âtre, pour subsister, des fruits de la terre. J'habite l'air et la lumière qui brilleront éternellement. » [156]

Le « je » du narrateur se pose ici dans une perspective poétique, du moins c'est ce qu'une première approche engage à penser. Néanmoins, on remarque que l'énonciation est très claire : elle pose et revendique méthodologiquement un statut nouveau pour le « je » qui ne répond plus aux normes de l'existence humaine. Ce « je », tel qu'il se présente dans le texte, n'a plus besoin de toit, n'a plus besoin de feu, ni de nourriture. Il subsiste sans cela, ou plutôt sa voix subsiste, et arrive jusqu'au lecteur à travers le texte écrit, qui se propose alors de devenir un espace de transfert (trans/fert : c'est à dire modification du faire habituel, que ce soit sur le plan de l'écriture ou sur le plan de la représentation.). Le « je » habite l'air et la lumière, deux éléments en étroit rapport avec l'immatériel, l'intangible, l'insituable, néanmoins de l'ordre de la subsistance, ici et maintenant, dans des modalités reconnaissables et nécessaires.

Le « je » se désigne également « gardien des lieux », « veilleur ». On connaît cette terminologie (en arabe dialectal, notamment) dans la tradition maghrébine ; de façon générale, les lieux, surtout ceux qui sont qualifiés de familiers, étant « habités » par un gardien qui les protège et leur confère une ambiance particulière, bénéfique ou maléfique, positive ou négative.

Ce gardien est, en fait, l'âme des lieux, situation sans lieu, tel est le déplacement majeur qu'effectue ici l'écriture dibienne dans cette nouvelle et qui sera, par la suite, travaillée et retravaillée, dans des perspectives plus complexes.

Le monde, ici, se confond presque avec un rêve ; il est lui-même le produit d'un rêve. On assiste implicitement à une indicible conversion de l'écriture : cette dernière ne produit pas, elle est produite par une voix sans instance précise, une voix qui se déroule et se dérobe, qui installe son « dire comme un faire » ; un « faire » qui abolit le monde concret pour lui substituer un monde d'étrangeté radicale.

Et cette étrangeté parle. En cet univers, tout paysage implique une déchirure par laquelle s'engouffrent l'inimaginable, l'incertain, le secret dans la forme paradoxale d'un silence parlant. Au-delà de l'histoire/Histoire, au-delà des circonstances du récit, au-delà même de l'acte d'écriture, il existe donc une voix/voie qui subsume toutes les autres et les fait taire, qui arrache donc les précédents repères et les restitue, modifiés, saccagés, relativisés surtout.

Cette voix au cœur/ou derrière toutes les autres est la voix/voie poétique : verbe oraculaire, sans visage ; voix du masque et du secret qui fait parler mais se maintient dans l'ombre et le silence ; voix sacrale parce que déférant aux choses qui nous entourent la puissance et la force du cosmos ; voix de la mort, autre et Autre qui parlent alors à l'unisson, l'un vêtu de l'autre. Ce lieu ténu, intangible suppose d'abord un itinéraire singulier : la nouvelle reprend les circonstances de la mise en place de ce statut

[156] ***Idem., page 138.***

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

particulier : la guerre, et plus précisément quinze jours de cette guerre, durant lesquels le narrateur et la plupart des membres de sa famille sont emmenés dans une sorte d'ancien hammam, qui est, en fait, devenu un centre d'interrogatoire et de torture.

Il y sera supplicié, puis tué avec d'autres de ses compagnons d'infortune. Durant la séance de torture qui le concerne, il découvrira une vérité essentielle qui est en rapport avec des signes entrevus durant son état d'inconscience et de déchirure physique :

- L'état de semi-conscience ou d'évanouissement dans laquelle il se trouve sous l'effet de la torture, lui permet d'avoir la vision de signes peu conventionnels :

« J'interrogeais, sur le voile rouge de mes paupières, des signes, des paraphes, des marques qui flambaient, tremblaient, dansaient. Dessiné à traits de feu, chaque symbole apparaissait, d'abord inachevé, avec des vides de place en place, puis se précisait… » [157]

- L'opération de lecture de ces signes se révèle difficile. Les ayant « retourné » dans tous les sens, le narrateur s'aperçoit que leur « décryptage » n'est possible que s'il tient compte « d'intentions » النيات qu'il a eu pendant son enfance, en confectionnant des « sortes de talismans » qu'il destinait principalement et innocemment, à protéger ceux de son entourage, qu'il aimait.

Il explique cette relation par le fait qu'il avait alors produit, étant enfant, des écritures, des signes, des intentions bénéfiques, qui lui reviennent au moment de sa mort pour lui dévoiler leur propre secret : celui de l'intentionnalité des actions et des signes, surtout, qui ne sont jamais produits en vain, mais possèdent la particularité quasi magique de revenir vers celui qui les a produits, transfigurés et porteurs des pouvoirs qu'il y a lui-même déposés.

On retrouve ici, de puissants mythes populaires qui refusent d'entériner le non-sens et l'absurdité des actions humaines. Celles-ci ont un visage, une fin, des retombées, ici, inattendues, spectaculaires, mais principalement intérieures.

Elles donnent au narrateur la capacité de lire, de saisir, d'établir des liens subtils entre les faits, les temporalités, les personnages. Ainsi derrière la haine apparaît la tolérance, parce que derrière la surface terrible du monde, d'autres possibilités de lecture de celui-ci apparaissent, insaisissables de suite et liés au symboles et à leur capacité de reconversion.

Les symboles sont ici « les signes peu conventionnels » : ils ne réfèrent pas à l'ordre établi, comme ils ne réfèrent pas à l'écriture prise comme simple opération de retranscription d'une réalité superficielle et immédiate à l'aide de la transparence de caractères écrits : en fait,

« …dessiné à traits de feu, chaque symbole apparaissait d'abord inachevé, avec des vides de place en place, puis se précisait. Des formes annelées ne tardèrent pas ainsi à s'articuler en une ligne enroulée sur elle-même, à l'intérieur d'un carré aux côtés invisibles. La spirale se grava devant ma vue profonde, ne s'effaça

[157] ***In Le Talisman, pp. 134/135.***

plus. » [158]

La spirale va ensuite devenir « hiéroglyphe », signe indéchiffrable donc, ou qui nécessite une interprétation, c'est à dire une élaboration « abstractive ou imaginative », basée sur une corrélation entre le signe, quelque arbitraire qu'il soit et l'élément qu'il désigne dans la réalité ou une représentation de cette réalité.

Le narrateur pense alors « à une langue située au-delà de toutes les autres langues » : solution sans solution à sa recherche. Ce n'est que lorsque « le souvenir sans prix » lui revient, qu'il se sent prés du but.

Le narrateur se souvient, acte essentiel, dépositaire, mais également, au-delà de tous les savoirs.

Se souvenir, c'est tendre un lien entre le passé et le présent, c'est trouver un lien entre une intériorité insituable (dont fait partie le passé), et le présent, quel que soit l'état de ce présent.

Se souvenir, c'est également savoir s'arrêter, savoir suspendre l'écoulement du temps, en l'interrogeant, en le scrutant, en en faisant une lecture herméneutique qui tente de restaurer une profondeur aux choses, aux évènements qui nous arrivent, sans

que le sens soit toujours évident.

Le souvenir a donc un rapport avec l'acte d'écrire. Dans la situation présentée dans *Le Talisman*, le souvenir a également un rapport avec l'enfance, âge particulier, marqué par l'innocence, c'est à dire l'absence de préjugés, par le regard neuf porté sur les choses et sur l'entourage familier, qui révèlent alors une profondeur inattendue, des espaces et des liens éclectiques et peu conventionnels.

Ainsi, un geste d'enfant peut prendre une dimension mythique ou magique qui bouleverse les apparentes causalités de l'habitude et de la connaissance du monde. Ce qui accompagne l'écriture, c'est à dire l'envoi de l'objet qui porte les caractères, c'est l'intention, le vœu, c'est à dire la puissance du désir de l'enfant.

Ce désir, détaché de toute contingence, de toute relativisation par la raison, transforme ces objets en talismans protecteurs pour tous ceux qui seraient en contact avec eux. Ces talismans reviennent au narrateur en ces circonstances terribles et lui prodiguent, non pas une protection physique contre l'agression de la chair, mais une vision lucide et intérieure des choses, des évènements, du bien et du mal surtout ; vision qui l'apaise et le délivre.

Cette délivrance est liée au saisissement d'une énigme, comme si la difficulté, l'épreuve, étaient garantes de la profondeur de la vie et de son sens caché ou fuyant, qu'elle ne révèle pas clairement, mais plutôt dans l'enchevêtrement des circonstances qui constitue son opacité.

Le désir est donc nommément désigné comme une puissance à la fois fondatrice et transformatrice. Le désir « est envoyé » dans l'espace, dans le temps, à la rencontre du producteur du récit et du lecteur, qui lui rendront ainsi sa portée salvatrice et illuminatrice, puisqu'il permet de découvrir la destination intérieure des êtres et des choses.

[158] ***Idem., page 135.***

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

Le désir est ensuite dépassé par l'intentionnalité qu'il porte, qui va fructifier positivement loin de lui, mais également en lui pour celui qui l'a produit, c'est à dire qu'il deviendra producteur, nodal parce que permettant l'ouverture symbolique du monde et permettant alors à celui-ci d'exister au sens fort de ce terme c'est à dire être producteur d'être, de complexité et de plénitude derrière l'apparence déchirée des choses et des faits.

Simultanément, on retrouve ici la fonctionnalité d'un adage prophétique et divin qui s'énonce ainsi en arabe, l'acte ne vaut et ne se mesure qu'à son intentionnalité.

Cet adage est à la base de la philosophie populaire porteuse de générosité et d'espoir, qui fonde également les actions humaines dans un ailleurs, différent de la matérialité immédiate et de la causalité qu'elle installe, enchaînement quelquefois mécaniste des actes et des conséquences.

L'investissement de cette « praxis populaire » est ainsi repris dans le texte simultanément avec cette « théorie » du désir fondateur. *Le Talisman*, dans sa portée symbolique, montre ses facettes et ses dispositions à mettre en place une représentation de l'écriture qui cumule problématique traditionnelle et perspective de modernité : dans ce cadre, la cryptographie apparaît notamment comme cette démarche d'inscription simultanée d'espaces différenciés au départ et qui trouvent ici un terrain de rencontre, de résonance et de dialogue.

Espaces qui se chevauchent, se traversent et s'occultent, mais s'apportent également mutuellement des éclairages qui révèlent alors des points de fuite et de perspective inattendue : ainsi le tragique et l'absurde de la guerre sont ici entraînés vers une globalité qui les replace dans une perspective temporelle et ontologique plus large, plus ouverte où le sens peut dévoiler la profondeur et la lenteur de sa constitution, qui passent d'abord par un inévitable « bris des certitudes intérieures », par « une lacération des connaissances acquises et acceptées comme telles ».

La définition de l'acte, et par là même de l'action, de manière plus générale prend ici, un sens particulièrement décisif : l'acte d'avoir écrit des signes sur des pierres ou autre support est appelé par le narrateur circonstance, terme défini en ces termes par Le Robert : Particularité qui accompagne un fait, un événement, une situation.

« Dans la trame d'une vie, toute circonstance en implique une chaîne infinie et l'énonce globalement et instantanément. » Une circonstance accompagne toujours un fait, auquel elle prête sa qualité intrinsèque, sa capacité d'être identifié. Une circonstance entraîne une chaîne de circonstances dont elle sera en quelque sorte le succédané ou également le prototype.

C'est à dire le modèle abstrait, la disposition formelle qui orientera l'acte. « L'acte » envoyé au début de son existence par le narrateur, voyage dans l'épaisseur de son existence notamment, pour lui être restitué dans un présent, qui devient le présent par excellence, puisque éblouissant et révélateur, « convertisseur » en quelque sorte, d'une existence et porteur d'un sens ultime et magistral puisque lié à la mort.

L'intentionnalité première perdure et décharge sa protection et sa lumière, et prodigue l'apaisement. Ce constat est mis en rapport avec le statut et la mission de

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

l'homme tel que le présente le narrateur :

« Un homme est de même, forme et expression, graphie tracée sur la matière illimitée, vocable indifférencié de ce qui est. »,

et plus loin

« Je suis calligraphié sur le tissu de ce qui est. »

L'homme est donc une graphie, un signe : le narrateur dit être le signe à lire, à découvrir et même à entamer, à disloquer comme si toute lecture impliquait inévitablement une violence, une opération réductrice, de dommage et de souffrance, mais également une opération de reconstruction marquée par la brisure et l'étonnement.

Une lecture peut comporter une « intention négatrice » du signe qu'elle utilise pourtant, mais qu'elle veut vider et déposséder de lui-même, en tant que vocable, c'est à dire en tant que nomination unique, intérieure de tout être. Mais simultanément et paradoxalement, cette lecture négatrice amène le signe à devenir ce qu'il est partiellement, c'est à dire à pratiquer sa propre capacité à se découvrir comme signe. Elle n'est donc pas entièrement négative, mais plutôt nécessaire.

Le narrateur a, en outre, compris que les sacrificateurs, c'est à dire les tortionnaires sont issus de la « même matière » que lui. Grâce à « sa vue profonde » ou à « ses yeux du dedans » comme il en parle dans le texte de la nouvelle, il réussit à mettre en place une « philosophie du pardon », une générosité, qui désignent un autre point de vue que celui de la haine ou de l'opposition qui implique le rapport conflictuel entre deux peuples, jetés dans la guerre et la démence qu'elle entraîne.

On se rappellera à ce propos que le point de vue de la haine est traité ailleurs par le même auteur à travers la figure du chasseur, impitoyable tueur qui cède « au plaisir du crime » et du sang, quelquefois entièrement gratuit. [159]

« Il me semblait être parvenu à l'origine, au point indéfiniment différé où se croisent tous les chemins, toutes les nostalgies, toutes les promesses. Pendant que je me livrais à mon interrogation inquiète, le jour s'était levé sur un espace où la souffrance est réparation, le silence parole, le vide objet, la question réponse, le déchirement réconciliation. » [160]

On remarque, à la fin, la construction paradoxale et spectaculaire des groupes nominatifs qui posent à l'aide de la ponctuation et de la syntaxe, l'équivalence découverte par « le regard intérieur ». Au-delà des antinomies, des contradictions immédiates, de la vie et de la mort même, la voix du narrateur explicite le désir et sa loi de traversée, de transcendance et de réversibilité.

Si le narrateur de la dalle écrite se sent en quelque sorte, poursuivi par une malédiction dont les tenants et les aboutissants lui échappent, celui du Talisman trouve son salut dans son sacrifice.

On comprend alors que l'écriture doit accepter de subir les violences qui lui sont faites momentanément par les binarités et les oppositions conventionnelles, stéréo

[159] In *Le sommeil d'Eve*, pp. 125 à 134.

[160] In Le Talisman, p. 138.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

typiques et superficielles pour pouvoir surgir ailleurs, dans un lieu fondé par le désir, mais aussi par « l'intention ontologique », l'intention d'être, de saisir instantanément et dans sa transfiguration étrange le monde et son environnement immédiat.

L'écriture est donc ici une démarche talismanique, dans la mesure où elle essaie de restituer « l'épaisseur et la lumière » des choses, au-delà des compromis, des consensus et des a priori. Elle essaie de montrer « l'auréole rouge qui veille sur le paysage », c'est à dire la gangue d'étrangeté qui accompagne toute activité essentielle.

L'écriture talismanique est une libération, de la matérialité restrictive, des mots notamment, pour mieux ouvrir leur capacité à désigner la brèche qui fait de tout paysage « un autre paysage », habité par la différence intraitable. Ainsi la voix du narrateur peut momentanément devenir la voix de la sérénité, de l'intériorité, de la pérennité invisible mais d'autant plus réelle par ce caractère puisqu'elle échappe à la facticité inévitable de ce qui se voit.

Le talisman de Meddeb : les codes fondateurs de l'écriture

Le talisman apparaît selon plusieurs modalités et à l'issue de plusieurs circonstances dans le roman de Meddeb qui porte d'ailleurs le titre de *Talismano*. Symbolisme fondamental sur lequel nous reviendrons.

Nous allons aborder le talisman dans sa représentation matérielle, dessinée et réalisée dans le roman au moment du voyage du narrateur en Egypte, terre de la magie et de l'alchimie, dépositaire d'un passé non arabe et non musulman qui est ensuite devenue une terre de principauté et de royauté musulmane puisqu'elle a présidé au destin d'une partie du monde musulman, au moins pendant deux siècles.

Elle représente également la patrie de l'Hermétisme, doctrine liée à l'alchimie, mais elle reste également l'une des patries du pan arabisme : elle possède donc une situation de choix, tant du point de vue de la tradition que de la modernité. Elle apparaît donc de façon centrale dans le roman pour renforcer cette idée de centralité qui lui est liée, mais également une idée d'historicité et de couches civilisationnelles caractérisant un seul et même pays. L'hermétisme est également, ici, une référence au chiffrage de l'écriture par le narrateur/conteur/créateur qui pratique une écriture difficile, qu'il revendique en tant que telle ; même sa machine à écrire est une Hermès 3 ;

Pour le narrateur, les talismans du passé n'ont plus cours car s'ils ont prise sur les éléments et les puissances de la nature, leurs pouvoirs sont exclus de l'histoire sur laquelle ils n'ont pas de prise. Les talismans réellement effectifs sont ceux qui sont réalisés dans le présent, dans des contextes de recherche ou de création indépendants à des degrés divers de la tradition, qu'ils interrogent ou exploitent dans une perspective nouvelle et inédite.

Ainsi, le narrateur, dépositaire de l'écriture et des récits, dont le conte, va confectionner un talisman à la demande du vieux nubien [161] : les rôles sont donc inversés puisque un homme jeune, venu du Maghreb, terre des extrêmes, dont l'histoire est moins

[161] In *Talismano*, pages 150 et suivantes.

glorieuse que celle de l'Egypte, va apporter la puissance protectrice du talisman, mais surtout son caractère novateur et ouvert. Celui-ci qui s'appuie essentiellement sur la possibilité de réaffirmer et de montrer les interdépendances secrètes et souterraines qui existent entre des régions géographiques, mais également des secteurs de la pensée qui paraissent ou sont montrées et considérées comme très éloignées les unes des autres.

La relative jeunesse du narrateur est plus opérante que la vieillesse du nubien qui n'en est pas à sa première découverte de talismans venus du plus profond de l'histoire. De même, la formation poly culturelle de celui-ci va devenir plus opérante que la tradition ou du moins va permettre une réactivation « dévoilante » de celle-ci.

Du point de vue de l'écriture, le talisman troue en quelque sorte le « continuum » graphique du roman, pour se présenter comme une dérogation à la règle générale de l'écriture qui consiste à ne faire apparaître que très rarement des illustrations ou des représentations, qu'elles appartiennent à des domaines voisins de l'écriture à proprement dit ou qu'elles soient de véritables dessins ou illustrations.

Ainsi on parlera ici de pictogrammes, puisqu'il s'agit de signes très stylisés, qui se situent entre le trait simple et schématique, d'une part et le symbole, d'autre part. On peut noter que le recours au talisman installe une sorte d'arrêt sur image, qui confère à cette dernière une sorte de profondeur et de résonance, qui vont jouer un rôle, aussi bien au niveau du chapitre dans lequel il apparaît que dans ceux qui suivent ou ceux qui précèdent. Il faut rappeler, à ce titre, que le talisman se trouve en fait à la fin du troisième chapitre Idole/ghetto, situé lui-même entre Retour/prostitution et Procession/outre-monde, respectivement deuxième et quatrième chapitres, après le prologue et avant l'épilogue. Il occupe donc une position centrale qui est bien mise en évidence.

Or, le centre et l'idée qu'il prend en charge occupe une position stratégique dans la géographie sacrée, notamment celle qui a trait au monde antique ; dans ce contexte, l'Égypte possédait ce qualificatif de terre sacrée, lié à ce centre. Sur une carte, on peut aisément constater cette centralité.

On peut donc parler du choix du narrateur comme un choix justifié, trouvant ses assises aussi bien dans la géographie matérielle que dans la représentation symbolique de cette terre.

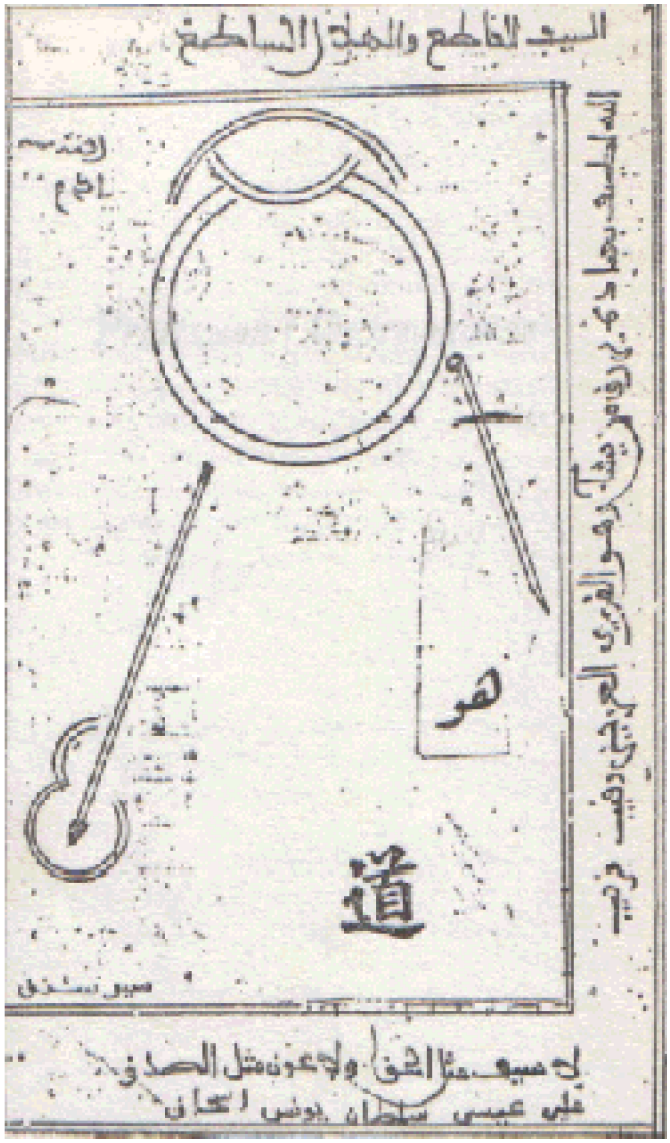
Le recours à cette représentation particulière qu'est le talisman peut également se justifier par le fait qu'il s'agit ici « d'un excédent » de l'écriture ; il y a en effet dérivation par excès, à partir de l'écriture, c'est à dire un empiètement sur les limites de plusieurs systèmes signifiants comme l'écriture, les idéogrammes, le dessin et les symboles plus ou moins connus et plus ou moins traditionnels.

Cet excès se situe dans « l'esprit de la narration » qui rapporte et organise des dépassements multiples qui remettent en question l'ordre social et culturel.

Par ailleurs, le talisman prend, ici, en charge des associations et des réunions difficilement envisageables pour une pensée extérieure au raisonnement et à la vision du monde sur lesquelles il s'organise. Les rapprochements qu'il effectue, entre des civilisations très différentes les unes des autres sont notamment possibles grâce à l'espace ouvert et créatif clairement délimité, du talisman, tel qu'il apparaît à la page153.

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

On voit également apparaître l'idée qu'il s'agit d'un moyen dérivé, pour le narrateur, de mettre en évidence une pensée différente, elle-même basée sur une « logique idéographique », sorte de déplacement synthétique de la pensée, qui, au lieu de dissocier et de différencier, se met à essayer de trouver les liens secrets et inapparents entre les objets et les idées.



Le talisman tel qu'il apparaît à la page 153 de Talismano.

La juxtaposition de l'idéogramme du Tao avec le pronom personnel arabe « huwa » (هو) désignant dans le contexte soufi, la situation d'union ou de rencontre avec Allah peut rappeler le Hadith attribué au Prophète et selon lequel le musulman peut aller à la quête de la connaissance jusqu'en Chine ; de même qu'il lui est recommandé cette même quête du berceau jusqu'à la mort.

On remarquera ici les rapprochements entre les extrêmes : du moyen orient à l'extrême orient, puis sur un autre ordre, de la vie et de la mort, bords éloignés les uns des autres que l'opération, pour ainsi dire magique de la connaissance, va pouvoir

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

rapprocher.

Ces préceptes sous-tendant l'écriture du narrateur offrent donc un modèle symbolique de vie et de déplacement dans l'espace qui conduisent eux-mêmes à une vision du monde dans laquelle la connaissance ou la science jouent un rôle fondateur et organisateur, même lorsque cette connaissance est d'ordre intérieure et initiatique.

L'œuvre apparaît également comme l'espace de réalisation de ce modèle ontologique notamment, puisqu'elle s'organise autour de déplacements qui sont également symboliques d'interrogations fondamentales tant du point de vue culturel, qu'idéologique, mais également symbolique et ontologique.

La juxtaposition de ces symboles s'appuie sur la désignation de l'Ipséité (divine ou métaphysique), c'est à dire qu'elle renvoie à un caractère étranger ou autre, l'altérité par excellence étant à double reprise désignée par des termes dont le statut graphique et grammatical est problématique, d'autant plus qu'ils sont généralement utilisés en dehors de toute syntaxe et même de toute sémantique comme s'il fallait mettre en avant leur caractère incomparable, unique et par là même explosif/ exclusif de toute nomination et de toute langue, car un au-delà de la langue est ici désigné, relevant plus de la passion ou de l'illumination (au sens rimbaldien du terme également).

Le tao renvoie encore plus fortement à cette idée très puissante de modèle inconnu, insituable et indéfinissable puisqu'il est lié à une sorte de définition négative. [162]

Cette voie exclusive est essentiellement en rapport avec la négativité, concept dont les différents sens peuvent ici être exploités pour mieux expliquer la position de

Meddeb, chercheur d'être, comme nous l'avions défini en introduction de ce travail.

Le corollaire de cette démarche de dévoilement des « correspondances secrètes » existantes entre les éléments les plus inattendus et les plus éloignés, est l'apparence de morcellement et de collage, qui semble exister entre les composantes du roman, qu'elles soient parties intégrantes de l'Histoire ou de l'histoire, dans le roman *Talismano*.

Le talisman chez Meddeb, peut se lire également comme une sorte d'ersatz de l'art du morcellement, qu'il utilise dans la construction de ce premier roman ; dont le caractère éclaté répond en réalité, comme nous l'avons dit précédemment, à des critères architecturaux et narratifs qui s'inspirent eux-mêmes de l'ésotérisme, et de l'exploitation graphique qui s'y rattache le plus souvent.

Ainsi, dans l'espace pluridisciplinaire qu'il pose et désigne d'emblée, et par la liberté qu'il implique, le talisman apparaît comme le moyen symbolique d'exclure toute tentative de systématisation culturelle, et de repousser toute tentation d'enfermement dans une problématique unidimensionnelle et définitivement établie.

Il constitue un appel au multiple, aux comparatismes qui s'opposent aux démarches exclusives et classificatoires ; et plus profondément encore il a pour but de susciter « un aiguisement du regard et de l'approche », qui apprend alors à aller au-delà des

[162] In *Le Tao tö king, Lao Tseu*, Gallimard idées, 1967, préface de Etiemble. « Le regardant, on ne le voit pas, on le nomme l'invisible ; l'écoutant, on nel'entend pas, on le nomme l'inaudible ; le touchant, on ne le sent pas, on le nomme l'impalpable ; ces trois états dont l'essence est indéchiffrable se confondent finalement en un. ».

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

conventions et des consensus doxiques qui font les opinions de la majorité, c'est à dire du sens commun et de la pensée ronronnante enfermée dans des certitudes, qui sont alors à l'origine des fanatismes et des extrémismes.

Comme nous l'avons dit, plusieurs signes, sous-tendant des aires et des enjeux de pensées très différents, mais également très complexes, voisinent les uns à côté des autres et esquissent tous une tension unique vers ce qui est appelé l'unité, mais constitue en fait un lieu problématique, absent et utopique, sur et dans lequel les désirs viennent se cristalliser et prendre une forme à la fois indécise et pourtant intensément désignée.

Ce qui compte alors, est cette désignation, le travail sur soi et le trajet intellectuel et affectif qu'elle implique .Cette désignation active le désir et le maintient vivant dans l'instantanéité qui la constitue et fait sa particularité en réalité intraduisible .

Mais il faut également préciser qu'elle est le travail littéraire lui-même, travail de nomination de la vie, plus précisément de la vitalité, qui est intensité dynamique et toujours en recommencement fuyant. On peut avancer momentanément que la littérature comme le propose certaines approches sociocritiques constitue ce lieu utopique, ce lieu du faire et de l'écoute intense et créative que peut avoir l'œuvre vis à vis de la société.

L'enjeu vital de cette « caisse de résonance » est notamment la création de mythes, mais également la rencontre créative avec la culture, les représentations socialisées et dominantes, rencontre qui correspond à une élaboration de repères et à un positionnement ontologique, recherche de la voie (voix) qui mène notamment à soi.

Dans le talisman, tel qu'il est convoqué dans le roman, apparaissent également, en plus des représentations graphiques, des symboles géométriques et spatiaux, qui désignent de manière codée, les principes féminin et masculin, la ligne droite et la courbe correspondant à chacun d'eux dans une approche très stylisée, notamment la flèche pénétrant le cercle suggérant ici la rencontre sexualisée ou la pénétration ou d'une manière indirecte la fécondation.

La place du talisman dans le roman et l'importance, qu'il suggère, de la sexualité , et au-delà de la rencontre ou de la conjugaison variée des deux principes liés notamment au Tao, c'est à dire le yin et le yang, propose une approche de l'Histoire fondée sur des principes différents de ceux du marxisme par exemple, mais se rapprochant indirectement des explications psychanalytiques proposées au comportement individuel, et qui demandent par conséquent à être adaptés à l'approche de l'Histoire sociale et culturelle.

Mais on y relit également plus qu'un mythe à proprement dit, une démarche mythologisante et « archaïsante » qui cherche au-delà des complexifications modernes et propres à la modernité (ce qui constitue une nuance importante), à retrouver une « forme-sens » au delà de tous les évènements et leur apparente diversité, qui modèlerait l'histoire et lui prescrirait un déroulement toujours inattendu et renouvelé.

Déroulement constitué autour de la sexualité et des échanges fondateurs que celle-ci a imposés dans les sociétés humaines, tels que l'anthropologie et l'ethnologie les ont mis en évidence ; les interdits, les tabous et leur dépassements approchés notamment en terme de dépense, constituent donc les termes essentiels de cette topologie de la connaissance intérieure de l'Histoire , qui pose également les arts ésotériques de lecture

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

et de déchiffrement du monde, toujours au-delà des apparences et de la diversité.

Le talisman est donc également le dépositaire représentatif de tous les arts magiques dissimulés dans le texte de *Talismano* et montre ainsi que le narrateur, dans l'architecture même qu'il donne au roman, utilise la subversion des savoirs modernes et de la science positive dont nous sommes encore les héritiers de façon plus ou moins directe ; science qui est actuellement considérée comme un « super discours » qui échappe en dernière instance, à toute remise en question fondamentale.

Elle est en fait considérée comme « le mot de la fin », discours et conception du monde indestructible et irréfutable, finitude qui clôt tous les espaces et ne permet plus d'échappée symbolique puisqu'elle exclut le mythe et cherche, d'une certaine manière, à le faire disparaître ou à réduire son intervention à des secteurs secondaires ou exclusivement individuels de la vie en société.

Parallèlement à cette démarche d'investissement des appareillages traditionnels d'approche du monde, il n'y a cependant pas de démarche nostalgique qui donnerait la prépondérance à ces catégories puisqu'elles se donnent à voir dans un déferlement carnavalesque qui les emporte toutes dans un gigantesque holocauste, une disparition qui désigne le texte littéraire toujours au-delà, notamment des idéologies, toujours dans la fragmentation jubilatoire de sa disparition.

Cette disparition est constituée de tous les codages qui le voilent et le rendent inopérant pour un lecteur non averti, c'est à dire non préparer**,** qui ne partage pas les mêmes relais du savoir que ceux du narrateur. Mais elle est également liée à sa propre théâtralisation dévastatrice et pourtant hiératique : mythe des mythes, qu'il démasque et entérine à la fois dans une démarche volontairement ambivalente mais nullement contradictoire.

Le talisman est lui-même le résultat de la science des signes dont se réclame le narrateur et dont il explique à différentes reprises son appropriation. Cette science des signes appelée علم الجفر une des appropriations que s'en fait le narrateur se présente comme suit :

« …n'est-ce rien que pour aider le mot à s'affranchir de sa réductionetde son exil hors les formes qui dévident le monde, pour l'appeler à une alliance implicite d'avec la perte hiéroglyphique ou idéogrammatique, pour l'enflammerdes couleurs dumonde, lui procurer la noblesse de la transmutation et de la transformation, l'aider à se déchaîner…l'autre procédure de représentation par réduction de la lettre. ». [163]

Donc le talisman qui unit le hiéroglyphe et l'idéogramme représente en fait la nomination et l'expression d'un rapport au monde désiré et recherché, car ils impliquent tous deux la possibilité de l'excès, du dépassement d'un ordre binaire étriqué et permet la traversée des langues et des langages, des cultures, des écritures et des nominations.

Cette traversée est possible car une liaison motivée entre le langage et le monde est mise en place, fondée essentiellement sur l'analogie, comme dans les langages sacrés et ésotériques .

[163] ***In Talismano, page 123.***

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

Liaison dont ils dévoilent les translations muettes où courent les rets entrecroisés du désir, de la violence et de l'être, maintenus dans leur état naturel, dans leur irruption sans médiation intellectuelle.

Khatibi : le talisman contre le saccage de l'enfance

L'écriture de Khatibi se caractérise par une difficulté différente de celle qu'on accorde à celle de Dib, par exemple.

En effet, elle apparaît comme plus travaillée, plus intellectuelle également, c'est à dire notamment plus structurée selon une modernité où l'influence occidentale, les discours sociaux et philosophiques sont nets, même s'ils sont interrogés, débattus pour mieux être réécrits ou réinscrits en filigranes, selon de nouvelles exigences qui sont celles de la narration ou éventuellement d'un narrateur difficilement situable.

Ainsi, le marxisme, la psychanalyse, la philosophie hégélienne et ses retombées semblent très proches de lui, malgré la distance qu'il cherche sans cesse à instaurer entre sa création et la part sans doute très active de ses connaissances, notamment universitaires, dans son approche littéraire.

Ainsi se réclame-t-il également de la poésie, en général, et plus particulièrement de Baudelaire et de Rimbaud, ou de la poésie populaire marocaine en langue dialectale, ou encore des pièces lapidaires et rythmées inspirées du Tao, comme dans Le lutteur de classes à la manière taoïste.

C'est donc d'abord par un rapport interrogatif, conflictuel, mouvementé que l'écriture et le livre se constituent, dans un va-et-vient qui implique la double position des savoirs et des approches que nous avons décrits succinctement plus haut, ainsi que la présence presque immanente de l'ironie, du dédoublement et du simulacre, qui empêchent alors la réalisation d'une écriture de la plénitude et tracent plutôt celles de l'angoisse, du conflit et de la distorsion ; écriture à travers laquelle l'approche et la nomination de soi, des autres et des choses passent inévitablement par un double mouvement de refus et d'acceptation différée, inscrit comme tel, dans cette tension qui le caractérise.

On peut aussi y lire une autre donnée de cette écriture intellectuelle, celle vulgairement appelé « le chiqué » ou encore « le m'as-tu-vu », car il s'agit de séduire l'autre, de s'exhiber dans la parure ou plutôt dans « l'oripeau » de l'autre, dans son mimétisme de l'autre tout en le montrant et quelquefois en rejetant simultanément cette position : double dédoublement donc, double déguisement, position intenable, rarement dépassée, et quand elle l'est c'est par ou plutôt grâce à l'usage des mots, de quelques mots, ou plutôt de quelques phrases assez puissantes pour dépasser les termes binaires et permettre alors à l'énonciation et les voix qui la portent d'opérer une reconversion symbolique qui libèrera cette instance, au moins momentanément, de la structuration intellectuelle et de la souffrance qu'elle induit, même silencieusement, dans l'être.

Le mot touche alors aux confins du texte dont il révèle la tension désirante et silencieuse : être ailleurs, nommer l'être ailleurs que dans tous ces lieux traversés ou habités par la pensée, la connaissance ou la doxa, les catégories « coloniales » et donc le rapport dominant/dominé.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Le narrateur multiple, blasé et malheureux de *La Mémoire tatouée,* n'explique pas « ce désir et ce rêve » discrets qui traversent la démarche autobiographique, et tenteront de se réaliser plus rationnellement dans La blessure du nom propre.

Mais il jalonne, « saupoudre », quelques passages de son récit autobiographique, de certaines données propres à expliquer la présence de cette « échappée utopique ou fantasmagorique », qui troue délibérément la narration de l'enfance et de l'adolescence.

Une de ces données se rapporte à l'usage récurrent du terme « talisman » dans le roman La mémoire tatouée. On retrouve cette utilisation lexicale dans les chapitres intitulés Adolescence à Marrakech et le corps et les mots. Ces chapitres coïncident avec l'entrée dans l'adolescence, comme le titre l'indique, et avec la découverte de la langue étrangère et sa poésie propre.

Il existe également dans le roman dont il est question des passages qui sont en rapport indirect avec un statut des mots qui se rapproche du talisman ou des contextes « magiques « dans lesquels celui-ci est utilisé ; contextes également marqués par l'étrange, par la charge d'inconnu et de mystère qui y sont déposés et attendent ici du lecteur ou du destinataire une démarche interrogative concernant leur travail impalpable de résorption d'un réel douloureux et angoissant.

La première occurrence du talismanapparaît en page 76, lors du départ du narrateur pour Marrakech, à l'âge de douze ans :

« Dans cet endormi, perlait une absence, ni interrogative, ni bourdonnante, l'orée d'un dégagement contradictoire qui le darda, au cœur du vertige, lui-même à ce moment, loin de la tribu et loin des morts de la maison, bien que la mère protégeât ses voyages avec un talisman autour du cou. Chute dans la durée chantante, la somnolence fragmentaire pesait. Il fut étourdi par le sommeil, le corps à la dérive et le front balançant. »

Le talisman est un don de la mère, un don destiné à la protection de l'enfant qui part en voyage. Ce dernier terme sera d'ailleurs employé au pluriel puisque le voyage à Marrakech initie tous les autres, qui seront pris en charge dans les chapitres suivants.

On remarque également que le contexte d'apparition du terme « talisman », sous-tend un recours, au moins momentanée à une pensée empreinte de magie prenant pour support matériel des signes, des écritures, des traces .

Ce contexte est donc en rapport avec un moment où le narrateur est envahi par l'endormissement et l'absence. Cette dernière « darde » le jeune garçon : le verbe renvoie ici à l'idée d'infliger une souffrance légère ou même momentanée, mais il comporte également une nuance de fixation, de centralisation dans un lieu problématique ici ou plutôt dans un état qui est celui de ressentir un vertige.

Ce dernier renvoie à un état d'annihilation ou de perte des repères. A ce moment, le narrateur note, par une distanciation remarquable puisqu'elle le concerne « il chute dans la durée chantante ». La durée chantante se rapproche de l'idée de scansion, de rythme, de temps mesuré au sens musical.

Le talisman semble donc indirectement lié à l'absence dans ou à travers un rythme, un peu comme ce peut-être le cas dans une transe. On est alors hors de soi, hors de la

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

conscience, dans un ailleurs des mots, qui peut être également la réintégration d'un état du corps harmonieux.

On note également ici le lien établi entre le talisman, les morts et la tribu, qui sont tous équivalent à des protecteurs, mais le talisman les résume, les condense. Il est donc en rapport avec la mémoire, puisqu'il prolonge la tribu dont il est alors une marque d'appartenance, comme pourrait l'être également un tatouage.

Le talisman est donc ici, en rapport avec un pouvoir de continuité qui rapproche le narrateur des lieux ou des espaces déjà habités, et par conséquent, rassurants et familiers de son enfance ; lieux liés à la mère et à l'amour qu'il lui vouait étant enfant.

Territoires d'appartenance et de désir donc dans lesquels l'instinct remplace le raisonnement au moins momentanément, de manière à préserver l'intégrité de l'être.

Dans la culture populaire, certains talismans sont constitués d'une seule phrase ; il s'agit, en général, d'un verset coranique. Ce verset, de par sa provenance, mais également en vertu des pouvoirs qui sont conférés à ce verbe et à ce discours particuliers (notamment dans leur aspect oral de prononciation et de profération) produit donc une véritable « aura » protectrice, c'est à dire qu'il constitue une sorte de territoire ou d'espace insituable, mais qui accompagne néanmoins le porteur ou le diseur, à travers lequel, ou dans lequel, les influences maléfiques ou négatives ou autres ne peuvent pénétrer.

Ce modèle « phonético-performant » semble se maintenir dans la narration et surtout dans l'énonciation puisqu'un certain nombre de formules énonciatives ou de tournures, mais également de phonèmes qui leur sont liés, apparaissent dans le texte de manière réitérative. Elles occupent une fonction dans le roman, qui est en rapport avec la force de l'oralité mais aussi avec la puissance suggestive de l'imaginaire coranique.

On peut néanmoins d'ores et déjà avancer que ces systèmes signifiants autres que ceux appartenant à la langue soutenue du roman, renvoient à une fonction de protection, de retour sur soi, dans un cadre désirant, heureux, qui préservent alors du pouvoir désagrégeant des mots impliqués dans la logique de la pensée et de la phrase.

Ce statut talismanique de la langue, n'est pourtant pas l'apanage de la langue coranique ; il existe sous forme magique pour la langue étrangère apprise à l'école puis au lycée ; on notera à la page 85 : « Par un coup de baguette, jaillissaient des montagnes habitées de mots étranges, chantant. » Les mots étranges, parce qu'étrangers, puisqu'il s'agit du cours de géographie, sont donc liés au chant, au rythme.

Dans les deux cas que nous venons d'exposer, les langues dont il s'agit, que ce soit le français ou l'arabe, sont « sémiotisées » : elles perdent leur valeur communicative pour laisser ressortir le rythme et les sonorités qui leur sont attachés en dehors de tout contexte référentiel.

Dans ce cadre, la poésie est également très importante, puisqu'elle permet de mettre en évidence l'aspect musical de la langue, sous un double aspect, à la fois institutionnalisé (système de versification, prosodie), mais également musicalement et magiquement libéré à travers la transmission orale notamment des sonorités qui peuvent prendre alors valeur incantatoire et magique, protectrice dans le cadre d'une nomination continue et presque symbiotique du monde puisque les liens manquants, les hiatus, sont

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

alors emportés ou effacés grâce au rythme qui imprime le mouvement et rapproche ainsi des termes préalablement éloignés les uns des autres.

Dans le chapitre intitulé le corps et les mots, page 89, on surprend à l'œuvre l'importance de l'écriture dans la langue étrangère : « Ecrire, bien écrire devenait notre technique terroriste, notre lien secret. »

L'écriture, ici, outre le fait qu'elle scelle le caractère clandestin d'une amitié, semble posséder des caractéristiques inclassables et difficilement décelables puisque malgré son caractère d'appartenance officielle à un système d'éducation dominant, elle permet néanmoins l'élaboration, par les adolescents concernés, d'un système de défense clandestin.

Ce dernier passe par l'appropriation de cette langue de façon à la posséder le mieux possible, pour mieux en user alors dans le sens voulu, à savoir l'ébranlement de l'intérieur, de sa syntaxe et de sa sémantique, à la manière de la technique stratégique « dite du cheval de Troie ».

Cette position stratégique ou plutôt tactique permet la lutte (non avouée, maintenue secrète) contre un adversaire plus puissant, aussi bien par les moyens dont il dispose, que par « le charme » qu'il exerce.

Il s'agit alors de faire semblant de vouloir devenir l'autre, sans jamais réellement y croire ou le faire : dans ce cadre volontairement ambiguë, la langue fonctionne suivant une sorte d'interface ou de scintillement à facette ; elle sert d'espace d'existence et de déploiement du double qui donne à voir à l'autre ce que celui-ci peut et désire voir ; simultanément il continue à inscrire son altérité intraduisible et insaisissable :

« Voyez les langues, irréductibles les unes aux autres. Les langues sont prédestinées, chacune selon sa règle, son arbitraire, sa logique implacable. Chacune obéit à la loi de la communication et de l'échange, mais simultanément, chacune obéit à une cohérence interne indestructible et, en tant que langues, elles sont et elles restent éternellement intraductibles les unes dans les autres. » [164]

Cette citation de Baudrillard permet de mieux saisir la séduction dont parle à plusieurs reprises Khatibi. Il ne s'agit pas, pour lui, de devenir l'autre, mais plutôt de le séduire, c'est à dire « de le tromper » esthétiquement, de se tenir dans son espace et dans son lieu, sans jamais y être totalement, ni même momentanément, car l'enjeu est justement ce parcours paradoxal d'ubiquité et de mouvance, ce jeu de reflets et d'êtres, se fuyant les uns les autres et s'engendrant puis se résolvant.

La poésie inscrit son importance dans la langue détournée, mais également dans la langue d'origine, qui subit, par ailleurs le même traitement.

Que ce soit dans l'une ou dans l'autre des langues en question, la poésie a des fonctions particulières dans l'univers de l'adolescent :

« Loin de moi le temps aigu, l'expulsion dans la rue ou le bordel, je jouais à disparaître dans les mots, grignotais les vers, les emmagasinais dans un petit cahier jauni, que je relisais avant le sommeil. De jour en jour, d'image en image,

[164] ***In La Transparence du mal, pages 145 et 146.***

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

mille vies se croisaient, ça grouillait de partout, j'en sortais la tête heureuse et folle. » [165]

Les mots lui servent d'abord à échapper à sa condition difficile, à sa solitude, à son angoisse devant la rue et ses dangers. Sa démarche est celle de la compulsion, de la collection secrète qui correspond également au plaisir de la possession clandestine et pour cela heureuse.

Ce type de clandestinité sert aussi à déplacer son identité, à l'intervertir vers l'intériorité, le dedans et lui permet donc d'être ailleurs et autrement que ce que son aspect extérieur et sa socialité font apparemment de lui.

On peut également ajouter qu'il y a de la part du jeune adolescent, une démarche de « quasi sacralisation » même si celle-ci s'opère dans la sphère inhabituelle de l'abjection, qui devient alors, dans ce contexte, une sacralisation à rebours : les objets et certains actes fondamentaux de la vie sont investis d'un statut et d'une puissance particuliers, magiques qui peuvent être rapprochés ici de ceux que l'on confère au talisman.

« Autre exercice : tripoter les livres dans tous les sens, organiser un puzzle, un chassé-croisé délicat et frileux ; » On note ici l'usage du verbe tripoter qui se rapporte au toucher et plus exactement à celui érotique ou pornographique des corps (qui passerait notamment par le démembrement),et supposerait ainsi la reconstitution de ce morcellement : opérations physiques mais également hautement symboliques qui impliquent l'appropriation du corps et de son déploiement spatial et idéel.

De même cette appropriation pose le problème de l'identité et de l'identification, opérations aléatoires d'échange et de brouillage des frontières entre le moi et l'autre.

Par ailleurs, le puzzle peut également être mis en rapport avec une écriture volontairement démembrée : son ordre logique et conventionnel d'inscription et de déploiement est sciemment déplacé .

Dans ce cadre, il y a déportation des appartenances des signes au profit d'une affirmation personnelle d'un territoire plus ou moins accessible ou plus ou moins clandestin, opération accompagnée par la création de « clés symboliques » qui sont autant d'éléments d'un codage identificatoire ; mais cette identité reste essentiellement changeante et fluctuante, insaisissable comme elle peut l'être pour un enfant ou un adolescent.

L'enjeu majeur de l'écriture telle qu'elle se donne à saisir dans l'autobiographie est donc le recouvrement de l'enfance ou de l'état d'enfance, état qui se rapproche d'une quête de l'ubiquité poétique, elle-même en rapport avec l'altérité première qui fonde la personnalité et la fait dépositaire d'un secret fondamental, d'une sorte d'écriture talismanique que nous portons en nous et qui agit à notre insu sur notre existence actuelle alors qu'elle remonte au plus lointain de notre passé.

Cette écriture formulée à notre insu mais avec notre paradoxale participation est l'ubiquité poétique, la non fixation, la liberté d'être et de n'être pas, la liberté de se connaître ou de s'ignorer au cœur même de la connaissance, c'est à dire notamment la perception de soi dans une sorte de mystère fondateur, une altérité insaisissable et

[165] ***In La mémoire tatouée, page 90.***

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

irrécupérable qui est à l'origine de l'être.

On comprend donc que dans ce contexte la fixation de l'origine soit aussi la fixation d'un vertige. La relation particulière qui lie le narrateur au langage et aux mots s'explique par le pouvoir qu'aient ces derniers à ramener vers cette origine fluctuante, illisible et pourtant indéfinissablement familière.

En désignant ici, ils désignent toujours ailleurs et suggèrent ainsi leur configuration talismanique embusquée derrière leur signification immédiate ou ce qui se donne comme telle.

Comme l'expérience de l'angoisse fondamentale de la mort et celle de la souffrance physique infinie pour le narrateur du Talisman chez Dib, et la quête de l'enfance ici, chez Khatibi, le morcellement, l'évanouissement des sens possibles, leur affirmation, de nouveau suivie de leur tremblement dilatoire, contribuent à montrer/voiler une identité fuyante, une origine des voix narratives en constante perdition et contestation qui suspend sans cesse la question de l'être, ici « qui parle ? et comment parle-t-il ? et où parle-t-il ? ».

La question de l'informulable est ainsi indirectement posée(si tant est qu'elle puisse l'être) : par quelle force, quelle puissance est-on donc écrit, au-delà des impératifs de socialité, de volonté et d'action ?

Cette opération subtile reste toujours présente implicitement dans les démarches du narrateur de La mémoire tatouée ; il déclare en effet :

« J'aimais de préférence les mots étranges, qui m'ouvraient le cœur de quelque pays lointain. Plus que de simples retrouvailles (…) comprendre était de belle mort, je me contentais de leur miroitement le plus trouble, le plus traître. Et comme les endormis de la caverne, les mots naissaient au désir, escortaient mes pas, et redoublaient, en reflet, ma divination. » [166]

Le rapport entretenu avec les mots, par le narrateur, passe par la libération fondatrice de l'étrange et du mystère au cœur de qui est pourtant présenté et donné dans le cadre d'une institution et plus encore, une institution au service d'une puissance colonisatrice. Pour le narrateur, comprendre, au sens restreint du terme ne tarde plus à n'être pas nécessaire.

Il s'agit plutôt de laisser aller son cœur à leur « miroitement », c'est à dire à leur effet de brillance, qui permet la galvanisation des sensations et de l'imaginaire.

Ce rapport n'est pas bien identifié par l'enfant, mais il reconnaît néanmoins qu'ils installent autour de lui , un système d'échos indécis et insituables, qui meublent en quelque sorte l'espace, c'est à dire qui l'habitent au sens fondamental de ce terme. La métaphore utilisée par le narrateur est directement empruntée au lexique et au récit coranique : les endormis de la caverne sont en effet .

Ce rapprochement assez original demande à être explicité ; les mots dorment d'abord comme le firent les gens de la caverne ou les « dormants » comme on les appelle dans la tradition occidentale.

[166] ***Idem., page 91.***

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Ils ignorent que leur sommeil a duré des siècles et que ce fait extraordinaire en lui-même va contribuer à les transformer. Ce changement est en rapport avec leur qualité intrinsèque d'être : ils vont devenir, dans l'optique coranique, un signe pour les gens آية comme ce terme est utilisé dans le langage coranique.

Ainsi, il en est de même pour les mots utilisés par le narrateur : de simples instruments de communication, ils deviennent « signes » au sens magique ou prémonitoire de ce terme ; ils deviennent auxiliaires de divination.

Les mots sont donc ici plus révélateurs qu'informants ; ils sont, en dernière instance, dépositaires de sens qui échappent au narrateur, qui en est pourtant pressenti, traversé, mais à la manière d'un médium ; le moyen privilégié de ce contact, au sens véritablement charnel du terme, est, bien sûr, le rythme, la scansion ou la cadence, que la prononciation orale permet de mettre en œuvre. Le sens est donc produit ailleurs et autrement et atteint alors l'être autrement en passant notamment par le corps plus ou moins sexualisé.

L'enfant ou l'adolescent est donc socialisé et se comporte d'une manière satisfaisante puisqu'il réussit dans ses études, mais en même temps, il est littéralement et physiquement subjugué par la place et la fonction que prennent les mots dans son univers ou dans son territoire personnel :

il est ainsi maintenu dans une sorte de cassure ou de fêlure schizophrénique qui le contraint à une double vie, à l'entretien d'une double face ; opérations qui contribuent sans nulle doute à faire de lui un transfuge ou un « passeur de réalité », c'est à dire qui le pousse à n'être qu'une apparence, une figure passante qui se situe différemment par rapport aux données de ce qu'il est convenu d'appeler réalité. D'ou son appui sur la clandestinité et le secret qui sont des moyens invisibles de subvertir les rapports au réel.

Le rythme est donc, comme nous l'avions montré plus haut, un élément essentiel de cet univers ; il apparaît d'abord textuellement, c'est à dire comme un terme identifié en tant que tel dans le texte. En page 92, nous avons :

« Mon rythme : rêver quand travaillaient les autres, lire quand ils dormaient, fuguer, toujours fuguer, regarder par un trou les signes extérieurs. »

Le rythme de l'enfant (ici utilisé dans le sens presque biologique du terme) est inverse de celui des autres enfants : il lui est en fait dicté par les mots et l'amour qu'il leur porte plutôt que par le corps, comme il serait normal pour un enfant de son âge.

Celui-ci est donc recouvert ou habité par ceux-là, qui transforment sa réalité et signent ainsi un lien très puissant avec lui. Le terme « fuguer » qui est ensuite utilisé par le narrateur appelle plusieurs remarques : il implique en effet une idée de fuite et de révolte qui est ici exprimé dans cette enfermement dans un monde de mots qui n'appartient qu'à l'adolescent et contribue ainsi à l'y exiler, à lui donner une identité différente.

Fuguer, par l'intermédiaire du lexique poétique recouvre une idée de rythme, caractérisé par la vitesse et la cadence rapide. Il apparaît donc que le narrateur adolescent s'évade volontairement du monde des adultes ,qui a d'ailleurs contribué à le déstabiliser, dans un lieu d'exil désiré et revendiqué comme tel ; ce lieu symbolique est un espace de protection, d'observation du monde des adultes, mais également un espace de

création et de nomination de soi, au sein duquel, l'adolescent se recrée un rythme vital non plus basé sur le corps mais sur « l'invention nominale de soi », qui passe par cette appropriation désirante de la langue.

Ce retour sur soi lui permet d'intégrer et de dépasser deux cassures qui se sont produites dans une enfance relativement saccagée : celle du sexe et celle de la rue. Cette paradoxale reconnaissance de soi s'énonce également de la manière suivante :

« A cet âge, je choisis la solitude, les fraternités littéraires. Mes dieux étaient de préférence des poètes marginaux, exilés, fous, suicidés, morts jeunes ou tuberculeux, ceux-là même que je savais perdus à tout jamais dans la souffrance pure. ». [167]

Nous retrouvons ici l'énonciation d'une quête identitaire symbolique grâce à la filiation ou à la fraternité littéraire. (La fraternité biologique est dépassée par une opération intellectualisée et travaillée par un rapport de dépassement et de création par les mots ; cette relation n'est d'ailleurs pas en contradiction avec le fait de vouloir y retrouver « les mots de la tribu », et les liens qui y ont prévalu.) .

Il s'agit également d'une fraternité choisie, ce qui permet encore une fois à l'adolescent de s'affranchir d'une certaine forme de fatalité, de l'impuissance et du destin ; d'être actif face à un monde dont il déchiffre encore à peine les signes étourdissants et angoissants.

Cette fraternité concerne les poètes, donc ceux qui usent des mots, qui les utilisent et comprennent ainsi indirectement les pouvoirs de ces derniers qui subjuguent l'adolescent et le narrateur ; ils sont marginaux, c'est à dire en dehors ou en tout cas à la périphérie de la société ; ils sont donc au moins symboliquement exclus et exilés à l'intérieur d'un système qui ne peut véritablement les intégrer.

D'où un vécu plus ou moins douloureux de ces hommes, marqués par l'expression indirecte de leur mal de vivre et de leur revendication d'un « être autrement » qui apparaissent sous la forme de maladies ou de somatisations, de « déviances et de délinquances » diverses. D'où leur rapport également avec la souffrance pure : celle qui échappe aux mots, qu'elle dépasse et maltraite, met à l'envers par la force de subversion qu'elle tient de sa proximité d'avec la mort : elle en dévoile la face d'ombre et d'incertitude.

« Quand je sortais d'une classe, je m'attaquai à Cinna, après avoir incendié Le Cid. N'aimant pas les héros, j'étais du côté des dieux déchus. Sans doute ce qui me rattachait par quelque bribe à cet univers sonore et équarrisseur fut le souvenir rappelé d'une rhétorique glaciale et d'une incantation redoutable. Corneille fut l'un des derniers prophètes armés et par son univers féodal, il frôlait, raide, les mythes ébouriffés de l'enfance. » [168]

L'adolescent est donc attiré par l'univers de Corneille et de Racine parce qu'il y retrouve des affinités avec le monde de son enfance. L'un des adjectifs utilisés par le narrateur pour désigner la particularité de cet univers est « sonore », puis le terme équarrisseur.

[167] ***Idem., page 94.***

[168] ***Idem., page 95.***

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

Il y a donc association de l'idée de rythme avec celle de découpage, de puissance de sélection et d'isolement grâce justement à la puissance de la profération des mots et de la rhétorique.

Cette double association est à mettre en rapport avec l'univers du mythe, dans lequel les mots se détachent de leur « ancrage » sémantique pour rentrer dans une aura de brillance solitaire surchargée de puissance magique comme l'énonçait autrement Mallarmé.

Dans cet univers particulier, les passions sont plus présentes que la réflexion, ou du moins celle-ci est dominée par les références à cet espace habité par la suggestion, et la représentation y a plus la fonction d'oblitérer une perception directe de la réalité au profit d'une résurgence de liens indirects entre des éléments à priori éloignés et détachés les uns des autres.

On retrouve donc ici des liens avec l'activité ou la perception talismanique que le narrateur avait précédemment posées : cette perception se construit et fonctionne à partir de la libération poétique des mots, laissés à leur propre pouvoir de suggestion et d'ouverture ; l'adolescent ou le néophyte, sans grande expérience ou maturité, ne peut les maîtriser.

Les mots l'entourent, l'enserrent, et lui délivrent le « contenu » de leur gangue de rêves, de désirs, de représentations indirectes du monde dans lesquelles la ratio et la connaissance objective n'interviennent que de manière très sporadique et sous la conduite de la « logique interne des choses », forme de résistance intense à l'ordre sémantique.

Cette libération des mots et de leur puissance permet de dépasser (d'ignorer) les conflits , de leur trouver momentanément des solutions symboliques qui permettent de passer au-delà de la souffrance ou de l'envisager suivant un angle positif et constructif : « tout tombait, répandu, entre les identités échancrées. De la culture apprise, on bricolait un collage. »

Même si cette phrase semble plutôt concerner la culture apprise à l'école, on peut se demander si ce terme de collage ne concerne pas une demande affective et intellectuelle qui libère l'enfant de ses angoisses et lui permet également de combler les « blancs » ou absences dues à sa méconnaissance grâce à des images productrices et des constructions positives et pourtant foisonnantes. Le collage concerne également la création d'une identité, double notamment puisqu'il faut se marquer à d'autres repères.

« J'écrivais, acte sans désespoir et qui devait subjuguer mon sommeil, mon errance. J'écrivais puisque c'était le seul moyen de disparaître du monde, de me retrancher du chaos, de m'affréter à la solitude. » [169]

Cette formule presque lapidaire situe ici la fonction de l'écriture. Cette dernière, comme nous l'avions déjà noté, subjugue le désespoir. Si l'on revient à l'étymologie du verbe subjuguer, à savoir faire passer sous le joug, on approche d'un sens magique d'enchantement ou de ravissement ; l'écriture confine ici avec un acte magique, dans laquelle l'enchantement joue ici un rôle essentiel de pouvoir de transformation et de

[169] ***Idem., page 97.***

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

transmutation.

Ce changement est opéré sur un état second dans lequel évolue l'adolescent (qui est même quelquefois, comme il le précise, sous l'emprise du « kif », nom local du haschich), sorte de brouillard à travers lequel il cherche en vain ses repères dans la confusion et le dépaysement constant, et il les recherche à travers la pratique de l'écriture et de la lecture.

Il s'agit pour lui, de disparaître du monde, de se retrancher de la réalité en construisant la sienne propre. Etre pour ne pas être et ne pas être pour être autrement et faire face ainsi à une dangereuse déconstruction de soi.

Il s'agit également de s'affûter à la solitude, condition sine qua none et angoissante déjà vécue par l'enfant dans la rue et dans sa ville natale.

Mais l'écriture lui permet également de mener une opération de séduction qui fonde alors le narrateur, c'est à dire la voix par laquelle le récit se réalise : on parle de soi à l'autre et simultanément il se dégage de lui-même pour évoluer dans un lieu improbable.

Une autre perspective d'approche est également possible : en termes de dépense, tel que Bataille entendait cette notion, on peut saisir dans la démarche de l'adolescent un aspect à la fois ostentatoire, dilutoire et pourtant fatal et absolument nécessaire ; l'adolescent, à la recherche de lui-même, joue en quelque sorte le tout pour le tout, pour se saisir, en même temps qu'il éblouit l'autre par sa parade (aux deux sens que désigne le mot) :

il s'habille de l'autre en quelque sorte et cela le conduit à sa perte, à sa mort ; simultanément, pour l'autre , il ne peut être, c'est à dire en fait il ne peut apparaître (rentrer dans son champ de vision) qu'ainsi, en se déguisant, en se jouant.

On peut dire que le voile, au sens presque mystique du terme, sert paradoxalement à révéler l'être, et cette opération va donc se faire dans une distance toujours présente. Ainsi, la situation extrême de mort à soi-même révèle la vie la plus intense : ensuite, il s'habituera à cette situation paradoxale pour l'utiliser dans une dialectique de l'envers et de l'endroit, du même et de l'autre, de l'identique et du différent.

La mise à mort de soi, de son passé, contribue en quelque sorte à constituer une identité plurielle, multiple mais sacrificatoire et mystificatrice. On comprend donc également le recours à l'abjection comme modèle d'une sainteté à rebours, c'est à dire d'un statut d'exception de solitude et de trouble définitif qui contribue à cette expression fuyante et saccagée de soi, mais dont le caractère factice est cependant nécessaire.

La dépense s'inscrit ici comme un mécanisme essentiel de la création, et de l'énonciation de soi comme une prolongation naturelle de la volonté plus ou moins affirmée de n'être nulle part, dans aucune des places qui lui sont assignées ou proposées.

Il s'agit donc de n'appartenir et de ne se révéler que de manière elliptique ou euphémique de façon à préserver les instances secrètes d'une nomination dangereusement affaiblie dans les pouvoirs d'initiative et d'originalité qu'elle suppose ou qu'elle recouvre

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Traqué ou sommé, l'adolescent trouve encore le moyen de disparaître derrière la « profondeur » qu'il invente aux mots, derrière leur système de résurgences et de communications indirectes qu'il leur a reconnues et qu'il perpétue par ses usages, dont nous venons d'énumérer quelques figures et quelques transformations.

Nous restons donc dans cet usage talismanique de la langue et des espaces du roman : cette quête de soi , à travers une tentative de reconstitution de l'enfance ou du moins des signes forts qui lui appartiennent, devient en fait un recouvrement talismanique des signes qui ont aidé le narrateur à constituer son identité actuelle, celle à partir de laquelle il prend parole au sein du roman ; celle à partir de laquelle il peut également relire (et relier) son passé à lui-même , puis à son présent.

Cette opération constitue une sauvegarde (fonction essentielle du talisman), qui protège le narrateur contre l'éparpillement et le morcellement qui peuvent accompagner dangereusement le désir, dans sa face obscure.

La dernière occurrence en rapport avec le talisman ou l'art talismanique, se trouve à la page 99. On retrouve ici le lien entre le mot comme signe, au sens saussurien et logique du terme, et le mot, tel que conçu et utilisé par le narrateur : « le mot, esthétiquement, inclurait un signe graphique, résumé émotif de ma fascination devant la feuille blanche. »

Le mot ne se sépare pas de sa réalisation graphique, de son tracé, de sa trace, eux-mêmes en rapport avec une fascination. Le mot est donc en rapport avec une attirance, un vertige provoqué par la feuille blanche et toutes les virtualités qu'elle conditionne ; attirance mortelle et vitale à la fois, ambivalente donc, qu'il permettra de dépasser et d'assumer.

Le mot est donc un moyen de défense, de remplissage et de création qui ne se départit pas d'une certaine puissance (en rapport peut-être avec le Fatum).

On retrouve dans le chapitre suivant « par gestes décrochés », une dernière allusion au talisman, mais cette fois-ci, bien qu'étant toujours lié au monde féminin, il est en quelque sorte historicisé, puisque allusivement, il est lié à la lutte contre le colonisateur :

« Les femmes maintenaient le pouvoir salvateur du talisman. Car d'une main, elles éloignaient le mal, et de l'autre multipliaient la crispation du désir. Le labyrinthe des rues obéissait encore une fois à la protection féminine. » [170]

On discerne ici la fonction que nous avions déjà dégagée : le talisman a une fonction de sauvetage et de purification, qui associent protection et désir, comme si ce dernier entourait l'être d'une puissance assez forte pour lui permettre d'échapper à certains aléas de la vie, comme par exemple les rafles de l'occupant.

Cette puissance improbable mais néanmoins présente peut être donc située dans le flottement, le doute, l'indécision.

Le talisman est donc de l'ordre de la suspension désirable ; il est indirectement de l'ordre de l'altérité, de l'inconnu et de l'inattendu. Mais cet inattendu est néanmoins souhaité et voulu : ce qui fait du désir une présence réconciliatrice et positive qui permet,

[170] ***Idem., page 107.***

malgré les dangers qu'elle présente, une présence à soi enrichissante et ouverte à la vie dans sa variété et sa confusion nécessaire.

L'écriture talismanique permet avant tout l'affirmation d'une originalité, dont on sait que la force d'innovation est le plus souvent considérée comme sacrilège. Ce d'autant plus, lorsque cette originalité se décline également à travers une utilisation positive et constructive, presque régénératrice, des motifs populaires et traditionnels.

La démarche double que cette écriture permet de mettre en place convoque à la fois la position du créateur, comme elle souligne également son rapport au monde dont il est issu, auquel il tente de rendre une disposition d'ouverture et de fraîcheur.

Nous pouvons dire, à l'issue de cette partie, que la cryptographie permet à ces textes de prendre en charge de manière originale, élaborée et complexe, les éléments divers, contradictoires et hétérogènes qui les traversent et les posent en tant que tels dans une constellation de cultures, de débats, d'attitudes et de sens. Elle constitue un moyen privilégié pour assurer une indépendance de la création et de l'écriture par rapport à plusieurs pôles représentants des pouvoirs de la doxa, quels que soient les apparences adoptées par cette dernière : les institutions universitaires et les différentes formes de la critique littéraire qui en sont issues ne sont pas les moindres éléments d'une démarche globale et sociale de récupération et d'intégration de ces textes dans une démarche d'apprivoisement et de socialisation par une production autorisée des sens de l'œuvre.

Ainsi, on aura vu l'importance de l'inscription dans ces œuvres de références, de motifs, de structures rhétorico-formelles, dont la fonction essentielle est d'inscrire l'œuvre dans un inconnu, un faisceau d'indications et de sources rares, pour ne pas dire en général inaccessibles à une certaine mouvance de cette critique, pour mieux opérer une opération d'exclusion et d'opacification de cette dernière. L'une des portes d'accès à l'œuvre étant ainsi défendue, celle-ci ne livre que des silences et des interrogations, qui restent pour la plupart d'entre elles encore à interroger.

L'effort de ces créateurs cible plus particulièrement la création d'un espace de lecture, d'approche et d'interrogation de la création artistique en général, et plus particulièrement littéraire. Ils cherchent à faire sortir l'œuvre du réseau de censures dont elle est victime : censure de l'ignorance, de la stupeur, de la mauvaise foi ou de l'incompréhension. D'où la nécessité première et vitale d'amener le lecteur à adopter la posture nécessaire et productive, pour que ces œuvres puissent enfin livrer toute la densité de leurs enseignements. Ces derniers concernent aussi bien la théorie de la production littéraire de ces œuvres, comme nous l'avons montré, que le vécu du rapport aux langues.

On peut dire que chacun des trois créateurs considère son œuvre comme ouverte vers l'avenir, vers des lecteurs formés à la diversité culturelle et au respect de la complexité impliquée par cette dernière ; l'avenir semble être un des éléments engagé par le codage des œuvres. En cela, elles opèrent un véritable travail politique, dans la mesure où elles désignent les failles et les faiblesses des divisions et des catégories utilisées actuellement par la critique, quelque soient son institution d'appartenance ou son obédience objective.

Elles montrent ainsi que dans un monde où l'actualité change sans cesse en des

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

termes inaccessibles et où les moyens de communication qui sont chargés de la transcrire concourent à brouiller les données d'un réel de plus en plus incertain, il est nécessaire de varier les sources d'informations en prenant en considération celles dans lesquelles domine la liberté de création. En effet, cette dernière, à l'œuvre dans les textes de nos créateurs, leur confère une position privilégiée d'observateur, le plus souvent d'avant-garde, fidèles en cela à l'activité visionnaire, telle que ceux-là la définissent et la mettent.

En effet, la liberté de création constitue, à nos yeux, l'atout majeur de ces œuvres dans la mesure où elle les protège de toute appartenance artificielle et limitative et où elle les aident à saisir derrière les apparences utilisées par les pouvoirs en place et les idées dominantes, la persistance des opérations de survie effectuées par les idées nouvelles qui tentent, non de s'imposer, mais de miner les terrains où elles apparaissent, par des dispositifs de transversalité et de subversion.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Conclusion : Une écriture des écarts vers une tension de la totalité.

A l'issue de notre travail, nous pouvons dire que l'écriture de la difficulté et l'illisibilité sont à l'origine d'une importante formalité du texte. En effet, nous avons montré que la production des sens se déplaçait du niveau sémantique des textes vers une architecture composée à des niveaux différents et prenant en charge les structures rhétorico-formelles que nous avons isolées dans la partie précédente.

Cette architecture intervient dans un même texte, un ensemble de textes d'un même auteur, les textes des trois auteurs entre eux, et préside ainsi à l'élaboration en surbrillance d'un texte total et en « polylogue » avec certains textes majeurs.

Ces textes sont néanmoins ignorés ou méconnus à cause, principalement, du caractère abscons de leur écriture .La mise en place de ces structures ne peut absolument pas être séparée de la compétence culturelle qu'aura à exercer le lecteur, pièce privilégiée d'un texte conçu comme une totalité à laquelle la lecture est intégrée. D'ailleurs, les œuvres de nos trois créateurs sont marquées par une tension, un désir de la totalité.

A la recherche du signe total

Si l'énigme reste un cryptogramme fondamental de cette écriture de l'intériorité, avec tous les mystères qui la révèlent et qui la masquent ; écriture difficile dans sa confrontation avec les tabous de nature anthropologique et civilisationnelle comme la mort, elle demeure également une écriture de l'inventivité et d'une certaine utopie, celle qui parcourt nombre d'œuvres poétique depuis des millénaires, dans de nombreuses civilisations dont l'européenne, l'arabo-musulmane mais aussi l'asiatique. Cette utopie concerne le pouvoir du langage et son rapport avec le monde environnant.

Kabbale, rébus disposés dans l'écriture latine (tels que les a entrevus Saussure malgré l'arbitraire qu'il observa ailleurs entre le signifiants et le signifié) [171] , syllabe synthétisant le monde dans l'hindouisme, texte anagrammatiques des copistes du moyen-âge, sciences des lettres, tous ces éléments soulignent le lien puissant des hommes aux signes et plus particulièrement aux lettres. Ce sont tous des liens qu'ils ont cherché à exprimer et à réaliser à travers diverses pratiques qui vont de la magie à la graphologie, en passant par toutes les pratiques scripturaires dont le but reste la découverte d'un lien entre le tracé graphique, sa forme, son apparition et les objets de ce monde.

A travers cette approche et d'après elle, il y aurait donc un lien entre les formes, les sons, et les objets. Cette dernière proposition serait également valable pour l'homme, la variété de ses sentiments et de ses passions, qui trouverait correspondance dans le cosmos.

Cette utopie est présente dans la synesthésie de Baudelaire, et autrement, dans un texte comme celui des voyelles de Rimbaud. Les références faites ici à Rimbaud et à Baudelaire ne sont pas fortuites, dans la mesure où nous avons montré le rôle de prédécesseurs joué par ces poètes pour les écrivains dont nous traitons ici. Leur aventure respective située au XIXème siècle, rendent possibles ces prises de paroles poétiques, tout comme l'appartenance de ces écrivains à l'aire arabo-musulmane, élargit et enrichit leurs réflexions sur les signes.

Un même intérêt rapproche Dib et Meddeb autour d'un signe et même d'un vocable, dont ils usent tous les deux de manière personnelle et complémentaire. Il s'agit du traitement effectué sur le signe O. Pour Khatibi, la même attirance existe, mais pour la lettre calligraphiée, qui constitue en fait un tatouage stylisé et travaillé, dans lequel viennent se greffer divers types de relations, dont celles de la socialité et de la sexualité.

Dans les trois cas, on peut considérer que cette abstraction du signe, cette inscription essentielle, solitaire et préférentielle, renvoie à une problématique implicite en rapport avec la/les langue(s) en présence et l'intensité vitale du créateur lorsqu'il s'empare de ces langues, les aime, les inscrit, les rejette pour y marquer à nouveau une relation puissante de recherche et d'identité, de voyage et d'élaboration.

Nous avons vu comment l'écrivain se sentait autre, dans un rapport complexe d'intériorité/extériorité avec les langues : ce rapport inouï qui le conduit à posséder le double regard, extérieur et intérieur aux langues, qu'il va chercher à symboliser à travers une démarche, un geste, un signe.

[171] Voir Jean Starobinski, *Les mots sous les mots*, Gallimard, 1971.

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

Dans *Ô Vive*, nous avions déjà montré comment l'art du blason est pratiqué par Dib dans de nombreuses pièces poétiques : il en ressort alors le sens synthétique et calligrammatique du titre. Qui réuni dans l'ordre sous-entendu, et désigné de manière lointaine, deviendrait la figuration stylisée et abstraite d'un visage un peu à la manière d'une calligraphie, dont le O serait le signe polymorphe en rapport avec l'œil, la bouche surtout, le sexe également. [172]

Il s'agirait d'un visage/corps inscrit dans toute la densité de ces signes. En plus de la transcription de cette dimension picturo-abstraite, nous avions également constaté le jeu effectué sur les langues à partir du terme vive : célébratif, exclamatif, velléitaire et plein d'une secrète nostalgie pour la vie qui s'enfuit ; en rapport avec la translation/transformation par les langues dans lesquelles travaille l'écrivain. Vive, à la traduction, donne en arabe Haya (حية), c'est à dire vivante.

Le terme a également la valeur homonymique du serpent dont nous nous avions vu le rapport avec les sectes ophites pour lesquelles cet animal représente la puissante de parole qui est vie, épellation, convocation de tous les autres mots. On retrouve ici la référence au mythe de la puissance des lettres qui permet de dépasser la limitation de la lettre de l'alphabet pour y découvrir un symbole, « une rune » c'est à dire un chiffrage de l'ailleurs, de l'hétérogénéité et de la complexité des désirs et des opérations cognitive et affective qui président à l'écriture. Ces dernières mettent en évidence la prééminence de la rétention concentrée dans le tracé du signe et ainsi maintenue.

Le signe est ainsi dépositaire d'une vie sauvage qui s'enroule et se mêle intimement à la mort, dont elle est à la fois le corollaire et le paradoxe. La quête d'épuration, d'élagage, mène à la mise en place et à la désignation appuyée d'une double entreprise : celle de trouver l'accès définitif à la puissance nominative et magique de la parole dans son double aspect oral et écrit ; et celle commémorative et transformatrice de ce même signe, qui une fois inscrit ou prononcé révèlent aux choses et en exhument le fondement puissant dont elles sont les dépositaires. « La lettre » est principalement donc chez Dib le signe de l'effritement des frontière et des bornes symboliques entre les binômes traditionnels, notamment le signifiant et le signifié, qui dans le cas de *Ô Vive*, et grâce au travestissement cryptographique et calligrammatique, devient ce passage de l'écriture au symbolique, à une symbolique synthétique et magique : art de la métamorphose subtile, de la transformation, en passage (plus ou moins transgressif) d'un état à un autre.

Pour Meddeb, le signe O à la fin de *Talismano* est considéré comme la lettre O, mais est-ce vraiment de la voyelle connue dont il est question ici ? On peut y voir d'abord la consonance de la langue italienne qui travaille le texte de *Talismano* de manière discrète et aléatoire : il s'agit notamment de la lointaine influence de l'Histoire. Des liens historiques existent effectivement de manière assez soutenue entre la Tunisie et l'Italie. Meddeb parlera notamment du passage génétique italien dans la population tunisoise (celle de la capitale) plus particulièrement chez les femmes, les bourgeoises. [173]

Le parcours de la consonance italienne est donc ténu, invisible, décelable à travers

[172] Voir *Ô Vive*, pages 13, 37,39, Poèmes L'âme de l'eau, En urgence heureuse et L'urgence du nom.

[173] In *Talismano*, pages 56 et 57.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

les signes dont il dispose : elle est justifiée par le fait que Dante est une référence majeure du texte, même tue et non explicitement employée. Cette référence apparaît surtout dans la troisième partie du roman, lorsque le O permet au narrateur le passage vers les pères plus ou moins connus de l'œuvre, présentée par ailleurs comme bâtarde, dépositaire de plusieurs origines.

Mais la fonction du signe O apparaît plus clairement dans la scène du hammam à l'entrée du narrateur dans le cercle tracé grâce au sang menstruel des femmes. Ce sang cyclique va désigner la fonction du cercle notamment celle de prendre en charge la révolution des vies et des morts, les reconversions symboliques des unes et des autres, la remontée vers les origines, vers l'insémination qui a donné lieu aux œuvres. [174]

Insémination multiple, multicivilisationnelle et multiraciale. Le signe O est une représentation matérialisée du travail d'écriture : rencontre d'Eros et de Thanatos. Le signe O, cumule les surcharges civilisationnelles sous la poussée désirante de la création. Il est cercle-serpent, ou robouros par lequel la narration rejoint le mythe et par lequel la modernité peut être mêlée à la tradition et sans que les antinomies ne subsistent. Les narrateurs disparaissent donc ici dans la texture véritablement concrète de leur texte : tissage inversif, comme pour Dib, qui permet d'effectuer la conversion symbolique dont le texte devient le dépositaire parce qu'il est également le moyen préférentiel pour l'accomplir.

La conversion symbolique dont il s'agit est constituée par l'opération de glissement, de passation des symboles, des lettres, des références, qui arrivent à s'encastrer les uns dans les autres, à devenir double. L'écriture devient une opération d'héraldique et d'orfèvrerie qui consiste à estampiller la langue avec ce qui paraît essentiel, mais également avec toutes les nuances, les liaisons, les correspondances qui font sa fluidité ambivalente.

Le signe O tend aussi vers l'ornementation, la pure gratuité, le vide par lequel et pour lequel l'œuvre devient non plus seulement une production littéraire mais également une sorte de talisman qui agit et transforme le sens de l'écriture, et plus loin encore, celui de la vie elle-même, ainsi que le statut du créateur.

Ce dernier accompli ainsi sa propre transformation, il devient non seulement le dépositaire de l'œuvre mais également de son code qu'il a subverti et réinventé.

Démiurge, il outrepasse alors toutes les catégories élaborées par le savoir actuel, pour délivrer ailleurs, dans l'espace instauré par le livre et l'interpellation du lecteur, sa science, son savoir-faire, son efficience qui est une magie, c'est à dire une force intérieure accordée et retrouvée dans la nomination de soi particulièrement.

Codage mortel de la solitude, cette écriture reste cependant le plus sûr moyen de retrouver chez le lecteur élu une reconnaissance, c'est à dire finalement une autre naissance à soi, à condition que ce lecteur soit celui qui est séduit, ébloui, ravi même par ce texte autre, rêvé et dont les voies d'accès sont multiples, interdites, toujours en voie de confection et de mouvement.

[174] In *Talismano*, page 230.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

La relation qui se joue entre le texte et le lecteur est basée sur le vécu de cette perte, de ce miroitement, qui ne sera pas résolu, mais permettra néanmoins au lecteur de se transformer en termes actifs du texte, de devenir son tracé, une des lettres qui le constitue, et de confectionner ainsi la dynamique et la faisabilité du texte. Le lecteur est donc mêlé au réseau des sens intensifs et vivants qui se font et se défont au terme des processus qui impliquent les diverses attitudes d'excellence et de quête que nous avons dégagées tout au long de notre travail.

Pour Khatibi, nous avons vu que tous ses livres comportent, sur leurs couvertures des références à la calligraphie. Cette dernière entraîne « une assomption du signe, sa mise en gloire » puisqu'il devient en quelque sorte une essence. Celle-ci implique que tout tracé recouvre le jeu de la main qu'il effectue, le travail d'embellissement et d'orientation qui le prend en charge. Par conséquent, une écriture neutre ne saurait exister.

Elle est toujours habitée par la main qui la prise en charge, par le corps et le sang qui l'irriguent. L'écriture et la calligraphie sont donc les actes charnels qui concerne l'être tout entier sans la coupure avec l'esprit. Ce sont également des actes culturels, à travers lesquels l'individu s'inscrit dans une partie de la corporéité, de la mémoire, de la sexualité et de la reconnaissance plus ou moins violente de la mort.

On retrouve ici le rôle initiatique de l'écriture qui introduit en quelque sorte à la révélation des arcanes de la vie, et ici, de la transhumance d'une culture à une autre, d'un système de l'être à un autre en y déposant la création sous forme d'opérations de jonction et de confection centrale, nécessaire pour dépasser les déchirures narcissiques sociales et culturelles.

L'usage du signe suppose un codage modifiant le monde environnant dans lequel vont se mesurer les puissances transformatrices de ce dernier sous la forme médiatrice des lettres et des signes qui en découlent. Ainsi, dans Le livre du sang, si l'aspect théâtral est celui du simulacre sont exploités, il n'en reste pas moins que le monde proposé par le narrateur est une sorte d'allégorie, une relecture des données du processus d'écriture bilingue de façon à en fixer les opérations fondamentales sous forme de lettres, c'est à dire d'abstractions.

En définitive, il s'agit de figurer son aventure personnelle et scripturaire sous une forme exemplaire, lapidaire et inouïe, à la manière de Mallarmé. On y lit, plus particulièrement dans le Livre du sang, une consécration ou un sacrement qui apparaît à travers la volonté explicite de figurer à titre d'Exemple grâce à la fonction dominante du Livre.

L'importance, de la démarche de ces trois auteurs, s'inscrit dans la dimension d'échange et de réflexion, qu'ils mettent en place sur le relations des langues entre elles, et les rapports culturels. Ils tentent chacun à sa manière d'assumer et de concrétiser un vécu dont ils veulent, au moins, faire ressentir l'originalité et l'intensité. Ce statut est celui de l'étranger, qu'il faut prendre ici dans le sens de producteur de différence, parce que tentant de tenir une place à l'intérieur de cette zone de turbulences, et d'assumer un double regard, une double parole, une double culture, tout en restant foncièrement dans une non-appartenance définitive.

Dans ce cadre, l'écriture de la difficulté est un véritable »système talismanique », car

elle met en place une stratégie de protection de l'originalité et de la complexité, tout comme elle propose une redistribution des signes conventionnels et des pratiques d'écriture dans un contexte autre que celui proposé à priori à savoir les références occidentales de la pratique de la littérature, mais aussi celles retenues dans les contextes d'après-indépendances.

Les bornes et les catégories dans lesquelles semblent s'investir ces auteurs pour écrire, sont repoussées et évincées pour pouvoir intégrer dans ce nouvel espace des critères de production et de réception, que se soit du point de vue culturel ou existentiel.

Nous avons vu que la catégorie du conte ou de la nouvelle, dans lesquels viennent s'emboîter divers raccordements, à la manière de la pratique orale des Mille et une nuits par exemple est très importante. Il en est de même pour les inscriptions des narrateurs/créateurs/récitants dans le récit, à la manière des récits borgésiens, dans lesquels les frontières courantes s'annulent et où « la vie » devient une catégorie du récit, de l'emblème et de la parole orale. Leur fixation dans l'écriture ne peut montrer que d'une manière différée, tous les enjeux qu'elle prend en charge.

Ces derniers dessinent la complicité culturelle du récitant ainsi que sa complexité d'intervenant multiple impliquant le corps, qui est alors rejoué et reconquis.

La cryptographie, telle qu'elle s'inscrit dans ces œuvres, a pour fonction d'attirer l'attention du lecteur sur la profondeur sacrale, mais également charnelle qu'elle engage. Ces deux dimensions sont liées à l'exigence de forgeage d'une la,ngue nouvelle, espace de plénitude et de tourmente ; langue utopique qui affronte l'histoire en tentant de montrer les clés de son émergence, en amont et en aval . Cette langue comprend qu'elle joue le rôle de « négatif » et de « révélateur » de la langue française et de langue littéraire puisqu'elle permet à l'écrivain de devenir « un passeur de signes autres », déguisés, grâce à la clandestinité du masque que les institutions officielles permettent paradoxalement d'acquérir et de porter.

La cryptographie et les différents moyens privilégiés qu'elle utilise pour mettre en évidence le travail dans le texte, permet de produire l'illisibilité, d'en faire un code, relevable et efficient, dans un espace plus large à savoir celui d'une écriture de l'inachèvement, de la création permanente, de soi et de l'autre, et cherchant à s'inscrire comme telle. Cette écriture permet également de mettre en évidence un rapport à soi-même, marqué par le souci constant d'être simultanément, avec ce qu'on écrit, et de dépasser ainsi les automatismes marquant le plus souvent les pratiques culturelles et scripturaires.

La langue ne serait plus seulement le résultat d'un déterminisme historique, mais elle serait actante et actrice de la scène historique, contribuant ainsi à modifier le champ culturel à plus ou moins long terme.

L'impossibilité de la littérature de masse

Les écritures que nous venons de rencontrer et de poser, ne sont pas des écritures

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

« légères » : elles « mettent » en danger leur producteur et leur lecteur. Non parce qu'elles installent le désordre, et font bouger les catégories de travail sur la littérature, ce qui serait finalement acceptable, comme l'a été le mouvement Dada, dont la finalité nihiliste n'a pas, pour autant, ébranlé l'ordre établi et celui des signes conventionnels.

Ces écrits, dont nous venons de présenter les principales caractéristiques, sont liés à une certaine pratique de la clandestinité, c'est à dire qu'ils affrontent, de manière indirecte, les interdits et les tabous de nature culturelle, qui régissent principalement les relations à l'intérieur d'une même communauté ou entre communautés.

A ce sujet, les mêmes réserves que les précédentes sont à exprimer : il ne s'agit pas des interdits les plus voyants. Ces œuvres travaillent en amont de ces interdits. Elles semblent les accepter et les intégrer pour y revenir, pour poser des interrogations ou introduire des traitements qui vont déplacer les enjeux ou en souligner d'autres qui n'ont pas été de suite perçus.

S'inscrivant en porte à faux par rapport aux littératures des années 60 et 70, les œuvres de nos trois écrivains posent leur singularité. Elles désignent seulement leur caractère exclusif, solitaire et esthétique. La langue y est travaillée comme en orfèvrerie, pour produire une emblématique rare, précieuse et rayonnante, mais imprenable parce que originale et inédite.

Les références qui y travaillent ne sont pas de suite saisissables et acceptables. Ces écritures exhibent en effet, dans leurs obscurités, les codages qu'elles utilisent, comme si elles voulaient rappeler leur extrême conscience d'une différence qu'elles veulent préserver, même s'il leur faut, pour l'affirmer, le concours des systèmes dont elles soulignent par ailleurs les indigences et les incompréhensions.

Ces œuvres tiennent à apparaître comme des parcours de création, c'est à dire qu'elles veulent mettre en évidence la profondeur de leur formation, du travail culturel et personnel qui les sous-tend, qu'elles sont enfin les résultantes d'un processus de scrutation et de vision dans lequel intervient une culture active, le fait de se cultiver, c'est à dire de rendre efficient un processus d'acquisition entreprenante du savoir.

Nous avons également vu que ces œuvres cherchaient à se protéger des approches réductrices quelles qu'elles soient. Elles pratiquent ainsi la solitude et l'élection, c'est à dire qu'elles se savent destinées à un public réduit et acceptent ce fait non pas seulement comme un jugement négatif du public, mais également comme une condition en rapport avec leur qualité et leur richesse, leur demande, qui est d'abord celle de la réflexion, de l'intervention active de l'intelligence.

Ces œuvres et leurs créateurs savent également que le problème du lectorat qu'elles n'auraient pas, et le caractère de difficulté qu'on a pu leur reprocher est un faux problème, tout comme l'est celui de la lecture.

Cette dernière activité est peu développée, il vrai, dans des sociétés en majorité de culture orale, analphabète, ou pratiquant peu une langue étrangère, ou ayant peu de contact avec une culture du livre bien implantée. Cependant, même dans les sociétés où cette dernière existe, la lecture de grande consommation arrive en tête, et une grande partie du secteur livresque reste l'apanage des spécialistes. D'autre part, les

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

présentations officielles de ces œuvres, contribuent souvent à les isoler, à en faire des objets interdits, parce que loin des normes en vigueur, conseillées ou recommandées.

Ces œuvres s'attaquent indirectement au mythe institué et longtemps pratiqué, particulièrement en Algérie, d'une littérature de masse qui s'adresserait aux classes populaires, et serait plus représentative que toutes les autres des aspirations populaires, notamment parce qu'elles pratiqueraient une langue simple, ou abordable, qui permettrait d'exposer « simplement » des attentes et des problèmes relatifs notamment à ces classes.

En fait ce sont des oeuvres éclectiques, elles assument leurs liens avec les cultures populaires sans pour autant rejeter leur usage d'un travail « d'obscuration » et de codage, dans le but premier est de montrer la complexité du monde environnant et de la relation que l'on met en place pour le saisir.

Le rapport aux origines populaires est donc un rapport médiatisé, tissé, revu, mis en place dans une série de plans imprévus et inédits qui passent essentiellement par un travail de la forme, comme si cette dernière permettait, grâce aux possibilités de réflexion, de construction et de création qu'elle ouvre, de produire des passages esthétiques rapprochant notamment les systèmes graphologiques au sens large de ce dernier terme.

Ce sont également des écritures globales, synthétiques, s'inscrivant dans la référence à la magie et au talisman, et plus profondément à un système cosmogonique régissant le monde plus ou moins directement et permettant de mettre en place un système de correspondance qui rapproche l'homme des formes en présence dans l'univers.

Elles mêlent à cette option, un vécu et une pratique intense de la modernité ; elles créent également des points de convergence entre les deux. Leur perspective n'est pas de reprendre à leur compte ces savoirs oubliés, mais plutôt de mettre en avant l'importance décisive de la recharge mythique du monde, même au risque de paraître verser dans l'utopie. Cette dernière n'a-t-elle pas été le moteur des pensées innovantes à travers l'Histoire ? L'utopie implique en fait l'interrogation, la suspension et l'imaginaire d'un monde nouveau au quotidien, ce qui semble être une option importante pour chacun des auteurs étudiés.

Les œuvres sont difficiles et se proclament en tant que telles, faisant, comme nous l'avons montré, de cette difficulté à la fois un code d'accès, mais également un préalable à l'écriture, qualité intrinsèque du monde qu'elles reprennent en le révélant obscur, saisissant, regorgeant de symboles le plus souvent illisibles et refermés sur leur secret, d'autant plus violent, plus fondamental qu'il ne se livre guère et reste refermé sur le chiffre de son silence.

Abstractive, hallucinée, taraudée par la perte du nom, l'opération d'écriture jette les bases d'une figuration d'inspiration mathématique des rapports au monde, puisque tous ces textes sont parcourues par la même quête d'une sorte de modèle, de figuration synthétique du monde et des rapports que l'homme y construit ou y choisit de nommer en rapport avec les racines mythiques de sa personnalité.

L'écriture ressentie comme une opération de l'étrangeté, d'abord et avant tout,

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

devient le support à l'élaboration d'un code formel dont le but est de cerner l'activité de cette étrangeté et ses figures ; étrangeté qui peut d'ailleurs porter le nom d'altérité et de différence, comme s'il s'agissait de la circonscrire pour en atténuer les dimensions angoissantes.

Pour conjurer cette dangerosité agissante, le recours à la configuration esthétique et architecturale permet d'aller au-delà de l'obscurité et de l'opacité à l'œuvre dans cette écriture, pour lui proposer des figurations à travers lesquelles elle peut devenir relativement saisissable et parvient à jouir, puis donner à jouir de l'intensité esthétique qui est la sienne, sans en éprouver une quelconque culpabilité. Car, historiquement, au Maghreb, l'émotion esthétique, avant de se déclarer devait avoir un alibi, c'est à dire « servir de support » à l'expression d'un engagement politique ou social : ici, cette mauvaise conscience disparaît enfin pour laisser place à une créativité quelquefois débridée.

Le « Liber Mundi », modèle de l'écriture de la difficulté

Que ce soit pour Dib, pour Meddeb ou pour Khatibi, la lettre n'est pas une forme gratuite : elle s'élabore, se donne à voir et se détache à partir d'un ensemble auquel elle réfère plus ou moins explicitement. Cet ensemble est constitué par la totalité des « mots- lettres », par rapport auxquels, celle qui se détache, signifie et organise la possibilité des sens.

Comme dans le système calligraphique arabe, dans lequel le tracé du qualam se met en place et se diversifie à partir d'une « batterie » minimale de tracés ou de points, qui vont se développer, s'orner, s'entrecroiser, le travail esthétique permet de diversifier les points de vue et d'excaver les mêmes motifs dans une perspective de recherche et de création. Sous la diversité, la tendance synthétique travaille toujours et parcourt comme un canevas dissimulé la densité des créations de ces différents auteurs.

Il semble que cette configuration de l'œuvre, ouverte sur les interrogations qu'elle porte et leurs éventuels points communs, relève notamment, même si les auteurs n'en conviennent pas toujours, d'une interrogation de l'œuvre sur « les fins dernières » pour reprendre une expression chère à Dib. L'œuvre ne se veut pas un phénomène de mode , ou simple souci de répondre à une continuité créative : elle est en fait « vive interrogation », elle pose la question chère au surréalisme « Qui vive ? », tout comme elle cherche à savoir de quelles opérations et de quels mécanismes elle est tributaire.

Elle est donc matériau vivant qui ne s'installe jamais comme nous l'avons déjà dit, dans les mécanismes et les réflexes d'écriture, elle est voie d'accès difficile à la nomination de soi, au Nom.

Nom caché, indéchiffrable, dissimulé comme il l'est dans différents mythes musulmans ou autres, dans lesquels le Nom Ultime de Dieu, autrement dit du monde, reste de l'ordre de l'inaccessible et de l'Evanescence. Dans ces modèles, le nom est une arcane, une discipline intérieure, liée à l'occultation, à la disparition, au glissement des signes permettant l'identification de soi et de l'autre

Le rapport aux autres et au monde confirme le règne de l'intraduisible et de l'indicible : l'écriture poursuit et est poursuivie, par la force du Livre, dont le modèle se retrouve, à la fois dans le Coran, mais aussi dans la veine populaire des contes des Mille et une nuits, ou celles plus savantes des sciences traditionnelles, notamment celles qui ont trait à l'alchimie.

Ce livre idéal serait une pure forme qui contiendrait néanmoins en elle toutes les réalités de ce monde et des autres car il en serait la somme, la synthèse, le symbole, tout comme il correspondrait à l'homme, à la déclinaison de ses noms. Ce livre rêvé permettrait à l'homme d'accomplir et de comprendre la nature du lien vital qui le lie à l'univers.

Comme pour Mallarmé, pour lequel Le Livre existe, modèle abstrait qui prend en charge dans sa substance, dans son organisation et dans sa forme, l'intégralité des lettres et des phonèmes possibles, des textes possibles sous forme synthétiques ou en surbrillance, l'écriture des trois écrivains se fait et se produit en dialogue plus ou moins implicite avec ce modèle.

Pour Dib et Meddeb, ce livre est également présent à travers la lecture qu'en fait le plus grand des Cheikhs, à savoir Ibn Arabi. Cette relecture prodigue une autre vie à ce texte fondateur d'une mystique, et bien plus d'une ontologie, qui concerne l'homme dans la moindre de ses activités.

Elle concerne notamment la relecture de l'Amour et des relations hommes/femmes pour lesquels Ibn Arabi révèle une profondeur, une nouveauté, une originalité d'approche qui semble complètement différente de celle pratiquée dans l'Islam quotidien, dans lequel la femme est socialement et éthiquement reléguée au statut d'être inférieur. Etonnante modernité de cette référence qui propose même une sorte de justification ou d'analyse intérieure d'un phénomène aussi paradoxale que l'amour.

C'est donc en dialogue avec ces arrière-plans omniprésents (même dans l'actualité) et contradictoires, que ces écritures s'organisent, parlent d'elles-mêmes et des autres, de leur rapport au monde. Le Livre du Monde (pour reprendre cette expression venue du moyen âge) représente en quelque sorte le modèle implicite repris par les trois écrivains, dans la mesure où il implique des signes privilégiés entretenant un rapport étroit entre l'homme et le cosmos ; ces rapports peuvent être symbolisés de façon formelle. Les œuvres de nos écrivains se chargent d'opérer ce que nous avons appelé des conversions symboliques, qui permettront de mettre en place ce Liber Mundi et d'inscrire, au moins implicitement, les enjeux qu'il représente.

Pour ces trois écrivains, il existe donc une idée du livre total qui traverse et fédère les textes dans leur apparente discontinuité et diversité, en même temps qu'il donne les clés de leur rapport à la création, et le secret de leur pratique d'écriture, en dehors de toute justification matérielle, historique, ou même esthétique.

Car la question qui continue de se poser, ou de se transposer mais qui demeure néanmoins insistante et claire, est celle de savoir ce qui pousse à écrire : instinct ou force qui mène des profondeurs de l'impulsion vers la configuration symbolique et chiffrée, l'œuvre désigne un ordonnancement, une fluctuation, une dynamique au sein de laquelle ressortent des pôles de création ou des directions qui caractérisent celle-là comme dans

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

un processus d'aimantation dans lequel le magnétisme existe sans paraître. L'œuvre est donc le produit du rêve de ce livre total, désiré et porté en soi, commis, repris et effacé, puis relancé selon les règles d'une combinatoire dans laquelle n'intervient qu'un jet de mots sans cesse repris et redisposés.

Le désir de synthèse est ici porteur d'une dimension intérieure, d'une volonté de voir, au-delà des apparences, et surtout au-delà de la brisure que l'on porte en soi, qu'elle soit linguistique, historique ou affective.

Il s'agit de tenter de retrouver la part manquante de soi, non en la fixant de manière définitive, mais en lui donnant la possibilité d'inscrire sa structure kaléidoscopique. Grâce à cette part absente, le créateur acquiert une conscience civilisationnelle se hissant au niveau du métissage dont elle perçoit les enjeux avec acuité. Ce phénomène est bien sûr attaché à la littérature qui apparaît souvent, à travers les siècles, comme un espace de dialogue et de recul, grâce auquel des idées nouvelles sont diffusées : travail sur les mentalités et les catégories qui s'élaborent de manière discrète, mais contribue au glissement stratégique des idées.

Néanmoins, dans le contexte actuel, cette conscience devient plus ample et se situe au centre de certains débats actuels, notamment ceux portant sur les échanges entre civilisations et les questions liées à l'Islam. Dans ce cadre, on peut dire que ces écrivains précurseurs, novateurs et visionnaires, ont en quelque sorte inventé une nouvelle instance énonciatrice de la parole littéraire, mais aussi de la parole entre les peuples.

Cette instance se revendique d'un travail multiple, polyglotte, multiculturel, qui dialogue en prenant en considération les actes de langage, littéraires et autres, qui caractérisent les civilisations dont ils sont issus. Elle tente de fonder leur collaboration dans un espace multiple, polyphone et polymorphe, mais aussi polygraphe. Cette tendance est très nette chez Dib, Meddeb et Khatibi.

On ne peut plus interroger ces auteurs par rapport à leur origine, mais plutôt dans le cadre de cet entrelacs civilisationnel qu'ils ont tissé et dans lequel ils se situent. Plutôt qu'une position de l'entre-deux, nous préférons parler d'une dynamique de communication qui serait celle de la perturbation, c'est à dire du point de vue qui advient et surprend par sa nouveauté et sa puissance.

Mort symbolique et résurrection

L'œuvre et la pratique d'écriture restent parmi les espaces privilégiés pour affronter un des problèmes fondamentaux liés aux « fins dernières », à savoir la mort. Cette dernière constitue la pierre angulaire de ces édifices formels. Elle est d'ailleurs liée de manière indéfectible à la problématique même de la narration. En effet, les voix de celle-ci sont, chez nos auteurs, des voix de nulle part, des voix des métamorphoses et des pertes, de l'extrême conscience et de la vision et contribuent à mettre en place le motif central de la scrutation de la mort en tant que modalité de l'acte d'écriture dans son aspect transitoire et incommunicable.

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

En effet, le point de vue de la narration, dans les trois œuvres, est d'une grande originalité dans la mesure où il s'affranchit des conventions qui régissent le genre romanesque, même dans ces aspects novateurs.

Dib, Meddeb et Khatibi pratiquent donc un art du conte, de la parabole et de l'apologue. Ces arts impliquent, en dehors du récit joué et mimé par le narrateur, un modelage des faits dans lesquels « la causalité du merveilleux » n'est pas absente, c'est à dire une sorte de subtilisation magique des facteurs agissants, qui permet alors de passer d'un monde à l'autre, d'une référence à l'autre, sans utiliser pour ce faire une quelconque justification.

Il se trouve que ces références, surtout dans le cas de Dib et Meddeb, font intervenir la légende ou le mythe. Dans ces pratiques d'écriture domine alors un dialogue avec cette notion de causalité, d'enchaînement, de suite. Or, cette question est également liée à celle des « fins dernières », terminologie que nous reprenons à Dib. En effet, derrière la remise en question de la continuité des enchaînements, se profilent la rupture et l'absence, comme préfiguration de la mort, qui demeure une réalité difficilement agrégeable, du moins de nos jours, à la conception que nous nous faisons de la vie.

Or, on le sait, dans les civilisations traditionnelles, la mort, non seulement reste la seule réalité de cette existence, qu'elle éclaire d'une lumière toujours inouïe, mais ces civilisations permettent de travailler symboliquement à la préparation de cet ultime voyage, à ce changement d'état. Cette préparation ne se limite pas à l'aspect psychologique de l'individu. Elle comporte un travail sur l'intériorité, un allègement progressif qui amène les individus à se rapprocher davantage de cette centralité paradoxale.

Pour nos trois auteurs, écrire est acte augural en rapport avec l'origine enfouie/enfuie, qu'il s'agit alors de reconnaître, et à laquelle il faut tenter de donner des traits familiers, même dans l'évanescence et la disparition. Dans cette expérience, l'écrivain, le narrateur, essaient d'adopter le point de vue le plus à même de reconstruire cette quête.

Les narrateurs adoptent donc, comme dans le cas de Dib, surtout lorsqu'il s'agit des nouvelles, le point de vue d'une extériorité absolue, qui semble situer la prise de parole dans la mort ou au-delà de la mort, comme s'il s'agissait de montrer que le moteur de l'écriture est le désir de cette mort, pour mieux la circonscrire, ou du moins l'habiter symboliquement et momentanément, cette position permettant de saisir les choses par un cadrage totalement inédit.

Au-delà du simple artifice narratif, un acte véritablement culturel est accompli ici, dont le désir fondateur, est d'essayer de montrer l'importance et le rôle actif de la représentation de la mort. Cette dernière représente une sorte de foyer producteur à rebours : producteur d'images, de motifs, mais surtout d'une sorte de vision intérieure, traversante de tous les motifs, de toutes les conventions, surtout pour dévoiler « l'ensemble du paysage », constitué de tous les aspects de ce dernier, même contradictoires.

Cette vision mortuaire et augurale est une vision insituable, inclassable, qui fait de la narration, un acte essentiellement mystérieux, de nature presque sacrée, qui transforme

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

les faits de la vie quotidienne. Lentement, ils perdent leur apparence de normalité pour « advenir » et dévoiler leur rapport avec l'intériorité lointaine de la mort. Ils en deviennent les signes à rebours, sorte d'écriture incurvée, à l'envers, qui ne délivre son sens que dans cette opération de mise en paradoxe. Cette démarche est saisissable particulièrement chez Meddeb lorsque Youssouf apparaît dans le texte de Talismano [6] et préside à la remontée du narrateur dans l'utérus symbolique jusqu'au sources inséminatrice de l'œuvre.

Cette opération montre que l'implicite et le non-dit sont plus actifs dans la production de l'œuvre que tous les autres facteurs. Elle se perpétue dans *Phantasia*, puis dans *Tombeau d'Ibn Arabi* dans lesquels la narration et la déclamation poétique s'organisent en « songeries » paradoxales desquelles la mort et la vision de la mort n'est jamais absente.

L'œuvre et son écriture se situent au-delà des habituels critères de la création ; elle cherche à trouver derrière l'épaisseur des signes, dont elles se revendiquent par ailleurs, un point de convergence, d'élaboration, de vue et de prise de parole qui renverse toutes les données apparentes pour en trouver le fil conducteur qui dicte une organisation peu habituelle.

Semblable en cela à un rituel, l'œuvre et son écriture permettent d'approcher de l'incommunicable à travers l'élaboration d'une forme inouïe, mettant en scène des scénarii impossibles ou extrêmes, intimement liés à une « mythographie », comme nous l'avions appelé pour Meddeb. Par ailleurs, dans le Livre du sang, la mort est jouée selon un rituel sanguinaire et scatologique. Simulacre, elle est également omniprésence.

Elle est aussi patente dans l'abjection et le désordre, dans l'évent final du livre, promis à la perte et à l'oubli. Dans ce jeu d'une écriture qui se resserre et se déploie, on retrouve une dialectique d'approche et de perte, de retour et de disparition, sorte de jeu grâce auquel la narration tente d'apprivoiser sans aucune chance, l'ultime issue de toute chose.

La mort constitue donc le jeu même de la littérature, du moins telle qu'elle est pratiquée par ces auteurs : ils cherchent à l'intercepter et à l'inscrire, sans pour autant être dupes de leur démarche et c'est dans ce décalage qu'ils saisissent sa puissance ironique ou nostalgique, qu'ils transforment par la suite dans leurs écritures, en en faisant la référence de leur narration.

La mort produit donc, chez ces auteurs, une résurrection constituée par un questionnement véritable produit par un lien puissant entre l'aventure d'écriture et la vie. Ils ont puisé dans ce lien la force d'une réalisation effective à travers laquelle, ils ont reconstruit une identité renouvelée, car passée par les caractères du rythme intérieur qui les a réécrit .La confrontation avec la mort pose également la dimension de pérennité de soi souhaitée par le créateur : s'y affronter, c'est choisir d'écrire pour que demeure la voix, trace impossible de soi.

L'écriture de la difficulté apparaît donc ici comme une chance pour le lecteur maghrébin, seulement guidé par son sens de l'actualité et sa sensibilité artistique, d'apprendre à investir sa culture et à l'interroger d'une manière non conventionnelle, en dehors des lieux communs institués dans ces pays ; lieux communs aussi dévastateurs

que ceux qui existent en France et qui contribuent à exclure un débat réel et lucide sur la question des nationalités littéraires, si tant est qu'il en existe.

Néanmoins, une chance, si elle se présente, doit quand même se mériter : l'écriture de la difficulté, intervenant en cela comme une production d'avant-garde, nécessite l'effort, l'exigence, le travail sur soi, notamment dans sa dimension intérieure.

Elle est donc porteuse de valeurs et d'attentes qui désignent des appartenances, des attentes, des formulations desquelles la lucidité n'est jamais absente. Elle tente notamment de réapprendre à son public supposé la dimension heuristique du jeu esthétique et formel, jamais contradictoire avec la découverte d'enjeux existentiels majeurs, comme ceux-là étaient transmis par le mythe et les légendes, notamment dans le tracé oral du corps communiquant dans une globalité totale et pour cela, jamais réellement inscrite par l'écriture.

Cette écriture nous rappelle également le rôle fondamental de l'élite dans la mise en place et dans la propagation d'idées nouvelles ou de formulations et d'approches résolument ouvertes et novatrices. Cette élite est paradoxalement devenue une élite errante, ou interculturelle, percevant les réalités nouvelles sur les deux rives de la Méditerranée, par exemple. Cette errance est notamment le résultat d'un déni et d'une absence de reconnaissance, au sens étymologique de ce terme, par les acteurs de la scène culturelle, notamment de la critique en général, et la critique universitaire en particulier.

Forme « décalée » nostalgique ou ironique, productrice d'interrogations plutôt que de réponses, suggérant « les fins dernières » comme l'envers de la conscience triomphante d'une certaine forme de la post modernité, sans pour cela verser dans une quelconque intention eschatologique, elle correspond également à la jubilation pure, forgée par la production de textes destinés , au delà des pouvoirs et des sommations d'identité et de reconnaissance, aux parcours solitaires des existences confrontés à la beauté, à la mort, et à la vie, simplement confrontés,dans une urgence vitale et le proclamant dans les termes de la stupeur et de l'amour.

Autrement dit, ces œuvres possèdent à nos yeux, d'abord et avant tout une valeur ontologique : elles apprennent à vivre et à mourir, dans la perspective utopique et ignée qui est la leur, car elles montrent comment la reconstruction fantasmatique d'une personnalité malmenée par l'histoire et par les retombées culturelles et linguistiques qui ont suivi peut contribuer à forger un individu ouvert et producteur d'un espace renouvelé de la communication.

Le rôle essentiel de la critique peut apparaître à ce niveau : apprendre à saisir la difficulté comme une notion dynamique, de travail et d'élaboration créative, nécessaire pour comprendre le monde moderne, constitué de pluralités et de rencontres, avec les flottements et les incertitudes qu'il entraîne, et qui demeurent avant tout des éléments incontournables de la formation humaine.

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

Bibliographie

Oeuvres de Mohammed Dib

La grande maison ; Le Seuil 1952
L'Incendie ; Le Seuil 1954
Un été africain ; Le Seuil 1956
Au Café ; Gallimard 1956
Le Métier à tisser ; Le Seuil 1957
Baba Fekrane ; La Farandole 1959
Ombre Gardienne ; Gallimard 1961
Qui se souvient de la mer ; Le Seuil 1962 et Omnibus
Le Talisman ; Le Seuil 1964 et Babel Actes Sud
Cours sur la rive sauvage ; Le Seuil 1966
La Danse du Roi ; Le Seuil 1968
Dieu en Barbarie ; Le Seuil 1970
Formulaires ; Le Seuil 1970

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Le Maître de Chasse ; Le Seuil 1973
L'Histoire du Chat qui boude ; La Farandole 1974 ; Le Seuil 1975
Habel ; Le Seuil 1977
Feu Beau Feu ; Le Seuil 1979
Mille Hourras pour une gueuse ; Le Seuil 1980
L'Aube, Ismaël ; Tassili 1985
Les Terrasses d'Orsol ; Sindbad, 1985
Ô Vive ; Sindbad, 1989
Neiges de Marbres ; Sindbad, 1990
Le Désert sans détour ; Sindbad, 1992
Tlemcen ou les lieux de l'écriture ; La Revue Noire 1994
L'Infante Maure ; Albin Michel 1994
La Nuit Sauvage ; Albin Michel 1995
L'Enfant Jazz ; La Différence 1998
Si Diable veut ; Albin Michel 1998
L'Arbre à dires ; Albin Michel 1998
Le cœur insulaire ; La Différence 2000
Salem et le Sorcier ; Yomad 2000
Comme un bruit d'abeilles ; Albin Michel 2001
L'hippopotame qui se trouvait si vilain ; Albin Michel 2001

Œuvres de Abdelkébir Khatibi

La mémoire tatouée, Denoël 1971
La blessure du nom propre, Denoël Paris 1974
Le lutteur de classe à la manière taoïste, Sindbad 1976
Le livre du sang, Gallimard 1979
Maghreb pluriel, Denoël, Paris 1983
L'art calligraphique arabe, en collaboration avec Sijelmassi. Ed.Chêne 1976
Figures de l'étranger dans la littérature française, Denoël, 1987.

Œuvres de Abdelwahab Meddeb

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Talismano, Charles Bourgois 1979.

Phantasia, Sindbad 1986.

Tombeau d'Ibn Arabi, Noèl Blondin 1987.

Les dits de Bistami, Fayard 1989.

Abdelwahab Meddeb. Office du livre en Poitou Charentes. Ville de Poitiers 1993.

Bibliographie générale

Adjil B. *Espace et écriture chez Mohammed Dib : la trilogie nordique*, L'Harmattan Awal 1995.

Bataille Georges *La part maudite,* Ed. de Minuit Paris 1949. *La littérature et le mal,* Gallimard 1957.

Baudrillard Jean *L'échange symbolique et la mort,* NRF Gallimard 1976. *Mots de passe,* Pauvert 2000. *Cool Mémories I et II,* livre de poche, bibliothèque essais 1990. *Les stratégies fatales,* Grasset 1983. La transparence du mal, Galilée 1990.

Bonn Charles *Le roman algérien de langue française,* L'Harmattan, 1996. *Lectures présente de Mohammed Dib*, Enal, 1988.

Bourdieu Pierre *Langage et pouvoir symbolique,* Fayard 1982, Seuil 2001.

Collot Michel : *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Puf Ecriture1989

Christin Anne-Marie, *Poétique du Blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet,* Peters VRIN, Coll. Accent 2000.

Danon-Boileau L. *Du texte littéraire à l'acte de fiction : lectures linguistiques et réflexions psychanalytiques.* Gap, Ophrys, 1995.

Derrida Jacques, *L'écriture et la différence,* Points Seuil 1967.

Ducros David, *La lecture et analyse du poème* ; A. Colin Cursus 1996

Gagnebin Murielle, *L'irreprésentable ou les silences de l'œuvre*, PUF 1984.

Galibert Thierry, *Le poète et la modernité,* L'Harmattan, 1998.

Gontard Marc, *Violence du texte*, L'Harmattan 1981. *Théorie de la différence chez Victor SEGALEN*, in Imaginaire de l'Autre, L'Harmattan 1987, pp. 65 à 79. *Nedjma de Kateb Yacine.*L'Harmattan 1985.

Guisto J.P. *Rimbaud créateur*, Paris PUF 1980.

Guyomard Patrick, *La jouissance du tragique*, Aubier 1992.

Ibn Arabi *Le chant de l'ardent désir,* Choix de poèmes traduits de l'arabe et présentés par Sami Ali, Collection Islam, Sindbad 1989. *Les Illuminations de la Mecque*, sous la direction de Michel Chodkiewiez, Collection Islam Sindbad 1988.

Denis Jeffrey, *Jouissance du sacré, Religion et postmodernité,* Paris, Armand Colin1998.

Kenneth WHITE, *Le monde d'Antonin Artaud*, coll. "Le regard littéraire", Complexes, Paris, 1989.

Khadda Naget, *Mohammed Dib, Cette intempestive voix recluse*, Aix-en- Provence, Edisud 2003

Kilito Abdelatif, *L'auteur et ses doubles*. Seuil collection poétique 1985.

Kristeva Julia, *La Révolution du langage poétique.* Points Seuil 1974. *Folle vérité. Vérité et vraisemblance du texte psychotique* ; Seuil 1979.

Martine Joël, *Ontologie de la société, psychanalyse de la vie sociale – le jeu de la salvation*, PUF Sociologie d'Aujourd'hui, 1987.

Meschonnic Henri, *Modernité modernité*, Folio Essais 1988,

Morin Edgar, *L'homme et la mort*. Seuil points 1970.

Nafa Kamel, *Sujet et écriture dans l'œuvre de Khatibi*, Thèse de Magister soutenue à Alger en 1996

Pierssens Michel *La tour de babil. La fiction du signe,* Les éditions de Minuit. Coll. Critiques 1976.

Reboul Anne, *Rhétorique et stylistique de la fiction,* PU de Nancy 1992.

Ridon Jean Xavier, *Henri Michaux, JMG le Clézio, L'exil des mots,* KIME 1995.

Serres Michel, *Le tiers-instruit*, Bourin 1991.

Sollers Philippe, *L'écriture et l'expérience des limites*. Points Seuil 1968.

Trione Aldo. *Penser la poésie*, L'Harmattan 2001.

Vierne Simone, *Rite, roman, initiation,* PU de Grenoble 1987.

Willemart Philippe, *Pour une théorie de la rature et de la consistance*, in la naissance du texte, Ed. Louis Hay, ris CNRS 1987.

Colloques

Poétiques croisées du Maghreb, In Itinéraires et contact de cultures. Université d'Alger / Université Paris Nord. L'Harmattan 1991

L'homme défiguré. Imaginaire de la corruption et de la défiguration, Colloque organisé par l'équipe d'accueil « texte et interculturalité », publication de l'Université Charles de Gaulle, Lille 3 2002

Lectures de Rimbaud, Revue de l'Université de Bruxelles, Ed. de l'Université de Bruxelles, numéro composé par André Guyaux 1982

Traduction= Interprétation / Interprétation=Traduction, l'exemple Rimbaud, Actes du Colloque de Ratisbonne (21-23 septembre 1955) Honoré Champion 1995

Copyright GHEBALOU-HARAOUI Yamilé et Université Lumière - Lyon 2 - 2005.Ce

Articles

Anne Roche. *Intertextualité et paragrammatisme dans d'Abdelwahab Meddeb*, In Peuples méditerranéens, n° 30, juin 1985.

Numéro spécial, *Mohammed Dib*. Itinéraires et contact de cultures, l'Harmattan 1996

Yamilé Ghebalou-Haraoui, *L'Emir Abd El Kader Rhétorique et didactique de l'histoire et de l'au-delà*. In *les récits et l'histoire.* Centre national de recherches préhistoriques anthropologiques et historiques. Octobre 1997 Le titre mémorial, in *Langues et littératures,* revue de l'ILE, n° 4, 1990.

Ouvrages collectifs

Littérature et théorie, intentionnalité, décontextualisation, communication. Conférence du séminaire de littérature comparée de l'Université de La Sorbonne Nouvelle, textes réunis par Jean Bessière. Paris, Editions Champion, 1998.

Imaginaires de l'Autre. Khatibi et la mémoire littéraire, ouvrage collectif, L'Harmattan 1987.

Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb. Sous la direction de Charles Bonn et Yves Baumstiler. L'Harmattan 1991

- *Littérature et théorie. Intentionnalité, décontextualisation, communication*. Séminaire de littérature de l'Université de la Sorbonne nouvelle, Textes réunis par Jean Bessière, André Champion 1998

50 ans d'écriture, sous la direction de Naget Khadda. *Axe francophone et méditerranéen*, Centre d'étude du XXème siècle Montpellier III. PUF, Paul Valéry Montpellier III 2002

L'irrédentisme du Maghreb et de ses textes. Travaux équipe de recherche IRMAT sous la direction de F. Boualit Université d'Alger janvier 2000 (non publié) Faculté des Lettres et des Langues, Voir mon article : *Stratégies irrédentistes et usages littéraires*

document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.