

Université Louis Lumière – Lyon II

UFR Lettres, Sciences du langage et Arts

Histoires labyrinthiques et littérature combinatoire.

**Proposition de lecture comparée du *Fou d'Elsa*,
d'Aragon, de *La prise de Gibraltar*, de Rachid
Boudjedra et de *L'amour, la fantasia* d'Assia Djebar.**

Thèse de doctorat nouveau régime, en littérature comparée

de Nadine Le Duff

Sous la direction du Professeur Charles Bonn.

Année 2007

Remerciements

Ma gratitude va à Charles Bonn qui, avec bienveillance, m'a constamment offert la confiance dont j'avais besoin dans la poursuite de cette lente gésine, aux amies encourageantes, dont l'impulsion m'a si souvent remise à l'ouvrage, et particulièrement à Isabelle Larrivée, dont l'amitié indéfectible et l'expérience me sont si précieuses, également à mon père, Yves Le Duff, pour sa lecture du manuscrit et ses corrections attentives...

Et puis à toi, Lionel ; mais là, c'est une autre histoire... la nôtre.

INTRODUCTION

« *Mes romans, à partir de la première phrase, du geste d'échangeur qu'elle a comme par hasard, j'ai toujours été devant eux dans l'état d'innocence d'un **lecteur**. Tout s'est toujours passé comme si j'ouvrais sans en rien savoir le livre d'un autre, le parcourant comme tout lecteur, et n'ayant à ma disposition pour le connaître autre méthode que sa lecture. Comprenez-moi bien, ce n'est pas manière de dire, métaphore ou comparaison, je n'ai jamais écrit mes romans, **je les ai lus.** »¹*

C'est Aragon qui écrit, dans une œuvre-bilan, produite dans le temps de sa vieillesse : les fameux *Incipit*, en 1969. La formulation renvoie à l'étrangeté de l'acte d'écrire. Elle réactive ce que Blanchot affirmait déjà dans *Le livre à venir*, dix ans auparavant, une distance entre le texte écrit et son auteur, à tel point que le texte échappe à ce dernier... Elle implique également ce qu'on pourrait prendre pour une autorisation à la pratique de la critique littéraire. En effet elle entremêle la lecture et l'écriture : qui écrit, s'écrit et ce faisant se lit, se découvre (Aragon parle de *connaître...*) ; qui lit la première phrase déclenche l'écriture du texte en prenant appui sur sa lecture ; donc à l'inverse, qui lit, se plonge plus ou moins consciemment dans la recherche d'une connaissance de l'acte d'écrire qui a eu lieu, nécessairement, du fait même de sa lecture... Il y a là une entente possible, un moment de rencontre entre les écrivains et les critiques, c'est le moment de la lecture, orientée par la question du « comment ? ».

À l'origine du travail doctoral qui est présenté dans les pages suivantes, c'est cette pratique, on pourrait presque dire cette connivence de lecture, qu'on aimerait mettre en lumière. Lorsque Abdelfattah Kilito s'interroge sur la notion ô combien mouvante de « genre », et étudie les « maqamats » ou séances², il explore en fait

¹ Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Skira, 1969, p.47

² Abdelfattah Kilito, *Les Séances, Récits et codes culturels chez Hamadhanî et Harîrî*, La bibliothèque arabe, Paris, Sindbad, 1983

un code culturel. C'est à dire qu'il suppose un lien étroit entre tous les textes produits et le moment culturel qu'il tente de ce fait de définir : il part de l'hypothèse qu'une question posée à une œuvre s'adresse en même temps aux œuvres qui lui sont contemporaines (p.15). Nous reprenons à notre compte cette hypothèse. C'est à partir d'elle que nous nous efforçons de penser la démarche de littérature comparée. Autre manière de dire que les formes littéraires sont comparables parce qu'elles relèvent d'une historicité qu'elles constituent elles-mêmes en se répondant les unes les autres, à tel moment d'une lecture. Ainsi la connivence évoquée plus haut n'est pas une affabulation hasardeuse provoquée par une lecture au petit bonheur la chance, même si la rencontre a pu être fortuite entre tel texte et tel autre. La pratique de l'analyse littéraire permet de connaître en les constituant les homologues entre les formes-sens que sont les œuvres, et leurs valeurs historique et idéologique.

Trois œuvres littéraires ont été choisies pour cette entreprise : *Le Fou d'Elsa*, d'Aragon, *La prise de Gibraltar* de Rachid Boudjedra et *L'amour, la fantasia* d'Assia Djebar. Il peut sembler surprenant de constituer un ensemble aussi hétérogène. En effet, si les deux auteurs algériens ont publié des « romans », Aragon a inscrit en sous-titre de son œuvre l'appellation de *Poème*. Cependant il serait quelque peu naïf de s'en tenir à cette dénomination faussement rassurante : la prose de Rachid Boudjedra, celle d'Assia Djebar ne s'arrêtent pas à une distinction schématique entre roman et poésie (et l'on commence à savoir depuis le 19^{ème} siècle que la poésie ne se limite pas à l'écriture en vers...). Elles explorent la prose poétique, elles échappent aux schémas romanesques standard, elles travaillent le rythme de l'écriture. Quant à Aragon, il déjoue les tentatives de classification jusque dans les titres de ses œuvres. On peut même d'ores et déjà signaler que le manuscrit du *Fou d'Elsa* a sans doute été commencé dès la fin des années cinquante (alors qu'il a été publié en 1963) et qu'il coïncide du même coup avec les ultimes recherches expérimentales du poète, qui vont transformer le roman en une sorte de laboratoire des formes littéraires, ce qu'on observe par exemple déjà avec *La Semaine Sainte*, publiée en 1958. Il s'agit donc pour nous d'accueillir dans la comparaison cette capacité des œuvres à travailler leur propre discours de l'intérieur ; il s'agit de tenter de déplacer l'observation, de la dégager même des préoccupations génériques, pour s'employer à comprendre le processus

de l'écriture. Parmi tous les textes écrits par Aragon pour définir sa propre créativité, il en est un qui justifie notamment cette approche, c'est le chapitre « L'homme fait parenthèse », écrit en mars 1968, et qui est placé à peu près au milieu de la deuxième partie de *Henri Matisse, roman*¹. À ce stade d'élaboration de son travail, l'écrivain définit à la fois par son propos, mais aussi par la forme même de son écriture, un mouvement qui s'apparente au bourgeonnement perpétuel :

*Au fond, la parenthèse est une invention de l'homme, laquelle est de la sorte même des romans, à y regarder de près. Contrairement à ce que les écrivains du genre appliqué (vous savez, ceux qui aiment le bien fait) en pensent (les écrivains du genre etc., du roman), contrairement donc à ce que pensent etc., du roman les écrivains en (ou hors de) question, le roman, j'y viens, est la terre d'élection où fleurit la parenthèse, et n'importe quel mois de l'année.[...] Cela est conduit tout à fait comme **Les Mille et une Nuits** qu'on ne tient pas pour un roman à cause de leur titre (ce qui, soit dit entre parenthèses, risque bien d'arriver à **Henri Matisse, roman**, et là, tout juste, j'avais essayé pourtant de profiter de l'expérience extérieure à cette parenthèse, affaire de mettre le titre de mon côté), **Les Mille et une Nuits** sont si bien un roman, que c'est même le roman où a été inventé ce ressort romanesque que nous tenons effrontément pour moderne, l'ayant, ce siècle-ci, appelé le suspense. (p.595)*

On voit bien ici comment la parenthèse, qui est pourtant définie dans la rhétorique classique comme une annexe du texte, devient au contraire sous la plume d'Aragon, et dans sa pratique, le moteur de la « fabrique » textuelle. Par parenthèse, on peut comprendre tout ce qui n'est pas le fil linéaire, tout ce qui échappe à la définition générique de l'œuvre. D'où l'intuition première d'une comparaison possible des deux « romans » et du « poème », en faisant le pari qu'ils se rencontrent sur la problématique de l'écriture. Mais de plus, un choix méthodologique s'est imposé : celui de prendre *Le Fou d'Elsa* comme guide, dans

¹ Aragon, *Henri Matisse, roman* (1971), Quarto, Gallimard, 1998

la mesure où sa dimension métatextuelle explicite et ses expérimentations nous offrent un moyen précieux de connaissance d'une telle poétique.

La référence qu'Aragon fait aux *Mille et une Nuits* ne s'impose pas non plus fortuitement : elle montre chez ce dernier une plongée qui s'est avérée méthodique¹ dans la culture étrangère, la culture arabo-musulmane, déjà largement commencée au moment de l'élaboration du *Fou d'Elsa*. Comparer cette œuvre à deux « romans » algériens, dont les auteurs ont également connu une immersion dans une culture étrangère, l'occidentale, la française, qui se manifeste dans les citations et les réécritures qu'ils produisent, c'est encore une fois souligner le dialogue initié par les textes. La comparaison se justifie ainsi bien au-delà du seul rapprochement thématique, que suggère le rapport spécifique à l'histoire aussi bien dans *La prise de Gibraltar*, qui fait converger la conquête arabo-berbère de l'Espagne, les guerres puniques et la guerre de libération algérienne, que dans *L'amour, la fantasia*, où s'entrecroisent la conquête de 1830 menée par la France en Algérie, et toujours la guerre d'Algérie, ou encore dans *Le Fou d'Elsa* qui superpose la chute de Grenade en 1492, la guerre civile espagnole de 1936 à 1939, et la défaite française de 1940, avec en filigrane la guerre d'Algérie à nouveau, contemporaine du temps de l'écriture. Dans ces trois œuvres, l'écriture de l'histoire est l'écriture poétique, sans rivalité de préséance. Il nous a donc paru essentiel d'entrer dans les textes par une réflexion approfondie sur l'écriture, et non par la seule approche thématique qui occulte pratiquement le travail créateur du langage. Cette démarche, afin que le postulat d'une rencontre culturelle entre Europe et Afrique du Nord ne soit pas un simple effet d'annonce, a l'ambition d'éclairer quelque peu l'historicité commune des trois poétiques qui se manifestent dans les œuvres choisies, notamment à travers la question du sujet et de la voix qui le fait advenir, par l'élaboration d'un récit historique.

Le travail qui va suivre a en effet une orientation particulière, qui est de lier la réflexion littéraire et la réflexion philosophique. Il y a là d'abord une nécessité vérifiée par une expérience personnelle, maintenant assez longue, de la lecture : la contribution éminente des grandes œuvres poétiques à la connaissance de

¹ Charles Haroche, dans *L'idée de l'amour dans Le fou d'Elsa et l'œuvre d'Aragon*, Gallimard, Paris, 1966, a montré quelle bibliothèque Aragon a lue avant d'écrire... Les travaux du groupe de Recherches Croisées sur Aragon et Elsa Triolet ont complété cette information.

l'homme va de pair avec les recherches scientifiques de tous ordres dans ce domaine. Le corollaire de cette prise de position, c'est qu'il ne faut donc pas hésiter à mettre en cause un clivage institué par la tradition académique entre des disciplines certes sous l'égide des sciences humaines, mais littéralement coupées les unes des autres autant que peuvent l'être dans l'état actuel des institutions du savoir la philosophie et la critique littéraire ; la première ne s'occupant que rarement du langage et encore moins du langage poétique, la seconde maniant certaines notions fondamentales en philosophie, sans chercher à justifier le moins du monde le sens de ces concepts. Un examen des développements importants de la philosophie dans la seconde moitié du 20^{ième} siècle montre pourtant le rôle fondateur de ce qu'on a appelé « le tournant linguistique » dans la prise en compte des rapports entre sujet et discours, qui intéresse (sur un mode très conflictuel) au premier chef aussi bien un pan entier de la philosophie européenne fortement marqué par la phénoménologie, que la critique littéraire qui voit couramment des « sujets » s'exprimant dans les œuvres sur lesquelles elle se penche.

La question nous semble d'importance et les études littéraires devraient s'en emparer. On ne conçoit en effet pas le même monde, la même histoire, les mêmes œuvres ni le même homme suivant qu'on pense un sujet phénoménologique, fondé sur une conscience autonome se prenant elle-même pour objet (le *moi* ou le *soi*), ou qu'on envisage un sujet comme être intermittent produit par le langage, en tant que réalisation particulière, individuée, de l'acte de parler. La valeur qu'on accorde au fond aux créations de l'art littéraire est conditionnée par le choix conceptuel qu'on adopte, dans la question du ou d'un sujet. Or lorsque la définition manque – et elle manque souvent dans les travaux de critique littéraire – c'est la plupart du temps parce qu'une conception phénoménologique y est implicitement admise, bien qu'elle soit contradictoire et souvent opaque. On mélange allègrement sujet du verbe (notion grammaticale), sujet de l'action (notion sémantique et psychologique), et sujet parlant ou pensant (notion philosophique) sans précaution, en disant notamment *le* sujet, comme si cette acception ne renvoyait pas à des réalités multiples et problématiques. Ce flou dans les idées entraîne presque inmanquablement une définition latente ou explicite de l'œuvre littéraire comme représentation d'un réel qui lui serait extérieur. Car à défaut de considérer qu'il y a des définitions contradictoires et *des* conceptions de

sujets plutôt qu'*un* sujet nettement défini et délimité, le postulat du sujet (descendant finalement du cogito cartésien) détourne la plupart du temps l'attention critique vers l'homme qui parle ou écrit en toute intentionnalité, en tant que conscience de soi séparée du monde et du langage. Le résultat de cette séparation, c'est l'abandon du langage lui-même ou plus exactement l'ignorance de sa force de création.

A contrario, choisir des romans-poèmes, qui se revendiquent ou s'exposent ostensiblement comme tels, suppose qu'on trouve des outils de pensée adéquats pour rendre compte de leur spécificité. Ces oeuvres appellent elles-mêmes par leur étrangeté et leur force de suggestion un recours à d'autres conceptions philosophiques dans lesquelles notamment la fonction créatrice du langage soit prise en compte comme fondement de la subjectivité, sans quoi elles risquent soit d'apparaître comme des sortes de « monstres » sortis de l'imagination décousue, contradictoire et hétérogène de leurs auteurs, soit d'être annexées comme symboles du beau style¹, ce qui les relèguerait soit comme curiosité esthétique sans lendemain, soit comme des oeuvres ne sortant finalement pas de la tradition, c'est à dire sans véritable portée historique. Il y a donc un enjeu théorique notable dans le travail qui s'ensuit ; un effort de recherche vers la philosophie, aidée par la linguistique, pour justifier et fonder l'apport historique essentiel des trois oeuvres choisies, à savoir le renouvellement de la conception d'un sujet poétique dans et par le récit d'histoire.

Un tel renouvellement va de pair justement avec les efforts opérés par tout un courant de pensée durant toute la seconde moitié du vingtième siècle, qui s'est joué en philosophie avec la remise en question du concept de sujet phénoménologique, et en littérature avec la critique structuraliste puis post-structuraliste du sujet. Même si par retour d'ascenseur de nombreuses tentatives contemporaines de réhabilitation du sujet (au sens d'une conscience de soi) se publient, l'objet de cette étude, est de montrer comment la créativité des trois oeuvres présentées se reconnaît à la condition spécifique que l'on travaille sur leur poétique, et, précisément, sur l'invention poétique d'un sujet dans l'histoire. Ce

¹ L'élection en 2006 d'Assia Djebar à l'Académie Française pourrait très bien illustrer cette seconde option.

sujet n'est donc pas envisagé comme le moi de l'écrivain mis en scène par le roman, mais comme une parole dont la force de suggestion dépend des interactions qu'elle crée avec le lecteur. Comme il fallait donner toute son importance à la matière même du langage qui agit dans cette parole, ce n'est pas vers le dialogisme emprunté à Bakhtine et adapté par les recherches de Julia Kristéva, ni vers les développements de la théorie de l'intertextualité que s'est orientée l'étude, quoiqu'elle leur emprunte en partie, mais plutôt vers la poétique du rythme telle que l'a fondée Henri Meschonnic en reprenant à son compte les travaux de Benvéniste et partiellement ceux de Saussure, puis telle qu'elle continue à se développer grâce aux recherches de Gérard Dessons entre autres.

L'enjeu en est certes littéraire. Mais il débouche également sur une dimension politique qui ne peut de toutes façons être ignorée, dans la mesure où il s'agit de confronter une œuvre française et deux œuvres algériennes dans un contexte fortement marqué par l'héritage problématique de la colonisation française en Algérie. Les études dites post-coloniales venues largement du monde anglo-saxon font un large écho, par définition, à la revendication d'émancipation culturelle et politique des écrivains issus des anciennes colonies, et tentent souvent de valoriser leur création à partir d'une position idéologique de sympathie à l'égard des ex-colonisés. Or cette position n'est éventuellement pas dénuée de paternalisme, quand bien même elle s'en défendrait¹. C'est que, justement, un mode de lecture des œuvres, fondé sur la conception occidentale d'un sujet phénoménologique, en instrumentalisant le langage ne peut pas vraiment parvenir à repérer une spécificité de l'écriture francophone. Ce sujet phénoménologique correspond à l'image que les Occidentaux se font de l'homme rationnel, organisé de manière autonome, indépendamment de ses conditions historiques d'existence et de création. Son langage n'est alors conçu que comme outil de représentation d'un réel donné d'avance : au mieux sa poésie est vue comme un ornement précieux,

¹ « Aux yeux de la critique post-coloniale, l'œuvre vise à se situer dans le monde en se branchant sur un ensemble socio-culturel enraciné en un territoire, ce branchement étant fréquemment rendu difficile en raison d'une (tenace) hiérarchisation européenne - que ce soit la dévalorisation pure et simple ou son envers mythique, la valorisation du « primitif » - des traditions concernées. » : Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, « Écritures francophones », PUF, Paris, 1999, p. 111. À quoi il faut ajouter que cette hiérarchisation européenne existe potentiellement autant chez le critique postcolonial que dans la société autrefois colonisée...

mais seulement un ornement... au pire elle est perçue comme exotique, ce qui la réduit à un particularisme communautaire ou local. Outre que cette conception occulte la dimension créatrice, pour tous les hommes, des oeuvres francophones ainsi définies et « classées », elle échoue également à saisir ce dont parlent pourtant souvent les écrivains francophones eux-mêmes : la dimension collective de leurs discours et de leurs cultures, l'appartenance charnelle de leur verbe à la vie du groupe et à son histoire. Pour rendre justice à cette postulation littéraire, la rigueur de la recherche nous paraît imposer qu'on élabore des modes de lecture qui permettent d'en rendre compte. Et par juste retour « sur investissement » il ne semble pas non plus incongru qu'on fasse profiter également la littérature française de cette approche. C'est d'ailleurs pourquoi, si le Prologue du *Fou d'Elsa* sert de point de départ à l'étude qui est proposée ici, l'œuvre entière par la suite est néanmoins soumise au même mode d'analyse que les deux romans algériens. Pour mener à bien ce travail il est donc fait appel à un ensemble de réflexions critiques qui vont de la poétique de la « Relation » d'Édouard Glissant au dépassement de la linguistique par la philosophie chez Benvéniste :

Ainsi¹ tombent les vieilles antinomies du « moi » et de l' « autre », de l'individu et de la société. Dualité qu'il est illégitime et erroné de réduire à un seul terme originel, que ce terme unique soit le moi, qui devrait être installé dans sa propre conscience pour s'ouvrir à celle du « prochain », qu'il soit au contraire la société, qui préexisterait comme totalité à l'individu et d'où celui-ci ne serait dégagé qu'à mesure qu'il acquerrait la conscience de soi. C'est dans une réalité dialectique englobant les deux termes et les définissant par relation mutuelle qu'on découvre le fondement linguistique de la subjectivité.²

Nous aimerions par cette démarche et grâce à la comparaison des trois œuvres faire valoir à quel point les créations littéraires nous impliquent, nous les lecteurs, dans cette réalité dialectique qui crée les conditions de notre subjectivité, et ce, à

¹ Après avoir défini la personne humaine comme « l'émergence dans l'être d'une propriété fondamentale du langage. Est « ego » qui dit « ego ». [...] fondement de la « subjectivité », qui se détermine par le statut linguistique de la personne »

² Benvéniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, « V. L'homme dans la langue », p. 260

l'opposé du thème du métissage, pourtant à la mode. Le métissage, en effet, n'est jamais qu'une notion biologique, simple réalité de croisement génétique certes humaine, mais peu intéressante en soi du point de vue de la culture. D'une toute autre portée est la notion de relation, terreau sur lequel se développent les créations de la subjectivité, c'est à dire l'amour, les sciences, la politique et l'art¹. À l'heure d'un retour en force du communautarisme en tant qu'idéologie séparatiste, la lecture comparée d'Aragon, Rachid Boudjedra et Assia Djebar se voudrait ainsi une contribution à une autre vision du monde, où la culture commune s'enrichit de chaque échange, ne se cantonne pas aux particularismes, et se projette dans l'invention perpétuelle d'un avenir.

Il reste à préciser que la méthode utilisée pour mener à bien la comparaison proposée n'est peut-être pas tout à fait orthodoxe. Il nous a semblé que la pratique même de l'écriture devait guider l'organisation du travail, puisque c'est à partir d'elle que nous envisageons les trois œuvres. Si nous avons pris soin de souligner l'interaction entre lecture et écriture que théorise Aragon, c'est justement parce qu'elle nous semble guider l'exercice critique lui-même, et pas seulement l'activité de l'écrivain. Aussi avons-nous choisi de puiser dans une lecture attentive du prologue du *Fou d'Elsa* les questions à traiter, plutôt que de les importer d'une grille de lecture préalable. Ce prologue ouvre les perspectives de l'écriture à venir, dans une justification ouverte du laboratoire d'expériences que sera le texte. C'est la première partie du présent travail.

Une fois soulevées par l'étude du Prologue, les questions seront examinées, après une incursion dans le domaine pictural, sous un angle théorique, dans une deuxième partie du travail. On retrouvera détaillées à cette occasions les notions de sujet et d'auteur, vues de manière critique. À partir de là seront argumentés les choix opérés dans les théories de l'intertextualité et du rythme, ainsi que dans les pratiques de la littérature comparée pour justifier le type de lecture qui suivra en troisième partie.

Ce n'est qu'après cet effort d'analyse poétique que les trois œuvres seront comparées et commentées à partir des découvertes permises par les deux

¹ Il y a un profit certain à lire là-dessus par exemple la réflexion d'Alain Badiou, dans *L'éthique, Essai sur la conscience du mal*, NOUS, Caen, 2003

premières étapes du développement. De la sorte chaque partie de la thèse répond aux autres en assumant pour son propre compte les questions communes, mais en même temps d'une partie à l'autre on tente d'élargir la connaissance des enjeux de l'écriture, et de dépasser si possible les postulats de départ, pour aller vers de nouvelles propositions

**PREMIÈRE PARTIE : Prose liminaire du *Fou d'Elsa*,
une sorte de programme.**

Introduction

Tout a commencé par une faute de français. Dieu sait pourquoi j'ai dans ma bibliothèque cette collection du Ménéstrel, journal de musique qui, à partir de 1833, publiait tous les dimanches une romance inédite. [...]. Fallait-il que je fusse désemparé pour les rouvrir en 1960, quand mes yeux tombèrent sur l'une des chansons [...] et pourtant ce n'était pas cela qui me retint, mais le titre : La veille de la prise de Grenade, en raison d'une obsession longue de ma vie, comme, vous savez, ces rêves qu'on retrouve, ces rêves rerêvés... .¹

Tout a commencé par le *Fou d'Elsa*. Ou plutôt tout a commencé par le Fou de Leila, le Majnûn de la tradition arabe, qu'Aragon transcrit *Medjnoûn*. À moins que cela n'ait commencé par la prise de Gibraltar ou plutôt par la prise de Grenade... ou encore ce 13 juin 1830, à l'instant précis et bref où le jour éclate au-dessus de la conque profonde...²

À paraphraser Aragon dans ce début de la prose liminaire qui ouvre *Le Fou d'Elsa*, et qui va servir de guide pour la réflexion sur les trois œuvres de cette étude, on comprend rapidement qu'il y a un commencement insaisissable : à quand faire remonter le projet du *Fou d'Elsa* ? à quel réseau d'influences, de rêveries, de lectures ? Le poète lui-même étire les méandres d'une recherche qui n'aboutit jamais totalement et finit par laisser en suspens cette « origine ». Faut-il retenir naïvement une année, 1833, pour arrêter un point de départ : celui de la naissance du Ménéstrel, qui publiait des chansons soixante-quatre ans avant la naissance d'Aragon ? Évidemment non, d'autant que la chanson qui retient l'attention du poète par *sa faute de français* ne prend une signification qu'en 1960 – si l'on fait confiance au texte. *Le Fou d'Elsa* serait donc né d'une rencontre fortuite avec cette fameuse faute, en 1960 ? La prose liminaire du Poème n'autorise pas non plus cette appréciation : elle met avec insistance l'accent sur la

¹ Aragon, *Le Fou d'Elsa, Poème*, NRF, Gallimard, Paris, 1963 – chapitre I, p. 11

² Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*,

préexistence d'une attirance, *une obsession longue de ma vie*¹, dont l'origine se perd dans l'enfance :

*Grenade, la Grenade aux derniers jours, la Grenade assiégée par les Rois catholiques, a passé je ne sais d'où la première fois, peut-être d'un journal d'enfants, dans ma songerie.*²

On ne peut manquer de remarquer ici, comme à de très nombreuses reprises tout au long de cette prose liminaire, comment les précautions modalisatrices repoussent à chaque fois l'origine hypothétique de l'œuvre et de l'élan créateur plus loin, hors de portée de la conscience et de la mémoire – *je ne sais d'où, peut-être...*

L'intuition qui guide ce travail est qu'une telle entrée en matière esquisse – sans toutefois encore le formuler vraiment, ni à plus forte raison le théoriser – un rapport du moi et de l'œuvre à l'histoire. Cherchant une origine à sa création, le narrateur-poète chemine sinueusement d'un souvenir à l'autre de rencontre fortuite avec l'histoire, avec des fragments de lectures, avec des récits, des événements. Il organise selon les termes mêmes d'Aragon, une « convergence » qui sera l'œuvre elle-même, mais aussi l'histoire revisitée.

Avant de mesurer les similitudes de cette démarche avec les deux romans, *La Prise de Gibraltar*³, de Rachid Boudjedra et *L'Amour, la fantasia*⁴ d'Assia Djebar, il convient donc d'entrer dans les détails de cette sorte de programme que nous tend le début du *Fou d'Elsa*. En effet, mettant en scène selon une métaphore théâtrale filée de-ci de-là dans le texte, l'effort de recherche et de reconstitution auquel l'écriture se livre, ce prologue expose un processus de création, de composition, qui prend appui sur les lectures du poète et ses commentaires. Cette première approche se double d'une sorte de jeu avec le hasard : ce dernier n'est pas seulement invoqué, il est aussi mimé par le cheminement de l'écriture, où un mot semble en provoquer un autre, où un songe en appelle un autre, où l'inconscient à l'œuvre dans la rêverie nourrit de proche en proche la composition

¹ Aragon, *Le Fou d'Elsa. Poème*, Partie I, p. 11

² idem, p. 11

³ Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar*, Denoël, Paris, 1987

⁴ Assia Djebar, op. cité

du texte selon un circuit aléatoire qui échappe notablement à la typologie des genres. Mais s'il ne s'agissait que d'un pur jeu d'écriture, on pourrait peut-être se dispenser d'une étude si détaillée. Le très grand intérêt du prologue est d'adapter cette composition si particulière à la représentation d'une expérience individuelle de l'histoire.

I UN PROCESSUS DE CREATION DYNAMIQUE

1. De l'étrangeté intéressante des mots.



Ainsi on peut relever en premier lieu que l'écriture de la prose liminaire du *Fou d'Elsa* se livre à un effort de reconstitution et de mise en évidence de sa propre démarche.

Un des premiers indices et non des moindres qu'on trouve dans l'œuvre est la place accordée à ce qu'il faut bien nommer un travail lexicographique. Rares sont les romans, a fortiori les poèmes, qui proposent en fin de volume un lexique destiné à expliciter les emprunts spécifiques à la terminologie arabe. Sur le travail de recherche quasiment universitaire que cela implique, et sur l'impression d'étrangeté ainsi générée, on reviendra plus tard. Qu'il suffise ici de souligner que le matériau linguistique s'affiche en tant que tel par un tel procédé, au lieu de figurer avec la trompeuse transparence des récits dans la norme.

La présence du lexique final n'est pas tout : l'activité lexicographique occupe une place de choix dès le prologue, se manifestant par une série de justifications, de définitions et même d'analyses phonétiques et morphologiques où transparait ce qu'a été la mise en chantier du manuscrit. Il y a bien sûr la faute de syntaxe du début qui semble embrayer le récit et le discours tout à la fois : *la veille où...*¹

¹ Autant rapporter ici le passage dont il est question et qui mérite une lecture attentive : « ...et j'aurais avec mauvaise humeur refermé ce grand in-quarto sur hollande, imprimé chez Poussielgue, 12, rue du Croissant-Montmartre, n'était qu'au premier vers de la romance me retint une sonorité de corde détendue, une bizarrerie dans le premier moment dont je ne compris point où elle résidait :

*...La veille où Grenade fut prise
à sa belle un guerrier disait...*

Pourquoi l'amertume était-elle dans ce premier vers si grande à l'oreille, et comme dans la bouche ? *La veille où Grenade fut prise...* je le répétais trois ou quatre fois avant d'entendre que tout le mystère en résidait dans une faute de syntaxe : on dit, bien entendu, *la veille du jour où...*, et non *la veille où...* C'était précisément de ce divorce des mots, de cette contraction du langage que venait le sentiment d'étrangeté dans ce poème de parolier, une de ces beautés apollinariennes

donne lieu à un commentaire sur la correction grammaticale (*on dit bien entendu, la veille du jour où...*) mais plus encore à un éloge de l'incorrection langagière, considérée comme un moyen de faire surgir la poésie et les songes dans l'œuvre. C'est ce que le poète apprécie comme *une de ces beautés apollinariennes* rappelant ainsi ses affinités anciennes avec le précurseur du surréalisme. À l'appui de cette conception, on note d'ailleurs la métaphore de la clé ou du crochet, ouvrant la serrure, libérant le pêne, et de ce fait la porte de l'imagination, qui signe en quelque sorte cette filiation avec la poésie du début du 20^{ème} siècle. Ce qui frappe de prime abord dans cette entrée en matière c'est la mise en scène de l'étrangeté du langage : qu'Aragnon la nomme « bizarrerie, amertume » ou qu'il en souligne le mystère par deux fois¹, il expose le langage comme un matériau problématique et fait de sa rencontre tourmentée avec un sujet qui écrit, un moteur de la création. Un certain nombre d'écrivains maghrébins de langue française se sont depuis longtemps déjà penchés sur cette problématique du langage, ne serait-ce qu'en raison de leur bilinguisme : le français – langue de l'autre, l'arabe dialectal ou le berbère – langue perdue pour l'écriture. Assia Djebar s'en est exprimée récemment encore dans *Ces voix qui m'assiègent*². Mais Abdelkebir Khatibi en avait déjà soulevé le problème plus tôt, dans son œuvre et dans ses recherches, au point de s'intéresser à la représentation de l'étranger dans la littérature française, particulièrement dans le *Fou d'Elsa* d'Aragnon³...il n'y a

qui résident dans l'incorrection même. Là était la clé des songes, et j'allais répétant *La veille où Grenade fut prise...la veille où Grenade fut prise...* », Aragnon, *ibid.*, p. 12

¹ « ...tout le mystère en résidait dans une faute de syntaxe. », « Il y avait dans la chanson, pour moi, un tout autre mystère. », Aragnon, *ibid.*, p. 13

² Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent*, Albin Michel, 1999 : « *Langue de l'autre* », ai-je annoncé. Après 1982, en écrivant pendant deux ans *L'amour, la fantasia*, [...], je me suis demandé : cette langue de l'autre, que représente-t-elle pour moi ? Par quel processus est-elle entrée si profond en moi ? Est-ce au point que je devienne l'« autre » dans ma société, est-ce au point que je puisse saisir la part « autre », l'étrangeté incluse inévitablement dans un groupe d'origine ? ... », pp. 44-45. La même idée, dépassant largement la seule référence à l'émigration et au bilinguisme, se retrouve un peu plus loin : « *Territoire de langue entre deux peuples* », ai-je constaté : cette langue commune à partager avec d'autres migrants [...], comment cette langue, ainsi appropriée « se comporte-t-elle pour ainsi dire, à l'usage, sous la main du scripteur « professionnel » ?

Je répondrai en avançant l'idée que, lorsqu'on est écrivain mais récemment arrivé dans la langue - disons sans l'héritage culturelle qu'elle véhicule -, écrire dans la langue de l'autre, c'est très souvent amener, faire percevoir l'« autre » de toute langue, son pouvoir d'altérité. » p.46

³ Abdelkébir Khatibi, *Figures de l'étranger, Dans la littérature française (Louis Aragnon, Roland Barthes, Marguerite Duras, Jean Genet, Claude Ollier, Victor Segalen.)*, Denoël, 1987

pas que du hasard dans la lecture... À Aragon cependant revient peut-être le mérite ou simplement l'intuition étonnante de cette étrangeté dans sa propre langue maternelle. On peut également ajouter par parenthèse qu'il a eu une activité de traduction, pour deux œuvres de langues différentes : *La Chasse au Snark* de Lewis Carroll et *Djamilia* de Tchinguiz Aïtmatov. Or la traduction de *Djamilia* fait notamment apparaître un travail de déplacement assez étonnant pour avoir donné lieu à une étude de Alain Mascarou : partant non du kirghiz, langue originelle de ce « chant », mais de sa traduction russe (à laquelle seule il avait accès) Aragon tente une restitution du flux et du style même de l'œuvre originelle, amoindrie par sa première traduction russe ; c'est assez dire combien l'écrivain a pensé les phénomènes de transfert d'une langue à l'autre mais aussi à l'intérieur de sa propre langue¹.

S'il semble jouer avec les définitions dans le prologue du *Fou d'Elsa*, c'est par affirmation des sources justement étrangères du français :

...la noria [...] la nô'ouïra disaient les Maures...²

...il ne sait, le vocable Andalousie, rouler que tendrement [...] ayant perdu le v des Vandales avec le chant maure...Aussi bien, de bouche à lèvres, de Maure à Chrétien, les b et les v s'équivalent, et Barrès incertain parle de la Porte de Bivarambla que les plans espagnols

Dans son introduction, par exemple, cheminant du récit homérique (« premier récit occidental et qui est un passage de la littérature vocale à la littérature écrite, [...] initiation à l'extranéité, c'est à dire au monde en tant que narration du dehors, de l'étrange, de l'étranger, du barbare. » p.11) à l'œuvre de Joyce, A. Khatibi définit trois figures mythiques qui traverseraient la littérature occidentale, et feraient le lien avec toute littérature, notamment maghrébine et francophone : « [...] ces mythes m'ont guidé vers *l'exotisme du dedans* qui rend toute littérature étrangère à elle-même et à son cadre national ou patriotique. Ils m'ont obligé à distinguer la *littérature* de la *paralittérature*. Je rappellerai, à la fin de cet ouvrage, que celle-ci est une reproduction monumentale de la doxa, alors que le paradoxe de la littérature est le secret de la construction des formes, de leurs paradigmes. » p.12

¹ Alain Mascarou, « Avec un bandeau sur les yeux », *La Digression*, **Textuel** n°28, Paris VII-Denis Diderot, 2^{ème} trimestre 1994, pp.61-70. Suivant à la trace dans cet article certaines trouvailles d'expression comme le « Nous deux Daniïar », A. Mascarou montre que dans la traduction se combinent une invention d'Aragon qui réorale le texte d'Aïtmatov, et par conséquent une sorte de retour à l'original kirghiz, « Tout se passe donc comme si le texte russe était dans ce cas la langue de transcription, la restitution d'un énoncé, et que les débordements d'un Aragon, « le bandeau sur les yeux » [citation tirée d'Aragon, *La mise à mort*, Gallimard, 1965], ses élans, ses écarts, le conduisent à rendre au texte kirghiz sa vigueur énonciative. En ce sens la traduction est bien, selon le mot d'Antoine Berman, « un acte de décentrement créateur conscient de lui-même »... »

² Aragon, *ibid*, p. 18

*nomment Bibarambla, mais facilement les gens prononcent Vivarambla, les Maures appelaient Bîb-er-Ramla, Bâb er-ramla, et que de toute façon je ne traduirai point Porte de la Sablière.*¹

La prétérition finale et son faux refus de traduire confirment l'intérêt porté par Aragon à cette origine étrangère, plus exactement le choix de conserver à la langue sa part d'étrangeté, de la mettre en lumière, quitte à produire de façon surprenante une véritable étude phonologique et historique.

On voit aussi au passage que le travail lexicographique n'est pas une fin en soi. Il prolonge la bizarrerie de la faute de syntaxe initiale, grâce à l'introduction délibérée des mots de l'autre langue. Cette langue, dans ses multiples versions, arabe, langue des Maures, espagnol, installe un décor, donne d'ores et déjà accès aux lieux où l'histoire s'est déroulée : Grenade et Andalousie. Mais surtout le discours lexicographique permet le développement du texte : par des rebonds, comme des excroissances, liés au procédé de la parataxe, dans la citation ci-dessus par exemple. Produire du savoir ou attester celui-ci, cela semble un enjeu mineur, auquel un tel texte ne se résout/résume pas. Montrer l'écriture aux prises avec son propre matériau, et notamment avec l'histoire, qui se construit dans la chambre d'échos des phrases : voici un autre enjeu qu'il conviendra de mesurer. Enfin laisser voir la prolifération des mots mais aussi des références, c'est peut-être concevoir l'œuvre avant tout comme un processus ou un devenir.

2. Un entrelacs de citations.

Le fait est que l'écriture d'Aragon dès ce prologue se présente comme un phénomène dynamique. Quelque chose s'y joue dans le développement des citations qui est de l'ordre du surgissement.

Ce qui surprend au premier abord, c'est la diversité extrême des sources mises en jeu. On se souvient du « déclencheur » de la pensée imaginative : « le Ménestrel, journal de musique » et sa chanson datée du 19^{ème} siècle ; d'autres suivent, un livre de Maurice Barrès notamment, qu'Aragon dit avoir reçu comme livre de prix à l'école Saint Pierre de Neuilly, et dont on découvre le titre : *Du*

¹ Aragon, *ibid.*, p.19

sang, de la volupté et de la mort (1894), peu après la citation proprement dite¹. Dans une sorte de surenchère de références Maurice Barrès est renommé à la suite grâce à un autre titre : *l'auteur de L'Amateur d'âmes*² (en fait le titre exact est *Un Amateur d'âmes*, 1899) mais l'extrait de cette œuvre romanesque n'est mis en jeu que cinq pages plus loin, comme illustration précédant un commentaire critique sur les relations du récit historique et de la fiction :

*D'abord il y eut un temps de guerres qui ressemblaient à des tournois.
Et c'est ainsi que va la **légende**³ et qu'elle renaît pour Delrio, le héros
d'Un amateur d'âmes : ...⁴*

Le surgissement différé de la citation ajoute une caractéristique à la diversité précédemment évoquée : il souligne la non linéarité de l'écriture, voire même ses replis ou retours en arrière. A travers eux, une pensée se cherche, qui tente de cerner l'idéologie à l'œuvre dans la représentation du dernier roi de Grenade, Boabdil. C'est pourquoi vient s'opposer à la vision barrésienne négative d'un roi lâche et faible la reconnaissance par Chateaubriand du courage des Espagnols vaincus par Bonaparte, dans *Le Dernier Abencérage* (1826), qu'Aragon nomme approximativement « Les Aventures du dernier Abencérage »⁵ :

*A ceux qui ne liront Le Fou d'Elsa qu'en s'y tenant à la lettre, je dirai
d'accompagner Boabdil écoutant dans la nuit le disciple d'Averroès...
Ou je rappellerai ces mots de Chateaubriand en tête des Aventures du
dernier Abencérage, expliquant pourquoi son livre n'avait point paru
quand il l'écrivit : « la résistance des Espagnols à Buonaparte, d'un
peuple désarmé à ce conquérant qui avait vaincu les meilleurs soldats
de l'Europe, excitait alors l'enthousiasme de tous les cœurs
susceptibles d'être touchés par les grands dévouements et les nobles
sacrifices. Les ruines de Saragosse fumaient encore, et la censure*

¹ Aragon, *ibid.*, « La chute de Grenade est aussi célèbre que la chute de Troie : la romance qui fait soupirer se fixe dans la mémoire des hommes qu'elle amuse comme la tragédie les affermit. El rey Chico, le petit roi Boabdil, lâche, traître et assassin, est pour nous caché à demi par les branches tombantes de ce laurier –rose [...] on se dit que ce roitelet méprisable, pour tant tenir à l'existence, avait dû connaître d'incomparables voluptés. », p.13

² *Ibid.*, p. 13

³ C'est nous qui soulignons.

⁴ *Ibid.*, p. 18

⁵ *Ibid.*, p. 16

*n'aurait pas permis les éloges où elle eût découvert, avec raison, un intérêt caché pour les victimes...*¹

Le terme approprié pour définir ici la fonction de la citation est celui de dialogue entre les références qui alimentent la réflexion de l'écrivain. Le nouveau texte en train de s'écrire provient précisément de cet échange, qui s'installe entre les citations convoquées non seulement comme des réminiscences (ce que confirme néanmoins l'approximation qui se manifeste dans les titres mal restitués...) mais surtout comme le point de départ d'un commentaire qui est partie prenante de l'écriture. Avant la citation de Chateaubriand, d'autres citations encore avaient été provoquées en ricochets. D'une part l'écrivain allemand Wieland (Christoph Martin Wieland, 1733-1813) est inscrit dans le texte par analogie avec Aragon lui-même :

*Ainsi l'auteur de L'Amateur d'âmes allait me devenir ce que fut à Wieland Lucien de Samosate. C'était quand, ayant traduit la diatribe de cet auteur sur la vie et la mort de Pérégrinus, Wieland s'imagina si fortement l'homme décrit qu'il fut saisi de doute sur la véracité de l'image...*²

Bien que l'œuvre en question (*Peregrinus Protée*, 1791) ne soit pas ici à proprement parler citée, son propos est retranscrit au même titre qu'une citation en bonne et due forme, ce qui ouvre d'ailleurs une digression notable – on pourrait dire trivialement que la citation occupe le terrain, ou permet de le moduler. Il en va de même de la citation d'un guide touristique, associé à l'écrivain Washington Irving, qui pourrait passer pour incongrue dans un « poème » :

*C'était la Grenade du Baedeker et celle de Washington Irving : "The city of Granada lay in the centre of the Kingdom, sheltered as it were in the lap of the Sierra Nevada, or chain of Snowy mountains"... Ô l'heureux homme ! Il avait pour lui seul l'Alhambra que les Espagnols d'alors laissaient à l'abandon, il y habitait pour écrire sa *Conquest of Granada*...*³

¹ Ibid., p. 16

² Ibid., p. 13

³ Ibid., p. 14

Cependant la désignation de l'ouvrage historique de Washington Irving¹ corrige la seule justification « spatiale » et exotique !² d'une telle citation. En effet, au-delà de l'incongruité éventuelle que pourrait prendre la présence du Baedeker dans ces pages, au-delà même du motif pictural de l'entrelacs ou de l'arabesque que pourrait métaphoriquement évoquer cet enchevêtrement de références, la prose liminaire revient inlassablement sur une préoccupation centrale du *Fou d'Elsa* : écrire la conquête de Grenade, c'est écrire l'histoire.

D'où encore le rappel d'une autre source d'inspiration, diamétralement opposée dans l'espace au Baedeker et à Washington Irving, le poème de Mikhail Svetlov, « Греиаа ». La même dynamique de surgissement qui provoque la multiplicité des citations fait se croiser au sein d'une seule des valeurs symboliques diverses. Le prologue l'explique, qui juxtapose les éclaircissements suivants :

Ce poème de Mikhail Svetlov, je l'ai connu par Elsa, je l'ai écouté, à la demande d'Elsa [...] ... ce poème où se mêlent aux coursiers arabes les chevaux cosaques, la Guerre Sainte à la guerre civile, l'Ukraine à l'Andalousie... Il devait devenir l'âme de ce roman³ d'Elsa, bien plus tard, où tournoie le grand tourment du XXe siècle, des hommes et des femmes à leur patrie arrachés, la voix de ce sentiment nouveau, comme une conquête moderne, l'internationalisme prolétarien, pour lui donner son nom ensanglanté...[...] notre double destinée, le mystérieux appel de Grenade, l'expression de ce qui enlace nos deux vies, nos deux songes mystérieusement réunis...⁴

¹ Irving, Washington (1783 – 1859) : écrivain américain, auteur de nouvelles, de recueils de contes, notamment *The Alhambra*, 1832, dont les récits mettent en scène la Grenade andalouse, et historien à ses heures. Aragon retient justement ici le livre que cet auteur a consacré à l'histoire de Grenade, *The Conquest of Granada*. On remarque une fois de plus à quel point le travail d'écriture d'Aragon a supposé une recherche érudite des sources historiques, quitte à remonter au 19^{ième} siècle et même au 18^{ième} siècle avec l'écrivain, philosophe et poète allemand Wieland ou bien sûr Chateaubriand.

² Comme le fait remarquer Anne Léoni : « L'Espagne, qui sert d'ancrage au poème, n'est au départ que cette Espagne arabe, c'est à dire *exotique*, passée dans et par la culture européenne, surtout grâce à la médiation romantique », « Le poème des trois cultures » in *Le Rêve de Grenade. Aragon et le Fou d'Elsa*, Actes du colloque de Grenade, 14-16 avril 1994, Publication de l'Université de Provence, 1996, p. 32

³ Elsa Triolet, *Le rendez-vous des étrangers* ; le titre est cité peu après le passage que nous reprenons, *ibid.* p. 15

⁴ Aragon, *ibid.*, p. 15

Plutôt que le terme de juxtaposition, qui s'illustre néanmoins dans la parataxe de la citation ci-dessus, conviendrait mieux la notion de convergence, terme utilisé ailleurs par Aragon. Ce terme permet de définir l'écriture comme une activité de collecte et de greffe aussi bien des citations insérées dans le texte que des motifs repris à l'intérieur des citations et ré-exploités dans le texte lui-même. Ainsi se trouve justifiée l'omniprésence du moi dans la présentation de l'œuvre à venir : le livre porte en les associant ces parcelles du moi contenues en quelque sorte dans les réminiscences de citations, de fragments lus ou entendus : chaque séquence répond aux suivantes mais aussi aux précédentes, le sens surgissant du lien qui s'établit. On peut mesurer la portée autobiographique et la spécificité littéraire que le poète lui donne à la façon dont il clôt sa référence à Elsa et au poète Svetlov :

*Je vous dis que je n'avais pu si longtemps rêver d'elle [Grenade] que ce ne fut pour que s'y trouvât liée finalement celle [Elsa] sans qui pour moi tout n'est que sable aride.*¹

La citation est en effet indissolublement liée au vécu, et la femme aimée incarnée par métonymie dans la citation.

Pour achever enfin ce parcours hérissé de citations qui surgissent, il reste à souligner que la valeur autobiographique du prologue est confortée par un autre procédé cher à Aragon, celui de l'auto-citation, et de la répétition modulée. En effet, outre la répétition de la phrase liminaire *Tout a commencé par une faute de français* au début et au milieu de ce premier mouvement, précédée d'une brève récapitulation explicite : *Je le répète, il a suffi d'une chanson naissante, d'un vers volé, d'une phrase fautive..*², on ne peut pas manquer d'observer comment le poème du *Chant Liminaire* reprend et condense tout le début de l'œuvre. À la fois, il reprend le refrain fautif du début, *La veille où Grenade fut prise*, mais aussi il ramasse en formules denses et symboliques ce qui a déjà été dit : la visite faite autrefois à l'Alhambra, l'identification de l'écrivain à l'enfant-roi Boabdil ou encore le cœur même de la méditation du poète : celle sur le temps perdu, effacé, ... Ce *Chant Liminaire* est précieux pour la suite de l'étude puisqu'il installe au cœur même de l'œuvre le procédé de la réécriture et la fonction littéralement

¹ Ibid., p. 15

² Ibid., p. 17

poétique de ce dernier. Ainsi s'éclaire d'emblée le choix de la transgression des genres ou du moins de leur mélange, affirmé dès le sous-titre de l'œuvre, *Le Fou d'Elsa. Poème*, quand bien même une bonne partie de l'œuvre intégrale est narrative et discursive. On s'efforcera de démontrer que la poésie, investie de la mission de la réécriture et de la convergence, est ce qui permet d'assurer la continuité ou le lien entre les fragments « aléatoires » qui surgissent dans le texte. La tentative même de dire l'histoire est comme suspendue à la capacité de s'approprier poétiquement les citations et les digressions par une réécriture particulière. On voit qu'un des enjeux qui semble majeur aussi bien chez Aragon, que chez Assia Djebar dans *L'Amour, la fantasia*, et sous un autre angle chez Boudjedra, serait l'invention d'une poétique de l'histoire, arrangeant, ordonnant l'expérience nécessairement fragmentée et comme dissociée, voire hasardeuse, que l'écrivain s'est racontée en la vivant.

II LE RECIT EST UN SENTIER QUI BIFURQUE

L'image de ce sentier est tout juste esquissée dans le Prologue du *Fou d'Elsa* ; elle a cependant souvent été mise en scène ailleurs, et notamment dans ses nouvelles par l'écrivain argentin José Luis Borges, spécialement dans *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*, publié dans le recueil *Fictions*¹. On va pourtant retenir cette image symbole parce qu'elle accompagne les recherches romanesques menées par Aragon entre autres, mais aussi par de nombreux écrivains de la seconde moitié du 20^{ème} siècle. La nouvelle de Borges nous apprend qu'un érudit chinois Ts'ui Pên (pure invention borgésienne...) a créé au 18^{ième} siècle un labyrinthe resté introuvable par ses contemporains comme par ses descendants. Puis on découvre que ce labyrinthe **est** le livre en apparence incohérent qu'il a écrit. C'est un érudit, anglais celui-là, qui dévoile la clé de lecture du roman :

*Dans toutes les fictions, chaque fois que diverses possibilités se présentent, l'homme en adopte une et élimine les autres ; dans la fiction du presque inextricable Ts'ui Pên, il les adopte toutes simultanément. Il crée ainsi divers avens, divers temps qui prolifèrent aussi et bifurquent.*²

On ne saurait mieux dire qu'une pensée sur le temps détermine la conception du récit, oriente l'écriture de celui-ci. Un autre passage dans la nouvelle nous le montre encore plus clairement en offrant presque une définition de la non linéarité temporelle :

À la différence de Newton et de Schopenhauer, votre ancêtre [il s'agit toujours de Ts'ui Pên] ne croyait pas à un temps uniforme, absolu. Il croyait à des séries infinies de temps, à un réseau croissant et vertigineux de temps divergents, convergents et parallèles. Cette trame

¹ J. L. Borges, *Fictions* (Argentine, 1944), Folio-Gallimard, 1983

² Idem, « Le jardin aux sentiers qui bifurquent », p. 100

*de temps qui s'approchent, bifurquent, se coupent ou s'ignorent pendant des siècles, embrasse **toutes**¹ les possibilités.²*

Le soulignement de l'adjectif indéfini « toutes » avec sa signification de globalité doit attirer l'attention du lecteur sur les enjeux que le récit met en œuvre : il envisage rien moins que contenir et explorer à la fois l'univers... Mais il ne s'agit pas tant d'un univers plein, que d'une somme de possibles. Ainsi il embrasse « l'infini » au sens où Aragon l'a souvent entendu lui-même : le sens du « non fini », de l'inachevé, du « mouvement perpétuel ». On aura à y revenir. L'avant-texte du *Fou d'Elsa* fournit trois indications précieuses sur les modalités de déploiement d'une telle écriture.

1. Un texte délibérément composite.

On a vu précédemment, à l'occasion du sous-titre de l'œuvre « Poème », que *Le Fou d'Elsa* se donne une définition générique large. Au nombre des bifurcations possibles du « récit », on va aussi compter celle qui consiste à échapper à la forme narrative même pour s'épanouir en quelques sortes dans des digressions ou des insertions d'un autre type, comme c'est le cas du *Chant Liminaire* – insertion qui préfigure ce que sera la composition du reste de l'œuvre. On a déjà en partie abordé ce point.

Là ne s'arrête pas cependant l'exploration des différentes dimensions que l'écriture peut prendre. D'ailleurs le texte nous fournit une métaphore textile, celle de la broderie, superposée à celle de la céramique, qui rend compte, en images, de la « fabrication » quasi matérielle de celui-ci. Partant d'une évocation courtoise des jardins du Généralife à Grenade, le poète s'adresse semble-t-il à Elsa pour lui dire :

C'est ce jardin de mes poèmes, où tout fleurit pour toi seule, à qui la jacinthe est soupir, souvenir et caresse. Tu me reproches de n'avoir su y ménager les chemins que je puisse t'y accompagner autrement que ton ombre. Mais pouvais-je empêcher l'énorme broderie polychrome

¹ C'est l'auteur qui souligne.

² Ibidem, p. 103

de couvrir ainsi toute la terre, sauf où j'ai ménagé cette piste de zouläidj, d'azulejos, large à l'étroitesse de ton pied ?¹

L'image de la céramique (*cette céramique florale*) cristallise celle de la broderie (*l'énorme broderie polychrome*), en lui ajoutant la référence culturelle andalouse : on sait que l'appellation « azulejos » renvoie à des carreaux de faïence spécifiques, bleus à l'origine, puis vert et jaunes, et à leurs motifs floraux symétriques encadrés par des arabesques ; ce travail de la céramique est né en Andalousie à l'époque musulmane dont il est une des caractéristiques décoratives, puis il s'est répandu à partir du 15^{ème} siècle des Pays Bas à l'Afrique du Nord. Les dessins des azulejos précisent le motif de l'entrelacs et de l'enroulement que suggérait déjà la broderie. Ici comme ailleurs la métaphore de l'écriture qui brode et dessine spatialise cette dernière. Et à vrai dire on connaît déjà cette conception qui s'appuie sur l'étymologie du mot « texte », issu de « textus », le tissu et de « texere », tisser. Cependant l'espace qui est dessiné par le prologue du *Fou d'Elsa*, assimilant la poésie à un jardin de fleurs, à la fois renouvelle cette métaphore étymologique et surtout l'enrichit d'une mise en scène quasiment allégorique du poète ouvrant des sentiers dans le foisonnement des motifs ou de l'univers :

Je te mènerai dans ce champ votif, par ses bouquets odorants, comme une danse de mon âme ; je te conduirai, à reculons devant toi, entre ces écueils de fleurs... Ô jacinthes, pareilles à d'immenses villes miniatures, tours et clochers, cœurs et couleurs, bourdonnantes d'abeilles, comme un orchestre de baisers...²

L'assimilation du tapis de jacinthes du Généralife à un monde en miniature, et la double valeur que prennent ces fleurs, fleurs réelles, mais aussi ornements poétiques à la manière de la poésie courtoise renvoient semble-t-il à la saisie d'une totalité, totalité que montrait également l'allégorie du jardin-labyrinthe du monde chez Borges. Et ce n'est pas un hasard si le poète jouant sur la représentation métaphorique offre une analogie entre sa description et l'ouverture d'un chemin (*j'ai ménagé cette piste de zouläidj...*) : il s'agit bien de parcourir le monde, d'y serpenter d'un chemin à l'autre, de recouper ses propres traces, d'aller et venir

¹ Aragon, idem, p. 19

² Ibid., p. 19

comme dans un dessin d'arabesques. On peut d'ailleurs à ce propos relever l'étonnant effet produit par l'invitation qui est faite à l'aimée :

... je te conduirai, à reculons devant toi, entre ces écueils de fleurs...

Si l'on veut bien « suivre » le cheminement ici suggéré, on admettra de repasser sur les pistes déjà ouvertes, et de les explorer une seconde fois, sous un autre angle de vue. La marche à reculons rappelle ainsi une des dimensions temporelles essentielles de l'écriture : celle de revenir en arrière, de se tourner vers le passé, de plonger en soi-même ou dans le regard de l'aimée, de remonter le temps à sa source, et en même temps d'avancer à reculons vers l'avenir.

Au-delà d'une représentation, déjà composite, du « matériau » de l'écriture, le Prologue du *Fou d'Elsa* revendique explicitement le mélange des genres et des styles dans une anticipation sur les lectures critiques qui pourraient être adressées à l'œuvre. On y retrouve d'ailleurs à ce propos la dimension érudite déjà mise en évidence précédemment :

À ceux qui me reprocheront d'y avoir mêlé la prose et le vers, et des formes hybrides du langage qui ne sont ni l'une ni l'autre de ces polarisations de la parole, me faudra-t-il apprendre que la poésie arabe est le plus souvent l'illustration d'un commentaire en prose ou d'un traité de poétique, qu'interrompent des exemples ou poésies ? Et que le français comme l'arabe peut se plier à tous ces intermédiaires du vers compté au langage courant, et parmi eux la prose savante au sens qu'on le dit de la musique, dont le « sadj » arabe est donné par le Coran.¹

Jamel Eddine Bencheikh a signalé le détournement ou l'« accommodation » qu'Aragon fait de la poétique arabe². En effet, les poètes arabes n'ont jamais mêlé de la prose à leur poésie avant le 20^{ème} siècle. En revanche c'est dans la prose, dans les traités de grammaire, de poétique, de rhétorique, dans les épîtres et les chroniques historiques par exemple que se sont toujours trouvés insérés des vers. Mais quoiqu'il en soit, par cette appropriation très personnelle, on voit que le texte

¹ Idem., p. 16

² Jamel Eddine Bencheikh, « Le chant arabe profond d'Al-Andalous : la forme « zadjal » dans *Le Fou d'Elsa* », in *Le rêve de Grenade : Aragon et Le fou d'Elsa*, Actes du colloque de Grenade, 14-16 avril 1994, Publication de l'Université de Provence, 1996, p. 79

joue sur la mise en abîme du modèle d'écriture qu'il cherche à défendre : au moment même où il souligne l'alternance du commentaire et de la poésie dans la littérature arabe, il passe très exactement de l'un à l'autre entre la page 16 et la page 17, le poème intitulé *Chant Liminaire* se trouvant à la page 17. Il suffit de feuilleter ensuite la totalité de l'œuvre pour se rendre compte que le « programme » est intégralement tenu, de ces imbrications de la poésie versifiée ou non dans la prose et réciproquement. L'avant-texte ne se contente pas, vraisemblablement, de justifier les choix spécifiques d'écriture de cette œuvre en particulier. Une autre dimension est en jeu, qui est sensible dès lors qu'il est question du français, apte à *se plier à tous ces intermédiaires du vers compté au langage courant*. En effet on pourrait presque parler d'une nouvelle « Défense de la langue française », ou d'un « Art Poétique », résumés par la revendication d'une langue plastique, modulable, non soumise à un genre en particulier ou à une métrique.

Tout se passe comme si la « fabrication » du texte s'ouvrait sur deux dimensions simultanées : créer une œuvre délimitée, *Le Fou d'Elsa*, avec ses emprunts explicites à une autre culture... mais aussi ouvrir l'écriture et la lecture à une chaîne infinie de relectures possibles grâce à l'apport de toute la gamme des types de textes et des matériaux linguistiques possibles. Tout en les commentant, dans un va-et-vient perpétuel entre écriture et lecture. Que ce soit dans le *Traité du Style*, en 1928 déjà, ou beaucoup plus tard dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, en 1969, ou encore dans ses analyses picturales, par exemple à propos des collages de Braque et Picasso, dans *La Peinture au défi*, en 1930, Aragon a constamment réfléchi au processus de la création, la sienne comme celle des autres, pour y mettre en avant la dynamique de la rupture et de la digression, autant de moyens d'introduire toutes les potentialités de la langue et rompre avec une unité forcément factice.

Notamment, cette mise en parallèle de l'œuvre et son commentaire est aussi fréquente dans les œuvres poétiques que dans les œuvres romanesques. On peut lire par exemple, dans le recueil *Les Yeux d'Elsa*¹, la réponse suivante à ceux qui ont dénigré un certain *article sur la rime* adjoint au *Crève-Cœur* en 1941 :

¹ Aragon, *Les Yeux d'Elsa*, Seghers, 1942

... Un an après Le Crève-Cœur, si je publie un nouveau livre de vers, je suis prêt à en montrer la trame, la fabrication, sans plus de honte. L'histoire d'une poésie est celle de sa technique, et qui y contribuerait mieux que le poète lui-même ? Ce sont les miséreux qui n'inventaient pas, et se contentaient de trois ou quatre petits trucs pour légitimer leur façon d'aller de-ci, de-là à la ligne, qui nous ont mis dans la tête de ne pas dire pourquoi. Pour moi, je n'écris jamais un poème qui ne soit la suite de réflexions portant sur chaque point de ce poème, et qui ne tienne compte de tous les poèmes que j'ai précédemment écrits, ni de tous les poèmes que j'ai précédemment lus.

Car j'imité. Plusieurs personnes s'en sont scandalisées. La prétention de ne pas imiter ne va pas sans tartufferie, et camoufle mal le mauvais ouvrier. Tout le monde imite. Tout le monde ne le dit pas.¹

L'imitation revendiquée ouvre ainsi la lecture, l'oriente sur la compréhension des origines possibles du processus de création littéraire en dédoublant l'écrivain d'un historien de sa propre écriture. On peut sans doute gager également que des « clés »² étant offertes, le lecteur est entraîné à détourner son attention d'une quelconque fascination pour la « beauté » du texte. Pour lui l'attention se fixe ailleurs, sur la compréhension des liens, des confrontations entre fragments composites, sur la recherche d'une éventuelle continuité au-delà des ruptures du récit ou du discours poétique. On aura à revenir sur ce statut particulier de la lecture tel qu'il est induit par le texte quand on procèdera à la comparaison avec l'œuvre d'Assia Djebar et celle de Rachid Boudjedra, dont les perspectives se rejoignent. Nous pouvons juste brièvement ajouter ici qu'une des œuvres d'Aragon a poussé à l'extrême la discontinuité apparente dont nous parlons. Il s'agit de *La Défense de l'Infini*, œuvre à jamais restée inachevée, et en fragments, qu'Aragon a détruite en large partie avant de tenter de se donner la mort, en 1928. Nathalie Piégay-Gros en tire une réflexion fructueuse pour notre étude :

¹ cité par Piégay-Gros Nathalie, *L'esthétique d'Aragon*, collection « Esthétique », SEDES, 1997, p. 232

² Il est ainsi à noter que, dès le Prologue, Aragon donne explicitement la référence de l'œuvre poétique arabe qu'il imite : « le poème de Medjoûn et Leïla que Djâmî acheva d'écrire à Hérât huit ans environ avant la chute de Grenade... », *ibid.*, p. 16

L'écriture d'Aragon, qui place à son origine la force de rupture de l'incipit et qui procède par montages de fragments hétérogènes privilégie logiquement la digression. A la discontinuité qui peut résulter de l'insertion d'un fragment s'ajoute celle qui procède de la bifurcation du récit, qui s'écarte soudainement de son sujet, rompant ainsi la continuité et la cohérence du texte. [...]

L'éloge de la digression va de pair avec une remise en cause de la tradition rhétorique qui privilégie la continuité et valorise le modèle d'un texte bien lisse et cohérent, qui supprime les excès, gomme le superflu. Dans le Traité du style qui décrit la citation latine, la défense de la digression est celle de la liberté : elle fait sa place à l'improvisation et à la violence. »¹

Cette improvisation, constitutive de l'acte d'écrire, autorise un certain désordre : par lui se manifeste la capacité du texte littéraire à dépasser les normes et particulièrement celle de la cohérence logique et linéaire. Mais il faudra revenir sur les notions de continuité et de discontinuité du texte, car il nous semble que la digression ne se laisse pas nécessairement enfermer dans un statut de discontinuité du texte.

2. Un désordre paradoxal : il organise le texte.

Il a déjà été beaucoup question ici de cheminement, de sentier qu'on ouvre dans l'écriture et dans l'histoire, de bifurcations. Il a été aussi question de surgissement et de mélange... Ces tentatives de définition du texte renvoient toutes à la notion de désordre, ce qui suppose un modèle antithétique contre lequel le Prologue du *Fou d'Elsa* prendrait appui.

On se souvient de la remarque qui ouvre cette étude : le projet du *Fou d'Elsa* est présenté de façon problématique comme quelque chose qui a surgi sans que l'écrivain en puisse clairement faire la généalogie. On a alors souligné les modalisateurs *Dieu sait pourquoi, et pourtant ce n'était pas cela qui me retint, je ne sais d'où la première fois...* qui mettent littéralement en scène non tout à

¹ Ibid., p. 168-169

fait l'absence d'origine, mais la combinaison de multiples origines possibles, mystérieuse en raison même de la multiplicité. Dès la première page de l'œuvre il nous semble donc qu'un certain caractère de non-linéarité détermine l'écriture du texte. D'une part en effet chaque modalisateur introduit une rupture dans le fil de la phrase, matérialisée par la ponctuation ; d'autre part, c'est le propos tout entier qui se trouve affecté de scrupules, de précautions, de semi-interrogations qui sont autant de moyens de différer l'accomplissement du récit. C'est là une première modalité littéraire qu'il va falloir explorer : le désordre se manifeste par un empêchement à lier le récit (là où au contraire on s'attendrait au modèle classique de l'enchaînement linéaire d'évidence ; on se gardera d'ailleurs de qualifier cet enchaînement de logique, tant la logique en matière romanesque ou argumentative procède d'un choix idéologique).

Une autre caractéristique du désordre apparent est l'improvisation qui semble déterminer le passage d'un motif à un autre. Cette improvisation est mimée par le récit d'événements successifs, eux-mêmes insérés comme le fruit du hasard. Tout d'abord l'événement déclencheur de la rencontre avec la chanson (la romance) est signalé par le verbe *tomber* au passé simple dans une proposition circonstancielle de temps : « quand mes yeux tombèrent sur l'une de ces chansons »¹. Le même caractère inopiné se retrouve tout au long du Prologue jusqu'au *Chant Liminaire* ; qu'il s'agisse d'être frappé par la faute de syntaxe de la romance (*n'était qu'au premier vers de la romance me retint une sonorité de corde détendue, une bizarrerie...*), ou de remonter jusqu'au premier « contact » avec le nom de Grenade (*Grenade[...] a passé je ne sais d'où la première fois, peut-être d'un journal d'enfants, dans ma songerie*) ; qu'il s'agisse encore d'installer le souvenir traumatique de l'Occupation (*que je crus d'abord... j'entendis la nouvelle de Paris tombé...*) ou de signaler une parenté avec l'écrivain Wieland (*c'était quand... et se prit à penser...*) le temps du récit des préliminaires au *Fou d'Elsa* est un temps fragmenté, un assemblage d'événements présentés au moment même de leur surgissement, ainsi que le suggèrent le passé simple et le passé composé associés à des verbes impliquant sémantiquement la rapidité d'exécution (qu'on

¹ Ibid., p. 11

juge par exemple de l'emploi de l'auxiliaire avoir dans la conjugaison du verbe passer : *a passé* n'implique pas la durée et l'accomplissement de *est passé...*).

La créativité littéraire s'observe aussi dans la capacité du texte à juxtaposer des propositions sans qu'il y ait nécessairement analogie ou association thématique. Par exemple, on peut noter à ce propos l'anaphore du présentatif impersonnel, « c'était quand », ou « ce n'est que bien plus tard que », qui permet de poser en quelque sorte et selon un processus grammatical qui confère de l'indépendance à chaque énoncé, les anecdotes diverses comme autant de jalons de la construction de l'écriture. Celle-ci assume le risque de la discontinuité condamnée par la rhétorique classique, une discontinuité qui donne littéralement à voir le texte en train de s'écrire.

Ce dynamisme, presque cette violence du texte, trouvent une définition dans le commentaire suivant :

Enfin, je venais de me prendre en flagrant délit de vol, d'un vers de romance j'avais fait le crochet d'une serrure singulière...¹

De la littérature comme une effraction : c'est de cela qu'il s'agit, où on retrouve la défense de l'emprunt et de l'imitation plaidée par Aragon, mais aussi la connaissance (sous forme de révélation ?) de soi-même par la lecture de ce qui vient d'être écrit et puis encore la position résolue de hors-la-loi où s'installe l'écrivain, et même qu'il revendique. Le *Traité du style* par exemple met en image ce parti pris d'écriture :

Mon cher ouragan, les champs torrides comme les marais m'appartiennent. La mélampyre croît dans mes seigles, et ma blade est le ciel bleu des ruminants à l'ongle sec. Je n'écobuerai pas mes paroles. Mes nielles, mes parasites sont aussi précieux que les céréales commentées. Je continuerai à saigner des coquelicots à foison. La couleur seule fait que je souffre mes vignes. Il y a dans mon style assez de place pour le phylloxera.²

On peut considérer que la prise de position est idéologique : cette défense de la mauvaise herbe, et de la non-séparation, ce refus de la « pureté » de l'écriture vont

¹ Aragon, *ibid.*, p.12

² Cité par Nathalie Piegay-Gros, *op. cit.*, p. 169

contre un ordre établi, lui-même idéologique ; chez Aragon, le parasitage n'en est plus un, il devient la mesure plurielle de la créativité littéraire.

Abattre l'ordre établi de la littérature : cela relève d'une idéologie révolutionnaire en ce qui concerne sa part consciente. Pour autant cette dernière ne vient pas seule dans la démarche de création du *Fou d'Elsa*. Certes, le désordre est explicitement revendiqué dans les essais de poétique qu'Aragon a publiés, mais il ne relève sans doute ni exclusivement d'une déconstruction volontaire de la cohérence linéaire, ni d'un a priori qui conditionnerait l'écriture de toute son œuvre. Ce n'est pas forcément un déjà-là d'où serait produit tout nouveau texte, car alors le travail de l'écrivain se réduirait à la manipulation mécanique d'un procédé instrumental. Une autre instance se manifeste également dans l'écriture par ses effets apparemment aléatoires, c'est le processus de convergence de proche en proche qui semble motivé par des raisons inconscientes, une sorte de nécessité du songe.

3. La métaphore du « théâtre intérieur ». Les hasards de l'écriture s'y jouent.

Dès la seconde page du prologue, cette métaphore apparaît :

*Oui, je sais, d'où il m'est d'abord venu [le personnage de Boabdil],
comment il est monté sur les tréteaux de mon théâtre intérieur.¹*

Le théâtre intérieur ressemble à un théâtre d'ombres : on y rencontre des spectres.

Grâce à l'analogie proposée par l'apposition « Drôle de Hamlet » :

*...les mots m'avaient engagé sur un chemin inattendu, m'identifiant
avec le roi de cette ville mythique, ce Boabdil [...] Drôle de Hamlet, à
qui tout un monde est le pauvre Yorik !²*

le narrateur et Boabdil lui-même se trouvent littéralement assimilés, conformément à ce qu'annonçait déjà le participe présent *m'identifiant*. Le personnage de Hamlet

¹ Ibid., p. 12

² Ibid., p. 12

leur est comme mis en facteur commun. On se souvient de la scène 1 de l'acte V de la pièce de Shakespeare : Hamlet se trouve dans le cimetière peu avant que le cortège funèbre d'Ophélie l'y rejoigne ; des fossoyeurs sont en train de vider d'anciennes tombes, et l'un d'eux a extrait le crâne de Yorick, « un sacré farceur »¹, qui était le bouffon du roi, du temps de l'enfance d'Hamlet. Apprenant qu'il s'agit du crâne de Yorick, Hamlet le dévisage. Il se rappelle les facéties qui l'ont fait rire enfant ; il évoque la capacité du bouffon à rire, même de la mort et regrette que cette force de vie, cette énergie ait disparu². La tirade du héros, directement adressée au crâne, est empreinte de nostalgie (comme le souligne l'exclamation *Alas, poor Yorick !*), elle laisse entendre que Hamlet lui-même a perdu la force du rire. Ainsi le face à face avec le crâne renvoie le personnage à sa propre image de mort, vision forcément déformée et incomplète de lui-même, mais dont la fonction dramatique est d'anticiper sur l'issue de l'intrigue. Par ce détour shakespearien, la figure de Boabdil est présentée dans un face à face similaire avec le monde, lequel lui renvoie la même image de mort ou de perte. Cette réception très négative du personnage de Boabdil qui a été produite par la littérature (symbolisée de façon justement très théâtrale par le crâne...) – Aragon cite pêle-mêle *la poésie espagnole, [le]romancero morisque, la légende ennemie* – est d'ores et déjà jugée par le texte et annonce assez clairement le parti pris de rectification idéologique. *Le Fou d'Elsa* va s'emparer de cette figure de traître, qu'il dénonce comme invention du discours historique et littéraire. Il va également la mettre en jeu par une identification problématique du locuteur à Boabdil : de fait Boabdil prend la parole dans un monologue théâtralisé qui se trouve dans la quatrième partie du *Fou d'Elsa* :

...

Regardez-moi je suis debout dans les créneaux

Le crépuscule de l'Islâm est sur ma face

C'est le dernier pays que Dieu laisse entre nos

Mains où l'ancien pouvoir s'amenuise et s'efface

¹ Shakespeare, *Hamlet, Prince of Denmark*, The illustrated Stratford, Chancellor Press, London, 1982,

“a fellow of infinite jest,...”, p. 827

² Ibid., p. 827 : « Here hung those lips, that I have kissed I not know how oft..” : “ ici s'accrochaient ces lèvres que j'ai embrassées je ne sais combien de fois.”, la perte des lèvres, de la chair, à la fois rappelle le souvenir de la vie qui animait Yorick et suggère le processus de dégradation du corps...

*Voulez-vous que je vive en mon sang répandu
Renégat de mon cœur traître à mon peuple sombre
Voulez-vous que je meure à mon âme vendue
Dans la cour des vainqueurs où va traîner mon ombre
Il est encore temps de montrer ce qu'on vaut
Faut-il croire au succès pour crier la victoire
Il est encore temps de prendre les chevaux
Et de lever nos étendards contre l'Histoire ¹*

On aura reconnu au passage les alexandrins et la grandeur épique, liée à l'exhortation. Dans ce monologue Boabdil gagne une stature héroïque qui rappelle le théâtre politique de Racine. Ainsi, ce que la métaphore du théâtre intérieur annonce dans le prologue se réalise dans le poème proprement dit par la mise en scène de la prise de parole du Rey-Chico.

Ce qui est désigné comme hasardeux dans ce projet d'écriture, c'est l'endossement dramaturgique de l'identité de Boabdil, d'où la forme interrogative qui est adoptée par le prologue :

...les mots m'avaient engagé sur un chemin inattendu, m'identifiant avec le roi de cette ville mythique, ce Boabdil dont je sais bien comment il a pénétré dans mes rêves, mais pouvais-je vraiment, et dans quel miroir, me voir sous les traits de ce personnage... ? ²

On notera au passage que les « mots », le langage, sont dotés ici d'une capacité d'initiative : ils enclenchent par eux-mêmes l'écriture et ses choix. C'est une autre manière de dire qu'un inconscient, qui se manifeste également dans l'existence du théâtre intérieur, oriente les mises en scène que le texte produit. En appeler aux *rêves* confirme la présence sous-jacente, dans le langage, de cette capacité créatrice, dans le même temps où l'interrogation *pouvais-je vraiment* suggère aussi bien la surprise provoquée par cette même capacité créatrice, qu'une réflexion sur les conditions de possibilité d'une telle mise en scène. C'est pourquoi le long

¹ Ibid., Partie IV, Ech-Chitranj (Les échecs), « Boabdil s'adresse aux notables », p. 263

² Ibid., p. 12

développement¹ qui raconte le lent travail d'émergence du *Fou d'Elsa* soulève la difficulté d'appropriation d'une culture autre et porte implicitement la question du « droit » : de quel droit, dans quelle mesure est-il loisible à un lecteur-écrivain français d'entrer dans la culture de l'Autre ? :

Et il n'y a pas que de l'Enfant-Roi chemin faisant que je devais réformer mes idées. J'appartenais par la tradition, l'enseignement et les préjugés au monde chrétien : c'est pourquoi je ne pouvais avoir accès à celui de l'Islâm par la voie directe, l'étude ou le voyage. Seul, ici, me guiderait le songe, comme ceux qui descendirent aux Enfers, Orphée ou Dante...²

La réponse fournie par Aragon porte en elle-même le recours à l'inconscient et à son travail d'exploration et de mise en correspondance. On comprend bien que le motif de la descente aux Enfers est ici investi de toute l'interprétation psychanalytique qui en fait une catabase : une plongée dans la « cave » de l'inconscient, où sont rendus possibles les filiations, le recours aux ancêtres et les désirs. Cette plongée est susceptible de permettre un chemin (*chemin faisant*) vers la culture arabo-musulmane, mais aussi de mettre en question les préjugés propres à la culture judéo-chrétienne et française. Pour comprendre cette conception et son rapport étroit avec la pratique littéraire, on peut rappeler l'étude du mythe d'Orphée qui a été proposée par Maurice Blanchot dans *L'Espace littéraire*³. Dans une perspective qui tente de repousser aussi bien la métaphysique judéo-chrétienne que le platonisme mais qui revient quand même à sacraliser l'écriture littéraire sur une autre base, Blanchot en effet postule que la catabase permet une confrontation avec la disparition, qui va aboutir à la prise de parole : le poème

¹ Ibid., p. 13, « ...et à vrai dire j'attendis quarante années pour être ce défenseur [de Boabdil] »

² Ibid., p.14. Au fond, ce qu'Aragon propose ici n'est ni plus ni moins que la démarche symétrique à celle des écrivains francophones algériens entre autres. Que ces derniers n'aient pas eu le choix, du fait d'une éducation conditionnée par la colonisation, n'y change pas grand chose. De part et d'autre des cultures, l'écriture romanesque est conçue comme un carrefour et implique l'ouverture du sujet à l'altérité.

³ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, 1955, Folio-Essais, 2002. On trouvera notamment, dans le chapitre « Le regard d'Orphée » de la 5ème partie, une remarque qui rejoint la réflexion d'Aragon sur les incipit : « ...l'on n'écrit que si l'on atteint cet instant vers lequel on ne peut toutefois se porter que dans l'espace ouvert par le mouvement d'écrire. Pour écrire, il faut déjà écrire. Dans cette contrariété se situent aussi l'essence de l'écriture, la difficulté de l'expérience et le saut de l'inspiration. » p. 232

transmute les morts en mots. Selon les termes de Georges Bucher, *l'imaginaire créateur de la langue se soustrait à la loi de la mimésis*, ou encore il opère le passage de *l'idolâtrie du visible à l'Épiphanie du verbe*¹. À ce titre, ce n'est plus le sujet maître de sa parole qui parle, mais l'Autre de la langue, son Eurydice ; on peut aussi conclure de cette conception du langage littéraire qu'elle déjoue la notion de permanence : son objet n'est pas ce qui serait déjà là, mais bien plutôt la métamorphose, la transformation. Blanchot, dans un style métaphorique qui rappelle le mythe sur lequel il construit sa réflexion, écrit :

*C'est qu'ici la pierre et le tombeau ne détiennent pas seulement le vide cadavérique qu'il s'agit d'animer, c'est que cette pierre et ce tombeau constituent la présence, pourtant dissimulée, de ce qui doit apparaître. Faire rouler, faire sauter la pierre, c'est là certes quelque chose de merveilleux, mais que nous accomplissons à chaque instant dans le langage quotidien, et, à chaque instant nous nous entretenons avec ce Lazare, mort depuis trois jours, peut-être depuis toujours, et qui, sous ses bandelettes bien tissées, soutenu par les conventions les plus élégantes, nous répond et nous parle au cœur de nous-mêmes.*²

On peut déduire que cette activité de métamorphose qui travaille le sujet de l'intérieur permet aussi la remise en question idéologique : l'idéologie se présentant comme un système **a priori** de compréhension et d'interprétation du monde, l'émergence du langage poétique depuis la scène du théâtre intérieur est ce qui permet de dépasser l'idéologie et d'en commencer une autre pour reprendre les termes de Henri Meschonnic, dans *Pour la poétique II*³. Pour autant on soulignera aussi la contradiction qu'il y a à faire du mythe l'allégorie qui témoigne d'une conception non métaphysique du langage... Chez Aragon lui-même il semble y avoir une hésitation entre cette psychologie des profondeurs que sous-entend la conception orphique de la littérature, et une définition matérialiste de l'écriture.

¹ Georges Bucher, « Le rêve d'Orphée : à propos de *L'espace littéraire* de Maurice Blanchot », in *Religiologiques* n° 15, printemps 1997

² Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, 1955, pp. 259-260, cité par Georges Bucher.

³ Henri Meschonnic, *Pour la poétique II. Epistémologie de l'écriture, poétique de la traduction*, Le chemin, NRF-Gallimard, 1973, p. 37

La voie des songes devient donc le moteur de la critique du discours des vainqueurs : la cause du vaincu Boabdil, pour être défendue contre le réquisitoire de la littérature, nécessite qu'un risque soit pris, celui de l'ouverture à l'inconscient, capable seul d'opérer la rencontre entre les valeurs culturelles occidentales et leur équivalent oriental. On n'entrevoit pas tout à fait cependant comment l'écrivain pourrait se passer de la lecture et d'un certain apprentissage conscient de ce qu'est l'univers arabo-musulman, d'autant – ainsi qu'on l'a vu précédemment – qu'il affiche, notamment par le lexique final de l'œuvre, tout un bagage d'érudition ; à moins de considérer que la voie de l'inconscient est celle qui permet de retraiter les données de la connaissance après une forme d'assimilation qui s'apparente à l'oubli. C'est aussi dans ce sens qu'on peut comprendre la descente aux Enfers, en tant que voyage propice à l'anamnèse. Dans cette perspective l'écriture romanesque et poétique se nourrit de tous les apports du vécu et de la culture :

Tout ce qui m'a jamais enivré, tout ce qui m'a tourné la tête, et la musique, et la peinture, et l'héroïsme, et la poésie, quand je me retourne en arrière, il me semble le voir couler vers moi de toutes parts, converger en moi comme pour ensemençer, fertiliser une seule terre, en lever la moisson de ma vie, préparer le terreau de mon amour.¹

Comme souvent chez Aragon la luxuriance des images incite à digresser de glose en glose, chaque nouvelle métaphore (*moisson de ma vie, terreau de mon amour, ensemençer, fertiliser...*) ouvrant un nouveau champ de lecture. On retiendra ici seulement le rôle fondamental d'association et de combinaison qu'accomplit la scène intérieure du rêve. C'est pourquoi d'ailleurs la métaphore du théâtre est récurrente dans le texte du prologue. Elle le ponctue, tout en définissant les modalités d'écriture de l'histoire et la réfutation de ses erreurs. Outre l'évocation des *tréteaux de mon théâtre intérieur*, déjà analysée, on relève aussi :

Et c'est ainsi que Grenade se leva de la terre de mes songes à la lumière de la femme, qui en avait prononcé le nom... À ceux qui diront que c'est artifice, et croiront que son entrée ici dans le poème, par la

¹ Ibid., p 14

*voix d' un vieil homme et de sa folie, est simple fiction de théâtre, à ceux-là qui ne verront que rhétorique à l'écho [...] que voulez-vous donc que je dise ?*¹

Par une volte face qui montre de l'intérieur l'interrogation sur le langage, la référence au théâtre se transforme ici en dénégation : une *simple fiction de théâtre*. Cependant il faut relire l'adjectif *simple* à la lumière de la persistance de la métaphore théâtrale un peu plus loin :

*J'ouvre ici le rideau sur un univers [c'est à dire sur le monde intérieur complexe du poète justifiant ses partis-pris]. [...] Le rideau, toujours, est de pourpre et lourd à soulever.*²

Au lieu de prendre la fiction selon le sens commun, négativement connoté comme l'envers du réel, l'insistance métaphorique signale au contraire qu'en elle, réside le travail même de l'écriture de l'histoire, et son effort pour que « lève » la signification.

¹ Ibid., pp. 15-16

² Ibid., p. 17

III ECRIRE ET CORRIGER LE MENSONGE DE L'HISTOIRE.

1. Effet de réel et rapport au temps.

Si on s'en tenait aux couples de notions antithétiques auxquels la critique littéraire héritée de Sainte-Beuve et toujours d'actualité dans les média journalistiques nous a habitués, il y aurait l'homme et l'œuvre, le réel et la fiction, ou bien l'histoire et le fictif... et on s'échinerait à faire se correspondre la part d'autobiographie avec la part de fiction dans un aller et retour assez stérile, puisqu'il ne parviendrait jamais à rendre compte de la continuité de l'œuvre fondée sur des entités de nature différente. Contre ces dichotomies qui font l'arrière-plan idéologique d'une conception de la littérature comme « représentation » (sous-entendu nécessaire : re-présentation d'un réel extérieur à l'œuvre), l'écriture d'Aragon propose de dire le sujet dans l'histoire, même au prix de certaines contradictions qu'on peut repérer dans le prologue du *Fou d'Elsa*.

Certes, le prologue abonde en références consacrées au monde réel, qui semblent relever des ancrages habituels du texte à portée autobiographique : dates, lieux, noms propres y figurent (et sont vérifiables à quiconque chercherait une hypothétique vérité du témoignage). Pourtant un examen précis des modalités d'introduction de ces références contraint à la nécessité de réviser le statut de cette « réalité ». C'est qu'à chaque référence on relève la présence d'un déictique qui signale l'omniprésence du sujet en cours d'énonciation et contrecarre du même coup la thèse d'un réel objectif extérieur à lui.

Pour mémoire, les déictiques sont cette classe de mots appelés également embrayeurs ou shifters par Jakobson, « dont le référent ne peut être déterminé que

par rapport aux interlocuteurs »¹ : pronoms de première et deuxième personne, adverbes de lieux (*ici* par opposition à *là*), adverbes de temps (*hier* par opposition à *la veille* ; *en ce moment* par opposition à *à ce moment*), ainsi que les adjectifs démonstratifs, les articles définis et les noms propres dans certains emplois. Autrement dit, dans un texte, ils ont pour seul référent le sujet du discours, lequel fait irruption dans la langue (le fait a été étudié par Benvéniste) ; leur référent ne saurait être, contrairement aux apparences, un en dehors du discours et du texte.

Ainsi en va-t-il par exemple de la désignation des livres dans le Prologue :

... cette collection du Ménestrel, journal de musique (p. 11) ; ...ce grand in-quarto sur hollandaise, imprimé chez Poussielgue, 12, rue du Croissant-Montmartre (p. 12) ; ...Le Rendez-vous des Etrangers...ce livre de 1956 (p. 15)

L'adjectif démonstratif réfère le signifié qu'il accompagne au locuteur pris dans son acte d'énonciation. Au-delà donc de l'effet de réel indéniable provoqué par la dénomination et la caractérisation de livres qui existent - c'est la même chose avec la citation *le Baedeker* p. 14 – ce qui est essentiel ici c'est la position centrale du locuteur en train de dire son rapport à l'histoire (au monde). On peut noter dans le même ordre de procédés le rappel de moments historiques marquants :

*...ce terrible juin 1940 (p. 12) ; ...tapant à une porte de ferme **au** mai quarante quelque part de **ce côté-là** (p. 18) ; ou encore pour ce qui est de l'histoire de l'Espagne, ... déjà Grenade était marquée au front par le sang de **Federico**.¹ (p. 14)*

Le recours au nom propre (Federico Garcia Lorca) assume le même rôle que les emboîtements déjà soulignés : il dit l'expérience intérieure, l'intimité du sujet aux prises avec les événements à travers le langage. Ainsi l'atomisation des dates, des lieux, des objets, le fil rompu de la chronologie et l'aspect composite du « récit », dont il a été question dans la partie précédente, ne doivent pas occulter la continuité réelle du texte : à tout moment un sujet dit son histoire, et se découvre par elle dans un discours. Sous cet angle de lecture, il n'est plus question de chercher à démêler

¹ Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, « Les déictiques », Points-Essais, Seuil, 1979, p. 323

¹ C'est nous qui soulignons.

une réalité historique extérieure dont le texte serait le reflet. Il y a au contraire ce que Henri Meschonnic appelle *l'homogénéité du vivre et du dire*¹ et qu'il justifie entre autres par la précision suivante :

*Le vivre, qui inclut un rapport à l'histoire toujours déjà médiatisé par un discours sur l'histoire, est considéré ici comme ce rapport au langage qui consiste dans un texte, rapport qui dialectise la contradiction idéaliste entre le parler et l'agir, entre l'individuel et le social, entre la parole et la langue.*²

L'organisation du texte examinée sous cet angle est suffisamment complexe pour qu'on prenne le temps de s'arrêter sur ses alternatives et ses bifurcations. On a vu précédemment (dans la partie « Le récit est un sentier qui bifurque ») que s'enchaînaient des citations et des commentaires divers qui constituent les jalons d'une recherche des sources de l'histoire grenadine chez Aragon lui-même. Cette histoire n'est pas plus présentée comme un ensemble d'événements externes que les embrayeurs ne renvoient à une réalité extérieure au texte ou au message. On n'y lit donc pas de chronologie ni de causalité externe – bien plutôt, c'est une histoire constitutive du sujet, écrivant des réminiscences et se situant par rapport à elles de façon problématique. En effet le lien du locuteur à l'ensemble des « sources » qu'il affiche et développe ou interroge est postulé, mais jamais définitivement arrêté : chaque séquence s'articule à la précédente par une mise en relief portée par les présentatifs « c'est, c'était, c'est ainsi que... ». Une observation de la composition des pages 11 à 16 (soit toute la partie du Prologue qui précède le *Chant Liminaire*) montre la fréquence de ces rebonds du discours, chaque nouvelle occurrence de présentatif à la fois répétant la tentative d'éclaircissement mais aussi ajoutant de nouvelles possibilités de compréhension ou dénigrant les précédentes, ce qui fait d'ailleurs que le sens du texte ne se construit pas de façon linéaire, mais paradigmatique :

...et pourtant ce n'était pas cela qui me retint, mais le titre : « La veille de la prise de Grenade »... p. 11

Ce n'était pas la porte de mes songes... p. 12

¹ Henri Meschonnic, *Pour la poétique II*, p. 35

² Idem, p. 38

Ce n'est que bien plus tard que je m'avisai de la nature des sources barrésiennes ... p.13

C'était quand, ayant traduit la diatribe de cet auteur [...] il fut saisi de doute... p. 13

C'est quand on mesure enfin le peu qui vous reste...p.14

C'était la Grenade du Baedeker et celle de Washington Irving...p. 14

C'était quand le nom même de la ville vermeille me revint...p. 14

Ce n'est pas coïncidence, mais convergence... p. 15

Et c'est ainsi que Grenade se leva de la terre de mes songes... p. 15

A ceux qui diront que c'est artifice [...] à ceux-là qui ne verront que rhétorique à l'écho... p. 15

[...] à ceux qui prendront cette histoire pour une simple fiction, que voulez-vous donc que je dise ? p. 16

A ceux qui me reprocheront [...] me faudra-t-il apprendre que ... p. 16

A ceux qui ne liront le Fou d'Elsa qu'en s'en tenant à la lettre, je dirai... p. 16

Ou je rappellerai ces mots de Chateaubriand...p. 16

Il n'y a point aujourd'hui de censure, mais c'est que nous avons perfectionné tout cela. p. 16

Et ce n'était pas la censure qui retarda la publication du Dernier des Abencérages...p. 16¹

La rhétorique classique se contenterait ici de repérer des répétitions structurant le texte, voire une segmentation dont la fonction serait expressive, dans la mesure où le soulignement qu'elle opère marquerait une intensité affective. Mais il semble qu'on ne puisse s'arrêter à ce constat qui « réinstalle » la perspective d'un locuteur sachant déjà où il en est et exprimant volontairement un vécu déjà défini. Si le texte est bien constitutif du sujet en train de s'écrire, s'il est une recherche, et non un résultat, on peut lire dans la segmentation ci-dessus le travail d'écriture d'un rapport au temps, en cours, non achevé. D'ailleurs le texte confirme cette analyse. En conclusion de ce premier développement qui précède le *Chant Liminaire* se formule une mise en garde contre d'éventuelles fausses interprétations du lecteur :

¹ Aragon, *idem*.

Mais je ne défends pas ce que j'écris ou vais écrire. J'ouvre ici seulement le rideau sur un univers où l'on m'accusera peut-être de fuir le temps et les conditions de l'homme que je suis. C'est peut-être de cet homme-là que je sais ce que de moi l'on ignore...¹

La dénégation, portée en antithèse par une nouvelle tournure de mise en relief, « c'est peut-être de cet homme-là... », à la fois reprend l'idée que le temps historique présent est au cœur du texte contrairement à ce que laisse supposer une plongée dans la Grenade médiévale, et déplace de surcroît ce temps vers ce qui n'a pas encore été dit et que le texte fait naître : « ...ce que de moi on ignore... », où le pronom indéfini pourrait aussi bien renvoyer au locuteur qu'au lecteur ; et on a vu à quel point la lecture constituait le moteur de l'écriture revendiquée par Aragon. La lecture de ce passage est difficile, l'écriture pourrait en sembler tortueuse, sauf à considérer qu'elle travaille des contradictions qu'elle confronte (« ...je sais ce que de moi on ignore... ») pour les dépasser grâce à l'élaboration d'une temporalité et d'un rapport à l'histoire. On l'a vu, ce rapport ou ce rythme² opère la synthèse du segmenté et du continu – ou, pour souligner le débat du texte, la synthèse des approches possibles de Grenade dans l'expérience du locuteur - comme le montre la répétition des présentatifs ou des adresses « à ceux qui... » cités plus haut. Il faut noter qu'une telle synthèse s'accomplit en cours d'écriture puis de lecture : elle est un mouvement et une mise en relation progressive, elle n'est jamais définitivement donnée ni fixée. De façon théorique, Henri Meschonnic la définit de la manière suivante :

*On est compris par le rythme avant de le comprendre, et de comprendre du sens, mais on ne sait pas comment. Le rythme d'un texte fait du temps de ce texte une forme-sens qui devient la forme-sens du temps pour le lecteur. Par le rythme il n'y a pas succession des éléments **dans** le temps, comme par la métrique. Il y a un rapport. La suite, la **raison** de la séquence n'est pas donnée.³*

¹ Ibid., p. 17

² Au sens où Henri Meschonnic a commencé de le définir dès *Pour la Poétique*, en se référant à l'article de Benvéniste, Chapitre XXVII, « La notion de « rythme » dans son expression linguistique », in *Problèmes de linguistique générale*.

³ Meschonnic, *Critique du rythme, Pour une anthropologie historique du langage*, chapitre V : « Le rythme sans mesure », p. 224

Il est à noter que le choix de Meschonnic comme théoricien du rythme n'est pas un hasard : dans la logique de l'attachement qu'il manifeste aux pratiques d'écriture et à ce qu'en disent les écrivains eux-mêmes, il a pu prendre appui entre autres sur l'œuvre d'Aragon (qu'il cite de fait) et sa recherche de l'infini (Daniel Bougnoux dans sa préface au tome I de l'œuvre romanesque d'Aragon dans la Pléiade écrit « l'in-fini », ce qui permet d'en souligner le sens d'inachèvement). La critique que Nathalie Piégay-Gros propose du texte aragonien, spécialement des *Incipit* qui définissent sa pratique, va dans le même sens :

Le désir qui s'exprime dans le renversement final des Incipit est celui d'une parole que rien ne viendrait jamais interrompre, d'une écriture qui ne cesserait de commencer. Le modèle textuel dessiné tout au long du texte s'en trouve modifié : à l'impulsion donnée par l'incipit, qui porte le roman tout au long de son développement inconnu, se substitue celle d'une relance infinie du langage par lui-même ; ce sont là deux logiques de développement : la première suppose un moment premier, qui justifie la fin qu'elle ne contient pas comme la graine contiendrait l'organisme achevé, mais qu'elle induit, comme l'impulsion du mouvement la trajectoire qui en résulte ; la seconde dénie toute force au commencement, puisqu'il n'est plus tendu ni vers une progression, ni vers un achèvement, [...] l'incessant commencement fait du texte le produit d'un ressassement négateur de tout seuil.¹

Quoique la notion de ressassement nous semble mettre de côté indûment les mises en relation produites par le texte et la capacité de ce dernier à se métamorphoser, cette double logique de développement nous paraît rendre compte assez exactement de ce qui se joue dans le prologue du *Fou d'Elsa*, où l'incipit « Tout a commencé par une faute de français... », confronté à la série des mises en relief anaphoriques, puis à sa propre répétition, page 17, lance le mouvement de l'écriture, lequel produit un temps présent jamais abouti, qui est justement le temps de l'histoire du sujet, qu'on ne confondra pas avec la reconstitution historique à l'œuvre dans le récit de l'histoire de Grenade.

¹ Nathalie Piégay-Gros, *L'esthétique d'Aragon*, chapitre XI : « La quête de l'œuvre », SEDES, 1997, pp. 192-193

2. Deux tentations : celle de l'historiographie et celle du discours idéologique.

D'évidence, il y a une différence essentielle entre l'écriture d'un temps qui se définit par son inachèvement, c'est à dire comme un processus en cours de réalisation, et l'écriture du récit historique où tout semble d'avance déjà donné, simplement mis en forme après coup, qu'on nommera historiographie. La caractéristique de cette dernière est précisément qu'elle prétend offrir le maximum de références à un réel passé archivé, auquel le passage par l'écriture confère un statut de vérité. La notion de vérité (parfois écrite Vérité, ce qui la suppose une et indivisible, quasiment métaphysique) est problématique suivant l'orientation philosophique qu'on y met. Nous aurons à y revenir par la suite. Il n'en reste pas moins en première approche que l'écriture historiographique semble entrer en contradiction avec l'écriture proprement littéraire. La remarque en a été faite notamment à propos des « expériences » auxquelles se livre *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djebar, qui travaille explicitement sur une documentation historique exhibée en tant que telle. C'est ainsi que Beïda Chikhi commentant ce qu'elle appelle une « technique de manipulation des références »¹ souligne cette contradiction :

La difficulté était, au départ, dans l'exploitation de l'énorme documentation réunie, sa sélection et son utilisation comme il convenait au mouvement de l'écriture. L'insertion d'un discours dans un autre, qui normalement lui est étranger, pose des problèmes d'homogénéisation et de cohésion : le discours de fiction est un laboratoire d'illusions, le discours de l'Histoire, par sa fonction informative et son statut fortement référentiel, lutte contre l'illusion.²

Il y aurait à mettre en cause ici l'adéquation trop convenue, quasi platonicienne, entre fiction et illusion. Ce dernier terme est trop connoté négativement ; il rappelle trop précisément le dualisme de la fiction et de la réalité, pour qu'on puisse le

¹ Beïda Chikhi, *Littérature algérienne. Désir d'histoire et esthétique*, chapitre VI, L'Harmattan, 1997, p. 146

² Idem, p. 146

retenir dans une réflexion qui se porte sur l'idéologie en tant que produit homogène de l'expérience vécue et du discours. En clair, « les problèmes de cohésion » du texte ne peuvent tenir à la juxtaposition de l'illusion et de l'information véridique si on postule que ces deux entités néanmoins existent en s'opposant... en revanche on peut retenir l'idée de contradiction dès lors que le « mouvement [même] de l'écriture », qui fait l'œuvre, est menacé par les certitudes référentielles véhiculées par l'historiographie, lesquelles arrêtent ce mouvement. En effet, le risque d'incohérence encouru par le texte repose sur la rupture de la continuité de l'écriture, sur la juxtaposition non dépassée de deux discours qui n'auraient finalement aucun rapport, et dont l'un au moins ne serait qu'une redite. Il convient donc de se demander par quels moyens une telle contradiction se dépasse, dans le texte et par la lecture qui a le pouvoir de re-jouer de nouveaux enjeux à chaque fois.

Le prologue du *Fou d'Elsa* offre lui aussi des exemples d'une tentation de l'historiographie, qui était déjà décelable dans les développements philologiques analysés en première partie, et qui se retrouve juste avant le *Chant Liminaire*, page 16. Un des passages qui prennent cette tournure évoque la publication différée du *Dernier Abencérage*, de Chateaubriand, et invoque des raisons, un contexte sentimental :

...le manuscrit, François-René de Chateaubriand le lisait à Méréville, chez son ami Alexandre de Laborde, de qui, sans doute, tout le monde en Bianca reconnaissait la sœur, Natalie de Noailles [...]. Mais fallait-il imposer à Madame de Chateaubriand cette proclamation publique de la passion de Bianca et du voyageur [...] ? En 1817, Natalie aura sombré dans la folie, René huit ans encore attend l'assurance de l'irréversible, et Louis XVIII ne lui aura suffi qui n'avait raison de perpétuer la censure napoléonienne...¹

On reconnaît dans le passage ci-dessus un développement historico-biographique avec des modalités assez caractéristiques : le futur antérieur de la narration historique (aura sombré/aura suffi), et surtout le recours à une lecture psychologisante du récit de Chateaubriand qui propose une « clef » d'interprétation dans la veine de la critique littéraire à la Sainte Beuve : l'identification de Natalie de

¹ *Le Fou d'Elsa*, p. 17

Noailles, maîtresse de Chateaubriand, en Bianca. La raison même de la censure, qui avait été avancée précédemment (*Le Dernier Abencérage* aurait souffert de la censure napoléonienne s'il avait été publié juste après sa rédaction, en raison de ses sympathies pour les Espagnols vaincus...) est remise comme secondaire, ce qui semble écarter la critique idéologique pourtant commencée précédemment. Il y a là une rupture avec la composition rythmique que nous avons mise en lumière. En effet l'omniprésence du sujet écrivant et s'écrivant lui-même, qui assure la continuité d'une séquence du texte du prologue à l'autre, semble ici s'effacer pour laisser place à un discours strictement référentiel, assenant des vérités. De la même manière à propos des conditions historiques dans lesquelles Chateaubriand a écrit son récit, le discours aragonien nous offre une série de rectifications :

Au reste, les Espagnols du temps de Goya ne ressemblent guère à ceux d'Isabelle la Catholique ; d'ailleurs les Maures se disaient Espagnols, et Chateaubriand n'avait point connaissance du vrai Boabdil autrement que Washington Irving ou Barrès. Le massacre des Abencérages sur l'ordre du Rey Chico, pour quoi Barrès l'appelle assassin, est la chose la moins certaine du monde [...] pour s'en tenir au témoignage d'Auguste Müller. [...]. Au vrai, l'auteur ne tint l'anecdote que de Perez de Hita, dont le livre ne fut traduit que deux ans après sa visite à Grenade. De quels mensonges s'écrit ainsi l'histoire, ...¹

On repère ainsi entre toutes les assertions de vérité : *la chose la moins certaine du monde, au vrai, De quels mensonges s'écrit ainsi l'histoire...* et le rappel des sources à titre de caution dans le témoignage :

- Auguste Müller
- Perez de Hita

Cependant au moment même où se développe un tel discours, il n'est pas sûr que le mouvement de l'écriture soit strictement arrêté : un jeu intertextuel relance quelque peu l'invention littéraire. C'est que sont convoquées également les sources arabes de l'historiographie ; et ce, dans une construction qui rappelle étrangement le fonctionnement des hadîth de la tradition musulmane.

¹ Ibid., p. 16

L'histoire du prophète Mohammad a été écrite bien après sa mort. La « tradition prophétique » ou « hadîth », *petit récit rapportant une action ou une parole de Mohammad*,¹ s'est transmise de génération en génération *d'après un garant qui le tient d'un autre et ainsi de suite jusqu'à un témoin oculaire*². Aussi l'histoire du prophète, officiellement confondue avec celle de l'Islam à ses débuts, est-elle explicitement inscrite dans une pratique narrative (et dans la série de ses traductions/adaptations successives). Le témoin oculaire, bien que premier maillon de la chaîne, n'est le plus souvent qu'un prétexte ; on peut gager que chaque nouvelle transmission du récit a donné lieu à diverses modifications et interprétations. Voici un exemple, donné par Maxime Rodinson, de ce que peut être cette construction narrative particulière, « garantie » par une chaîne de témoins :

*Nous tenons de 'Abdallâh ibn Nomayr al-Hamdâni qui le tenait de Yahyâ ibn Sa'id al-Ançâri, que Mohammad ibn al-Monkadir racontait : une femme frappa chez le prophète qu'elle avait nourri. Lorsqu'elle entra, il s'écria : Maman ! maman ! Il alla prendre son manteau, l'étendit devant elle, et elle s'assit dessus.*³

Dans le même ouvrage, Maxime Rodinson définit le rôle des traditionnistes par la nécessité pour les croyants de satisfaire aussi bien leur curiosité à l'égard de la vie du prophète que leur besoin en réglementation, *car les actes du prophète avaient une valeur exemplaire*⁴. Il soulève de ce fait le problème posé par une telle pratique, et la solution trouvée par les historiens et les juristes :

Naturellement, il était facile de forger des traditions (on les appelle en arabe « hadîth », c'est à dire récit) pour favoriser son opinion ou son parti. Les grands historiens et les grands juristes arabes le savaient bien. Ils ont essayé d'éliminer les traditions fausses, celles par exemple pour lesquelles la chaîne des garants invoquée était manifestement impossible, mais ils ne prétendaient pas être arrivés à des certitudes. Aussi rapportent-ils à la file, sur un même sujet, les traditions

¹ Maxime Rodinson, *Mahomet* (1961), Point-Seuil, 1975, p. 361

² Idem.

³ Ibidem, p. 68

⁴ Ibid., p. 66

contradictaires en citant leurs garants. C'est au lecteur de décider qui il entend croire. « Et Dieu est le plus savant », ajoutent-ils souvent.¹

On ne saurait plus clairement poser la question du rapport du récit à la vérité, question qui est celle de l'historien ou du croyant. Mais on ne saurait plus clairement non plus montrer que la vérité (à supposer qu'il y en ait une) relève d'un autre univers que celui de la littérature : elle ressortit au domaine de la métaphysique ou de la logique. Quand on sait quelle quantité de livres sur le monde arabo-musulman Aragon a compulsée lors de l'élaboration du *Fou d'Elsa*, on est incité à penser que le mode de récit des traditionnistes, son lien spécifique à l'historiographie, n'ont pu lui être indifférents. On peut même aller jusqu'à trouver une cohérence dans l'articulation entre le récit historiographique et l'égrènement des sources, des auteurs, à la manière des hadîth : la tension vers le discours de vérité historique est ainsi contrebalancée par le rappel de ce qu'il y a de provisoire dans les certitudes des écrivains et des historiens. Autrement dit, l'exigence de vérité est ajournée au profit d'une autre valeur : celle de la pertinence idéologique, laissée en libre appréciation à la lecture.

Dans cette mesure, le prologue du *Fou d'Elsa* a beau évoquer le mensonge (*De quels mensonges s'écrit l'histoire...*) ce qui pourrait laisser croire que le texte s'appuie sur une positivité qui serait celle du récit historique, on ne peut cependant l'y réduire. L'écriture rythmique, l'omniprésence de l'interrogation (... *L'histoire, il s'agit bien de l'histoire, et Grenade, qu'est-elle à Chateaubriand ? que m'est-elle ?*) empêchent justement la lecture du texte comme reproduction d'une vérité historique, et relancent le mouvement de rencontre et de création réciproque du sujet et de l'histoire.

3. Sous le cliché, le travail de transformation ou comment écrire la guerre.

De la même manière que l'écrivain écrit ce qui n'a jamais été écrit, invente ce qui n'a pas encore été inventé, la connaissance cherche à advenir à travers la

¹ Ibid., p. 66-67

pratique du langage : elle est toute en intermittences, en attentes et béances sur de l'inconnu. Le *Chant Liminaire* fait entendre assez clairement cette condition du sujet lorsque, prenant la parole, il crée la tension entre un temps passé, relié prosodiquement à l'enfermement ou l'enfouissement dans un fossé, et un présent suspendu dans l'indécision et l'ignorance du futur :

| | | |
|---|---|--|
| <i>J'ai tout mon temps d'homme <u>passé</u></i> | <i><u>J'ai</u> vécu comme un insensé</i> | <i>Je suis une nuit dépensée</i> |
| <i>Sans lendemain dans les <u>fossés</u></i> | <i>Dans l'Alhambra des vents glacés</i> | <i>Qui cherche au matin ses pensées</i> |
| <i>Attendant une aube indécise</i> | <i>Les yeux défunts la lèvre grise</i> | <i>Un joueur qui n'a plus sa mise</i> |
| <i>La mort à mes côtés assise</i> | <i><u>Jet</u> d'eau qui murmure et se brise</i> | <i>Déjà déchirant sa chemise</i> |
| <i>Enfant-roi du palais <u>chassé</u></i> | <i><u>Miroir</u> par avance blessé</i> | <i>Qu'on vise un cœur déjà percé</i> |
| <i>La veille où Grenade fut prise</i> | <i>La veille où Grenade fut prise</i> | <i>La veille où Grenade fut prise.</i> |

À ce propos, on peut observer par exemple comment les participes présents s'associent à la valeur aspectuelle de l'inaccompli des verbes au présent (soulignés en caractères gras) pour dire le suspens, l'attente, relayés en cela par le complément circonstanciel : « sans lendemain ». Il faut dire que la composition ici joue sur la prosodie et la syntaxe. « J'ai vécu » est rappelé en écho par « Jet d'eau », qui lui est apposé, de telle sorte que les verbes murmurer et se briser peuvent se rapporter au « je ». Par l'apposition également la lecture de la première strophe admet des lectures multiples et complémentaires : « passé » s'attache aussi bien à l'auxiliaire « avoir » qu'au substantif « temps » ou « homme » ; « Attendant » va avec « homme passé » ou « je » ou encore « la mort » et même « Enfant-roi », qui, lui-même, peut être apposé à « je »... L'absence de signe de ponctuation et ces possibilités de combinaison multiples font un texte fluide, avec des rebonds de signification. Cette composition, qui accompagne l'imminence annoncée par le refrain « La veille où Grenade fut prise », étire le moment présent, le fait durer, et par là dit le suspens de la conscience lié à l'attente ignorante des événements.

On aura saisi qu'un tel texte esquisse une pratique : littéralement son discours « fait » l'histoire, ce qui est tout autre chose que de consigner une histoire déjà

faite. En effet dans une telle pratique la langue est prise à partie par une parole qui se constitue notamment contre les clichés qui cristallisent les idées reçues. Il est significatif que le surgissement de la guerre soit le moment vers lequel tend l'écriture - car l'ordre établi y est en crise - déstabilisée par la remise en question des certitudes idéologiques acquises, et la confrontation avec l'innommable. Faire l'histoire c'est donc faire advenir également cet innommable, ce que ne manque pas de suggérer le Prologue.

Tout d'abord, les clichés sont passés en revue. On peut repérer tout au long du prologue la reprise de termes consacrés par le discours historico-littéraire : *el Rey Chico, le petit roi Boabdil, lâche, traître et assassin* (p. 13), *l'Enfant-Roi* (p. 14)...Il s'agit de formules en quelque sorte fossilisées par l'usage, et que le texte questionne en soulignant leur parti-pris idéologique :

*...l'idée me vint que toujours un roi vaincu doit-être lâche et traître
quand ce sont les vainqueurs qui écrivent l'histoire.¹*

Le verbe « devoir » particulièrement est accentué et marque sémantiquement la nécessité du lien entre être vaincu et jugé négativement par les vainqueurs. On ne peut que rappeler de ce fait la signification première du mot « légende », qui répond un peu plus loin à cette nécessité idéologique : *legenda > ce qui doit être lu* - c'est à dire ce qui doit être saisi et transmis du sens canonique ; le *Grand Robert* signale que le mot relève dans son premier usage de la pratique religieuse monacale, en désignant le récit hagiographique qui doit être lu quotidiennement. Il n'est pas anodin que cette étymologie soit réactivée vers la fin du prologue quand le cliché « obligé » de la légende est cité :

*D'abord il y eut un temps de guerres qui ressemblaient à des tournois.
Et c'est ainsi que va la légende, et qu'elle renaît pour Delrio, le héros
d'Un amateur d'âmes : « Depuis la porte d'Elvire jusqu'à celle de
Bivarambla, il voulait que tous les lieux [...] s'animassent de dames
morisques et de chevaliers sarrasins en jupons verts, manteaux rouges,
éperons d'or... ».²*

¹ Ibid., p. 13

² Ibid., p. 18

La légende citée à comparaître confirme l'installation du cliché littéraire autant qu'historique au cœur de la mémoire ; surtout, l'arrêt sur image, presque caricatural avec ses couleurs d'Épinal, vert, rouge, or, confirme le fait que l'idéologie fige et cantonne la conscience, voire même neutralise les possibilités de comprendre le présent. Dans le même ordre d'idées, le bagage culturel scolaire, réduit à quelques allégorie signalées par leur majuscule : les cages de Louis XI, les Dragonnades, l'Histoire, alimente toute une digression sur l'incapacité humaine à comprendre l'histoire en dehors de ce qui a pu en être écrit, le plus souvent de manière réductrice :

Et ce monde qui est à nous, et son passé, tout y prend sa place paisible, et les cruautés, la barbarie incendiaire, les famines... chapitres de l'Histoire qu'innocemment l'écolier charrie avec lui [...] je disais que tout cela où nous avons complicité, l'épicier du coin, ces dames du five o'clock, l'homme à manches de lustrine, et ces gens de charrue ou d'étable, moi-même, en un mot les Français, nous semble à jamais teinté de la douceur nôtre, oublieux des cages de Louis XI, du Palatinat ou des Dragonnades... Qui donc jamais en notre nom brûla les écoles ? Peut-on comparer à la Guerre Sainte des Musulmans notre guerre angevine ?¹

Ce parcours des clichés historiques propose en contrepoint un engagement spécifiquement littéraire : puisque c'est d'écriture et de mots, voire de stéréotypes, qu'il s'agit, ces derniers deviennent l'objet d'un travail, au sens où une action s'exerce sur eux, qui conduit à des modifications, et même à la production d'une force (par opposition à l'inertie installée par les lieux communs). La réactivation des mots se mesure notamment à la capacité du texte à les souligner, à les accentuer :

*Ô nuit des invasions, de quels **mots** ces petits **lingots bariolés** furent-ils accueillis par les paysans wallons, comme je le fus [...] par un garçon criant à sa mère : **Les soudards ! Les soudards !**² Et comment cela se*

¹ Ibid., p. 18-19

² C'est nous qui soulignons : les soldats de plomb cités plus haut sont ainsi rappelés avec leur caractère suranné, confirmé par le vocable « soudards » qui ne s'emploie plus guère en français depuis le 18^{ème} siècle, et dont le soulignement par la répétition crée avec force un décalage et une

*disait-il dans le mardj, le grand verger grenadin, quand surgissaient
les cavaliers de Ferdinand ? ou les moujdâhidin du Zagal ?¹*

Mais la question posée, « comment cela se disait-il ? », va plus loin ; elle concerne aussi bien la composition du texte, les correspondances entre les propositions, l'insertion même d'images traduites, ou de cris comme « Les soudards ! ». Ainsi en va-t-il du cheval au flanc percé qui rappelle étrangement le tableau de Picasso, *Guernica* : où l'on voit que le récit espagnol conduit au rappel de références à la guerre civile, comme l'annonçait déjà la mort de Federico Garcia Lorca :

*Le cheval à la noria qu'il tourne, // la nâ'ourâ disaient les
Maures, // apprendra le désastre de la flèche égarée dans son
ventre.²*

Par les différents tirets de soulignement nous tentons de mettre en évidence que l'intérêt de la phrase ne réside pas seulement, loin de là, dans l'allusion à la peinture de Picasso. La mise en jeu du sens se fait aussi à partir d'un travail prosodique qui associe notamment le cheval à la noria (par le redoublement syllabique –al-a-la) et à la flèche (par le rappel du - l- et du - ch-), inventant un corps hybride, monstrueux, tout entier dans le travail de même que dans la souffrance et la destruction ; les accents portant sur le [r], parfois redoublé du [t] ou du [d] – apprendra/désastre/égarée/ventre – contribuent eux aussi à bâtir une vision de la guerre, en faisant se répondre le corps (le ventre), la destruction (le désastre), et la découverte (apprendra) brutale, surprenante après l'incise «la nâ'ourâ des Maures ». On comprend dès lors assez clairement la phrase programmatique du prologue :

*Tout se mesure au territoire des vocables, au court chemin fait pour
qu'ils changent... et dans le temps.³*

En effet, il s'agit bien de cheminer (par l'écriture mais aussi la lecture) d'un vocable à l'autre, selon des itinéraires propres, afin de transformer le discours d'histoire, c'est à dire produire la nouvelle histoire, constitutive du sujet. On retiendra en outre la circonstance temporelle « et dans le temps », qui affecte toute la phrase à défaut

prise de conscience de la brutalité guerrière ; se trouvent ainsi reliées les guerres de « légende » et le présent, la guerre 39-45.

¹ Ibid., p. 18

² Ibid., p. 18

³ Ibid., p. 18

de pouvoir être rattachée exclusivement soit au verbe « se mesurer », soit au verbe « changer » : elle insiste sur l'historicité essentielle du texte, qui appartient au présent d'une conscience émergeant grâce à l'écriture et par elle : elle repousse toute velléité d'installer une vérité intangible, qui échapperait par définition au temps.

CONCLUSION QUI EST AUSSI UNE INTRODUCTION...

Au terme de ce parcours du prologue du *Fou d'Elsa*, une ligne de force émerge, une idée essentielle : c'est que l'histoire n'existe pas en tant que telle comme un réel préexistant à l'écriture. Au contraire, elle est ce que l'écriture constitue au moment de sa mise en pratique, dans la rencontre entre le langage (*le territoire des vocables*), l'idéologie et le désir du sujet. À ce titre la comparaison entre des œuvres de provenance différente, séparées par quelques années, ne peut plus passer pour arbitraire : autant un rapprochement thématique constitue une fausse piste, le « thème » étant une coquille vide, anhistorique, autant la comparaison des modalités d'écriture et de transformation du lieu commun semble à même de saisir ce qui s'écrit quand l'histoire s'écrit, quelle force se met là en mouvement, avec quels enjeux. C'est encore la comparaison qui seule peut rendre compte de l'identité de procédés rythmiques, par delà les limites convenues de la poésie métrique et de la prose : on a commencé à voir avec ce prologue à quel point la signification est dépendante d'une mise en relation aussi bien prosodique que sémantique. Cette intuition, qui est de la littérature en général, est ce qui permettra aussi de justifier la confrontation entre des œuvres algériennes et une œuvre française. Car l'écriture de l'histoire, poétique, butte dans tous les cas sur des obstacles semblables, liés à une partition idéaliste entre le réel et l'écriture mais aussi la prose et la poésie, où la poésie est disqualifiée pour prendre en charge l'histoire, et où la prose se voit dénier le statut poétique qui est quand même le sien. On sait ce qu'il en est de l'héritage du platonisme dans la littérature européenne. La relation identitaire entre écriture et Coran dans les pays musulmans conduit aux mêmes impasses. Dans *Critique du rythme*, Henri Meschonnic qui a longuement travaillé sur la traduction de l'hébreu pour l'Ancien Testament, et qui s'est intéressé de près aux langues sémitiques, relève ainsi les ambiguïtés laissées à la littérature arabo-musulmane : il évoque le « brouillage » des notions de poésie et de prose dans le Coran.

Le Coran est de la poésie et n'en est pas. Il est de la prose rimée et n'en est pas. La poésie est rimée. La prose peut l'être aussi. Le Coran n'est pas reconnu prose rimée parce que la rime n'y est pas obligatoire, comme dans la prose rimée de chancellerie. Mais il y a des rimes. [...]. Il fallait sans doute d'autant plus différencier la Révélation qu'elle utilisait la même prose rimée-rythmée que les devins pré-islamiques. Il y a une rythmique, non une métrique du Coran.

Le Coran installe une poétique négative, et une poétique aussi de la dénégation, l'impossibilité d'une poétique historique des discours, par l'intervention du barrage divin, de l'inimitable et de l'incrédé, qui s'est prolongé en politique du sacré de la langue.¹

Comment l'écrivain échappe-t-il à ces blocages, comment les surmonte-t-il ? Par quel travail sa parole parvient-elle à transformer non seulement le langage mais aussi l'idée qu'on s'en fait ? Ce sont ces questions qui autorisent la comparaison, bien plus que la proximité culturelle d'Assia Djébar ou Rachid Boudjedra, l'une n'écrivant qu'en français, l'autre alternativement en français et en arabe, parlant à l'intérieur de la culture algérienne, alors qu'ils sont aussi au dehors, par rapport à Aragon écrivant strictement dans sa langue maternelle et tentant une plongée dans la culture arabe sans jamais quitter la sienne, française.

Une telle approche suppose des outils théoriques précis, et une discussion autour d'eux. Il s'agit bien de la langue écrite, notamment dans ses aspects linguistiques et accentuels. Il s'agit aussi de la façon dont le texte se réfère à la culture, tout en participant d'elle, ce qui conduit à ré-envisager la notion d'intertextualité. Enfin, on ne peut éviter d'y aborder un débat qui traverse aussi le discours historique et qui porte sur les valeurs qu'il véhicule. Ce sera l'objet de la seconde partie de ce travail.

¹ Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982, p. 464

DEUXIÈME PARTIE : Approches théoriques

INTRODUCTION

Il a été clairement annoncé dès le début de ce travail que le Prologue du *Fou d'Elsa* en dévoilant sa propre pratique d'écriture pouvait servir de guide à une étude comparée. Nous en avons commencé l'étude par le jeu quasi parodique d'une question : où est l'origine ? Nous pourrions par le même jeu parodique produire en écho la question récurrente puis finale de *La Prise de Gibraltar* : « Où donc est l'issue ? ». Ces questions sont stratégiques, non seulement parce qu'elles encadrent les deux œuvres citées en marquant un enjeu existentiel, mais aussi parce qu'à leur manière, qui est littéraire, elles délimitent un champ de connaissance. L'idée de la délimitation pourrait sembler ici contradictoire : ces deux questions sont ouvertes, et n'appellent pas vraiment de réponse ; elles prennent à revers les relations supposées du texte avec le temps et le réel, en suggérant l'absence de ces derniers en tant que « en-dehors » de l'œuvre. Mais justement elles balisent la lecture dans la mesure où elles instituent un *dire* du temps. Que ce *dire* soit l'histoire, portée par l'œuvre littéraire, nous le montrerons précisément dans un chapitre à venir. Mais il faut commencer par saisir quelle conception poétique autorise une telle lecture ; et bien sûr en passer par une tentative de définition du sujet d'un tel « dire ». Là encore le Prologue permet d'introduire problématiquement la question , en articulant ses propositions sur un « je » qui se dérobe et ne s'identifie pas à l'écrivain, ni à l'énonciateur, comme le suggère le dédoublement en « cet homme-là » :

J'ouvre ici seulement le rideau sur un univers où l'on m'accusera peut-être de fuir le temps et les conditions de l'homme que je suis. C'est peut-être de cet homme-là que je sais ce que de moi l'on ignore...¹

¹ Ibid., p. 17

En guise d'entrée en matière il ne nous semble pas inutile de rappeler comment le substantif « poétique » peut se lire, étant donné l'implication majeure de la définition à laquelle on s'attache dès qu'il s'agit d'analyser et de critiquer le texte littéraire. Paul Valéry – on voit que l'approche n'est pas nouvelle – a proposé sur ce terme de poétique un éclairage étymologique déterminant pour le développement ultérieur de la théorie littéraire dans la leçon d'ouverture de son cours de poétique au Collège de France en 1937. Écartant l'ancienne définition qui liait le mot à un traité de versification, il dit :

...et le mot « Poétique » n'éveille guère plus que l'idée de prescriptions gênantes et surannées. J'ai donc cru pouvoir le reprendre dans un sens qui regarde à l'étymologie, sans oser cependant le prononcer Poïétique, dont la physiologie se sert quand elle parle de fonctions hépatopoïétiques ou galactopoïétiques. Mais c'est enfin la notion toute simple de faire que je voulais exprimer. Le faire, le poïen, dont je veux m'occuper, est celui qui s'achève en quelque œuvre et que je viendrai à restreindre bientôt à ce genre d'œuvres qu'on est convenu d'appeler œuvres de l'esprit.¹

Approfondissant un peu plus loin cette re-définition, Valéry en vient à mettre l'accent sur la notion de *production* de l'œuvre d'une part, sur celle de *production de la valeur* de cette dernière d'autre part, *par ceux qui ont connu, goûté l'œuvre produite, [...], assuré la transmission, la conservation, la vie ultérieure* (p. 1343). Autant dire qu'à chaque opération, d'écriture ou de lecture, la poétique est associée à la notion de pratique et d'action. Là s'arrête cependant la référence, qui nous semble valable, à la théorie littéraire selon Paul Valéry. En effet ce dernier, poussant les implications de sa métaphore économique (laquelle s'est banalisée au point qu'on la manie encore à l'heure actuelle dès qu'on évoque les productions littéraires, sans plus y voir sa motivation première) jusqu'à définir l'œuvre comme un « objet », aboutit à séparer ce dernier (en tant que produit langagier) de toute subjectivité ou valeur construite par un discours. Il postule même que le texte en lui-même, en dehors de l'acte de l'écrire ou de le lire, bascule dans l'insignifiance :

¹ Paul Valéry, *Variétés V, Théorie poétique et esthétique*, Œuvres complètes tome I, Pléiade, Gallimard, 1957, p. 1342

Nous regardons alors une œuvre comme un objet, purement objet, c'est à dire sans rien y mettre de nous-mêmes que ce qui se peut appliquer indistinctement à tous les objets : attitude qui se marque assez par l'absence de toute production de valeur.

Que pouvons-nous sur cet objet qui, cette fois, ne peut rien sur nous ? Mais nous pouvons sur lui. Nous pouvons le mesurer selon sa nature, spatiale ou temporelle, compter les mots d'un texte ou les syllabes d'un vers ; constater que tel livre a paru à telle époque ; [...]. Nous pouvons relever que tel raisonnement est un paralogisme ; que ce sonnet est incorrect ; que le dessin de ce bras est un défi à l'anatomie, et tel emploi de mots, insolite. Tout ceci est le résultat d'opérations qu'on peut assimiler à des opérations purement matérielles, puisqu'elles reviennent à des manières de superposition de l'œuvre, ou de fragments de l'œuvre, à quelques modèles.[...]

Tout ce que j'ai dit jusqu'ici se resserre en ces quelques mots : l'œuvre de l'esprit n'existe qu'en acte. Hors de cet acte, ce qui demeure n'est qu'un objet qui n'offre avec l'esprit aucune relation particulière.¹

Cette approche retire du texte écrit ce qui en fait la signification, c'est à dire l'assemblage et l'interférence entre les éléments, qu'elle réduit à une simple juxtaposition, par exemple des mots ou des vers. De plus elle transfère la valeur à la seule inspiration interne à l'écrivain ou à l'interprétation interne au lecteur, ce qui suppose un a priori au moins idéaliste, voire solipsiste, pour reprendre les termes de la critique de Meschonnic, dans *Critique du rythme*². Ainsi, elle nie que la subjectivité soit le texte lui-même.

Ce rappel d'une position ancienne – qui a néanmoins introduit en France les premiers fondements d'une analyse formaliste du texte littéraire – a pour nous le double objectif de signaler la nécessité de clarifier la « tradition » dans laquelle se situe toute critique du texte et d'oser des prises de position, dans la mesure du possible : ainsi de saisir la pratique de l'écriture et la pratique de la lecture qui s'ensuit, en se maintenant au plus près de la matérialité du texte (et donc à l'écart

¹ Idem, p. 1348-1349

² Ibid., p. 278-279

d'une conception idéalisée du sens), conformément à la définition de la poétique. Il va sans dire que la tâche est rude dans le contexte d'éclatement des courants dont la critique universitaire est traversée ; elle suppose une capacité de synthèse et de réflexion dialectique qui exige beaucoup, au risque final de nous détourner de notre objet principal, l'étude des textes eux-mêmes. Pourtant est en jeu la cohérence d'ensemble du travail, qui demande qu'on tente au moins d'éclairer ses propres présupposés, leur arrière-plan idéologique, et qu'on repère ses propres contradictions quand elles se présentent. En conséquence, et bien que le propos de ce travail ne soit pas exclusivement axé sur la réflexion théorique, il tente cependant de prendre position par rapport à cette dernière. En effet, il nous semble essentiel de dégager l'approche des œuvres d'un certain éclectisme qui, sous couvert d'échapper au sectarisme, finit par laisser de côté la nécessaire justification des postulats auxquels on s'attache.

On peut repérer cette inconséquence dans des travaux qui pourtant s'intéressent de près à la « fabrique » du texte et tentent donc de rendre compte de la matérialité de ce dernier, ce qui ne va pas de soi et suppose une méthode. Ainsi la thèse de troisième cycle récente de Isaac-Célestin Tchého, *Les paradigmes de l'écriture dans dix œuvres romanesques maghrébines de langue française des années 70 et 80*¹, a pour optique de lire les œuvres annoncées comme des ateliers d'écriture, ce qui offre à première vue un moyen d'étudier la pratique même des écrivains. Comme le résume l'auteur dans l'article qu'il a tiré de sa thèse :

Le premier chapitre clarifie d'abord le concept d'atelier de travail emprunté à Khatibi, d'atelier d'écriture élaboré dans un autre contexte par Anne Roche : espace de créativité par définition, « tel qu'il s'annonce et s'énonce » dans les relais complexes entre le dictant, le scripteur, le premier lecteur (du texte en cours de création) et tout lecteur intervenant après coup.²

Sur cette hypothèse de travail, l'auteur procède à un examen de différentes approches théoriques, afin, semble-t-il, de se situer par rapport à elles : *notre*

¹ Tchého Isaac-Célestin, Idem, Thèse de doctorat, sous la direction de Charles Bonn, Université Paris XIII, 1999

² Ibidem., « Le texte littéraire maghrébin de langue française comme atelier de créativité », in *Horizons Maghrébins*

*synthèse, malgré sa grossièreté, aidera peut-être à justifier l'esprit de notre approche méthodologique*¹. Passons sur le fait que I.C. Tchého souligne lui-même le caractère insuffisant de cet examen, mais il est assez symptomatique de ce qui va suivre. En l'espace de trois pages, il dresse un catalogue des courants qui traversent la critique littéraire, courant sociologique, psychanalytique, thématique, idéologique, structuraliste et formaliste... et les réfute ou les laisse de côté non lors d'une remise en cause de leurs postulats, mais sur la seule affirmation empruntée à Genette :

*A toutes fins utiles, nous pouvons transférer entièrement à l'objectivité la limite reconnue au discours critique en général par Genette. Ce dernier affirme avec justesse que « le discours critique, non plus qu'un autre, ne saurait tout dire à la fois ».*²

La citation de Genette est censée ici légitimer une élisio n ; à la place de discuter tel ou tel courant, on les réunit tous dans le même rejet. S'il peut être valable de dénier aux systèmes critiques une prétention à dire la totalité objectivement, ce qui les fait abandonner l'idée d'une spécificité littéraire – réfutation qui a déjà été maintes fois adressée notamment à l'idéologie structuraliste – la démonstration néanmoins ne peut s'arrêter là. Si la visée est trop large, encore faut-il donner la mesure de ce « trop » ; si l'angle de vue n'est pas pertinent, encore faut-il critiquer précisément sa non pertinence : par exemple discuter le statut de la « réalité » dans la critique sociologique et/ou thématique, ou définir les impasses éventuelles du discours marxiste dans la critique idéologique...

I.C. Tchého quant à lui se contente d'opposer terme à terme « l'impersonnalité, l'objectivité » (p. 38) [des préceptes manipulés par les théoriciens dans les courants pré-cités] et « l'intuition », « la sensibilité littéraire » (p. 39). Par une pirouette inacceptable sur le plan théorique justement, la « sensibilité littéraire » (du critique), est présentée comme « innée » :

Grâce à la sensibilité littéraire (qui est innée, encore une fois), le lecteur réagit presque au degré zéro devant un texte. Ensuite interviennent telles ou telles théories critiques qui stimulent ses facultés

¹ Idem, Thèse de doctorat..., p. 38

² Ibid., p. 38

*cognitives pour mettre en système, donc expliquer avec méthode, la saisie du texte.*¹

On comprend bien que l'argument d'une innéité de la sensibilité littéraire annule toute tentative de discussion : cette innéité est déjà là ou absente (va-t-on juger de la validité d'une critique suivant que le critique est doué ou non, et qui en jugera, avec quels dons ?), il n'y a pas grand-chose à en dire d'autre. Plus sérieusement, une telle affirmation conduit à détourner le sens des citations qui sont pourtant produites en guise de garantie ; les propos suivants de Charles Bonn par exemple semblent utilisés hors de leur contexte :

Il n'existe pas de discours critique valable sans une implication personnelle de celui qui pratique l'analyse. Le sujet non concerné par l'objet de son dire n'existe pas. ² (à préciser)

S'il est en fait question du lien essentiel entre une théorie et la prise de position de son auteur, c'est une autre manière d'affirmer - ce qui a déjà été démontré – que l'observateur est inclus dans son système d'observation, et même qu'il contribue par sa seule présence à modifier quelque peu le phénomène qu'il observe, y compris d'ailleurs quand sa recherche est d'ordre scientifique et manifeste apparemment la plus grande objectivité. Remplacer cette condition intrinsèque à l'expérience humaine par l'opinion faussement définitive d'une sensibilité innée, c'est finalement renoncer à défendre une argumentation critique, et même peut-être abandonner l'effort de recherche et de remise en question de ses propres principes de réflexion. Ce n'est en tout cas pas commencer à réfléchir sur ce que pourrait être la subjectivité en matière de littérature, qu'on se place du côté de l'écriture ou de la lecture. On repère dans la position affichée par I.C. Tchého en fait une conception herméneutique qui ne dit pas son nom, ou qui s'ignore éventuellement elle-même... Autant dissenter à l'infini sur ses « impressions de lecture » ! Il y a là une dérive vers ce que Michel de Certeau, travaillant à penser la discipline historique, traitait de dogmatisme :

¹ Ibid., p. 39

² Cité par C. I. Tchého, Charles Bonn, « Questions à propos de la critique sur la littérature maghrébine », *Sindbad*, Rabat, n°48 – Déc. 1995 – pp. 22-27, p. 39

*...en histoire comme ailleurs, une pratique sans théorie verse nécessairement, un jour ou l'autre, dans le dogmatisme des « valeurs éternelles » ou dans l'apologie d'un « intemporel ».*¹

La lecture, non plus que l'écriture, ne sont des pratiques spontanées, formalisées après coup par ce qui serait un artifice théorique. Ce sont des pratiques cognitives qui mettent en jeu à tout moment et simultanément du savoir, de l'idéologie, de l'inconscient et un travail de réflexion sur ces derniers. Que cet ensemble ne soit pas désincarné, qu'il repose sur un sujet dont la subjectivité justement se manifeste dans ce travail, c'est ce que nous cherchons à comprendre et à étudier. Une telle étude d'ailleurs demande un effort important de mise à distance de ses propres présupposés, de questionnement de ses propres sous-entendus, dans la mesure où il faut parvenir à ne pas confondre l'œuvre elle-même avec ce qu'on aimerait pouvoir en dire ni perdre de vue qu'on est justement inclus dans son propre système d'observation... Nous voulons bien retenir seulement que la lecture est elle-même une construction, mais une construction dès le départ, sûrement pas après coup (c'est à dire après on ne sait quelle réaction d'une sensibilité littéraire brute et quasi génétique). Ainsi le choix d'une position critique quand bien même elle serait affiliée à un courant existant ne nous semble pas relever d'une allégeance superflue, mais de la nécessité d'explicitier les assises de la lecture qu'on produit.

¹ Cité par Gérard Noiriel, *Sur la « crise » de l'histoire*, Belin, 1996 – Michel de Certeau, « L'opération historique », in J. Le Goff et P. Nora (dir.), *Faire de l'histoire*, Gallimard, 1974

CHAPITRE I : DE LA SUBJECTIVITE LITTERAIRE ET DU RAPPORT A LA CULTURE.

L'idée que le texte ne se résume pas à une re-présentation de ce qui serait déjà donné, l'histoire, la réalité, qu'il n'en est pas un simple écho ou une traduction n'est pas nouvelle dans le champ de la critique littéraire. À la suite des formalistes russes et des travaux de la linguistique, la sémiologie en France depuis une quarantaine d'années a montré qu'on pouvait considérer qu'il y a une auto-référentialité du texte littéraire, lequel existe dans et par son travail sur le langage, et crée sa propre temporalité. Il n'est peut-être pas inutile de souligner qu'un écrivain comme Aragon, plongé dans l'analyse de sa propre pratique comme en témoignent ses écrits critiques dès les années trente, présentait déjà cette conception de la littérarité, avant l'élaboration universitaire qui s'est développée dans les années soixante. Ce constat est le premier jalon dans la série des justifications théoriques du présent travail. Nous reprenons à notre compte l'affirmation qu'a faite Henri Meschonnic tout au long de ses écrits critiques, depuis *Pour la poétique* (I et II), publiés chez Gallimard respectivement en 1970 et 1973 jusqu'à par exemple *Le rythme et la lumière. Avec Pierre Soulages*, publié chez Odile Jacob en septembre 2000, à savoir que la réflexion sur le travail littéraire, ou artistique, doit partir d'une pratique, celle-là même que les écrivains et les artistes explicitent. Par exemple, dès le début de *Pour la poétique II* se trouve affirmée l'autorité des écrivains dans la définition de l'acte d'écrire :

Une théorie, fragmentaire, inachevée comme l'écriture même, de l'écriture, ne peut se faire, n'a été faite (voyez Baudelaire, Hugo, T. S. Eliot, Brecht, etc.) que par ceux qui en faisaient la pratique.¹

¹ Henri Meschonnic, *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture - Poétique de la traduction*, Le Chemin, NRF-Gallimard, 1973, p. 22

Mettre en avant la notion de *pratique* revient déjà à situer l'angle de cette réflexion : il s'agit d'un choix délibéré d'observer l'écriture en elle-même, c'est à dire comme un *faire*, une *fabrique*, une mise en mouvement – et de se garantir contre un jugement a priori, au nom d'un canon esthétique forcément déjà établi. Pour reprendre les termes de Meschonnic, termes qu'il emprunte en définitive aux écrivains et aux peintres qu'il étudie, le postulat de cette lecture est que l'artiste *invent[e] du visible*, que l'écrivain *écri[t] ce qu'on n'a jamais pensé*, que le peintre *pein[t] ce qu'on n'a jamais vu*¹, autrement dit que l'artiste ne sait pas déjà où il veut en venir, puisqu'il est en train précisément de le faire advenir...dans une pratique de transformation et de surgissement. Le peintre Pierre Soulages sur la peinture duquel Henri Meschonnic s'est penché dit en substance la même chose en citant le troubadour Guillaume IX :

...Je ne suis pas quelqu'un qui vise à la beauté éternelle, absolue. Pour moi, la peinture est d'abord une pratique, après j'essaye de comprendre. En vous disant ça, je répète ce que d'autres, il y a bien longtemps, ont déjà dit, par exemple à la fin du 11^{ème} siècle, Guillaume IX, duc d'Aquitaine et l'un des premiers troubadours. Celui-ci a écrit un poème qui est une véritable profession de foi esthétique : « Je ferai un poème sur le pur néant. Il ne sera ni sur moi, ni sur quelqu'un d'autre, ni sur l'amour, ni sur la jeunesse, ni sur rien d'autre. Il m'est venu en dormant sur un cheval...et je n'y peux rien si j'ai été une nuit enfadé (c'est à dire ensorcelé par une fée) sur une haute montagne... ». Et puis, vers la fin, il dit : « Le poème est fait, je ne sais sur quoi, je le transmettrai à celui qui le transmettra à quelqu'un d'autre, là-bas vers l'Anjou, pour qu'il me transmette de son étui la contre-clé ». C'est à dire la seconde clé qui sert à ouvrir. »²

Cette prise de position conditionne la lecture : lire ce sera découvrir et comprendre, donner la « contre-clé », ce ne sera pas seulement retrouver ou traduire ce qu'on sait déjà. En matière de littérature francophone, notamment à propos de littérature algérienne et des écrivains qui nous intéressent ici, cette conception et du texte et de la lecture nous semble le mieux à même de les sortir

¹ Henri Meschonnic, *Le rythme et la lumière, avec Pierre Soulages*, Odile Jacob, 2000

² Pierre Soulages, « la peinture au présent », interview par Catherine Millet, *Art-Press*, février 1980, cité par Meschonnic in *Le rythme et la lumière*, p. 29

de l'enclave, puisqu'elle traite toute œuvre en tant que travail à l'intérieur d'une langue et d'une idéologie : elle ne se fonde pas sur la délimitation préalable d'une appartenance nationale pour décréter que le produit est conforme ou non. Enfin, comme tout mouvement crée une temporalité à laquelle il sert de référence, l'étude de la pratique de l'écriture et de sa dimension historique essentielle permet peut-être d'éviter l'écueil d'une critique qui considère la littérature comme un ensemble d'universaux, arrêtés une fois pour toutes, et défini après coup comme la littérature elle-même.

Là encore, la réflexion d'Aragon dès l'époque du surréalisme a lancé bien des pistes, reprises ensuite dans la théorie littéraire. Ce n'est pas par hasard que Meschonnic cite le *Traité du Style* et va jusqu'à s'approprier le discrédit qu'Aragon faisait peser en ce temps sur la notion de littérature comprise comme le domaine de la répétition idéologique :

Tout le monde croyait jadis écrire en vers, c'est facile mon bonnet rime avec petit déjeuner, et maintenant tout le monde, après avoir dit un poème dada, rien de plus simple, tenez seau à charbon bonbons confiture, s'écrie le surréalisme j'en suis : les cuisses des horizontales obsolètes...(car ces acrobates trouvent le surréalisme un peu bordel). Mais sans aller à ces naïfs extrêmes, je rencontre mille intermédiaires qui ont plus ou moins saisi le truc. Ils sont de bonne foi, ils défendent le surréalisme. En d'autres temps ils eussent été des verlainiens, des mussettistes. Ils écrivent donc n'importe comment, c'est-à-dire suivant leur pouvoir, c'est-à-dire mal, ils écrivent. Du surréalisme, ça ? Vous voulez rire, mais chacun s'y trompe. Voilà la littérature réinstallée.¹

La « littérature » est à comprendre ici comme l'espace figé du lieu commun, ou de l'écriture intentionnelle, qui consiste par exemple à faire « du » Musset, ou « du » Verlaine. Ce qui est passionnant dans la critique radicale que mène Aragon dès cette époque, c'est qu'il introduit une autre définition de la création littéraire, laquelle passe par le mouvement :

Tout au contraire [par rapport à la « littérature réinstallée » citée plus haut] dans l'expérience surréaliste proprement dite, tout se passe comme si la courbe d'un mobile, duquel nous ne savons rien,

¹ Aragon, *Traité du style*, 1928, L'Imaginaire, Gallimard, 1983, p. 194-195

s'inscrivait. Au nom de quoi, discuteriez-vous les variations de cette courbe ? Ses hauts, ses bas, ses interruptions valent par ce qu'ils expriment d'inconnu. Cet inconnu, c'est à sa quête que ceux qui poursuivent l'expérience se sont lancés. Les matériaux qu'ils accumulent, ou qu'ils accumulaient s'ils avaient toujours conscience d'une tentative de laquelle tout veut les détourner, valent essentiellement les uns par les autres. Ce sont les éléments d'une hypothèse future, les monuments d'une hypothèse passée. Ils méritent, ils exigent quelque sévérité, le refus de considérer comme leurs partis des falsifications plus ou moins habiles. Et parmi eux il faut écarter les inutiles redites de faits déjà établis. J'appelle bien écrit ce qui ne fait pas double emploi.¹

On aura remarqué au passage les termes de quête et d'expérience à poursuivre, on aura surtout observé la métaphorisation du mouvement de l'écriture comme trajectoire d'un mobile sujet de sa propre action (*comme si la courbe d'un mobile, duquel nous ne savons rien, s'inscrivait*²) ce qui montre au-delà de la conception dynamique de l'écriture que l'écrivain est traversé par sa propre pratique, mais qu'il ne la dirige pas par une intentionnalité préconçue. Là se trouvent énoncés un principe d'action et une garantie contre la littérature qui fait *double emploi*. Là également se trouve énoncée l'historicité de l'écriture, tendue entre deux moments : la formulation d'une *hypothèse future*, nous signale que le sens est à construire et à venir ; la mémoire d'une *hypothèse passée*, devenue « monument » c'est à dire à la fois un témoin mais aussi une forme révolue, nous montre ce que la pratique de l'écriture s'attelle à dépasser. D'ailleurs le *Traité du style* revient à plusieurs reprises sur la nécessité de ce dépassement qui se fait dans l'effort et la violence ; on en voit un exemple imagé dans le passage suivant :

J'ai présenté la cosse des fèves à Cléopâtre : cette reine ne savait plus où se mettre. Ah les hortensias n'ont pas fait longtemps bonne figure devant un poil de rat, cette splendeur. Confrontations inénarrables. J'ai joui de la confusion du cygne devant la truffe. Mon vocabulaire

¹ Idem, p.195-196

² C'est nous qui soulignons et l'ignorance affichée de l'écrivain et du lecteur, et la voix active du verbe qui suppose l'autonomie du « mobile ».

*s'en ressent. Je parle un langage de décombres où voisinent les soleils
et les plâtras.¹*

À travers les mots ce sont les catégories thématiques qui sont remises en cause : le voisinage forcé des fleurs avec le poil de rat, ou de la reine d'Égypte avec un légume opère avec humour la destruction des lieux communs, condition d'une écriture qui découvre de l'inédit. Mais on ne s'arrêtera pas à ce seul résultat, tant la notion de « monument d'une hypothèse passée », nous rappelle que l'écriture littéraire se caractérise par le dépassement : ainsi, toute découverte s'apprête, dans cette conception, à devenir le futur lieu commun qu'il faudra à nouveau déconstruire et transformer.

On voit que le problème ainsi posé oblige à une confrontation de plusieurs dimensions : la dimension idéologique et philosophique inhérente à l'œuvre, mais aussi celle qui détermine la pratique de lecture critique, mesurée à la dimension de l'écriture et ses procédés spécifiques. Aussi, avant d'explicitier quelles sont les démarches de la critique poétique mais aussi de la pratique institutionnelle baptisée « littérature comparée » dans laquelle notre réflexion s'inscrit, nous semble-t-il nécessaire de préciser quelques choix quant à la définition du sujet *dans* le texte.

1. De l'auteur au discours.

a. Un « je » multiple

Il faut entendre ce que disent les écrivains de leur « être-là » dans l'écriture pour commencer à toucher de près la question du sujet. D'Aragon à Assia Djébar le témoignage de l'expérience permet un parcours de cette question.

Assia Djébar, d'abord, part de l'expérience limite du silence imposé aux femmes berbères (double silence, de la langue berbère niée par la culture officielle, de la parole féminine bâillonnée) pour en faire un modèle de sa condition d'écrivain :

¹ Ibid., p. 177 (C'est nous qui soulignons.)

Parole, chant, et écriture : que serait notre « inspiration » si elle n'allait pas à la recherche de cette bouche obscure, si elle n'allait pas boire au flux souterrain de la mémoire anonyme des paroles invisibles, fondues, imperceptibles parfois... cris étouffés soudain fixés, parole et silence qui se mêlent, tout au bord de la dilution !¹

Cette parole passe par l'écrivain, mais elle le dépasse largement : la « mémoire anonyme » touche à ce que le texte qui s'écrit peut contenir d'universel, en charge de la subjectivité du groupe. L'écrivain ici se décentre. Ce n'est pas la personne en tant que telle, mais un sujet plus vaste et difficile à saisir, qu'Assia Djébar nomme « bouche obscure » : cette dernière est insituable, non localisée, elle ne se repère qu'à la manifestation de son dire. Une idée assez semblable avait été formulée dans un tout autre contexte par Aragon :

Je ne me mets pas en scène. Mais la première personne du singulier exprime pour moi tout le concret de l'homme. Toute métaphysique est à la première personne du singulier. Toute poésie aussi. La seconde personne c'est encore la première.²

Ce qui fait converger l'intuition surréaliste chez Aragon et l'expérience culturelle chez Assia Djébar, c'est la découverte que l'écriture traverse l'histoire aussi bien au moment de l'énonciation que dans les ré-énonciations successives que seront les lectures. Ainsi l'auteur se trouve-t-il mis hors de la place qui lui était assignée par la tradition : l'acte de dire « je » ne renvoie pas à l'expression d'un moi conscient, ou d'un individu historiquement situé et délimité. Aragon et Assia Djébar fondent leur énoncé sur un sujet beaucoup plus vaste, non réductible à un individu. Autant on peut suivre à la trace ce sujet dans la continuité de sa constitution écrite, autant l'écrivain-individu apparaît ici comme une intermittence, une présence-absence qu'on ne peut identifier à sa parole. C'est ce qu'Assia Djébar affirme dans ce qui n'est pas un paradoxe :

J'écris, avais-je répondu, j'écris à force de me taire ! Ce qui voudrait dire ici que je ne sais pas vraiment si je suis, disons, une francophone

¹ Assia Djébar, « Discours de réception du prix de la Paix 2000 décerné par les Editeurs et Libraires allemands », Francfort, IV^{ème} partie, source : remue.net

² Aragon, « Avis », *La Révolution surréaliste* n°5, 15 octobre 1925, p.25 – cité par Meschonnic, *Critique du rythme*, Verdier, 1982, p. 86

voice. Car je ressens de plus en plus que je ne peux pas être, et surtout pas , « une voix », puisque, entre deux livres publiés, je me tais, je m'entête à me taire, et presque à m'enterrer vocalement. Alors justement, mon écriture sort, surgit, coule soudain ou par moments explose.¹

Ainsi posée la question du sujet de l'écriture, ce dernier apparaît comme engendré par l'écriture à chaque instant, et il n'a plus rien à voir avec une intériorité distincte individuée, encore moins un écrivain. Pourtant le débat dans la théorie critique n'est pas clos sur cette question, comme on va le voir.

b. Et l'auteur maghrébin ?

Un des signaux qui nous renseignent sur l'actualité d'un retour de la critique sur la notion d'auteur est le titre qui a lancé la première publication du CICLIM (Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines), la question : *Qu'est-ce qu'un auteur maghrébin ?*²

D'une part la formulation « auteur maghrébin », avec ce qu'elle suppose de relation métonymique à des textes et à une culture, prend acte du retour de la notion d'auteur dans le champ de l'analyse littéraire. D'autre part la préoccupation de la culture autre (la maghrébine), problématique, plus ou moins accessible au lecteur étranger à cette culture, permet d'emblée de renvoyer à une autre question fondamentale pour la littérature comparée : quel lecteur le texte suscite-t-il ? Or cette question cruciale est aussi au cœur de la réflexion critique sur la littérature en général.

Tour à tour, les trois premiers articles de la revue précitée envisagent la définition de l'auteur et parviennent à l'évaluation commune d'une délimitation impossible. Marc Gontard par exemple signale dès le début de son développement l'impossibilité d'une définition intrinsèque, hors la référence simpliste à la nationalité des écrivains :

¹ Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent*, Albin Michel, 1999, p.25

² *Qu'est-ce qu'un auteur maghrébin ?*, *Expressions maghrébines*, revue de la CICLIM, vol.1, n°1, été 2002

Au-delà de ce critère de nationalité dont l'évidence frise la tautologie, tout devient idéologique et l'appartenance à une communauté supposée d'auteurs maghrébins dépend surtout d'une reconnaissance interne due à l'engagement politique ou culturel des individus.¹

De façon logique il évoque le cas d'Albert Camus, par exemple, toujours situé du côté de la littérature française bien que né en Algérie, et montre comment ce classement « national » conduit littéralement à ne pas lire dans son œuvre la moindre dimension culturelle algérienne. Fait écho à ce constat la difficulté à « classer » la littérature issue de l'immigration maghrébine en France ou ailleurs, dont parle Guy Dugas dans son article « Et si la littérature maghrébine n'existait pas ? ». En effet, après un court récit autobiographique ramenant à une controverse avec Jean Déjeux, lequel ne posait pas vraiment la question de la définition des auteurs, Guy Dugas passe en revue l'émergence historique *des* littératures maghrébines de langue française pour conclure avec Salman Rushdie à la non pertinence de leur classement en un seul corpus :

*On peut donc aisément appliquer à la littérature maghrébine les griefs que Salman Rushdie formule à l'encontre de ce que les Anglo-saxons nomment « Commonwealth literature » : non seulement cette catégorisation , qui emprunte au concept de littérature nationale, prééminent en Occident, constitue « un véritable ghetto d'exclusion [...] ségrégationniste aux plans géographique, nationaliste et peut-être raciste » mais de plus elle entraîne « une mentalité de ghetto parmi certains de ses occupants [...] et peut parfois conduire à une lecture limitée et trompeuse de certains auteurs » (Rushdie Salman, « la littérature du Commonwealth n'existe pas », in *Imaginary homelands*, Londres, Granta). Retour à la sempiternelle question des étiquettes : tout auteur aspire à être écrivain avant d'accepter d'être plus restrictivement étiqueté « maghrébin », « judéo-maghrébin », « beur », ou que sais-je encore...²*

On peut regretter cependant que la présentation du problème élude ainsi l'enjeu même de la question. Remplacer le singulier par le pluriel (les littératures

¹ Marc Gontard, « Auteur maghrébin : la définition introuvable », idem, p. 10

² Guy Dugas, idem, p. 42

maghrébines), certes ; plaider la cause de l'écrivain, soit... mais dans les deux cas on constate surtout un glissement synonymique de l'« auteur » à l'« écrivain », notions pourtant distinctes dont la différenciation seule peut permettre de commencer à réfléchir sur l'identité du texte, ce qui nous semble jusqu'à preuve du contraire l'objet principal de l'étude littéraire. Marc Gontard cependant situe plus clairement la définition introuvable en la plaçant du côté de la langue d'écriture :

Quel est l'enjeu d'un tel débat ? C'est évidemment la question de la langue, que les partisans de l'identité-racine lient de manière exclusive à celle de l'identité. Pour eux, l'appellation « littérature maghrébine de langue française » introduit une contradiction dans les termes, d'où les tentatives rhétoriques d'évitement du problème. Posons plutôt, comme je l'ai dit plus haut, que c'est précisément la co-présence de deux ou plusieurs langues de l'interlecte littéraire qui définit une littérature francophone, symptôme d'une identité plurielle, sinon métisse.¹

En mettant l'accent sur le métissage linguistique, en effet, Marc Gontard ramène la réflexion sur le texte produit. Mais il évacue un peu plus loin la question de l'auteur pour s'arrêter seulement à celle d'écrivain. De la sorte, il évoque l'individu humain ayant écrit à un moment donné de l'histoire, mais laisse à l'écart la présence supposée dans l'œuvre, de l'auteur. La nuance est de taille : elle permet de n'envisager finalement le problème que sous l'angle sociologique, et d'abandonner la définition d'une littérature maghrébine.

Il nous semble que l'article de Christiane Chaulet-Achour, dans la même revue, fait quelques propositions plus constructives. Certes, elle reprend à son compte une des conclusions des articles précédents :

Des écrivains existent : « l'auteur maghrébin » n'existe pas : sans référence juridique, sans référence ethnique viable, c'est une étiquette vide de sens.²

En cela, rien de nouveau ; mais elle prend soin d'interroger la notion même de nationalité à partir de ce que certains écrivains ont pu en dire. Après avoir défini un *substrat commun* composant la maghrébinité des œuvres : référence à la *civilisation*

¹ Marc Gontard, idem, p. 14

² Christiane Chaulet-Achour, « Les masques de la périphérie : Éléments pour un débat », idem, p. 27

arabo-musulmane, la culture berbéro-maghrébine et l'histoire conflictuelle et interculturelle France-Maghreb (p. 17), elle met en évidence le caractère abstrait et trop général d'un tel substrat. C'est la raison pour laquelle elle choisit de souligner dans les témoignages des écrivains qu'elle cite d'une part la libre acceptation d'une identité plurielle non réductible à la nationalité, d'autre part la spécificité de leur travail d'écriture **sur** la nationalité :

Écrivains algériens donc ceux dont l'horizon des œuvres est l'Algérie, ceux qui l'ont élue à certaines périodes de leur création ; d'autres encore l'ont effleurée et viennent enrichir le patrimoine littéraire du pays. Mais comme ce patrimoine a à voir avec la France dans une bonne partie de son histoire contemporaine, il sont aussi écrivains français... »¹

Cette proposition fait écho à une citation de Jamel Eddine Bencheikh qui revendique ainsi sa nationalité algérienne :

Nationale, la littérature algérienne d'expression française l'est donc du fait même qu'elle s'est voulue arme de combat au service de la nation. Elle a puisé en elle son langage en se reconnaissant dans son histoire.²

On se retrouve cette fois dans une tout autre approche, même si la question de l'auteur reste non résolue. En déplaçant la réflexion sur le terrain de l'écriture littéraire d'un discours à portée nationale, elle répond nous semble-t-il de manière pertinente à la question posée. En effet, s'en tenir à la notion d'auteur, sans la critiquer, revient presque inmanquablement à l'identifier à la personne de l'écrivain ; le texte littéraire se trouve toujours ainsi confondu avec une origine supposée circonscrite dans le temps, il est envisagé comme « reflet » d'un auteur... À l'opposé, définir une « nationalité » de l'œuvre en ce qu'elle produit un discours se référant à une nation, c'est situer le rapport à la culture de l'œuvre dans le discours lui-même, et c'est commencer à démontrer que l'auteur, en tant que donnée hétérogène au discours écrit, n'explique pas celui-ci.

¹ Christiane Chaulet-Achour, *ibid.*, p. 28

² Jamel Eddine Bencheikh, *Diwan algérien*, repris dans *Écrits politiques, 1967-2000*, Atlantica-Séguier, 2001, cité par C. Chaulet-Achour, *ibid.* p. 20

c. *Des conséquences pour la littérature comparée.*

D'emblée, donc, la question controversée de ce qu'est l'auteur, et son rapport à l'œuvre, touche de près les préoccupations de la littérature comparée, en détournant cette dernière d'une classification simpliste à partir du critère de nationalité de l'écrivain. En effet, l'impossibilité même de la définition d'auteur, le fait que le substrat culturel qui est le sien (selon les propositions de Christiane Chaulet-Achour qu'on a déjà vues) ne suffise pas à saisir la particularité de l'œuvre, sa créativité, c'est à dire sa manière de signifier, doivent nous inciter à repenser conjointement les évidences établies et les termes habituels de la comparaison : qu'est-ce qu'un « auteur français » ? Aragon, écrivain du *Fou d'Elsa*, dans quelle mesure en est-il l'auteur, et comment comprendre qu'il affirme qu'il n'a jamais écrit ses œuvres mais qu'il les a lues ? Est-on autorisé à comparer *Le Fou d'Elsa*, au nom de quel substrat culturel, avec deux textes algériens ? Et ces deux textes, *L'amour, la fantasia*, *La prise de Gibraltar*, suffit-il qu'ils soient « algériens » pour qu'on les compare ?...

Il y a une tradition de la littérature comparée qui tranche ces questions sans coup férir, en s'attachant au substrat culturel pris comme modulation d'un ensemble thématique préétabli. Ainsi trouve-t-on des approches à l'opposé de la poétique qui établissent une sorte d'équivalence entre étude littéraire et ethnologie, et n'envisagent la création littéraire que comme une actualisation de mythes intemporels :

Il arrive que des œuvres sans liens évidents entre elles, renvoient à un fonds commun de données structurelles, aux « structures anthropologiques de l'imaginaire », en somme.

Une conception renouvelée de la littérature comparée conduit à retrouver par delà un corpus hétérogène une matrice commune, ou des structures fécondantes. G. Calame Griaule classe parmi les « universaux » ces passages obligés auxquels toute littérature consacre un développement : l'image de la mère, la figure du père, la relation entre les sexes, la confrontation homme-femme sont parmi ces inévitables sujets, ainsi que la hantise de la nuit opposée à l'éclat du

« soleil sicaire », comme l'écrit le poète congolais [Tchicaya U Tam'si].¹

Une telle tradition repose sur des certitudes qui mériteraient pourtant d'être questionnées : ces « universaux » prédéterminés, auxquels on pourrait aussi adjoindre l'auteur, la nationalité, qu'ont-ils à voir au juste avec l'écriture (le travail de la langue) ? Dans la perspective strictement structuraliste à laquelle ils correspondent, langage, religion, sciences, rapports économiques, etc. sont strictement mis en équivalence, et étudiés comme immuables (ou « inévitables », « obligés »...). On reconnaît ici les postulats de Claude Lévi-Strauss par exemple. Mais il est étonnant que la critique d'un tel postulat, formulée dès les années soixante par Henri Lefebvre entre autres n'ait pas fait son chemin de manière plus nette dans la littérature comparée. Cette critique dénonçait l'équivalence entre langue, langage et symbole, qui laisse de côté les notions de *transition[s]*, *passage[s]*, *ambiguïté[s]* [...] *au profit des coupures, articulations, discontinuités, polarités, complémentarités*². En effet, la reconnaissance de ces universaux conduit à penser la littérature en termes a-historiques, fixés par avance, et dont l'auteur ne serait qu'un médiateur qui se contenterait de les articuler. Elle empêche de chercher ce que l'écriture en elle-même met en mouvement, en devenir ; c'est à dire qu'elle manque l'historicité de toute écriture et de toute lecture, qui est constitutive de la subjectivité de l'œuvre. En outre, la tentative de classification (nationale, thématique, générique...), en ce qu'elle fige en catégories, détourne de la possibilité de saisir la culture comme une relation, là où au contraire le constat du multiple et du transitoire oblige à réviser ses angles de vue et à considérer le trans-culturel, le trans-historique comme l'enjeu de la littérature, prise en tant que mouvement de transformation de la culture.

C'est pourquoi la notion d'auteur mérite encore d'être posée, dans la mesure où elle occulte quelque chose d'essentiel à la poétique. En la posant on tente d'aller jusqu'au bout de la proposition émise par Charles Bonn dans son plaidoyer

¹ Arlette Chemain-Degrange, « Contribution à une réflexion sur les perspectives comparatistes : insérer les nouvelles littératures », in *Littérature comparée et didactique du texte francophone, Itinéraire et contact de cultures*, n°26, 2^o semestre 1998, L'Harmattan, p.53

² Henri Lefebvre, « Claude Lévi-Strauss et le nouvel éléatisme », *L'homme et la société*, n°1 et 2, 3^o et 4^o semestres 1966, repris dans *L'idéologie structuraliste*, Point-Seuil, Paris, 1975, p. 58

pour le développement du comparatisme entre littérature française et littérature francophone :

Or, toute polémique mise à part, la réalité ne montre-t-elle pas que toutes les sociétés méditerranéennes sont multiculturelles ? Ce qui fait que définir l'Immigration à partir de sa culture dite « d'origine » est d'abord nier la différence à l'intérieur de notre culture, différence que l'Immigration n'est pas seule à représenter, mais par rapport à laquelle elle peut servir de prétexte, soit pour l'accepter, soit pour la refuser dans une affirmation de sa propre culture comme univoque.¹

Penser l'écriture littéraire comme relation (et non représentation d'un auteur), est une des conditions pour accéder à la saisie d'un multiculturalisme qui ne soit pas une simple juxtaposition de données autonomes, mais un mouvement historique de transformation – à terme c'est aussi ce qui peut justifier la pratique même du comparatisme. Une étape est nécessaire à cette réflexion : il faut situer la subjectivité dans l'œuvre, donc se demander ce qui en est sujet

2. La « mort de l'auteur », son retour, sa suite ...

Notons pour commencer que tout se passe comme si le débat lancé dès les années soixante en France n'en finissait pas de rebondir, quand bien même certains annoncent la fin de la Théorie, ou postulent à son propos une exception française (cf. l'article de Antoine Compagnon, « L'exception française » in *Où en est la théorie littéraire ?*, *Textuel*, n° 37, Paris 7- Denis Diderot, avril 2000). Et ce n'est peut-être pas le moindre des rebonds de constater que quelqu'un comme Julia Kristeva, qui a largement contribué à ce débat dès le départ, revient elle aussi sur sa propre pratique critique pour y voir un subjectivisme inattendu :

Si l'on distingue les initiateurs de théorie littéraire des épigones, on s'aperçoit que les avancées théoriques s'accomplissent dans des oeuvres personnelles où la neutralité de l'interprète est déjouée par son implication souvent revendiquée. [...]. Il en est de même pour moi, que j'écrive sur Lautréamont ou Mallarmé, et plus encore sur Céline et Proust : le « sémiotique », l'« abjection » ou la distinction de

¹ Charles Bonn, « Littérature comparée et francophone, un mariage à risque ? », *Littérature comparée et Didactique du texte francophone, Itinéraire et Contact de cultures*, n° 26, p. 15

« caractères » romanesques vs « personnages » sont des effets de transfert sur les textes et les auteurs, autant que des conceptualisations.¹

Il faut dire qu'en amont le terrain de la discussion est philosophique : il implique des a-priori relatifs à une théorie du sujet, elle-même au cœur de controverses toujours d'actualité. Pour les besoins de l'étude qui s'engage, il va falloir faire un choix parmi les directions prises par ce débat. Et si possible, un choix coïncidant avec les propositions des auteurs et de leurs textes .

a. Présence – absence de l'auteur dans le texte.

Un colloque s'est tenu les 28 et 29 mai 1999 à l'université Paris VII, dont l'objectif était de faire un état des lieux de la théorie littéraire, en France principalement, également dans le monde anglo-saxon. Parmi les communications proposées, deux reviennent notamment sur la notion d'auteur après avoir fait le constat d'un retour en force d'une critique « humaniste » s'appuyant sur cette notion. L'article de Marc Buffat reprend la discussion par un rappel historique sur le travail de Roland Barthes et les polémiques qu'il suscitait en 1965, assez identiques à celles qui renaissent ces dernières années :

*Un ouvrage récent, De Barthes à Balzac, Fictions d'un critique, critique d'une fiction, de Claude Brémont et Thomas Pavel, s'en prend violemment à S/Z, avec une argumentation qui est à peu près celle qu'utilisait Raymond Picard dans son pamphlet de 1965 contre la « nouvelle critique ».*²

Dans un premier temps l'article renvoie dos à dos deux tendances de la critique, encore vivantes : celle d'une lecture qui se veut « objective », c'est à dire qu'elle attribue au texte le statut d'objet, à la manière de Valéry et implique le lecteur comme *une simple surface d'enregistrement [qui] ne se différencie pas vraiment de ce qu'il lit*³- et celle d'une lecture qui se veut « subjective », c'est à dire qu'elle

¹ Julia Kristeva, « Penser la pensée littéraire », in *Où en est la théorie littéraire ?*, Textuel n°37, Paris 7-Denis Diderot, avril 2000, pp. 36-37

² Marc Buffat, « La mort de l'auteur : une problématique oubliée ? » in *Où en est la théorie littéraire ?*, id., pp. 67-77

³ Idem, p. 67

ôte toute existence objective au texte et fait du lecteur *un propre lecteur de soi même* [ne lisant] *rien de différent de lui* ¹.

De fait, ces deux conceptions dont le débat remonte d'ailleurs à Gustave Lanson et Marcel Proust, au début du 20^{ème} siècle, reposent en définitive sur la négation de la pratique même de la lecture en tant que mise en rapport subjective avec le texte et appropriation de ce dernier. Corrélativement cette négation conduit à réaffirmer l'identification de l'auteur à l'œuvre et à définir ce dernier comme une intention et une conscience de soi autonome. Bref, on assiste là au retour d'un humanisme qui n'aurait rien retenu des avancées critiques des années 70, et surtout pas la tentative de comprendre au plus près non certes l'homme comme essence, mais *l'homme engagé dans des activités pratiques ou symboliques*². C'est pourquoi Marc Buffat revient sur les propositions de Roland Barthes pour relancer un des postulats essentiels de la sémiologie : l'immanence du texte littéraire, ou son auto-référentialité, que Barthes définissait entre autres de la manière suivante :

J'entends par littérature, non un corps ou une suite d'œuvres, ni même un secteur de commerce ou d'enseignement, mais le graphe complexe des traces d'une pratique : la pratique d'écrire. ³

La reconnaissance de la créativité littéraire passe par cette immanence. Là où l'intentionnalité d'un auteur fait de l'écriture un savoir-faire assujéti à la conception classique du bon goût, Barthes substitue l'absence de l'auteur signalée en creux dans le travail de transformation du langage. Ce faisant il ouvre la perspective sur tout ce qui échappe dans un texte aux formes canonisées, aux préoccupations déjà définies de la rhétorique ou à un déjà-là dont le texte serait l'expression. Il fonde au contraire la littérarité sur « la mort de l'auteur » car c'est cette dernière qui libère des possibilités infinies de lecture :

L'écrit n'a donc pas pour fonction ou pour effet d'immortaliser l'écrivain. Il ne s'agit pas de prolonger une vie ou de pérenniser une présence. Il a pour fonction de pérenniser une absence. L'œuvre de l'écrivain, du moins tant qu'elle n'est pas

¹ Ibid.

² Françoise Gaillard, « D'un paradigme défunt », in *Où en est la théorie littéraire ?*, *Textuel* n°37, Paris 7-Denis Diderot, avril 2000, p. 83

³ Barthes, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978, p. 16, cité par Marc Buffat, op. cité.

matériellement détruite, empêche que le vide laissé par sa disparition ne soit recouvert ou comblé. Elle constitue en somme la perpétuelle actualité de son absence. Comme il est dit dans Critique et Vérité : « La littérature n'énonce jamais que l'absence du sujet. » L'absence du sujet et non l'absence de sujet. La littérature n'est pas un discours sans auteur – la littérature sans auteur c'est le stéréotype, le lieu commun, la langue de bois, c'est à dire le contraire même de la littérature – c'est un discours dont l'auteur est absent.¹

C'est cette condition énoncée qui garantit l'existence d'une lecture productive : l'absence de l'auteur fait du texte un présent perpétuel, à chaque lecture, et permet que le lecteur se l'approprie. On le voit, lire devient ici synonyme de produire. Rappelons que cette proposition poussée à l'extrême chez Aragon fait de l'écrivain le lecteur de ce qui sort sous sa propre plume, comme nous l'avions déjà signalé dans l'étude du Prologue au *Fou d'Elsa*. Ce qui est une manière d'inverser la hiérarchie de l'écriture et de la lecture communément admise.

Cependant, il n'est pas sûr que la démonstration de Marc Buffat soit tout à fait suffisante pour légitimer sa prise de position contre le retour d'une critique rétrograde. En effet l'absence de l'auteur, ou sa présence par le manque, ne dit pas grand chose sur le texte lui-même, et sur la manière dont la subjectivité s'y manifeste. Paradoxalement on pourrait presque dire que le postulat barthésien sauve l'auteur en dernière instance. Il lui manque un concept problématique qui permet de penser à la fois l'existence du sujet et sa perpétuelle remise en question : c'est le concept d'historicité, et notamment l'historicité de la lecture. C'est une banalité de le dire, mais peut-être n'est-elle pas tout à fait inutile : on ne lit pas Montaigne, ou Aragon, ou Boudjedra de la même manière suivant le moment et l'espace culturel où on se place – et le texte en est changé.

b. Un détour par Borgès : le rôle fondateur de la lecture.

Il se trouve que cette intuition a été mise en scène littérairement depuis la première moitié du 20^{ème} siècle, par un écrivain-lecteur dont les pratiques éclairent un large spectre d'œuvres : il s'agit de Borgès. On se souvient de la nouvelle que ce dernier fit paraître dans le recueil *Fictions* : « *Pierre Ménard, auteur du Quichotte* », nouvelle écrite en 1939. Rappelons que chez l'écrivain

¹ Marc Buffat, op. cité, p. 72

argentin, cette fiction fondatrice¹ met en scène un auteur, Pierre Ménard, et son projet étonnant :

Il ne voulait pas composer un autre Quichotte – ce qui est facile – mais le Quichotte. Inutile d’ajouter qu’il n’envisagea jamais une transcription mécanique de l’original ; il ne se proposait pas de le copier. Son admirable ambition était de reproduire quelques pages qui coïncideraient – mot à mot et ligne à ligne – avec celles de Miguel de Cervantès.²

L’essentiel de la nouvelle s’organise en deux volets : une récapitulation de l’œuvre de Pierre Ménard, et la description de la réalisation du projet du Quichotte (dont on apprend qu’elle a donné lieu à des milliers de brouillons raturés puis jetés), sans pour autant qu’il soit proposé au lecteur de lire les différents états du manuscrit du fictif auteur. Michel Lafon fait très justement remarquer à ce sujet que le travail d’écriture effectué par Pierre Ménard est « fréquemment [qualifié] (« la souterraine, l’interminablement héroïque, la sans pareille »[...])...mais on n’entend jamais en quoi exactement [il] consiste. »³. De fait, on ne saura à aucun moment comment s’y prend Pierre Ménard pour « retrouver » en lui-même le texte du Quichotte, pour en reconstituer quelques passages (le chapitre IX de la première partie et le chapitre XXXVIII), sans du tout les recopier. En revanche, on découvre un fragment du résultat final. Une brève citation du Quichotte de Pierre Ménard est comparée à une brève citation du Quichotte de Cervantès : les deux textes sont rigoureusement identiques d’un point de vue formel... Mais le narrateur – et c’est là que la présence d’un narrateur lecteur de l’œuvre devient absolument cruciale pour la signification globale du récit – le narrateur, donc, s’emploie à caractériser la différence essentielle qui sépare ces « deux versions » du Quichotte :

¹ Michel Lafon, *Borges ou la réécriture*, Paris, coll. Poétique, Seuil, 1990 :

« Je rappelle que « Pierre Ménard » est la première « fiction » écrite par Borges qui, à la suite d’un accident et de quelques autres événements dont je reparlerai, avait voulu mettre ses capacités créatrices à l’épreuve d’un genre nouveau... » p. 59. Ce genre nouveau sera d’ailleurs ultérieurement défini par M. Lafon comme le récit de l’écriture et/ou du commentaire d’un texte, d’une œuvre, etc.

² Jorge Luis Borges, *Fictions*, « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », Nouvelle éd. augm. Folio, Gallimard, Paris, 1983, p.45.

³ Michel Lafon, *idem*, p.56.

Comparer le Don Quichotte de Ménard à celui de Cervantès est une révélation. Celui-ci, par exemple, écrivit (Don Quichotte, première partie, chapitre IX) : « ...la vérité, dont la mère est l'histoire, émule du temps, dépôt des actions, témoins du passé, exemple et connaissance du présent, avertissement de l'avenir ».

Rédigée au XVIIème siècle, rédigée par « le génie ignorant » Cervantès, cette énumération est un pur éloge rhétorique de l'histoire. Ménard écrit en revanche : « ...la vérité, dont la mère est l'histoire, émule du temps, dépôt des actions, témoins du passé, exemple et connaissance du présent, avertissement de l'avenir ».

L'histoire, mère de la vérité ; l'idée est stupéfiante. Ménard, contemporain de William James, ne définit pas l'histoire comme une recherche de la réalité mais comme son origine. La vérité historique, pour lui, n'est pas ce qui s'est passé ; c'est ce que nous pensons qui s'est passé.¹

Au-delà de cette confrontation thématique et idéologique, le commentaire du narrateur va plus loin puisqu'il décrète également que l'identité textuelle des deux citations n'empêche en rien une différence de style :

Le contraste entre les deux styles est également vif. Le style archaisant de Ménard – tout compte fait étranger – pêche par quelque affectation. Il n'en est pas de même pour son précurseur, qui manie avec aisance l'espagnol courant de son époque.²

Cette appréciation qui n'est pas dénuée d'humour ne peut pas manquer de souligner le rôle essentiel du narrateur dans cette aventure littéraire : c'est sa lecture qui fonde la valeur du texte de Ménard, c'est même elle qui lui confère son identité particulière, différente de celle du Quichotte originel. La mise en abîme est le ressort qui déclenche une telle conception. En effet, c'est au moment même où le récit historique (*l'histoire*) est présenté comme *l'origine* de la réalité passée, que le narrateur/commentateur affirme la prééminence du Quichotte de Ménard, c'est à dire de la version historiquement seconde de l'œuvre. D'ailleurs cette proposition provocante est exploitée dans ses conséquences ultimes à la suite de la nouvelle. Il

¹ Jorge Luis Borges, *idem*, p.50

² *Ibidem*, p.50

sera dit en effet que le vrai Quichotte est celui de Pierre Ménéard, beaucoup plus riche d'interprétations possibles que *la pâle copie* de Cervantès !

Cette nouvelle a exercé et exerce encore une véritable fascination sur les critiques, vraisemblablement parce que selon la formule de Deleuze, *la répétition la plus exacte, la plus stricte [y] a pour corollaire le maximum de différence*¹. Ainsi elle donne lieu à la réflexion aussi bien en littérature (Michel Lafon suit à la trace les études « borgésiennes » depuis les premières théorisations sur l'intertextualité par Julia Kristéva en 1969 jusqu'à celles d'Antoine Compagnon, de Michael Riffaterre et de Gérard Genette qui reviennent sur cette nouvelle avec insistance)², qu'en esthétique comme le montre le récent travail de Jacques Morizot³. Encore n'avons-nous eu accès qu'à ce qui s'est produit en France sur le sujet, mais les études abondent dans le domaine hispanophone...

Il faut dire que le problème posé par Borges intéresse la conception littéraire dans son ensemble et touche de près la réflexion sur la littérature francophone, algérienne notamment. Quand le narrateur nous apprend de Pierre Ménéard qu' *Il consacra ses scrupules et ses veilles à reproduire dans une langue étrangère un livre préexistant* ⁴, il découvre un enjeu de taille. Il interroge l'identité de l'œuvre et il la déplace du texte même à la lecture que ce texte permet : il nous dit ainsi que ce n'est pas tant le texte en lui-même qui *est* l'œuvre, mais la relation de lecture et d'interprétation qui se noue entre l'œuvre et le récepteur. Reste alors au théoricien et à l'historien à réfléchir aux conditions d'existence du texte qui autorisent une telle conception.

¹ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p.5 – cité par Michel Lafon, *idem*, p.13.

² Dans l'ordre chronologique :

- Julia Kristéva, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- Gérard Genette, « L'utopie littéraire », *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.
- Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- Michel Riffaterre, « La trace de l'intertexte », « Approches actuelles de la littérature », *La Pensée*, n°215, octobre 1980.
- Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

³ Jacques Morizot, *Sur le problème de Borges. Sémiotique, ontologie, signature*, Paris, Kimé, 1999.

⁴ Jorge Luis Borges, *idem*, p.51.

c. *Foucault et la fonction-auteur.*

Précisons que la formule « la mort de l'auteur », qui a son corollaire dans cette « naissance » si ce n'est du lecteur, du moins du texte lu, a connu un succès nimbé de scandale. D'aucuns ont voulu y voir l'équation « mort de l'auteur » = « mort de l'homme » = « anti-humanisme ». Ceci montre très symptomatiquement quelle confusion s'entretient entre l'auteur et l'homme, l'écrivain situé dans le temps. Mais somme toute le lien entre le travail de Barthes, puis celui de Foucault, et le développement de la pensée post-moderne qui théorise l'achèvement de l'histoire, et la mort du sujet en tant que rapport à une historicité, ont peut-être fait le terreau d'un retour de l'humanisme, attaché à la présence originelle et rassurante de l'auteur. Il est à noter d'ailleurs que les ambiguïtés de la critique littéraire à propos des notions de sujet, de subjectivité, en sont largement responsables. Pour autant la réflexion de Michel Foucault, si elle ne levait pas toutes ces ambiguïtés, avait le mérite essentiel de poser nettement le problème en termes de rapport et d'adéquation au temps.

Michel Foucault est un de ceux qui ont posé les bases de la réflexion sur l'historicité dès les années soixante. On en trouve une approche très claire dans une communication donnée en 1969 sur la question « Qu'est-ce qu'un auteur ? », pour le *Bulletin de la société française de philosophie*. En guise d'entrée en matière Foucault y redéfinit l'auteur comme *une fonction variable et complexe du discours*¹ propre d'ailleurs à la modernité européenne depuis le 16^{ème} siècle. Il part tout d'abord du nom de l'auteur et montre que celui-ci exerce un rôle par rapport au texte : il décrit le texte d'une certaine manière, et permet même de le faire entrer dans une classification, enfin il caractérise un certain mode d'être du discours en indiquant que *ce discours n'est pas une parole quotidienne, indifférente, une parole immédiatement consommable, mais qu'il s'agit d'une parole qui doit être reçue sur un certain mode, dans une culture donnée, recevoir un certain statut.*²

Cette définition prend sa place dans le projet de bâtir une histoire des discours, dans laquelle Michel Foucault constate l'importance de la mise en place d'une propriété pénale (à la fin du 18^{ème} siècle) liée étroitement à la mise en place

¹ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la société française de philosophie*, n°3, juillet-septembre 1969 – repris dans *Dits et écrits I*, Gallimard, , pp. 789-821

² *Idem*, p. 798

de la censure. Dans ce cadre juridique, écrire devenait un acte potentiellement blasphématoire ou révolutionnaire, passible à ce titre de sanctions. Il fallait que l'acte d'écrire soit imputable à la personne de l'auteur, pour que le système judiciaire associé à la censure puisse s'exercer. On le voit, mesurer ainsi l'émergence de la notion d'auteur, c'est montrer qu'elle n'a rien d'absolu, mais justement qu'elle est une fonction variable dans le temps et dans l'espace culturel : c'est faire la démonstration de son historicité. Le corollaire d'un tel rapport au temps (où l'auteur en tant qu'homme finit par s'effacer pour laisser place au texte et lui seul), est la transformation par les lecteurs successifs du sens et de la valeur de l'œuvre.

Cependant tous les obstacles théoriques ne sont pas entièrement levés par une telle analyse. Deux questions subsistent, qui ne trouvent pas de réponse dans l'article précédent de Marc Buffat, et que Foucault ne traite que partiellement.

Tout d'abord, le postulat de la liberté acquise par le lecteur sur le texte, par quelle instance de régulation est-il contrebalancé : ou comment se peut-il que la lecture ne fasse pas dire n'importe quoi au texte ? Les critiques qui annoncent un retour de l'auteur (cf. le livre cité plus haut de Claude Brémont et Thomas Pavel, ou encore les prolongements de *La pensée 68*, de Luc Ferry et Alain Renaut) font le présupposé que l'absence de celui-ci autoriserait en retour une subjectivisation illicite de la lecture. C'est faire bon marché des précautions et de la réflexion sur les contraintes de lecture que Foucault proposait dans sa communication de 1969 :

...l'auteur n'est pas une source indéfinie de significations qui viendraient combler l'œuvre, l'auteur ne précède pas les œuvres. Il est un certain principe fonctionnel par lequel, dans notre culture, on délimite, on exclut, on sélectionne : bref, le principe par lequel on entrave la libre circulation, la libre manipulation, la libre composition, décomposition, recombinaison de la fiction. [...] L'auteur est donc la figure idéologique par laquelle on conjure la prolifération du sens. [...]

En disant cela, je semble appeler une forme de culture où la fiction ne serait pas raréfiée par la figure de l'auteur. Mais ce serait pur romantisme d'imaginer une culture où la fiction circulerait à l'état

*absolument libre, à la disposition de chacun, se développerait sans attribution à une figure nécessaire ou contraignante.*¹

Cette nouvelle instance ou figure contraignante, la « Variante » de l'article la répète un peu plus loin, sans toutefois la caractériser :

*Au moment précis où notre société est dans un processus de changement, la fonction-auteur va disparaître d'une façon qui permettra une fois de plus à la fiction et à ses textes polysémiques de fonctionner à nouveau selon un autre mode, mais toujours selon un système contraignant, qui ne sera plus celui de l'auteur, mais qui reste encore à déterminer ou peut-être à expérimenter.*²

Certes, on attend encore la définition de ce nouveau mode, que Foucault lui-même ne cernait pas ; et les retours de flamme pour l'auteur semblent démentir une telle prévision. Pourtant une idée essentielle pour la compréhension du fait littéraire était là énoncée : c'est que la critique elle-même repose sur une historicité de la lecture, elle coïncide avec une époque, et contribue à transformer la culture de cette dernière. A l'opposé, le « retour » à l'auteur tente de dégager un concept intemporel et universel, négateur d'historicité, un concept finalement métaphysique, même si l'on prétend qu'il est hors de toute religiosité³. On croirait finalement retrouver là ce que concevait ironiquement Aragon quand il faisait une satire de la « littérature » dans le passage du *Traité du style* cité en introduction de ce chapitre.

À ce stade, on peut déjà émettre une proposition qu'il faudra explorer par la suite : les transformations dialectiques de la fonction-auteur pourraient peut-être trouver une réalisation dans le développement de la critique intertextuelle, et dans l'approche du texte comme prise de position par rapport à une mémoire de la littérature, ce qui n'est plus l'étude des sources ... ayant inspiré l'auteur. Finalement tout cadre théorique quel qu'il soit réorganise une lecture qui lui

¹ Ibid., "Variante", p. 811

² Ibid.

³ cf : Brémont et Pavel, cités par Marc Buffat dans son article ; « L'auteur d'une œuvre littéraire et ses rapports avec sa création, en revanche, sont les choses du monde les plus faciles à observer et référer le sens d'une œuvre à son auteur ce n'est nullement formuler une hypothèse métaphysique ou religieuse improuvable... », p. 76. On notera que la « facilité » de l'observation ne prouve pas la justesse de cette dernière, et que la formulation « choses du monde » suggère nettement une « nature », c'est à dire une figuration idéologique qui se déguise sous l'aspect de l'évidence.

correspond idéologiquement : on ne voit nulle part qu'il puisse exister une lecture totalement libre (ou innée...) ou dégagée des contraintes d'un tel cadre. Mais la prise en compte de l'historicité de tel cadre théorique, corrélativement aux productions littéraires qu'il prend en charge, est la condition première pour fonder la pertinence de la lecture proposée, notamment quand elle opère une comparaison.

L'autre question non résolue par le travail de Foucault reste la localisation de la subjectivité dans la littérature. Si on acquiesce à l'idée que l'auteur n'est ni l'homme ni le sujet se reflétant dans le texte, qu'il est une fonction organisant la lecture, où est la subjectivité, de quelle opération résulte-t-elle ? Cette question nous amène nécessairement à une approche philosophique de la notion de sujet.

3. Qu'est-ce qui est sujet dans l'écriture, qu'est-ce qui est sujet dans la lecture ?

On vient de voir quel discrédit ou alternativement quel retour en force connaît la notion d'auteur : on ne peut que remarquer la difficulté qu'il y a à manier cette notion, lourde de présupposés pas toujours explicités. L'auteur va de pair avec l'œuvre, produit de son travail, jusqu'au point où il s'identifie avec elle sur le mode de l'homologie ou du reflet (ce qui n'est pas le cas de l'écrivain, défini simplement par sa profession). Dans l'histoire de la notion d'auteur, il y a entre autres l'apologie romantique du génie, puissance de création, dont le dictionnaire philosophique nous instruit qu'il a à voir avec la notion grecque de *daimôn*, « *fureur divine* » ou *force obscure qui pousse les hommes vers leur destin et dont il demeure l'idée de don*¹. D'emblée, donc, l'œuvre apparaît, dans cette conception, comme produite par quelque chose qui lui serait extérieur : une inspiration « divine » par exemple... Et l'auteur lui-même est porté par cette hétérogénéité. L'autre signification possible du terme de génie nous est aussi utile : *en même temps le Génie dont provient étymologiquement le mot indique ce qui fait d'un individu son identité propre mais en tant qu'il le dépasse*². [Ce qui fait que le

¹ Sous la direction d'André Jacob, *Les notions philosophiques. Dictionnaire*, tome I – Philosophie occidentale A-L, PUF, 1990, p. 1057

² *Idem.*

terme peut être appliqué à un peuple tout entier, et être assimilé dans ce cas à une quintessence culturelle.]

L'auteur serait ainsi une puissance de création strictement individuée et se transcendant par sa pratique. Que la critique reprenne à son compte la présence originaire de l'auteur liée à son œuvre, et elle postule une créativité doublée d'une subjectivité préalable à l'écriture ; créativité et subjectivité seraient ici autonomes, non dépendantes de la pratique de l'écriture. Que la critique admette en revanche la « mort de l'auteur », c'est à dire une absence dont témoignerait le texte écrit, et elle lance la subjectivité du lecteur. Dans tous les cas la subjectivité repose sur des individus, elle est pensée comme hétérogène à la pratique langagière qui a fondé le texte ; ainsi, les deux options laissent un vide qui est celui du contact entre l'individu et le texte ou d'ailleurs la culture¹ : comment la mise en présence s'effectue-t-elle, par quelle expérience de relation ? Les théories du sujet-individu ne le disent pas ; il nous a donc semblé qu'il n'était pas inutile de revenir à la définition controversée du sujet, puis de la subjectivité en littérature pour comprendre ce que le lecteur notamment peut saisir dans le texte, par lui, et spécialement quand ce dernier semble émaner d'une autre culture.

a. Retour sur l'ego : l'individu malgré tout.

Tout un courant de la philosophie contemporaine s'efforce de « sauver » l'homme en le pensant selon des termes que la philosophie classique a définis. C'est à dire qu'on assiste à un retour en force de l'ego cartésien, fondement d'une conscience de soi qui est souvent complétée à l'heure actuelle par la phénoménologie. La démarche d'Alain Renaut par exemple est caractéristique de ce retour, dont on a vu qu'il s'attaque avec virulence à la mise à l'écart de l'auteur. Il n'est pas inutile de souligner qu'Alain Renaut est co-auteur avec Luc Ferry d'un ouvrage, *La pensée* 68, qui a connu un certain succès en dénonçant bon nombre d'avancées de la théorie structuraliste des années soixante.

¹ La discontinuité dont il est question touche aussi de près à la conception de la culture. On a pu le voir dans la première partie du chapitre, quand la critique littéraire reprend à son compte des « universaux » symboliques et culturels, sans jamais expliquer quels rapports les lient aux hommes ici et maintenant.

Le projet d'Alain Renaut consiste à produire une critique de l'individualisme, en sauvegardant toutefois la valeur du moi et les assises d'un humanisme. Il articule justement d'ailleurs la conception de cet humanisme sur la définition très classique d'un homme qui serait totalement une conscience de soi :

L'humanisme, c'est au fond la conception (et la valorisation) de l'humanité comme capacité d'autonomie – je veux dire que ce qui constitue la modernité, c'est la manière dont l'homme va se penser comme la source de ses représentations et de ses actes, comme leur fondement (sujet) ou encore comme leur auteur (de là, d'ailleurs, que l'acharnement anti-humaniste commun aux diverses pratiques généalogiques des années soixante passera si souvent par la critique de la notion d'auteur). Ainsi l'homme de l'humanisme est-il celui qui ne reçoit plus ses normes et ses lois de la nature des choses (Aristote) ou de Dieu, mais qui les fonde lui-même à partir de sa raison.¹

On reconnaît dans cette définition tout d'abord l'étymologie même du mot autonomie : « autonomos », qui se régit par ses propres lois – dans certains cas cette autonomie est considérée comme une indépendance totale ; Kant par exemple évoque l'autonomie de la volonté humaine dans ce sens. On y retrouve aussi une des affirmations importantes de la philosophie classique de Descartes à Husserl, que le sujet est fondé par l'existence de sa raison, évidemment autonome, et ce, hors de toute référence au langage. Le rappel de la notion d'auteur, fondue en quelques sortes à celle de sujet n'a rien de fortuit : il est dans la logique de la pensée d'une entité, « l'homme en tant que raison », préexistant de façon individuée à toute production de son « esprit ». Il ne peut y avoir qu'une incompréhension entre cette conception du sujet et la théorie de la « mort de l'auteur », puisqu'elle ne considère jamais la subjectivité que sous l'angle d'une volonté autonome d'affirmation, ou d'énonciation qui d'ailleurs instrumentalise le langage. Comment dès lors envisager la relation ou l'interdépendance de sujets ? Le débat qui faisait suite à la communication de Michel Foucault déjà citée montre assez bien (et dans des termes toujours d'actualité) à quel point cette pensée de la relation bute sur l'obstacle du sujet :

¹ Alain Renaut, « Les subjectivités : pour une histoire du concept de sujet », in *Penser le sujet aujourd'hui*, sous le direction de E. Guibert-Sledziewski et J.L. Vieillard-Baron, Colloque de Cerisy, Méridiens Klincksieck, 1988, p. 68

L. Goldman : Une seule question : lorsque vous admettez l'existence de l'homme ou du sujet, les réduisez-vous, oui ou non, au statut de fonction ?

M. Foucault : Je n'ai jamais dit que je les réduisais à une fonction, j'analysais la fonction à l'intérieur de laquelle quelque chose comme un auteur pouvait exister. Je n'ai pas fait ici l'analyse du sujet, j'ai fait l'analyse de l'auteur. Si j'avais fait une conférence sur le sujet, il est probable que j'aurais analysé de la même façon la fonction-sujet, c'est à dire fait l'analyse des conditions dans lesquelles il est possible qu'un individu remplisse la fonction du sujet. Encore faudrait-il préciser dans quel champ le sujet est sujet, et de quoi (du discours, du désir, du processus économique, etc.). Il n'y a pas de sujet absolu.¹

Un peu plus loin, Lacan intervenant dans l'échange re-précisait cette négation du sujet absolu, pour l'appliquer à la psychanalyse :

...structuralisme ou pas, il me semble qu'il n'est nulle part question, dans le champ vaguement déterminé par cette étiquette, de la négation du sujet. Il s'agit de la dépendance du sujet, ce qui est extrêmement différent ; et tout particulièrement, au niveau du retour à Freud, de la dépendance du sujet par rapport à quelque chose de vraiment élémentaire, et que nous avons tenté d'isoler sous le terme de « signifiant ».²

Le postulat de Foucault, repris par Lacan dans le sens de sa propre discipline psychanalytique, à savoir la dépendance du sujet, c'est à dire son existence en tant que relation et non pas sujet ontologique est à prendre ou à laisser. C'est à dire qu'il ne peut se combiner avec le sujet ontologique. À l'inverse, ce dernier empêche relativement de penser la relation ou la dépendance comme constitutives de lui.

On repère cette difficulté dans le raisonnement d'Alain Renaut. Tentant généreusement de dépasser le concept d'individu dans ce qu'il a de nuisible et d'appauvrissant pour le social et le culturel, il propose la notion d'intersubjectivité sans parvenir à en caractériser les conditions :

¹ Michel Foucault, op. cité, p. 818

² Ibid., p. 820

...l'individu est une figure seulement évanouissante du sujet, l'individualisme est une figure évanouissante de l'humanisme, en tant que l'individualisme fait disparaître la substance même de l'humanisme, c'est à dire la valorisation d'une sphère de normativité supra-individuelle autour de laquelle l'humanité puisse se constituer comme telle (comme une inter-subjectivité).¹

Où le lien est-il ? Doit-on supposer qu'il est de forme contractuelle, ce qui nous ramène directement à la pensée du contrat social...comment dépasse-t-on le souci de soi, seul programme concevable de l'individualisme, comment sauvegarder à travers une inter-subjectivité, non encore définie, *la transcendance des valeurs* (p. 70), comment même situer cette transcendance par rapport à des sujets vus comme immanents, comment enfin accorder les subjectivités individuelles sur une *sphère d'objectivité qui pour le moins prétend à l'universalité* (p. 70) ? Ces questions reposent en fait sur l'affirmation de trois absolus axiologiques : la vérité, le bien, le beau, que Alain Renaut prend directement de la philosophie classique, notamment kantienne, et qu'il pose séparément du sujet. On voit alors la limite d'une telle approche : elle ne prend en compte aucun devenir, aucun mouvement du sujet, elle ne trouve pas de critère pour une inter-subjectivité, qui ne peut vraisemblablement se constituer en dehors d'une mise en relation qui reste à décrire. On en reste donc à une conception de l'écart, de la juxtaposition, et de la convention que les sujets passeraient entre eux pour admettre par exemple tel critère du beau...

Il y avait pourtant dans les propositions de Foucault une base de travail qui a été reprise par d'autres : si le sujet absolu empêche de sortir des apories de la discontinuité, de l'hétérogénéité et de l'individualisme, l'idée de la relation en revanche, l'idée de la dépendance, ouvre un champ d'investigation intéressant. Au premier chef, la dépendance du sujet au langage, qu'on va maintenant observer.

b. Je, tu, il : la définition de la personne.

Pour reprendre un terme employé par Henri Meschonnic jusque dans les titres de ses livres théoriques, ce champ d'investigation est anthropologique : on peut aller chercher une certaine connaissance de la culture, c'est à dire de la subjectivité et des pratiques humaines, dans les textes littéraires, mais à la

¹ Alain Renaut, article cité, p. 69

condition expresse de concevoir que c'est le texte et sa lecture qui offrent ce contenu anthropologique, non un contexte ou un hors-texte à connaître avant tout. Cette remarque associe littérature française et littérature francophone dans une même détermination.

Dans l'approche du fait littéraire et de la subjectivité, il est très utile de se pencher sur les travaux de Benvéniste à propos de ce qui se joue dans un énoncé, même si une partie des conclusions de ce dernier ont été modulées et remises en cause par la suite. Non que Benvéniste soit le seul linguiste à avoir étudié l'énonciation (et notamment la présence du sujet dans le discours). Comme le rappelle Francis Jacques, cette question traverse la linguistique du 20^{ème} siècle en général :

A vrai dire, si on doit le mot à Benvéniste, on ne lui doit pas le concept d'énonciation. Du reste, peut-on parler de concept ? Le mot énonciation conjoint aujourd'hui des idées hétérogènes : celle de présupposition au sens hjelmslevien (l'énoncé présuppose l'énonciation), celle d'embranchement au sens jakobsonien (l'énoncé est shifted in or out par rapport au sujet du dire), celle de parcours génératif vers la surface à partir d'un mode d'existence primitif qu'on doit, bien avant Benvéniste, à Z.S. Harris et même à L. Bloomfield. En tout cas l'énonciation demeure un concept problématique [...] et si l'énoncé n'était pas embrayé sur le seul locuteur, ni même sur les interlocuteurs, mais sur la relation interlocutive... ?⁵⁹

On verra un peu plus loin en quoi l'énonciation telle qu'elle est définie par Benvéniste reste problématique par rapport à la perspective qu'elle ouvre sur la notion de sujet. Mais en tant que point de départ de la réflexion sur le texte, on va momentanément la reprendre. Ce que Benvéniste a étudié au titre de l'énonciation, ce sont les pronoms, qu'il envisage dans le système du verbe, en tant que le verbe est décliné suivant la modalité de la personne. Il étudie à part les pronoms « je » et « tu », dont il fait une classe de référence, par opposition au « il », qu'il appelle « non-personne », au vu d'une comparaison avec d'autres langues, notamment l'arabe, qui nomme la 3^{ème} personne *al-yā 'ibu*, « celui qui

⁵⁹ Francis Jacques, *Différence et Subjectivité*, Aubier-Analyse et raison, Aubier-Montaigne, 1982, note 14, p. 378

est absent »⁶⁰. La particularité des pronoms de 1^{ière} et 2^{ème} personne tient à ce qu'il s'agit d'une classe de mots sans « objet » définissable (contrairement à tous les autres mots) :

Chaque « je » a sa référence propre, et correspond chaque fois à être unique posé comme tel.

Quelle est donc la réalité à laquelle se réfère « je », ou « tu » ? Uniquement une réalité de « discours », qui est chose très singulière. « Je » ne peut être défini qu'en termes de « locution », non en termes d'objets, comme l'est un signe nominal. « Je » signifie « la personne qui énonce la présente instance de discours contenant « je ». [...] Il faut donc souligner ce point : « je » ne peut être identifié que par l'instance de discours qui le contient et par là seulement.⁶¹

Cette mise en relation du sujet avec l'énoncé, l'instance de discours, est fondamentale pour l'approche littéraire : elle fonde le sujet dans le discours même, elle empêche de le penser extérieur à l'énoncé comme le suggère l'ego cartésien qui situe le sujet dans l'existence de la raison, ou la conscience phénoménologique, qui est dans le ressenti de soi et autrui. On comprend dès lors que cette définition du pronom « je » ne soit pas uniquement linguistique, mais qu'elle intéresse de très près et la philosophie du langage, et la théorie littéraire.

Ce postulat entraîne une série d'implications quant à la relation de sujets (l'intersubjectivité), et la compréhension de la notion de personne, à distinguer de l'individu. Tout d'abord Benvéniste a montré le parallèle entre « je » et « tu » dans la situation d'« allocution ». Les deux personnes se renvoient l'une à l'autre dans la mesure où elles sont la condition de manifestation du sujet dans la prise de parole :

Si chaque locuteur, pour exprimer le sentiment qu'il a de sa subjectivité irréductible, disposait d'un « indicatif » distinct [...], il y aurait pratiquement autant de langues que d'individus et la communication deviendrait strictement impossible. A ce danger le

⁶⁰ Benvéniste, *Problèmes de linguistique générale*, « V L'homme dans la langue », « ch. 18 Structure des relations de personnes dans le verbe », Gallimard (1966), TEL-Gallimard, 2002, p. 229

⁶¹ Idem, p.252

*langage pare en instituant un signe unique, mais mobile, « je », qui peut-être assumé par chaque locuteur, à condition qu'il ne renvoie chaque fois qu'à l'instance de son propre discours. Ce signe [je/tu – « tu » en tant qu'il est la position de « je », quand un « tu » s'adresse à moi...] est donc lié à l'exercice du langage et déclare le locuteur comme tel.*⁶²

On voit qu'ici le sujet ne devrait en aucun cas être préexistant au moment même de l'énonciation qui conduit à l'émergence du « je ». C'est pourquoi Benvéniste envisage le discours comme une structure de dialogue qui suppose la co-présence de « je » et « tu », liés l'un à l'autre. Pourtant dans la formulation ci-dessus subsiste une ambiguïté : le *sentiment [...] de sa subjectivité irréductible*, continue d'évoquer un moi conscient de lui-même avant la prise de parole. Où ce sentiment prend-il sa source ? Préexiste-t-il au langage et est-il propriétaire de sa parole ? Quelles sont les propriétés d'un tel sujet ?

Francis Jacques a soulevé ce problème en attirant l'attention justement sur la structure du dialogue. On se souvient que l'énonciation à la première personne entraîne la présence d'embrayeurs dans l'énoncé, c'est à dire de termes déictiques qui permettent une mise en commun du sens pour le locuteur et l'allocataire, ce qui suppose un accord entre ces derniers sur le « ceci », l'« ici » et le « maintenant » du discours. Or l'accord suppose que la parole énoncée ne soit pas exclusivement dépendante du locuteur, qu'elle soit convertible pour l'allocataire :

À la différence par exemple des évaluatifs ou des modalisateurs, qui révèlent de manière différentielle certaines particularités de la compétence culturelle ou idéologique de celui qui a pris la parole, l'emploi des déictiques repose sur un consensus dans une situation interlocutive donnée. Loin que chacun ne puisse parler que dans son propre présent, les partenaires sont pragmatiquement contraints de se rencontrer dans la temporalité qui leur est commune. Il s'agit d'une temporalité pluri-personnelle où nous sommes quelque peu conjoints dans le même acte de parole. Mon aujourd'hui ne se convertit en ton

⁶² *Ibid.*, p. 254

*aujourd'hui que si tu peux l'identifier à ta temporalité propre en devenant à ton tour locuteur.*⁶³

La conséquence de cet accord est que l'énoncé ne peut pas être strictement autonome, ou que le locuteur n'est pas propriétaire de sa parole, puisqu'il faut que lui préexistent les conditions d'un rapport interlocutif. Or Francis Jacques situe ces conditions dans le lien de nécessité entre « je », « tu » et « il » qu'il ajoute au couple pour fonder la notion d'intersubjectivité, alors que Benvéniste excluait comme non-personne la 3^{ème} personne :

*La première chose à comprendre c'est que l'homme n'est pas placé parmi les autres étants comme une pomme parmi les autres pommes du panier : il est relié allocutivement et délocutivement à eux. Je dois être capable d'accueillir l'adresse ou l'interpellation d'autrui qui me dit « tu », sous peine de ne pas être « je ». Si je suis celui auquel on se réfère en seconde personne, ce « tu » alors c'est moi. Qui pourrait le contester ? Pendant le même temps, je dois être capable de me reconnaître comme l'objet d'un discours qui me concerne à la troisième personne ; ce « il » alors c'est moi. Entre les trois instances – je, tu, il – le lien est indissoluble. Le résultat est une unité structurelle d'une énorme complexité logique : la personne.*⁶⁴

Pour résumer la direction d'une telle approche du langage, il convient de montrer que celui-ci est vu dans sa nature relationnelle, communicationnelle. A travers le réseau d'échanges que suppose l'existence du langage, il ne saurait plus être question de sujets égotistes, de consciences de soi orientées par le sentiment du Même, ni même d'auteur maître de sa parole. Le statut de la personne, dépendant d'une triple position-relation dans l'énonciation, comme je, comme tu et comme il, nous montre que la subjectivité de cette personne dépend entièrement de ce qui se joue dans l'énoncé, oral ou écrit. On pourrait dire, dans une formule empruntée à Meschonnic, et qui n'est paradoxale qu'en fonction des présupposés qu'on se donne, que le discours précède le langage : c'est à dire qu'il faut qu'il y ait déjà le lien de « je » à « tu » et « il », pour que le langage puisse se déployer. Francis Jacques rassemble tous ces éléments en disant :

⁶³ Francis Jacques, op. cité, p. 28

⁶⁴ Ibid. p. 51

*A parte subjecti, la langue à l'état naissant manifeste l'être relationnel de l'homme comme personne parlante.*⁶⁵

Dans la mesure où c'est la communication qui opère la réalisation de cet être relationnel, il faut alors convenir que l'identité du sujet n'est pas acquise définitivement : elle se construit sans cesse dans la mise en relation avec autrui, par la parole. Paradoxalement, ce qui s'oppose ainsi à l'identification c'est la conception arrêtée, finie de l'individu. De ce côté-ci, le temps est arrêté, l'ego est une limite et un refus de transformation par le langage. Du côté de la communication au contraire, il y a l'accueil du mouvant, la nécessité de la métamorphose : on pourra parler de subjectivité seulement à travers ce mouvement qui met en relation des personnes et des énoncés, ou des textes – dans la mesure où ce sont ces textes, ces énoncés, cette communication qui fondent l'existence même des sujets :

*L'identité, voire l'unité, est ici le résultat d'un processus ; effective et instable construction d'un invariant relatif sous contrainte formelle. L'identification, chose étonnante, s'opère par la forme. La personne est la concrétion d'un processus d'identification continuée. Lequel est précaire : on peut justement appeler individu ce qui en interdit l'achèvement, le compromet ou du moins ne cesse de le différer dans le temps. La personne est un faciendum. A la limite, elle serait entièrement œuvre.*⁶⁶

D'une autre manière, le fait que la personne, sa subjectivité, soient un processus renouvelé de transformation langagière, liées à une historicité, a aussi été mis en évidence à propos du discours en histoire, ce qui intéresse particulièrement l'approche que nous voulons proposer du *Fou d'Elsa*, de *La prise de Gibraltar*, et de *L'amour, la fantasia*. Lors du même colloque de Cerisy qui cherchait à penser le sujet, et que nous avons cité parce qu'Alain Renaut y tentait une défense de l'individu hors individualisme, un article proposait une toute autre démarche. Élisabeth Guibert-Sledziewski, cherchant à « Penser le sujet de

⁶⁵ Francis Jacques, *L'espace logique de l'interlocution. Dialogique II*, PUF, Philosophie aujourd'hui, 1985, p. 39

⁶⁶ Idem, p. 47

l'histoire », commence par faire le constat que la notion même de sujet en histoire est problématique, puisqu'elle implique le même et son contraire :

Impossible, en effet, de tracer une frontière simple entre un sujet actif et un sujet passif, entre un auteur de l'action historique et un patient qui la subit. Tous les degrés de l'activité, de la subjectivité, de la sujétion se mêlent. ⁶⁷

Précisons que ce constat s'applique, à notre avis, aussi bien au sujet du texte littéraire : « je » étant à la fois l'énonciateur, mais aussi le référent de son dire, à la première personne ou à la deuxième ou la troisième dans la mesure où il se dissémine dans les personnages. Le problème est donc qu'il y aurait un brouillage du sujet, si on s'en tient à la conception classique du sujet autonome, dès lors qu'on tente de cerner son rôle dans l'histoire ou dans le récit par exemple. Mais Élisabeth Guibert-Sledziewski retourne le problème. Prenant acte de ce que le discours historique masque des sujets (dans tous les sens possibles) en imputant les faits ou les responsabilités à d'autres – avec un plus ou moins grand degré de mystification, à quoi se mesure l'idéologie en jeu – elle montre nettement que ce refoulement de l'autre lui donne sa place, par défaut :

L'acte de représentation auquel tout rapport de force social convoque le destinataire d'un discours, fonde celui-ci à se reconnaître comme sujet, même s'il lui est justement dit que le sujet, c'est un autre. [...]. Le discours d'imputation, avec ses trompe-l'œil, ses fadaïses, n'est pas le moment rhétorique opposable à la vérité initiale du sujet réel. Il est un moment du processus idéologique général de constitution des rapports de force : où les forces sociales, en se représentant leur position historique, s'impliquent comme sujets dans un rapport. [...]. Mais nous ne naissons pas sujets. Nous le devenons en nous représentant le monde comme histoire. ⁶⁸

Les termes employés ne sont pas tout à fait ceux du philosophe ou du critique littéraire. On aura remarqué l'absence de la notion d'auteur (auteur du discours d'histoire), à laquelle est substituée celle de force sociale et idéologique.

⁶⁷ Elisabeth Guibert-Sledziewski, « Penser le sujet de l'histoire », in *Penser le sujet aujourd'hui*, sous la direction de E. Guibert-Sledziewski et J.L. Vieillard-Baron, Colloque de Cerisy, Méridiens Klincksieck, 1988, p. 211

⁶⁸ Idem, p. 216

Néanmoins, l'enjeu est le même : le sujet apparaît ici comme intermittent, dépendant d'un discours, et transformable d'un discours à l'autre. Il y est essentiellement **historicisé**. C'est à dire, pour éclairer ce néologisme que développent des chercheurs aussi divers que Alain Touraine et Henri Meschonnic, que le sujet est une position dans l'histoire, soit une variable de l'histoire proprement dite. Prenant pour exemple les discours révolutionnaires, l'article met notamment en évidence la nécessité du constat que quelque chose résiste à la permanence du sujet (qui pourtant aspire à se penser dans la permanence) – il fait prendre naissance l'historicité du sujet dans la découverte, presque le dévoilement de cet obstacle :

Ce qu'elles disent [les révolutions], c'est plutôt « nous sommes des sauvages », « nous sommes des esclaves », « nous sommes des animaux ». Et le paradoxe, ou le vertige, c'est que cela a exactement le même sens, à ce moment initial, que de dire « nous ne le sommes pas ». Le sujet qui construit sa propre image doit y mettre et un déni et un idéal : il dit alors « je ne suis pas ce que je pourrais être », ou encore, « nous ne sommes rien, soyons tout ».⁶⁹

Ainsi l'émergence du sujet est-elle consubstantielle à l'émergence du discours historique, ou pour reprendre les termes de l'article cité :

Il ne se produit de l'histoire que par la médiation d'un sujet. [...]. On se trouve bien ici en présence d'un discours performatif : ce qui est dit de l'historicité par le sujet qui se l'impute, ou qui se la laisse imputer, c'est aussi ce qu'il se permet de faire historiquement. Son discours est sa capacité.⁷⁰

Ces conclusions rejoignent la conception dialogique du sujet que la philosophie proposait, chez Francis Jacques. Elles aboutissent à déplacer le sujet vers ce qui se dit, vers ce qui s'écrit. C'est la raison pour laquelle il nous a semblé absolument nécessaire de mettre en œuvre un tel parcours théorique. À s'en tenir au seul sujet cartésien, ou à l'auteur, on risque de s'épuiser à chercher dans le texte la référence à une extériorité radicale, qui serait sa vie, ses sentiments, ses manières de voir, sans lien au lecteur. Il nous importe au contraire de saisir

⁶⁹ Ibid., p. 220

⁷⁰ Ibid., p. 222

comment la lecture fait sens en entrant en résonance avec une subjectivité et une historicité qui ne peuvent être en dehors du texte. Nous essayons donc de transposer à la lecture-écriture du texte littéraire les conditions qui régissent la situation de communication déjà décrite, où n'est pas sujet l'auteur qui énonce, ou le lecteur en train de lire, mais bien la relation dans le temps entre l'auteur et son texte / le lecteur et le texte.

c. Le texte comme récitatif

Il est temps, après ce parcours le long de l'existence du sujet, d'en venir à sa manifestation dans la spécificité du langage littéraire. Et pour poursuivre la réflexion à propos de ce que la lecture apporte au texte, il convient d'opérer une distinction entre deux manières d'être de ce dernier, qui co-existent quoiqu'elles ne se manifestent pas au même moment. Il s'agit de distinguer entre l'énoncé, ou le « dire », qui est de l'ordre de la conscience du locuteur, et le « faire », subjectivation du langage qui échappe à la conscience de l'auteur comme du lecteur, quoique sa présence se manifeste malgré tout. On doit attribuer cette distinction à Henri Meschonnic, dont les travaux sur le rythme et la littéarité n'ont pas encore à ce jour été vraiment exploités dans la littérature comparée.

Il faut dire qu'initialement, dans ses premiers écrits, Meschonnic reprenait à son compte le rejet du primat de l'auteur sur le texte, conformément au postulat sémiotique de l'auto-référentialité du texte littéraire. Il a modulé par la suite cette position pour justifier que les artistes, écrivains ou peintres par exemple, soient à même de produire eux-mêmes la critique et l'analyse de leur propre démarche. On a pu le voir dans l'Avant-Propos et dans l'introduction à l'Approche Théorique : nous reprenons à notre compte ce moyen d'entrer en matière, via les auteurs. Mais là s'arrête l'écoute des auteurs : elle ne peut se substituer à l'observation de ce qui, dans leur œuvre, échappe à l'énonciation consciente. Il faut chercher une autre entrée, dans la connaissance de ce qui fait agir un texte, et qui constitue sa subjectivité.

Une première observation est tirée par Henri Meschonnic du rapport du corps au langage. La plupart du temps, ce qu'il convient d'appeler la force du poème ou du texte en général est ramené à quelques règles, par exemple au

discours performatif ou impératif. Ironisant sur cette réduction, Henri Meschonnic écrit :

*La force ce n'est pas ce qu'une pragmatique établie pense, ce n'est pas l'illocutionnaire [ce qui renvoie à l'acte performatif], ni le perlocutionnaire [ce qui concerne les fins ultimes, voire cachées du message], ni le convulsionnaire, pas plus que mon beau légionnaire.*⁷¹

La cible visée par l'ironie est ici la théorie du signe, en ce qu'elle ne s'intéresse précisément qu'au signe en lui-même, dans une pensée binaire qui oppose et juxtapose sans cesse signifiant/signifié, écrit/oral, langage poétique/langage ordinaire ou qui confond la force et le sens du message. Henri Meschonnic propose au contraire de montrer comment le signe s'incorpore, ou comment le langage littéraire met le maximum d'**affect** dans le discours et la pensée, l'affect étant justement la présence du **corps**. Pour justifier cette présence, il rejette l'opposition classique de l'écrit et de l'oral et il propose trois instances, toutes présentes potentiellement dans un énoncé :

- le parlé (et ses imitations écrites)
- l'écrit (avec ses rythmes linguistiques et rhétoriques à la fois)
- l'oral (le prosodique et le rythmique à la fois, la sémantique sérielle)

L'oral est ici présenté comme ce qui réalise au mieux le littéraire, puisque le texte littéraire offre au maximum la rencontre du prosodique, du rythmique et du sémantique. Cette réalisation orale est étudiée également dans *Critique du rythme*, à travers le statut et la force de la voix. :

*L'oralité n'est pas séparable de dire quelque chose et, dans une certaine mesure, de ce qui est dit. Il y a une oralité de masse et une oralité de chambre, ce qui se crie, ce qui se dit tout bas presque en dedans. Dire n'est pas intransitif. Ce qu'on dit est aussi dans le dire.*⁷²

⁷¹ H. Meschonnic, « La force dans le langage », *La force du langage. Rythme, Discours, Traductions / Autour de l'œuvre de Henri Meschonnic*, Sous la direction de J.L. Chiss et G. Dessons, Champion, Paris, 2000, p. 5

⁷² Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982, p. 280

Cette voix ne se réduit pas à ce qui serait sonore dans le dire. Il ne s'agit pas purement de bruit, ni de musicalité. L'oral est une relation :

L'oralité est le rapport nécessaire, dans un discours, du primat rythmique et prosodique de son mode de signifier à ce que dit ce discours. L'oralité est collectivité et historicité. Avec ou sans l'épreuve du gueuloir à la Flaubert. L'oralité apparaît le mieux dans ces textes portés d'abord par une tradition orale avant d'être écrits : la Bible en hébreu, ou Homère, les textes africains, toute littérature « populaire ».

73

On voit qu'il y a là une piste à explorer particulièrement dans *L'amour, la fantasia*, au vu des recherches sur la voix que fait son auteur, ou du moins ce qu'elle pressent devoir au silence et au cri des femmes berbères. Mais de façon plus générale pour la littérature francophone, c'est peut-être là que se manifeste, à chaque fois dans une réalisation particulière, l'adaptation variable du français à une autre culture. À propos du texte donc, Henri Meschonnic évoque la déclamation, ou le récitatif : déclamer, c'est accompagner de la voix le sens même du texte. Il ne s'agit pas d'ajouter une expressivité redondante. Critique est faite, dans le chapitre d'où sont tirées les citations précédentes, de la diction outrancière de Jean-Louis Barrault, par exemple quand il enregistrerait des poèmes d'Aragon. Loin de ce forçage de la voix, il s'agirait plutôt de reconnaître au texte sa valeur orale intrinsèque. Ici commence la caractéristique du texte littéraire énoncée à plusieurs reprises par Meschonnic :

Tout ce qu'on ne sait pas qu'on entend. ⁷⁴

Cette formule rejoint et justifie ce qui a pu être exposé auparavant, à savoir que la subjectivité dans un texte ne découle pas de la parole intentionnelle d'un auteur, repérée ou captée par le lecteur ensuite. La subjectivité est justement dans cette oralité qu'on entend avant même de la savoir, et qui contient toutes les potentialités de signification du texte. Du même coup une analyse du texte va devoir à tout moment repérer et établir les liens du prosodique, du sémantique et du rythmique que l'oralité porte avec elle. Cette définition organise donc une méthode de lecture.

⁷³ Id., p. 280

⁷⁴ titre d'un article de Meschonnic, in *A haute voix, Diction et prononciation aux XVI^{ème} et XVII^{ème} s.*, sous la direction de Olivia Rosenthal, Klincksieck, 1998

Il faut dire que cette méthode trouve son origine dans une remise en cause de la notion de rythme qu'Henri Meschonnic a empruntée à Benvéniste. Ce dernier s'est penché sur la notion et en a corrigé la définition erronée dans un article du *Cours de Linguistique générale*, « Lexique et culture », au chapitre XXVI, « La notion de rythme dans son expression linguistique ». Le constat est qu'on a faussement compris la notion de rythme comme flux ou écoulement régulier des flots, à l'époque moderne. Or la racine du mot, ῥεῖν, « couler », n'a rien à voir avec l'océan, qui de fait, ne coule ni ne s'écoule... Benvéniste remarque également que le mot rythme dans ses plus anciens usages ne se dit pas de l'eau qui coule, et ne signifie pas « mesure » au sens où on l'entend maintenant. Il établit que le rythme est un terme employé par les philosophes (et non par les poètes), principalement les philosophes pré-socratiques Démocrite et Leucippe, c'est à dire des atomistes qui envisageaient la nature comme le produit de relations aléatoires entre les corps atomiques :

Les citations suffisent amplement à établir : 1° que ῥυθμός ne signifie jamais « rythme » depuis l'origine jusqu'à la période attique ; 2° qu'il n'est jamais appliqué au mouvement régulier des flots ; 3° que le sens constant est « forme distinctive ; figure proportionnée ; disposition », dans les conditions d'emploi d'ailleurs les plus variées.⁷⁵

Ainsi, initialement, la notion de rythme était-elle liée à une doctrine philosophique, le matérialisme atomiste, qui voyait dans le monde la forme fluante des choses. C'est Héraclite également qui observait par exemple le changement dans la continuité, et qui déclinaient dans ses aphorismes la continuité des métamorphoses de la nature, le statut variable et temporel de cette dernière : « on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve... », formule chère à un écrivain qui traverse cette étude, Borgès... C'est Démocrite qui postule que la nature entière est produite par les atomes, tous identiques, dont l'arrangement différent provoque la différence des formes et des objets. La signification ultérieure de répétition régulière, celle de la métrique, a été construite lentement à partir de la réflexion platonicienne sur la danse :

⁷⁵ Benvéniste, op. cité, p. 332

*Platon emploie encore ῥυθμός au sens de « forme distinctive, disposition, proportion ». Il innove en l'appliquant à la forme du mouvement que le corps humain accomplit dans la danse, et à la disposition des figures en lesquelles ce mouvement se résout. [...] : cette « forme » est désormais déterminée par une « mesure » et assujettie à un ordre.*⁷⁶

La prise de position de Meschonnic consiste à choisir dans l'historique proposé par Benvéniste la signification première du mot, plutôt que son adaptation ultérieure, dans la mesure où cette adaptation a spécialisé le terme dans la poésie versifiée. L'enjeu est justement de sortir de cette spécialisation, et de la coupure entre genres que la littérature occidentale a organisée, pour aller comprendre le poétique partout où il se trouve, dans toutes les formes littéraires. Pour Meschonnic la littérarité tout entière est rythmique, c'est à dire qu'elle se définit comme la mise en relation par le discours d'éléments de base qui sont le prosodique, le sémantique et le syntaxique. De surcroît et conformément à ce que laissait déjà entendre l'oralité dans le langage, ce rythme est constitué à chaque lecture et fait la subjectivité du discours⁷⁷ :

*Le rythme du discours est une synthèse de tous les éléments du discours, y compris la situation, l'émetteur, le récepteur. Il est inclus l'extra linguistique et l'infralinguistique dans le linguistique. L'air y compte plus que les paroles. Il peut démentir, confirmer. Il peut laisser entendre autre chose que le dit. Cette banalité de l'expérience quotidienne, le paradoxe est précisément qu'elle n'est pas intégrée à la théorie du rythme [c'est à dire la théorie traditionnelle qui y voit le mètre poétique]. Ce qui est à faire, par la signifiante.*⁷⁸

Il est à noter que la « signifiante » est à prendre ici comme une action ou une force, l'action de produire du sens. Le poème en prose dès le 19^{ème} siècle aurait pu depuis longtemps déjà ouvrir cette étude et le travail que lui consacré Suzanne Bernard va dans ce sens⁷⁹. Mais encore à l'heure actuelle les dictionnaires et les traités de versification, comme le souligne Meschonnic, entretiennent cette distinction entre

⁷⁶ Idem, p. 334

⁷⁷ La réflexion se trouve aussi en partie chez les formalistes russes que Meschonnic a lus : André Bely, Ossip Brik, beau-frère d'Aragon..., ou Tomachevski.

⁷⁸ Meschonnic, op. cité, p. 223

⁷⁹ Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet, 1959

prose et vers par le « rythme », qui empêche de penser ce dernier autrement que comme une régularité ou une répétition (du même...). Pourtant cette théorie du rythme par laquelle il est question de saisir la signification, ou la force du texte, est porteuse de grandes potentialités pour la littérature comparée. Grâce à elle notamment il devient réalisable de lire la poésie dans la prose, de ne pas renvoyer dos à dos l'oral et l'écrit, de saisir le prosodique dans le roman... Et surtout, un accès à la subjectivité du texte, qui est aussi son mode d'agir, se trouve ouvert. Le problème n'est plus de chercher désespérément où se niche la subjectivité de l'auteur, ni comment réagit la subjectivité du lecteur. C'est le discours qui les fait advenir, selon des modalités qui se renouvellent, parce qu'il est le siège même de la relation au sens. Si l'on en croit cet éclairage essentiel sur la relation active, constitutive du sens, et sur son aspect fluant, qui ouvre les possibilités de lecture, on voit que la théorie du rythme revue et corrigée par Henri Meschonnic permet enfin d'envisager l'intertextualité sous un autre jour .

CHAPITRE II : LE TEXTE COMME PAROLE OU LE « DEBORDEMENT DE LA FORME »

En guise d'introduction : Digression par la peinture

Le Prologue du *Fou d'Elsa* propose (classiquement ?) une analogie picturale – tapis de jacinthes du Généralife¹ en guise d'azulejos – qu'on pourrait se contenter de prendre comme une illustration ou, au plus près de l'insertion de l'image dans le texte, une enluminure. Rapidement alors se trouverait la justification d'une comparaison avec *La prise de Gibraltar* : son développement de la description de la miniature de Wasity – ou avec *L'amour, la fantasia* : son rappel de la peinture et de la narration d'Eugène Fromentin (sans parler des références aux gravures de circonstance qui accompagnaient le compte-rendu journalistique de la guerre coloniale au 19^{ème} siècle, ou le rapport sous-jacent à Delacroix, présent aussi chez Boudjedra)...La troisième partie de ce travail reviendra sur le détail de ces « emprunts » à la peinture. Mais d'ores et déjà la présence de telles références dans le cours des œuvres, et le développement qu'elles y connaissent, offrent un point d'ancrage à la réflexion qu'il ne faut pas négliger. Le « détour » pictural vaut par le fait qu'il peut donner prise sur l'acte d'écrire au 20^{ème} siècle. Pour approcher cette problématique dans son historicité, il nous semble nécessaire de soulever au préalable la question de la parenté, ou de la familiarité du pictural et du littéraire que les trois œuvres donnent l'impression d'admettre, ce qui pourtant ne va pas de soi.

Il y a une confusion ancienne, instituée par la notion rhétorique d'« image », ou par la métaphorisation de l'acte descriptif que suppose le verbe « dépeindre » par exemple. Dans cette conception datée, que la littérature réaliste reprend à son

¹ Aragon, *Le Fou d'Elsa*, p. 19

compte, la figuration est le projet central de l'écrivain comme du peintre, à tel point que décrire un tableau, un dessin ou « faire » un tableau de la réalité, c'est tout un. Or ce choix de ne « voir » que de la figuration dans l'œuvre peinte ou écrite revient la plupart du temps à occulter le travail spécifique du peintre ou de l'écrivain, nécessairement déterminé par son matériau propre. C'est prendre le prétexte de l'image ou de l'illustration, pour passer à côté de la subjectivité en mouvement dans la matière de l'œuvre. On peut dire les choses autrement : tout comme l'approche intertextuelle, lorsqu'elle se définit comme mémoire de la littérature, court le risque de cantonner l'œuvre à n'être qu'un répertoire de formes et d'idées préétablies, une lecture centrée sur les images et les références picturales nous ferait passer à côté de l'écriture elle-même, dans sa dimension historique. Car elle atomise le texte, où elle ne saisit plus que du discontinu, une parataxe évaluée de manière quasi quantitative (tant d'occurrences, répétées tant de fois...) où le sens même devient hasardeux¹. Et surtout elle lâche l'inédit pour la redite, autant dire la proie pour l'ombre.

Cependant des exemples très probants d'une autre lecture existent, notamment dans les commentaires critiques donnés par les écrivains eux-mêmes. Ainsi de ce propos tiré de *Nadja* et que Meschonnic cite dans son travail sur le peintre Soulages :

*C'est la parabole d'André Breton, quand il écrit dans Nadja : « Je ne porte pas de culte à Flaubert et cependant, si l'on m'assure que de son propre aveu il n'a voulu avec Salammbô que « donner l'impression de la couleur jaune », avec Madame Bovary que « faire quelque chose qui fût de la couleur de ces moisissures des coins où il y a des cloportes » et que tout le reste lui était bien égal, ces préoccupations somme toute extralittéraires me disposent en sa faveur ». [André Breton, *Nadja*, Gallimard, 1963, p. 12] Cette sortie, ou tentative de sortie du langage hors de ses limites, et de ses pouvoirs, rend peut-être à la fois compte des désirs du langage, quand il fait œuvre, qui sont autres que de décrire, ou parler de, et des comparaisons qui font comme si le langage – seulement dans la littérature et la poésie – la peinture, la musique*

¹ Cf : Ruelle David, *Hasard et Chaos*, Paris, Poches-Odile Jacob, 1990-2000, notamment tout le chapitre « Information », et les pp. 175,176,177,178 : pour une réflexion sur la notion de hasard et ce qu'en font les scientifiques, qui n'est pas ce qu'en font les « littéraires ».

*échangeaient ou se communiquaient ce que chacune seule peut faire
spécifiquement*¹.

On notera en effet dans ce commentaire le rejet d'une équivalence (écriture – peinture – musique, *ce que chacune peut seule faire spécifiquement*) qui passe par une autre distinction : l'écriture *qui fait œuvre* ne se réduit pas à décrire ou à *parler de*...Et on le comprend bien puisque décrire ou parler de...reviendrait à ne définir l'œuvre que par ce qui lui préexiste : c'est le même principe qui conduit à ne voir que la figuration dans l'œuvre et l'illustration dans l'image. A l'opposé de cette réduction la citation d'André Breton incite à tenter de saisir la puissance créatrice du texte : nulle part n'est répertorié *quelque chose qui fût de la couleur de ces moisissures des coins où il y a des cloportes*, il ne reste qu'à découvrir comment le texte l'invente (ce qui n'est pas simple...). Dans le même ordre d'idées, on peut suivre la lecture que Beida Chikhi propose de *L'Amour la Fantasia* : elle y trouve *quelque chose qui fût* de la résonance et de la fureur sonore et passionnelle de la fantasia, sans qu'on puisse simplifier le récit au point de le résumer à un décalque musical (au-delà de ce que laissent supposer les titres des chapitres de ce roman²) de ce qu'est la fantasia³. Qui d'ailleurs peut dire définitivement ce qu'est la fantasia ?

Ces quelques exemples sont propres à mettre en question une approche de la littérature typique du monde occidental – et centrale dans la littérature comparée – qui est celle de l'analogie. Michel Foucault a proposé un historique de ce mode de pensée dans *Les mots et les choses*⁴ et il a montré sa fonction fondatrice aux 17^{ème} et 18^{ème} siècles. Il semble que cette pensée de l'analogie gouverne encore bien souvent les lectures intertextuelles – comme on le verra dans la suite du chapitre – et que ces dernières finalement aboutissent malgré tout à repérer et répertorier les « influences » agissant sur l'auteur, où l'on reconnaît une antienne

¹ Henri Meschonnic, *Le rythme et la lumière, Avec Pierre Soulages*, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 31

² Par exemple : « Premier mouvement », « Deuxième mouvement », « Troisième mouvement »,...« Voix »,...« Clameur », « Murmures », « Chuchotement », « Tzarl'rit (final) »...

³ Transcription d'un séminaire tenu à l'UER de Francophonie de Paris IV-Sorbonne en octobre ou novembre 2000

⁴ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, NRF-Gallimard,

de la critique début de siècle¹. Ce n'est pas que nous refusions strictement de chercher quelles lectures l'écrivain a pu faire, et comment il les glose ou les exploite, on a pu le constater dans l'étude préliminaire du Prologue du *Fou d'Elsa* ; mais l'enjeu pour la critique est de se mettre à l'écart d'un raisonnement analogique, centré sur la figuration dans l'œuvre, afin de mettre en évidence non ce que le texte répète, mais en quoi il innove.

C'est pourquoi un détour par la peinture, spécialement la peinture abstraite, offre quelques opportunités de traiter la question intertextuelle à l'abri des évidences de la figuration. A commencer par ce qu'en dit Soulages, que nous avons déjà cité à plusieurs reprises, parce que sa réflexion ancrée dans la pratique renvoie à ce qui dans l'œuvre est **action** :

Il n'est pas nécessaire de passer par le détour de la figuration de l'objet. Les matières, la couleur, les rythmes, etc. qui constituent une peinture non figurative ont des qualités physiologiques, une saveur, un pouvoir² d'émotion, un caractère que la sensibilité, et l'imagination du spectateur interprètent, avec lesquelles elles dialoguent.

[...]

Le monde – un de ses aspects fragmentaires [son apparence, figurée] – a disparu de la toile. Le monde n'est plus alors regardé, mais vécu, ressenti, il est passé dans l'expérience que le peintre comme le spectateur en ont.³

Tout une partie de la peinture de Soulages est monochrome, noire, et travaille sur les superpositions et les transparences. Ce qui s'y joue, dans les rapports entre la toile et les aplats ou les grandes traces, larges, de peinture noire striée par la brosse, ce sont des visions possibles de la lumière. Ainsi l'absence de figuration (et non son refus, comme tient à le faire remarquer le peintre lui-même) conduit, pousse à voir, sans le détour secondaire par des apparences, directement des relations, du rythme, de la matière lumineuse. Il s'agit bien d'une expérience du

¹ Alors que paradoxalement ce soit pour rompre avec cette approche des « influences » que Julia Kristéva ait lancé en France la notion d'intertextualité en s'appuyant sur les travaux de Bakhtine.

² C'est nous qui soulignons.

³ Georges Charbonnier, *Le monologue du peintre*, Paris, Juillard, 1959, tome 1, pp.155-156, cité par Meschonnic, idem

réel qui se donne à voir. Simplement ce réel-là n'est pas circonscrit à la seule représentation, réductrice, des objets ou des êtres. Il ne faudrait d'ailleurs pas en déduire que la peinture figurative n'est pas vraiment de la peinture : dans la mesure où l'aspect figuratif peut-être considéré comme secondaire, cette peinture peut se voir suivant les mêmes critères que la peinture abstraite, comme expérience sensorielle de la couleur, de la lumière et de la matière picturale. Ajoutons un paramètre fondamental : l'expérience elle-même est en train d'advenir au moment où le peintre peint ; et le spectateur la vit, avec des modalités différentes quand il regarde le tableau. S'il y a donc une mémoire qui intervient dans la fabrique du tableau ou dans l'acte de voir, on ne peut toutefois réduire l'œuvre à la seule représentation de cette mémoire. C'est peut-être dans l'inédit ou dans le jusque là indicible, c'est à dire dans la survenue en continu d'un être au présent qu'il faudra chercher celle-ci.

Un autre exemple de l'expérience qui se joue dans la peinture est donné par le peintre Nicolas de Staël, qui s'est plusieurs fois exprimé sur son angoisse de ne pas savoir comment « tenir » le tableau :

[...] je cherche toujours à faire plus ou moins une action décisive de mes possibilités de peintre et lorsque je me rue sur une grande toile de format, lorsqu'elle devient bonne, je sens toujours atrocement une trop grande part de hasard, comme un vertige, une chance dans la force qui garde malgré tout un visage de chance, son côté virtuosité à rebours, et cela me met toujours dans des états lamentables de découragement. Je n'arrive pas à tenir, et même les toiles de trois mètres que j'entame et sur lesquelles je mets quelques touches par jour en y réfléchissant finissent toujours au vertige. Je ne maîtrise pas dans le sens vrai du mot, s'il a un sens, et je voudrais passer ce cap-là...¹

On aura remarqué la part de hasard incriminée dans cette lettre, qui définit la limite où s'arrête l'intentionnalité du peintre, et où commence la véritable expérience de la création, cette plongée dans l'inédit, angoissante ; on peut aussi souligner à quel point l'énergie de l'artiste (*je me rue sur une grande toile...*) trouve en réponse une

¹ Nicolas de Staël, *Lettres*, présentées par Pierre Daix, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1998, p. 120

force, une action de la toile, dont il hésite à dire si elle est positive ou négative : *une chance dans la force qui garde malgré tout un visage de chance...*

Il est intéressant de noter que Nicolas de Staël est passé d'une peinture abstraite à des formes de figuration (en soulevant d'ailleurs des polémiques sur sa « trahison », émanant de ceux qu'il appelait «le gang de l'abstraction avant»...). Pourtant on ne peut pas dire qu'il ait abandonné un seul instant le fil directeur de sa création, où se jouait le débordement des formes par la couleur et la matière. Comme le faisait remarquer Jean-Pierre Jouffroy, c'est une peinture qui «attaque» par le centre, pas par le contour :

...la forme n'a de contour que comme conséquence de son existence et le dessin est terminé avant que ceux-ci n'apparaissent. Le trait pose sur la feuille la tension interne d'une forme et jamais son enveloppe. Une multiplicité de traits (ou de points) met en rapport les tensions mais ne réduit jamais les formes à leurs bords externes.¹

Dans l'idée d'une enveloppe formelle, ou d'un contour déterminé à l'avance, on peut comprendre ce qu'est la figuration : un a priori dépendant des intentions de l'artiste. Mais si au contraire la forme est résultante de la mise en rapport possible (non finie) des traits, des points, si elle est fonction des tensions qui émanent de la peinture, alors elle échappe à la problématique de la figuration et se définit comme une expérience ou une découverte du réel, recommencée à chaque spectateur, le peintre compris. Il suffit en effet de regarder une toile de Nicolas de Staël pour observer par exemple que les carrés et les trapèzes, qui proviennent de superpositions épaisses de peinture, sont griffés, rayés, se chevauchent par strates de pigments, mis les uns sur les autres et se voyant les uns à travers les autres, de telle sorte qu'ils fusionnent partiellement à leurs marges : d'où l'expérience sensorielle, quand on les regarde, de tensions et de rythme, mais la relative impossibilité d'y saisir des formes délimitées. Même les tableaux figuratifs du peintre présentent des halos où irradie la forme, impossible à circonscrire. Dans une lettre adressée à Roger van Gindertael qui avait publié un article sur lui, Nicolas de Staël a écrit :

¹ Jean-Pierre Jouffroy, *La mesure de Nicolas de Staël*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1981, p. 197

Rien à faire, c'est à dire, tu as raison en ce sens que l'informe et la forme cela vaut autant, mais quelque chose de formel en soi n'existe que par rapport à tout le tableau, la vie, l'espace perceptible, l'informe en soi de même...¹

On retrouve là de manière assez évidente, dans la restriction introduisant le complément circonstanciel *par rapport à tout le tableau*, la définition du rythme travaillée par Henri Meschonnic, peut-être plus familière aux analystes de l'art pictural qu'à ceux de l'art poétique². On y décèle aussi ce que suppose le rythme comme relation : la toile est un univers en expansion, le rythme est un mouvement qui élargit et qui approfondit le sens de l'œuvre. Cette intuition est présente chez Boudjedra lorsqu'il est spectateur de création picturale. On ne sera pas étonné de trouver de sa main un court livre³ donnant des commentaires sur la peinture et son rapport à « l'Orient », tout à fait dans le prolongement du travail qu'effectue *La Prise de Gibraltar* sur la miniature de Wâsity. Contemplant notamment les fonds rouges de Matisse, qui lui rappellent les tapis orientaux, il observe comment progressivement ces arabesques sur leur fond pourpre se développent dans un espace en expansion, à l'intérieur même de l'œuvre du peintre, de telle sorte que le fond proprement dit finira par devenir la toile tout entière, par exemple lorsque Matisse passera à la réalisation de ses papiers collés. D'une manière plus caractéristique encore on retrouve cette préoccupation dans le commentaire qu'il fait de l'œuvre du peintre et graveur Abdallah Benanteur :

Cet homme est absent au monde et vit son travail de graveur comme une ascèse et un ascétisme. Enfoui en lui-même. Fasciné par son monde intérieur. Comme sidéré, stupéfait. Comme immobile dans sa propre démarche géographique ; illimitée; comme – aussi – si son être

¹ Cité par Françoise de Staël, *Nicolas de Staël, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1997, p. 895

² Un écho notable de cette conception se trouve dans un propos de Georges Braque, critiquant les « mauvais » spectateurs de ses toiles : « Ces gens-là ont l'air d'ignorer totalement que ce qui est **entre** la pomme et l'assiette se peint aussi. » (tiré d'un entretien entre le peintre et Georges Charbonnier, *L'Express*, 2 juillet 1959 – cité par Gérard Dessons, « Une poétique de l'art comme critique d'une esthétique de l'art », *Littérature et Sciences Humaines*, Centre de recherche Lettres/Histoire, Université de Cergy-Pontoise, janvier 2001, p. 167

³ Rachid Boudjedra, *Peindre l'Orient*, Zulma, 1996

*gravé définitivement dans une sorte d'intériorité laineuse¹, cotonneuse.
Ouatée. [...]*

*En dessinant ses gravures (...) Benanteur exhibe une écriture
incantatoire, constamment traversée par la buée de l'indicible et de
l'impalpable. [...]²*

Même si ce commentaire pointe essentiellement l'expérience de vie de l'artiste, vue comme une mystique où temps et espace se confondent, il fait aussi appréhender l'œuvre proprement dite en tant que mouvement jamais achevé : *démarche géographique ; illimitée*. On ne sera peut-être pas surpris d'observer alors l'assimilation à plusieurs niveaux que le commentaire opère entre l'œuvre de Benanteur et celle de Rachid Boudjedra lui-même : d'une part parce que son style syncopé et l'inachèvement des comparatives opère justement un rapprochement, par le discours, avec l'œuvre du graveur, d'autre part parce qu'il y réinvestit un syntagme imagé déjà formulé à peu de choses près dans le roman *La Macération*, à la première personne de surcroît :

*A vrai dire ma vocation m'épuise. Je la porte depuis l'enfance. J'aspire
à une rotondité laineuse*. Mais auparavant que d'efforts pour franchir
le vide qui enroule frileusement mes mots ! Je l'ai déjà écrit quelque
part.³*

La pratique de l'auto-citation devient ici un discours interprétatif, qui englobe dans la même poétique le travail de gravure, de peinture et d'écriture, pour situer l'art de ces œuvres différentes dans une même tentative historique de dire une expérience du monde par débordement des formes et en creusant le langage, conception qui justifie les rapprochements opérés dans cette étude.

1. Mise au point sur l'ouverture des œuvres

Ce détour par la peinture permet de saisir concrètement ce que le Prologue du *Fou d'Elsa* signifie aussi, à sa manière : par ses tours et ses détours, ses

¹ C'est nous qui soulignons

² Rachid Boudjedra, « L'Exil et le royaume » in *Abdallah Benanteur. Gravures*, ENAG/Editions, 1989, p. 21

³ Rachid Boudjedra, *la Macération*, roman traduit de l'arabe par Antoine Moussali en collaboration avec l'auteur, Paris, Denoël, 1984

commentaires ouverts s'enchaînant aux citations, son ouverture tout entière contenue dans les échappées de silence. Il s'agit de ce que nous avons appelé au début l'aspect labyrinthique du discours romanesque et poétique, qui concerne au plus haut point également *L'amour, la fantasia* et *La prise de Gibraltar*. On peut redéfinir cet aspect labyrinthique comme la tension entre ouverture et fermeture de l'œuvre. Cela fait un débat qui traverse l'histoire de la critique littéraire de ces quarante dernières années, et dont on verra que les échos s'entendent en littérature comparée, ou dans l'étude des littératures francophones. Les termes de ce débat portent sur la clôture ou l'ouverture de l'œuvre, et de façon corollaire sur l'homogénéité ou l'hétérogénéité de celle-ci.

a. A propos de l'œuvre ouverte.

Le premier chapitre de cette étude s'appuyait sur une position définie par la critique structuraliste : celle qui affirme l'immanence de l'œuvre et le refus du recours à la référence (au contexte socio-historique ou à l'instance auctoriale) pour lire le texte. Dans la mesure où il s'agissait de faire justice à l'œuvre en repoussant la prise à témoin du texte comme document sociologique, historique ou ethnologique, cette conception reste valide. Mais elle rencontre une limite : elle ne permet pas de saisir ce qui se passe lors de la lecture ni de ce qu'il en est de l'appropriation du discours de l'œuvre par un lecteur. C'est pourquoi d'ailleurs un des développements ultérieurs de la critique a été de travailler la réception des textes et d'introduire la dimension du lecteur (on pense ici notamment aux travaux de Jauss). Cependant l'introduction du lecteur – et donc du critique – a conduit à penser l'œuvre comme inachevée, ouverte. Ce phénomène est étudié depuis longtemps déjà. Il occupe notamment la réflexion d'Umberto Eco depuis les années soixante ; on le trouve dans *L'œuvre ouverte* (1965 pour la traduction française au Seuil, mais la préface stipule que le livre est né d'une communication présentée en 1958 au XIIe Congrès international de Philosophie). Sur des conceptions similaires on trouve aussi la réflexion de Michel Butor dans *Répertoire III* (1968, aux éditions de Minuit). Une intéressante mise au point sur l'inachèvement dans le travail critique de ce dernier a été publiée par Marc Escola sur le site en ligne de *Fabula*. Tout en admettant ce principe d'ouverture des œuvres, lié à l'infini de la tâche de l'artiste que symbolise la nouvelle de Balzac *Le chef-d'œuvre inachevé*, Marc Escola propose d'affirmer « une solidarité entre

le geste toujours inachevé de l'artiste et la tâche du critique littéraire »¹. Il critique chez Michel Butor la restriction de ce principe aux seules oeuvres du passé, pour le généraliser au contraire à l'ensemble de la production littéraire, ce qui lui permet d'écorner si possible définitivement et l'autorité de l'auteur et l'autorité du texte en tant que références closes et immanentes :

L'expérience est donc aussi, on le conçoit aisément, celle d'une solidarité entre le geste toujours inachevé de l'artiste et la tâche du critique littéraire ². [...]

*Prendre au sérieux cette solidarité, c'est cependant considérer que l'œuvre n'est jamais qu'un fragment d'un ensemble plus vaste qui enveloppe son texte et tout ce que ce texte a pu susciter de commentaires, gloses, ou simples impressions de lecture. C'est là le geste le plus radical du théoricien, qui **déplace ainsi les limites de l'œuvre – laquelle ne s'identifie plus à la lettre du texte dans sa clôture matérielle** (l'espace compris entre la première phrase et le point final) : l'œuvre n'est plus dans l'œuvre, mais dans tout ce qui « vient » d'elle ; tout texte n'est jamais qu'un « fragment d'une œuvre plus claire, plus riche, plus intéressante, formée de lui-même et de ce qu'on en aura dit. »³*

Au fond cette intertextualité généralisée revient à une définition de la culture, du moins dans son être littéraire et artistique, en tant que constellation d'œuvres porteuses et créatrices de valeur, et de discours critiques commentant ces dernières. Ajoutons d'ailleurs que l'existence de l'acte critique ici et maintenant signe l'historicité de toute lecture et donc de la culture, puisque qu'il est le témoin de ce que l'œuvre dit encore quelque chose à celui qui la commente.

Le problème est qu'à ce stade on se retrouve dans une contradiction qui semble insoluble entre le postulat d'immanence précédemment développé et celui d'ouverture ou de non-immanence semble-t-il tout aussi valide, et qui a le mérite de nous rappeler à quel point en amont de l'échange avec le lecteur, le processus

¹ Marc Escola, « Existe-t-il des œuvres que l'on puisse dire inachevées ? », 23 mai 2003, <http://www.fabula.org/atelier> (de théorie littéraire)

² Oserons-nous dire que le foisonnement des œuvres critiques et leur effort d'invention terminologique nous semblent bien témoigner d'une telle réalité chez Genette ?

³ Idem

critique de la lecture de l'œuvre par l'écrivain est déjà engagé dans l'écriture elle-même.

b. Ouverture et hétérogénéité.

Cette contradiction en entraîne une autre à sa suite. Alors que la notion d'œuvre suppose une unité et une homogénéité, le concept d'ouverture a été fondé au départ sur une pensée du fragment et de la rupture, c'est à dire sur l'idée d'une hétérogénéité. On peut à nouveau suivre la synthèse de Marc Escola pour mettre ce point en évidence. Rappelant que Michel Butor entre autres s'est intéressé de près à la littérature française des 16ème et 17ème siècles, dans ce qu'elle peut avoir de discontinu en apparence, il met l'accent sur la valorisation du fragment à laquelle ce courant critique a procédé :

Les Essais de Montaigne (auxquels le même Michel Butor a consacré un brillant Essai sur les Essais) et les Pensées de Pascal sont à l'évidence les modèles implicites de Michel Butor dans son effort de définition de l'œuvre ouverte « moderne ». Montaigne, parce qu'il fait oeuvre d'une pratique de commentaire en droit infinie, en mettant son jugement à l' « essai » de citations et de jugements de la littérature du passé [...] ; Pascal, parce que son « œuvre » maîtresse n'a dû de voir le jour qu'à une opération éditoriale de ses amis de Port-Royal qui « élaborèrent » le statut « fragmentaire » de l'œuvre [...]. A ces deux noms, on pourrait ajouter celui de l'auteur des Caractères : La Bruyère n'est-il pas le premier, peut-être parce qu'il vient après le succès de la première édition « fragmentaire » de Pascal (1670), à avoir délibérément élaboré un texte sous forme de « fragment » en inscrivant le terme en marge de l'une de ses remarques elliptique et volontairement lacunaire (chapitre « Des Jugements », remarque 28 [qui se présente effectivement nommément comme un fragment, débutant par des pointillés]).¹

On peut juger curieux que pour aboutir à une définition d'ordre général – « l'inachèvement est un trait constitutif de la littérarité » - l'analyse de Michel Butor en passe par la recherche d'une origine historique, et même d'un commencement

¹ Ibidem.

fluctuant. Car aussi bien la liste est longue des écrivains de l'époque historique moderne à qui on pourrait attribuer cette paternité, de Montaigne à La Bruyère, certes, mais pourquoi pas aussi Diderot avec *Jacques le Fataliste*, ou Sterne avec *Tristram Shandy*, ou encore les épistoliers du siècle de Louis XIV. Non seulement il est paradoxal, comme le souligne Marc Escola, de se fixer sur des œuvres historiquement situées (sans parvenir à en épuiser le nombre), pour en arriver à une définition de portée universelle et anhistorique, mais il est aussi contradictoire qu'une telle perspective aboutisse à présenter l'ouverture de l'œuvre comme le résultat d'un calcul ou d'un procédé intentionnel des auteurs :

Pour qu'une œuvre soit vraiment inachevée en ce sens, pour qu'elle nous invite à la continuer, il faut qu'à certains égards elle soit particulièrement soignée, bien plus que si elle devait se présenter comme un objet bien déterminé.¹

Le soin dont il est question ici ramène évidemment l'instance auctoriale sur le devant de la scène et risque fort de contribuer à réduire la lecture à une interprétation des projets de l'auteur, en niant la part du lecteur dans la constitution de la signification du discours. Dans la mesure où cette conception de l'œuvre ouverte permet de souligner notamment ses jeux intertextuels (nous utilisons ici le terme de jeu non dans son acception ludique, mais pour désigner l'espace fonctionnel qui permet le mouvement) le risque est aussi grand, au nom de l'intentionnalité de l'auteur, de résumer la lecture à un inventaire de sources auxquelles ce dernier aurait puisé, et des formes traditionnelles dont il se serait inspiré pour « formater » sa création (qu'on aura du même coup beaucoup de mal à dégager comme création originale). En outre une des intuitions qui président à ce travail est que l'ouverture et l'apparente fragmentation du texte ont *nécessairement* à voir avec l'écriture de l'histoire qui s'y efforce, notamment dans les deux romans algériens. La nécessité ici fait le lien entre le discours et les blancs qui entourent ce discours. Il faut donc résoudre autrement la question du fragment, que par le jeu ou l'effet de style voulu par un auteur.

¹ Michel Butor, *Répertoire III*, Paris, Minuit 1968, cité par Marc Escola, idem.

c. Du lien entre la petite et la grande unité.

Ainsi, comment sortir de la contradiction opposant immanence et non-immanence, homogénéité et hétérogénéité ou discontinuité, de l'œuvre ? En déplaçant la notion d'œuvre hors de la tension dualiste entre fragment et totalité, forme et contenu, signifiant et signifié. En travaillant sur le lien, la cohésion de la partie et du tout, créée par le discours, lequel réunit à tout instant la petite et la grande unité parce qu'il est du côté de l'énonciation et non de l'énoncé.

En effet, dans le prolongement de l'exposé sur le rythme, produit dans le premier chapitre de cette étude, il faut rappeler à nouveau une dimension première de l'écrit, qui est son oralité : ce qui fait œuvre, c'est la parole dans le texte. On entend ici par parole le lien prosodique et sémantique qui unit tous les fragments du texte et crée le continu de la *signifiante*. Cette notion appelle un constat qui pourrait sembler simpliste mais qui est de bons sens : le silence, le blanc qui sépare les pages ou les paragraphes, font partie de cette parole, de la même manière qu'en musique les silences assurent aussi la cohérence rythmique de l'ensemble. Ainsi, même quand on observe une écriture visuellement en fragment, même quand le texte semble se répartir en unités formelles distinctes, cernées de blanc, même quand la typographie entre en lice, qui dégage certains mots, certaines citations, certains exergues et les met en relief, on ne peut pour autant conclure à l'hétérogénéité de l'œuvre puisque sa parole se trame continuellement entre attraction et répulsion des mots, des phrases et des silences entre eux.

On a vu également que cette force du texte, ce processus de signifiante s'opérait de nouveau à chaque lecture. La parole de l'œuvre advient à chaque écoute particulière que produit le lecteur dans sa confrontation avec elle. Par conséquent, loin d'être hermétique et close sur elle-même, l'œuvre est précisément une force capable de nous parler encore, même après des siècles : les multiples possibilités du rythme sont la condition d'une actualisation à chaque lecture, ce qui assure le lien en apparence contradictoire entre immanence et non-immanence du texte poétique.

2. Choix critiques pour une écoute de la parole de l'œuvre

Le détour par la peinture que nous avons proposé précédemment, ainsi que la réflexion sur l'ouverture de l'œuvre peuvent nous faire remettre en question les a priori faussement rassurants d'une métaphore : celle de la mosaïque comme figuration du texte marqué par l'intertextualité. Nous l'avons pourtant employée dans notre résumé de projet de thèse – au reste une métaphore courante, couramment employée par ceux qui s'occupent d'intertextualité¹, et qui voient dans le texte une mosaïque de citations – à défaut d'avoir en début de travail complètement mesuré les implications d'une telle métaphore. Cette dernière en effet a la particularité de laisser voir les contours, et le caractère composite de l'œuvre, puisqu'elle rappelle les joints de ciment qui scellent les tesselles tout en les contournant. Nez collé au trait ou au signe, on ne voit plus que des formes délimitées, circonscrites, juxtaposées : on croit voir ce qui constitue le matériau de l'œuvre, mais on perd de vue la valeur d'ensemble, c'est à dire la relation que les tesselles nouent entre elles. La mosaïque ne vaut pourtant que par les relations d'ensemble des éléments entre eux ; les azulejos du poète, on l'a vu, créent des mondes en abyme dans les jacinthes...L'enjeu sera donc d'observer non les hypotextes (selon la terminologie de Genette) comme sources des trois œuvres qui nous intéressent, ni en soi les citations et épigraphes ou exergues (ou « seuils ») qui les peuplent, mais les relations de signification qu'ils rendent possibles par leur soudure dans l'œuvre et leur confrontation avec l'ensemble qu'elle constitue. Le cheminement de ce travail est balisé par l'idée que la poétique de l'œuvre se joue dans le débordement de la forme (pour reprendre l'analyse des toiles de Nicolas de Staël présentée plus haut) par le rythme qui non seulement met en relation petites et grandes unités du texte, mais maintient l'ouverture de ce dernier. Une série de mises au point par rapport aux outils critiques qui ont été forgés autour de la notion d'intertextualité, d'autant qu'ils occupent une place d'importance dans la pratique de la littérature comparée qui est celle dans laquelle s'inscrit cette étude, s'impose donc.

¹ On sait que c'est Julia Kristéva qui, la première, l'a développée à partir de sa traduction/adaptation des travaux de Mikhaïl Bakhtine sur le dialogisme.

a. Postulats stylistiques remis en cause.

La digression sur la peinture qui précède signale fortement la prise de conscience de l'absence d'équivalence entre le réel et les images figurées par l'œuvre peinte. On peut étendre cette conception à l'œuvre littéraire : celle-ci n'est pas image d'une réalité qui serait située hors d'elle, contrairement à ce que laissent penser les couples de notions couramment usités : réalité/fiction, objectif/subjectif, propre/figuré, qui organisent encore largement la réflexion sur la littérature et le langage. Il est difficile de s'extraire du confort rassurant de cette pensée dualiste. Pourtant ce n'est qu'au prix de cet abandon qu'on pourra saisir que l'histoire s'écrit et se dit nécessairement dans le discours de l'œuvre, et non hors de cette dernière. Il s'agit finalement de présenter la littérature comme une des instances d'invention de l'histoire, laquelle sera définie comme une aventure des sujets par le langage et dans lui. Reste à en tirer un certain nombre de conséquences à propos du langage littéraire et des grilles d'analyse que lui applique notamment la pratique universitaire de la littérature comparée.

Tout d'abord il faut revenir sur l'opposition classique du propre et du figuré dans la langue, c'est à dire sur la présence éventuelle d'images dans un énoncé pour réfuter cette dernière dans la mesure où elle suppose une représentation : il ne sera par exemple pas question de « l'image des femmes » dans *L'amour, la fantasia* d'Assia Djébar ou dans *La prise de Gibraltar* de Rachid Boudjedra... Ce qui n'empêche pas d'entendre du féminin dans les « voix » du récit, ou son absence. Contre l'idée d'une faculté du langage littéraire à représenter un monde réifié dans les mots, on cherchera à observer comment ce langage s'efforce de faire vivre aussi bien à celui qui écrit qu'à celui qui lit l'expérience empirique du temps, des rapports de force et des événements que le texte crée en tant que tels.

Une autre opposition classique est à remettre en question : celle de l'écart contre la norme, y compris dans une langue d'écriture francophone qui ne repose peut-être pas sur les mêmes usages qu'un français langue maternelle. Bien qu'il ne soit pas question ici de développer toute une controverse sur la notion d'« écart » qui fonde la rhétorique classique – ce n'est pas le sujet, et d'autres s'en chargent de manière pertinente et passionnante – précisons quand même que c'est à partir de cette prise de position que nous tenterons de nous insérer dans la perspective comparatiste. En effet, si on veut bien admettre que l'écart suppose

nécessairement une norme, encore faudrait-il parvenir à définir cette norme, d'un langage dit ordinaire, ou d'une « propriété » littéraire. Or on sait bien que ni la linguistique ni la critique ne parviennent à mesurer, à cerner en quoi les soi-disant « écarts » s'écartent des normes mêmes du langage. Nous renvoyons pour plus de précision notamment à un article de synthèse très éclairant fourni par Laurent Jenny pour le site de réflexion sur la théorie littéraire de Fabula¹. Qu'il suffise simplement de rappeler que la puissance inventive de l'écriture littéraire, si elle se signale par une étrangeté qui frappe le lecteur, n'échappe pour autant pas au respect des normes d'usage de la langue. Sa force se manifeste entre autres par la nécessité que prend toute nouvelle formulation à l'intérieur du texte, de telle sorte que le soi-disant « écart » est « irremplaçable et unique » :

...il s'est imposé d'emblée, sans détour. Son usage s'est tout de suite affirmé dans une précision parfaite. Je n'ai pas eu d'abord besoin d'avoir recours à d'autres expressions pour en saisir l'acuité. J'ai plutôt vérifié après coup que tout autre expression, supposée plus appropriée ou plus courante, était en fait approximative et défectueuse vis-à-vis de l'écart. Si j'ai mesuré quelque chose, c'est le défaut d'un propre opposable à l'écart, c'est le caractère fantomatique de l'expression normée et transparente.²

On ne sort donc pas de la langue, on ne la subvertit pas non plus, quoique se plaise à le rappeler tout une lignée d'études partant de Rimbaud et Mallarmé pour aboutir par exemple aux militants de la créolité que sont Raphaël Confiant et Patrick Chamoiseau³. (Nous y reviendrons un peu plus tard, après avoir fini de passer en revue les outils critiques que nous laissons de côté, d'autant que Rachid Boudjedra lorsqu'il s'est exprimé sur sa conception de la littérature – et par moments aussi Assia Djebar – a revendiqué pour lui même d'écrire d'une certaine manière « contre » la langue). En revanche le travail langagier des écrivains contribue à ouvrir des possibilités de différenciation dans l'expression, et à faire être des valeurs nouvelles, liées à l'histoire et aux particularismes culturels. C'est dans ce sens que

¹ Laurent Jenny, « La langue, le même et l'autre », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n°0, « Théorie et histoire littéraire », juin 2005, URL : <http://fabula.org/lht/0/Jenny.html>

² Idem.

³ Voir à ce propos Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1993, et le commentaire qu'en fait Laurent Jenny dans l'article déjà cité, pp. 7 à 9

des références au travail d'Édouard Glissant commencent à se glisser ici et là dans ces lignes. Car elles posent le problème crucial, philosophique et politique, de l'identité – horizon de réflexion traditionnel de la culture occidentale classique – et remettent en question cet horizon en plaidant pour le divers et l'opaque.

b. La lecture d'une nouvelle œuvre comme mise en question de l'identité

Quand on observe les justifications que se donne la discipline de la littérature comparée – justifications qui dessinent d'ailleurs un statut problématique, le fait que le comparatisme n'aille peut-être toujours pas de soi selon la tradition universitaire – on s'aperçoit assez vite que cette dernière plus ou moins implicitement repose sur une conception universalisante, celle de la littérature mondiale comme bibliothèque de Babel, nom emprunté bien évidemment à la nouvelle éponyme de l'écrivain Borges. Cette bibliothèque, à la fois close sur elle-même et paradoxalement infinie, est une métonymie : elle s'apparente à la « totalité-monde » (même si ce néologisme dont je m'autorise l'emprunt à l'écrivain Édouard Glissant, c'est à dire à sa réflexion critique sur la littérature contemporaine, nécessite qu'on sorte du cadre de pensée d'une littérature unifiée...on y reviendra.). Elle est régie par le principe d'homologie : un livre y contient toute la bibliothèque... la bibliothèque, c'est à dire l'ensemble des livres, n'est qu'un vaste livre, et le monde est un texte qui contient tous les autres. Pour ce qui est de l'aspect totalisant du livre, on peut se reporter à la note finale de la nouvelle :

*Letizia Alvarez de Toledo a observé que cette vaste Bibliothèque était inutile : il suffirait en dernier ressort **d'un seul volume**, de format ordinaire, imprimé en corps neuf ou en corps dix, et comprenant un nombre infini de feuilles infiniment minces. (Cavalieri, au commencement du XVIIe siècle, voyait dans tout corps solide la superposition d'un nombre infini de plans.) Le maniement de ce soyeux vademecum ne serait pas aisé : chaque feuille apparente se*

dédoublerait en d'autres ; l'inconcevable page centrale n'aurait pas d'envers.¹

Cette conception allégorique offre précisément une définition de l'œuvre littéraire en tant que rapport à toutes les autres œuvres. Elle autorise la déduction suivante : la signification littéraire se construit non seulement par l'écriture et la lecture mais aussi par la confrontation indirecte avec tous les autres livres. Si l'on remonte en effet en arrière dans la nouvelle de l'écrivain argentin, on trouve un développement malicieux, englobant tout et son contraire, qui anticipe sur l'idée du livre unique par une énumération qui n'épuise pas le sujet mais suggère tout de même la totalité :

[...] il déduisit que la Bibliothèque est totale, et que ses étagères consignent toutes les combinaisons possibles des vingt et quelques symboles orthographiques (nombre , quoique très vaste, non infini), c'est à dire tout ce qu'il est possible d'exprimer, dans toutes les langues. Tout : l'histoire minutieuse de l'avenir, les autobiographies des archanges, le catalogue fidèle de la bibliothèque, des milliers et des milliers de catalogues mensongers, la démonstration de la fausseté de ces catalogues, la démonstration de la fausseté du catalogue véritable, l'évangile gnostique de Basilide, le commentaire de cet évangile, le récit véridique de ta mort, la traduction de chaque livre en toutes les langues, les interpolations de chaque livre dans tous les livres.²

Sans reprendre à notre compte l'aspect platonicien manifeste dans cette hypothèse de l'existence de formes permanentes, déjà là dans la bibliothèque, ce « tout » aux allures métaphysiques, il nous semble néanmoins que les « interpolations de chaque livre dans tous les livres » ont une résonance toute particulière pour les comparatistes car elles lient ensemble le principe d'une littérature mondiale où les livres existent en présence de tous les autres livres (pour « récupérer » une expression d'Édouard Glissant : « j'écris en présence de toutes les langues ») et la notion même d'intertextualité prise au sens large, quasiment synonyme de littérarité. L'énumération de Borges nous dit à sa manière que chaque nouvelle œuvre vient s'insérer dans la culture, en reprenant et en

¹ José Luis Borges, *La Bibliothèque de Babel, Fictions*, Paris, Folio, Gallimard, 1965, Note finale de la nouvelle, p. 81

² Idem, pp. 75-76

modifiant les valeurs déjà portées par d'autres œuvres, que la lecture va inscrire en nous. À ce titre d'ailleurs la bibliothèque de Babel contient aussi le temps, sans le retenir : elle contient toutes les possibilités de lecture à venir, qui feront l'historicité de la culture, en autorisant et en facilitant le contact des œuvres entre elles, quelle que soit leur origine.

Ainsi, tel ouvrage de vulgarisation universitaire sur la littérature comparée reprend à son compte l'interprétation étymologique donnée par Barthes, du texte comme « tissu », entrecroisement de fils, pour redéfinir ce dernier en tant que dialogue avec la culture, ce qui justifie là encore à la source l'opération de comparaison entre une œuvre et toutes les autres :

[dialogue] *entre le texte et son langage, entre l'auteur et sa culture, entre différentes stratifications de sens.*¹

Tel autre, le classique *Qu'est-ce que la littérature comparée?* de Pierre Brunel, Claude Pichois et André-Michel Rousseau affirme explicitement la relation entre les œuvres, définie comme « la littérature universelle », où l'article définit totalise, unifie et justifie à la fois :

VERS LA LITTÉRATURE UNIVERSELLE

*Pas plus qu'une maison n'est un amas de pierres préparées pour la construire, pas plus la littérature universelle n'est une juxtaposition des littératures nationales ; ou, pour autrement parler, la somme des éléments est différente de leur synthèse.*²

Toutefois, si une telle affirmation de lien et de co-présence semble aller d'évidence et permet de saisir que l'acte de comparaison, même inconsciemment et/ou implicitement, est au cœur de la lecture comme de l'écriture, rien ne dit qu'elle fonde en même temps la démarche de la critique comparatiste à être celle, rhétorique, de l'étude des genres très souvent adoptée, ou celle, thématique, que les comparatistes affectionnent souvent. Qu'on se reporte par exemple au dernier chapitre de *Qu'est-ce que la littérature comparée?* déjà citée ; ce chapitre

¹ Francis Claudon, Karen Haddad-Wotling, *Précis de littérature comparée. Théories et méthodes de l'approche comparatiste*, Paris, Lettres 128, Armand Colin, 2004, p. 12

² Pierre Brunel, Claude Pichois, André-Michel Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, collection U, Armand Colin, 1983, p. 74

s'intitule « Poétique », et traite essentiellement de morphologie littéraire, en reprenant quasiment la terminologie de la rhétorique classique : « Formes de composition, 136 – Formes d'élocution, 139 - ... », on croirait reconnaître la « Nomenclature des figures non tropes » de Fontanier¹, elle-même reprise et corrigée du traité de Dumarsais publié en 1730 ! Nous pensons qu'il y a quelque dommage pour la poétique elle-même à ne chercher par là que des invariants et des similitudes – et il ne peut en être autrement dès lors que l'on ne vise que des structures instituées ou des « écarts » par rapport à elles – quand l'immense intérêt de la confrontation des œuvres entre elles serait plutôt de faire émerger une étrangeté qui nous parle « quand même » !

C'est pourquoi, à la base de la démarche comparatiste, nous préférons retenir la question générale que pose Yves Chevrel dans le numéro de *Que sais-je ?* qu'il lui a consacré :

*Que se passe-t-il quand une conscience humaine intégrée dans une culture, dans sa culture, est confrontée à une œuvre expression et partie prenante d'une autre culture ?*²

Mais comme il est question dans ce travail à la fois de littérature francophone, et également d'une réflexion sur la poétique, précisons et modulons cette question. D'une part en effet, « une autre culture » n'est pas spécifiquement une culture dans une langue étrangère – ou alors il faudrait s'en tenir à nouveau à des critères de nationalité des œuvres qui, on l'a vu au chapitre I, n'apportent pas un cadre valide ou certain. Les littératures francophones sont pleinement concernées par cette question. On peut même dire que cette dernière préside tout particulièrement à l'élaboration des œuvres maghrébines de langue française dont les écrivains ont été formés à l'école française notamment coloniale et dont la culture est mixte. D'autre part on peut d'ores et déjà signaler que le propos d'Yves Chevrel quoique interrogatif contient en partie sa propre réponse : la confrontation par la lecture suppose bel et bien qu'il se passe quelque chose, qu'il y a ce qu'on pourrait peut-être appeler une mise en crise de la culture qui s'accomplit pour le lecteur, et qui définit une poétique. On s'éloignera donc, sciemment, d'une littérature comparée

¹ Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Champs, Flammarion, 1977 (1821), p. 481

² Yves Chevrel, *La littérature comparée*, *Que sais-je ?* n° 499, 1989, p. 8

cadrée par des critères nationaux l'organisant selon une logique de proximité géographique. On s'éloignera également d'une grille de lecture fondée a priori sur les références hypertextuelles reconnaissables dans le texte, même si la réécriture et les transformations qu'elles auront subies feront en partie l'objet de l'étude. Et on s'en tiendra à l'étude poétique de la force de suggestion du langage dans le discours, en ce quelle transforme des valeurs. Il faut d'ailleurs souligner à nouveau que cette optique n'accorde pas beaucoup d'intérêt à la prise en compte des genres en tant que typologie littéraire, ce qui ne peut que correspondre justement à des œuvres qui ne s'insèrent pas vraiment dans les définitions génériques convenues.

c. Critique de la démarche de classification.

Conformément donc au projet évoqué dès la digression sur la peinture, il faut trouver une démarche d'analyse comparatiste qui se refuse à atomiser les œuvres par une grille de lecture formaliste, même si elle s'intéresse de près à leurs constituants ; cela revient à poser une condition : il faut concilier intertextualité et travail sur le langage, et faire en sorte que la prise en compte de l'intertextualité, bien présente dans les trois œuvres qui nous intéressent, n'aboutisse pas simplement à un répertoire d'emprunts. Ce choix critique, qui s'intéresse avant tout au langage, prend pour argument ce qui dans l'analyse intertextuelle nous semble en limiter la portée.

Bien que les études intertextuelles doivent beaucoup au travail de Michel Riffaterre, puis à celui de Gérard Genette, qui a échafaudé des typologies successives très précises à ce sujet, l'ambition de ce travail n'est pas de les appliquer à nos trois œuvres. A vrai dire c'est l'idée même d'une typologie qui nous semble poser problème, même si les outils descriptifs qu'elle met à disposition de l'analyse peuvent paraître utiles dans un premier temps de l'observation. En effet, force est de constater tout d'abord qu'une classification quelle qu'elle soit ne peut que rattacher une œuvre nouvelle à de l'identique, sans permettre de mesurer la portée de ses innovations, on l'a déjà signalé. La diversité même des créations sans parler des fluctuations de la lecture et de l'analyse amènent d'ailleurs presque inmanquablement des révisions dans l'architecture et les subdivisions de la typologie. Pour preuve les précautions que Genette lui-même prend régulièrement avec sa terminologie inventive et les classifications qui

en découlent, par exemple avec les distinctions intertextuelles proposées dans *Palimpseste* :

*Tout d'abord, il ne faut pas considérer les cinq types de transtextualité comme des classes étanches, sans communication ni recouvrements réciproques. Leurs relations sont au contraire nombreuses, et souvent décisives.*¹

L'idée du recouplement pose un problème notable, qu'on retrouve dans toutes les approches néo-rhétoriques de la critique littéraire ; c'est le problème de la circularité entre les classes de phénomènes que la typologie s'essaye tout de même à caractériser : de la même manière que tel genre se retrouve type de texte à un moment donné (on pense entre autres à la difficulté de caractériser le roman ou le poème en prose...), telle notion élaborée dans *Palimpseste*, la métatextualité par exemple, d'abord présentée comme un « type de transcendance textuelle »², devient en cours de définition un « genre » quand il s'agit par exemple d'analyser la conception de la fiction chez Borges, auteur intertextuel cher à Genette. Ainsi, parcourant tour à tour *Histoire de l'infamie* puis *Pierre Ménard auteur du Quichotte* (déjà étudié dans *Figures I*, chapitre « L'utopie littéraire ») afin de mettre en évidence l'allégorie de la lecture comme non seulement antérieure à l'écriture mais complémentaire de celle-ci, et mise en scène dans un pseudo commentaire qui devient narration, Genette remet lui-même en question sa propre typologie dans une note finale au chapitre :

*Il va de soi que Borges, ici, fonde ou consolide un genre, hypertextuel à plusieurs égards : le pseudo-métatexte ou critique imaginaire, où s'investissent (entre autres) à la fois la réduction simulée, le pastiche d'un genre (la critique littéraire) et l'apocryphe médiatisé.*³

Il est assez symptomatique que cette remarque se trouve en note de bas de page, presque en marge du traité, comme évincée sur la bande... parce que de fait elle

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Poétique, Seuil, 1982, p. 14

² Idem, p. 10. Pour mémoire : *Le troisième type de transcendance textuelle, que je nomme métatextualité, est la relation, on dit plus couramment de « commentaire », qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer...*

³ Ibidem, p. 297-298

confirme la mise en cause de la typologie des cinq aspects de l'intertextualité annoncée dès l'introduction de l'ouvrage, et dont pourtant finalement les études successives de *Palimpseste* ne tiennent pas vraiment compte :

Tout d'abord il ne faut pas considérer les cinq types de transtextualité comme des classes étanches, sans communication ni recoupements réciproques.[...]

[...]Si l'on considère la transtextualité en général, non comme une classe de textes (proposition dépourvue de sens : il n'y a pas de texte sans transcendance textuelle), mais comme un aspect de la textualité, et sans doute a fortiori, dirait justement Riffatterre, de la littérarité, on devrait également considérer ses diverses composantes (intertextualité, paratextualité, etc.) non comme des classes de textes, mais comme des aspects de la textualité.

C'est bien ainsi que je l'entends, à l'exclusive près. Les diverses formes de transtextualité sont à la fois des aspects de toute textualité et, en puissance et à des degrés divers, des classes de textes...¹

Elle montre assez clairement que le problème de la démarche de classification, c'est le caractère continuellement instable de la classification elle-même. Elle montre aussi que ce mode d'entrée dans la lecture d'une œuvre, si bien intentionné soit-il, détourne l'attention vers autre chose que le langage de l'œuvre et investit l'énergie du commentaire dans l'interminable, l'inachevable effort de fixer des définitions auxquelles l'œuvre elle-même de toutes façons restera irréductible. Il est donc temps de reprendre la question qui, pour nous, a du sens : « Que se passe-t-il quand une conscience humaine intégrée dans une culture, dans sa culture, est confrontée à une œuvre expression et partie prenante d'une autre culture ? », et de confronter successivement certains jugements produits sur les œuvres de notre étude – et les postulats idéologiques qui les fondent – avec ce que les écrivains eux-mêmes en ont dit, en tant que lecteurs de leurs propres productions.

¹ Ibid., p.14-15

3. Des œuvres à l'épreuve des discours qui les prolongent

a. Où il est question de monstre et de citadelle.

Dans l'ordre chronologique, *Le Fou d'Elsa* d'Aragon vient en premier (1963, on l'a dit). Mais dans l'histoire des études littéraires cette œuvre vient presque après les deux autres. Quelques articles en 1964, après la publication du livre, la commentent. D'autres se disséminent dans les revues entre 1964 et 1976, mais ils sont rares et se répartissent entre articles de presse (dans *Le Monde*, notamment) et revues littéraires. En outre, dans des ouvrages plus généraux sur d'autres œuvres d'Aragon, on trouve mention, parfois, du *Fou d'Elsa*. Mais seuls le livre de Charles Haroche, *L'idée de l'amour dans le Fou d'Elsa et l'œuvre d'Aragon*, paru en 1966, et un chapitre de la thèse de Jacques Huré, « Aragon, *Le Fou d'Elsa* », dans *L'Espagne musulmane et la littérature moderne*, soutenue à Nice en 1981 se consacrent de manière plus exclusive au *Fou* dans les dix-huit années qui suivront sa parution. Il faut attendre les années quatre-vingt dix, et entre autres la tenue du colloque « Le rêve de Grenade », à Grenade en avril 1994, et la publication des actes du colloque¹, pour que *Le Fou d'Elsa* réapparaisse comme une œuvre majeure, justifiant à elle seule un colloque international. Enfin une thèse², soutenue en décembre 2000, sous la direction de Suzanne Ravis, et publiée en 2004 par Hervé Bismuth se consacre entièrement et avec une grande rigueur universitaire à ce « Poème » roman. C'est de cette thèse dont il va être question ici, non seulement parce qu'elle constitue une base de référence la plus complète qui soit sur *Le Fou d'Elsa*³, mais aussi parce qu'en opérant la synthèse des recherches antérieures elle les résume par un jugement développé dès l'introduction et qui ne peut manquer de susciter la réflexion critique.

En effet, dès le titre métaphorique de cette introduction, « Une citadelle paradoxale », *Le Fou d'Elsa* est présenté comme un lieu clos sur lui-même et

¹ Groupe de recherche sur Aragon et E. Triolet (CNRS), Université de Grenade, Université de Provence, *Le rêve de Grenade. Aragon et Le Fou d'Elsa*, Actes du colloque de Grenade (Avril 1994), Ouvrage coordonné par S. Ravis, Publications de l'Université de Provence, 1996

² Hervé Bismuth, *Aragon, Le Fou d'Elsa. Un poème à thèses*, Lyon, Coll. Signes, ENS éditions, 2004

³ On trouve notamment dans cette thèse une bibliographie, et des travaux sur Aragon et *Le Fou*, et des livres compulsés par l'écrivain lors de l'écriture de son œuvre, qui reprend ce qu'en avait déjà dévoilé Charles Haroche, pp. 268 à 274.

d'accès difficile. Un peu plus loin d'ailleurs Hervé Bismuth évoquera « l'illisibilité »¹ de l'œuvre dans une première approche. Mais le jugement porté sur celle-ci ne s'arrête pas à cette seule métaphore architecturale, justifiée ensuite par le recours à la notion de portes de l'œuvre ou « seuils », définie par Gérard Genette. Une autre métaphore s'ajoute à la précédente dès les pages 8 et 9 de la thèse publiée, qui personnifie l'œuvre d'Aragon comme une mise en scène accouchant d'un monstre :

...Le premier paradoxe de l'écriture de cette œuvre serait ainsi dès son premier seuil celui d'une dissonance à l'intérieur d'une suite d'écrits qui se donnerait pour continue, une dissonance dans la logique du propos, redoublée d'une dissonance éthique : s'il y a quelque impudeur à écrire à la gloire d'une femme aimée lorsqu'elle est sa propre épouse, se mettre en scène cette fois comme objet d'un discours poétique tient de l'indécence, surtout si cette mise en scène accouche d'une monstruosité morphologique : le temps n'est plus celui de Goethe ou celui d'Hugo où l'on propose à son lectorat – ce lectorat fût-il celui d'Aragon – un poème de plus de quatre cents pages².

On peut bien sûr saisir que ce jugement a quelque chose d'ironique, et s'impose comme une sorte de parole rapportée où se cristalliserait tout l'étonnement de lecteurs habitués à la poésie antérieure d'Aragon, ou à des formes de poésie courantes au 20^{ème} siècle. Cependant dès cette entrée en matière du discours de la thèse, la monstruosité est mise en comparaison avec une norme sous-entendue, post-romantique, soit par rappel du caractère obsolète de l'influence romantique dans la formation et les goûts d'Aragon lui-même, soit parce que le lectorat d'Aragon serait censé ne plus lire que selon les critères de la modernité poétique (qui, toutefois, découle largement de la fin du 19^{ème} siècle en France...) De ce fait, la prise de position critique semble d'ores et déjà postuler qu'il faut lire l'œuvre par référence à cette norme, ne serait-ce que pour s'en écarter, ce qui est un a priori et non une nécessité. Ce dernier se confirme lorsque le « tératisme » du *Fou d'Elsa* est repris et précisé sur un autre plan un peu plus loin dans l'introduction d'Hervé

¹ Hervé Bismuth, idem, p.11

² Ibid., p. 8-9

Bismuth. Après l'anomalie de la longueur, c'est l'anomalie formelle qui est soulignée :

...une écriture dont le flot entier va à l'encontre du sens commun construit par le lecteur de l'œuvre d'Aragon, ne serait-ce que parce que la dissonance de son titre et la monstruosité de son format sont redoublés par la dissonance et la monstruosité de son énoncé au regard des énoncés poétiques précédents¹.

Pour autant qu'il ne s'agisse que d'une entrée en matière, permettant selon les codes rhétoriques de l'introduction et de la captatio benevolentiae de mettre en scène le sens commun dans ses difficultés de lecture, cette affirmation ne laisse pas de reprendre à son compte une conception similaire à celle des supposés lecteurs étonnés. En effet, tout entière bâtie sur l'idée du paradoxe, elle mesure d'ores et déjà l'écriture particulière du *Fou d'Elsa* en termes d'écart et d'hétérogénéité. De façon logique donc, la suite de l'étude passe en revue les « seuils » de l'œuvre, soit le Prologue (dont nous avons déjà donné une étude en première partie), les huit épigraphes cités en tête des sections du *Fou*, et le lexique final de ce poème-roman. C'est à dire que seule l'apparente fragmentation intertextuelle sera traitée comme objet de l'analyse poétique, alors que le commentaire littéraire de la suite de la thèse se déconnecte quelque peu de l'écriture proprement dite. De plus une métaphore est filée tout au long de cette thèse, la métaphore de la citadelle, et de ses enceintes, pour tenter de caractériser un mode de lecture particulier, conditionné par la structure segmentée du *Fou d'Elsa* :

...La structure même du poème appelle son lecteur à des allers-retours constants à l'intérieur même de l'œuvre, et ses murs d'enceinte dupliquent ainsi leur rôle de « seuils » d'entrée et de sortie par celui de passages plusieurs fois obligés dans le parcours de lecture. Ces murs d'enceinte appartiennent du reste au territoire délimité par l'œuvre : le discours initial est déposé à l'intérieur de son domaine, passé les premières portes ; le discours final est rédigé par un commentateur qui se refuse à poser sa plume de poète, et fait par là même participer le « lexique » à l'architecture et aux arabesques du poème².

¹ Ibid., p. 9

² Ibid., p. 109-110

Or autant les allers-retours, les voies de passage, et les ambiguïtés de l'énonciation nous semblent recevables en tant que condition spatio-temporelle de la lecture, autant l'exclusivité spatiale et figurative des « murs d'enceinte, territoires, seuils ... » qui détermine tout ce commentaire nous semble occulter la parole poétique en n'observant que l'hétérogénéité formelle du texte. On pourrait même se demander dans quelle mesure la séduction indéniable qu'exerce la métaphore de la citadelle, transformant le poème en métonymie de la ville de Grenade, ne détermine pas a priori la lecture au point d'empêcher en large partie d'entendre les répons du silence et des paroles de l'œuvre. Mais le fait est qu'il est difficile de se séparer en cours de route d'outils critiques préalablement choisis (et personne n'est à l'abri de cette détermination). Ici, clairement, l'idée empruntée à Gérard Genette du paratexte et des seuils du texte, redoublées par la propre réflexion d'Aragon sur les collages, oriente la lecture vers une perception visuelle spatialisée, marquée par la recherche de la fonctionnalité des différentes parties. Malheureusement cette approche laisse de côté l'audible, le prosodique, le chant :

...L'absence de limites frontalières nettes entre le discours du poème et les discours explicatifs censés le délimiter laisse s'interpénétrer les territoires de ces différents discours, de la même façon que les exergues du poème sont déjà envahis par la fiction qu'ils sont censés introduire. Du même coup la notion de « seuil », appliquée à ces deux discours, s'en trouve pervertie, dans la mesure où l'interpénétration de ces discours et des autres discours du poème identifie ces paratextes supposés à ce qu'il en est des autres sections de ce poème : le poème se donne en effet à voir à la fois comme corps autonome, marqué dès sa couverture par la singularité de son paratexte : « poème », et comme un recueil, cousu de poèmes autonomes et désignant certaines de ses sections...¹

On notera au passage que la « perversion » de la notion de seuil est une formulation curieuse : si elle suppose une intentionnalité de l'écrivain, elle est anachronique, et peu crédible du point de vue des autorités à pervertir ; si elle marque la non-validité de la notion elle-même, pourquoi y avoir eu recours pendant toute la première partie de la thèse ?

¹ Ibid., p. 110

Afin de faire avancer la lecture, il nous semble, quant à nous, qu'il conviendrait de reprendre explicitement les affirmations d'Aragon exposées dans cet autre essai critique sur son œuvre, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit* (1969), plus tardif que *Les collages* (1965), et mesurant avec plus de distance ce qui se tramait dans son écriture, c'est à dire une possibilité de lecture rythmique. Tout d'abord, en ce qui concerne la présence des blancs, nombreux, qui encadrent les pages du *Fou d'Elsa*, lors des passages d'une section à l'autre, mais aussi au sein de chaque section, entre les textes et le long des poèmes, une première réflexion d'Aragon s'impose parce qu'elle opère le lien entre roman et poème dans la foulée. Il s'agit d'un regard rétrospectif sur ses premières tentatives, qui informe après coup (comme très souvent dans le discours critique d'Aragon) sur une des lignes de force de son travail : la quête du roman, jamais disjointe au fond de la quête de la poésie, même à l'époque de sa plus obéissante implication dans le mouvement surréaliste qui rejetait catégoriquement le genre romanesque bourgeois :

Je ne commence pas un roman, j'explique d'où le roman part. Il advint que je me dépris à une certaine époque du roman, parce que mes secrets se mirent à former l'enchevêtrement égal à peu près d'espèces de chansons. Je les déchirais d'abord. Puis je commençai de leur préférer ce caractère d'abrégé. Il me parut soudain que les mots se heurtaient au blanc que faisaient de part et d'autre d'eux des marges de papier. Cela leur donnait un caractère nouveau comme si j'avais écrit entre des silences¹.

Il est évident ici que la présence du chant, et le lien nécessaire entre forme « abrégée » et silence qui assure le continu du discours évoque avec suggestivité la notion de rythme déjà présentée. De même quant à la présence d'auto-citations et d'épigraphes dans l'œuvre, nous préférons croire ce qu'en disent *Les incipit*, plutôt que l'affirmation préconçue dont témoigne Hervé Bismuth, reprenant en partie à son compte les définitions élaborées par Gérard Genette. En effet, remarquant parmi les nombreuses épigraphes du *Fou d'Elsa*, que certaines sont des inventions pures et simples d'Aragon, Hervé Bismuth y voit un argument en faveur du caractère hors

¹ Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, coll. Les sentiers de la création, Genève, Skira, 1969, p. 31

norme de l'œuvre, c'est à dire un état à la thèse de la composition par fragments allogènes :

On citera pour exemple le quatrain [...] du Fou d'Elsa :

J'ai partagé le melon de ma vie

Et comme au sourd le bruit et le silence

Les deux moitiés en ont même semblance

Prends la sagesse ou choisis la folie

dans lesquels les marques de première personne tout autant que l'injonction adressée au destinataire s'apprêtant à pénétrer dans l'œuvre indiquent clairement la provenance des professions de foi. De tels cas d'épigraphie ne sont pas envisageables pour Genette – qui connaît pourtant Aragon : dans son étude consacrée aux épigraphes, il cite l'épigraphe de Djâmî placée sous le titre Le Fou d'Elsa -, et ce pour des raisons éthiques :

'je ne connais aucune illustration parfaite de ce type d'auto-attribution, qui manquerait lourdement à toute modestie' (Genette, Seuils, p. 141)

L'immodestie d'Aragon n'est certes pas à démontrer, mais restera, bien évidemment, à décrire.¹

Et de continuer l'étude des épigraphes en insistant sur le caractère allogène de ces dernières, sur leur caractère « collé », nécessaire au repérage du sens... d'où il apparaît que d'une certaine manière le commentaire tourne en boucle, justifiant l'hétérogénéité du texte par la définition statutaire de l'épigraphe et la fonction de cette dernière par l'hétérogénéité native du texte. La grande absente de cette lecture est l'écoute du poème-roman, comme si la présence des blancs et du silence dans l'œuvre étaient inaudibles. Mais pourtant Aragon a dessiné les voies d'une autre lecture :

Comprenez-moi bien, ce n'est pas manière de dire, métaphore ou comparaison, je n'ai jamais écrit mes romans, je les ai lus.[...] et, le plus souvent, le Petit Poucet n'a point semé derrière lui à mon intention les cailloux blancs ou les miettes de pain qui m'auraient permis de suivre sa trace. J'ai été mené chez l'Ogre non par un raisonnement, mais par une rencontre de mots ou de sons, la nécessité

¹ Hervé Bismuth, idem, p. 33

*d'une allitération, une logique de l'illogisme, la légitimation après
coup d'un heurt des mots.¹*

b. « Creuser la langue », dit-elle.

D'une manière très explicite, Assia Djébar quant à elle n'a pas cessé de situer sa pratique de l'écriture du côté du travail du son et de la voix. Elle s'en exprime à plusieurs reprises notamment dans *Ces voix qui m'assiègent*, somme et bilan d'un parcours d'écrivain. Or il ressort de sa réflexion une approche qui exige d'être entendue par quiconque voudrait appliquer à son œuvre les notions et les outils de l'intertextualité théorique ; en effet, c'est une approche qui dépasse la prise en considération d'une discontinuité des fragments et des citations, pour donner un sens unifiant à son labeur :

*Vingt-trois années de conquête, suivies d'une durée au moins égale
d'insurrections et de rebellions permanentes, quoique dorénavant
dispersées, fractionnées. Dans ce premier acte de l'occupation, je ne
m'empare pas de la pioche du fossoyeur pour déterrer ou réenterrer ;
je creuse plutôt la langue des vainqueurs, de ceux qui, quelquefois avec
des hauts-le-cœur, présidaient à des tueries : leur langue classique
sereine, quelquefois hautaine !²*

Qu'on retienne ici avant tout (mais n'était-ce pas prévisible au-delà de toute considération matérielle sur le texte en fragments, venant d'une femme maghrébine écrivain travaillant en français ?), un travail *de force* sur la langue, dans la mesure où celle-ci s'actualise dans des écrits coloniaux porteurs de valeurs que seule l'écriture à son tour peut remettre historiquement en question. Ici, la langue classique – entendons le langage écrit des documents officiels de l'armée, des journalistes et des lettres ou journaux intimes d'officiers, produits lors de la conquête de l'Algérie en 1830 – en ce qu'elle est devenue à l'époque le matériau d'une inscription, *un monument* (au sens étymologique du terme) du regard des colons sur la réalité historique. Si des fragments d'œuvres et de documents sont cités à comparaître dans *L'amour, la fantasia*, c'est de manière plus massive dans le

¹ Aragon, idem, p. 47

² Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 220

corps même du récit qu'en position d'épigraphes¹ : ils alimentent en permanence le labeur. Ils n'ont en fait de valeur que dans la relation avec le travail d'« expulsion » et de réécriture qu'ils suscitent. « Creuser la langue des vainqueurs », cela signifie la reprendre dans son actualité et forcer un avenir qui, de toutes façons, est déjà inscrit dans le surgissement par l'écriture de la voix des opprimé(e)s. Le poème-chapitre qui figure peu avant la fin de *Ces voix qui m'assiègent*, « Raïs, Bentalha... un an après », dédié à Jean Pélégri, fait entendre sémantiquement et prosodiquement ce travail de langage :

J'écris la langue des morts ou la mienne qu'importe

J'écris une langue offensée

fusillée

une langue d'orangerie

J'écris français

langue vivante

sons écorchés

J'écris vos voix pour ne pas étouffer

vos voix dans ma paume dressées

*Raïs, Bentalha, j'écris l'après.*²

La substantivation de « l'après » est un acte qui donne forme au travail de langage reliant et continuant l'histoire. Elle s'accompagne d'une mise en résonance du discours : il ne s'agit pas que de citer des voix, des textes, des archives, mais aussi de faire entendre par le travers une voix collective, roulant ses « r » d'« écorchée » dans une langue d'« orangerie », et cherchant son souffle dans une quête audible jusque dans l'allitération en « f » qui rassemble les deux adjectifs « offensée » et « fusillée » dans une même caractérisation, et prépare leur rappel en fin de vers et de poème : « étouffer ». L'allitération était la parole et fait comprendre que dire, c'est justement échapper à cet étouffement : le poème est un acte d'existence. L'essai littéraire ici organise littéralement l'écoute, et plaide pour une écriture dans

¹ Les épigraphes quant à eux étant de nature diverse : citations de Eugène Fromentin (*Une année dans le Sahel*), Ibn Khaldoun (*Ta'arif*), Saint Augustin (*Confessions*), Barchou de Penhoën (Expédition d'Afrique), puis deux articles de dictionnaire et une référence aux Sonates 1 et 2 de l'opus 27 de Beethoven, soit la sonate dite « Au clair de lune ».

² Idem, p. 258

le continu : être là, le dire, poursuivre l'aventure de l'écriture, écrire l'histoire, c'est tout un, en s'appropriant de surcroît la langue des anciens bourreaux dont la présence (comme langue littéraire) est l'actualité de cette histoire passée.

À ce propos, il convient donc de revenir sur les approches critiques concomitantes (toutes deux publiées en 1997) de Beida Chikhi et de Jeanne-Marie Clerc, parce qu'elles proposent une lecture en sympathie avec le projet d'Assia Djébar d'écrire des voix, mais à notre sens ne montrent pas vraiment analytiquement comment ces voix résonnent dans l'écrit.

Ainsi Jeanne-Marie Clerc, dans son essai *Assia Djébar – Écrire, transgresser, résister*, définit-elle l'écriture de l'histoire par référence aux voix ou aux discours des protagonistes :

Histoire [...] [qui] s'écrit par reprises se renvoyant en ricochets les souvenirs des événements à travers la mémoire de ceux qui les ont vécus ou entendus raconter : les voix se répondent et se complètent selon un système polyphonique qui va devenir constitutif de l'écriture historique d'Assia Djébar.¹

Cette vision générale de la polyphonie du texte s'accompagne d'une réflexion pertinente sur le discours historique proprement dit, qui donne lieu d'ailleurs à une controverse par livre interposé avec Beida Chikhi. Nous en retenons qu'au lieu de reproduire citation après citation une histoire officielle figée (position de Beida Chikhi), l'œuvre d'Assia Djébar problématise cette histoire en confrontant et en faisant se répondre les voix divergentes des victimes et des bourreaux, en construisant donc un récit d'histoire collective.

Cependant cette lecture laisse peu de place à l'étude du continu d'un tel discours historique : la poétique du texte est laissée dans l'ombre puisqu'elle n'est qu'annoncée. Selon Jeanne-Marie Clerc, la présence des voix, cris, clameurs qui peuplent d'ailleurs les titres des séquences de *L'amour, la fantasia* : « [fait émerger] des évidences à l'écart du discours et de la démonstration, dans le

¹ Jeanne-Marie Clerc, *Assia Djébar – Écrire, transgresser, résister*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 87

ressenti, grâce à la poésie du texte qui permet de dire le non-dit, le non explicité ».¹

Malheureusement, en l'état la poésie du texte et la présence des voix ne sont que postulées ou au mieux envisagées thématiquement. La poétique quant à elle, c'est à dire la « fabrique » de ces voix, le travail de langage qu'elle effectue, ne sont pas montrés ou explicités. Sans vouloir donner dans la critique pour la critique, voire la polémique, on peut néanmoins soulever l'hypothèse que le succès de l'intertextualité comme concept-clé de la littérature contemporaine, et son corollaire, la notion non moins renommée de polyphonie née de l'élargissement des thèses bakhtiniennes sur Dostoïevski opèrent comme un sésame du discours universitaire : c'est à croire qu'il suffit de les annoncer pour que l'étude du texte en soit accomplie !

Dans le même ordre d'idées, le travail explicite d'historiographie de *L'amour, la fantasia* est susceptible à lui seul de détourner l'attention tant il semble « coller » avec une modernité littéraire du texte composite, car il cite abondamment, découpant ainsi le flux romanesque en unités narratives distinctes, et de sources apparemment hétérogènes. Beida Chikhi rend compte précisément de cet aspect du texte dans le chapitre qu'elle consacre à Assia Djébar, dans son essai *Littérature algérienne – Désir d'histoire et esthétique*. Mais la conclusion-récapitulation à laquelle elle aboutit, en distinguant aspect historique et aspect esthétique du texte, distinction qu'elle conforte en évoquant « des techniques originales de représentation du réel », ne retient finalement, à son insu, dans tout le travail de langage effectué par l'œuvre qu'une ornementation dès lors non nécessaire :

L'enchevêtrement de la dynamique temporelle, le relais des voix et le montage en parallèle histoire/autobiographie, dans un captivant jeu de miroir, dotent le roman d'une épaisseur signifiante autour de laquelle les lectures ne manqueront pas de raviver le débat significatif autour du concept d'histoire². L'ensemble propose au-delà de la lecture

¹ Idem

² Et de citer ici trois références des travaux historiques : *Faire de l'Histoire*. « Nouveaux problèmes », Paris, Gallimard, NRF, 1974 ; Fernand Braudel, *Ecrits sur l'histoire*, Paris,

historique, une lecture esthétique gratifiante qui prend en compte les techniques originales de représentation d'un réel qui se prête à une infinité d'interprétations comme, par exemple, le jeu de figuration de la parole féminine, qui dans ses chuchotements tente de se matérialiser et de s'accomplir intégralement dans le circuit de la communication active.¹

De fait, la théorie de la « représentation » coïncide assez exactement avec celle de la peinture comme figuration, et on a vu que c'était une réduction dommageable au texte littéraire comme à la peinture elle-même. Et comment ne pas rester frustré de l'évocation des « chuchotements [dans lesquels la voix féminine] tente de se matérialiser », non suivie d'une étude concrète de cette modalité de parole ? À défaut d'analyser celle-ci concrètement, le propos de Beida Chikhi laisse planer un doute notable : on peut se demander en effet si ce qu'elle appelle le « jeu de figuration de la parole féminine » n'est pas seulement le développement du champ sémantique de la voix dans le cours du récit, associé par moments au discours direct des citations. Auquel cas se trouve ignorée la parole même du texte. Il faut dire que la référence lacunaire au travail de Michel de Certeau, sur l'écriture de l'histoire (nous prenons appui sur cette référence dans le mesure où elle est citée également par Jeanne-Marie Clerc, et où Beida Chikhi l'utilise au moins deux fois dans son essai), pour pertinente qu'elle soit du point de vue de l'appel aux documents et aux sources dans l'écriture historiographique ne permet pas de rendre compte d'une manière suffisante de ce qui se joue dans une création littéraire. Beida Chikhi en retient essentiellement la technique de « feuilletage », organisant l'écriture historiographique, et qui consiste à convoquer les documents et les archives dans le corps du discours, quitte à cliver celui-ci, afin de traduire la pratique de recherche historique, fondée sur la collecte de témoignages divers, en récit et commentaire historique. Cependant il semble qu'elle n'ait pas complètement exploité ce que Michel de Certeau affirme à partir de cette analyse, à savoir que le réel passé, ce qu'on appelle même l'histoire, ne commence à exister en tant que tel que dans l'acte d'écrire :

Flammarion, 1969 ; Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1973 in Beida Chikhi, *Littérature algérienne – Désir d'histoire et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 153

¹ Idem, p. 153

Jouant sur les deux tableaux, à la fois contractuelle et légendaire, écriture performative et écriture en miroir, elle a le statut ambivalent de 'faire l'histoire', comme l'a montré Jean-Pierre Faye, et pourtant de 'raconter des histoires', c'est-à-dire d'imposer les contraintes d'un pouvoir et de fournir des échappatoires...¹

« Faire l'histoire » signifie précisément ici que l'écriture historique ne représente pas un réel déjà donné, ou déjà connu : le savoir qu'elle produit se constitue à partir des sélections et des commentaires qu'elle pratique. Ainsi, à l'inverse de ce qu'on pourrait croire à propos d'Assia Djebar et d'autres écrivains algériens que l'essai de Beida Chikhi étudie également, ce n'est pas vraiment l'écriture littéraire de l'histoire qui constitue une nouveauté (en revanche évidemment, qu'il s'agisse d'une histoire de l'Algérie ou des colonisés leur confère un intérêt notable) ; et ce n'est pas cet angle de vue qui suscitait la réflexion de Michel de Certeau en 1975. Il le tenait pour un fait acquis. Mais il s'intéressait bel et bien au fait que le récit historique d'alors, dans bien des cas, manquait à son devoir de traduire et de transformer le matériau brut des citations de documents en connaissance culturelle nouvelle :

*On constate aujourd'hui, il est vrai, qu'une masse grandissante de livres historiques devient romanesque ou légendaire et ne produit plus ces transformations dans les champs de la culture, alors qu'au contraire la « littérature » vise à un travail sur le langage et que le texte y met en scène « un mouvement de réorganisation, une circulation mortuaire qui produit en détruisant [citation de Julia Kristéva, *Sèmeiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, p. 208-245] ». Cela veut dire que, sous cette forme, l'histoire cesse d'être « scientifique », alors que la littérature le devient. Lorsque l'historien suppose qu'un passé déjà donné se dévoile dans son texte, il s'aligne d'ailleurs sur le comportement du consommateur. Il reçoit passivement les objets distribués par des producteurs.²*

Certes, cet essai date de trente ans, et son commentaire comparatif sur la production littéraire et la production historique doit être ramené à ce qui se faisait alors. En

¹ Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Bibliothèque des Histoires, NRF-Gallimard, 1975, p. 103

² Idem, p. 83

revanche le jugement négatif qui figure en fin de citation, sur la supposition d'un passé (ou de ce que l'écriture appelle le réel...) déjà donné qui se dévoilerait d'office dans l'écriture reste pleinement d'actualité.

Ainsi pour reprendre les analyses ci-dessus concernant *L'amour, la fantasia*, il nous semble impératif de repartir du travail dans le langage, spécifique à l'œuvre, pour dépasser des considérations forcément partielles aussi bien sur l'hétérogénéité du texte que sur sa capacité à figurer un réel historique ou des voix. Le roman d'Assia Djebar et *Le Fou d'Elsa* partagent cette dimension commune d'inventer une nouvelle subjectivité en faisant se confronter des discours divergents, et en créant un récit d'histoire collective : ce qu'on peut appeler leur voix ou leur parole spécifique, c'est cette subjectivité particulière, qu'il faut parvenir à étudier dans la matière même de l'écrit.

c. Quand la subversion devient un cliché

Travailler sur le statut du langage et de la poétique dans un roman de Rachid Boudjedra oblige à un parcours plus complexe peut-être que pour les deux auteurs précédents. D'une part en effet il y a une abondance de déclarations de Boudjedra, dans la presse mais aussi dans la littérature universitaire, qui accompagnent en quelque sorte l'œuvre en train de se bâtir, en multipliant sur elle les commentaires métatextuels, dans une optique qui s'apparente à la construction d'un « mythe personnel »¹. Et qui dit mythe dit aussi superposition des significations, dans un réseau où il est parfois difficile de démêler les contradictions. D'autre part les chercheurs qui s'intéressent à l'œuvre de Boudjedra ont souvent tendance à reprendre à leur compte les déclarations de l'écrivain, sans toujours les passer au crible de la critique, ce qui donne lieu à la répétition d'un certain nombre de leitmotivs, celui de la subversion n'étant pas des moindres.

¹ Nous extrapolons à l'ensemble des déclarations de Boudjedra l'analyse pénétrante de son œuvre que propose Hangni Alemjdjrodo dans son ouvrage *Rachid Boudjedra, la passion de l'intertexte*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2001, d'autant que l'écriture même de l'écrivain algérien s'élabore sur un mouvement constant de relecture de sa propre littérature. Ainsi, des déclarations dans la presse et du développement des entretiens à l'œuvre il y a une continuité certaine. Cf. l'introduction de l'ouvrage cité, pp. 7-18

En ce qui concerne le leitmotiv de la subversion, il y a de nombreux exemples de travaux universitaires qui le reprennent à leur compte sans souvent user de la distance qui conviendrait à une telle action. A ce titre, nous ne pouvons que souscrire au jugement que Charles Bonn a produit en conclusion discrètement iconoclaste d'un volume d'articles critiques justement consacrés à la subversion dans les littératures maghrébines d'expression française. Avant de citer un passage substantiel de cet article, qu'il suffise de rappeler que la subversion, selon la définition qu'en donne le *Grand Robert*, est une action de bouleversement et de destruction qui s'effectue sur des valeurs, ou sur des structures politiques ou sociales. Que le langage poétique puisse générer de nouvelles valeurs, et de ce fait soutenir un engagement, ou des pensées subversives, soit. Mais qu'il subvertisse directement la société, le pouvoir, la langue elle-même... voilà qui devrait être énoncé avec de nombreuses précautions, et qui ne souffre de toutes façons aucune affirmation sans justification. À moins qu'on n'en revienne tout de go - or bien entendu, c'est à rebours de la démarche adoptée ici - à la rhétorique de l'écart, seul fondement implicite de ce postulat de subversion. Faisant un bref historique de la réception critique autour des œuvres algériennes francophones, Charles Bonn a soulevé le problème en ces termes :

Les débats autour de l'engagement de l'écrivain, thème par ailleurs fort à la mode dans ces années soixante-dix, fleurirent alors [lors de l'émergence collective des nouveaux romanciers algériens après le coup d'Etat militaire de Boumédiène en 1965]. Ils mettaient en évidence à leur tour que la subversion qu'elle soit thématique ou formelle, reste de l'ordre du collectif comme le débat politique lui-même, par définition. Or il s'agissait bien alors pour les écrivains les plus reconnus, de prendre leurs distances par rapport à la dynamique de groupe qui les avait portés jusque là, pour s'affirmer comme écrivains dans l'individualité irréductible que cela suppose. Dès lors si subversion il y avait, c'était peut-être par rapport à un conformisme de la contestation, à cette « éternelle nouveauté de vivre par milliers confondus, sans grande science et forts d'un royaume hypothétique », pour reprendre la formule célèbre de Kateb Yacine ? L'écriture la plus personnelle, décidément, ne s'écrit que dans le malentendu !

Or c'est bien de ce malentendu, semble-t-il, que surgirent peu à peu, dans cette époque de pleine reconnaissance de cette littérature, ces figures de « monstres sacrés » que devinrent progressivement Kateb d'abord, plus faiblement Boudjedra ou encore Farès, cependant que Dib était intronisé, mais au-dessus de la mêlée...[...] Or la visibilité ainsi renforcée de ces écrivains a développé à son tour une lecture privilégiant leur personne et leurs engagements politiques solidaires au détriment d'une lecture attentive de la révolution textuelle qu'ils apportèrent.¹

Il y a malheureusement de nombreux témoins d'une étude privilégiant la vie de l'écrivain sur la lecture de l'œuvre et s'attachant plus à vérifier l'a priori de départ qu'à le justifier. Et l'œuvre de Boudjedra n'est pas la seule à faire les frais d'un tel a priori. Par exemple, dans le volume cité précédemment, le sous-titre de l'article de Claudia Gronemann, « La subversion du réel par une stratégie métahistorique et transmédiatique dans l'œuvre cinématographique d'Assia Djébar » (p.55) donne le programme que l'auteur tente de remplir. Mais ce qu'elle nomme « subversion » du réel se révèle n'être au bout du compte que le changement de conception, effectivement passionnant et à approfondir, de la notion de réalité :

Le « réel » n'apparaît plus, dans les films de Djébar, comme une donnée positive, mais plutôt comme un fait qui reste en permanence à conquérir. L'unique « réalité » est donc liée à la matérialité de la communication (corps humain, pellicule), aux signifiants d'une écriture.²

On voit bien là qu'il n'est plus question d'une subversion de l'écriture proprement dite, ni du réel, dont on voit mal comment il pourrait être subverti, étant par définition ce qui est. Quand il s'agit des exégèses de l'œuvre de Rachid Boudjedra, le phénomène de répétition de ce qu'il va falloir se résoudre à reconnaître comme un cliché est d'autant plus fréquent que l'écrivain lui-même

¹ Charles Bonn, « Le roman algérien au tournant du siècle : d'une dynamique de groupe émergent à une dissémination 'postmoderne' » in *Subversion du réel : Stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, L'Harmattan, 2001, p. 252-253 ; N° 16 de la revue *Études littéraires Maghrébines*, sous la direction de B. Burtscher-Bechter et B. Mertz-Baumgartner.

² Claudia Gronemann, « De l'écriture mise en espace. La subversion du réel par une stratégie métahistorique et transmédiatique dans l'œuvre cinématographique d'Assia Djébar », *idem*, p.73

s'est abondamment servi de cette notion pour caractériser son travail. Ainsi l'assimilation entre ce qu'on croit être le désir même de l'homme Boudjedra au plus fort de ses engagements, et l'œuvre elle-même se produit. Un titre d'ouvrage, somme de contributions rassemblées par Hafid Gafaïti en 1999 et 2000, confirme ce leitmotiv : *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion, I Autobiographie et Histoire, II Lectures critiques*. Pour ne citer qu'un exemple de la récurrence du thème, un article peut retenir l'attention en ce qu'il confond l'homme et l'écriture, cette dernière réduite la plupart du temps à l'exposé de thèmes et de métaphores, et jamais traitée en tant qu'écriture :

Une lecture-écriture subversive de la société

[...] À partir de la métaphore du sang, Boudjedra opère une lecture-écriture subversive de la société algérienne. Et faisant du sang l'élément générateur de son discours révolutionnaire, Boudjedra élabore une écriture performative de la névrose [sic] dans laquelle il se trouve enfermé. Par le moyen de son écriture, Boudjedra introduit le lecteur au sein de sa névrose. [...] Son écriture instaure, à travers ses textes, une lecture subversive du triangle œdipien en faisant de la mère l'élément castrateur, la cause indirecte du ratage national de la société algérienne. [À propos de *La Répudiation* et de *La Pluie*, où l'idéalisation de la mère serait montrée comme se faisant au détriment de la femme, dans la société algérienne]¹

Y a-t-il une grande subversion à supposer qu'il y ait des mères castratrices, quand bien même elles seraient maghrébines ? Cela reste à voir. Mais surtout, dire que par l'écriture Boudjedra introduit le lecteur dans sa névrose, ce n'est rien d'autre que confondre le texte et la névrose, ou le texte et le réel supposé, dans une démarche critique qui semble un tantinet obsolète, et où le thème de la subversion ne suffit pas à masquer les insuffisances de l'analyse textuelle...

Il faut dire que Rachid Boudjedra lui-même a fourni abondamment ce motif en le répétant notamment dans ses entretiens avec Hafid Gafaïti, lequel les reprend à son compte dans ses articles :

¹ Margarita García-Casado, "Images maternelles, métaphores et production textuelle dans l'écriture de Rachid Boudjedra" in Hafid Gafaïti, *Rachid Boudjedra, Une poétique de la subversion, II Lectures critiques*, L'Harmattan, 2000, p. 141

« Si la littérature peut-être définie comme une passion du monde et des êtres, elle est politique dans le sens subversif du terme, c'est à dire dans le sens généreux et non étriqué qui veut que toute littérature de qualité est une littérature de la remise en question, du subvertissement [sic] et du renversement.[tiré de Rachid Boudjedra ou la Passion de la modernité, p. 149-150] ». Cette phrase de l'auteur illustre on ne peut mieux l'œuvre de Boudjedra qui se caractérise par une double subversion, sur le plan thématique et discursif et sur celui de l'écriture.¹

On remarquera au passage que si l'écrivain lui-même reste ici assez évasif, en ne disant pas en quoi consiste la subversion, le critique quant à lui reprend à son compte, sans précaution, l'idée d'une subversion de l'écriture, comme si elle allait de soi. Et ainsi, d'articles en déclarations, la répétition faisant loi, le leitmotiv de la subversion devient un véritable lieu commun de la critique, une sorte d'évidence qui se répète au fil du temps au point qu'on n'éprouve plus le besoin de la justifier. On pourrait ironiquement paraphraser le *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert et jouer à en inventer un article : « Littérature algérienne d'écriture française : subversive, naturellement. Fleuron de cette littérature : l'œuvre de Rachid Boudjedra » !

En ce qui concerne les avatars du mythe personnel que Boudjedra construit au fil du temps, il convient tout d'abord de revenir sur un fait notable qui distingue *La prise de Gibraltar* des deux autres œuvres de cette étude. De fait, la langue première d'écriture de ce roman est l'arabe. À partir du *Démantèlement* (1981) en effet et jusqu'au *Désordre des choses* (1990), Boudjedra affirme avoir écrit d'abord ses romans en arabe, avant de les traduire en français avec la collaboration d'Antoine Moussali. On aura remarqué au passage la nuance de doute émise dans l'utilisation précédente du verbe « affirmer »... Dans l'incapacité de lire l'arabe, on peut néanmoins se référer par exemple au travail de

¹ Sous la direction de Hafid Gafaïti, *Rachid Boudjedra, une poétique de la subversion. I Autobiographie et Histoire*, L'harmattan, 1999 – article de Gafaïti, « Autobiographie et histoire : Introduction à quelques lectures de Boudjedra », p. 37

doctorat de El-Oghbia Bachir¹, sur le bilinguisme dans l'œuvre de Boudjedra, pour découvrir que cette écriture première en arabe soulève bien des questions. La confrontation de la version arabe et de la version française, de *La Prise de Gibraltar* entre autres, fait apparaître des différences essentielles de longueur : l'œuvre en arabe est nettement plus courte non seulement du fait de l'écriture arabe en elle-même, langue plus dense, plus concentrée que le français, mais aussi du fait de l'absence de nombreuses digressions, variantes, voire même de passages entiers portés par le texte en français. Tout se passe donc comme si Boudjedra avait conçu chacune des deux versions de ses romans pour deux lectorats différents. Et clairement la version française peut-être considérée non comme une traduction à proprement parler mais comme une œuvre à part entière.

Plus étonnant peut-être est le jugement critique porté sur l'écriture arabe de l'écrivain dans le travail de thèse cité ci-dessus. Faisant appel aux analyses de Aïda Bamia, qui souligne l'étrangeté du style de Boudjedra, en raison d'une imprégnation de la syntaxe française, El-Oghbia Bachi conclut à un retournement de la question du bilinguisme chez l'écrivain francophone :

... on assiste très exactement à l'opération inverse de celle que la critique avait pu autrefois rencontrer chez certains auteurs maghrébins de langue française dont on disait qu'ils insufflaient à leur langue d'écriture l'esprit de leur langue maternelle. [...] Il avait été question d'un certain déchirement linguistique, du problème de l'acculturation, du drame de penser (ou de sentir ?) en arabe et d'écrire en français.

Et voici que toutes les données du problème s'inversent ou plutôt se renversent, puisque c'est ici la francité de Rachid Boudjedra qui est mise en évidence.²

Si l'on s'autorise de cet avis porté sur l'aspect quasi originel du français comme langue d'écriture de *La prise de Gibraltar*, on aura donc peu de réticences à poursuivre la confrontation entre cette oeuvre et les deux autres du corpus choisi.

¹ El-Oghbia Bachir, *Le bilinguisme dans les oeuvres de Rachid Boudjedra, du Démantèlement au Désordre des choses. Traduction, adaptation, réécriture*, doctorat nouveau régime sous la direction de Charles Bonn, Université Paris XIII, 1995

² Idem, p. 45

En revanche on ne pourra que s'interroger sur la pertinence de la « subversion » que Boudjedra prétend faire subir à la langue elle-même en jouant de l'échange de langages par l'intrusion de l'arabe en français ou du français en arabe :

Passer de l'écriture française à l'écriture arabe comme je le disais tantôt n'a pas été un changement en soi par rapport à l'approche littéraire, par rapport à la vision littéraire des choses, et par rapport à la technique. J'ai utilisé les mêmes techniques que j'ai toujours utilisées. J'ai écrit sur la même lancée – [...] – ce qui a été perçu par moi-même comme un élément nouveau dans ce passage, c'est peut-être une volonté plus grande et plus acharnée de subvertir la langue elle-même. Comme je l'ai fait ou du moins j'ai essayé de le faire avec le français.¹

On ne peut pas manquer ici de noter la récurrence du terme « technique », et du verbe « utiliser », qui ramènent le rôle du langage à celui d'un outil. Cette conception instrumentale, outre qu'elle est peu recevable d'un point de vue théorique, évince malheureusement de la réflexion la portée créatrice de l'écriture. On comprend mieux du coup la confusion qui s'opère entre le langage (objet du travail de l'écrivain) et la langue (patrimoine que l'écrivain est pourtant impuissant à changer) : penser subvertir la langue arabe (et quel arabe, le littéraire ? le dialecte algérien ?) ou française, c'est se réfugier dans une conception phénoménologique du sujet, conscience de soi et volonté autonome hors langage précisément, qui finit par prendre ses désirs pour des réalités. Qu'on veuille bien nous pardonner cette saillie à l'égard des croyances de Rachid Boudjedra, mais nous pensons avoir suffisamment mis en évidence précédemment que le travail poétique du langage agissait sur les valeurs, et non sur la langue elle-même.

Il faut dire que les déclarations de l'écrivain algérien semblent assez nettement sous influence de la sémiologie, ce que Boudjedra confirme en évoquant sans détour son admiration pour les écrits de Roland Barthes. Une constante par exemple dans les entretiens menés par Hafid Gafaïti est la

¹ Propos de Rachid Boudjedra in Hafid Gafaïti, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, Denoël, 1987, p. 149

focalisation sur le mot, les mots (et lesquels d'ailleurs, les substantifs seuls, ou tous les autres également ?), la chair des mots, sans qu'on puisse distinguer s'il s'agit des mots en eux-mêmes, ou d'une métonymie du discours. Il y a là emprunt à Barthes et adaptation de l'idée d'une jouissance du signe, et par les signes. Cette jouissance va jusqu'à la revendication de la logorrhée et du délire verbal, par référence notamment à Antonin Artaud. De cette conception du signe comme quasiment un objet, Boudjedra retient l'aspect visuel de l'écrit : « Je n'aime pas le vide, et cela donne chez moi des pages qui sont des blocs de mots. Cela est une réalité physique que le lecteur perçoit immédiatement »¹. Même si cette donnée visuelle, on le sait depuis la poésie de la seconde moitié du 19^{ième} siècle, contribue aussi à la signifiante littéraire, les « blocs de mots » vus comme réalité physique semblent prédominer ici sur la réalité orale donc physique du discours. Et c'est encore en tant qu'objet, cette fois personnifié, que le langage est censé résister au travail d'écriture :

...écrire c'est s'acharner à trouver à chaque fois le mot adéquat, susceptible d'exprimer exactement l'image mentale qui obsède celui qui écrit. En réalité je pense qu'il y a là une tâche impossible parce que, justement, les mots ne se laissent pas faire. Parce que, aussi, entre le concept et l'objet se trouve le mot. Et de par cette situation le mot est quelque chose d'insaisissable. Mais à force de les accumuler, à force de les triturer, de les organiser, de les opposer les uns aux autres, à force de déplacer le sens propre, étymologique parfois d'un terme, d'un mot, cela donne de la littérature [...].²

Certes, ce propos est daté, il remonte aux années quatre-vingts, et à ce titre il marque l'historicité idéologique de son moment d'énonciation, en insistant sur le primat sémiologique du signe sur le discours. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce qu'une telle conception qui idéalise le signe en lui conférant une autonomie débouche sur une conception mystique et métaphysique de l'écriture vue comme une transcendance, ce qu'on a déjà pu mesurer en lisant la comparaison implicite que Boudjedra fait de sa pratique et de celle du graveur Benanteur.

¹ Ibidem, p.60

² Id., p. 60

Mais qu'on nous permette toutefois de remarquer que dès l'époque des entretiens avec Hafid Gafaïti, il y avait une contradiction chez l'écrivain entre l'insistance apparente sur le signe et l'accent mis sur son travail de composition, c'est à dire sur la mise en jeu à l'échelle de la phrase comme à l'échelle du texte tout entier de la continuité et du lien, appelé « ligature » afin d'en souligner le caractère actif :

[...] Parce que je suis très obsédé par les formes de l'écriture, par les techniques romanesques, par la structure du texte, par sa ligature, comme il m'arrive de le dire ; c'est à dire par la manière de ligaturer un texte donc, et de l'organiser.¹

Parce que nous pensons que l'œuvre de Boudjedra vaut mieux que les réductions idéologiques approximatives auxquelles elle est parfois soumise, nous nous proposons de revenir sur les phénomènes de ligature et d'organisation qui, précisément, en constituent la spécificité rythmique. C'est donc cette caractéristique, qui marque la lecture de *La prise de Gibraltar* comme un cheminement dans un labyrinthe non de signes mais de discours dédoublés, redoublés, qui sera le fil directeur de la confrontation avec *L'amour, la fantasia* et le *Fou d'Elsa*, dans leurs tentatives communes de « faire » l'histoire.

¹ Id., p. 49

CHAPITRE III : AU RISQUE DE LA THEORIE, RYTHME ET CHAOS EN LITTERATURE.

Les deux chapitres précédents, en opérant un choix parmi différentes approches critiques, tentent de repérer les recoupements possibles de ces approches avec l'analyse que les trois auteurs ont de leur pratique d'écriture. On l'a vu, la préoccupation que nous voulons ainsi faire ressortir est celle du travail dans le langage lui-même, travail prosodique, syntaxique et sémantique à la fois, en ce qu'il fait advenir une nouvelle subjectivité dans le récit de l'histoire. Il ne s'agit pas du style de chaque œuvre, conception par trop marquée par l'intentionnalité esthétique, et définitivement rattachée à la pensée rhétorique de l'écart, que nous avons délibérément laissée de côté précédemment. Il s'agit d'étudier l'avènement conjoint d'une parole et d'un sujet, c'est à dire d'une vision du monde. Or la nécessité de cette mise en relation parole/sujet articule le particulier et l'universel : elle est à la fois la singularité d'un dire, unique, littéralement inouï, et à chaque lecture le moment d'ouverture d'un sujet collectif universel, du moins dans la sphère linguistique de la francophonie, auquel vont s'identifier et contribuer les lecteurs, saisis par la force du texte. Il nous a donc paru important, avant enfin d'entrer dans le détail des œuvres elles-mêmes, et pour saisir l'invention conjointe de l'histoire et d'une forme littéraire à laquelle elles s'adonnent, de prendre position par rapport au travail théorique d'Édouard Glissant qui traite de près ces questions et cherche à synthétiser les données éparses de l'écriture composite et dynamique qu'il pratique et qu'il constate également dans le contexte des Antilles francophones. Cela fait, on pourra proposer un usage restreint d'une notion dévoyée à l'heure actuelle dans la critique, celle du chaos, dont la manipulation nécessite de nombreuses précautions, mais qui peut rendre compte de manière assez nouvelle du mouvement dynamique de la parole dans le texte littéraire.

1. De la créolité au rythme, un rapprochement est possible

a. Validité du concept de « créolité »

Ces dernières années ont vu se développer de manière significative les recours à la pensée d'Édouard Glissant et l'application de certains des concepts forgés par le poète (notamment celui de « créolité ») à la critique des littératures maghrébines de langue française. Il suffit par exemple de regarder la bibliographie des articles du colloque « Paroles déplacées »¹ qui s'est tenu à l'École Normale Supérieure de Lyon en mars 2003 pour s'apercevoir que le travail d'Édouard Glissant à côté de celui d'Homi Bhabha notamment, est assez souvent nommé. Il se peut qu'il y ait des effets de mode en matière de critique, le courant dit post-colonial n'en est pas exempt, qui fait feu de tout bois... Néanmoins, dans la mesure où la « créolité » postulée par Édouard Glissant ne se limite pas aux Antilles, à la création qui s'y déploie, dans la mesure également où cette « créolité » a une vocation d'universalité, on peut sans doute dire que la définition de ce concept sous-entend une application à toute production littéraire contemporaine pour peu qu'elle soit marquée au sceau de la rencontre et de la transformation culturelles. Pour s'en rendre compte on peut suivre par exemple le cheminement de l'*Introduction à une poétique du divers* :

La thèse que je défendrai est la suivante : la créolisation qui se fait dans la Néo-Amérique, et la créolisation qui gagne les autres Amériques, est la même qui opère dans le monde entier. La thèse que je défendrai auprès de vous est que le monde se créolise, c'est à dire que les cultures du monde mises en contact de manière foudroyante et absolument consciente aujourd'hui les unes avec les autres se changent en s'échangeant à travers des heurts irrémédiables, des guerres sans pitié mais aussi des avancées de conscience et d'espoir qui permettent de dire – sans qu'on soit utopiste, ou plutôt, en acceptant de l'être – que les humanités d'aujourd'hui abandonnent difficilement quelque chose à quoi elles s'obstinaient depuis longtemps, à savoir que

¹ Entre autres, Charles Bonn (dir.), *Echanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, tome 2 des Actes du colloque « Paroles déplacées » (LERTEC, Université Lumière/Lyon 2), Paris, L'Harmattan, 2004

l'identité d'un être n'est valable et reconnaissable que si elle est exclusive de l'identité de tous les autres êtres possibles.¹

On aura compris que cette définition s'appuie sur la remise en cause d'une valeur idéologique sous-jacente à la notion d'identité : la valeur de pureté, souvent déguisée sous le masque de l'unicité ou de l'authenticité. Édouard Glissant constate le caractère composite de l'identité (si tant est qu'on puisse encore utiliser cette notion dans le contexte nouveau de multiplication des échanges et d'hétérogénéisation² des cultures), et plaide pour lui. Il y aurait donc quelques raisons tout autres que celles d'une mode de la critique pour éclairer aussi bien des œuvres algériennes qu'une œuvre française à la lumière des réflexions de Glissant. Les pays maghrébins sont susceptibles de se reconnaître dans cette turbulence provoquée par la perte des racines ancestrales, les flux chaotiques de population et la confrontation forcée ou désirée entre les cultures et les langues. Et un auteur comme Aragon lui-même réciproquement a travaillé explicitement de l'intérieur au décentrement de toute identité.

Toutefois entre le constat généralisant d'un monde en confluence et en mutation, et la justification d'une lecture des œuvres littéraires francophones au crible de la créolisation et du « chaos-monde »³, il y a un pas conséquent à franchir. On ne fait pas impunément d'une généralité un outil pertinent de lecture, d'autant que le problème posé est double.

Tout d'abord, en effet, l'affirmation du mélange culturel ne résout pas pour autant la définition des cultures en présence. Outre le risque de s'en tenir à des banalités (les cultures sont hétérogènes certes...), on peut craindre aussi que les notions d'hybridité ou de métissage ne changent rien à la difficulté politique et esthétique qu'elles étaient censées réduire. D'ailleurs à ce propos, Laurent Jenny par exemple, dans son article publié sur le site de Fabula et déjà cité précédemment, souligne ce point. En effet, là où Édouard Glissant parle plutôt de créolisation, c'est à dire d'un processus en cours, d'autres comme Patrick

¹ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 15

² C'est un néologisme, mais à réalité nouvelle, appellation nouvelle...

³ Terme emprunté à Édouard Glissant.

Chamoiseau et Raphaël Confiant, dans leur *Éloge de la créolité*, s'en tiennent d'une manière assez ambiguë à la conception d'un enracinement et finalement d'une langue et d'une culture « authentiques », ce qui ressemble fort à un retour au principe d'identité, même schématiquement défini ² :

On ne doit pas se dissimuler que le simple renversement dialectique de l'idéologie puriste n'est pas simple. Disons tout d'abord que le risque apparaît grand de reconstituer une légitimité identitaire inverse mais symétrique de celle du maître, dans sa quête de fondation locale et linguistique. Si la Créolité s'ancre trop dans les spécificités historiques de la région Caraïbe, voire dans celles d'un certain nombre d'archipels épars sur la planète mais géographiquement définis, c'est sa pertinence comme modèle, son applicabilité générale qui risque de se trouver mise en question..³

Si on en revient donc à la créolisation plutôt qu'à la créolité, reste encore le problème d'appréhender l'hétérogénéité ou le brassage que ce processus effectue. Est-il possible de reconnaître dans le mélange « cette » culture et « cette » autre, l'enjeu est-il de repérer au fond telle identité délimitée et telle autre, avec laquelle elle rentre en contact ? Comment définir a contrario l'inédit du mélange ? Édouard Glissant est conscient du caractère ambigu de cette notion puisqu'il a soin de critiquer l'appellation de « métissage » :

La créolisation exige que les éléments hétérogènes mis en relation « s'intervalorisent », c'est à dire qu'il n'y ait pas de dégradation ou de diminution de l'être, soit de l'intérieur, soit de l'extérieur, dans ce contact et dans ce mélange. Et pourquoi la créolisation et pas le métissage ? Parce que la créolisation est imprévisible alors que l'on pourrait calculer les effets d'un métissage. [Et de donner comme exemple le surgissement inattendu en Louisiane de la musique Zydeco,

¹ Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1993

² On peut trouver une réflexion très intéressante à ce sujet dans l'article « Hybridités ambivalentes : sur le devenir des sujets promis », de Stéfan Nowotny, qui analyse la récupération de la notion d'hybridité par le culturalisme néo-raciste de l'extrême droite autrichienne ou hollandaise : <http://libertaire.free.fr/Hybridites.html>.

³ Laurent Jenny, op. cité, p. 9

comme application à la musique cajun traditionnelle des rythmes et des pouvoirs du jazz et même du rock.]¹

La clé de cette mise en cause du métissage résiderait ainsi dans le caractère d'imprévisibilité dont on va voir que l'auteur l'emprunte à la théorie physique du chaos. Mais cependant, en l'état, l'exemple de la musique zydeco tel qu'il est avancé ne nous permet pas pour autant de définir la différence entre cette création et ses sources d'inspiration. On retombe alors pour appréhender le phénomène sur une analyse historique des sources, celle que nous avons précédemment déjà choisi d'écartier, dans une certaine pratique de l'intertextualité critique, parce qu'elle ne nous permet pas vraiment de mesurer en quoi le résultat serait une création originale, ni de suivre dans la puissance même de l'œuvre ce qu'elle transforme et comment elle suggère de façon inédite.

Apparaît donc ensuite la seconde difficulté qui est de passer d'une conception globale de l'hétérogénéité de la culture à l'étude d'une pratique circonscrite : celle de l'écriture littéraire. Certes l'œuvre d'Édouard Glissant semble bien réaliser en elle-même la complexité à multiples facettes annoncée par la poétique de la Relation : passant de la poésie à l'essai et à la théorie, de l'aphorisme à la narration, elle entrecroise les genres, les dépassant, et entrelace un livre à l'autre notamment par la pratique de l'auto-citation. Mais somme toute, remettre en question la clôture qu'implique la définition des genres (ce que font aussi de façon notable Aragon, Assia Djebar et Rachid Boudjedra), ce n'est pas forcément changer les modalités de la parole (qui n'est pas réductible aux genres) de fond en comble. Pourtant Édouard Glissant indique bel et bien un projet et une démarche lorsqu'il définit son écriture comme une sorte de béance :

*Je parle et surtout j'écris en présence de toutes les langues du monde.
[...] Mais écrire en présence de toutes les langues du monde ne veut pas dire connaître toutes les langues du monde. Ça veut dire que dans le contexte actuel des littératures et du rapport de la poétique au chaos-monde, je ne peux plus écrire de manière monolingue. C'est à dire que ma langue, je la déporte et la bouscule non pas dans des synthèses, mais dans des ouvertures linguistiques qui me permettent de*

¹ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, pp. 18-19

concevoir les rapports des langues entre elles aujourd'hui sur la surface de la terre – rapports de domination, de connivence, d'absorption, d'oppression, d'érosion, de tangence, etc. – comme le fait d'un immense drame, d'une immense tragédie dont ma propre langue ne peut être exempte et sauve.¹

Cependant au-delà de la défense de la solidarité des langues du monde contre un universalisme que Glissant ramène à l'anglo-américain de base, cette co-présence aux langues du monde reste assez nébuleuse. Qu'est-ce, par exemple, que cette ouverture linguistique au sein du texte ? A partir de quels principes linguistiques l'analyser ? Il est tentant d'imaginer notamment l'écriture francophone au Maghreb justement comme cette ouverture du français vers l'arabe et le berbère, ouverture de ces deux langues (et toutes leurs variantes dialectales) vers le français ou interpénétration de ces trois langues réalisée par une parole en mouvement... Sans aller tout à fait jusqu'à ce brassage généralisé, on peut signaler au passage que Rachid Boudjedra, par exemple, présente sa propre pratique langagière en arabe comme une tentative de moderniser la langue classique voire archaïque du Coran, par adjonction de vocables empruntés au dialectal et au berbère :

En Algérie l'argot arabe est impressionnant d'ingéniosité, de finesse et de poésie. Les parlers arabes et berbères régionaux, aussi. Cette pratique de l'injection des parlers arabes, berbères et argotiques, je l'ai davantage développée lorsque je me suis mis à écrire en arabe. Lorsque j'écrivais, auparavant, en français, cette langue parlée algérienne ne pouvait pas trouver sa place dans un texte écrit en français. Et cela me manquait, cela me posait des problèmes parce qu'il y avait dans cette langue parlée des nuances extraordinaires, des significations déplacées, des déplacements de sens, toute une agilité qui était essentielle à la réalité que je décrivais ou à la poétisation d'un espace que je voulais recréer.²

Cependant, injecter de l'argot par exemple, ce n'est présenter le langage que sous l'angle du lexique. Et il est fort dommage que l'écrivain algérien ne nous explique pas davantage comment fonctionne le déplacement de sens dont il parle, ni la

¹ Idem, pp. 39-40,

² Hafid Gafaïti, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, Paris, Denoël, 1987, p. 62

poétisation qui en découle. On pourrait presque, hélas, trouver fort banale l'idée d'enrichir quantitativement et sémantiquement la langue par des ajouts venus d'autres langues ou dialectes, idée qui fondait déjà la démarche de Du Bellay dans sa *Défense et illustration de la langue française* au milieu du 16^{ème} siècle. Et, en tout cas, l'ajout ici ne semble pas porteur d'une altérité telle qu'elle change la langue dans son identité... Plus intéressante peut-être est l'interaction entre le récit et le commentaire lexical, qu'on rencontre dans les trois œuvres ici choisies, quoique selon des modalités différentes, et qui ouvre non la langue, mais le discours aux cultures autres. Nous y reviendrons nécessairement lors de l'analyse textuelle.

En tout cas, l'écriture en face de toutes les langues dont Édouard Glissant se veut le promoteur, alléchante, bien que déjà partiellement explorée par tous les travaux sur la traduction en littérature, reste encore à définir. Il faudrait qu'on parvienne à réellement caractériser comment cette ouverture ou cette béance se manifeste dans le corps de l'écriture, à tous les niveaux : sémantique, syntaxique, prosodique. Comment déceler dans cette parole une manière spécifique d'être au monde ? L'éloge de la fugue d'une langue à l'autre, par la traduction et l'errance est vibrant, certes, dans le plaidoyer d'Édouard Glissant... mais comment cela se manifeste-t-il au ras du texte ? Et tant pis si la question semble triviale : il nous faut bien la poser si nous voulons rendre compte de ce que la littérature peut proposer d'inédit, et même d'indicible.

Or il se trouve que la même section de *l'Introduction à une poétique du divers*, « Langues et langages », suggère brièvement une direction en définissant la pensée en archipel constituée par cette nouvelle conscience de la relation qui fait le soubassement théorique des essais glissantiens : « une pensée systématique, inductive, explorant l'imprévu de la totalité-monde et accordant l'écriture à l'oralité et l'oralité à l'écriture »¹.

Édouard Glissant n'en dit pas plus, c'est à dire qu'il n'entre pas dans les détails constitutifs de cette oralité². Là pourtant pourrait se trouver le point de

¹ Édouard Glissant, id., p. 44

² Il faut dire que le jonglage avec les notions de langue et langage ne semble pas toujours très rigoureux d'un point de vue linguistique chez Glissant. C'est Daniel Delas qui en fait notamment la remarque dans un article sur l'opacité d'une langue à l'autre en contexte multiculturel, « Entre

rencontre possible entre le concept général de créolisation et l'étude des littératures, notamment maghrébines et francophones, à condition toutefois de mettre en jeu une théorie critique qui n'est pas nouvelle et dont on a déjà parlé précédemment, bien qu'elle reste confinée (mais de moins en moins) dans les marges de la pratique universitaire. En nommant l'oralité d'un écrit, on touche justement au cœur de la réflexion théorique de Henri Meschonnic. Non seulement en effet on trouve chez ce dernier des outils linguistiques propres à corroborer ce qu'Édouard Glissant appelle la mise en accord de l'oralité et de l'écriture, mais en outre, sa réflexion débouche sur le lancement d'une anthropologie critique porteuse d'éléments essentiels pour la prise en compte politique de l'individuel et du collectif ce qui ne nous détourne en rien, au contraire, des préoccupations des écrivains maghrébins aux prises avec l'hégémonie occidentale en contexte post-colonial.

b. L'oralité du texte littéraire comme ouverture au corps.

En fin de premier chapitre (pp. 79-80), nous avons déjà exposé comment le travail d'Henri Meschonnic établit un rapport essentiel entre le corps et la signification du langage, par la mise en évidence de l'oralité dans l'écrit ou la parole. Nous avons vu notamment qu'il définit cette oralité comme la relation nécessaire entre le prosodique et le sémantique dans le discours. En d'autres termes, on peut, à propos du prosodique, parler de la présence du corps, ou du non-langage au sein même de la parole. C'est par exemple ce que réaffirme la fin de *Critique du rythme*, en l'opposant rigoureusement à la théorie structuraliste du signe :

A la différence du statut des choses dans le signe, le rythme, intérieur au discours, tout en étant langage, est le seul effet et l'activité du non-

poétique et stylistique, l'écriture étrangère », in *La force du langage – Rythme, Discours, Traduction . Autour de l'œuvre d'Henri Meschonnic*, Paris, Champion, 2000, pp. 118-119

...dire que le poète est « un bâtisseur de langage » est banal comme l'est de dire que l'autre est entendu dans mon langage. Cela va de soi en quelque sorte. On retrouve là pour le regretter ce refus constant qu'oppose Glissant à toute définition rigoureuse des concepts linguistiques qu'il utilise, alors même que la problématique linguistique est au cœur de sa réflexion. Il ne cite aucune théorie de référence et l'on ne sait pas quelle est ici sa définition de langage, pas plus qu'ailleurs on ne saura si 'discours' est pris dans l'acception issue de Benveniste, 'langue/parole' dans l'opposition issue de Saussure, etc. La problématique discutée jusqu'ici sur des bases assez claires devient floue, parce que formulée en des termes ni vérifiables ni falsifiables.

langage qu'est le corps. Statut particulier, à travers le sens, qui fait que le signe le laisse passer, sans le voir. Il est le discours des signifiants. Non un intermédiaire entre le corps et le langage, puisque le langage ne saurait avoir de frontières communes avec quoique ce soit du hors-langage. Individuel, collectif, indissociablement, le rythme est le dissident radical du sens, pour le signe. Mais pour l'anthropologie historique du langage, le rythme est la matière constante du sens, banal et unique à chaque fois.¹

Par quel biais cette affirmation du lien corps/langage est-elle susceptible de donner du grain à moudre à la réflexion sur la créolisation ? Nous pensons qu'elle est en prise directe sur la perception négative dont font état bon nombre d'écrivains francophones, quand ils évoquent l'obstacle de se dire dans l'autre langue, l'impossibilité qu'ils en ressentent.

On a déjà vu par exemple comment Assia Djebar fonde sa pratique d'écriture sur la tentative, jamais totalement réussie selon elle, de faire parler les femmes de son clan, réduites au cri, au murmure et au silence. On retrouve sous un autre angle une idée similaire chez Rachid Boudjedra, quand il s'associe à Saint John Perse en le citant : « Écrire, c'est ébruiter le charnel »². Plus encore cette appréhension de la difficulté à écrire en français est postulée par les affirmations qui entourent son choix d'écrire en arabe (même si, on l'a vu précédemment, la « traduction » de ses romans est largement sujette à caution, selon El-Oghbia Bachir, et s'apparente à de la réécriture...) :

...j'ai éprouvé parfois plus de facilité en utilisant l'arabe que lorsque j'écrivais en français. Dans ce cas précis je me suis toujours confronté à la langue, à la difficulté d'exprimer en français ce que je voulais exprimer dans mon esprit en dialecte algérien, par exemple. Comment exprimer le dialecte populaire algérien, qu'il soit arabe ou berbère, dans mes romans écrits en français. Comment le traduire lorsqu'il s'agissait de le dire en français ? Cela avait l'air surfait.

¹ Henri Meschonnic, *Critique du rythme – Anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982, p. 705

² Hafid Gafaiti, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, Paris, Denoël, 1987, p. 66

[...]En un mot, aucune difficulté spécifique, au contraire ! Une certaine satisfaction finalement de l'ordre du désir réalisé mais en même temps la possibilité d'être en accord et en harmonie avec moi-même.¹

On pourrait rétorquer, à l'occasion de cette citation, qu'elle ne s'écarte pas d'une problématique déjà connue en matière de traduction, et qui se suffit très bien à elle-même sans qu'il soit besoin d'en passer par la théorie du rythme ni celle de la créolisation. On pourrait aussi souligner le fait que Rachid Boudjedra s'affirme ici à l'aise dans la pratique de l'écriture en arabe, et ne pose pas tout à fait le problème de « l'entre deux langues » formulé par Assia Djebar. Cependant, nous savons d'après la thèse citée plus haut qu'il a écrit ses romans différemment dans les deux langues, dans une sorte de tension qu'on peut au moins supposer puisqu'il s'est employé à présenter comme traduction ce qui semble être de l'ordre de la réécriture. Au-delà, il y a dans les propos de Rachid Boudjedra une apologie de l'arabe dialectal (que néanmoins il utilise semble-t-il très peu dans ses écrits en arabe) qui, en l'absence de tout fondement linguistique, ressemble à s'y méprendre au complexe du colonisé pris à rebours ! En effet, il réifie la langue arabe dialectale (en faisant sans cesse une confusion entre langue et langage qui rappelle celle déjà soulignée à la note 222 chez Édouard Glissant) en lui attribuant des qualités qui n'ont pas lieu d'être, quelle que soit la langue en question. On en aura un exemple, dans la citation suivante qui se trouve justement intercalée entre les deux extraits précédents :

...j'utilise beaucoup la langue parlée, la langue de la rue qui est une langue extrêmement exquise et subtile ; et en même temps extrêmement riche et subversive. C'est une langue presque hérétique. Je dirais que c'est une langue révolutionnaire.²

Nous pensons que cette apologie n'est pas fondamentalement différente, dans sa motivation, des difficultés soulignées par Édouard Glissant et les écrivains de la Caraïbe, lorsqu'il s'agit d'écrire dans la langue étrangère - quand bien même elle serait pratiquée dès l'enfance - la singularité (« l'opacité » dirait Glissant) de ce qui est ressenti dans la langue maternelle, d'autant plus quand les intéressés

¹ Hafid Gafaïti, id., p. 147

² Idem, p. 147

admettent pour eux-mêmes (malgré eux ?) le statut minoritaire de cette dernière. Ce ressenti *est* la présence du corps dans le langage, avec ses accents, son rythme spécifique.

Cependant, on aurait tort de séparer à ce point les colonisés ou ex-colonisés des autres dans leur vécu de la langue d'écriture. Rappelons au passage par exemple que même en France, la pratique des patois, y compris dans un contexte où ceux-ci se sont dégradés considérablement, crée les conditions d'un « entre langue », d'autant que ces dialectes, ou même une langue à part entière comme le breton avec ses variantes locales, ne disposent pas forcément des vocables nécessaires aux échanges autres que ceux de la vie quotidienne : langues nées de la vie rurale, elles ne disposent pas toujours du bagage linguistique qui permettrait des conversations scientifiques, techniques ou culturelles. Aussi la rencontre de la difficulté à dire, voire du blocage, est-elle beaucoup plus répandue que ne le laisserait entendre le discours sur la créolité. Édouard Glissant lui-même en convient implicitement, comme le fait remarquer Daniel Delas :

*L'impossible à exprimer provient du fait que « l'expression, pour bien marquer cette non-autonomie, se frappe elle-même d'une sorte de non-pouvoir, d'un impossible » [citation tirée de Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Seuil, 1981, p.237]. Il ne s'agit donc pas d'une incapacité objective de l'une ou l'autre des deux langues mais d'un jugement d'incapacité porté prioritairement par le locuteur sur la langue dont le statut est minoré. Rappelons en effet que presque tous les cas de bilinguisme individuelle renvoient à des situations diglossiques avec une langue de prestige dominant une langue vernaculaire péjorée (souvent d'ailleurs dénommée « patois » de manière méprisante par les autorités et par ses propres locuteurs).¹*

Nous suivons Daniel Delas dans cette affirmation, et dans la certitude que chaque écriture parvient, dans la création littéraire, à sublimer l'incapacité ressentie, en faisant entendre *quand même* le corps et le sujet tout ensemble ; mais cela peut échapper à l'écrivain lui-même dans la mesure où la parole littéraire jaillit

¹ Daniel Delas, « Entre poétique et stylistique, l'écriture étrangère », in *La force du langage. Rythme, Discours, Traduction. Autour de l'œuvre d'Henri Meschonnic*, Paris, Champion, 2000, p. 115

indépendamment d'une intentionnalité. A ce moment-là, on peut dire que le processus de créolisation est la dynamique première dans laquelle se place tout écrivain aux prises avec toutes les langues qui le traversent (créole, patois, régionalismes, langue maternelle autre, ...), et aussi le silence qui l'habite. Autrement dit, la situation inverse de monolinguisme absolu serait finalement une abstraction et celle du plurilinguisme la plus communément répandue. C'est même sans doute ce qui constitue l'oralité à chaque fois spécifique d'une œuvre littéraire. Il nous semble qu'un des personnages intervenant dès la première séquence narrative du *Fou d'Elsa* d'Aragon ne dit pas autre chose, quand il élève la voix pour critiquer la mauvaise poésie, stéréotypée, qu'il entend autour de lui :

Rendez-moi rendez-moi l'obscurité de l'âme et le désordre d'être au fond

des cris roulés rendez-moi la clameur sans but et le psaume absurde où s'ébroue un ballet d'ombre s'éprend de soi la soyeuse ténèbre ah rendez-moi

ce balbutiement profond où j'oublie enfin le martyre de mentir et la sujétion

des choses

J'appelle poésie un conflit de la bouche et du vent la confusion du dire et du taire une consternation du temps la déroute absolue

J'appelle poésie aussi bien le cri que le plaisir m'arrache ou la phrase écrasée avec une pierre

J'appelle poésie à la fois ce qui ne demande point d'être compris et ce qui exige la révolte de l'oreille

Mais votre poésie ah non je ne l'appelle pas poésie¹

c. Présence du corps dans le texte, présence des accents

Il faut rappeler que l'étude du langage chez Meschonnic conduit à ouvrir une perspective trop peu explorée à l'heure actuelle dans la critique littéraire. Son travail porte sur l'implication de la prosodie dans l'élaboration du sens, non seulement la prosodie des allitérations et des assonances bien connue dans l'exégèse de la poésie, mais celle plus fondamentale des accents. Ajoutons à cela

¹ Aragon, *Le Fou d'Elsa*, Paris, Gallimard, 1963, p. 22

qu'une telle perspective supprime la distinction académique entre la poésie comme genre et le roman comme genre, puisqu'elle voit du poétique au sein de toute écriture littéraire.

Contre l'opinion généralement affirmée que le français est une langue non accentuée, Meschonnic montre au contraire que les accents y jouent un rôle très important pour l'émergence des significations. Au contraire des langues latines telles que l'italien ou l'espagnol, ou encore les langues germaniques, ou même l'arabe qui accentue non seulement les voyelles mais aussi certaines consonnes dites emphatiques, le français n'accentue pas les mots, mais il accentue comme toutes les autres langues les groupes de mots. Ainsi quand un mot est accentué, il l'est au titre du groupe qu'il représente et cet accent se trouve sur la fin. Cette première observation a une importance certaine quand on en observe les conséquences pratiques : puisque c' est le groupe qui est porteur de l'accent, l'accentuation n'est jamais déterminable à l'avance.

C'est le discours qui, dans sa réalisation empirique, constitue et organise entre eux les groupes rythmiques. Ceux-ci sont des unités à la fois grammaticales et phonétiques, puisqu'ils remplissent des fonctions dans la syntaxe de ce discours et en structurent le continuum phonique.¹

Cette conception de l'organisation du discours présente l'intérêt de signaler le rôle de l'oralité (marquée par l'accentuation et le continuum phonique) au cœur même de l'écrit d'une part, et ce, qu'il s'agisse de prose ou de poésie d'autre part. Plus encore elle met l'oralité à la base de la constitution des sens possibles du discours, dans la mesure où ce potentiel est conditionné non exclusivement par l'ordonnance syntaxique, ni par le développement sémantique des énoncés, mais aussi par les différentes possibilités de discernement des groupes de mots dans la lecture, qui amèneront à accentuer tel ou tel terme et donc à le faire contribuer à la ligature du sens. La place manque ici pour engager l'étude détaillée d'un tel fonctionnement qui, de toutes façons, est disponible tout au long des publications de Henri

¹ Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998, p. 122

Meschonnic, ou de Gérard Dessons entre autres, qui travaille avec lui. On peut juste signaler quand même que quelques autres accents s'ajoutent à l'accent de groupe :

- l'accentuation par répétition d'un phonème (avec une primauté pour le consonantique)
- l'accentuation d'attaque de groupe : accentuation portée par l'initiale d'un groupe rythmique, consonantique, ou parfois, plus rarement, vocalique (exemple : « **U**ne-deux ! **U**ne-deux ! »)
- le contre-accent : contrairement à l'idée qu'en français deux accents ne sauraient se suivre immédiatement, Dessons et Meschonnic reprennent à Henri Morier¹ l'idée que son existence est banale en français, et qu'elle se rencontre par la combinaison des accent de groupes et des accents métrique, prosodique ou rythmique (exemple prosodique-rythmique: « **de** fracas et **de** **fastes** », ou la deuxième préposition est accentuée, par rappel consonantique de la première, ce qui juxtapose les accents sur **de** et sur **fast**).²

Il faut retenir de cette perspective qu'elle inclut comme dimension constitutive du discours son phrasé : c'est à dire l'alliance des accents, de la ponctuation, et de l'organisation syntagmatique de l'énoncé. Ainsi se manifeste d'ailleurs non seulement l'oralité mais justement ce que nous avons signalé comme le corps dans l'écriture, avec ce que cela peut comporter d'impulsions inconscientes.

On voit donc tout le parti qu'on peut tirer d'une telle conception pour lire ensemble des textes maghrébins francophones et un poème-roman d'Aragon. Il y a une rencontre possible entre le surgissement imprévisible des productions de la créolisation, ce surgissement censé étonner la langue même dans laquelle il est formulé, et une théorie qui s'attache justement à repérer l'imprévu du sens dans la mise en jeu d'une relation prosodique, sémantique, métrique, bref rythmique. Chez Édouard Glissant la relation est décrite à tous les niveaux depuis les flux de population – et notamment le flux fondateur de la créolité, celui des esclaves

¹ Henri Morier, *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, Paris, PUF, 1975 (deuxième édition augmentée et refondue)

² Les exemples sont tirés du même livre, *Traité du rythme*, un manuel en fait, p. 142 et 155. Cf. Annexe en fin de la présente thèse.

déportés aux Antilles – jusqu’à la confrontation du créole et du français dans la pratique de l’écriture. La théorie du rythme de Henri Meschonnic est susceptible d’amener, semble-t-il, des éclaircissements quant à la nature poétique de cette relation : cette poétique naîtrait par exemple des confrontations entre tournures syntaxiques, lesquelles détermineraient une accentuation particulière susceptible de produire un rythme nouveau, transformation à la fois de la prosodie du français et de la prosodie du créole, et ou de la prosodie de l’arabe, du berbère ... Bref, cette théorie pourrait bien permettre d’entrer vraiment dans l’écoute du parler spécifique à telle ou telle œuvre francophone, ou même directement française finalement. Seulement, on l’aura compris, tout reste à faire une fois le principe admis : aussi bien le travail linguistique de comparaison de la syntaxe et de la prosodie en arabe dialectal, et en arabe littéraire, et dans l’un ou l’autre parler berbère suivant la langue parlée par l’écrivain, et en français, que le travail d’analyse du rythme au sens de Benvéniste et Meschonnic dans chaque œuvre particulière.

2. Du rythme au chaos, l’aventure épique du sujet dans l’œuvre.

Toute la poétique du rythme suggère qu’écrire est une aventure. Le dire resterait de l’ordre de la banalité, si des justifications concrètes n’étaient données en même temps. Henri Meschonnic les apporte dans sa réfutation de ce qu’il appelle l’idéologie du signe, construite par le structuralisme :

A partir de Benvéniste, le rythme ne peut plus être une sous-catégorie de la forme. C’est une organisation (disposition, configuration) d’un ensemble. [...] Le rythme est organisation du sens dans le discours. S’il est une organisation du sens, il n’est plus un niveau distinct, juxtaposé. Le sens se fait dans et par tous les éléments du discours. La hiérarchie du signifié n’en est plus qu’une variable, selon les discours, les situations. Le rythme dans un discours peut avoir plus de sens que le sens des mots, ou un autre sens. Le « suprasegmental » de l’intonation, jadis exclu du sens par les linguistes, peut avoir tout le sens, plus que les mots. Ce n’est pas seulement la hiérarchie du signifié qui est ébranlée, ce sont les divisions traditionnelles comme disait Saussure :

*syntaxe, lexicque... Le sens n'est plus le signifié. Il n'y a plus de signifié.
Il n'y a que des signifiants, participes présents du verbe signifier.¹*

Ce qui s'apparente à l'aventure dont nous parlons, c'est que le primat accordé à la relation (rythme) et au mouvement dans l'écriture (signifiant, participe présent du verbe signifier...) advient contre tout signifié préétabli, pour faire émerger une parole qui est action, située dans l'histoire, jamais encore dite de ce fait.

On comprend dès lors pourquoi Meschonnic définit sa critique du rythme comme une anthropologie : la prise en compte de l'oralité du discours abolit toute distinction entre littérature savante et littérature populaire, ou même d'ailleurs entre langue savante et langue ordinaire, ainsi qu'entre littérature écrite et littérature orale ; dans tous les cas, elle permet d'étudier dans l'énoncé l'histoire d'un sujet incluant cette partie du corps liée à l'écoute, l'interrelation à autrui, les poncifs qui les marquent et la remise en cause de ces mêmes poncifs par l'invention d'autres rythmes :

Le poème est un moment transitoire d'un je-ici-maintenant. Mais comme il est situé, il donne, au sens de Max Jacob, la sensation du fermé, tout en étant une unité ouverte.²

L'appellation de poème vaut ici pour l'œuvre entière, qui est à elle-même sa propre unité ; le fait qu'elle soit située dans le temps, l'espace et la culture, ce qui se repère aux valeurs qu'elle produit, confirme du même coup la portée anthropologique de son étude, puisque cette dernière va justement pouvoir saisir l'historicité de ce « je-ici-maintenant », l'aventure dans le temps et dans la culture que l'écriture permet de faire vivre en quelque sorte au sujet qu'elle constitue. C'est à ce titre que nous reprenons une conclusion très féconde à laquelle aboutit *Critique du rythme* : toute création littéraire est **épique**, car elle est précisément le récit de l'aventure d'un sujet, une plongée dans l'inconnu, et une confrontation aux valeurs rencontrées dans le langage. Meschonnic à ce propos cite le philosophe Alain, formulant la perception intuitive de ce qui fait un poème : « Or le poème nous emmène, et tel est le sens de l'épopée. » (Alain, « Vingt leçons sur les Beaux-Arts » in *Les Arts et les dieux*, 1931). C'est dans cette dimension de l'épopée que *Le Fou d'Elsa*, *La prise*

¹ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, p. 70

² Idem, p. 709

de Gibraltar et *L'amour, la fantasia* se rencontrent, non parce qu'ils raconteraient dans un style « épique » les combats de la guerre et de la conquête, mais parce que chacun à sa manière lance l'aventure d'une quête d'histoire, par la poésie. On voit bien dès lors pourquoi il ne faut pas s'arrêter à leur étiquetage en tant que romans pour deux d'entre eux, et poème pour le troisième : ils ont précisément en commun la même aventure. Il convient donc maintenant de réfléchir aux indices de composition accessibles à notre étude, à défaut, comme on l'a déjà dit, de pouvoir mener une étude comparative des langues en présence sous-jacente, l'arabe et le berbère.

a. Un exemple de récit combinatoire ou potentiel.

C'est à l'échelle de toute la composition, c'est à dire de l'œuvre en tant qu'unité, que nous allons pouvoir observer l'émergence d'une parole nouvelle, inattendue, parce que portée non par la causalité déclarée d'un récit « classique », mais par une structure en éclats où le lecteur doit lui-même retrouver sa trace prosodique et sémantique. Il est un exemple propre à la littérature arabe classique, que du moins les écrivains maghrébins lettrés connaissent, et que certains comme Rachid Boudjedra ou Abdelwahab Meddeb fréquentent par leurs lectures ; de surcroît cette structure en fragments semble accueillir dans sa composition les circonvolutions de la langue parlée et en jouer, par exemple à coup de digressions. Il s'agit de *l'adab*.

Soit un récit tiré du *Livre des Animaux* de Jahiz (IX^{ième} siècle) et rapporté par Abdelfattah Kilito :

Un homme est perdu, la nuit, dans le désert ; et il lui faut, à tout prix, retrouver ses semblables. Il a peut-être, pendant le jour, semé des cailloux sur son passage, ses pas ont dû marquer des traces sur le sol friable qu'il a foulé, mais dans la nuit noire, ni les cailloux, ni les traces ne sont perceptibles. Le péripatéticien a sans doute de bons yeux, des yeux saillants, plus près des choses que des yeux qui seraient creux, mais il n'a pas des yeux de chat. Que va-t-il faire alors ? Malin comme un singe il recourt au procédé suivant : il se met à aboyer (incroyable mais vrai) [...] bien entendu, s'il y a des chiens dans les parages, ils vont se mettre à aboyer à leur tour et ils signaleront (les

chiens hantent généralement les lieux habités) au marcheur perdu la présence des habitations et des hommes.¹

On pourrait croire qu'ici s'achève le récit, une solution rapide se présentant. Pas du tout. Abdelfattah Kilito reprenant le récit de Jahiz nous montre que la situation est porteuse d'un passé en amont, un passé à explorer ; elle est aussi porteuse d'un devenir à choix multiples. On pourrait remonter à la source des problèmes du voyageur : pourquoi errait-il dans le désert ? comment ses traces s'étaient-elles formées et perdues ? A quel rite initiatique le portait la nécessité de perdre sa langue pour aboyer ? On peut aussi envisager toutes les conséquences possibles d'un tel acte : et si après avoir aboyé il ne retrouve pas sa langue ? Et si sa famille, sa tribu ou le sorcier le rejettent alors (ce qui fait qu'il se perdra une seconde fois...), à moins qu'on ne le musèle et le fasse taire ? Que dire alors d'une autre conséquence envisageable : les chiens sont étrangers, ne le reconnaissent pas et le chassent ? Plus extraordinaire encore, d'autres hommes eux-mêmes perdus, répondent à son imitation par d'autres aboiements. Ou bien le nomade finit par rencontrer un campement humain, où l'on parle une autre langue que la sienne : il se pourrait alors qu'il passe pour une bête, ne parlant pas la langue de ses hôtes. Et quand bien même il s'essaierait à parler cette langue étrangère, voilà que son effort d'imitation le métamorphoserait momentanément en singe sous le regard de ses hôtes, ce qui fait entre autres conclure à Kilito :

Paradoxe de l'imitation : on veut être comme, mais au bout du compte, on indique seulement sa séparation. On ne reproduit que ce qu'on n'est pas, et le comme n'a jamais été une identité.²

Le récit de Jahiz a ceci de fascinant qu'il développe effectivement toutes les possibilités qu'il envisage : il ne faut pas s'attendre en le lisant à une résolution linéaire dans le temps ; il faut accepter de suivre les méandres d'une écriture qui travaille en boucles les potentialités de la situation première, revenant à celle-ci périodiquement pour en repartir. Ne nous arrêtons donc pas à la seule

¹ Abdelfattah Kilito, « Les mots canins » in *Du bilinguisme*, Paris, Denoël, 1985, pp. 205-218

² Idem, pp. 213-214

interprétation de ce conte comme parabole du bilinguisme¹, ce que ne fait d'ailleurs pas Abdelfattah Kilito dans l'article cité. Le texte de Jahiz en effet nous convie à une expérience de pensée tout à fait réjouissante qui tire sa richesse de l'apparent désordre sur lequel elle s'appuie pour développer des solutions sur le plan de la subjectivité. Le texte pose d'emblée un problème : chercher des solutions adéquates pour sauver un homme en perdition, notamment du point de vue du langage. Et il traite le problème non dans la réalité, mais dans l'invention d'une forme de récit dont la lecture labyrinthique cerne au plus près ce qui fait l'humanité de cet homme.

De quoi s'agit-il au juste ? Le récit de Jahiz rapporté par Abdelfattah Kilito est travaillé par la forme de l'*adab*, sorte de récit ou de texte potentiel dont les nombreuses circonvolutions évoquent au moins par analogie l'univers des fractales. Une des intuitions de ce développement est que les œuvres choisies pour cette étude construisent la spécificité de leur dire par référence à la parole conteuse, qui peut aussi être chant épique, d'où une rencontre inattendue de leurs rythmes avec l'*adab* de la littérature classique arabe qui en était lui-même imprégné. Or précisément les jeux de continuité dans la rupture et de différence dans la similarité ouvrent ces œuvres sur la transformation chaotique non seulement du français mais aussi vraisemblablement de la langue maternelle des auteurs.

Ce que montre très bien Kilito quand il rapporte le récit de Jahiz, c'est le progrès de la narration par itérations puis transformations successives : chaque nouvelle potentialité est rattachée à la situation initiale du nomade, et développe cette dernière dans une direction ou une autre, à la recherche moins de solutions que de découvertes dans la configuration aléatoire du réel. Ainsi l'*adab* est-il marqué par un rapport au temps très particulier où chaque nouveau développement contient à la fois le passé, le présent et l'avenir sans préjuger du déroulement global du récit ni de son issue. Pour définir l'*adab*, dans son

¹ Dans l'entretien qui fait suite à la communication de A. Kilito, certains participants néanmoins ont souligné ce qu'il pourrait y avoir de désabusé dans une chute du récit où le nomade finalement se retrouverait étranger aux autres. Abdelhaï Diouri évoque la violence qui « chiennise » les gens, leurs relations, et Michel Bouvard appelle les bi-, tri-, polylingues à ne plus avoir peur de la nuit, de la perte d'identité, du risque de l'aboïement dans le désert (p. 223)... Mais quant à nous, nous nous référons à l'idée très glissantienne que la différence qui surgit lors de la créolisation de la langue est au contraire porteuse de créativité.

acception narrative (car par ailleurs dans la culture arabe classique la notion d'*adab* peut aussi renvoyer à la culture et aux bienséances dans leur ensemble), on peut emprunter à Abdelwahab Meddeb la réflexion qu'il fit lors du colloque déjà cité précédemment :

Ce qui caractérise telle méthode [celle de l'adab], c'est la dissémination et la discontinuité. L'information est divisée au gré de la mêlée des genres, sans que la rigueur se dilapide. [...] Ainsi le texte entretient l'illusion d'une genèse orale sans succomber pour autant à l'inflation propre à ce débit. Un tel état du texte ne sied pas à l'esprit « classique » des orientalistes ; en telle procédure, ils ne voyaient qu'absence de charpente, désordre, incapacité de rassembler, d'articuler, de classer.¹

Et de donner un peu plus loin l'exemple critique des *Mille et Une Nuits*, autre référence essentielle du récit arabe, malencontreusement traduites et publiées sous un classement thématique par René Khawam chez Phoebus, quand il aurait fallu au contraire en préserver le « désordre » structurel, porteur de sens et de civilisation, au lieu d'en dénaturer le rythme. L'intérêt de cette définition saisie dans le vif d'un entretien est double. D'une part elle expose le conflit de deux mises en ordre de la pensée, en soulignant la déperdition de sens qu'une lecture « orientaliste » peut infliger à un texte « oriental ». Il y a pour un(e) lecteur(trice) français(e) toujours une leçon à tirer de la réduction que nous faisons subir aux œuvres lors de nos opérations de classement ; et la nécessité qu'il y a à lire les textes classiques arabes. D'autre part cette définition met en évidence la complexité de l'*adab* qui crée de la signifiante, c'est à dire un continu, avec de la fragmentation, rejoignant en cela l'aventure épique dont nous parlions plus haut. On peut tenter de modéliser le phénomène par un détour vers l'univers des fractales.

b. Du désordre à l'ordre du chaos.

Quoique la démarche pose un certain nombre de problèmes qui peuvent faire polémique, c'est vers les mathématiques appliquées à la physique contemporaine,

¹ Ibidem, p. 221

dans leur effort pour modéliser l'irrégularité et la turbulence, que nous nous proposons de regarder.

Certes, l'« affaire Sokal » et les violentes querelles qu'elle a suscitées entre 1995 et 2000 doivent inciter à la prudence¹. Nous tenons aussi en grande estime la critique que le philosophe Jacques Bouveresse adresse à une dérive pseudo-mathématique qui a été et est encore à la mode dans certaines pratiques de la philosophie et de la théorie critique². Pour autant la querelle n'est pas nouvelle dans son principe³ et l'analogie, identifiée comme telle ne doit pas inhiber la moindre tentative d'utiliser telle notion, même sous forme métaphorique, quand elle permet de se représenter une forme ou un processus : elle a alors valeur d'exemple. C'est pourquoi, à condition de s'entourer de précautions quant à la définition des termes employés et des analogies auxquelles ils peuvent faire penser, il ne semble pas illicite de faire appel à certaines observations relevant de la physique dite du chaos pour caractériser le principe de digression et de dissémination qui fonde certains textes.

Tout d'abord, la notion même de chaos doit être ici précisée. En effet, lorsque les physiciens appréhendent les phénomènes marqués par l'irrégularité et la turbulence, ils ne les envisagent pas comme produits par le seul hasard, sinon à quoi bon tenter de les étudier ? Ils parlent d'un chaos déterministe, ce qui est tout un programme. Bien que cette appellation semble sémantiquement contradictoire, elle permet pourtant de rendre compte de ce que la matière ou les phénomènes dynamiques en apparence aléatoires sont néanmoins organisés suivant des modalités qui sont à étudier. Ainsi le chaos n'a plus ici tout à fait la signification qu'il avait en grec ancien où il renvoyait au vide originel, à l'espace infini et au

¹ Pour en prendre connaissance, on peut se rapporter d'une part au livre que Sokal et Bricmont ont publié à la suite du canular de Sokal dans la revue *Social Text* (Alan Sokal et Jean Bricmont, *Impostures intellectuelles*, Paris, Odile Jacob, 1997), d'autre part aux archives de journaux comme *Le Monde* ou *Libération* qui se sont fait largement l'écho de la polémique entre 1996 et 1997, ainsi qu'à un numéro de la revue *Alliage* qui fait le point sur les retombées de cette affaire (sous la dir. de Baudoin Jurdant, *Impostures scientifiques. Les malentendus de l'affaire Sokal*, Alliage, n°35-36, été-automne 1998, Paris/Nice, La Découverte-Alliage)

² Jacques Bouveresse, *Prodiges et vertiges de l'analogie. De l'abus des belles-lettres dans la pensée*, Paris, Raisons d'agir, 1999

³ On en trouve un intéressant historique dans le livre de Paul Braffort, membre de l'Oulipo, *Science et littérature. Les Deux cultures, dialogues et controverses pour l'an 2000*, coll. Jardin des sciences, Diderot Multimedia, 1998, qui fait remonter ces controverses à la querelle des Anciens et des Modernes en France au XVII^{ème} siècle

désordre. Il signale seulement le fait que les phénomènes qu'on regroupe sous son nom se produisent selon une causalité non linéaire, qui échappe largement à l'observation, et qui nous les fait donc prendre pour des événements de hasard alors que ce n'est pas le cas. Donc ce chaos est déterministe dans la mesure où on peut trouver ces causes et leur combinatoire. Les phénomènes concernés sont dynamiques, c'est à dire dotés d'une force, d'une capacité de transformation au cours du temps (ils ne sont pas en équilibre), et ils sont soumis à des interactions plus ou moins aléatoires. Le fait que les interactions sont nombreuses rend le phénomène difficilement prévisible, tant les variables qui font son dynamisme peuvent être fines, indécélables. Ce fait n'a vraiment été théorisé qu'au 20ème siècle bien qu'il soit connu depuis longtemps maintenant ; il a notamment été repéré par Poincaré lorsqu'il observait dans l'aire de révolution des planètes du système solaire de légers décalages par rapport au mouvement calculé par Newton : « Une cause très petite, qui nous échappe, détermine un effet considérable que nous ne pouvons pas voir, et alors nous disons que cet effet est dû au hasard ».

Cette conception est relativement facile à comprendre lorsqu'il s'agit de phénomènes météorologiques par exemple (on reconnaît la métaphore maintenant éculée du battement d'aile de papillon engendrant un cyclone quelques milliers de kilomètres plus loin et quelques jours plus tard...). Mais il semblerait qu'elle puisse aussi entrer en jeu dans la compréhension de la créativité d'une part, dans l'analyse de la lecture, créatrice de signification, d'autre part. En ce qui concerne la créativité sous toutes ses formes, son surgissement inopiné après un long travail infructueux a déjà fait l'objet d'un rapprochement avec l'idée de chaos déterministe. Quelques anecdotes l'illustrent, comme celle d'Archimède découvrant le moyen de calculer la quantité d'or contenue dans la couronne du roi en entrant dans sa baignoire et en faisant monter le niveau d'eau (Eurêka !) ou celle de Poincaré trouvant la solution d'un problème de mathématiques sur lequel il était bloqué depuis des mois en se hissant sur le marchepied d'un omnibus. Ces récits mettent en scène l'incongruité du jaillissement de la solution par rapport aux actes banals auxquels se livraient alors les inventeurs de la trouvaille. Mais à supposer qu'on puisse plonger dans leur imaginaire, on finirait sans doute par trouver qu'un changement très mince de perspective ou d'angle de vue, provoqué

par cette même action banale, a permis soudain de parvenir au résultat. On peut aussi se représenter le moment de la trouvaille comme celui de la convergence entre des mouvements de pensée (donc de langage) situés auparavant sur des plans différents dont le penseur pendant longtemps n'a pas vu l'articulation, alors que tout à coup c'est ce point de convergence qui lui apparaît :

L'effort mental du créateur peut être décrit comme formant des cercles autour du problème ou de la tâche créative, bifurquant vers de nouveaux plans de référence, retournant au premier plan, se ramifiant vers un autre ou vers des plans situés au cœur d'autres plans. Cet effort mental engendre un flux loin de l'équilibre qui déstabilise les cycles limites de la pensée usuelle. Il a également pour effet de coupler et de bloquer en phase la rétroaction entre plusieurs plans de référence et d'engendrer spontanément un début d'auto-organisation.

L'aptitude à sauter d'un plan de référence à un autre tout en couplant différents de ces plans semble dépendre de la sensibilité du créateur aux nuances.¹

Il pourrait être fructueux d'appliquer cette notion de rétroaction à l'analyse du texte littéraire. En effet, non seulement le surgissement des digressions mais aussi tout le travail de correction et de réécriture dont l'œuvre est le produit et qui installe d'office la lecture au cœur du processus d'élaboration du rythme, constituent vraisemblablement des détournements de plan avant la convergence rythmique finale. L'expérience de lecteur que revendique Aragon, et dont nous avons déjà fait état, va évidemment en ce sens. L'accumulation même des digressions procède à la fois d'une itération ou répétition d'une même action de détournement du plan précédent de l'écriture, et d'un changement : dans le rythme, tout nouvel ajout vient remettre en cause de l'intérieur l'échafaudage précédent. Dans le cours de l'*adab*, par exemple, chaque digression ou chaque boucle de rétroaction, à la fois pousse une nouvelle potentialité dynamique du récit et transforme irrémédiablement le sens précédent, de telle sorte que celui-ci se modifie de proche en proche par accumulation et entrelacement. Cette organisation de la parole conditionne également la lecture. On sait que la lecture n'est pas linéaire : les yeux balayent les segments de phrase, les lignes, la page ;

¹ John Briggs et F. David Peats, *Un miroir turbulent*, Paris, InterEdition, 1991, p. 194

le phénomène global de la ponctuation, non réductible aux signes de ponctuation, guide ce balayage et fait que le sens même de la parole se constitue non de façon totalement logique, mais par répétitions successives, et contamination de proche en proche des signifiants. Pour peu que le texte soit digressif, ce phénomène mouvant de balayage et d'itération est décuplé, et favorise la mise en jeu de la subjectivité du lecteur dans la lecture.

c. Le modèle de l'image fractale.

L'image finale rendue par une telle structure a justement été modélisée en physique mathématique pour permettre de rendre compte de phénomènes irréguliers comme une côte rocheuse, un flocon de neige, une soudure de matériaux différents ou encore pour figurer le processus qui conduit à la naissance d'un cyclone, un raz de marée ou même l'évolution d'une maladie cardiaque. Il se trouve que cette image, projection idéalisée du phénomène, est d'une remarquable homogénéité d'un phénomène chaotique à l'autre, ce qui laisse penser aux physiciens qu'il s'agit d'une dimension universelle de la nature : elle peut être décrite comme une arborescence, tel l'arbre pulmonaire, la structure des cristaux de gel ou un agrégat de limaille de fer sur un aimant... Pour réaliser cette modélisation qui permet de décrire de manière simplifiée l'irrégularité itérative de la nature, les physiciens ont recours à des fonctions mathématiques appelées « fractales ». Leur nom a été inventé par le premier théoricien qui les a mises au point, Benoît Mandelbrot, à partir du participe passé latin « fractus », pour « irrégulier ou brisé », et du mot fraction. Il y a une raison à cela, c'est que la plus petite unité de la structure s'obtient par réduction fractionnaire de la plus grande. Ainsi, chaque unité d'un rang donné est un reflet exact de l'ensemble des unités de rang supérieur. Bien entendu, cette figure peut se dérouler à l'infini, aussi bien dans le sens de l'infiniment grand, que dans le sens de l'infiniment petit, tout en portant le paradoxe d'être finie : Benoît Mandelbrot donne l'exemple d'une côte rocheuse, limitée dans l'espace, mais dont chaque facette est susceptible d'être réduite à un enchaînement de fragments similaires à la facette qu'on vient de réduire. Il faut préciser que ce qui est strictement auto-similaire dans la figure géométrique de la fractale ne l'est pas dans la nature : la même côte rocheuse ou l'arbre pulmonaire présentent des accidents, des fantaisies de forme que ne présente pas la figure mathématique. Mais cela n'invalide pas le modèle

mathématique comme schématisation du rapport entre infini et finitude dans le phénomène. On retrouve donc de manière métaphorique la réflexion sur l'immanence et la non immanence qui occupait le chapitre 2 de ce travail. En ce qui concerne le texte littéraire, on peut faire la même remarque : il ne se contente pas de redire indéfiniment la même chose. Mais la théorie du rythme n'est pas étrangère aux anagrammes de Saussure : elle tient compte du fait que ce qui signifie dans l'œuvre s'entend en écho de la plus petite unité de sens, à la plus grande, et se développe donc en arborescence tout au long de la lecture.

La portée de cette figuration fractale est telle que d'autres secteurs des sciences humaines réfléchissent à l'application de la nature fractale des phénomènes à leur propre discipline. Les rêves humains par exemple semblent avoir à faire avec une telle structure :

Les chercheurs pensent [le psychiatre Montague Ullman et d'autres, aux Etats-Unis], que l' « histoire » du rêve renferme des répétitions des principaux soucis du rêveur. Des réflexions de ces soucis peuvent se retrouver tant dans l'histoire globale que dans les détails de plus en plus fins.

L'attrait de l'objet fractal est peut-être dû en partie au fait que, dans chacune de ses parties, on retrouve une image du tout, une image dans le miroir.¹

On aura reconnu au passage dans cette reproduction en abîme les principes de métonymie et de synecdoque dont on sait depuis Freud qu'ils organisent le rêve. Mais la modélisation fractale nous montre en outre que chaque occurrence est solidaire des autres et que c'est la mise en relation - ou le mouvement qui pousse à la solidarité globale- qui sont porteurs de la créativité du rêve. Finalement, qu'il s'agisse des parties du rêve, des fragments du récit potentiel, ou de la mise en relation d'accents, de structures syntaxiques ou même de mots empruntés à des langues différentes, il semblerait qu'on en revienne sans cesse à la prise de conscience d'un continu de la signifiante, non pas malgré l'hétérogénéité des éléments en présence, mais précisément en raison de leur caractère hétérogène : c'est parce qu'ils sont composites qu'ils se répondent, prosodiquement,

¹ Idem, p. 111

rythmiquement, dans un résultat qui semble aléatoire ou imprévisible – et pourtant une étude serrée du détail de leurs relations permettrait exactement de reconstituer ce qui les fait s'accrocher les uns aux autres. En outre, chaque nouvelle lecture est à même d'y déceler un nouveau rythme, pour peu que la formulation écrite soit porteuse de suffisamment d'ouverture, et de possibilités de combinaisons.

d. Chez Glissant, une esquisse imprécise.

Il se trouve que les propriétés du modèle fractal ne sont peut-être pas étrangères à la réflexion d'Édouard Glissant quand il développe sa définition du « chaos-monde ». Le volume III de sa *Poétique* fourmille par moments de références directes ou indirectes au lexique de la physique contemporaine, mais sans toutefois qu'il produise de justification sur leur utilisation. Il adopte en quelques sortes la position de la plus grande ambiguïté sur le sujet, en maniant la prétérition :

Nous n'aborderons pas à cette turbulence par les moyens que mettent en œuvre les théoriciens et les apprentis du Chaos. Nous ne disposons pas des ordinateurs qui eussent pu suivre les flux des cultures, les nœuds des poétiques, la dynamique des langues, les phases des histoires confrontées. Faut-il souhaiter qu'un jour notre imaginaire de la Relation puisse être confirmé dans les formules que nous lirions sur l'écran de la machine ? L'accident, qui est le bonheur du poétique, est-il apprivoisable par les circuits ? Les turbulences du chaos-monde seraient-elles ainsi (dans et par l'analyse instrumentale) apparentables à celles du Chaos ? Quelles seraient donc les conséquences d'une telle intrusion ?¹

Turbulence, nœuds, phases... tous des termes empruntés au lexique de la physique du chaos, qu'il est sans doute facile de manier en s'en jouant. Mais il est assez décevant de constater que toute cette terminologie figure de manière presque strictement ornementale dans le texte ci-dessus, d'autant qu'une approche scientifique symbolisée par le recours à l'ordinateur y est justement repoussée. Que dire alors des majuscules attribuées au chaos, et à la relation, si ce n'est qu'elles allégorisent le phénomène, dans une démarche volontariste de « poétisation » qui

¹ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation, Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990, p. 153

cherche à s'opposer à la démarche de l'analyse et de la science ? On trouve confirmation de cette contradiction entre désir de science, de façade, et refus de cette dernière dans un autre passage qui plaide contre la technique, en affirmant de manière assez convenue les limites de la machine et la vulnérabilité des systèmes informatiques aux virus :

J'ajouterai, dérivant follement dans l'hypothèse, que le virus manifesterait la nature fractale du système ; ce serait le signe de l'intrusion du Chaos, c'est-à-dire l'indicateur irrémédiable du caractère asynchrone du système. On imaginerait ainsi cet autre inimaginable : l'ordinateur, l'instrument privilégié de l'analyse du Chaos, serait envahi, habité par celui-ci. [...] L'obstination de la pensée analytique permet de différer à l'infini cette perspective. Mais en vérité, seul l'imaginaire humain n'est pas contaminable par ses objets. Parce que, seul, il les diversifie infiniment, les ramenant tour à tour à un éclat d'unité. Le dernier moment de la connaissance est toujours une poésie.¹

On appréciera si on veut la virtuosité avec laquelle la digression sur l'ordinateur vient suggérer la connaissance que l'auteur aurait de certains concepts, comme celui de fractalité, qu'il met lui-même en scène par le truchement mimétique de la digression, et par la mise en abîme du chaos dans un développement sur le chaos-monde... Mais comment échapper au sentiment que ce développement reste gratuit, bien qu'il n'hésite ni à la grandiloquence, ni à l'affichage d'un lexique technique, sans autre forme de justification qu'un élan oratoire ? Alors que le concept de « relation » est porteur d'une remise en question idéologique importante – remise en question de l'individu centré sur son identité et dans l'exclusion d'autrui – les artifices d'éloquence, et la dérobade quant à la justification des outils de pensée proposés aboutissent à un retour en arrière sur des valeurs convenues : celles d'un humanisme individualiste célébrant l' « imaginaire humain » dans une généralité qui n'invente rien.

Si nous avons tenu à souligner de tels passages c'est pour mieux plaider la cause d'une recherche de connaissance critique des textes littéraires, qui accepte de réfléchir à ce que ces derniers ont d'inattendu et de créatif. Cela vaut mieux

¹ Idem, p. 154

qu'un survol. Le recours au modèle fractal n'est pas là pour « faire scientifique » ; il a seulement le mérite de figurer la matérialité dynamique de la signifiante, et d'inciter à étudier cette dernière. Il s'agit donc de prendre Édouard Glissant aux mots : cherchons vraiment à discerner comment l'imaginaire « diversifie » ses propres objets dans l'écrire, pour les ramener à un « éclat d'unité »... Travaillons sur la fractalité du texte.

TROISIÈME PARTIE

**Étude comparée des trois œuvres : l'histoire ou
l'avenir du présent.**

Avertissement¹ : il va être question à plusieurs reprises dans toute cette partie d'analyse rythmique des trois œuvres. Qu'on nous pardonne par avance les difficultés de notation des accents sur les syllabes que suppose un tel travail. En effet, autant il est possible de marquer les accents brefs ou longs sur une voyelle, phénomène prévu par le traitement de texte, formaté pour scander le latin et le grec ancien, autant il est impossible avec Word de marquer des accents sur des syllabes entières comme il faudrait pouvoir le faire avec l'analyse rythmique du texte en français. Sans doute ce type de travail est-il trop nouveau pour avoir été déjà prévu dans les caractères spéciaux de la rubrique « Format » du traitement de texte. Nous avons donc opté pour une adaptation, qui semblera peut-être un « bricolage », et qui consiste à souligner de la manière suivante :

Souligné, en caractère gras, un accent consonantique : **p**

Surmontée d'un trait dessiné, une syllabe accentuée, notamment en fin de groupe de mot : $\bar{v}ent$

Séparation de deux segments, par une pause syntaxique et /ou métrique : /

Séparation de deux segments dans le cas d'une césure : //

Signalement parfois d'un contre-accent, par une flèche pleine : 

¹ Avertissement repris dans l'Annexe qui récapitule les différents mode d'accentuation du français.

INTRODUCTION

Est-ce l'avenir que je vois ? Ou le miroir a-t-il glissé qui se vantait de le réfléchir, donnant image d'angle inattendu à ce février de 1492, un présent inachevé, où tout semble surprise, et crainte, suite d'une histoire inconnue, à quoi je ne sais comment me tenir pour contemporain...¹

Ces paroles sortent du rêve agité du Medjnoun, caché dans une grotte du Cholaïr. *Le Fou d'Elsa* en est à sa sixième et avant-dernière partie, à condition de mettre momentanément de côté le lexique final qui en nourrit pourtant la lecture. Car la Sixième Partie tout entière joue un rôle fondamental dans l'œuvre en ce qu'elle tend le lien entre le « Débat de l'avenir », p. 160, avec les poèmes qui lui font suite² et l'article « Histoire » du lexique, p. 438. La confrontation de la cinquième strophe du poème « Zadjal de l'avenir » et de l'article « Histoire » va donner tout de suite la mesure d'une telle tension :

| | |
|---|--|
| « Zadjal de l'avenir », strophe 5, p. 165 | Article « Histoire » du Lexique, p. 438 |
| <i>L'homme excepté rien qui respire Ne s'est inventé de l'avenir Rien même Dieu pour qui le temps N'est point mesure à l'éternel Et ne peut devenir étant L'immutabilité divine L'homme est un arbre qui domine Son ombre et qui voit avant</i> | <i>Histoire : mot français désignant dans tous les pays du monde une justification d'apparence scientifique des intérêts d'un groupe humain donné par le récit ordonné et interprété de faits antérieurs. Devrait un jour changer de nom (comme l'alchimie se mue en chimie) lorsqu'il y aura glissement suffisant de cette discipline d'état vers la science à proprement parler.</i> |

¹ Aragon, *Le Fou d'Elsa*, 6ème section « La Grotte » - IV Mélibée ou les conversos, p. 342

² 3^{ème} section « 1490 » - chapitre Les Falâssifa – IV Débat de l'avenir, p.160

D'un côté le Lexique propose une définition et en même temps une revendication critique : ce qu'on appelle histoire, dans le droit fil d'une interprétation marxiste, n'est qu'un récit de compromis avec une idéologie dominante ; est encore à venir une science historique méritant le nom de science. Le discours du Lexique est didactique, et présente la démarche d'écriture historique sous l'angle institutionnel d'un lieu de production, « une discipline d'état », tenue par un groupe d'intérêts. Cette définition éclaire la prise de position que nous avons précédemment présentée dans l'étude du Prologue ; elle situe précisément la volonté de corriger les falsifications historiques produites par les vainqueurs sur les vaincus. De l'autre côté, l'écriture poétique échappe à la démarche didactique, en explorant beaucoup plus que l'histoire au sens institutionnel du terme. Elle explore en effet le temps, selon une démarche où la poésie le dispute à la philosophie. Il ressort de cet approfondissement de la méditation une conception du temps et de l'histoire qui confirme la très grande part d'incertitude que supposait déjà ce que nous avons appelé la forme fractale du texte en deuxième partie du travail. Sans entrer plus avant pour l'instant dans les passages précédents, ni dans la critique qui en a été faite¹, il est fructueux pourtant d'observer l'implication réciproque de la prosodie et du sens dans l'extrait cité en début de partie, qui fait écho à la cinquième strophe du « Zadjal de l'avenir ». Cette implication est maximale : par l'accentuation prosodique et métrique, elle fait entendre et saisir ce glissement d'angle du miroir de l'avenir dont parle le poète, et affirme la non répétition du passé. Elle associe fortement l'inconnu à venir et la mise en doute de ce qu'est la conscience du présent, cette contemporanéité que le texte interroge : le pronom relatif tonique « à quoi », souligne l'indétermination de son antécédent, l'« histoire inconnue », en faisant un écho prosodique au [k] de « inconnue » (de ce fait, il est marqué par un contre-accent², où se joue justement la signifiante du texte). L'interrogation indirecte « je ne sais comment me tenir pour contemporain » appelle, elle aussi, par le contre-accent sur le [k] de « comment », le [k] de « contemporain ». Le texte

¹ Nous faisons ici allusion au commentaire de Maryse Vassevière dans son article « La métaphore de Grenade ou l'inscription du temps dans *Le Fou d'Elsa* » in *Le rêve de Grenade. Aragon et le Fou d'Elsa*, Actes du colloque déjà cité, pp. 133-149. Le paragraphe sur la « fausseté du Zadjal de l'avenir » nous semble être réducteur et ne pas clairement prendre en compte la réflexion d'Aragon sur le devenir et ses implications.

² Pour ce qui est de l'accentuation et de ses mécanismes, voir en annexe les fiches tirées de Dessons et Meschonnic, *Traité du rythme, Des vers et des proses*, déjà cité.

construit ainsi une chaîne de signifiants « quoi », « inconnue », « comment », « contemporain », qui lie prosodiquement les termes en organisant la mise en doute du présent (ou du contemporain), par affirmation que l'histoire n'est pas une série de répétitions du passé ; le miroir, en effet, qui est censé réfléchir l'avenir - et comment ? si ce n'est en renvoyant une image du présent lui-même aboutissement des événements passés - ne reproduit rien, mais donne à voir un présent problématique, source des interrogations du poète. Or la strophe cinquième, tirée du poème « Zadjal de l'avenir » annonçait déjà cette idée en opposant l'immutabilité divine (« ...rien / ne s'est inventé l'avenir / Rien même Dieu... ») soulignée par le participe présent « étant », au devenir temporel de l'homme inventant l'avenir. Il y a dans la conception du temps et de l'histoire qui s'élabore ici une portée étonnamment novatrice, de l'ordre des ces intuitions poétiques précédant ou accompagnant la connaissance scientifique.

Reprenons pour justifier une telle proposition les propriétés fractales que le texte nous semble pouvoir avoir en commun avec les phénomènes dynamiques et chaotiques de la physique. Le déploiement rythmique de la signifiante, déploiement qui ressemble à un mouvement en arborescence, nous l'avons vu dans l'approche théorique, vient s'opposer à la linéarité de la lecture, et déborde cette dernière. Même si les conditions de la lecture demeurent – quoique, on va l'étudier, le jeu des insertions des épigraphes, citations et lexique, dans le texte, remet ces-ci en question –, au parcours linéaire des phrases se combine la chambre d'écho accentuelle et prosodique qui fait résonner la signifiante au-delà de ce qu'on saisit à la lecture : la signifiante se construit à partir de ce qu'on ne sait pas toujours avoir entendu, tout en l'ayant capté. C'est là, dans le développement de ce qui s'apparente à une turbulence du texte, incitant à la relecture et à la découverte, que l'histoire, en tant que création de la subjectivité, prend naissance.

L'aventure de la lecture du *Fou d'Elsa*, de *L'amour, la fantasia* et de *La prise de Gibraltar* est cette découverte d'une histoire à naître, qui n'est jamais la pure répétition de ce qui s'est passé, ou de ce qui a été lu par les écrivains. Aussi ce que nous pensons pouvoir nommer l'écriture romanesque et poétique de l'histoire dans ces trois œuvres n'est-il pas un acte d'archivage ; et la raison de cette négation n'est pas à chercher dans le déploiement de la sensibilité individuelle des

écrivains, nuancant leur perception de l'histoire collective par le récit de leur expérience personnelle. Autre chose se joue dans ces trois œuvres : l'acte de naissance d'une conception de l'histoire comme un devenir perpétuel, où les catégories du passé, du présent et de l'avenir se télescopent, car l'écriture puis la lecture rendent à tout moment non le passé mais la présence du passé, dans un processus de découverte du sujet, et de son avenir possible.

Cette idée fait relativement penser à la « flèche du temps » telle que la physique du chaos l'a inspirée aux physiciens et aux chimistes. On peut souligner à ce propos comment Ilya Prigogine, prix Nobel de chimie, la définit et la relie à un ensemble de phénomènes physiques puis humains :

Une des grandes surprises de ce siècle [le 20^{ième}] fut la découverte des systèmes dynamiques dans lesquels apparaît une « flèche du temps ». Ces systèmes dynamiques sont les systèmes chaotiques ou systèmes, je m'excuse du jargon, non intégrables de Poincaré. [...]

Donc, à côté de la révolution quantique et de la révolution de la relativité, il y a une troisième révolution peut-être aussi importante, et c'est la révolution liée à la branche la plus ancienne de la physique, la dynamique, qui, maintenant, s'écarte de l'idéal de certitude et d'intemporalité^{1,2}.

Cette définition vient à l'appui de toute une conférence pour réfuter le principe de base sur lequel s'appuie l'astrophysicien Stephen Hawking dans son œuvre *Une brève histoire du temps* (Flammarion 1989) : un principe fixiste, lié philosophiquement à la conception cartésienne, et théologiquement à la croyance en Dieu, selon lequel « le temps est une illusion ; l'univers est. ». Pour réfuter cet idéal, Ilya Prigogine se fait à la fois historien et critique, en le rattachant aux conceptions qui ont prévalu au 17^{ième} siècle, au moment de l'élaboration du *Discours de la Méthode*, fondement de la science occidentale dans sa recherche de la certitude et des « Lois » de l'univers :

Descartes vient à un moment tragique de l'histoire européenne, au moment des guerres de religion, à un moment où les protestants ont

¹ C'est nous qui surlignons en caractère gras.

² Ilya Prigogine, *Temps à devenir. A propos de l'histoire du temps*, coll. Les grandes conférences, FIDES – Musée de la civilisation, Canada, 1993, p. 33

leur vérité, les catholiques ont la leur, les uns ont une certitude, les autres ont une autre certitude, des certitudes conflictuelles. Aussi le propos de Descartes est-il de concevoir une certitude qui soit accessible à tout le monde, une certitude que tout le monde pourrait partager et qui serait un élément de paix, de concorde possible entre les hommes. C'était donc tenter de sortir d'une situation tragique que d'introduire cette idée de certitude à la fois dans les sciences (en exigeant qu'elles doivent s'inspirer des mathématiques, de l'arithmétique et de la géométrie) et, en philosophie, (avec l'idée du cogito) une certitude que tout le monde peut reconnaître.

L'idée de certitude apparaît ainsi comme un moyen de dépasser le tragique de l'histoire, d'aller vers un univers où il n'y a plus de doute, un univers où il n'y a pas de guerres de religion, un univers où on peut dépasser les vicissitudes de l'histoire.¹

Le corollaire de ce principe de recherche est à trouver dans la distinction des deux « cultures », soit la culture scientifique d'une part, et celle des sciences humaines d'autre part ; la première postulant, du moins dans son raisonnement classique, une symétrie entre le passé et le futur tandis que la seconde admet a priori l'existence du choix et de l'incertitude. Or par souci de donner à la critique littéraire ses lettres de noblesse scientifique, et souvent aussi par fascination pour la rigueur mathématique ou géométrique des sciences exactes, les chercheurs en littérature comparée, de même que les spécialistes de l'intertextualité, ont plus travaillé à mettre en évidence des invariants littéraires et à classer les formes

¹ Idem, p. 15-16. On pourra se reporter par exemple, pour se convaincre de l'intérêt porté par Descartes à l'acquisition d'une certitude, à la méthode très connue du doute appliquée à soi-même dans la « Seconde Méditation » : *...Je suppose donc que toutes les choses que je vois sont fausses ; je me persuade que rien n'a jamais été de tout ce que ma mémoire remplie de mensonges me représente ; je pense n'avoir aucun sens ; je crois que le corps, la figure, l'étendue, le mouvement, et le lieu ne sont que des fictions de mon Esprit ; qu'est-ce donc qui pourra être estimé véritable ? Peut-être rien autre chose, sinon qu'il n'y a rien au monde de certain. [...] Mais je me suis persuadé qu'il n'y avait aucun ciel, aucune terre, aucuns esprits, ni aucuns corps, ne me suis-je donc pas aussi persuadé que je n'étais point ? Non certes, j'étais sans doute si je me suis persuadé, ou seulement si j'ai pensé quelque chose ; mais il y a un je ne sais quel trompeur très puissant et très rusé, qui emploie toute son industrie à me tromper toujours ; il n'y a donc point de doute que je suis, s'il me trompe ; et qu'il me trompe tant qu'il voudra, il ne saurait jamais faire que je ne sois rien, tant que je penserai être quelque chose... On aura reconnu au passage le développement qui amène la célèbre formule « cogito ergo sum », soit « cette proposition : Je suis, j'existe, est nécessairement vraie, toutes les fois que je la prononce ou que je la conçois dans mon esprit ». Il saute aux yeux qu'avec une telle perspective de recherche centrée sur l'être en soi, la question du devenir et de l'histoire est gommée, annulée.*

vues sous l'angle de la rhétorique, qu'à rendre compte de leur potentiel de signifiante aléatoire ou imprévisible (on reconnaîtra ici une partie des critiques effectuées au Chapitre 2 des Approches théoriques). Ainsi, de même que les physiciens et les chimistes en sont venus au 20^{ième} siècle à mesurer qu'il y avait une dichotomie entre l'idéal de certitude à atteindre dans l'étude des phénomènes simples (position qui repose sur une conception du temps fixe, pure répétition du passé dans le présent et le futur) et la nécessité de prendre en compte le rôle essentiel du devenir dans les phénomènes physiques, chimiques ou biologiques imprévisibles (position qui reconnaît l'instabilité et le chaos dans la constitution de la nature), de même il y a un paradoxe certain à étudier les œuvres du 20^{ième} siècle aux prises avec l'histoire en ne les envisageant que sous l'angle de ce qu'elles seraient censées reproduire, quand l'enjeu se situe dans les transformations du présent par le passé qu'elles proposent et qui jouent à tout moment dans la lecture, pour le lecteur lui-même..

À l'opposé des certitudes qui arrêtent le temps en réduisant la complexité des phénomènes à la répétition éternelle des mêmes lois de fonctionnement, les trois œuvres qui nous intéressent acceptent la confrontation de plein fouet avec le tragique de l'histoire et l'aléatoire de l'avenir. Plus encore, elles ramènent le passé et l'avenir au présent subjectif du récit et de la découverte poétique. Et cela ne tient pas strictement au fait qu'elles tentent une reconstitution du passé, ou une variation thématique sur les affres de la guerre vécue, ou encore un parcours d'une guerre à l'autre... On va voir que leur écriture et la lecture qui se trouve conditionnée par cette dernière admettent un principe d'incertitude, matérialisé par la nécessité d'aller et venir dans le récit, au gré des insertions, des fragmentations de toutes sortes où s'élabore un sujet inquiet, en devenir. Une fois mis en évidence les mécanismes de cette lecture, spécifiques au travail du collage et de la citation, on observera comment le récit poétique synthétise passé, présent et futur en un seul avènement renouvelé. Il restera alors à tenter de caractériser quelle voix chaque œuvre particulière fait entendre dans son effort épique.

A. QUESTIONS DE RYTHME : FEUILLETAGE ET FRACTALITE DU RECIT D'HISTOIRE.

On se souvient que pour « entrer » dans *Le Fou d'Elsa*, Hervé Bismuth poussait jusqu'à son terme la notion de « seuil » élaborée par Gérard Genette, et jouait de cette métaphore pour évoquer la difficulté de pénétrer la citadelle de Grenade aussi bien que la forteresse de l'œuvre... Nous proposons de repartir de sa clé d'entrée, ces fameux « seuils » que sont les épigraphes ainsi que les pseudo-paratextes (Prologue et Lexique et Notes), pour aborder les trois œuvres de notre étude, mais pour montrer d'eux une tout autre fonction. Ces moments du texte organisent une lecture en va-et-vient où s'accomplit la fractalité de la parole poétique. De là, la proposition que nous faisons, de reprendre la notion de « feuilletage » du texte, qui est plus qu'une méthode de composition de l'écrit, car elle détermine et contraint une lecture rétrospective. C'est l'insertion d'archives et de documents divers, on s'en souvient, qui a inspiré à l'historien Michel de Certeau la métaphore du feuilletage, entendue dans un premier temps comme la configuration matérielle d'un texte historique, constituée d'un empilement de feuillets où se superposent les citations, et le récit ou le commentaire historique. C'est cette matérialité-là que Beida Chikhi¹ a vue dans l'œuvre de Assia Djebar, *L'amour, la fantasia*, d'où l'emprunt qu'elle a fait à Michel de Certeau, de cette notion. Mais le feuilletage est également une action (commune à l'écrivain aux prises avec ses archives, ses notes, ses citations et au lecteur qui découvre le rythme de l'œuvre) lors de laquelle la lecture d'un texte s'apparente au va-et-vient, d'autant plus que les silences, les pauses, les démarcations et la composition fractale d'une œuvre incitent le lecteur à des retours en arrière ou des incursions en avant du livre. Ce qui devient une aventure de la lecture au hasard des rencontres suscitées par le texte. On va voir que cette modalité littéraire tout en

¹ Cf. page 129 du présent travail où il a déjà été question de la réflexion de Beida Chikhi sur *L'Amour, la fantasia*.

éternisant le temps de la lecture et en retardant l'arrivée de la fin, permet justement de faire vivre subjectivement le perpétuel devenir qu'est l'histoire en provoquant la réflexion et la recherche chez le lecteur. Et c'est dire que de telles œuvres mettent en cause effectivement par la force de leur langage les idées toutes faites ou bien encore ce que le lecteur croyait savoir.

Chapitre I : Quand le texte poétique se lit à rebours

I. De la relecture d'un verset du Coran

Dans le travail très soigneux de collecte des intertextes du *Fou d'Elsa*, et d'analyse de leur fonction, Hervé Bismuth met en évidence le retour sur information que produit le texte à la suite d'une épigraphe, ou que produit également le Lexique final à la suite de l'œuvre tout entière. Un exemple probant en est l'insertion d'un passage du *Coran* en épigraphe de la cinquième partie du *Fou d'Elsa* :

Détestable est la pluie de ceux qui ont été avertis.

Coran

(Sourate XXVII, verset 59)¹

Ce commentaire qui condamne les incroyants vient, dans le *Coran*, après le récit du châtiment divin de Sodome et Gomorrhe. Il juge et souligne le bien-fondé du châtiment. Cependant, que l'on connaisse ou non le texte coranique² et le récit biblique, la lecture de ce qui fait suite, soit toute la cinquième partie du *Fou d'Elsa* et notamment son poème d'ouverture, « Le malheur dit », se met à produire une signification nouvelle ou particulière, hors contexte coranique. Cette signification autre, que Maryse Vassevière a attribuée à un « discours de contrebande »³ inscrit en filigrane dans *Le Fou d'Elsa*, Antoine Vitez aussi semblerait l'avoir perçu :

¹ Aragon, *Le Fou d'Elsa*, p. 307 – Hervé Bismuth qui a fait le remarquable travail de référencer toutes les citations et les insertions dans l'œuvre signale que la traduction utilisée par Aragon est celle de Régis Blachère.

² D'autant que le texte coranique en traduction peut donner des énoncés assez différents les uns des autres. Pour mémoire nous citons à l'appui la traduction du même verset faite par Kasimirski dans l'édition de la SACELP en 1981 : *Nous avons fait pleuvoir une pluie de pierres. Quelle fut terrible, la pluie qui tomba sur ces hommes qu'on avertissait en vain !*

³ Maryse Vassevière, « La métaphore de Grenade ou l'inscription du temps dans *Le Fou d'Elsa* », *Le Rêve de Grenade*, Actes du colloque déjà cité, pp. 134, 138, 143. Cet article met clairement en évidence le rôle central de la partie intitulée « Safar » (pp. 288-306), et notamment

La Grenade attaquée de l'extérieur, minée de l'intérieur et qui finit par s'effondrer renvoie à une autre citadelle, bâtie au XXe siècle, dont Aragon fut à la fois le Medjnoûn et Boabdil. Comment ne pourrait-on pas lire au présent des lendemains de 1956 et du rapport Krouchtchev l'épigramme de la cinquième partie.[...] Antoine Vitez ne la lisait sans doute pas autrement, lui qui déclarait qu'en lisant les poèmes du Fou d'Elsa « d'une certaine manière, on pouvait entendre les vraies pensées d'Aragon sur le communisme, ville rouge menacée de l'intérieur, assiégé de toutes parts, et muraille fêlée ».¹

En effet, si on procède à une lecture rythmique de ce verset d'une part, et de certaines des dernières strophes du poème « Le malheur dit » qui lui fait suite d'autre part, on peut confirmer la possibilité d'une telle lecture en mettant en évidence la force de suggestion du texte poétique dans sa prise en compte de la signification du verset coranique lui-même.

Tout d'abord, on peut scander le verset coranique traduit, de la manière suivante :

Détestable / est la pluie // de ceux / qui ont été avertis

Dans ce verset de 15 syllabes, la césure se fait après « pluie », ce qui organise la phrase en deux parties, la première de 6 syllabes, qu'on entend comme un début d'alexandrin, et la seconde de 9 syllabes réparties en 2 puis en 7 syllabes. Pourquoi proposons-nous une telle répartition qui coupe le nom de son complément du nom (« la pluie de ceux qui... ») ? Justement parce que l'organisation métrique omniprésente dans l'ensemble de l'œuvre (sous forme d'alexandrins mais aussi plus nettement encore de décasyllabes et d'octosyllabes) conditionne l'appréhension du verset. De ce fait, et par l'antéposition de l'adjectif « détestable », le début de l'épigramme associe fortement les deux termes accentués : détestable/pluie, en démarquant de l'ensemble la proposition principale (détestable est la pluie...) et en reléguant un peu plus loin le reste de la phrase. En même temps il y a une tension inévitable entre la métrique, qui situe la césure après « pluie », et la syntaxe qui associe le nom et son complément du nom, élargi d'une proposition relative, qui

le récit du pogrom à Grenade, qui met en scène un fascisme et un antisémitisme populaires lourds d'allusions au stalinisme et à l'antisémitisme russe...

¹ Hervé Bismuth, *op. cit.*, p. 63, repris de Catherine Clément, « Le malheur de Grenade », *L'Espagne*, Numéro hors-série du *Nouvel Observateur*, (Collection Voyages) n° 10, 1994, p.78-79

enjambe en quelque sorte la césure. Tension d'autant plus nette que l'accent prosodique marqué par la répétition du [t] associe « détestable » avec « été avertis », ce qui fait rejaillir le jugement de valeur et le justifie en même temps : c'est bien le fait d'avoir été avertis, qui rend les habitants de Sodome et Gomorrhe détestables... ils auraient pu agir en connaissance de cause, en cessant leurs pratiques. On voit nettement ici comment l'accentuation du texte en souligne le discours argumentatif.

On va voir ensuite quelle lecture de la citation est autorisée par le poème d'ouverture de la Cinquième Partie. En effet l'importance du présent dans le jugement négatif du verset (Détestable **est** la pluie), fortement mis en tension avec le passé composé à la voix passive (**ont été** avertis) se comprend après coup, après lecture du poème « Le malheur dit », qui tout en annonçant la tragédie de Grenade détruite, ramène ce passé au présent de l'énonciation poétique. Pour dire les choses d'une manière moins sibylline avant de citer trois des cinq dernières strophes de ce poème¹, la prédiction du malheur dans le passé devient dévoilement du malheur dans le présent, qui est celui du poète locuteur :

¹ *Le Fou d'Elsa*, Cinquième Partie « la Veille où Grenade fut prise », poème « Le malheur dit », p. 311-312

| | |
|---|--|
| <p>[...] 14</p> <p>L'histoire <u>ici</u> // que je ra<u>conte</u></p> <p>Est la <u>mienne</u> // <u>mais</u> aut<u>rement</u></p> <p>Et cependant // au bout du <u>compte</u></p> <p>C'est <u>même</u> <u>amour</u> // et <u>même</u> honte</p> <p>Que le <u>secret</u> // de ce roman</p> | <p>L'adverbe « ici », déictique accentué avant la césure, vient en renfort du présent d'énonciation, et confirme d'autant mieux que la leçon d'histoire se tire toujours au présent, ce qu'on entend également dans la rime raconte/compte : raconter c'est aussi régler des comptes ici et maintenant grâce au discours. L'accent prosodique sur le [m] ramène la similitude entre passé et présent (« même amour, même honte »...) à la première personne (« la mienne »), en répétant de ce fait que tout se joue au présent avec cette nuance toutefois introduite par l'adverbe « autrement » qui dit la variabilité des phénomènes dans le temps.</p> <p>Enfin le mot « secret », à la césure, prépare à la strophe 16, l'annonce des paroles déguisées où on reconnaît un indice de la parole de contrebande décelée par Maryse Vassevière.</p> |
| <p>[...] 16</p> <p>Je parle <u>écho</u> // <u>comme</u> un <u>miroir</u></p> <p>Et mes paroles // <u>déguis</u>ées</p> <p><u>Celui</u> <u>soudain</u> // qui <u>croit</u> <u>s'y</u> voir</p> <p><u>Se</u> <u>p</u>erd au <u>fond</u> // d'un <u>jardin</u> <u>noir</u></p> <p>Où ne sont que // <u>tombes</u> <u>bris</u>ées</p> | <p>L'accent prosodique sur le [k] de « écho » fait que le même phonème est aussi accentué dans « comme » : on a donc un phénomène de contre-accent de part et d'autre de la césure, qui redouble la présence de l'écho, elle-même développée par le motif du miroir si souvent exposé dans <i>Le Fou d'Elsa</i>. Et la multiplication des accents prosodiques notamment sur le [s] fait que le vers 3 et le vers 4 enjambent les césures, jouent au</p> |

| | |
|---|---|
| | <p>maximum des contre-accents et cristallisent ainsi le moment tragique de l'illusion et de l'égarement vécus ici dans l'immédiateté, la brutalité d'un présent (adverbe « soudain »), placé par la métaphore des « tombes brisées » sous le signe de la profanation et de l'identification impossible.</p> <p>On notera aussi que le participe « déguisées » rappelle en écho sémantique le « secret » du roman en fin de strophe précédemment citée.</p> |
| <p>[...] 18</p> <p>Écoutez pleu//rer en vous-mêmes</p> <p>Les histoires // du temps passé</p> <p>Le grain terri//ble qu'elles sèment</p> <p>Mûrit de po//ème en poème</p> <p>Les révoltes // recommencées</p> | <p>Le phénomène le plus marquant ici est la rupture au sein de trois mots, le verbe « pleurer », l'adjectif « terrible » et le mot « poème », nécessitée par la présence de la césure en leur sein. Le phénomène est connu depuis la poésie symboliste, et contribue à affirmer la tension poétique entre la métrique et la syntaxe de la phrase. Aussi bien le verbe pleurer, ainsi mis en valeur rythmiquement et sémantiquement, justifie l'aspect lyrique de la strophe, confirmée par la césure lyrique qui active les [e] muets de « histoire », « terrible » et « révoltes ».</p> <p>Mais il faut également noter l'omniprésence de l'écho prosodique [r] qui provoque même la rime interne « terri<u>ble</u>/mûri<u>t</u> », et qui relie le grain,</p> |

| | |
|--|--|
| | <p>l'action de mûrir traitée de manière transitive, et la révolte recommencée... Ce n'est pas que la métaphore de la révolte qui germe soit nouvelle (elle est entre autres surdéterminée à la fin de <i>Germinal...</i>), mais ce lieu commun métaphorique est retraité par la prosodie et le rythme, et devient l'actualité d'un discours au présent. Ainsi se trouvent associés le chant lyrique et la promesse d'une poésie révolutionnaire.</p> |
|--|--|

On peut récapituler les termes de ce parcours sur trois strophes. Les décalages entre pauses métriques et syntaxiques des octosyllabes en mettent trois en valeur :

- « **L'histoire est la mienne**, même amour, même honte / mon implication est entière et dans cet amour et dans cette honte qui suggère le retour critique sur le présent ou le passé récent ».
- « Ma parole conteuse est miroir et écho, elle est **déguisement de la réalité présente dans le récit du passé** de Grenade ».
- « La tragédie en tant que **poème ensemence l'avenir** qui se love dans le présent ».

Autrement dit, le poème actualise l'épigraphe et lui donne une signification rétrospective en surimpression sur la parole coranique. Il n'y a pas là à proprement parler de surprise dans une œuvre dont le propos tout entier est d'interroger l'histoire et de corriger les a priori idéologiques que véhiculent les discours des vainqueurs (comme l'annonce le Prologue du *Fou d'Elsa*) ; il n'y a en somme – mais la négation ici n'a pas le sens d'une concession ou d'une atténuation, au contraire c'est la reconnaissance d'un fait de premier plan – il n'y a donc en somme que la réalisation pertinente, par le rythme poétique, d'une écriture qui est en permanence la relecture et la transformation subjective de l'histoire. Quand bien même cette histoire serait biblique puis coranique, grenadine enfin, avant que d'être l'histoire du temps présent en train de se vivre.

C'est la raison pour laquelle il nous semble plus important de valoriser la signifiante de la lecture à rebours du texte, que la mise en évidence d'une transgression par rapport au rôle « traditionnel » des citations en épigraphe comme le fait Hervé Bismuth :

...la lecture du texte présenté sous la carte de visite de l'épigraphe est, certes, orientée par la présence de cette épigraphe, mais du même coup l'épigraphe isolée de son cotexte ne peut se lire le plus souvent – en particulier si son cotexte est méconnu du lecteur, et c'est le cas, rappelons-le, de la plupart des épigraphes du Fou d'Elsa – qu'à la lumière du texte qu'il présente. On assiste ainsi à un véritable détournement de la fonction traditionnelle de la citation, où c'est le texte cité qui prend son sens à partir du texte qui l'inclut, véritable contresens¹ à prendre au pied de la lettre.²

Comme ce propos d'ailleurs prend justement pour illustration la citation du verset du Coran que nous venons d'analyser, notons au passage que le jeu étymologique n'a pas toujours de justification en soi, et que l'utilisation du terme de contresens n'est pas forcément pertinente : de la même manière que le texte religieux est avertissement, en ce qu'il est manifestation de la parole divine révélée, de telle sorte que le récit au passé est toujours en même temps l'annonce de ce qui est ou va avoir lieu, de la même manière la parole poétique révèle la **présence** du passé, qui n'est pas une reproduction du passé mais une anticipation sur l'avenir. Selon des modalités différentes, c'est le même phénomène de lecture à rebours que l'on voit se produire autour de la présence du Lexique final du *Fou d'Elsa*.

2. Les effets de sens du Lexique

Notons tout d'abord que la présence, certes ténue, d'un lexique se trouve également dans *L'amour, la fantasia*. La dernière partie de l'œuvre d'Assia Djebar propose en effet deux citations qui cumulent le statut d'épigraphe et de bref lexique :

« *tzarl-rit* » :

¹ C'est l'auteur qui souligne.

² Hervé Bismuth, *Aragon, Le Fou d'Elsa - un poème à thèse*, p. 45

- *pousser des cris de joie en se frappant les lèvres avec les mains (femmes)*

dictionnaire arabe-français Beaussier

- *crier, vociférer (les femmes quand quelque malheur leur arrive)*

dictionnaire arabe-français Kasimirski'

Bien que très court, ce lexique en deux définitions ne se contente pas d'éclairer le sens du mot arabe *tzarl-rit*, qui sert de titre à la dernière partie du roman. En effet, si l'on se penche sur les nuances apportées par la présence de deux définitions différentes, que justifient sans doute les variantes dans l'explication donnée, le cri est affecté soit d'un coefficient positif, cri de joie, cri de fête, exprimé néanmoins dans une certaine violence charnelle – il s'agit alors du iouement des femmes ; soit d'un coefficient négatif, et c'est la vocifération du malheur cette fois qui porte la violence. Rétrospectivement aux nombreux passages que le roman a déjà déroulés, par exemple juste avant et après la troisième partie de l'œuvre, les passages en italiques intitulés *Sistre* et *Clameur*², l'épigraphe lexicographique provoque un retour en arrière sur le texte et fait saisir le rapprochement entre le cri de la jeune fille vierge, perdant son hymen (*Sistre*), et le cri de la fillette hurlant le deuil de son frère mort (*Clameur*). Ce sont deux cris projetés rétrospectivement d'une seule et même source, cette voix collective des femmes maghrébines réduites justement au cri, et dont *L'Amour, la fantasia* explore les nuances et l'histoire. D'ores et déjà, ce sont les deux versions du *tzarl-rit*. On pourrait gloser sur la présence, au sein de l'œuvre poétique et romanesque, d'une telle insertion : faut-il la considérer comme une donnée hétérogène ? Un type de texte quasiment incongru, surgissant de manière inopinée à l'annonce de la partie finale du roman ? Ce serait en fait renvoyer la poétique du texte à une logique de juxtaposition qu'elle n'a pas. Le travail d'insertion d'un terme arabe, proposé comme titre, et explicité avec ses variantes en traduction française, intervient ici comme une récapitulation et un commentaire de synthèse sur tout le récit précédent. Celui-ci dit la présence du « cri

¹ Assia Djebar, *L'amour, la fantasia*, Editions EDDIF, Casablanca, 1992, p. 251

² Idem, p. 129 et p. 143-145

de la mort dans la fantasia »¹, cette alliance charnelle contradictoire de la vie et de la mort à laquelle l'histoire de l'Algérie confronte les femmes algériennes mais aussi toutes les femmes en lutte, (dont Pauline Rolland est l'emblème²), réduites le plus souvent à n'être que ce cri sans parole. Ainsi la découverte, peu avant la fin du récit, de cet abrégé d'article de dictionnaire bilingue donne-t-il rétrospectivement tout son sens à l'entreprise poétique, en nommant le cri intraduisible, en « disant » le *tzarl-rit*.

Dans *Le Fou d'Elsa*, la présence d'un Lexique final joue partiellement le même rôle que ces deux épigraphes en confrontation dans *L'amour, la fantasia*. À ceci près qu'il s'agit cette fois d'un lexique étendu, composé de pas loin de cinq cents termes, dont les liens avec le poème sont complexes, puisqu'ils vont de la traduction et de la notice biographique jusqu'au commentaire philologique, historique et philosophique. L'étude très complète de ce lexique, et des recherches en amont qu'Aragon a faites pour mener la tâche à bien, a déjà été accomplie³. Nous n'y reviendrons pas. En revanche il convient d'observer comment ce lexique conditionne des lectures rétrospectives.

Tout d'abord les termes explicités dans le Lexique ne sont pas signalés comme tels dans le corps du texte. Ainsi le lecteur à tout moment a le choix d'aller quêter si d'aventure tel terme ou tel autre s'y trouve. Dans cette première orientation de la lecture, du poème vers le lexique, qui peut sembler traditionnelle, il y a toutefois d'ores et déjà l'organisation d'une possible errance ; l'œuvre est semée de chausse-trappes ; comme le dit dans une pirouette le commentaire qui clôt le Lexique :

Il se rencontrera des contradictions orthographiques entre le texte du poème et celui du lexique, tant par fantaisie que par négligence : le

¹ Syntagme final de *L'amour, la fantasia*, p. 260

² Institutrice française déportée en Algérie pour ses actions révolutionnaires et sa lutte contre le coup d'État du 2 décembre 1851. Un court chapitre du roman lui est consacré en dernière partie, pp. 253-255

³ cf. Charles Haroche, *L'idée de l'amour dans Le Fou d'Elsa et l'œuvre d'Aragon*, Paris, Gallimard, 1966 ; également Béguin Édouard, Ravis Suzanne, « Lectures d'Aragon pour *Le Fou d'Elsa*, une bibliographie au témoignage de Charles Haroche », *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*, n° 5, Besançon, Annales littéraires de l'université de Besançon, 1994, pp. 53-62

*lecteur est prié de toujours donner raison au **lexique qui lui permettra de corriger les erreurs**¹, volontaires ou non.*

*EXCUSEZ LES FAUTES DE L'AUTEUR*².

On ne saurait mieux dire qu'il faut confronter, dans une série d'allers et retours du texte au lexique, les termes et les erreurs éventuelles que le lexique éclaire ; mais de surcroît au lecteur seul revient la tâche de sélectionner les mots à chercher, sans certitude de toujours trouver ce qu'il cherche.

Il se passe alors le renversement suivant : le Lexique peut très bien être le point d'entrée dans le poème. Rien n'empêche que le lecteur feuillette ses pages, et partant d'un terme ou d'un autre, se mette à sa quête par une lecture en diagonale, d'autant mieux permise que le sommaire peut inciter à lire chaque poème et chaque récit du *Fou d'Elsa* en lui-même. Cependant la recherche suppose une bonne dose de hasard, car les définitions du lexique ne comportent pas de renvoi de page. On peut en partie tenter de préciser la démarche à l'aide du sommaire, en guettant dans les titres de parties et de sous-parties un certain nombre de termes, il y en a... C'est donc au bout du compte une lecture triangulaire Lexique – Sommaire – Poème avec ses allers et retours qui donne le plein accès au texte. À partir d'un exemple, mesurons le cheminement labyrinthique de la lecture ; soit le fil directeur de la lettre « oborotnoe », le « é » russe, première lettre du nom d'Elsa.

Si l'on s'en tient à la lecture du poème à partir du Prologue, la première apparition de cette lettre, avec les problèmes de transcription graphique qu'elle pose, se situe au début de l'œuvre³ après le Prologue, et avant les « Chants du Medjnoûn ». Il s'agit du texte intitulé « Celle dont le nom s'écrit diversement », dans le sixième mouvement « Cette grenade appelée vie ». La « chambre d'ombre » du Medjnoûn est décrite et située dans Grenade. Ses murs sont couverts de graffitis de la main du poète, où se mêlent des alphabets divers :

Et sur les murs se répète un mot entre deux alif les lettres sîn et lam de droite à gauche ainsi que je les lis à l'envers de mes yeux latins comme

¹ C'est nous qui soulignons.

² *Le Fou d'Elsa*, p. 452

³ Première partie, Idem, p. 56

une interrogation S L est-ce elle est-ce Elle à la craie au charbon à la craie au couteau à la craie à l'encre à la craie et qui s'inverse en lettres grecques éta lambda sigma alpha de gauche à droite à hauteur de l'homme à genoux ou latines à hauteur de la bouche ou cyrilliques à hauteur de front ΕΛΣΑ ELSA ЭЛБЗА...

Et qui reconnaîtrait dans l'alphabet d'Occident le mot EN-XA qui vient de l'avenir au pays du Sud-Pacifié'

Si l'on veut se reporter au lexique, on ne trouvera à partir de ce passage ni la lettre alif, ni la lettre lam et encore moins les lettres grecques. En revanche on trouve le sîn, parce qu'il est spécifié qu'il est le « s » dur et « solaire »² ; l'article devient donc une caractérisation métonymique d'Elsa elle-même par retour d'information. On trouve aussi l'explication du curieux « EN-XA » du Sud-Pacifié :

En-xa : vietnamien, Elsa, suivant la transcription du poète Xuan Dieu, auteur d'un poème intitulé « A-ra-gông và En-xa », publié à Hanoi, et daté du 6 février 1962.³

Cette explication ouvre rétrospectivement la lecture du *Fou d'Elsa*, par allusion, sur toute l'actualité des guerres coloniales en cours à l'époque de la rédaction de l'œuvre⁴ : après la guerre menée par les Français en Indochine, celle des Américains au Vietnam, ce qui met aussi en perspective cette autre culture arabo-musulmane qui n'est pas d'Andalousie, mais d'Algérie où la guerre vient à peine de finir en 1962, de telle sorte que le Lexique justifie, et par ses recherches philologiques sur l'arabe, et par cette incursion en territoire ex-colonial, une lecture du *Fou d'Elsa* parlant aussi de l'Algérie occupée et luttant pour son indépendance :

Mais le coup de force le plus manifeste, au moment où la censure impose sa loi pendant et après la Guerre d'Algérie, aura été de

¹ *Le Fou d'Elsa*, p. 56

² Idem, « Lexique », p. 449

³ Idem, p. 435

⁴ Un lien court entre différents développements du *Fou d'Elsa*, lesquels se répondent notamment sur cette question, comme le montre une digression du chapitre « Vie imaginaire du wazîr Aboûl-Kâssim 'Abd al-Mâlik » : *la Rondah de juin 1485 ne me détourne ni d'Oran, ni de Grenade : ici pour la première fois le feu, cette invention de l'esprit, fut perfectionné pour détruire du ciel l'ingénuité de vivre. L'incendie de Rondah, vous aurez beau me dire qu'à Hiroshima comparé, ce n'est qu'une mandarine au prix du soleil, ici commence à jamais l'épouvante. p. 116*

recourir au discours indirect de la Grenade musulmane d'avant la chute pour montrer un peuple arabe victime de la violence occidentale, pour faire découvrir l'ampleur et la richesse de la culture musulmane : sa langue, ses poètes, ses philosophes, son histoire, ses lieux.¹

Cependant, les jeux graphiques et le texte ne laissent que deviner la transcription d'Elsa en alphabet cyrillique, et le lexique n'offre pas d'entrée à partir de la graphie. En revanche, le feuilletage du sommaire fait réapparaître la lettre Э en titre d'une des « Chansons du Medjnoûn », dédiée elle-aussi au nom d'Elsa, qu'on peut si l'on veut aller lire aussitôt après le passage précédent :

Э

*Nous avons traversé la vie ainsi que chiffres enlacés
Écrits de neige sur le drap de gauche à droite moi d'abord
Initiale à ton sommeil te gardant l'aube à bâbord
Et sur l'oreiller pâle et doux la lettre Elsa renversée
Car l'alphabet de ton pays possède ce signe à l'envers
Que me traduisent les miroirs et qui paraît oiseau volant²*

...

Rappelons que le « chiffre » désigne simultanément la lettre initiale du nom, un monogramme représentant cette lettre, et prenant valeur du nom lui-même, mais aussi le code secret d'une écriture, tout en venant directement de l'arabe *sifr*...autant dire que le poème tout entier est sous le signe de la polysémie, une polysémie confirmée par le commentaire de Zaïd qui lui fait suite :

La lettre oborothniya que j'ai copiée au mur de la chambre d'An-Nadjdî était par lui dessinée de façons infinies, et c'était parfois une mouette volant de gauche à droite, parfois un trident dans l'autre sens, et il l'ornait souvent de fleurs dont j'ignore les noms.³

Ainsi on retrouve soit au fil de la lecture, soit en remontant le cours des poèmes après égrenage du sommaire, cette déclaration d'amour « chiffrée » dont la lettre même n'est pas visible en tant que telle dans le lexique, mais s'explique

¹ Maryse Vassevière, op. cité, p. 144

² *Le Fou d'Elsa*, p. 67

³ *Idem*, p. 67

par le commentaire de Zaïd. A moins que le feuilletage du lexique renvoie après coup à cette oborothniya qui, à elle seule, reste énigmatique, puisque elle résulte d'une pseudo arabisation de la lettre russe...

Il y a un fait plus marquant encore dans les choix du lexique. Au-delà des noms propres d'écrivains, arabes, espagnols, des mots arabes ou gitans, dont on conçoit qu'ils puissent effectivement faire partie d'une explication lexicographique, il y a notamment deux articles dont la lecture se justifie en elle-même et qui, de toutes façons, n'auraient pas suscité de recherche en aval puisqu'ils renvoient à des mots courants en français. Il s'agit des deux articles « Histoire » et « Futur ». Nous avons déjà précédemment cité l'article « Histoire » et souligné la tension qui se crée entre d'une part le chant lyrique, d'autre part le commentaire didactique porté par l'article du lexique. L'article « Futur », plus étendu, provoque lui aussi une lecture rétrospective du poème :

« Futur » : cette forme verbale n'existe pas en arabe : elle s'exprime par d'autres moyens comme il nous arrive de le faire en français. Quand une mère crie sur la plage : « On s'en va ! » et que l'enfant répond : « Je viens ! » ni l'un ni l'autre ne bougeant, ce ne sont pas là de mensonges, mais des formes du futur employant le présent. Certains verbes au présent, servant d'auxiliaire à un infinitif, ont en français même caractère intentionnel ou immédiat, « je vais venir », par exemple. Dans ce poème, l'auteur s'est abstenu des formes propres du futur en sa langue, sauf quand il fait parler des non-arabes. Il doit avouer qu'il a étendu cette particularité grammaticale au delà de la lettre, et il faut entendre cet emploi figuré de l'absence de futur comme ce qu'il est, c'est à dire une image. [...] mais de toutes façons, en Andalousie à la fin du XVe siècle, l'auteur se croit autorisé à donner à l'expression « ne pas avoir de futur » une signification immédiate pour le peuple grenadin.¹

On ne saurait mieux donner une synthèse du récit de la chute de Grenade tout en manifestant une connaissance linguistique du futur envisagé d'abord comme une modalité de conjugaison, puis, philosophiquement, comme une conception du temps historique. L'article « futur » est un discours qui fait lire comme discours le

¹ Idem, p. 436

poème tout entier, discours sur le présent en train d’advenir, et faisant de la fin de la culture andalouse aussi bien une mort tragique que la découverte du présent dans le récit du passé.

Le regard rétrospectif inspiré par le lexique est un indice d’une organisation du temps de la lecture à rebours qui s’étend en fait à toute l’œuvre. Cependant, dans ce schéma structurel, la fin informe et enrichit le début rétrospectivement, de telle sorte que la signification du texte se manifeste dans ses variantes possibles et qu’elle est en soi une histoire dans le temps de la lecture, ou une aventure. Dans celle-ci, il y a de multiples manières d’être du texte fractal. Il peut arriver aussi que la fin, par une sorte de retour critique sur la chronologie classique du récit, ne soit qu’une ébauche du début, début qui prend littéralement le lecteur dans le mouvement de l’écriture déjà lancé.

3. *L’illusoire commencement du texte.*

La prise de Gibraltar, de Rachid Boudjedra, concorde de manière assez étonnante avec la recherche inachevée des origines dans *Le Fou d’Elsa*, d’autant qu’elle redouble cette quête d’une question, « Où donc est l’issue ? », qui montre assez que l’écriture est saisie comme en cours de route... La fameuse proposition « Tout a commencé par une faute de français... », qui ouvre *Le Fou d’Elsa*, n’est pas confirmée par la suite de l’œuvre : l’origine est laissée en suspens, comme on l’a vu dans l’étude du Prologue. Ce phénomène pourrait bien être pris comme l’indice d’un décalage, voire d’une contradiction, entre le commencement matériel du livre (ses premières pages, ses exergues, son prologue...) et le fait que l’écriture était déjà là. En même temps, l’aventure de la conception littéraire fait que ce n’est qu’après coup, en écrivant, que se dévoilent de possibles motivations : le récit fait l’histoire de sa propre conception, qui peut apparaître dans ses ébauches, paradoxalement en fin de parcours. Ce phénomène est assez frappant notamment dans la Sixième et dernière Partie de *La prise de Gibraltar*, qui peut passer pour une esquisse de la matrice de l’œuvre.

On l’observera en suivant à la trace le traitement que le récit fait subir à une œuvre picturale, la miniature de Wâsiti, qui en constitue un des leitmotifs présents dès les premières pages. Cette peinture mérite en soi l’attention ne serait-ce qu’en raison de sa provenance. Elle illustre un manuscrit conservé à la

Bibliothèque Nationale de France : il s'agit des *Séances* (ou *Mâqâmât*) de Al-Harîrî, un écrivain arabe du 5^{ième}/12^{ième} siècle. Si l'on en croit l'étude consacrée par Abdelfattah Kilito aux *Séances*¹, l'œuvre de Al-Harîrî aurait déjà été reproduite, c'est à dire recopiée, pas moins de sept cents fois du vivant même de l'auteur. C'est dire son renom à l'époque abbasside. Une confirmation de ce succès qui fut durable, c'est la poursuite des copies après la mort de Harîrî, et spécialement des copies illustrées de miniatures peintes, à une époque qui tolère très peu la représentation figurée. Celle de Wâsiti, d'après A. Kilito est la plus célèbre et date de 1237, soit au 6^{ième} siècle de l'Hégire ou au 13^{ième} siècle P.C. Or Boudjedra connaît très bien cette date, qu'il cite p. 268 de *La prise de Gibraltar*, de même qu'il donne les dates qui délimitent la vie de Wâsiti : 1210 – 1278 (p. 41 ou 197) et qu'il annonce la « nationalité » irakienne du peintre.

En outre la description détaillée de la miniature choisie en quelque sorte pour illustrer le roman est très précise et permet clairement d'identifier la scène de fête ou de départ en pèlerinage qui accompagne la *Séance* n°7² (on la retrouve également en première page de couverture de l'édition Denoël de *La prise de Gibraltar*). Pourtant l'ensemble de ces précisions et cette espèce de transparence ne doivent pas faire illusion : dès le départ, la miniature offrait un décalage assez mystérieux par rapport au texte. R. Ettinghausen signale en effet deux particularités étonnantes à son propos :

- « le récit n'évoque qu'en passant une troupe de cavaliers à la veille d'une grande fête religieuse » (p. 117) . Ainsi la peinture s'empare d'un motif accessoire du récit, et par un effet de loupe valorise un détail infime.
- cette miniature ne se trouve pas en face du texte qu'elle concerne. Il est probable qu'elle a été créée pour un autre manuscrit, et placée là opportunément. Autrement dit, les textes étant interchangeable, la miniature censée les illustrer peut renvoyer à des référents multiples.

¹ Abdelfattah Kilito, *Les Séances. Récits et codes culturels chez Hamadhanî et Harîrî*, La Bibliothèque arabe, Sindbad, 1983, p. 192.

² Richard Ettinghausen, *La peinture arabe*, coll. Les trésors de l'Asie, Skira – Flammarion, 1977

Il s'avère donc que la miniature, dès l'origine, n'a pas la place fixe d'un tableau, elle est comme douée de mobilité ; elle accompagne par définition un texte, mais ce texte peut varier : il y a une sorte d'adaptabilité de la représentation imagée qui d'ailleurs va être exploitée par Boudjedra.

Dans le même temps où débute *La prise de Gibraltar* par l'écriture d'un mimotexte très identifiable tant il semble reproduire le début de *La bataille de Pharsale*¹ de Claude Simon, le développement du récit débouche sur l'insertion d'une description de la miniature de Wâsiti qui va prendre en charge la dimension fractale de l'œuvre en assumant à sa manière le discours général du roman. D'une part en effet, à la manière de *La bataille de Pharsale*, la peinture offre l'occasion d'une saisie de l'écriture. D'autre part la description picturale telle qu'elle est menée dans *La prise de Gibraltar* laisse entendre un rapport diffus avec l'ancien genre de l'*adab*, qu'illustre traditionnellement la miniature, et marque une appropriation de l'écriture arabe classique. Enfin elle donne vraiment corps à certains types de souvenirs (ou à l'auto-fiction), et les cristallise en les associant.

Hangni Alemdjrodo a noté que la description de la miniature fait écho à l'utilisation de tableaux dans le nouveau roman, et notamment chez Claude Simon :

Et ce « tableau vu où ? »[...] Boudjedra l'intertextualise à son tour dans La Prise de Gibraltar, par allusion à la miniature de Al Wasiti (1210-1278) utilisée pour la mise en abîme du récit. Au passage, signalons qu'on retrouve la même utilisation des tableaux de Pannini dans La Modification (1957) et plus tard de multiples détails picturaux dans Description de San Marco (1963), Mobile (1962) et 6 810 000 litres d'eau par seconde (1965) de Michel Butor. »²

Dès la première page de *La bataille de Pharsale* se trouvent effectivement associées la couleur jaune et l'oiseau-flèche dont les trajectoires se recoupant dessineraient un espace, comparé à un tableau : « oiseau flèche fustigeant fouettant déjà disparue l'empennage vibrant les traits mortels s'entrecroisant dessinant une voûte chuintante comme ce tableau vu où ? combat naval entre

¹ Claude Simon, *La bataille de Pharsale*, Minuit, 1969

² Hangni Alemdjrodo, *op. cit.*, p. 90.

Vénitiens et Génois sur une mer bleu-noir... »¹. Mais on remarque aussitôt que la référence picturale est éludée par la question « vu où ? », restée sans réponse. À juste titre Hangni Alemdjrodo conclut au refus chez Claude Simon de tout référent. Il met d'ailleurs en relation ce refus avec le nihilisme historique propre au Nouveau Roman². Ainsi le tableau du combat naval reste un matériau quelconque du roman, utilisé au même titre que n'importe quel autre.

Il n'en va pas de même avec la miniature de Wâsiti. Certes, elle semble introduite dans *La prise de Gibraltar* avec des modalités assez similaires à celles de *La bataille de Pharsale* : association de la couleur jaune et d'un mouvement rotatif de grue (qui rappelle comparativement l'oiseau-flèche de Claude Simon : « une sorte d'aile évincée » dans *La prise de Gibraltar*, p. 13) débouchant mais plus tard dans le récit sur la comparaison avec un tableau, « jaune donc à la manière des chevaux amassés devant le détroit de Gibraltar » (*op. cité*, p. 14). Ici en revanche, la référence à une peinture particulière n'est pas éludée, elle est exploitée dans ses moindres détails. On l'a déjà vu, d'ailleurs, le peintre est nommé, situé dans le temps, par le narrateur ce qui constitue une référence de même portée que le travail lexicographique dans *L'amour, la fantasia* ou dans *Le Fou d'Elsa*. De plus la description de la miniature va constituer un véritable leitmotiv du roman (plus de quinze occurrences) et occupe dans certains passages de cinq à sept pages. Ce qui s'y joue, c'est effectivement la mise en abîme de l'écriture par la répétition d'infimes détails, et surtout leur réécriture avec des variantes, elles-mêmes infimes. Par exemple la description minutieuse des bannières portées par les cavaliers sur la miniature de Wâsiti (p. 79 à 80) au début de *La prise de Gibraltar* est reproduite p. 199 à 201 avec des variantes sur les inscriptions qu'on peut y déchiffrer :

| | |
|---|--|
| <p>Bannière grise :</p> <p>p. 80/ (<i>Dis que Dieu est unique.Dieu). Quant à la suite des mots elle est cachée.</i></p> | <p>p. 199 / (<i>Dis que Dieu est unique et qu'Allah...).</i> Quant au reste de la sourate il n'était pas visible mais il était facile de la</p> |
|---|--|

¹ *La bataille de Pharsale*, p. 9

² Hangni Alemdjrodo, *op. cité*, p. 95

| | |
|---|---|
| | <i>compléter de la sorte (...est l'Absolu. Il n'a jamais engendré n'a pas été engendré non plus. Et nul n'est égal à lui...).</i> |
| <p>Bannière rouge :</p> <p>p. 80 / <i>(Dieu est grand)[...] il y a un dessin sorte d'étoile à quatre branches.</i></p> | <p>p. 199 / <i>(Allah est grand) ; et entre les mots on voit des dessins géométriques d'un rouge plus terne.</i></p> |
| <p>Bannière jaune :</p> <p>p. 80 / <i>...plusieurs mots peints en blanc et qu'il est impossible de déchiffrer à cause de la ressemblance entre le fond et la forme.</i></p> | |
| <p>Bannière noire :</p> <p>p. 80 / <i>... les mots (il n'y a de Dieu qu'Allah) tronqués de leur suite logique (Mahomet est son prophète)...</i></p> | <p>p. 199 / <i>... des inscriptions de couleur noire sur lequel on a brodé ces mots : (il n'y a pas d'autre Dieu qu'Allah...). Quant au reste de la phrase (et d'autre prophète que Mahomet) il est aussi invisible...</i></p> |
| <p>Bannière grenat :</p> <p>p. 80 / <i>(Il n'y a de Dieu qu'Allah Mahomet)</i></p> | <p>p. 199 / <i>(il n'y a pas d'autre Dieu qu'Allah Mahomet...)</i></p> |

Il nous semble intéressant de remarquer à ce propos que la mise en abîme de l'écriture évoquée plus haut consiste dans un double travail de lecture et de modification (ou réécriture). Ainsi la miniature est littéralement déchiffrée et reproduite avec des ajustements qui montrent le côté partiellement aléatoire de l'interprétation. Borges vraisemblablement n'aurait pas démenti cette conception de l'écriture qui tente de se saisir elle-même dans un ressassement sans fin.

La miniature donne véritablement lieu à une exploration mentale. Une clé nous en est donnée dès le premier passage de description, au début du roman :

Incapable de dire exactement d'où elle provenait, cette vieille miniature persane. Ou arabe ? S'agirait-il seulement d'une image mentale composée de plusieurs souvenirs picturaux accumulés, entassés ? Seulement d'une.¹

Le traitement que le narrateur lui fait subir montre en effet un empilement de données diverses. Tout d'abord la miniature est délibérément associée à Tarik ibn Ziad et à ses cavaliers se préparant à la conquête de l'Espagne (alors qu'on a pu voir précédemment à quel point cette association est fictive). C'est par l'affirmation du lieu que se nouent les deux scènes : « amassés devant le détroit de Gibraltar »². Pourtant le texte laisse assez rapidement planer le doute quant à cette affirmation. Par exemple dès le début un détail insolite est relevé dans la miniature :

*« ...portant des instruments musicaux et des étendards militaires **qui n'ont rien à voir avec les armes que l'on s'attendrait à voir**³ dans les mains de ce genre de personnages et dans de telles circonstances.⁴*

Le doute se poursuit loin en avant dans le récit, comme on le voit à la concession suivante :

*...à cause de la présence de cette miniature qui, **bien qu'elle n'eût rien de guerrier ou de violent**⁵, ne faisait pas moins penser à la guerre ; ou bien, ce qui était plus atroce, à l'idée de la guerre⁶*

Le phénomène d'appropriation d'une image pour illustrer un autre signifié que celui d'origine est évidemment suggéré dans ces courts passages. Et on peut effectivement y voir, comme plusieurs critiques l'ont fait, la mise en cause de l'interprétation des archives, le détournement auquel cette interprétation peut conduire – d'autant qu'un des moments forts du roman consiste dans le cours d'histoire de M. Achour qui dévoile la manipulation à l'œuvre dans l'utilisation de la prosopopée et la mythification de Tarik ibn Ziad par les nationalistes algériens.

¹ Rachid Boudjedra, *ibid.*, p. 16

² Idem., p.14

³ C'est nous qui soulignons.

⁴ Idem., p.15

⁵ C'est nous qui soulignons.

⁶ Idem, p. 188

Cependant la superposition d'autres images sur la miniature revient avec trop d'insistance pour qu'on n'y lise pas d'autres valeurs. Le père du narrateur est substantiellement rattaché à elle et de deux manières : il est dit qu'elle « trônait au-dessus du bureau paternel » (p. 187) ; il est dit aussi qu'elle figure dans un livre consacré aux peintures de Wâsiti : « Mon père me surprenait souvent plongé dans ce livre qui me répugnait et me fascinait à la fois. Il me l'arrachait (le livre) des mains et me giflait en hurlant... » (p. 299). C'est quasiment un lien métonymique qui s'instaure entre la peinture et le père, confirmé par le sentiment de répugnance et la fascination que le père exerce à son tour sur le fils :

...ce chef-d'œuvre pictural qui allait affoler le père, le passionner, le séduire, le mettre sous le charme, à tel point qu'il décida de l'acheter à un prix exorbitant et de l'accrocher au-dessus de son bureau, devenant – la miniature – non pas un pur chef-d'œuvre de la peinture arabe, mais surtout une sorte de manifeste rappelant, insistant et attirant l'attention d'une façon exemplaire sur la pugnacité des conquérants musulmans, leur courage et leur génie militaire dont il (le père) était non seulement le témoin sincère et le propagandiste notoire mais aussi l'archétype moderne et contemporain, le modèle fidèle, certes, mais terriblement narcissique, infatué, et se permettant une sorte de subjectivité fanatique et aveugle qui le rendait particulièrement antipathique.¹

L'image de la miniature se présente en fait comme le legs du père dans l'imagination du narrateur : en elle se cristallisent le souvenir du père, le souvenir de son idéologie nationaliste, et donc par imbrications, des clichés historiques véhiculés par cette idéologie. On peut à cet égard souligner l'usage stratégique qui est fait du participe présent, par exemple dans le début de la citation « ce chef-d'œuvre qui...à tel point qu'il décida de l'acheter...et de l'accrocher..., devenant – la miniature - ... ». Dans une phrase nominale énumérative, à défaut de verbe principal, le participe présent se rattache au sujet de la proposition relative qui le précède, ici le père représenté par le pronom « il ». Seule l'incise « - la miniature » rectifie le tir, mais après coup dans la lecture, de sorte que le père se trouve véritablement assimilé à elle. C'est ainsi qu'on peut comprendre le

¹ Ibid., p.145.

ressassement du narrateur revenant sur cette image contaminée par le cliché idéologique, qu'il s'épuise à décrire sans jamais parvenir à une version satisfaisante ou achevée : la « vision » de Tarik et ses cavaliers dressés face au détroit de Gibraltar à la fois relève de la réalité vécue et de la fiction idéologique, on ne peut pas lui assigner une place fixe.

Par surimpression se greffent aussi les massacres de Constantine perpétrés par l'armée française en 1846, et leur réplique en août 1955 (racontée par la mère). Pourtant on a l'impression que c'est une autre peinture dont se souvient le narrateur, semble-t-il un tableau de Delacroix, sans qu'il soit possible de l'identifier clairement. Il en est question à la page 50 du roman :

...N'oubliant pas non plus ces têtes coupées qui roulaient dans l'eau boueuse et torrentielle du Rhumel depuis 1846 selon une gravure d'Eugène Delacroix que son père le laissait regarder de temps à autre...¹

Mais un glissement s'opère en cours de récit et la description de ce qui semble être la gravure ou le tableau de Delacroix se replie sur la miniature :

L'une des miniatures, particulièrement spectaculaire, m'avait toujours impressionné. La toile [sic...les miniatures ont pour support le papier ou le parchemin...] baignait dans des couleurs toutes dérivées du rouge. Il y régnait un climat d'obscurité impossible à discerner avec précision. Il y avait plusieurs taches rouges qui vont de l'écarlate au brun foncé. Au-dessus des guerriers, le ciel était ardoisé par endroits et cuivré en d'autres. Les flammes dévoraient tout ce qui était contenu dans la toile, y compris le ciel lui-même et jusqu'à l'horizon rougeâtre...²

À lire cette description, il devient évident que la miniature est devenue le prétexte à développer des scènes imaginaires, fantasmatiques, qui s'offrent comme une réécriture de différentes représentations picturales vues puis interprétées et assimilées. Chaque nouvelle description contient l'image précédente ou renvoie à elle, tout en étant différente par ses variations, en une

¹ Inutile de préciser qu'il n'existe aucune gravure de Delacroix sur ce massacre ni sur cette ville. . .

² Ibid., p. 298

sorte d'arborescence littéraire qui est assimilable à une structure fractale. De là la complexité de la composition de l'œuvre où se réalise son rythme.

Or plusieurs passages de *La prise de Gibraltar*, par exemple la page 147 en ce qui concerne les scènes de traduction avec le père, et surtout la Sixième Partie semblent se présenter comme une mise en ordre des différentes unités narratives qui sont par ailleurs, comme on vient de le voir, liées entre elles par échos et glissements successifs dans les cinq autres parties du roman (unités narratives auxquelles appartient le motif de la miniature de Wâsiti). Cette dernière partie de l'œuvre vient comme mettre une chronologie aux différents motifs enchâssés les uns dans les autres depuis le départ du roman et donner des justifications au choix qui a été fait. En effet, ce dernier développement ré-expose les uns après les autres les différents motifs récurrents sans plus les enchâsser, et sans plus revenir sur les multiples corrections qui s'étaient sans cesse produites tout au long des cinq premières parties. Pour s'en rendre compte, on peut comparer la première apparition de la miniature, en Première Partie de roman, et ce qui est dit d'elle dans la Sixième Partie :

Ce premier passage en ouverture de la Sixième Partie explicite le leitmotiv de l'illustration ou de la peinture de la guerre. Il montre aussi comment une scène picturale non référencée, mais qui rappelle la facture de Delacroix par exemple, se superpose à la miniature de Wâsiti, par la correspondance du motif des chevaux

p. 257 / [Tout le début de la Sixième Partie] *Enfant, j'ouvris un jour un livre. J'y vis plusieurs illustrations. L'une d'elles m'horrifia et se fixa pour toujours dans ma mémoire. Le tableau donnait une impression de quelque chose de vague et d'obscur ; comme une couleur marron ou – plus exactement – brune et sanguine, à la fois. Le ciel comme badigeonné à la va-vite était cuivré. Il laissait apparaître des*

| | |
|--|--|
| | <p><i>incendies gigantesques et orangés à tous les horizons. Leurs flammes envahissaient toute la surface de l'illustration et passaient sous les sabots, les ventres et les poitrails des chevaux aux muscles exagérément saillants et brillants, comme huileux ; chevaux donc effrayés, bondissants, hennissants et debout sur leurs pattes arrière.</i></p> |
| <p>On remarque dans le passage de la page 14 que la nomination de la couleur jaune assure à elle seule le passage de la description de la grue à celle de la miniature, laquelle n'est pas nommée en tant que telle, puisqu'il n'est question que des chevaux dans un premier temps. Ainsi s'accomplit la composition fractale du récit. En revanche dans la Sixième Partie la désignation de la miniature et de sa localisation première est tout à fait explicite.</p> | |
| <p>p. 14 / [à propos de la grue dont il est question depuis la première page, p.11]. <i>Opulente. Divine. Jaune... Comme si elle – la grue – était en quête de quelque chose, à la recherche d'une proie, à l'affût des oiseaux. Mais essentiellement, elle est comme enfoncée dans une sorte de liquéfaction bizarre. De liquidité impure. Plantée dans une matière louche. Trouble. Troublée. Puis.</i></p> <p><i>Jaune donc à la manière des chevaux amassés devant le détroit de Gibraltar et portant leurs cavaliers envoyés en éclaireurs, à l'avant-garde des troupes restées à l'arrière, avec parmi eux (les éclaireurs) les porteurs de tambours, les souffleurs de trompettes et les porte-étendard. Jaunes donc ces chevaux en arrêt devant le Détroit. Ou plutôt en majorité jaunes.</i></p> | <p>p. 266 / [Juste après l'évocation de Kamel, le fort en maths, et sans aucun lien même lexical avec ce passage.] <i>Jaune, de la même couleur que celle qui dominait dans la miniature de Wasity (XVIIIe siècle) représentant Tarik ibn Ziad et son avant-garde, face au Rocher du Détroit, plus tard Gibraltar. Le groupe militaire ne dépassait pas la dizaine de cavaliers. Mais le reste des chevaux était de couleur rouge foncé, marron ou camaïeux.[...]</i></p> |

Ici on retrouve la couleur rouge et feu de l'illustration présentée en début de Sixième Partie, mais cette fois explicitement superposée à la miniature de Wâsiti. Les métamorphoses de cette dernière dans le roman se trouvent donc expliquées par ce passage, qui n'est pourtant en quelque sorte que l'ébauche de la fusion opérée par l'écriture dès le début du roman.

p. 298 / *Je vis donc dans ce livre consacré aux miniatures de Wasity, des scènes de guerre concernant la conquête de l'Espagne par Tarik ibn Ziad, dessinées au XIIIe siècle, c'est à dire cinq siècles après la prise de Gibraltar. L'une des miniatures, particulièrement spectaculaire, m'avait toujours impressionné. La toile baignait dans des couleurs toutes dérivées du rouge.*

Cependant, les erreurs de datation (XVIIIe à la place de XIIIe siècle...), les variantes sur les couleurs, l'absence de rapport entre la miniature qui montre les chevaux et celle, rouge, qui montrerait une scène de guerre, toutes ces hésitations ou ces inexactitudes font qu'on aurait tort de penser que cette fin d'œuvre donne en quelques sortes les clés de lecture de ce qui précède. Il faut rendre cette justice au texte que son rythme spécifique était en jeu dès la première page du roman, et que la mise à plat finale n'est qu'une ébauche imparfaite de ce qui a été accompli précédemment ! C'est ce qui fait conclure que la fin du roman n'est peut-être que le matériau de départ, avant qu'il ne prenne forme dans l'écriture et que la logique plus au moins fiable qui est exposée ne saurait être purement et simplement le dévoilement de ce que le récit aurait précédemment crypté. D'ailleurs ce qui est exposé au passé simple et au plus que parfait dans la Sixième Partie, dans un schéma temporel de roman traditionnel, est installé au présent de l'indicatif, et au participe présent dans les premières pages. L'organisation des phrases sous la forme de la parataxe marque le procès en cours d'accomplissement, de telle sorte que seule la durée de la parole en train d'advenir est mise en avant : c'est clairement l'actualité de l'écriture comme mouvement qui est ainsi mise en scène

pendant la majeure partie du roman ; quant à la Sixième Partie et son exposé plus ou moins en ordre, ils ne peuvent occulter la question qui clôt le roman, « où donc est l'issue ? » et qui rétrospectivement annule cette pseudo mise en ordre : la parole est sans fin, qui déroule et reprend et mélange les mêmes discours.

Chapitre II : La chambre d'échos du roman – poème

1. Retour sur la prose de l'*adab* et l'implication de la voix

La miniature de Wâsiti dont il a été question précédemment est aussi le point de départ d'une série de commentaires parfois ironiques, parfois contradictoires, qui portent en filigrane la marque d'une référence à la littérature arabe classique. On se souvient que le peintre Wâsiti est présenté explicitement dans le cours du roman. En revanche rien n'est dit de l'œuvre support de la miniature. Or il est improbable que cette dernière ait été éditée sans aucun rappel de l'œuvre de Al-Harîrî dont elle fait consubstantiellement partie. Si les *Maqâmât* sont passées sous silence, selon une stratégie qui resterait à éclaircir, il n'empêche qu'on puisse penser qu'elles laissent leur trace en creux dans le texte de *La prise de Gibraltar*. Le genre de la *séance*, partie prenante de l'*adab*, avant d'avoir été assimilé, dans la littérature arabe classique, au récit écrit et signé de son auteur (par opposition à la littérature orale), se définit d'abord, comme un récit de voyage ; il passe pour l'ancêtre du récit picaresque, introduit dans la littérature occidentale par le biais de l'Espagne. Mais il ne faut pas s'en tenir au seul aspect thématique de l'*adab*. Pour reprendre les termes mêmes de A. Kilito, l'*adab* est un « méta-genre »¹ :

[À propos des Séances de Hamadhanî] :

Les séances qui incluent toute la gamme des genres connus, devaient alors voir le jour. Les deux protagonistes [Abû l-Fath et 'Isâ ibn Hichâ] sont des êtres protéiformes ; ils passent par diverses expériences qui sont autant de situations de discours, où se déploient et s'épuisent les genres dans leur pluralité.² [entre autres : « la complainte amoureuse, le panégyrique, l'autopanégyrique, le thrène, la demande d'accomplissement, le reproche, la menace, la satire et l'excuse.³]

¹ Abdelfattah Kilito, *op. cité*, p. 86

² *Ibid.*, p.86

³ *Ibid.*, p. 81

La même idée est reprise à propos des *Séances* de Harîrî, avec toutefois un élément supplémentaire : le texte est souvent crypté, à double sens, et nécessite des commentaires et des traductions. Soit ces gloses proviennent d'auteurs autres, soit l'auteur lui-même se fait l'interprète (c'est à dire le lecteur-traducteur) de son texte :

Le premier interprète de Harîrî a été Harîrî lui-même. Pendant qu'on « lisait » les séances en sa présence, il a sans doute fourni d'amples explications. L'ouvrage en porte la trace : huit séances sont commentées soit dans le corps même du texte [...], soit sous forme d'appendice au texte [...]. Le texte d'« adab » est pour ainsi dire composé en vue du commentaire.¹

Il semble qu'on puisse identifier certains indices de cette structure digressive et composite dans *La prise de Gibraltar*. En effet, outre l'aspect ironiquement picaresque de l'errance de Tarik et Kamel à la recherche du point de départ des cavaliers berbères vers l'Espagne, on trouve dans le roman, justement à propos de la miniature de Wâsiti, des passages de commentaire qui permettent la mise à distance de la composition du récit et une réflexion sur celle-ci. Par exemple, à la page 83, sur les détails infimes de la scène peinte (ici le nombre d'instruments de musique qui y sont figurés, trois ou quatre) :

*... Sinon, pour n'importe quelle personne qui regarderait le tableau d'une façon rapide et superficielle ne permettant pas de s'intéresser ou de donner son importance à de tels détails superflus mais qui – selon les peintres eux-mêmes – constituent l'essentiel du travail artistique (***l'accumulation des futilités***)² ...*

On comprend que, dans un retour sur le texte en train de s'écrire, la description détaillée de la miniature est assimilée à l'acte de peindre qui devient à son tour emblématique de la création littéraire. Le commentaire se double de plus d'un arrière-plan ironique contenu par exemple dans le terme de « futilité ». La même ironie traverse la prétérite suivante :

¹ Ibid., p. 197

² C'est nous qui soulignons.

« Mais il serait fastidieux d'utiliser un quelconque recours à des spécialistes pour trancher dans une telle affaire [le nombre d'instruments de musique], car cela transformerait une curiosité somme toute légitime mais tout à fait secondaire en un problème d'ordre métaphysique ou philosophique ou esthétique ; on n'en finirait plus alors de gloser là-dessus. » (p.84)

Pour autant la glose se poursuit sur toute la page... Dans le même ordre d'idées, l'écriture du détail est aussi commentée de façon critique dans deux autres passages significatifs :

p. 198 [à propos de l'importance que le peintre aurait accordée à tout ce qui n'était pas les cavaliers eux-mêmes] *Mais, en fait, il ne s'agit là que de pures spéculations mentales*¹...

p. 241 [à propos des couleurs ternies de la miniature] *comme si on les avait plongées dans l'eau, juste à la fin du travail du peintre, mais toutes ces impressions ne sont que des élucubrations exagérées*², dans la mesure où cette impression de terne est due essentiellement au temps et à la dégradation qui en résulte nécessairement et par la force des choses.

On voit bien que ces « spéculations », ces « élucubrations », ces « futilités » constituent la matière même du développement textuel, notamment par l'usage de la comparaison (« comme si on les avait plongées dans l'eau... »). Au lecteur donc de saisir un double mouvement d'ironie à l'égard du modèle romanesque simonien, tel qu'il est intégré à *La prise de Gibraltar*, par sa réécriture de *La bataille de Pharsale* d'une part, comme pour signifier qu'on n'est pas dupe de la vacuité du jeu formel de la description et de la digression, d'autre part à l'égard du modèle masqué ou clandestin de la séance, ou du moins des critiques qui ont été adressées à ce genre³. Mais en même temps, la prétérition qui marque en fait la

¹ C'est nous qui soulignons.

² C'est nous qui soulignons.

³ Abdelfattah Kilito, *ibid.*, p. 207, « Renan énumère quelques-uns des jeux verbaux de Harîfî, puis note : « On a peine à se figurer quels immenses frais de composition ont dû coûter ces difficiles bagatelles, et c'est vraiment pour l'homme sérieux un très pénible spectacle de voir tant d'efforts dépensés en pure perte pour n'être que ridicule. ». Renan vise ici la préciosité alambiquée des figures qui étaient un passage obligé des séances, mais on peut considérer que la

poursuite du développement de la « spéculation » nous indique contradictoirement que cette dernière est essentielle, qu'elle est au cœur de l'écriture dans sa tentative de saisir et nommer l'histoire telle qu'elle se manifeste par les mots. En cela on rejoint la préoccupation centrale de l'*adab*, et on mesure le rapport de la composition de l'œuvre à l'organisation fractale de la parole se commentant et se répétant.

On vient de voir ce que *La prise de Gibraltar* doit aux Séances de Harîrî, et à la littérature arabe classique telle qu'elle se manifeste dans l'*adab*. Il se trouve que cette référence n'est pas absente non plus de l'horizon culturel et littéraire du *Fou d'Elsa*. Ce n'est pas exactement que ce genre particulier soit cité en tant que tel dans l'œuvre, mais son écriture spécifique, caractérisée par le lien entre prose et poésie, est indiquée dans le Lexique et revendiquée comme un modèle possible ; il s'agit du *saj'* :

Sadj' : prose rythmée employée dans le Coran.¹

En effet, *Le Fou d'Elsa* revendique d'autant plus le mélange des genres qu'il affirme en trouver une motivation supplémentaire dans la littérature arabe, comme l'affirme – on l'avait vu – dès le début, le Prologue :

*A ceux qui me reprocheront d'y avoir mêlé la prose et le vers, et des formes hybrides du langage qui ne sont ni l'une ni l'autre de ces polarisations de la parole, me faudra-t-il apprendre que la poésie arabe est le plus souvent l'illustration d'un commentaire en prose ou d'un traité de poétique, qu'interrompent des exemples ou poésies ? Et que le français comme l'arabe peut se plier à tous ces intermédiaires du vers compté au langage courant, et parmi eux la prose savante au sens qu'on le dit de la musique, dont le *sadj'*² arabe est l'exemple donné par le Coran.³*

En fait, si l'on s'en tient au commentaire de Jamel Eddine Bencheikh dans sa contribution au colloque « Le rêve de Grenade », l'explicitation du *saj'* que donne

minutie de la description chez les nouveaux romanciers ou chez Boudjedra s'apparente à ces volutes, ces digressions, que Renan nomme « bagatelles ».

¹ *Le Fou d'Elsa*, p. 448

² C'est Aragon qui souligne.

³ *Idem*, p. 16

Aragon est inexacte, approximative. En ce qui concerne la poésie arabe classique, ce dernier commettrait une erreur qui « arrange » stratégiquement son projet d'écriture « totale »:

Bien entendu, toutes sortes d'ouvrages arabes citent des vers : traités de grammaire, de politique, de rhétorique, épîtres diverses, chroniques historiques et, enfin, Les Mille et Une Nuits qui comptent un ensemble de 1251 citations allant de un vers à une quarantaine. Mais jamais un poète arabe avant la deuxième moitié du XXe siècle ne mêle de la prose à son poème.¹

À ceci près que la rectification proposée par Bencheikh reste fortement tributaire d'une distinction générique prose/poésie, cette dernière étant entendue comme texte versifié, ce qui ne fait que reprendre la conception historique classique commune à la littérature arabe et à la littérature française, mais dans laquelle ne s'inscrit justement pas Aragon. Celui-ci, par sa pratique d'écrivain et ses recherches, montre qu'il ne reprend pas à son compte cette distinction, et qu'il la repousse². La référence au *saj'*, qu'il s'approprie, choisit de voir une présence de la poésie dans la prose et réciproquement, sans s'arrêter à une classification stricte qui séparerait texte versifié et texte non versifié. Et peu importe que cela aille à contre-courant des conceptions en vigueur au sein même de la littérature arabe et de son histoire, puisque la démarche consiste précisément à passer outre les cadres établis. La définition du *saj'* proprement dit, si on y regarde bien, va d'ailleurs dans le sens d'une telle annulation, en manifestant la présence de l'oral dans l'écrit :

Le saj' est souvent défini par rapport à la prose et à la poésie : contrairement à la première, il contient des rimes mais, à la différence de la seconde, il n'est pas tributaire des contraintes métriques. [...]
[Et citant Régis Blachère] *Cette prose est caractérisée par l'emploi d'unités rythmiques, en général assez courtes, allant de quatre à huit*

¹ Jamel Eddine Bencheikh, « La forme zadjal dans *Le Fou d'Elsa* » in *Le rêve de Grenade*, p. 80

² « Dans ce que je lis, l'instinct me porte trop vivement à rechercher l'auteur, et à le trouver ; à l'envisager écrivain ; à écouter ce qu'il dit, non ce qu'il conte ; pour qu'en définitive je trouve infimes les distinctions qu'on fait entendre entre les genres littéraires, poésie, roman, philosophie, maximes, tout m'est également paroles. », Aragon, *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, coll. « Digraphe », Mercure de France, 1994, p. 145-146, cité par Daniel Bournon, Notice aux *Aventures de Télémaque*, Bibliothèque de la Pléiade, NRF-Gallimard, Paris, 1997, p. 1050

ou dix syllabes, parfois davantage, terminées par une clausule. Ces unités rythmiques sont groupées par séries sur une même rime. Dans ces groupes, chaque unité rythmique ne comporte pas obligatoirement le même nombre de syllabes et, en dernière analyse, l'élément essentiel est constitué par la clausule rimée.¹

Il serait fastidieux et sans doute inutile d'aller chercher dans *Le Fou d'Elsa* des correspondances exactes avec une telle définition. Jamel Eddine Bencheikh le disait aussi de la recherche de la forme du *zadjal* dans l'œuvre. Qu'on remarque cependant qu'au fond l'aspect intermédiaire du *saj'* n'est pas très différent de ce qui se passe avec le récit médiéval en France, et ses laisses assonancées, dont la structure poétique n'était pas perçue par les contemporains comme de la poésie, distincte de la prose, mais comme du chant épique. Aragon lecteur de Lévi-Provençal, et amateur de littérature courtoise, a bien pu ressourcer son écriture dans cette conception ancienne de la prose qui ne séparait pas l'écrit de l'oral. Et il se trouve que le *saj'*, justement, entretient plus qu'une connivence, un lien très étroit avec la parole orale :

[À propos de la rime de la clausule dans le *saj'*] *La rime, désignée par divers termes dont fâšila, se distingue de la qâfiya de la poésie : à la différence de celle-ci, elle est nécessairement réalisée à la lecture comme une pause (waqf : silence plus ou moins long à la fin d'un énoncé). Dès lors il est clair que le saj' conserve fortement l'empreinte de l'oralité, la pause étant une réalisation de la voix. D'ailleurs, les unités rythmiques d'un texte en saj' sont conditionnées par le souffle : si elles peuvent être de longueur variable, elles dépassent rarement vingt mots.²*

Il faut mesurer à la lumière d'une telle description l'extrême cohérence d'Aragon, mais aussi de Boudjedra, dans le choix de leurs références à la littérature arabe classique : choisir le *saj'*, comme choisir la *séance* ou *maqâma* (l'un n'allant pas sans l'autre puisque le *saj'* est la prose spécifique de la *séance*, comme on va le voir plus bas...), c'est viser à tout moment la réalisation d'une écriture poétique qui

¹ Heidi Toelle, Katia Zakharia, *À la découverte de la littérature arabe, du VI^e siècle à nos jours*, Champs-Flammarion, Paris, 2005, p. 120

² Ibidem, p. 120-121

manifeste la présence de l'oralité et du souffle, présence qui est, matériellement, l'identité de la parole, sa spécificité. C'est également cette présence qui annule la distinction arbitraire de la prose et de la poésie, puisque ne cesse d'être poétique la prose traversée et nourrie de l'oral. Que le *saj'* soit présent dans le Coran (une présence toutefois contestée par l'orthodoxie religieuse qui cherche à préserver le statut sacré du texte coranique) – fait connu d'Aragon – montre une des orientations possibles de son oralité :

Pétri par l'oralité, le saj' résonne alors comme une musique lancinante, parfois incantatoire, dans laquelle un son ou une tournure inattendus, brisant l'uniformité viennent transformer le texte et en relancer la mouvement.¹

On retrouve certes cette dimension par moments dans *Le Fou d'Elsa*, mais ce n'est pas le seul mode d'existence du *saj'*. Celui-ci s'est particulièrement développé au sein de la littérature en prose à partir des débuts de l'époque abbasside, et a trouvé son plein épanouissement dans l'écriture des *séances* ou *maqâmat*, dont nous avons suffisamment vu qu'elles sont connues de Rachid Boudjedra, grand lecteur de Harîrî notamment. Historiquement, cette prose spécifique s'est d'ailleurs trouvée étroitement associée aux *séances* :

[...] c'est Hamadhânî qui va se démarquer en investissant le saj' au service d'un nouveau genre littéraire, dont il est l'inventeur, la maqâma. Son empreinte sera telle que n'importe quel texte en saj sera un temps désigné par maqâma. [...] Harîrî [...] a poussé le plus loin l'exploration des phénomènes d'identité, de parallélisme et d'équilibre entre les segments du saj' dont il fait aussi un jeu graphique, portant sur les analogies, différences ou ambiguïtés dans la forme des lettres ou l'emplacement des points diacritiques, toutes choses qui ne sont pas discernables à l'oreille.²

Qu'on nous pardonne cet exposé peut-être un peu long sur l'histoire d'une forme d'écriture de la littérature arabe classique qui n'est pas directement l'objet de cette étude ; mais dans la mesure où elle existe comme référence d'une

¹ Idem, p. 121

² Idem, p. 123

réflexion sur le langage en prose, et d'une poétique croisée français/arabe présente aussi bien chez Aragon que chez Boudjedra, il nous a semblé important d'en faire mention. À ceci s'ajoutent les particularités visuelles mentionnées ci-dessus, qui ne manqueront pas de rappeler certaines recherches de la poésie française du 20^{ième} siècle, notamment celles d'Apollinaire, bien connues d'Aragon et qui ont pu avoir un rôle dans le projet de marier les deux cultures. Les jeux de disposition sur la page, même s'ils ne sont pas audibles, conditionnent la lecture, ses pauses, et confortent de toutes façons par leur aspect visuel l'appréhension de la parole qu'ils portent. Ainsi la lecture d'un tel texte devient-elle une véritable exploration spatiale et sonore dont on retrouve bien des traces dans les trois œuvres.

Chant et parole apocryphe

Tout d'abord, dans *Le Fou d'Elsa*, la disposition du texte soutient et accompagne les prises de parole. D'une part alternent les passages de récit, occupant toute la page, avec les passages versifiés, les chants au dire même des titres (*Chant de la Bâb al-Beïra*, *Chant des vauriens*, *Zadjal du kantarat al-oûd*, *Chants du Medjnoûn*, *Le contre-chant*, *Chant du musicien aveugle...* entre autres, pour ne citer que ceux-là), qui se limitent à une portion seulement de la page, centrale ou décalée. D'autre part les changements de police de caractère, jouant de l'italique et des formats de casse, ponctuent le texte tout au long de l'œuvre en signalant les changements de voix mais aussi les inflexions du discours ; l'insertion de chiffres et d'astérisques en délimitation des strophes¹ contribuent au même travail de structuration typographique qui rappelle l'élaboration du poème en prose accomplie par Aloysius Bertrand² au 19^{ième} siècle. Les pauses, les blancs ainsi ménagés ne se contentent pas d'encadrer le texte, ils en soulignent les silences, les changements de voix, plusieurs personnages se faisant entendre jusque parfois au dialogue théâtralisé. Ainsi en va-t-il par exemple de « La fiction des cieux selon Ibn Sînâ » (p. 31), où se répondent la voix du maître de la madrasa et celles des enfants, disposées en regard les unes des autres, de telle sorte qu'on peut imaginer qu'elles se produisent ensemble. Dans « Le miroir bien-aimé » (pp. 135-138) de même que dans le mouvement IV de « Safar » (pp. 293-298) le récit,

¹ *Le Fou d'Elsa*, par exemple « Cantique des cantiques », pp. 84-90

² Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, (1832), Poésie-Gallimard, Paris

en italiques, devient didascalie d'une scène de dialogue entre Boabdil et sa mère Aïcha, pour le premier exemple, entre Boabdil et le Medjnoûn pour le second exemple ; mais le régime de parole de ces deux scènes est fondamentalement différent, la seconde s'apparentant au débat des « Falâssifa » (pp.147-164), alors que la première, rimée et versifiée a quelque chose du chant tragique racinien, chant d'amour et de désir de Boabdil pour sa mère qui rappelle les accents incestueux de *Phèdre*. Le dialogue peut aussi être judiciaire comme on le voit dans l'échange entre le Medjnoûn et le Cadî, pp. 220-222. Enfin, un personnage, l'« AUTEUR », dédoublé en « MOI », voire en une autre voix énigmatique, « Ce témoin qui n'est ni l'un ni l'autre », vient également dialoguer soit avec le Medjnoûn (dans « L'INCANTATION DÉROUTÉE », pp. 384-388), soit avec le « MONTREUR » (dans « LA PARABOLE DU MONTREUR DE BALLET », pp. 189-188) ; et chacun de ces mouvements du texte fait apparaître de nouvelles manières d'être du discours, débat philosophique et esthétique, dédoublement de l'auteur s'interrogeant sur l'auteur, etc.

L'effet produit par cet agencement du texte, et la démultiplication des voix à la première personne, chantant, parlant, se racontant, est justement de manifester la fractalité de l'œuvre littéraire, où chaque éclat de parole, chaque mouvement du texte opère la synthèse de l'ensemble, reprend et re-module sans cesse l'énonciation de l'histoire. Le pouvoir de cette organisation créative est de plonger le lecteur dans une quête, à l'écoute du réseau des voix, qui est une véritable aventure ; celle-ci est d'ailleurs suffisamment prouvée par la dérobade des instances narratives classiques, et le déni d'identité porté par des personnages tel le fameux « témoin qui n'est ni l'un ni l'autre » ou encore cet « on ne sait qui », dans « JOURNAL D'ON NE SAIT QUI »¹, page 415, qui se substitue, pour finir, au « JOURNAL DE ZAÏD », au commentaire duquel une large partie de l'œuvre nous avait habitués. Il est ainsi très symptomatique que *Le Fou d'Elsa* s'achève sur trois poèmes à la première personne du singulier, réunis sous le titre

¹ On appréciera d'autant plus cette dérobade qu'elle est justifiée, dans le texte, par une note en bas de page, « *Journal d'on ne sait qui...* car qui fut témoin des derniers jours ? Ou pure invention morisque... On ne peut le savoir. Sinon qu'imaginer ces pages comme parole révélée. Ou peut-être des Veilleurs, de l'un d'eux à sa façon qui témoigne ?

An-Nadjdi, cet été de 1495, est entré dans ses jours d'agonie : ce qui suit est tout ce qui nous reste de sa mort, et nous n'en connaissons ni la main qui l'écrivit, ni ses raisons de l'avoir fait. » p. 420

« APOCRYPHES DES DERNIERS JOURS » (p. 421). Cette dénomination en effet éclaire la démarche d'archivage documentaire propre au récit d'histoire – un texte apocryphe est un document à l'authenticité douteuse ou nulle, mais la notion renvoie quand même au travail documentaire et à la recherche de véracité – et en même temps justifie ce récit comme création ou invention de l'imagination et du langage. Enfin, le matériau de l'histoire ici est clairement désigné comme un réseau d'énoncés divers dont il serait vain de chercher l'origine exacte : il est ce qui se dit à un moment donné, dans une parole plurielle, non attribuable, collective.

Cette parole, qui prend très souvent l'apparence d'un récitatif, est un peu celle d'un coryphée au sein de l'action théâtrale tragique : tour à tour personnage interpellant les personnages, puis conteur de l'action et chanteur associé au chœur, sa présence fait le lien entre les différentes phases de la représentation théâtrale. On se souvient d'une première définition du récitatif, donnée par Meschonnic, qui consiste à faire entendre l'oralité de la parole aussi bien à l'oral qu'à l'écrit. On peut relier cette définition à une autre, spécifique de l'opéra baroque, mais qui concerne aussi l'écriture de l'œuvre ici présente : dans l'opéra, le récitatif repose sur des passages de récit ou de monologue, modulés sur une ligne musicale assez neutre, très peu contrastée, qui se démarque du chant proprement dit. Là où le chant soumet le langage à la mesure musicale, et se spécialise dans l'opéra, dans l'évocation des sentiments, le récitatif s'organise sur un régime plus économique (musicalement parlant, il est juste accompagné par la basse continue du clavecin ou de l'orchestre à cordes) et surtout beaucoup plus proche du langage parlé : très exactement il se calque sur le débit de la parole, et son dessin rythmique consiste à souligner les accents de cette oralité, en respectant les coupures syntaxiques ordinaires, par opposition au chant qui les dépasse. Signalons au passage qu'au 20^{ème} siècle l'usage du récitatif a été actualisé par des musiciens aussi différents que Schönberg, dans le *Sprechgesang*, Bartok dans le *Château de Barbe-Bleue*, Kurt Weil pour les pièces de théâtre de Brecht, notamment *l'Opéra de quat'sous*, ou encore Johnny Cash ou Paolo Conte, pour ce qui est du folk song, et ses avatars plus contemporains. Et on ne sera pas surpris dans cet ensemble de compter Phil Ochs, auquel Aragon fait référence par une épigraphe : les ballades de ce contemporain de Bob Dylan ont significativement à voir avec un récitatif

accompagné à la seule guitare. La démultiplication des voix et des chants dans *Le Fou d'Elsa* a quelque chose à voir avec cette alternance, dans l'opéra, du chant et du récitatif, bien souvent déclamatoire, qu'on peut observer justement dans les passages théâtraux de l'œuvre. Le plus souvent d'ailleurs on observe ce régime de parole dans les passages en italiques assurant le lien entre les chants et les dialogues. Il serait trop long dans le cadre de cette étude de répertorier toutes les occurrences de ce phénomène, mais on peut en donner un aperçu à partir de la Première Partie du *Fou d'Elsa*, de « LA BOURSE AUX RIMES » à « L'ALCAÏCERIA », qui constitue l'évocation de Grenade avant la chute, prise sur le vif de sa vie quotidienne. La présence des italiques¹ signale le retour régulier d'une voix qui fait contrepoint et accompagne par des descriptions ou des commentaires le développement de l'action dramatique. Un exemple en montre la fonction, qu'on reproduit ici non dans les italiques standard des citations, mais tel qu'il se présente dans le livre édité chez Gallimard, afin d'en reproduire le caractère visuel :

*À nouveau la voix tombe et se disperse et les mots font autour du fakîr une
pluie de fleurs*

À nouveaux rien ne se comprend plus de ce qui force l'orifice de sa lèvre

À nouveau le dessus est pris sur toute chose par les tambours

*Et le rire des mauvais garçons ne voit plus qu'un mendiant qui s'éténue à
gîrer*

sur un axe brisé pour qu'on lui jette des dirhams

Et les servantes de l'auberge attendent qu'il tombe à terre pour

Apporter le mouton fumant

*À nouveau le brasier de l'homme se rallume et ses flammèches tombent sur
les*

auditeurs cherchant la paille et l'incendie

Non non Seigneur non ne prends pas ma bouche
N'y mets pas le feu de ta langue ô terrible baiser
Qui me ravage de ce que je ne veux ni croire ouïr ni voir pourquoi
M'as-tu visité pourquoi m'as-tu traité comme une âme prostituée

¹ Non pas les italiques disposées en strophes, qui portent des chants de divers personnages, mais celles qui occupent la largeur de la page, et se mêlent par moments aux paragraphes en script, aux pages 21, 22, 23, 24, 25, 28, 31, 33, 39, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 52, 54, 57, 58.

Et me voilà sur la place publique crachant
Ta flamme au milieu des badeaux qui reculent
Non non Seigneur ne me force pas de parler ton langage...¹

Ce passage, parmi de nombreux autres, illustre la fonction de « coryphée » qu'a cette voix en italiques, déclamant sur le fil de l'anaphore (« À nouveau », « et... ») et assurant les transitions de l'action, tout en commentant cette dernière, comme le montre également ce dernier passage du chapitre « LE FAKÎR », page 48 :

*Quel langage parle-t-il à cette oreille encore tintante de Dieu
Le persan le pehlevi l'arabe j'ai
Peine à distinguer les mots noirs comme le jais*

On reconnaît sans peine ici l'intervention de la première personne, « j'ai peine... », qui figure le récitant comme un personnage jouant son rôle dans l'action dramatique, et qui n'a pas nécessairement à voir avec un porte-parole autobiographique.

Il nous faut donc retenir de cette caractéristique du *Fou d'Elsa* qu'elle insère dans le poème une théâtralité solennelle, qui a des liens assez évidents avec la tragédie. Cette portée confirme le mélange des genres assumé et revendiqué par l'œuvre en même temps qu'elle montre un des soubassements du discours de l'œuvre : il est bien ici question de la tragédie de l'histoire, éternel présent en devenir, à la fois imprévisible mais déjà en marche.

Épanchement de la voix

Chez Rachid Boudjedra, la présence de l'oralité est plus uniforme, mais elle se manifeste par une énergie particulière : celle de l'épanchement. Un des modes d'apparition visuellement frappant de cet épanchement est tout d'abord la récurrence d'un certain nombre d'insertions, toujours les mêmes, de graffitis, de marques publicitaires, d'expressions tirées de l'arabe ou du berbère ainsi que des nombres, et des équations, qui émaillent le récit et se signalent par des caractères gras, des capitales d'imprimerie et l'implantation de l'alphabet arabe principalement. On retrouve là le jeu visuel qui s'implante au cœur du texte en accompagnant ce dernier par les échos de la vie quotidienne que sont les bribes

¹ *Le Fou d'Elsa*, p. 45

d'énoncés entendus ou vus sur les murs, et qui manifestent l'historicité de chaque époque restituée dans le roman. Cependant ces énoncés occupent en permanence la mémoire du narrateur au point de traverser les époques et de se mêler dans le présent d'énonciation. Ils apparaissent comme des moments de forte intensité rythmique au fil du texte, et chacun d'eux est susceptible d'appeler les autres. D'où des regroupements, avec des agencements variables, de plus forte densité à certains moments du récit, par exemple pages 38-44, 112-122, 154-160, 194, 200-210, 228-233 puis 235-237 ou encore 280-296¹. Une telle fréquence et de tels regroupements disent suffisamment l'aspect systématique du procédé. Un exemple suffira à rendre compte de ce qui se passe aussi à l'échelle de l'œuvre :

Kamel dit : Il s'est quand même fait avoir notre bougre de Berbère naïf... thakhnak ya Bni Nir Ghass ouerthilidh dargaz ! Nous décidâmes d'informer le F.L.N. de cette affaire afin qu'il condamnât à mort M. Achour. Mais personne n'osa rédiger la lettre de dénonciation ; sachant pertinemment que notre professeur était un nationaliste de la première heure, dur et pur ; qui a toujours été intraitable avec la colonisation et ses suppôts. Un élève, excité, écrivit sur le mur ABAS MONSIEUR ACHOUR ! Un autre lui répliqua VIVE LE PROFESSEUR D'HISTOIRE ! La zizanie s'était installée dans notre classe. Les susceptibilités s'aiguïsèrent. Les antagonismes et les contradictions aussi ! C'était l'époque où on m'avait dénoncé parce que je jouais au football en cachette de lui et que je faisais partie de l'équipe première du M.O.C. Mon père dit : tu me prends pour un idiot tu crois que je ne suis pas au courant avoue. J'ai dit : non ce n'est pas vrai... je n'ai jamais touché une balle de ma vie. Il me frappa sauvagement avec sa canne en bois d'ébène (ou d'adobe ?) du Cameroun. Je me dis à moi-même : qu'il frappe je ne suis quand même pas moins courageux que ce fou de Chems-Eddine ! après tout le destin des grands hommes est toujours tragique y a qu'à voir comment Tarik et Moussa ces grands conquérants de l'Europe ont fini leur vie...

¹ Les pages indiquées sont celles de l'édition Denoël

*Jaune. Puis jaunâtre. Puis jaune à nouveau. Rouge. Puis rosâtre. Puis rouge à nouveau.; La grue de marque **POTAIN** s'élance dans les airs...¹*

On voit ici que la phrase injurieuse en berbère (« thakhnakh », traduit respectivement par « espèce d'âne bête », p. 181, « putain de toi », p. 203, « quel con ! », p. 204), de la même manière que le graffiti mal orthographié « ABAS MONSIEUR ACHOUR » et son antagoniste, jouent sur deux plans d'énonciation. D'une part ils se manifestent par leur soulignement graphique comme une image visuelle au même titre que la marque de la grue « **POTAIN** » ou le sigle du club de football « M.O.C. » (Mouloudia Club de Constantine). Ils sont mimétiquement des illustrations du réel, presque documentaires, (tout comme le graffiti obscène figurant un sexe masculin, page 39, accompagnant la question *Jacqueline chérie où es-tu ?*). Ce procédé n'a rien d'original, il rappelle les recherches de Blaise Cendrars dans sa poésie dès 1910 et dans sa prose romanesque, notamment dans *L'Or* : inventaire de dates, de nombres, de références livresques, citations directes de graffitis comme de textes en latin ou en arabe, selon un procédé de collage cher aux cubistes, à Picasso et à Braque, créent un effet de réel qui n'est pas le plus novateur de *La prise de Gibraltar*. En revanche, d'autre part, ces insertions pour une bonne partie d'entre elles accompagnent graphiquement le surgissement de la parole directe et soulignent sa résonance dans le texte. A ce titre elles sont en cohérence avec les incorrections orales familières telles que : « y a qu'à... » et contribuent à instituer à l'écrit la parole de la rue. Le même passage cité ci-dessus fait ainsi apparaître l'enchaînement serré, concentré, du récit, et de la parole rapportée à peine démarquée de celui-ci :

*Kamel dit : Il s'est quand même fait avoir notre bougre de Berbère naïf... **thakhnak ya Bni Nir Ghass ouerthilidh dargaz!** Nous décidâmes d'informer le F.L.N. de cette affaire afin qu'il condamnât à mort M. Achour. Mais personne n'osa rédiger la lettre de dénonciation ; sachant pertinemment que notre professeur était un nationaliste de la première heure, dur et pur ; qui a toujours été intraitable avec la colonisation et ses suppôts.*

¹ *La prise de Gibraltar*, p. 294

L'enchaînement sans transition des propositions, sans solution de continuité, fond ensemble les paroles et le récit, à tel point que le récit lui-même se trouve affecté par cette oralité. Ici par exemple, au mépris de la concordance des temps qui voudrait que la proposition relative soit au plus que parfait : « notre professeur était un nationaliste [...] qui avait toujours été intraitable... », le glissement au passé composé ré-instaure une concordance entre le moment d'énonciation du récit et celui des jugements portés sur Monsieur Achour. Le récit devient cette parole orale qui juge le professeur.

Un peu plus loin, les paroles intérieures de Tarik adolescent, au présent, se lient à sa méditation d'adulte, au présent d'énonciation. Autrement dit le récit du passé dans *La prise de Gibraltar*, par le truchement des paroles qui s'y entretiennent, est en fait une mise en scène du présent où les voix se répondent.

D'ailleurs une des manières d'être essentielle des verbes est le participe présent qui maintient le récit dans l'accomplissement perpétuel de l'énonciation ici et maintenant. On aura un aperçu des effets de ce présent en lisant le long passage suivant qui rend très exactement compte de l'épanchement verbal du roman :

Son (Tarik) seigneur de père laissant tomber quelques mots de sa fine bouche comme par inadvertance avec la moue de cette catégorie de gens comme lui prenant les décisions et faisant autorité en tout et la moue partout Disant donc quelques mots lorsque l'enfant vit le bonhomme s'avancer vers lui cauteusement doucereusement soufflant dans une bouteille avec une drôle de forme contenant l'encre végétale pour la planche coranique s'empressant de lui dérouler une natte en alfa toute neuve se frottant les mains comme s'il allait en sourdre des mots d'essence divine C'était alors la guerre Où donc son enfance s'était-elle fourrée comment serait-il capable de décrire cette aube fuligineuse ardoisée mordorée comme si le soleil encore brouillé ne voulait pas le quitter tout le long du chemin menant à l'école coranique et jusqu'à la porte de cette école de Dieu Entrant dans la grande cour de la mosquée où la lumière commençait à s'infiltrer jusque sous l'ample blouse algérienne qu'il enroulait autour de ses pieds frigorifiés et de ses genoux glacés Quatre heures du matin le regardant donc en train de lui choisir un crayon taillé dans un roseau puis lui disant écris

les lettres Et lui écrivant les lettres les blessures les morts les guillotinéés les trucidéés les napalméés et les mots gravéés ou peints sur tous les murs de la ville et même sur le sol de la terrasse de la maison du seigneur W.F.L.N.[traduction : vive le FLN] !'

L'absence de signes de ponctuation n'empêche toutefois pas la respiration du texte, liée à la présence des majuscules qui incitent à des pauses mais des pauses presque a posteriori, ce qui fait qu'on est tenté sans cesse d'enchaîner sur la lecture du segment suivant. Une des conséquences de la substitution du mode participe au mode indicatif dans les propositions principales est de transformer ces dernières en autant d'appositions qui ont pour effet de couper le souffle en multipliant et en resserrant les accents :

Son (1) / (Tarik)(2) / seigneur de père (3) / laissant tomber quelques mots (7) / de sa fine bouche (2) / comme par inadvertance (6) / avec la moue de cette catégorie de gens (6) / comme lui prenant les décisions (7) / et faisant autorité en tout (3) / et la moue partout (5) / Disant donc quelques mots (8)

Le phénomène est d'autant plus prenant qu'il est redoublé par les nombreuses itérations ou anaphores créant sans cesse des accents prosodiques tout au long de ce flux de paroles, notamment, dans l'exemple précédent, la répétition des [t], [k], [s], [d], [m]. *La prise de Gibraltar* construit sa poétique sur le flux et sur la répétition. Elle explore de bout en bout quelques moments forts, restitués comme une parole continue dans le présent de l'énonciation et par sa densité accentuelle elle marque fortement la prédominance de ce passé dans le présent qui s'éternise.

Faire entendre la voix dans son cri

La postface de *L'amour, la fantasia*, magnifiquement écrite par Denise Brahim, souligne le travail que le récit accomplit pour faire émerger la voix des femmes algériennes. Elle montre en effet d'une part que le roman recueille et tente de faire entendre des voix, dans les passages assumés par leur parole conteuse, rapportant par bribes leur expérience poignante de la guerre d'Algérie².

¹ Idem, pp. 40-41

² Assia Djebar, *L'amour, la Fantasia*, EDDIF, Casablanca, 1992, chapitres de la Troisième Partie, intitulés « Voix », pp. 137-142, 151-163, 170-172, 183-189, puis « Voix de veuve », pp. 214-217, 226-228, 235-237.

Ainsi retrouve-t-on le projet déjà décelé chez Aragon et Boudjedra de faire témoigner les acteurs anonymes de l'histoire. Mais d'autre part elle constate l'impasse de cette tentative, dans la mesure où ce qui émerge est perpétuellement récit du passé, coupé de la réalité présente :

La voix des femmes que l'auteur écoute, qu'elle provoque pour la recueillir, n'est-elle pas une voix qui les asphyxie au lieu de les faire vivre, et qui les enferme dans un passé devenu passéisme, puisqu'il est sans continuité avec leur présent ? La prodigieuse activité, l'invention et le courage dont elles ont su faire preuve ne sauraient être gage de vie si cette histoire pèse sur elles du poids d'un passé mort, et si le vide de leur existence présente les voue à l'état de fantômes revisitant leur propre passé.¹

Cette analyse fait écho au constat d'échec, tout au moins d'inaboutissement, signalé par la narratrice elle-même :

Sur les plages désertées du présent, amené par tout cessez-le-feu inévitable, mon écrit cherche encore son lieu d'échange et de fontaines, son commerce.

Cette langue était autrefois sarcophage des miens ; je la porte aujourd'hui comme un messenger transporterait le pli fermé ordonnant sa condamnation au silence, ou au cachot.

Me mettre à nu dans cette langue me fait entretenir un danger permanent de déflagration. De l'exercice de l'autobiographie dans la langue de l'adversaire d'hier...²

Que ce passage, parmi d'autres dans le roman, s'achève sur les limites de l'autobiographie, la mise en scène du moi, fortement opposé à la communauté des femmes qu'on tente en vain de représenter, situe le propos : tout le récit de *L'amour, la fantasia* bute sur le vide qui sépare la voix narratrice, travaillant à découvrir sa propre place subjective dans le langage et l'histoire, et le groupe des femmes de la famille, puis par solidarité, des femmes du pays, dont elle ne peut être le porte-parole puisque ces dernières sont réduites la plupart du temps à du cri, du

¹ Denise Brahimi, « Postface » in Assia Djébar, op. cité, p. 265

² Assia Djébar, op. cité, p. 245

murmure et du silence. Il n'empêche que le roman d'Assia Djebar tout en s'interrogeant sur la perte de la langue maternelle, le berbère, et l'acquisition de la langue de l'ennemi comme langue d'écriture, travaille constamment à mettre en scène ces voix et d'une certaine manière à leur donner la parole. Il n'est pas exclu qu'on retrouve là un écho de la perspective théorique lancée par Élisabeth Guibert-Sledziewski, déjà citée dans les *Approches Théoriques*¹, qui voit paradoxalement l'annonce « nous ne sommes rien ou nous n'existons pas » signifier son contraire : « nous existons »

Ainsi, il ne suffit pas de suivre à la trace l'émergence du cri dans le roman pour être assuré qu'il témoigne d'une identité entre la narratrice et les femmes algériennes dont elle raconte l'histoire. Il n'est pas sûr non plus que ce cri soit d'essence musicale, comme le postule par exemple Jeanne-Maire Clerc à propos des titres des chapitres de la Troisième Partie : « *Clameur*, *Transec*, *Murmures*, *Complainte*, *Le Cri dans le rêve*, *Tzarl-rit* (final)... » ; bref rien ne dit qu'il faille prendre littéralement ces titres pour s'autoriser une analyse thématique et voir dans les « Mouvements » qui organisent toute la Troisième Partie un équivalent symphonique. Il s'agit plutôt de chercher ce qui met en mouvement et émeut la parole, par le rythme.

Le fait est que les chapitres du roman accordent des descriptions très détaillées aux différents régimes de la voix, du cri, de la parole. Mais au-delà du thème, c'est dans le rythme du récit qu'une voix prend naissance. Ces descriptions, en effet, jouent de façon notable sur la prosodie des consonnes. On peut, pour le montrer, citer par exemple deux passages du chapitre « *Clameur* », moment de forte dramatisation du récit, tentant de faire entendre le cri de Chérifa devant le cadavre de son frère, tué au combat par les Français, pendant la guerre d'Indépendance. Le cri est préparé et comme encadré tout au long de ce récit par l'évocation du silence :

Tout alors a fait silence : la nature, les arbres, les oiseaux, (scansion d'un merle proche qui s'envole). Le vent, dont on devinait la brise, à

¹ p. 92

*ras du sol, s'asphyxie ; les cinq hommes se voient devenir témoins
inutiles, dans le gel de l'attente...¹*

Mais l'analyse accentuelle de ce passage permet d'entendre un silence bruisant, dont les différentes vibrations lient les mots pour développer leur signification.

Tout d'abord il faut remarquer une structure syntaxique fréquente dans les textes maghrébins francophones, et qu'on reconnaît aussi chez Rachid Boudjedra : la suppression de l'article défini, qui essentialise les notions (devant « silence, scansion, témoins ») va de pair avec l'accumulation parataxique, qu'on peut interpréter comme un refus de la démarche de rationalisation. Ici le récit semble annoter le réel, saisir des instantanés, et il y gagne une rapidité d'exécution qui dramatise la scène. De plus le mot « silence » est accentué deux fois, une fois en tant que fin de groupe, une autre fois prosodiquement par la répétition de la fricative [s] qui prépare l'écoute ; cet accent fait l'enchaînement prosodique des quatre mots suivants, « scansion, sol, s'asphyxie // cinq hommes ». Ainsi la rupture syntaxique après « asphyxie » n'empêche pas le rythme de lier entre eux ces termes et donc de souligner par une telle tension l'asphyxie des hommes au spectacle de la mort. Ce manque d'air était déjà amené par le début de la phrase, sémantiquement mais aussi prosodiquement, par l'accent consonantique sur les [v], les [l] et les [s] de « s'envole//le vent » qu'on réentend par exemple dans « se voient devenir ». Les fricatives ici viennent étayer l'idée d'impalpable qui traverse tout cet énoncé : par leur action de liaison entre les consonnes accentuées et la signification des mots, lesquels se répondent en écho, elles suggèrent l'importance particulière de cette circonstance caractérisant la scène. Dans le même fonctionnement du rythme on peut remarquer l'accent d'attaque porté par le pronom « Tout » en début d'énoncé, qui fait du même coup résonner le [t], qui se retrouve dans l'accentuation prosodique du segment de la fin : « témoins inutiles, dans le gel de l'attente » : de ce fait, les trois termes accentués entrent en résonance, se renvoient les uns aux autres et activent la métaphore du gel, qui figure les hommes dans cette attente par une posture figée, un mouvement arrêté, sorte d'instant d'éternité que laissait déjà entendre le présent de narration. De plus l'insistance mise sur le [t] et le [s] permet de faire valoir entre le début de l'énoncé

¹ Idem, p. 144

et sa fin l'opposition dramatique entre la totalité (de la nature, des êtres) et la solitude de la jeune fille : « tout » versus « seule ». La même analyse pourrait être développée à propos de nombreux passages de *L'amour, la fantasia* : on retrouverait à chaque fois cette condensation extrême de la syntaxe, des accents et des significations qui souligne dramatiquement le silence, et le fait exister du début à la fin du récit.

Quand il s'agit de faire entendre le cri, des procédés similaires créent la résonance, mais de manière peut-être inhabituelle en français :

Elle a entonné un long premier cri, la fillette ; son corps se lève, tache plus claire dans la clarté aveugle : la voix jaillit, hésitante aux premières notes, une voile à peine dépliée qui frémirait, au bas d'un mât de misaine. Puis le vol démarre précautionneusement, la voix prend du corps dans l'espace, quelle voix ? Celle de la mère que les soldats ont torturée sans qu'elle gémissse, des sœurs trop jeunes, parquées mais porteuses de l'angoisse aux yeux fous, la voix des vieilles du douar qui, bouches béantes, mains décharnées, paumes en avant, font face à l'horreur du glas qui approche ? Quel murmure inextinguible, quelle clameur ample, grenelée de stridence ?¹

Pour ne relever que cet aspect sonore parmi la multiplicité des accents et des phénomènes d'organisation quasi métrique² de ce passage, on remarque tout au long de l'énoncé la présence fréquente de la consonne [r], seule ou combinée à d'autres dans des phonèmes affriqués tels que [gr], [str] ou [pr]. Or d'habitude en français la consonne accentuée dans une syllabe est celle qui ouvre la syllabe ; on entend donc spécialement « **cri** », « **premier** », « **frémirait** », « **précautionneusement** », « **prend** », « **torturée** », « **trop** », **horreur** », « **approche** », « **grenelée** », « **stridence** » ...en principe en revanche la consonne qui clôt la syllabe n'est pas accentuée (cf. Annexe). Cependant ici dès le début de la citation présentée, l'enchaînement des mots accentués cri/corps/claire/clarté oblige à entendre à des places variables le [r] qui permet de relier entre eux tous les termes de telle sorte que la proposition centrale de l'énoncé « la voix prend du corps » s'affirme,

¹ Idem, p. 144

² En effet, les groupes syntaxiques donnent ici très souvent des ensembles de 4, 6 ou 8 syllabes, qui rappellent la régularité métrique des vers simples.

s'entende (et on mesure ce qu'il y a d'emblématique dans une telle proposition : elle résume le roman...). À ce titre on peut supposer que les [r] fermant les syllabes sont aussi accentués, créant une surdétermination sonore et rythmique ; la poésie spécifique de *L'amour, la fantasia* se dévoile ici en laissant émerger une prosodie particulière, provenant peut-être du déplacement de l'arabe ou du berbère vers le français.

Cette idée reste à l'état d'hypothèse. Il nous semble qu'elle mériterait d'être étudiée d'un point de vue linguistique, par des comparatistes maîtrisant les deux langues. Car elle permettrait d'envisager le mode de « signifiante » particulier d'une écriture franco-arabe. Elle a pour elle le mérite de montrer ce qui fait corps dans le langage, et ce qui déplace aussi bien le corps que la parole dans l'exercice d'une autre langue que la langue maternelle. Lorsque la narratrice constate son impuissance à prêter sa voix à Chérifa et à toutes les autres femmes, ces femmes pour lesquelles elle s'efforce de faire advenir une parole-sujet, elle doit faire l'aveu amer de la perte d'un lieu d'origine :

*Ta voix s'est prise au piège ; mon parler français la déguise sans
l'habiller. A peine si je frôle l'ombre de ton pas !*

*Les mots que j'ai cru te donner s'enveloppent de la même serge
de deuil que ceux de Bosquet ou de Saint-Arnaud. En vérité, ils
s'écrivent à travers ma main, puisque je consens à cette bâtardise, au
seul métissage que la foi ancestrale ne condamne pas : celui de la
langue et non celui du sang.*

*Mots torches qui éclairent mes compagnes, mes complices :
d'elles, définitivement, ils me séparent. Et sous leur poids, je
m'expatrie.¹*

Seulement ce lieu n'est pas géographique, c'est un être-là dans la parole. S'il y a perte d'un être-là immédiat dans la langue maternelle, du moins y a-t-il la création d'une autre forme d'être par le déplacement d'une langue à l'autre ; c'est le lieu de la subjectivité, aboutissement d'un chaos où jouent l'inconscient, le langage et le mélange culturel.

¹ Idem, p. 165

2. Des œuvres qui dialoguent avec la culture : statut des épigraphes.

Il y a une continuité logique évidente entre le travail poétique de la voix et la prise à parti d'autres voix émergeant des textes lus par les poètes. Aussi n'est-il pas très étonnant qu'il y ait dans les trois œuvres de cette étude une multiplicité et une grande diversité d'épigraphes, comme si écrire c'était déjà lire. Cette proposition reprend le commentaire d'Aragon, formulé dans *Les Incipit*, dont nous avons déjà souligné l'importance : *Comprenez-moi bien, ce n'est pas manière de dire, métaphore ou comparaison, je n'ai jamais écrit mes romans, je les ai lus*. En effet, le phénomène de la lecture encadre celui de l'écriture, et se rejoue sans cesse en amont et en aval de cette dernière ; il est à l'œuvre dans le choix des épigraphes comme dans leur ré-interprétation à la suite de l'œuvre elle-même. Nous en donnons à la suite trois tableaux récapitulatifs qui permettront de s'en faire une idée, compte non tenu des citations internes aux chapitres, où s'exerce le commentaire comme on le verra ensuite.

La prise de Gibraltar aux prises avec la poésie de Saint John Perse

À commencer par *La prise de Gibraltar*, on s'aperçoit que l'écriture des citations en épigraphes fait subir à celles-ci de légères distorsions lors de leur transfert ; ainsi en va-t-il des extraits de l'œuvre de Saint John Perse implantés dans celle de Boudjedra. On peut parler d'un acte d'appropriation et de détournement du texte cité :

Voir page suivante...

Tableau comparatif des épigraphes de *La Prise de Gibraltar* et de leurs sources dans les poèmes de Saint-John Perse.

Les références des pages où figurent les poèmes de Saint-John Perse correspondent à l'édition Gallimard :
Saint-John Perse, *Éloges* suivi de *La Gloire des Rois, Anabase, Exil*, NRF, Poésie/ Gallimard (1960), éd. de 1980

| Localisation Œuvre de Saint-John Perse | Originaux | Citations en épigraphe | Localisation <i>La Prise de Gibraltar</i> |
|---|---|---|---|
| <p><i>Exil</i>, « Exil », III, Première strophe, p. 154</p> <p><i>Exil</i>, « Exil », III Deuxième strophe, Fin, p. 155</p> | <p>« ...Toujours il y eut cette clameur, toujours il y eut cette splendeur, Et comme un haut fait d'armes en marche par le monde, comme un dénombrement de peuples en exode, comme une fondation d'empires par tumulte prétorien. ah ! comme un gonflement de lèvres sur la naissance des grands Livres, Cette grande chose sourde par le monde et qui s'accroît soudain comme une ébriété. [...] »</p> <p>A la poursuite, sur les sables, de mon âme numide... »</p> | <p>« ... Toujours il y eut cette clameur, toujours il y eut cette splendeur, « Et comme un haut fait d'armes en marche par le monde, comme un dénombre- ment de peuples en exode, comme une fondation d'empire par tumulte prétorien ah ! comme un gonflement de lèvres sur la naissance des grands Livres, « Cette grande chose sourde par le monde et qui s'accroît soudain comme une ébriété. « A la poursuite sur les sables de mon âme numide... »</p> <p style="text-align: right;">SAINT-JOHN PERSE, <i>Exil</i></p> | <p>Épigraphe de la Première Partie, p. 9</p> |
| <p><i>Exil</i>, « Exil », V Strophe 11, p. 161</p> | <p>Plaise au sage d'épier la naissance des schismes ! ... Le ciel est un Sahel où va l'azalaïe en quête de sel gemme. Plus d'un siècle se voile aux défaillances de l'histoire.</p> | <p>« ... Plaise au sage d'épier la naissance des schismes ! ... Le ciel est un Sahel où va l'azalaï en quête de sel gemme. « Plus d'un siècle se voile aux défaillances de l'histoire.»</p> <p style="text-align: right;">SAINT-JOHN PERSE, <i>Exil</i></p> | <p>Épigraphe de la Deuxième Partie p. 77</p> |

| Localisation Œuvre de Saint-John Perse | Originaux | Citations en épigraphe | Localisation <i>La Prise de Gibraltar</i> |
|---|---|---|--|
| <i>Exil</i> , « Pluies », VII Avant-dernière strophe, p. 189 | « Lavez, lavez l'histoire des peuples aux hautes tables de mémoire : les grandes annales officielles, les grandes chroniques du Clergé et les bulletins académiques. Lavez les bulles et les chartes, et les Cahiers du Tiers-État ; les Covenants, les Pactes d'alliance et les grands actes fédératifs ; lavez; lavez, ô Pluies ! tous les vélins et tous les parchemins couleur de murs d'asiles et de léproseries, couleur d'ivoire fossile et de vieilles dents de mules... Lavez, lavez, ô Pluies ! les hautes tables de mémoire. | « Lavez, lavez l'histoire des peuples aux hautes tables : les grandes annales officielles, les grandes chroniques du Clergé... Lavez, lavez ô Pluies ! les hautes tables de mémoire. » SAINT-JOHN PERSE, <i>Pluies</i> | Épigraphe de la Troisième Partie p. 125 |
| <i>Anabase</i> , « Anabase », IX Fin du poème, p. 136 | * — et debout sur la tranche éclatante du jour, au seuil d'un grand pays plus chaste que la mort, les filles urinaient en écartant la toile peinte de leur robe. | « Et debout sur la tranche éclatante du jour, au seuil d'un grand pays plus chaste que la mort, « Les filles urinaient en écartant la toile peinte de leur robe. » SAINT-JOHN PERSE, <i>Anabase</i> | Épigraphe de la Quatrième Partie p. 167 |
| <i>Exil</i> , « Exil », VII, Cinq strophes et demie avant la fin, p. 170 | Je reprendrai ma course de Numide, longeant la mer inaliénable... Nulle verveine aux lèvres, mais sur la langue encore, comme un sel, ce ferment du vieux monde. | « Je reprendrai ma course de Numide, longeant la mer inaliénable... Nulle verveine aux lèvres, mais sur la langue encore, comme un sel, ce ferment du vieux monde. » SAINT-JOHN PERSE, <i>Exil</i> | Épigraphe de la Cinquième Partie p. 215 |
| <i>Éloges</i> , « Pour fêter une enfance », IV Troisième strophe, p. 20 | ... Que ta mère était belle, était pâle lorsque grande et si lasse, à se pencher, elle assurait ton lourd chapeau de paille ou de soleil, coiffé d'une double feuille de siguine, et que, perçant un rêve aux ombres dévoué, l'éclat des mousselines inondait ton sommeil ! | «... Que ta mère était belle, était pâle Lorsque si grande et lasse à se pencher... Et que perçant un rêve aux ombres dévoué, l'éclat des mousselines inondait ton sommeil. » SAINT-JOHN PERSE, <i>Éloges</i> | Épigraphe de la Sixième Partie p. 255 |

Comme on le voit, les passages en exergue aux six Parties de *La prise de Gibraltar*, tirés de trois recueils différents, *Exil*, *Anabase* et *Éloges*, sont insérés dans le texte avec l'inexactitude du souvenir. Ils procèdent donc non seulement d'une lecture, mais d'une lecture mémorisée imparfaitement, avec des lacunes et quelques transformations. Qu'on en juge par le non respect des signes de ponctuation, bien qu'ils soient rares dans la poésie de Saint John Perse, et par le non respect de la disposition des lignes dont on sait pourtant qu'elle conditionne notablement les effets de sens du texte poétique contemporain. L'appropriation du texte implanté passe par cette déformation qui témoigne cependant d'une lecture active. En effet, dans le cas particulier des « versets » de Saint John Perse, leur écriture reste la plupart du temps métrique¹, en hexasyllabes et en octosyllabes notamment, mais aussi en alexandrins, de telle sorte que la disposition sur la page n'a pas tant d'importance que pour la lecture d'un verset de Paul Claudel (pour prendre un exemple historiquement proche de Saint John Perse).

En ce qui concerne la sélection opérée au sein des poèmes, il semble assez évident qu'elle conserve ce qui, thématiquement, entre suggestivement en résonance avec le récit de *La prise de Gibraltar*. Les références directes aux Antilles, à l'univers créole, ont été délibérément supprimées, comme le montre la citation tronquée de la Sixième Partie du roman : « la double feuille de siguine », plante spécifiquement caribéenne, a été ôtée, de même que le chapeau de paille ; reste alors l'évocation de la mère et l'étoffe de mousseline, dont la fabrication d'origine arabe (inventée à Mossoul, dans l'actuel Irak) convient, elle, tout à fait...et que sont censées porter les jeunes filles promises aux combattants berbères. On y reviendra. De même l'épigraphe de la Troisième Partie est amputé d'une partie de l'énumération, depuis « et les bulletins académiques » jusqu'à « de vieilles dents de mules » : ont été mis de côté les termes archaisants que prise la poésie de Saint John Perse, et l'énumération en tant que telle, qui décline le paradigme des actes officiels en un seul développement les rendant anhistoriques. Restent donc les impératifs, « lavez, lavez » dont la répétition renforce le caractère incitatif, et le soulignement des deux termes mis en parallèle, « officiels » et « Clergé », qu'éclaire la charge agressive du roman contre la

¹ cf. L'analyse rythmique et la critique effectuée par Henri Meschonnic sur la poésie de Saint John Perse dans *Critique du Rythme*, pp. 360-389

perversion du maître coranique, et le jugement désastreux sur les femmes provoqué par le verset 222 de la sourate de la Vache :

Ta vie dépend d'un geste de moi, disait le maître de Coran aveugle. Il n'a jamais cessé de me jeter cette phrase depuis le jour où je l'entr'aperçus pour la première fois dans le jour naissant de cet été où je pris ma première leçon de Coran, à quatre ans. Je le vis en train de souffler dans un gros encrier en verre grossier, pour bien mélanger l'encre à base végétale qu'il fabriquait lui-même. Il se précipita sur moi et déroula à mes pieds une natte toute neuve. Quelques années plus tard il dit : répète après moi : «Et ils t'interrogent sur les menstrues. Dis : c'est une souillure. Séparez-vous... » j'en avais les mains qui tremblaient devant une telle calamité...¹

D'autres épigraphes renvoient plus directement, par leur références, à l'environnement culturel et poétique de *La prise de Gibraltar*. Notamment celle de la Deuxième Partie du roman, « Le ciel est un Sahel où va l'azalaï en quête de sel gemme. », inverse métaphoriquement le ciel et la terre des franges du désert, tout en identifiant explicitement le lieu, le Sahel, et aussi la culture au contexte maghrébin : l'azalaï est un terme emprunté au tamachek, qui désigne une caravane ou un groupe de dromadaires constituant une caravane ; dans cette proposition imagée, la sagesse, religieuse ou non, la méditation sur le sens de l'histoire sont présentées comme une quête de valeur (figurée par la matière symbolique du sel gemme, bien proche des pierres précieuses). Ainsi, l'énoncé somme toute assez convenu de la quête de sagesse vient coïncider avec le projet de voyage de Tarik à Gibraltar, et aux discussions que cela provoque avec Kamel sur le sens d'une telle démarche. Enfin on ne pourra pas manquer de noter que « l'âme numide » de la première épigraphe s'éclaire des mêmes références contextuelles plus une, celle de Jugurtha, autre héros investi par le discours nationaliste, aux côtés de Tarik ibn Ziad, et que le narrateur principal découvre par ses traductions de Salluste.

Une dernière remarque s'impose sur le choix de la poésie de Saint John Perse en exergue au roman : cette position qui est le plus souvent celle de la connivence avec l'œuvre elle-même se trouve ici vraisemblablement exploitée également par

¹ *La prise de Gibraltar*, p. 93

contraste et différence. En effet, la parole poétique chez ce dernier est hiératique ; comme le titre programmatique du recueil « *Éloges* » le dit clairement, c'est une poésie de célébration, revendiquée comme telle, le discours épique s'y ancre dans des généralités anhistoriques et quasiment métaphysiques. De ce fait d'ailleurs, les références aux Antilles ou à l'Afrique n'y semblent bien souvent que la marque d'un ailleurs, voire un exotisme, dans la veine de la poésie symboliste. La lecture de *La prise de Gibraltar* avec son ancrage dans la réalité historique vécue oblige ainsi presque d'office à un questionnement sur la valeur et la pertinence de l'écriture épique dans un tel projet. On vérifie clairement ainsi que c'est l'œuvre dans son ensemble, avec ses leitmotifs et ses centres d'intérêt qui éclaire rétrospectivement la signification possible des épigraphes, autrement dit, qui construit une lecture de ces dernières.

Dans la lignée des Berbères « assimilés », en retour sur leur parole

Outre un phénomène d'exploitation des épigraphes à peu près similaire à ce qu'en font *La prise de Gibraltar* et *Le Fou d'Elsa*, l'œuvre d'Assia Djébar présente à travers ses exergues l'image d'une sorte de lignée : elle intègre une bibliothèque, qui, Beethoven mis à part (quoique le titre « Quasi una fantasia » soit également sous le signe de la rencontre culturelle...), met l'accent sur la rencontre entre Occident, Méditerranée et Orient arabe. Saint Augustin comme Ibn Khaldûn y figurent au titre de leur assimilation culturelle à plusieurs sources (ce qui n'est pas l'orientation de l'exploitation qu'en fait Rachid Boudjedra dans son roman, on le verra plus tard) :

Après l'évêque d'Hippone, mille ans s'écourent au Maghreb. Cortège d'autres invasions, d'autres occupations... Peu avant le tournant fatal que représente la saignée à blanc de la dévastation hilalienne, Ibn Khaldoun, de la même stature qu'Augustin, termine une vie d'aventures et de méditation par la rédaction de son autobiographie. Il l'intitule « Ta'arif », c'est à dire « Identité ».

Comme Augustin, peu lui importe qu'il écrive, lui, l'auteur novateur de « l'Histoire des Berbères », une langue installée sur la

*terre ancestrale dans des effusions de sang ! Langue imposée dans le viol autant que dans l'amour...*¹

Saint Augustin le carthaginois fait ici figure d'ancêtre de la rencontre entre les deux cultures, latine et berbère, de même qu'Ibn Khaldûn relève de la culture berbère et de la culture arabe, dans un rappel historique des conquêtes successives qui ont mis à feu et à sang le Maghreb tout en le confirmant définitivement comme un carrefour de langues et de civilisation. Le tableau suivant reproduit les différents exergues placés en tête de chapitre dans l'œuvre d'Assia Djebar :

Cf. page suivante

¹ *L'Amour, la fantasia*, p. 246

| ÉPIGRAPHES DE <i>L'AMOUR LA FANTASIA</i> | | |
|---|---|---|
| PREMIÈRE PAGE | « Il y eut un cri déchirant—je l'entends encore au moment où je t'écris—, puis des clameurs, puis un tumulte... » Eugène Fromentin, <i>Une année dans le Sahel</i> | |
| PREMIÈRE PARTIE p. 13 LA PRISE DE LA VILLE <i>ou</i> <i>L'Amour s'écrit</i> | « L'expérience était venue à nos sentinelles : elles commençaient à savoir distinguer du pas et du cri de l'Arabe, ceux des bêtes fauves errant autour du camp dans les ténèbres. » Barchou de Penhoën, <i>Expédition d'Afrique</i> , 1835 | |
| DEUXIÈME PARTIE p. 63 LES CRIS DE LA FANTASIA | « Je dus moi-même diriger une expédition chez les tribus berbères des régions montagneuses de Béjaïa, qui refusaient depuis plusieurs années de payer l'impôt... Après avoir pénétré dans leur pays et vaincu leur résistance, je pris des otages en gage d'obéissance... » Ibn Khaldoun— <i>Ta'rif</i> — (Autobiographie) | |
| TROISIÈME PARTIE p. 131 LES VOIX ENSEVELIES | « Sur ce, me voici en la mémoire, en ses terrains, en ses vastes entrepôts »... Saint Augustin, <i>Confessions</i> , X.8. | « Quasi una fantasia... » Ludwig van Beethoven, opus 27 sonates 1 et 2 |
| TZARL-RIT (final) p. 251 | « tzarl-rit » : - pousser des cris de joie en se frappant les lèvres avec les mains (femmes) - dictionnaire arabe-français Beaussier | crier, vociférer (les femmes, quand quelque malheur leur arrive) dictionnaire arabe-français Kazimirski |

Le récit de *L'amour, la fantasia* organise ainsi une rencontre entre cultures, jusqu'à la référence à la musique romantique allemande, par Beethoven interposé, qui signale la plongée dans l'intimité des corps physiques, que ce soit dans la fureur ou la tendresse (comme le laissent entendre les deux sonates désignées). On

retrouve là une cohérence avec le discours qui est tenu sur l' « entre-deux langues » postulé par la narratrice, mais aussi avec un curieux « entre-désir » liant l'Algérie à ses conquérants dans l'acte de viol qu'ils commettent, et dans le vol de leur langue qu'effectuent en retour les colonisés.

Il en va ainsi de l'évocation, par Barchou de Penhoën, de deux femmes trouvées agonisantes sur le champ de bataille, lors du premier combat de juin 1830, l'une un cœur de soldat français arraché à la main, l'autre assassinant son enfant pour éviter que l'ennemi ne s'en saisisse. Le commentaire ajouté au récit de Barchou caractérise l'horreur en lui signifiant sa charge de désir, quand bien même celui-ci serait macabre ou obscène :

Je recueille scrupuleusement l'image : deux guerrières entrevues de dos ou de biais, en plein tumulte, par l'aide de camp à l'œil incisif. Annonce d'une fièvre hallucinatoire, lacérée de folie... Image inaugurant les futures « mater dolorosa » musulmanes qui, nécrophores de harem, vont enfanter durant la soumission du siècle suivant, des générations d'orphelins sans visage.

Dès ce prélude, s'attise comme un soleil noir !...mais pourquoi, au-dessus des cadavres qui vont pourrir sur les successifs champs de bataille, cette première campagne d'Algérie fait-elle entendre les bruits d'une copulation obscène ?¹

L'oxymore du « soleil noir » tisse un lien ténu avec le récit de voyage de Fromentin, *Un été dans le Sahara*, d'où est tirée l'anecdote de l'assassinat de Haoua par un amant éconduit, à la fin du roman. Elle rappelle la gravure de Dürer² qui inspire, selon ses propres dires, le peintre Fromentin prenant en croquis les paysages des franges du Sahara qu'il découvre lors de son voyage, en 1852³. On peut alors parler d'un réseau de références organisé entre les épigraphes et le récit proprement dit. De plus, la contradiction assumée que représente la figure de l'oxymore tire sa justification d'un parti pris de refus des simplifications. Au lieu de renvoyer dos à

¹ Idem, p. 33

² On se souvient de la gravure, célèbre, *La Mélancolie*, allégorie qui représente la mélancolie en jeune homme éclairé d'un soleil noir...

³ Eugène Fromentin, *Œuvres complètes, Un été au Sahara*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, p. 103

dos les deux camps, elle observe leur lien violent, brutal, mais leur lien quand même ! C'est dans ce contexte que deux des épigraphes jouent un rôle qui retient l'attention.

Celle du même Barchou de Penhoën d'abord, ouvre la Première Partie de *L'amour, la fantasia* sur la confrontation entre les hommes dans l'attente du combat. Or, au lieu de l'assimilation avec l'animal (dont on sait qu'elle est un des motifs récurrents du discours raciste colonial ; on en trouve par exemple des traces dans les récits de voyage de Maupassant au Maghreb), elle peut être lue à la lumière du récit comme le début d'une reconnaissance des adversaires comme hommes, quand bien même ils seraient réduits à un corps (un pas, un cri...) et une masse indistincte encore (en raison de l'appellation générique signifiée par l'article défini : « l'Arabe »). C'est en effet le point de vue de *L'amour, la fantasia* qui conditionne cette lecture de l'exergue, quand le témoignage de Barchou en soi, pourrait n'apparaître que sous l'angle du récit colonial type. Ainsi dans le deuxième chapitre de la Première Partie, qui narre le premier combat aux portes d'Alger, le combat de Staoueli, le 19 juin 1830, le récit développe lui-même plusieurs comparaisons entre cavaliers arabes et animaux, dans la confrontation avec les soldats français aux aguets. Le comparant animal est ici valorisé : il signe l'adaptation des Algériens à leur propre territoire ; il va au-delà en suggérant leur élégance :

Les Algériens luttent à la façon des Numides antiques que les chroniqueurs romains ont si souvent rapportée : rapidité et courbes fantasques de l'approche, lenteur dédaigneuse précèdent l'attaque dans une lancée nerveuse. Tactique qui tient du vol persifleur de l'insecte dans l'air, autant que de la marche luisante du félin dans le maquis.¹

D'une part en effet la qualification, « fantasque, persifleur, nerveuse, luisante, dédaigneuse », échappe aux lieux communs sur le sujet, et personnifie quoiqu'il arrive l'image animale ; d'autre part les échos consonantiques et vocaliques jouent leur rôle prosodique et opèrent la synthèse des données : [f_{ant}asque / persif_leur / fé_lin] ; [rapidit_é / fan_tasque] ; [nerve_use / luis_{an}te]; [l_{an}cée / l_uisante / fé_lin]...ici à

¹ *L'amour, la fantasia*, p. 29

nouveau la signifiante du texte se développe à partir de la résonance qui se crée prosodiquement entre les termes, en combinaison avec leur fonction syntaxique, et au-delà d'elle. Surgissent alors des cavaliers arabes saisis en plein mouvement, dont la caractéristique la plus étonnante est la féminité, portée par des termes accentués tous au féminin justement, et la gestuelle courbe qui rappelle l'arabesque élégante. Tout, dans cette comparaison, est valorisé au détriment de l'image des Français, à peine décrits, quant à eux, et résumés par une seule phrase qui les fait apparaître sous l'angle de la brute :



L'arrivant, lui, propose un masque // càricatural de la mort.¹

On peut noter entre autres le contre-accent qui souligne fortement l'association du nom et de l'adjectif, tout en mettant en résonance le masque et la mort : lieu commun, cette fois, exploité par le texte et revivifié par le rythme... Aussi l'épigraphe, par ricochet pour le lecteur qui s'en souvient, se trouve-t-elle en position d'être interprétée, relue, corrigée. L'insertion de la citation de Barchou de Penhoën revient à une appropriation, presque un forçage : l'œuvre construit une autre histoire des Algériens en l'extrayant de l'histoire écrite par les Français... Cette démarche de la création littéraire reprend aussi la voie de l'éloge épique, notamment dans la représentation « en gloire », c'est à dire auréolée de lumière, des combattants sur le point de mourir :

Or une pugnacit^é tragique/ aiguillonne l'indigène/ qui, pour l'instant,/ caracole ou pavoise,/ s'avanc^é sur le devan^t de la sc^ène tout heureux de tuer,/ de mourir,/ dans la lumière étincelante./ Et le soleil l'inonde /d'un coup /sur le versant de l'ombre ultime.²

C'est effectivement dans ces passages où se mêlent le récit et la description que l'écriture de *L'amour, la fantasia* prend son véritable rythme cadencé, par l'accumulation de segments pairs : octosyllabes majoritaires, combinés souvent avec des hexasyllabes. À cette organisation s'ajoute l'accumulation des accents prosodiques et ces contre-accents, renforçant la cohésion des segments : par exemple [pugnacit^é – tragique] ; [s'avanc^é – sur], etc. Une véritable prose poétique

¹ Idem, p. 29

² Idem, p. 29

se déploie en réponse à l'épigraphe. De surcroît elle fait surgir par contraste en mètre impair de trois syllabes la proposition infinitive « de mourir », qui vient en antithèse de la précédente « tout heureux de tuer », et idéalise les cavaliers arabes dans une posture qui condense leur valeur existentielle.

Cependant ce ne sont pas tant les hommes que les femmes sur lesquelles se concentre l'intérêt du roman. L'épigraphe tirée d'*Une année dans le Sahel*, de Eugène Fromentin, s'éclaire ainsi rétrospectivement et se justifie en tant qu'ouverture de tout le roman, avant même le découpage en chapitres, une fois qu'on atteint la Dernière Partie, le Final de l'œuvre. L'avant-dernier chapitre « La fantasia » et le chapitre-refrain¹ « Corps enlacés » (p. 191) opère une relation entre le récit de la résistance sanglante de Laghouat, en 1852, à laquelle réfère l'exergue d'*Une année dans le Sahel*, et l'assassinat de Haoua par son amant jaloux et éconduit, dans *Un été dans le Sahara*². Mais cette mise en relation est déterminée par une lecture sélective : celle qui retient l'histoire des femmes, leur sort aléatoire livré à la brutalité sanguinaire des hommes, et leur résistance parfois guerrière, parfois installée dans les échappées du rêve et de l'érotisme. Ce choix subjectif s'appuie sur un emblème, emprunté au récit d'Eugène Fromentin dans *Une année dans le Sahel*³ : une relique, les restes d'une main de femme tranchée, que le peintre a trouvée dans la poussière, près de Laghouat ravagée. Cette main, placée en fin de roman, dans le dernier chapitre « Air de nay », page 259, mais aussi en motif récurrent tout au long de l'œuvre, et en lien d'un chapitre à l'autre, devient à elle seule symbole de l'amputation subie par les femmes, privées de la parole, et en même temps symbole de l'écriture à saisir comme moyen de récupérer une parole, peut-être dans la langue des vainqueurs... mais une parole tout de même : celle de *L'amour, la fantasia*, en train de s'accomplir :

...Eugène Fromentin me tend une main inattendue, celle d'une
inconnue qu'il n'a jamais pu dessiner.

¹ Nous l'appelons « refrain » à défaut d'une appellation plus précise, car il s'agit d'un titre de partie qui se répète quatre fois dans la Troisième Partie du roman, reliant les phases du récit entre elles par le motif de la parole conteuse, narrante la rencontre des corps soit dans l'étreinte amoureuse, soit dans le supplice infligé par les bourreaux coloniaux.

² Eugène Fromentin, *Œuvres complètes, Un été dans le Sahara*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, pp. 350-361

³ Idem, *Une année dans le Sahel*, p. 181

En juin 1853, lorsqu'il quitte le Sahel pour une descente aux portes du désert, il visite Laghouat occupée après un terrible siège. Il évoque alors un détail sinistre : au sortir de l'oasis que le massacre, six mois après, empuantit, Fromentin ramasse, dans la poussière, une main coupée d'Algérienne anonyme. Il la jette ensuite sur son chemin.

Plus tard, je me saisis de cette main vivante, main de la mutilation et du souvenir et je tente de lui faire porter le « qalam ».¹

Ainsi s'éclaire donc la présence des épigraphes du roman. D'une part elles procèdent d'un acte conscient de saisie des textes du passé, liés à l'histoire de l'Algérie, à partir desquels rebondit la voix narratrice qui s'en empare. D'autre part elles se trouvent prises dans un travail de réécriture qui invente une nouvelle histoire de l'Algérie contemporaine où prend naissance une voix des femmes.

Du chant de fin'amor à l'adab: la méditation du *Fou d'Elsa*

Qu'il y ait une multiplicité des épigraphes dans l'œuvre d'Aragon, c'est indéniable ; et que les œuvres citées brossent un tableau culturel vaste qui va de la littérature arabe classique au chanteur de folk songs Phil Ochs, en passant par Dante et de vraies fausses citations d'Aragon, inventées pour la rédaction du *Fou d'Elsa*, ne doit pas nous faire perdre de vue la cohérence de lecture que ce travail implique. Une étude très précise des épigraphes pour elles-mêmes, et dans leurs effets éventuels de signification à rebours, a déjà été menée par Hervé Bismuth dans sa thèse, déjà citée². Nous n'y reviendrons donc pas sous le même angle. Toutefois il nous semble opportun de proposer une lecture complémentaire sur les insertions de début de chapitre dans l'œuvre. Il s'agit ici de prendre parti contre le caractère parfois un peu trop convenu de certains commentaires ; qu'on en juge par la conclusion que Hervé Bismuth donne de son analyse des épigraphes :

Ces deux marques de fabrique [hétéronymat fictif et pratique de l'épigraphie, en commun avec Stendhal], qu'elles soient ou non liées l'une à l'autre, participent de la même mise en scène de la présence de l'auteur dans son écriture : l'épigraphie est une façon d'habiller un

¹ *L'Amour, la fantasia*, p. 259

² Hervé Bismuth, *Aragon, Le Fou d'Elsa. Un poème à thèses*, Lyon, Coll. Signes, ENS éditions, 2004, étude sise dans la Première partie – La citadelle, I. Le discours avant la lettre : aux portes du poème, pp. 29-64

texte, mais les effets de sens créés par la collusion entre ce texte et les italiques qui le surplombent ne se produisent qu'a posteriori : précédés de leurs épigraphes, les textes ainsi ornés s'avancent aux yeux du lecteur comme leurs auteurs, sous le masque d'un autre. [...] chez Aragon, le masque n'est pas le déguisement d'un voile, mais le costume d'un théâtre¹ ou l'acteur se donne à voir avec son personnage et grâce à lui.²

Ornementation, costume de théâtre, mise en scène de l'auteur par lui-même : les choix métaphoriques de commentaire épousent ici la proposition que le narrateur formule dans le Prologue du *Fou d'Elsa*, celle d'un théâtre intérieur où seraient mis en scène le Medjoûn, incarnant l'auteur en vieillard poète, « à l'âge qui est à des mois près le [s]ien... » (p. 15-16), et la ville de Grenade :

À ceux qui diront que c'est artifice, et croiront que son entrée ici dans le poème, par la voix d'un vieil homme et de sa folie, est simple fiction de théâtre [...] que voulez-vous que je dise ?³

... mais ce serait tout de même ne pas prendre en compte les dénégations de l'auteur, et ne considérer au fond que l'aspect visuel des insertions dans le texte sans tout à fait tenir compte des discours qu'elles lancent en avant du texte, et qui prennent effectivement sens après lecture, dans leur dialogue avec l'œuvre ! Qu'on nous permette donc de répéter ici une citation du *Fou d'Elsa* déjà produite dans l'étude préliminaire du Prologue, et qui ouvre la réflexion sur autre chose qu'une portée autobiographique et narcissique :

Mais je ne défends pas ce que j'écris ou vais écrire. J'ouvre ici seulement le rideau sur un univers où l'on m'accusera peut-être de fuir le temps et les conditions de l'homme que je suis...⁴

La fuite, qui devient création, et rencontre avec une autre conception du temps (et donc de soi en devenir) nous semble tout aussi importante, sinon plus, que la reproduction et la mise en scène égotiste de soi. Elle prépare l'idée d'un débordement, d'un passage vers autre chose que la réalité historique déjà connue :

¹ C'est Hervé Bismuth qui souligne.

² Idem, p. 64

³ *Le Fou d'Elsa*, p. 15

⁴ Idem, p. 17

une philosophie synthétisant l'expérience d'une vie et du temps. On la mesure précisément à la rencontre qu'elle suscite avec les œuvres arabes classiques, sur le terrain de l'*adab*, et la méditation sur le passé, le présent et le futur. Le tableau récapitulatif suivant en donne une idée :

Cf. page suivante

| | | | |
|--|---|---|---|
| Première page | <i>...Je pratique avec son nom le jeu d'amour. Djâmi.</i> | <i>J'ai partagé le melon de ma vie Et comme au sourd le bruit et le silence Les deux moitiés en ont même semblance Prends la sagesse ou choisis la folie.</i> | |
| I Grenade | <i>Brave, pour peu que je trouve une occasion favorable, lâche si je ne la trouve pas ... Mo' aouiya ben Aboû-Sofyân. p. 9</i> | I Chants du Medj-nouân | <i>Fu chiamata da molti Beatrice li quali Non sapeano che si chiamare.* Dante, Vita Nuova Alif Lâm Sîn Alif, voici les signes du cœur voyant. p. 59 * [...] Laquelle fut appelée Béatrice par bien des gens qui ne savaient pas si bien dire.</i> |
| II Vie imaginaire du wazîr Aboû'l-Kâssim | <i>I'll sing you a song about a Southern Town where the devil had his rule* Phil Ochs. The ballad of Oxford, Mississippi p. 105 * Je vais vous chanter une chanson sur une ville du Sud où le diable avait ses quartiers.</i> | | |
| III 1490 | <i>Prophète béni de dieu s'est levé un jour de son mesdjid et a fait de la main un geste de salutation du côté de l'Occident. On lui dit alors : que désignes-tu ainsi, ô Prophète de Dieu ? Ce sont, dit-il, des gens de mon peuple plus tard dans l'extrême occident, sur une rive appelée andalouse et vers laquelle doit se produire l'ultime développement de cette religion. Là tenir gamison pendant un jour va se faire plus méritoire que durant deux années devant toute autre place frontière. Là le vivant est toujours de garde et le mort, martyr... Ibn-'abbâs, d'après Ibn-Hodeïl al-Andaloussî. p. 129</i> | III Parabole du montreur de ballet | <i>... la danse ne peut être considérée en elle-même comme une chose interdite. Aboû-Hamid Mohammed al-Gazâli. p. 179</i> |
| IV 1491 | <i>Le temps ce miroir à trois faces Avec ses volets rabattus Futur et passé qui s'effacent J'y vois le présent qui me tue « Elsa ». p. 189</i> | <i>A considérer la durée de ce monde, on la voit limitée au présent qui n'est lui que le point qui sépare deux infinis de temps. Le passé et l'avenir sont aussi inexistants que s'ils n'étaient pas... Ibn-H'azm al-Andaloussî</i> | |
| V La veille où Grenade fut prise | <i>Détestable est la pluie de ceux qui ont été avertis ! Coran (Sourate XXVII, verset 59). p.307</i> | | |
| La grotte | <i>L'enfer d'Ivan Denissovitch, c'est que le futur n'existe plus... Pierre Daix, préface à Sol-jénitsine. p. 329</i> | <i>Quand bien même on aurait dressé ma tente au milieu des étoiles ! Abou'l-ala al-Maarî.</i> | <i>For I could part with life, with anything But only you. O let me dye but with you ! Is that a hard request ?* John Dryden, All for Love. *Car je pourrais me séparer de ma vie, de toute chose mais pas de vous; O puisse-je mourir avec vous. Est-ce une requête trop difficile ?</i> |

(NB : les traductions reproduites dans le tableau ci-dessous sont reprises du travail d'Hervé Bismuth)

En effet, un parcours des différentes épigraphes de l'œuvre permet d'observer deux sortes de récurrences, que précise et développe le discours du *Fou d'Elsa*. Pour commencer, le discours amoureux qui en occupe une part essentielle, est en résonance avec l'épigraphe de la toute première page, celle tirée de Djâmi, mais aussi l'épigraphe finale tirée de la pièce de John Dryden, *All for Love*, ainsi que celle tirant parti de la *Vita Nuova* de Dante, redoublée par une auto-citation inventée pour la circonstance, « Alif Lâm Sîn Alif, voici les signes du cœur voyant », où l'on reconnaît les lettres d'Elsa en version arabisée. Chacune des ces épigraphes est en prise sur le chant de fin'amor qui se déploie tout au long de l'œuvre, et prend son sens, comme on l'a déjà vu, de la lecture « à rebours » qui en fait sentir la portée. En effet, dans la poésie amoureuse des troubadours, où l'amante est idéalisée, et chantée comme inaccessible, son nom, imprononçable, voilé, crypté, fait très souvent l'objet de l'attention : le poème est là pour le dire, sans oser le dire... au-delà, c'est tout l'indicible de l'amour et de l'union qui est suggéré. Inutile de revenir sur l'épigraphe de Djamî, longuement explicitée par Hervé Bismuth, et dont la place inaugurale se suffit en quelque sorte à elle-même. En revanche, on peut souligner l'emprunt à Dante, assorti d'un ajout d'Aragon car il ouvre le chapitre des « Chants du Medjnoûn », sorte de recueil poétique autonome interne à l'œuvre, où il n'est question justement que de nommer Elsa et l'amour, tous deux confondus, sans jamais oser pleinement le faire, dans une retenue qui rappelle on ne peut plus nettement la posture de l'amoureux courtois. Citons notamment les six poèmes suivants, qui confirment cette orientation du *Fou d'Elsa* :

« Medjnoûn » :

Ô nom que je ne nomme point et qui s'arrête dans ma bouche

[...]

Ô nom qui rougit sur ma langue et si peu que je le prononce... p. 64

« Ǝ » :

[...]

Et sur l'oreiller pâle et doux la lettre d'Elsa renversée...p. 67

« Gazel du fond de la nuit » :

Va dire ô mon gazel à ceux du jour futur

Qu'ici le nom d'Elsa seul est ma signature au fond de la nuit p. 80

« Cantique des cantiques » :

*Quand dans le jour premier entre les dents d'Adam
Dieu mit les mots de chaque chose
Sur sa langue ton nom demeura m'attendant
Comme l'hiver attend la naissance des roses p.84*

« Les Feux » :

*Celui-là me donne survie
Si le nom d'Elsa fait qu'il tremble
Si le mot d'amour l'alouvit'
Je renais dans qui me ressemble... p. 102*

Ces exemples montrent assez la récurrence du discours sur le nom, qui suscite la présence de l'amante et porte sa valeur. Une grande quantité de poèmes tout au long de l'œuvre reviennent de manière lancinante sur ce leitmotiv courtois, l'inscription du nom comme ouverture du dire amoureux. À ce titre, qu'il s'agisse de Djamî, de Dante, de John Dryden ou de Shakespeare son modèle, ou enfin d'Aragon, la diversité des auteurs, des époques ou des cultures ne résiste pas à l'examen tant ce qui les unit est homogène : la valeur et l'intensité du chant amoureux justement portées par l'idée que l'amante est une totalité. A plusieurs reprises l'œuvre d'Aragon en fait mention et explicite cette conception. Notamment à la fin de la « Parole du montreur de ballet » ainsi que dans le poème « Prière d'Elsa » :

Lui

*Mais sur la scène pourtant ne faut-il pas
Figurer celle à qui va tout le chant du poème ?*

Moi

*Comme au Medjnoûn je vous le défends bien car
Toute image est trahison d'Elsa toute forme à l'amour
Et le poème n'est point de son portrait mais de sa louange²*

...

¹ Verbe rare et ancien, attesté au 14^{ième} siècle uniquement au mode participe : il signifie affamé (comme un loup) ou, métaphoriquement, animé d'une passion dévorante, d'une ardeur violente... Aragon réactualise ce verbe en le conjuguant au mode indicatif.

² Idem, p. 188

*Ô toi qu'aucun mot ne résume
Ne cerne aucune étreinte ou ceint
Toi de qui les yeux se rallument
À toute étoile qui s'éteint
Et soit le soir ou le matin
Je suis à ton pied nu l'écume
Dont tu disperses le destin
Comme une brume¹*

...

En ce qui concerne l'épigraphe tirée du poème « Elsa », en écho à celle de John Dryden, on en saisit d'autant mieux la pertinence qu'elle se trouve explicitée au sein même de l'œuvre par la tension du texte entre présence de l'amour chanté et présence de la mort qui fait son chemin, par l'amour impossible et la séparation. Pour n'en citer qu'un seul exemple, on peut se reporter à la mise en scène du procès du Medjoûn, dans la quatrième partie intitulée « 1491 » où figure cette épigraphe : là, le Fou doit rendre compte de son impiété, lui qui remplace la dévotion due à Dieu par la dévotion à la femme ; traîné devant le cadî, il est sommé de s'expliquer et prononce un chant, « D'Elsa qui est une mosquée à ma folie », dont les derniers vers sont :

*Je t'ai donné la place réservée à Dieu que le poème
À tout jamais surmonte les litanies
Je t'ai placée en plein jour sur la pierre votive
Et désormais c'est de toi qu'est toute dévotion
Tout murmure de pèlerin tout agenouillement de la croyance
Tout cri de l'agonisant*

Je t'ai donné la place du scandale qui n'a point de fin²

¹ Idem, p. 280

² *Le Fou d'Elsa*, p. 219

Ce scandale, blasphématoire, on va le mesurer plus loin, lorsque le Medjnoûn, emprisonné à Al-Kassaba chante à nouveau son amour, et le définit comme le repère du temps et du devenir :

*Je suis ici séparé d'elle
Et j'y fais l'essai de la mort
Le temps sans toi m'est infidèle
J'y suis ma propre citadelle
Une boussole sans le nord*

*Rien ne m'est que réminiscence
Tout rêve bouteille à la mer
Dans cette couleur de l'absence
Rien n'a plus ni sève ni sens
Que faire de mon cœur amer¹*

Ainsi apparaît-il nettement que le chant d'amour venu du passé du vieillard qu'est le Medjnoûn et lancé vers l'avenir qu'est Elsa, se lit sans cesse comme une méditation sur le temps et la seule existence du futur qu'est le présent... Du même coup bon nombre des épigraphes du *Fou d'Elsa* s'éclairent de cette méditation poursuivie tout au long du roman historique et du poème. D'entrée de jeu, l'auto-citation, création du début, « J'ai partagé le melon de ma vie... » suggère ce qui se confirmera par la suite : toute l'œuvre est partagée entre sagesse, qui est connaissance du temps, et folie de ne pas vivre ce temps avec l'aveuglement des contemporains. Le Medjnoûn, dans sa folie commentée par Zaïd, remonte le temps en rêve jusqu'au 20^{ième} siècle ; sa poésie invente un avenir que ne comprend pas autrui, bien que vivant le même présent. On peut donc considérer comme associées les épigraphes des pages 189, 307 et 329. De près ou de loin il n'y est question que de ce rapport étrange du passé et du futur au présent qui fait le soubassement de toute l'œuvre y compris dans sa dimension historique. À ce titre, il faut retenir tout particulièrement l'extrait de la préface de Pierre Daix au roman de Soljénitsine, *Une*

¹ Idem, p. 224 (poème intitulé « La première voix »)

journal d'Ivan Denissovitch. En effet, implicitement, celle-ci souligne la mort de l'espoir, donc la fin d'une croyance dans la possibilité d'un futur. Mais on peut et on doit la lire aussi à la lumière de toute l'élaboration conceptuelle du roman-poème comme un manifeste contradictoire pour le temps présent, seule réalisation possible de l'être subjectif par son chant amoureux. Cette épigraphe, inscrite sous le titre du chapitre « La grotte », peut rétrospectivement faire penser à une catabase¹ à l'envers, comme d'ailleurs le confirme le premier poème du chapitre, « Le plongeur », qui se clôt sur les vers suivants :

*J'entends le temps j'attends le temps
Dont vivre meurt la vie étant*

*Plus avant en lui que je plonge
Le temps devient matin d'un songe*

*Dont fut le sens d'être oublié
Une fois de moi délié²*

De fait, si enfer il y a, c'est de saisir que le devenir, inscrit dans la vie même, mène l'homme sans coup férir vers sa mort toujours plus proche ; mais dans ce parcours, dire le temps et l'amour futur, c'est les réaliser par la création poétique, seul moyen de les atteindre. D'où ce déni de la croyance révolutionnaire dans les lendemains qui chantent, qui a hanté Aragon certainement au moins dès l'invasion de la Hongrie par l'armée russe en 1956. On peut ainsi mettre en parallèle, dans le même chapitre de « La grotte », une parole du Medjnoûn rapportée par Zaïd, et la fin d'un chant du vieillard, qui offrent sous deux aspect différents leur sagesse du temps présent et à venir :

| Parole rapportée par Zaïd | Chant du Medjnoûn |
|---|---|
| « Zaïd, est-ce toi..., - disait-il [...] M'entends-tu ? J'avais passé ma vie imaginant que la loi du monde était le mieux... c'est à dire... qu'il y avait dans | [...] <i>Peut-être est-ce là vieillir assurément ce sera mourir quand non seulement je ne verrai plus l'avenir mais j'en perdrai le souvenir Quand l'inaccompli m'échappera quand je n'aurai plus part que de l'irréversible Quand rien de moi n'aura plus prolongement dans la variation des choses</i> |

¹ L'enfer étant alors le monde inachevé, incomplet, des vivants, et le rêve le moyen de se survivre dans la création...

² Idem, p. 333

| | |
|--|---|
| <p>l'homme une force profonde, qui le pousse à s'accomplir, si peu que cela soit, comme si sa tâche était de porter un peu plus loin la vie...oh, Zaïd, comme on peut se tromper ! comme on peut... » p. 336</p> | <p><i>Dans ce glissement d'un présent vague à son lendemain pour quoi ma bouche va cesser de donner forme à la parole</i> <i>De trouver modulation du verbe qui me fait survivre à ce que je dis</i> <i>Et c'est comme un musicien qui répète un thème et ne sait plus le développer</i> <i>À cette minute de fermer les yeux trop tard qui comprend n'avoir été devenir qu'autant qu'il était mélodie</i> <i>Avec la phrase s'arrêtant muré dans le temps dans l'accomplissement verbal</i> <i>Car il n'y a point forme au langage qui permette hors de soi le jeu de l'achèvement de l'inachevé</i></p> <p>.....</p> <p>p. 338</p> |
|--|---|

On ne saurait dire plus explicitement d'une part que le « progrès » humain n'est pas inscrit dans l'homme, si ce n'est sous forme d'une croyance fausse. Mais d'autre part le chant du Medjnoûn, réalisant en acte ce qu'il affirme, montre aussi que l'avenir est dans la parole qui s'élabore, tant qu'elle s'élabore et jaillit : « ...qui comprend n'avoir été devenir qu'autant qu'il était mélodie », où nous entendons mélodie au sens de la parole poétique rythmée qui se crée et ouvre sur un univers de possibles.

Une dernière remarque alors s'impose sur la disposition des épigraphes au sein de l'œuvre. Le feuilletage qu'elles induisent n'est pas si aléatoire qu'il en a l'air à première vue. Elles composent une bibliothèque variée, mais encore et surtout un balisage à rebours bien compréhensible : citant du côté arabe des œuvres d'*adab*, elles introduisent implicitement la méditation sur le temps en relation avec la poésie amoureuse, d'où leur présence côte à côte et en complémentarité avec d'autres, au début du *Fou d'Elsa*, de la Quatrième Partie et du chapitre de « La grotte ». Chacune d'elles tour à tour est l'indice du chant de fin'amor, d'une philosophie du temps et d'une méditation sur la vieillesse, qui font et la contemplation du devenir humain et sa formulation.

3. *Des commentaires aux citations : un va-et-vient subjectif*

Dans chacune des trois œuvres, l'exercice des citations, au-delà de la pratique épigraphique, provoque des allées et venues entre récit et commentaire d'autant plus que le développement du récit lui-même, par moments dévolu aux citations, est un des enjeux essentiels du discours et de la création. Comment dire l'histoire ? Comment surgit ce qui n'a pas déjà été dit ? Voilà une question centrale, que relaie le commentaire des citations insérées dans le texte, ces dernières témoignant justement de ce qui a déjà été dit... Ce feuilletage des citations suppose le rythme, c'est à dire la mise en jeu du lien, exercice opérant la continuité entre les passages historiographiques, les archives et la parole commentatrice. Cependant un tel travail du texte est beaucoup plus présent dans *L'amour, la fantasia* et *La prise de Gibraltar* que dans *Le Fou d'Elsa* pour des raisons qui tiennent à l'orientation même des documents et au lieu de provenance des faits. Une histoire de la colonisation par les colonisés reste à faire, l'actualisation d'une histoire de leurs anciennes conquêtes par les vaincus de même, dans une prise à bras le corps de la parole des conquérants, telle qu'elle est parvenue aux narrateurs. Le chemin parcouru par *Le Fou d'Elsa* n'a pas tout à fait la même direction : il s'agit pour lui plutôt de rejoindre la parole des vaincus par un effort de créations et de rêve¹, ce qu'on peut aussi comprendre comme un acte de désir et d'amour pour l'Autre. Le commentaire s'effectue ici donc de l'intérieur même de la parole poétique, par la mise en jeu entre autres de la voix de Zaïd revenant sur les chants de Medjnoûn.

Quand la fiction d'un cours d'histoire redit l'histoire, mais autrement

La prise de Gibraltar propose, en ce qui la concerne, une optique particulière qui la distingue aussi bien de *L'Amour, la fantasia*, que du *Fou d'Elsa*. Une part cruciale du commentaire historique est mise en abîme par le récit du cours d'histoire de M. Achour. Cette scène occupe principalement la Quatrième Partie du roman. Mais la structure répétitive de l'œuvre, le surgissement inopiné des citations, notamment celle de la prosopopée de Tarik ibn Ziad dès la Première

¹ On se souvient des propos du narrateur dans le Prologue : *J'appartenais par la tradition, l'enseignement et les préjugés au monde chrétien : c'est pourquoi je ne pouvais avoir accès à celui de l'Islâm par la voie directe, l'étude ou le voyage. Seul, ici, me guiderait le songe, comme ceux qui descendirent aux Enfers, Orphée ou Dante...* , p. 14

Partie, assurent la présence directe d'un « dit » de l'histoire tout au long de l'œuvre.

Cette présence est d'ailleurs d'autant plus marquée qu'elle est soutenue par la démultiplication des instances de narration qui reprennent tour à tour la prosopopée ou des bribes de celle-ci, et/ou son commentaire. M. Achour lui-même, bien sûr, le narrateur principal Tarik, ses amis Kamel ou Chems-Eddine, et en outre une troisième personne narratrice qui ne se confond avec aucune des précédentes et qu'on voit émerger par exemple de la page 172 à la page 181, colportent tour à tour en la modifiant de leurs nombreuses variantes et appréciations l'histoire commune :

Les mots fermentèrent longtemps dans sa tête alors qu'il gardait la chambre. Après cette période ils n'eurent plus jamais le même sens qu'avant. Comme s'ils avaient été oblitérés brouillés embrouillés embourbés fêlés éparpillés fondus dans sa propre graisse qui ne cessait pas de s'accumuler. Leur sens aussi s'était déplacé transféré dégradé faussé déglingué et annulé. Il se mit à esquiver la forme des choses et des objets et à mettre en doute leur capacité à se déployer dans l'espace et à se réaliser clairement et carrément. Il les voyait se dédoubler se fondre se fusionner se dévier et se dévorer. Sa tête était devenue le point de rencontre d'une multitude d'intuitions grouillantes multicolores et multiformes qui tissaient une sorte de réseau de significations complexes complexées enchevêtrées et entremêlées.

Ce cours d'histoire sonna le glas de nos espérances de nos certitudes, de nos fanatismes et de nos chauvinismes... « Écoutez vaillants guerriers. Oyez braves soldats : où est donc la fuite ? »¹

Cet extrait du roman outre qu'il met en évidence la troisième personne narratrice, montre aussi l'homogénéité de la parole dans toute l'œuvre. Comme on va le revoir ultérieurement, on trouve ici l'omniprésence de l'énumération comme procédé de composition, et au sein de l'énumération une progression de terme en terme par accentuation prosodique : une formule exemplaire en est la série « se dédoubler se fondre se fusionner se dévier et se dévorer », où l'accumulation des verbes trouve sa justification du rapprochement consonantique des [s], [d], [f], [v] autant que de la

¹ *La prise de Gibraltar*, pp. 180-181

forme pronominale de chacun d'eux. Quant à la valeur sémantique de la série, elle est portée par l'idée du mélange ou de la fusion, que confirme la fin de l'énoncé, « une sorte de réseau de significations complexes complexées enchevêtrées et entremêlées ». La démultiplication des instances de parole suggère que cette dernière est le résultat d'une interaction, elle est un dire collectif, mais à aucun moment elle ne change de texture : elle reste une dans ses modalités de composition et d'accentuation. C'est pourquoi elle entraîne sans solution de continuité, sauf le changement de paragraphe, la citation de la prosopopée de Tarik.

C'est que cette prosopopée apparaît elle-même comme un bien collectif : une parole qui occupe la mémoire du groupe et contribue à son existence en tant que tel. Le vécu commun est nourri entre autres de la légende historique au sens étymologique du terme, qu'on a déjà exposé dans l'étude du Prologue. Pour ce qui est de la nature fondamentalement orale de ce vécu, il suffit peut-être de rappeler qu'avant toute trace de commentaire, ce qui apparaît dès le début de *La prise de Gibraltar*, c'est la parole directe de la prosopopée. C'est encore et toujours le langage, ici fixé dans des formules que la tradition a maintenues en apparence identiques et figées, qui constitue l'histoire. Mais les modifications partielles que la récitation de la légende lui fait subir posent un problème : ce bien commun, (cette histoire commune), est sans cesse revu et corrigé, ce qui montre assez que la subjectivité y est à l'œuvre, avec ce que cela suppose de valeur idéologique. C'est pourquoi le cours de M. Achour est un moment fort du roman : acte de discours, tendu par un double objectif d'explication et de commentaire, il situe la portée politique de l'œuvre au même titre que les récits de torture de Chems-Eddine par les soldats français pendant la guerre ou le récit des massacres de la foule en train de manifester à Constantine en 1945.

Le cours de M. Achour s'organise en trois étapes successives, la première consistant dans la citation et l'exposé de ses conditions d'émergence :

Écoutez vaillants guerriers. Oyez braves soldats. Où donc fuir ? La mer est derrière vous et l'ennemi est en face de vous. [...] Le professeur d'histoire commentant cette harangue dit : Al-Baladhiri [sic : il s'agit de Al-Baladhuri], l'auteur du Joyau des Âmes fait allusion à cette fameuse harangue de Tarik ibn Ziad en écrivant ce qui suit : lorsque les Arabo-Numides rencontrèrent les Goths la bataille fit rage pendant

trois jours. Lorsque Tarik vit la mauvaise situation dans laquelle se trouvaient ses troupes, il se leva pour leur donner du courage, flatter leur orgueil, les exhorter à la patience, les rappeler aux valeurs musulmanes et accroître leurs espoirs. C'est à ce moment qu'il prononça son célèbre exorde. « Écoutez vaillants guerriers. Oyez braves soldats : où donc fuir ? » M. Achour disant donc : les sources musulmanes ont mis en exergue la valeur de cette adresse et son impact extraordinaire sur le moral des troupes arabo-numides. Elle renforça leur fierté, décupla leur courage, grandit leur confiance et les propulsa vers la victoire et le triomphe.¹

Sans citer plus longtemps ce passage où le cours de M. Achour va finir par mettre en évidence le caractère apocryphe de la prosopopée, on peut au moins observer comme le récit fonctionne par circulation elliptique : la citation de la prosopopée et le commentaire historique se répètent en produisant des variantes, parfois minces², et en s'enchaînant. C'est justement leur interaction qui fait l'histoire. Pour s'en rendre compte, on peut comparer les deux temps de commentaire du professeur d'histoire, dans la citation précédente, et observer comment l'organisation de son discours suggère la valeur collective, ce qui lui fera réhabiliter en dernière instance la prosopopée quand bien même elle serait pure invention et non véritable parole d'archive.

| Paraphrase du récit de Al-Baladhuri | Second commentaire de M. Achour |
|--|--|
| <i>il se leva</i> | <i>elle renforça leur fierté</i> |
| <i>pour leur donner du courage</i> | <i>décupla leur courage</i> |
| <i>flatter leur orgueil</i> | <i>grandit leur confiance</i> |
| <i>les exhorter à la patience</i> | <i>et les propulsa</i> |
| <i>les rappeler aux valeurs musulmanes</i> | <i>vers la victoire et le triomphe</i> |
| <i>et accroître leurs espoirs</i> | |

¹ Idem, pp. 169-170

² Par exemple, le début de la prosopopée page 171 devient *Écoutez vaillant guerriers. Oyez braves soldats : où donc est la fuite ?...*

Comme dans la parole citée précédemment, on retrouve le principe de l'énumération où chaque syntagme et chaque proposition s'informent les uns les autres sémantiquement, d'autant que les accents prosodiques, sur les verbes notamment, les mettent en relation d'écho. De plus, la masse des pronoms « les/leurs » assortie de l'adjectif possessif « leur » accumulant les accents sur le [l], fait entendre tout particulièrement le pronom comme indice du collectif, du groupe, d'où les auditeurs futurs de la prosopopée tireront leur propre ferment d'appartenance à la collectivité historique. Cette comparaison entre deux commentaires successifs de M. Achour, fait apparaître assez nettement le développement de la subjectivité dans la mise en relation de l'exorde (principalement d'ailleurs les deux ou trois premières phrases) avec l'exégèse professorale. En effet, le lien rythmique se crée par la reprise du parallélisme qui est à l'œuvre dans l'exorde lui-même : *Écoutez//Oyez – vaillants//braves – guerriers//soldats – la mer//l'ennemi – derrière vous//en face de vous...* On voit ainsi comment le cours de M. Achour se fonde lui-même sur la répétition et le parallélisme, tout en jouant sur l'accentuation prosodique, ce qui est une façon de se greffer sur la parole de la prosopopée en adoptant une partie de son rythme spécifique, en l'accueillant, tout en suggérant à quel point elle est efficace, par le rappel de sa force, de la confiance qu'elle donne, etc. C'est dire que la description que le professeur offre de cette harangue suggère aussi un commentaire sur le rôle fédérateur de la prosopopée, ou de la légende historique, commentaire qui ne deviendra explicite que plus loin dans le roman, en réponse à la question indignée d'un élève. D'ailleurs la description des réactions des élèves montre le même phénomène fédérateur par réaction : ils sont unis dans le même sentiment de scandale.

Nous étions désarçonnés. Déboussolés. Paumés. Trahis.¹

Nous en étions éberlués. Frappés par la berlue. Fous de colère. Nous en voulions au professeur de nous avoir déboulonné notre héros autour duquel nous avions cristallisé tant d'espoirs, de phantasmes et de sublimations.²

¹ Idem, p. 170

² Idem, p. 171

Ainsi donc, des périodes oratoires de la prosopopée aux énumérations descriptives de M. Achour ou du narrateur, qui constate les émotions de sa classe, une seule et même poétique se met en place par les répétitions et l'accentuation. L'épanchement verbal, qui donne son caractère à cette oralité littéraire, signale la densité voire la pesanteur physique de cette dernière, son enracinement dans le corps, sa matérialité. En tant que source d'un discours historique, elle revendique implicitement de substituer le vécu des affects à l'idéalisme de l'histoire officielle, qui ignore ces derniers. Elle fait apparaître non pas l'homme, mais des hommes dans le tourbillon de leurs contradictions et de leurs difficultés à vivre, et elle les situe nettement dans une réalité algérienne non interchangeable avec d'autres, ce qui fait son historicité.

Feuilleter les archives pour écrire l'histoire du côté des vaincus

Chez Assia Djebar, le récit historique n'est pas aussi dédoublé ou clivé que chez Rachid Boudjedra. Il est tenu par un processus continu de citations et de développements. Il est certes réparti entre des temps écartelés : il suffit de feuilleter la première partie de *L'amour, la fantasia*, pour observer une alternance stricte entre passages de récit autobiographique, et passages de récit historique. Cependant cette composition lie les éléments entre eux notamment par un certain nombre d'échos sémantiques et thématiques, qui suggèrent à chaque passage de chapitre une continuité. En effet, les séquences de l'œuvre apparaissent comme des groupes accentués à leurs « extrémités », et se répondent les unes aux autres par reprise et écho. Un exemple le montrera : la première phrase du premier chapitre du roman met en scène une main qui guide : « fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père »¹ ; la dernière phrase du chapitre reprend et réoriente cette entrée en matière en projetant la fillette dans la femme devenue adulte : « ma fillette me tenant par la main, je suis partie à l'aube »². Le chapitre suivant s'ouvre sur une phrase nominale qui se juxtapose syntaxiquement et sémantiquement à la précédente : « Aube de ce 13 juin 1830, à l'instant précis et bref où le jour éclate au-dessus de

¹ *L'amour, la fantasia*, p. 15

² *Idem*, p. 17

la conque profonde »¹. Bien que le cours du récit ait dévié de l'autobiographie au récit historique, la parole tient la tension, s'étire d'une séquence à l'autre, et assure le lien rythmique du roman. Elle l'assure de manière d'autant plus frappante que le dernier chapitre du roman, « Air de nay », cite indirectement à son tour l'épisode de la main coupée rapporté par Eugène Fromentin, comme on l'a vu dans l'étude des épigraphes, et s'empare métaphoriquement de ce reste mutilé pour lui donner la valeur emblématique de l'écriture de toute l'œuvre : il y a là une cohérence de composition qui marque le lien nécessaire entre récit autobiographique et récit d'histoire.

On pourrait parler à propos de *L'amour, la fantasia* d'un débat en direct entre les archives, essentiellement porteuses du discours français sur la guerre d'Algérie et sa conquête, et le commentaire narratif convoquant tour à tour les voix des soldats, des femmes, et celle de la narratrice en titre, pour les confronter et les retravailler. On peut même parler d'un travail d'archiviste assumé voire revendiqué, qui est repérable au soin avec lequel le récit intègre les références des lettres et témoignages cités, à commencer par l'épigraphe de la Première Partie, « Barchou de Penhoën, Expédition d'Afrique, 1835 », page 13. Ce travail se poursuit en égrenant et presque en numérotant les documents au fur et à mesure de leur apparition non seulement dans le récit, mais aussi dans le temps chronologique de la conquête. Nous citons à la suite l'insertion de ces précisions d'archive tout au long de la Première Partie pour en donner une idée (mais la suite du roman poursuit la même démarche):

1° *Aube de ce 13 juin 1830.*

Un premier guetteur se tient, en uniforme de capitaine de frégate, sur la dunette d'un vaisseau de la flotte de réserve qui défilera en avant de l'escadre de bataille, précèdent une bonne centaine de voiliers de guerre. L'homme qui regarde s'appelle Amable Matterer.²

2° *Ils sont deux maintenant à relater le choc et ses préliminaires. Le capitaine de vaisseau en second, Amable Matterer, verra, depuis le Ville de Marseille, les combats s'enfoncer progressivement dans les terres[...] Un second témoin va nous plonger au cœur même des*

¹ Idem, p. 18

² Idem, p. 18

combats : l'aide de camp du général Berthezène, responsable des premiers régiments directement engagés. Il s'appelle le baron Barchou de Penhoën. Il repartira un mois après la prise de la Ville ; au lazaret de Marseille, en août 1830, il rédigera presque à chaud ses impressions de combattant, d'observateur et même par éclairs inattendus, d'amoureux d'une terre qu'il a entrevue sur ses franges enflammées.¹

3° Le chef de bataillon Langlois, peintre de batailles, au lendemain du choc décisif de Staouéli, s'arrêta pour dessiner des Turcs morts, « la rage de la bravoure » imprimée encore sur leur visage.[...] Le dimanche 20 juin, à dix heures du matin et par un temps superbe, Langlois exécute plusieurs dessins de ces orgueilleux vaincus puis il esquisse un tableau destiné au Musée. « Le public amateur en aura des lithographies », note ce même jour Matterer.²

4° Ils sont trois désormais à écrire les préliminaires de la chute : le troisième n'est ni un marin en uniforme ni un officier d'ordonnance qui circule en pleine bataille, simplement un homme de lettres, enrôlé dans l'expédition en qualité de secrétaire du général en chef.[...] J. T. Merle, c'est son nom, publiera à son tour une relation de la prise d'Alger, mais en témoin installé sur les arrières de l'affrontement.³

5° Changarnier simple chef de compagnie alors, consignera pour ses Mémoires futurs...⁴

6° J. T. Merle, notre directeur de théâtre qui ne se trouve jamais sur le théâtre des opérations, nous communique son étonnement, ses émotions et compassion depuis le jour du débarquement (la seule fois où il est en première ligne) jusqu'à la fin des hostilités, ce 4 juillet.⁵

7° Un quatrième greffier de la défaite comble, de sa pelletée de mots la fosse commune de l'oubli ; je le choisis parmi les natifs de la ville. Hadj Ahmed Effendi, mufti hanéfite d'Alger, est la plus haute personnalité morale en dehors du dey. [...] Il nous rapporte le siège en

¹ Idem, p. 30

² Idem, p. 31

³ Idem, p. 43

⁴ Idem, p. 45

⁵ Idem, p. 47

langue turque, plus de vingt années après et en écrivant de l'étranger, car il s'expatriera. [...] Dans son exil, il se rappelle ce 4 juillet et publie sa relation.¹

8° D'autres relateront ces ultimes moments : un secrétaire général, « bach-kateb », du bey Ahmed de Constantine[...]. Un captif allemand...deux rescapés du naufrage de leur bateau survenu quelques mois auparavant...Ajoutons le consul d'Angleterre qui note ce tournant dans son journal...² etc.

Cependant, malgré la masse des archives, manque un pan entier d'histoire : un récit algérien des guerres depuis la conquête de 1830 jusqu'à l'Indépendance de 1962, avec leur cortège d'horreurs, de traumatismes, de rêves violés. Aussi le travail d'histoire de *L'Amour, la fantasia* commence-t-il véritablement non avec la collection des témoignages mais dès lors que se formule le manque d'une parole, le silence des algériens eux-mêmes ou l'absence d'un sujet algérien :

Un quatrième greffier de la défaite comble de sa pelletée de mots la fosse commune de l'oubli. [le mufti d'Alger]

La métaphore qui assimile le témoin à un fossoyeur, et l'oubli à une tombe sans sépulture, dit assez que l'acte fondateur d'une histoire algérienne doit être celui de la naissance d'une parole des vaincus. L'accent prosodique sur le [f] associe dans le rythme la « défaite » et la « fosse commune » ; il associe aussi le terme de « greffier », à la défaite : un greffier, quelqu'un qui consigne les faits de l'extérieur, sans aucune implication personnelle, sans un vécu des événements ; la défaite est d'autant plus cruelle pour les Algériens vaincus qu'ils n'ont pas pu la dire ni l'écrire eux-mêmes. Mais on peut aussi affirmer que le soulignement d'un tel manque est d'ores et déjà le point de départ d'une histoire possible, signé et revendiqué par la narratrice et à leur corps défendant par les archives... Le travail littéraire de commentaire qui s'ensuit, aussi bien sur les événements en tant que tels que sur les émotions et les jugements des témoins prolonge cette parole fondatrice et la complète. On ne s'étonnera donc pas du curieux hommage que l'œuvre rend à

¹ Idem, p. 54

² Idem, p. 56

Pélissier, bourreau entre autres de la tribu des Ouled Riah, qu'il a enfumée dans les grottes où elle se cachait assiégée :

Pélissier, témoin silencieux, quand il parcourt ces grottes à jamais peuplées, a dû être saisi d'une prescience de paléographe : à quelles strates du magma de cadavres et de cris, vainqueurs et vaincus s'entremêlent et se confondent ?

Au sortir de cette promiscuité avec les enfumés en haillons de cendre, Pélissier rédige son rapport qu'il aurait voulu conventionnel. Mais il ne peut pas, il est devenu à jamais le sinistre, l'émouvant arpenteur de ces médinas souterraines, l'embaumeur quasi fraternel de cette tribu définitivement insoumise...

Pélissier, l'intercesseur de cette mort longue, pour mille cinq cent cadavres sous El Kantara, avec leurs troupeaux bêlant indéfiniment au trépas, me tend son rapport et je reçois ce palimpseste pour y inscrire à mon tour la passion calcinée des ancêtres¹.

Le terme de palimpseste définit à lui seul la pratique du commentaire instituée par l'œuvre : citer puis se greffer sur la parole des anciens témoins, c'est aller au-delà d'elle et la reformuler, de la même manière que les moines copistes ponçaient l'ancien parchemin avant d'y inscrire le nouveau texte. La narratrice substitue sa voix à celle des archives, après les avoir citées ; elle prend appui sur les témoignages, seules paroles héritées de l'histoire passée et insère explicitement en elles dans son travail d'appropriation. De la sorte la parole même du bourreau offre la possibilité que rebondisse la voix de la narration.

Tout comme avec le travail de liaison rythmique et thématique qui organise la continuité du récit entre passages autobiographiques et passages de reconstitution historique, on voit apparaître ici une fractalité de la composition : les unités de récit ou de description sont mises en abîme dans le corps général du récit-commentaire, lequel reprend les faits et les développe à sa manière. À titre d'exemple on peut observer dans la Deuxième Partie du roman l'épisode de la mise à feu des Ouled Riah dans les grottes du djebel Nacmaria. Un premier récit suit de près, consigne en quelque sorte, les faits que le colonel Pélissier a

¹ Idem, p. 97

rapportés dans son journal ; certains passages en sont même cités. Un second récit postérieur revient sur les ordres donnés, qui ont provoqué la décision du colonel, et fait le lien avec son compte-rendu officiel destiné à la hiérarchie militaire française. De ce fait le récit se répète, mais réfracté par la nécessité de présenter les faits de manière acceptable. Le commentaire souligne alors des irrégularités, des modifications que la version militaire colporte :

« Enfumez-les tous comme des renards ! »

Bugeaud l'a écrit ; Péliissier a obéi, mais, devant le scandale qui éclatera à Paris, il ne divulguera pas l'ordre. C'est un véritable officier : il possède l'esprit de corps, le sens du devoir, il respecte la loi du silence.

Mais il a rendu compte. « J'ai dû reprendre le travail de fascines », écrit-il. Trois jours après, quand, méthodique, il rédige son rapport de routine, il précise toutes les phases : les multiples étapes de la négociation, la qualité de chacun de ses envoyés, la reprise de l'ultime pourparler, à l'entrée inférieure cette fois [de la grotte]. Ce ne fut pas un quart d'heure, mais « cinq fois un quart d'heure » qu'il affirme avoir accordés...¹

Un troisième récit laisse la parole à la narratrice (« Je reconstitue à mon tour cette nuit » p. 88) qui, cependant, prend encore appui sur les citations du témoignage d'un officier espagnol et d'un anonyme, rapporté par le Docteur Christian, citations qui, à leur tour, refont partiellement le récit des moments forts de ce massacre. Enfin, la narratrice reprend sa propre évocation, tout en prolongeant la citation de l'anonyme. Cette dernière s'ouvrait sur la question : « Quelle plume saurait rendre ce tableau ? »² ; le récit y répond et la développe à partir de l'affirmation : « J'imagine les détails du tableau nocturne »³. On peut d'ailleurs souligner à ce propos un rapprochement possible avec la démarche d'Aragon suivant le fil directeur du rêve pour remonter le temps et se situer dans un passé qui lui est inconnu. Commenter les documents de la conquête, ce peut être aussi imaginer ce qui s'est passé, inventer l'impalpable, ce qui ne laisse aucune trace dans l'histoire :

¹ Idem, p. 87

² Idem, p. 88

³ Idem, p. 88

odeurs, bruits, émotions ressenties. Il serait trop long et fastidieux d'analyser ici la totalité des réécritures que propose le roman. Mais un bref récit de l'enfumage des grottes de Nacmaria en attestera la portée poétique et la valeur de procès historique :

*...Les flammes lèchent toujours le rebord[10] / du
promontoire d'El Kantara[8]. Le silence succède [6] /
aux détonations d'armes[6], houle muée en
martèlement lointain, / qui ronge le cœur de la
montagne[8]. Dans les yeux levés des soldats[8], ne se
lit que l'attente[6] du secret violent des pierres[8].¹*

Cet exemple assez dense montre clairement la forme quasiment métrique que prend la réécriture de l'histoire par la voix narratrice : alexandrins, octosyllabes, accents prosodiques nombreux créant des échos au sein du récit et redoublant l'accentuation de groupe, on a véritablement ici une accumulation maximale, où se fait entendre le particularisme de cette voix, et du même coup son appropriation du récit historique par la poésie. De plus, les métaphores nombreuses, houle des détonations, personnification des pierres et animalisation des flammes et du bruit (qui lèchent, qui ronge...) opèrent ce que le commentaire annonce par ailleurs, c'est à dire le travail d'imagination pour rendre compte du passé enfoui dans les témoignages de soldats. Tout le discours de la voix narratrice devient alors une sorte de déclamation, scandée par les nombreux accents, en fait une célébration des morts, une sépulture poétique qui accomplit à la fois la geste historique des tribus algériennes résistantes, et la correction du silence des archives. On peut à cet égard confirmer bien des ressemblances avec le monument poétique élevé par Aragon à l'histoire de Grenade et de l'amour...

¹ Idem, p. 88-89

L'écriture en miroir

Le Fou d'Elsa, grand-œuvre rassemblant la totalité d'une expérience poétique, se démarque de *L'Amour, la fantasia* et de *La Prise de Gibraltar* par sa faculté à intégrer le travail de la citation et du commentaire au point d'en faire le processus global de son écriture. Hervé Bismuth, dont nous avons déjà cité le notable travail de thèse sur cette œuvre, a souligné à ce propos comment le poète insère des épigraphes inventées pour la circonstance et manie l'auto-citation, dans une totale « immodestie » (Gérard Genette dixit...). Cependant la pratique épigraphique, en ce qu'elle semble relever d'une tradition instituée de longue date et quand bien même *Le Fou d'Elsa* en montrerait une manipulation très particulière voire iconoclaste, est un peu l'arbre qui cache la forêt. C'est que toute l'œuvre est fondée sur une tension de la parole, qui se cite elle-même et se commente, réalisant de bout en bout la lecture-écriture postulée par Aragon depuis bien longtemps. Ainsi cette pratique qui se rencontre chez Assia Djébar et Rachid Boudjedra, comme moment de corps à corps, langage contre langage, effort de l'écriture pour saisir le dire de l'histoire au sein des archives et de la parole collective et le reformuler, se déploie à la totalité de l'œuvre dans le poème de Grenade. Il n'y s'agit plus de moments particuliers, mais de la dimension temporelle et discursive centrale du *Fou d'Elsa*.

En effet, les histoires entrelacées du Medjnoûn et de la cité andalouse ne cessent de confronter récit, chant et commentaire en retour sur ces derniers, dans une démultiplication des voix, et notamment celle de la première personne du singulier, tour à tour narratrice, chanteuse et récitante. Un premier indice lisible de cette conception est à trouver dans l'inscription, au sein de l'œuvre, d'une série de « journaux » et de « commentaires ».

En ce qui concerne les commentaires, il s'agit de ceux de Zaïd, la plupart du temps, notamment dans les recueils de poèmes du vieux poète, où ils sont signalés en italiques, spécifiquement. Ainsi le personnage de Zaïd est-il mis à contribution dans de nombreux passages de l'œuvre, pour questionner et interpréter les dires du Medjnoûn. C'est le cas par exemple pages 61 à 103, dans les « Chants du Medjnoûn ». Le commentaire est aussi présent de façon notable dans le chapitre de « La grotte », pages 331-397. Enfin on le trouve également dans le chapitre

« 1491 », où la voix de Zaïd peut se faire entendre au discours indirect, dans la question-commentaire adressée à son maître :

...et Zaïd qui suivait son maître en silence, lui demanda s'il fallait de ces vers déduire qu'il y a deux sortes de temps, l'un trajectoire où qui l'imagine occupe toujours son midi, l'autre substance à l'esprit commune et aux choses inanimées.

Alors le vieillard sourit de ce que l'enfant avait entendu mieux que les gens du savoir son discours.¹

On appréciera ainsi que le commentaire installe au sein de l'œuvre son exégèse, mais qu'en même temps celle-ci relance la réflexion sur l'écriture poétique, par sa formulation : qu'est-ce que le *midi*, du temps ou de la *trajectoire* du temps ? L'aventure de la lecture se poursuit jusque dans le commentaire qui en est donné ! On peut d'ailleurs considérer que l'écriture de l'histoire englobe aussi le récit de l'écriture pour elle-même, comme manifestation du travail de la parole se cherchant et s'inventant au fur et à mesure. Comment autrement appréhender les commentaires de Zaïd offrant littéralement des bribes d'étude de la ponctuation poétique à propos des chants du Medjnoûn, sinon en les lisant comme partie prenante de l'histoire du sujet, lisant et écrivant ... :

*Il arrivait parfois qu'An-Nadjdî parlât devant moi des paroles dont je ne pouvais me résoudre à penser qu'elles fussent pour moi seul bien qu'elles ne prissent point la forme du vers ou la musique du chant
Même si*

Par quelque arrêt de la voix en ceci qui ne semblait ni mélodie adressée aux autres ni confidence à l'enfant prétexte que j'étais

Il me dictait sans le dicter d'aller à la

Ligne et cela faisait comme un grand geste de sa manche sur le ciel Il arrivait

Parfois que je sentais le besoin de couper les mots de sa bouche avec l'eau d'un « dit An-Nadjdî » par exemple ou tel détail de la journée en apparence

Étranger Étranger aux choses prononcées¹

¹ *Le Fou d'Elsa*, p. 193

On découvre dans ce passage comme dans d'autres que l'activité lexicographique et explicative ne se résume pas à la fin de l'œuvre, puisqu'elle est présente dans la trame même du récit et du chant dont elle constitue une respiration, un des modes d'organisation. Elle est nécessaire au rythme de l'œuvre y compris dans ses aspects performatifs, telle la rupture syntaxique en fin de ligne, qui tout en illustrant précisément la ponctuation de la phrase, provoque par exemple un enjambement entre « ...à la » et « Ligne », de telle sorte que l'expression « aller à la ligne » est porteuse d'une double accentuation, prosodique et syntaxique et de deux contre-accents qui la valorisent à ce moment du texte comme l'action principale, celle qui draine les efforts et l'attention du poète.

Par moments également, pour combler l'absence de Zaïd, le Medjnoûn étant arrêté puis emprisonné, une autre voix à la troisième personne, un narrateur devenant personnage, se substitue au serviteur et prolonge la nécessité de revenir sur les chants du poète, en interpellant ce dernier, ce qui revient le plus souvent à ouvrir en abîme les lectures possibles de l'œuvre. Dans les tours et détours de l'histoire en train de s'écrire, la question de la propriété d'auteur trouve aussi sa place, qui contient en substance celle de la postérité littéraire, donc des lectures qui font vivre les œuvres et s'en nourrissent tout à la fois. C'est dans cette perspective que nous proposons de saisir le jeu de l'auteur et ses doubles, particulièrement au moment où le vieillard poète sort de prison et erre dans Grenade :

Ö Medjnoûn

*Sont-ils bien de toi ces mots accouplés ou d'un autre
ailleurs ailleurs en autre temps*

Mon sombre amour d'orange amère
Ma chanson d'écluse et de vent
Mon quartier d'ombre ou vient souvent
Mourir la mer

*Sont-ils bien de toi ces vers que l'on chante et que
répète ici cette femme ...²*

¹ « II – Commentaire de Zaïd entre deux chants », *Le Fou d'Elsa*, p. 201

² *Le Fou d'Elsa*, p. 275-276

Il convient, à la suite des recherches d'Hervé Bismuth, de signaler qu'ici les vers repris sans italiques sont des vers qu'Aragon a tirés d'un de ses recueils déjà publiés, *Elsa*, en 1959, et dont il a juste modifié le troisième vers qui s'achevait initialement sur «...vient rêvant». Car alors le commentaire discursif sur la propriété littéraire, autre dénomination de l'« auteur », indique bien autre chose qu'une facétie d'écrivain égotiste se citant lui-même ; son interrogation récurrente équivaut à une définition du devenir de la parole poétique : celle-ci, dès qu'elle est échappée de la bouche ou de la plume de l'écrivain, prend son autonomie et devient source de la pensée et de l'écriture à venir, comme le montre dans « Le journal d'on ne sait qui », situé dans l'« Épilogue » du Fou d'Elsa, la filiation entre le Medjnoûn, Aragon et le poète persan Djâmî :

An-Nadjdî s'est tourné devant le catafalque à Hérât du poète de Medjnoûn et Leïla, et le deuil est conduit par l'ancien Wazîr du Timouride ici régnant, al-Moukarrab al-Khazrât, qui est le poète Mîr Ali Chîr Névâyî. Djâmî, le grand Djâmî dont l'avenir oublie qu'il s'appelait Noûr ed-Dîn 'Abdou-r-Rahmân, vient de mourir, le peuple se prosterne dans ses vêtements blancs, ah ! quelque chose se brise au cœur du chanteur de Grenade, tout ce qui fut écho dans lui de cette voix lointaine... Aussi n'a-t-il plus d'yeux que pour sa douleur, ni d'oreilles : il ne voit plus se réunir autour de lui ceux qui vinrent autour de Federico, comme pour en témoigner, à l'heure de sa mort. La source de sa pensée est tarie. Le sol où se posait, son pied nu, brûlé. La poitrine de son souffle ne respire plus. Comment trouvera-t-il désormais vers Elsa ce chemin d'ailes et de vent, qu'il devait à la vivante poésie, à la musique inspirée, au délire de feu de Djâmî ? J'étais la flèche et toi le bras qui tend la corde, et la force qui me faisait voler à travers l'orage vers l'Aimée. À présent, l'arc est détendu, le ciel obscur, les feuillages de la forêt refermés... Djâmî ! Djâmî ! de qui je n'étais que le chant prolongé !¹

Il faut absolument prendre en considération ici que le sujet est le chant lui-même, ce qui met clairement en cause toute attribution auctoriale, mais aussi d'une certaine manière toute chronologie. Par le relais de la parole poétique, Federico Garcia

¹ Idem, p. 420

Lorca veillé par les Gitans voisine dans le temps avec le Medjnoûn, après la chute de Grenade, ainsi qu'avec le narrateur-poète qui émerge dans le pronom « je », lequel le fait se confondre avec An-Nadjdî. Et tous ensemble ces poètes émanent en quelque sorte de l'œuvre de Djâmî, autant qu'elle est suscitée par eux.

L'extrait précédemment cité est tiré d'un passage de l'œuvre au curieux titre, « Journal d'on ne sait qui », à partir de la page 415, qui n'est pas signalé au sommaire (un court commentaire final le définit comme un texte apocryphe ...) contrairement à ses pendants « Journal de Zaïd », pages 333, 355, 365, 371, 377 et « Journal de Moi », page 406. Mais on aura compris qu'il importe peu au fond de savoir qui parle ici ; il importe plus de saisir l'omniprésence de l'activité discursive au sein de la parole conteuse et poétique, comme le suggèrent justement ces « journaux » consignants en écho les bribes de la sagesse de l'œuvre. Le propre du journal, en effet, étant de rassembler consigne et récit des faits, mais aussi analyse de ceux-ci et introspection de qui les vit, on ne sera pas surpris de trouver dans chacun de ces journaux une reprise des faits de l'histoire de Grenade, mais aussi en prise directe sur cette dernière, des considérations générales sur l'écriture et le développement du sujet dans le temps. On a vu ce qu'il en est pour le « Journal d'on ne sait qui ». Le terrain si l'on peut dire en était déjà préparé dans le « Journal de Moi » par une méditation sur le temps et l'avenir qui conduit à une requalification du « je » en « nous », suggérant littéralement le dépassement de soi dans le collectif :

*Ce qui vient je n'en ai que vue obscure où sont les couleurs
éclatantes*

*Tant qu'à faire l'imaginer il me le faut plus beau plus pur ou
comment*

vivre et tant pis si mon rêve avec moi se périmé

L'avenir c'est nous dépassés Des jours comme du linge propre

.....

Pourtant si les gens d'autrefois nous avaient vus leur avenir

Croyez-vous qu'ils auraient aimé ce qui nous fait autres qu'eux-mêmes

.....

Et nous appelons le progrès ce changement qui rend nos rêves inutiles¹

Dans ce commentaire fragmenté en maximes qui ne sont pas sans rappeler l'écriture d'un La Bruyère chacun prend sa place comme avenir, au présent, des hommes du passé : la voix du poète témoigne ici pour tous et dépasse largement la seule expression d'un moi lyrique. D'ailleurs le choix délibéré d'un langage écrit sans signe de ponctuation, et multipliant les antépositions, les mises à l'écart du nom et de ses compléments, organisation de la parole qui se trouve indifféremment dans les « journaux » comme dans les chants du Medjnoûn ou les propos de type historique, permet à tous moments les variations de la lecture, la discrimination changeante des syntagmes, de telle sorte que ce discours du moi offre sans cesse au lecteur la possibilité d'insérer sa vision au sein de la parole poétique, bref, permet à l'intersubjectivité, - symbolisée par le « nous » - de se déployer. On entend la même rencontre et le même mélange dans les questions du « Journal de Zaïd » :

Qui parle ainsi ? Je ne sais plus, à veiller ce sommeil murmurant de mon Maître [...] je ne sais plus ou si c'est de moi que les mots naissent, ou bien de lui. Peut-être ma douleur s'est-elle avec la sienne confondue et suis-je comme lui le jouet de ce qui m'habite... Peut-être est-ce le songe de ma lèvre ainsi qui meurt sur la sienne, qui sait ?²

Accomplissant la fractalité générale de l'œuvre, chaque voix reprend à son compte celles qui se sont déjà fait entendre, et peu importe qu'elles émanent de personnages différents puisque le sujet véritable de toute cette histoire c'est justement le chœur de toutes ces voix se répétant et se développant les unes à partir des autres. Dans cette mise en commun des lectures et des méditations ou du rêve, la projection visionnaire dans le futur, illustrée elle aussi dans le « Journal de Zaïd », est figurée comme une possibilité du chant poétique, dont n'ont pas conscience les contemporains, le Medjnoûn mis à part que son être de fou autorise à rêver plus loin. Zaïd consigne ainsi les paroles incompréhensibles de son maître, qu'il prend le plus souvent pour un délire, quand le lecteur découvre qu'elles sont pour lui la désignation du passé historique. Un exemple en est donné par l'évocation du rendez-vous amoureux manqué de Chateaubriand et de Natalie de Noailles à

¹ Idem, p. 406

² Idem, p. 333

Grenade en 1807, donnée par le vieux poète fou, et rapportée par Zaïd, pages 356-357. Mais on retiendra essentiellement le commentaire final de ces deux pages :

Se peut-il que le Medjnoûn ait en si peu de temps traversé les siècles pour compter un à un les jours de ce Mouharram de 1223, sur les doigts d'à présent ? Le 30 à son compte, enfin, cette fièvre qu'il avait sembla s'apaiser, et lui disait : « Ils arrivent... » Qu'attend-il ? Ce n'est plus le Séducteur ou le Saint, mais un couple...

(Ce qui suit n'était point consigné dans le journal de Zaïd, il semble que ce soit pure imagination d'un commentateur de plus tard, car les sentiments, ou les personnes n'ont ici rien à faire avec ce que Kéis Ibn-Amir ou le Frère Jean de la Croix l'un comme l'autre pouvaient entendre par la flamme et, de l'avenir que Don Juan blasphème, attendre. Au bout du siècle d'or, passe l'ombre beige du Chevalier de la Triste-Figure et l'on peut sans fin discuter si de l'amour c'est dérision que la transfiguration de Dulcinée du Toboso, si le Quichotte est oui ou non un progrès sur les Medjnoûn du passé, un pas vers l'homme moderne où s'éteint l'ancienne romance. Mais plus de deux cents ans le séparent de cette rencontre des amants peut-être à Cordoue...)¹

Il importe de relever le commentaire littéraire et historique qui réfute la notion de progrès en art, mais habilite la valeur historique de l'œuvre en signalant entre autres les changements sémantiques que le temps fait subir aux mots de telle sorte que les œuvres continuent à signifier mais autrement : changement, au fil des temps, du sens de la « flamme » mystique, et de l'avenir ; quant à la référence explicite à Cervantès, elle vaut à nos yeux autant par son appartenance au siècle d'or espagnol qui est littéralement l'avenir culturel de l'Espagne après la Reconquista, que par la connivence inopinée qu'elle fait découvrir avec l'insolente histoire de *Pierre Ménard auteur du Quichotte* ! En effet, le langage des chants du Medjnoûn (pour ce qui est de la fiction de l'œuvre), comme ceux de Djâmî, contient en germe les chants d'amour d'Aragon au 20^{ième} siècle, comme l'ancienne romance contient en germe la parodie de l'amour du Quichotte qui contient lui-même en germe les futurs romans comiques et picaresques... mais la germination proprement dite ne peut s'accomplir que dans la lecture des hommes du futur, qui fera plus beaux et plus riches les ouvrages du passé... tout en oubliant peut-être les valeurs que leurs contemporains y trouvaient.

Cette histoire littéraire préfigure la méditation philosophique sur le temps et l'histoire que déroule *Le Fou d'Elsa*. C'est le personnage de Zaïd qui est mis à

¹ Idem, p. 357

contribution pour exposer ce discours, à partir du délire onirique et poétique du Medjnoûn. Ses questions explorent le rapport du langage au monde, qui est nécessairement la marque d'un temps, d'une époque, ce qui fait que le passé ne peut y éclairer l'avenir qui est création spontanée à partir du présent. Seul le poète, dans l'inconscience totale, c'est à dire le non-vouloir, se lance dans l'exploration des nouveaux temps inconnus, par l'aventure d'un nouveau langage, du moins est-ce ainsi qu'on peut lire les réflexions de Zaïd :

Je tente de comprendre où se trouve mon Maître. Il ne me suffit pas de l'explication folie. Les mots inconnus qu'il lui arrive d'introduire dans ses songes sont comme phares sur une mer semée de récifs. Ou noirs récifs, au contraire, dans notre jour jeté sur les choses. Langage du plus tard où celui qui parle s'avance, décrivent-ils vraiment un monde qu'il aperçoit ? Chacun d'entre eux exprime des rapports entre ce qui se passe alors et l'homme d'avant, mais ils me sont chimères à moi qui les surprend, sans pénétrer dans cet avenir...[...]

J'avais cru pouvoir suivre le Medjnoûn, tant que ce qu'il disait n'était pour moi qu'imagination pure. Son avenir, j'entends ce qu'il appelle ainsi, ne m'était encore qu'une sorte de poésie. Sombre aux autres, comme est toute poésie au vulgaire.[...]

[...] Mais ce livre aux pages arrachées qu'est An-nadjdi, que faire ? J'ai compris un beau jour que rien n'y était métaphore. Pour suivre mon Maître, il faut d'abord risquer cette hypothèse d'une réalité d'après nous, d'un voyage où je ne sais pas la langue, et ne la puis savoir, où me manque toute explication de ce qui est par ce qui fut.¹

On appréciera que la démarche d'analyse de l'écriture constitue une part notable de l'histoire du *Fou d'Elsa*, histoire de l'histoire en train de s'écrire. On appréciera d'autant plus cette histoire du sujet émergeant de la parole de l'œuvre, qu'elle offre en même temps une conception liant le langage (beaucoup plus que la langue, quoiqu'en dise le poète), le sujet porté par la parole, et l'histoire qui n'est plus ici reproduction du passé mais anticipation de l'avenir. De la sorte, bien que le récit

¹ Idem, p. 377-378

revienne sans cesse sur ce que le cliché nomme la tragédie de l'histoire¹, il échappe pourtant au stéréotype en ouvrant sans cesse l'horizon du temps sur un avenir qui reste à inventer, celui du couple et de l'amour, que le poète lance dans son chant afin qu'il germe un jour peut-être.

¹ En témoigne entre autres le compte à rebours à partir duquel l'œuvre est construite : les chapitres « 1490 », « 1491 » et dans ce chapitre la partie « Safar », racontant un pogrom à Grenade précédant d'ailleurs immédiatement « La veille où Grenade fut prise », accompagnent une imminence, celle de la catastrophe.

B. ŒUVRE D'HISTOIRE AU PRESENT

Par un détour qui pourrait sembler surprenant à qui n'aurait pas vu qu'il s'agit de baliser le territoire historique par le travail de la parole, voici un poème d'Aimé Césaire qui redit à sa manière poétique et créole l'acte fondateur du verbe dans la naissance de l'histoire des vaincus, des colonisés, des hommes maltraités et battus ; ce poème fait résonner un mot, mais par sa résonance ce mot ouvre un discours :

Barbare.

*C'est le mot qui me soutient
et frappe sur ma carcasse de cuivre jaune
où la lune dévore dans la soupente de la rouille
les os barbares
des lâches bêtes rôdeuses du mensonge*

*barbare
du langage sommaire
et nos faces belles comme le vrai pouvoir opératoire
de la négation*

*barbare
des morts qui circulent dans les veines de la terre
et viennent se briser parfois la tête contre les murs de nos
oreilles
et les cris de révolte jamais entendus
qui tournent à mesure et à timbre de musique*

*barbare
l'article unique
barbare le tapaya
barbare l'amphisbène blanche
barbare moi le serpent cracheur
qui de mes putréfiantes chairs me réveille*

soudain gekko volant

soudain gekko frangé

*et me colle si bien aux lieux mêmes de la force
qu'il vous faudra pour m'oublier*

jeter aux chiens la chair velue de vos poitrines¹

C'est bien de cette histoire des « barbares » bâillonnés, niés, anéantis dans la prétendue œuvre de civilisation de la puissance colonisatrice, France des 19^{ième} et 20^{ième} siècles en Algérie, ou Espagne des rois catholiques au 15^{ième} siècle en Andalousie... dont il est question dans chacune des œuvres étudiées. Mais on le lit ici encore dans la poésie de Césaire : se dire « barbare » ou tout simplement homme, même bafoué, vaincu... c'est déjà se lever face au conquérant et à la brute. Chez Aragon, Assia Djébar ou Rachid Boudjedra se confondent l'écriture de l'histoire et la rébellion contre l'ordre imposé : ordre du discours des vainqueurs, qui est négation de l'Autre, du vaincu, celui qu'on fait taire, mais aussi particulièrement chez Boudjedra et dans une certaine mesure chez Aragon, ordre des slogans et des clichés nationalistes et racistes qui peuvent transformer les victimes en bourreaux. Leur écriture de l'histoire est une confrontation périlleuse entre un désir d'être libre et humain, et tout ce qui brime ce désir ou le ligote, y compris au sein même du groupe fraternel où ce désir se déploie. C'est dire que la poétique chez eux n'est pas dissociable d'une démarche éthique et politique.

Assia Djébar « reconstitue » la défaite de l'Algérie conquise à partir de 1830, c'est à dire qu'elle offre cent soixante ans plus tard une voix poétique, du sein même de la langue de l'ennemi, à ceux et surtout celles que l'histoire officielle et coloniale a enterrés. Rachid Boudjedra met face à face la conquête épique, glorieuse, mythique, de l'Andalousie par Tarik ibn Ziad, et la défaite de Constantine, de l'Algérie tout entière : pulsation des événements où les vainqueurs d'hier se retrouvent vaincus, avertissement poétique contre tous les

¹ Aimé Césaire, *Soleil cou coupé*, poème cité par Léopold Sédar Senghor in *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Quadrige, PUF, Paris, 5^{ème} édition, 1985, p. 56

mensonges officiels et la propension de l'épopée à mystifier ceux qui la propagent. Aragon enfin chante l'amour comme quête d'une complétude pour l'homme, ce qui a pour corollaire de prendre acte de l'in-fini humain, soit son perpétuel devenir. Son humanisme porte, par le poème, la résistance aux guerres, aux massacres, et aux discours qui les justifient : Grenade assassinée, c'est aussi Oran bombardée, Paris occupé, Federico Garcia Lorca qu'on exécute ou les Juifs qu'on massacre de pogrom en pogrom. L'écriture de l'histoire apparaît donc dans ces trois œuvres de la fin du 20^{ième} siècle comme le moment où s'exerce une subjectivité maximale portée par le poème pris au sens large, où la guerre, les massacres, l'oppression sous toutes ses formes donnent matière à l'invention d'une parole libre. Et par nécessité, cette liberté ne peut découler que d'une création : elle ne saurait exister dans la redite ou la répétition, elle s'ancre par conséquent dans une critique du langage qui a prise sur la forme même du texte.

Chapitre I : *La prise de Gibraltar* ou le poétique contre le nationalisme

Un premier aperçu du travail de mise au jour d'une parole naissant de l'oppression et la surmontant est donné, dans *La prise de Gibraltar*, par l'effort de traduction, c'est à dire de substitution d'une parole à une autre, qui s'effectue sur plusieurs plans tout au long du récit. Tout d'abord, le roman met en scène, c'est un de ses leitmotifs, des séances de version avec le père. Il s'agit de traduire des passages du *Bellum Jugurthinum* de l'historien latin Salluste, donnés en exercice peut-être par le professeur de latin, quoique le roman ne le dise pas, et surtout des extraits de *L'histoire des Berbères et des dynasties musulmanes de l'Afrique septentrionale* d'Ibn Khaldûn¹, tirés du livre de thème-version arabe-français :

Qu'était-ce donc que ce livre ? Celui des versions-thèmes arabe-français et vice versa : certainement ! C'est à dire celui des textes à traduire et dont la plupart était consacrés aux conquêtes arabes. Ce qui avait attiré l'attention de mon père qui ne pouvait pas laisser une si

¹ Boudjedra traduit ou nomme ce livre *Histoire des Arabes et des Berbères*. L'approximation en la matière ne fait que confirmer que ce n'est pas tant l'exactitude documentaire qui compte que le processus de lecture et de traduction, c'est à dire d'appropriation.

*belle occasion, sans en profiter pour étaler son savoir incroyable, son fanatisme effrayant et sa passion pour la traduction.*¹

Ce passage, situé à la fin du roman – fin dont on a déjà vu qu'elle présente en quelque sorte quasiment une ébauche proposant le matériau romanesque que l'œuvre travaille – montre clairement que la scène de traduction est aussi l'occasion d'un rapport de forces entre le père et le fils. Or ce rapport de force installe dans le récit la problématique de l'impact idéologique dans la traduction et le discours d'histoire. C'est le fanatisme nationaliste du père qui le fait s'emparer du texte à traduire, et parfois même, ici ou là dans le roman, accomplir la traduction à la place de son propre fils, qu'il disqualifie de toutes façons d'office. Le choix des textes n'est évidemment pas neutre : qu'il s'agisse du *Bellum Jugurthinum* ou de *l'Histoire des Berbères*, il n'est question à chaque fois que de la force et l'indépendance des Algériens, mises en ligne de mire d'une traduction censée faire admettre leur valeur politique et culturelle. Le père pèse donc de tout son poids sur ces séances de thème-version dans ce qui apparaît comme un moment de formatage idéologique du fils. L'intéressant est que le fils résiste : et le discours de l'œuvre prend acte de la violence morale infligée à l'adolescent. Cette violence motive une description polémique du père trahit/traduit par ses propres lieux communs :

*...et lui répétant donc traduis espèce d'idiot [...] finissant par le faire lui-même ; disant espèce d'âne bête je sais que tu ne donnes aucune importance à ces choses-là parce que tu es nul ! nul en français nul en maths nul en théologie nul en latin nul en arabe...*²

*...Puis se rendant compte brusquement que je suis en train de le berner tu te fous de ma gueule non mais est-ce que tu réalises petit vaurien nul et non avenu tu es nul ignare crasseux et non avenu tu ne me fais même pas rire ni pleurer par ailleurs un zéro troué !*³

La violence verbale, les insultes, s'appuient sur des formules toutes faites : un bagage de lieux communs du langage qui situent la pensée du père du côté du stéréotype, comme le montrent les locutions « espèce d'âne bête », « nul et non

¹ Boudjedra, *La prise de Gibraltar*, pp. 258-259

² Idem, p. 23

³ Idem, p. 24

avenu », « tu ne me fais pas rire ». Ainsi, au moment même où il s'agirait, par l'exercice de traduction, de prendre conscience d'une histoire valeureuse du Maghreb, et de s'ouvrir à une identité positive (selon le nationalisme du père), cette entreprise est contrecarrée par la brutalité et la logorrhée caricaturale de ce personnage :

...quant à l'histoire et comment les Numides les Berbères comme vous dites ce qui est inadéquat parce que ce sont les Romains qui ont inventé ce mot de Berbères = Barbares et une poignée d'Arabes ont conquis l'Espagne ça ça n'a pas l'air de t'intéresser beaucoup tu ne fais que chercher des prétextes pour rien foutre tu ne fais que suivre la mauvaise pente qui te mènera à coup sûr ah ça j'en suis certain vers la catastrophe irrésistiblement pierre qui roule n'amasse pas mousse...¹

Le proverbe, « pierre qui roule n'amasse pas mousse », incongru ici, est l'indice d'une pensée fonctionnant par formules toutes faites. Il est lié thématiquement à la précédente métaphore de la mauvaise pente, mais achève de tourner en dérision le discours paternel et de détourner l'attention du récit d'Ibn Khaldûn. Ainsi, la première approche du discours historique est-elle rendue problématique, et ce discours lui-même presque inaudible, à force de caricature.

La mise en scène de la traduction produit également un autre effet : c'est de montrer la difficulté d'écrire, la quête pénible que cela représente. La parataxe, dans *La prise de Gibraltar*, dont on a vu qu'elle était épanchement et tension de la parole, est aussi la transcription d'un discours qui se cherche et ne parvient pas à s'articuler :

Livre de version-thème. Arabe-français. Français-arabe. Illustré d'images de ce genre. Textes historiques. La conquête arabe. La guerre. Le feu. Le sang. Et toujours ces bandes de fuyards aux yeux exorbités, aux membres désarticulés ; souvent écrasés par les pattes des superbes chevaux pour sang, arabes, eux aussi. Et moi traduisant. M'arrangeant, plutôt, pour faire du mot à mot. Sans utilisation du dictionnaire[...] Moi traduisant donc. Faisant plutôt du mot à mot. Comme on fait du surplace. Avec cette odeur de sa mort (ma mère) qui me poursuivait jusque-là, et l'odeur des massacres, des charniers, et

¹ Idem, p. 24

*des génocides. Celle des cadavres des Numides, et des Romains, des Arabes, des Wisigoths, des Francs et des Gaulois, en putréfaction, étalés là sur les pages de ce putain de livre de thème-version. Celle – aussi – des cadavres d’Algériens flottant - à Constantine – sur les eaux bourbeuses et torrentielles du Rhumel.*¹

Cette écriture romanesque est performative : elle fait ce qu’elle dit, elle progresse par le mot à mot. Par contraste avec les passages qui omettent tout signe de ponctuation et qui enchaînent leur syntaxe dans un vaste épanchement, ici la parataxe peut aussi se présenter comme une sorte de hachure du récit. À la place des chroniques historiques, développements souvent épiques sur les guerres de conquête de l’Antiquité et du Moyen-Âge, l’énumération des peuples, complément du nom « cadavres », substitue une image de mort. Le caractère envahissant de cette image est d’ailleurs soutenu par l’omniprésence du pluriel, et de ce fait la contribution du déterminant « des » à l’accentuation prosodique par répétition sur le [d] : « l’odeur des massacres, des charniers, des génocides ». Les tirets au-dessus des syllabes accentuées, au titre de la fin de groupe nominal, montrent l’accumulation d’accents sur une telle énumération, et la valorisation qui s’ensuit de l’odeur, expérience sensorielle individuelle, qui se met en quelque sorte à occuper le terrain. On peut voir d’ailleurs que l’évocation de cette odeur est reprise un peu plus loin par une nouvelle accentuation prosodique, cette fois sur « putrefaction, / étalés / là / sur les pages / de ce putain de livre... ». La traduction est ainsi détournée de son but et c’est une autre parole qui se fraye un chemin à travers le récit : une parole pour dire l’expérience locale, émotionnelle, de la mort, aussi bien celle de la mère que celles provoquées par les guerres et les luttes dont l’histoire est faite. Cependant, à la place d’un discours idéalisé et formaté idéologiquement pour exalter la grandeur, c’est une autre version de l’histoire qui s’impose, humaine et charnelle, triviale à l’opposé de l’épopée antique.

On peut donc affirmer que toute l’œuvre de Boudjedra est traversée par une tension et une contradiction. Un indice de cette contradiction réside dans la citation de bribes de poèmes de Saint John Perse en épigraphes aux différentes

¹ Idem, p. 20

parties de *La prise de Gibraltar*. Si on prête en effet attention à la parole spécifique de la poésie de Saint John Perse, on s'aperçoit qu'elle est tout entière tournée vers la célébration solennelle et l'évocation épique d'un univers hors du temps. Elle est à rebours jusque dans sa métrique classique, de la recherche d'historicité qui marque le travail d'écriture de Boudjedra. Sa présence éclaire de ce fait l'impression que donne tout le roman de se débattre avec une conception figée de l'histoire, qui est pourtant celle qui sert d'horizon de référence au narrateur (de la même manière qu'il s'oppose à son père sans avoir la possibilité de le réfuter comme père...). Ainsi, le travail d'analyse et d'interrogation sur le personnage de Tarik Ibn Ziad, en fait sur le discours historique et sa fiabilité, occupe une place centrale dans l'œuvre.

L'histoire de Tarik, héros historique éponyme du narrateur central du roman, a certaines connivences avec les légendes, car elle est porteuse d'une part mythique qui a été colportée et investie d'une valeur emblématique et nationaliste dans tout le Maghreb. Il s'agit d'une parole directe, la prosopopée de Tarik, qui ponctuée à plusieurs reprises le roman :

« Ecoutez vaillants guerriers. Oyez braves soldats : où donc est la fuite ? La mer est derrière vous et l'ennemi vous fait face... »¹

Cette harangue, on le sait, n'est apparue qu'aux alentours du 17^{ième} siècle dans les récits de chroniqueurs arabes. *La prise de Gibraltar* qui développe un véritable cours sur ce sujet fait état d'un nom d'écrivain, qu'elle déforme (par méconnaissance ou négligence vis-à-vis des codes de transcription de l'arabe au français ?) :

M. Achour, continuant à déblatérer, profitant de cet effet de surprise, disant donc : « les sources andalouses n'ont donc pas évoqué cette fameuse harangue et les historiographes les plus rigoureux tels Ibn al-Athir ou Ibn Khaldoun n'y font pas la moindre allusion. C'est Al-Mokari² qui la cita le premier, sans dire ses sources. En fait, cette exhortation n'est apparue que chez les historiens de la décadence.¹

¹ Idem, p. 169

² Il s'agit en fait de Maqqarî (17^{ième} siècle), auteur d'une monographie sur l'Espagne musulmane, qui puise dans des documents aujourd'hui disparus, d'où son aspect irremplaçable. Le

Quoiqu'il en soit la harangue de Tarik est une prosopopée, c'est à dire un discours direct fictif, quoique attribué à un personnage historique. Plus encore, cet exorde a le statut de mythe fondateur, créé par l'institution scolaire. En effet, avant les Indépendances, dans les écoles arabes fréquentées par les élèves maghrébins au sortir du lycée français, puis après les Indépendances dans les écoles primaires et secondaires arabisées, la prosopopée de Tarik a été systématiquement apprise par cœur et fondée comme point de départ d'une identité nationale perdue qu'on se promettait de restituer :

Si on se réfère dans le cours de l'histoire aux différents régimes qui ont dû affronter ce problème (celui de succéder à un pouvoir colonial dont ils sont en partie héritiers), parfois même voiler des origines douteuses, on constate que c'est généralement par une relecture de l'histoire que cette purification de l'origine se réalise : tel est le rôle du « mythe fondateur », récit de l'origine revendiquée, seule compatible avec l'identité affirmée : c'est parfois un héros, un héros fondateur, mais il doit être mort car cette place est celle de l'Ancêtre.²

Il est ainsi particulièrement fructueux d'observer que les a priori identitaires, tout à fait opposés à l'effort éthique de penser la diversité et de la relativité culturelle, qu'incarne de l'autre côté de l'Atlantique le discours de la créolisation du monde, sont radicalement remis en cause par le roman de Boudjedra. D'une part en effet, explicitement le récit met en scène le cours de correction historique et idéologique de M. Achour, qui va exposer clairement qu'il s'agit d'une prosopopée. Il va aussi mettre en garde contre son inauthenticité avec, dans certains passages, une virulence à la hauteur de celle, nationaliste et patriotique, de ses élèves :

Toi qui étais assis à mes côtés pendant les cours de M. Achour l'histoire les enfants méfiez-vous de l'histoire c'est une salope ! quelque chose d'inferral les enfants...³

titre de l'ouvrage est : *Effluves du parfum exhalé par les tendres rameaux du 'Andalus et biographie de son vizir Lisân al-Dîn Ibn al-Khatîb.*

¹ *La prise de Gibraltar*, p. 172

² Gilbert Grandguillaume, *Arabisation et politique linguistique au Maghreb*, Islam d'hier et d'aujourd'hui, Maisonneuve et Larose, Paris, 1983, p. 139

³ *La prise de Gibraltar*, p. 93

Au cours d'une autre leçon le professeur ajouta ceci « la plupart des historiens arabes et surtout les contemporains de cette période n'évoquent jamais cette philippique géniale. Aussi ni Ibn el-Hakam¹, ni El-Baladhiri² n'y firent allusion alors qu'ils ont été les premiers historiographes des conquêtes arabes. Les sources andalouses elles non plus, ne la citent pas, alors qu'elles ont consacré des milliers de pages à la prise de Gibraltar et à la bataille du Déroit [...] l'un des élèves dit alors : « Pourquoi l'avions-nous donc apprise par cœur si elle est entachée d'un doute aussi grave ? Le professeur s'emporta : « Tais-toi, idiot ! Si vous l'avez apprise c'est parce qu'elle est extraordinaire ! C'est un modèle de rhétorique, d'éloquence et d'intelligence. Les doutes qui l'entourent et le mythe qu'elle est devenue ne font qu'ajouter à son importance... »³

D'autre part les variantes nombreuses dans la restitution de cet exorde, à plusieurs reprises dans le roman, montrent autre chose qu'une traduction qui se cherche : une véritable annexion du discours de Tarik. Par exemple, le passage de la prosopopée censé piquer le désir des soldats à la veille de la conquête en leur faisant miroiter la beauté des filles d'Espagne subit plusieurs transformations :

(Vous n'êtes pas sans savoir ce que cette péninsule recèle de superbes et très pulpeuses créatures, toutes filles des rois hellènes, ruisselantes de perles et de coraux, vêtues de somptueuses tuniques en mousseline brodée de guipures dorée et argentées, vivant enfermées dans les palais de trois noblement couronnés...)⁴

Outre que ce passage subit de loin en loin des modifications⁵ auxquelles tout le processus de la traduction dans le roman nous a déjà familiarisés, il échappe lui-même à la harangue de Tarik par une circulation rythmique de la parole qui fait que 1° la mousseline se trouve associée à la mère, sous l'égide de l'épigraphe de la

¹ Transcription moderne : al-Hakam

² Transcription exacte : Balâdhurî

³ *La prise de Gibraltar*, p. 170-171

⁴ *Idem*, p. 43

⁵ Par exemple : « recèle » → « peut vous fournir » ; « superbes et très pulpeuses créatures » → « merveilleuses créatures bien pulpeuses », « femmes superbes à la beauté sensuelle » ; « somptueuses tuniques en mousseline brodée de guipures dorées et argentées » → « magnifiques tuniques en mousseline brodée »

Sixième Partie, 2° l'évocation des jeunes filles vient à trois reprises sur cinq occurrences en relation étroite avec l'évocation des femmes maltraitées pendant les guerres, et la vision d'horreur des corps mutilés (p. 43, 258, 311). C'est à dire que le discours mythique est mis en dialogue avec la dénonciation de l'horreur guerrière, quelle qu'elle soit. L'utilisation des parenthèses vient d'ailleurs jouer un rôle stratégique dans l'écriture en suspendant le passage de la prosopopée au sein même des descriptions de l'épouvante, s'intercalant entre nom et adjectif, ce qui assure le lien au-delà de la solution de continuité :

Aussi, ceci : sur le dessin, les yeux des femmes (« vous n'êtes pas sans savoir ce que cette péninsule recèle de femmes superbes, à la beauté sensuelle, toutes files de rois hellènes, ruisselantes de perles et de coraux, revêtues de somptueuse tuniques en mousseline brodée de fils d'or et d'argent ; hantant les demeures des seigneurs les plus prestigieux » ...) exorbités, effrayés, épouvantés, révoltés, terrorisés ; fuyant ou essayant désespérément de fuir ; passant entre les pattes des chevaux, les armes des combattants et les jambes des cadavres.¹

De ce fait, ce passage de la prosopopée est littéralement relu et interprété comme un discours de mort : celui qui incite au viol et à l'assassinat, rappelant ainsi la condition désastreuse des femmes dans la guerre et réfutant tout discours de gloire nationaliste. On peut donc dire que *La prise de Gibraltar* lutte sur deux fronts : contre le colonialisme et ses ravages, mais aussi contre la violence nationaliste et machiste algérienne incarnée entre autres par le père et légitimée par la prosopopée de Tarik, ce qui fait son historicité.

Rien d'étonnant alors à ce que l'annexion de la prosopopée se fasse aussi par contamination de la question qui ouvre ce discours, et qui est le moment fort du cliché historique, le passage que tout le monde retient : *Où donc fuir ?* Car non seulement cette interrogation est répétée à de nombreuses reprises avec les quelques phrases qui lui font suite, mais surtout elle réapparaît sous la forme *Mais où donc est l'issue ?* dans la bouche même du narrateur à la fin du roman. Le personnage homonyme du conquérant berbère l'a alors faite sienne et elle ne figure plus en italiques comme une citation dans le corps du texte, mais en

¹ Idem, p. 258

caractères gras, comme la parole directe du personnage. Il y a un constat amer à la fin du roman :

Mais je me rends compte encore aujourd'hui que je n'ai toujours pas compris grand-chose à tout ce fatras et à toute cette mélasse qu'on appelle – communément – histoire.¹

En effet, au lieu d'un discours de type historique ou idéologique qui mettrait en ordre les événements, un ordre causal et linéaire (un discours tout entier remis en cause par la clausule et les silences qui la ponctuent : « ...mélasse qu'on appelle – communément – histoire »), l'empilement des images mentales où se mêlent l'imagination, le souvenir des massacres de Constantine (1955), racontés par la mère, ou puisés dans les livres d'histoire en ce qui concerne la résistance de la ville à l'armée française, sous l'impulsion de Salah et Ahmed Bey entre 1840 et 1846, et enfin toutes les bribes de paroles littéraires latines, ou arabes insérées systématiquement dans le récit disent autre chose : le côté chaotique du vécu de l'histoire.

Il y a donc deux ordres de discours historiques qui s'affrontent dans cette œuvre : d'une part l'ordre convenu des archives, et du discours officiel, d'autre part l'ordre poétique qui est ressassement des images, des paroles, et mise en perspective critique voire ironique de ce même discours officiel. À ce titre les réminiscences du genre de l'*adab* se prêtent particulièrement bien à la représentation du croisement entre réalité et fiction. Par la réécriture ou la réinvention de ce modèle, Rachid Boudjedra fonde une littérature qui questionne l'interprétation du réel. Il ne s'en remet pas au rejet post-moderne de l'histoire et au déni de vérité historique, il déplace le problème. A l'explication discursive, il substitue le récit du vécu traversé par l'imagination, omniprésente. Il travaille la rencontre de types de textes aussi divers que la description objective du Nouveau Roman ou la tribulation narrative de l'*adab* pour mettre en lumière « ce que nous pensons qui s'est passé », qui est l'histoire dans l'expérience individuelle du sujet. En même temps la création poétique procède dans son œuvre d'une tension non résolue entre emphase épique et déni de celle-ci. Symptomatiquement, en pleine séance de critique historique et littéraire, dans un

¹ Idem, p. 311

passage déjà cité plus haut et que nous reproduisons partiellement ici, le professeur Monsieur Achour cloue le bec à un élève qui interroge la validité de la prosopopée de Tarik comme document historique :

L'un des élèves dit alors : « Pourquoi l'avions-nous donc apprise par cœur si elle est entachée d'un doute aussi grave ? » Le professeur s'emporta : « Tais-toi, idiot ! Si vous l'avez apprise c'est parce qu'elle est extraordinaire ! C'est un modèle de rhétorique, d'éloquence et d'intelligence. Les doutes qui l'entourent et le mythe qu'elle est devenue ne font qu'ajouter à son importance... »¹

En tant que modèle de rhétorique, en effet, ce discours célèbre témoigne d'une tradition et d'une conception de l'action politique et guerrière, les deux étant liés. Par l'attraction qu'il exerce tout au long du roman, par sa récurrence même, il fait la preuve de sa pérennité et vient simultanément parasiter le travail d'écriture poétique engagé. C'est ainsi une des dimensions historiques spécifiques de *La prise de Gibraltar* que de faire vivre ce conflit, et de donner à découvrir un désarroi du langage littéraire ne parvenant pas totalement à ouvrir de nouvel horizon. Par conséquent, au-delà du caractère provocant de l'écriture boudjedrienne, lié entre autres au mimétisme vis-à-vis des procédés de l'œuvre de Claude Simon et à l'épanchement, et que les critiques ont abondamment glosé, il nous semble peut-être plus pertinent de souligner la difficulté et la menace d'échec qui pèsent sur elle. Car, par là, elle dit sa confrontation politique ambiguë au nationalisme, et donc implicitement au FLN, et son rapport perturbé à autrui, aux amis, à la famille, à la culture algérienne. Poétiquement, elle est conflictuelle.

Chapitre II : *L'amour, la fantasia* quand l'écriture de l'histoire se vit comme déchirement et consolation.

Il y a aussi dans *L'amour, la fantasia* une présence charnelle du discours, qui s'impose dans le récit historique et constitue celui-ci en une identité subjective originale. D'ailleurs cette chair de la parole a été sentie dès la sortie du roman par ses premiers lecteurs, notamment Jacques Berque qui l'a préfacé. Après le rappel

¹ Idem, p. 171

de la phrase qui clôt l'œuvre, « J'entends le cri de la mort dans la fantasia », il termine sa préface sur une intuition qu'on pourrait qualifier de « glissantienne » :

Ce discours, où l'on croit entendre les halètements d'une conscience déchirée, fait mieux que plier le français à ses véhémences. Il l'emplit d'une sorte de latinité africaine. Un pas de plus ? Il se l'approprie, le transforme. Disons-nous qu'il le rapatrie ? La réponse ne nous appartient pas.¹

De fait, la lecture de Jacques Berque met en avant le travail sur le matériau de la langue française, dans une série de termes qui mettent l'accent sur la force exercée, au sens physique du mot : « plier le français à ses véhémences », « l'emplit », enfin le « transformer », ce qui suppose une écriture mue par l'énergie d'une lutte et d'une confrontation, bien proche de ce qu'Édouard Glissant explique à propos de la poétique de la Relation. Cependant au-delà de la notion de transformation (du langage, s'entend, et non de la langue), qui désigne effectivement l'imprévu dans la création du discours d'Assia Djébar, celle de « rapatriement », qui implique un retour, est nettement plus délicate à accepter : quoiqu'elle soit formulée avec les précautions d'une interrogation, on ne peut que s'interroger à son tour sur l'origine que suppose un tel retour. Faudrait-il penser que l'écriture d'Assia Djébar nourrit le français de l'intérieur plutôt qu'elle n'en déplace ou détourne les usages ? On voit bien que le choix du mot rapatriement a quelque chose de malheureux tant il centre le travail de l'écrivain sur les seules langue et culture françaises, en contradiction avec ce que Jacques Berque postule néanmoins, à savoir une appropriation qui ne peut aller sans mise à mal... (il va de soi que cette mise à mal n'est pas à prendre pour un jugement de valeur : il s'agit de l'idée que toute œuvre nouvelle va contre les usages établis de la langue, c'est à dire contre les poncifs idéologiques, et qu'il ne saurait en être autrement pour qu'une œuvre soit créatrice !). D'un point de vue historique enfin, la recherche qui structure tout le roman est avant tout une recherche algérienne : la tentative de fonder une parole pour ceux qui se sont tus et celles qui se taisent encore. Il s'agit du travail de mise au monde d'un sujet algérien, provenant nécessairement de la rencontre violente avec le français.

¹ Jacques Berque, *L'amour, la fantasia*, Préface, p. 9

Ainsi l'intuition première d'un halètement, qui se ferait entendre dans *L'amour, la fantasia*, nous semble devoir être prise au pied de la lettre. On a déjà observé dans le chapitre II de cette troisième partie comment le roman fait « entendre la voix dans son cri » (pages 217 et suivantes). La respiration spécifique qui soutient ce cri s'apparente effectivement au halètement, qui semble assez bien correspondre aux effets produits par la structure complexe et composite de l'œuvre : haleter, c'est souffler de manière saccadée, précipitée, sous l'effet d'une oppression ; inspiration et expiration y alternent créant du continu au sein même du discontinu. Ce halètement remplit le texte, se glissant entre les interstices qui séparent et relient les segments du récit. La caractéristique de la composition qui justifie une telle approche consiste dans le renvoi en écho que se font d'une part les exergues, les citations également, et le corps même de la narration d'autre part, on l'a vu. Cette fractalité de la composition est la forme même de l'enquête historique se saisissant des fragments de récit ou de description arrachés aux témoins de la guerre et les mettant en abîme dans le corps général du récit-commentaire. Mais il résulte également d'une telle composition une respiration particulière, où l'accumulation métrique et accentuelle crée littéralement le halètement. On retrouve ce halètement qui est la ponctuation de l'œuvre, aussi bien à l'échelle de la page qu'à celle des chapitres et de l'organisation d'ensemble. Si on s'en tient au fait que *L'amour, la fantasia* interroge la possibilité même de la prise de parole d'un sujet dans l'histoire algérienne, chaque chapitre constitue une des potentialités de cette parole : autobiographie, chronique historique, témoignage direct ou rapporté, où la narratrice laisse alterner sa voix et celle d'autrui, les unes aux autres enlacées et se répondant d'un chapitre à l'autre. C'est qu'il ne s'agit strictement ni de faire l'histoire de la conquête de l'Algérie puis de sa guerre d'Indépendance, ni l'histoire des femmes arabo-berbères recluses et vouées au silence imposé, ni celle, particulière, de la narratrice retraçant son parcours, mais plutôt de faire entendre un même cri dans le silence et de faire émerger ce cri et ce silence de la parole qui s'exerce dans le récit. Les séquences narratives apparaissent alors elles-mêmes comme des groupes accentués à leurs « extrémités », et se répondent les unes aux autres par reprise et écho. Un exemple le montrera : la première phrase du premier chapitre de *L'amour, la fantasia* met en scène une main qui guide : « fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main

dans la main du père » (p.15) ; la dernière phrase du chapitre reprend et réoriente cette entrée en matière en projetant la fillette dans la femme devenue adulte : « ma fillette me tenant par la main, je suis partie à l'aube » (p.17). Le chapitre suivant s'ouvre sur une phrase nominale qui se juxtapose syntaxiquement et sémantiquement à la précédente : « Aube de ce 13 juin 1830, à l'instant précis et bref où le jour éclate au-dessus de la conque profonde » (p.18). Bien que le cours du récit ait dévié de l'autobiographie au récit historique, la parole tient la tension, s'étire d'une séquence à l'autre, et assure le lien rythmique du roman.

Cette parole, de plus, est mise en scène tout au long des passages proprement historiographiques de *L'Amour, la fantasia*, notamment par des formules performatives, mais aussi de nombreuses questions soulevant la difficulté à trouver sa voix. On verra ci-dessous tout d'abord comment la récurrence des formules performatives¹, notamment en début de roman, montre d'évidence que le roman d'Assia Djebar associe écriture de l'histoire et recherche d'une voix propre.

(p. 20)

A mon tour j'écris dans sa langue...

(p. 20)

***Je m'imagine, moi,** que la femme de Hussein a négligé sa prière de l'aube et est montée sur sa terrasse.*

(p.33)

***Je recueille scrupuleusement** l'image, deux guerrières entrevues de dos ou de biais, en plein tumulte, par l'aide de camp à l'œil incisif.*

(p. 88)

***Je reconstitue, à mon tour,** cette nuit – « une scène de cannibales », dira un certain P. Christian, ...*

(p. 95-96)

*Près d'un siècle et demi après Pélissier et Saint-Arnaud, **je m'exerce à une spéléologie** bien particulière puisque je m'agrippe aux arêtes des mots français – rapports, narrations, témoignages du passé.*

(p. 165)

*Chérifa ! **je désirais recréer** ta course : dans le champ isolé, l'arbre se dresse tragiquement devant toi[...] **Les mots que j'ai cru te donner** s'enveloppent de la même serge de deuil que ceux de Bosquet ou de Saint-Arnaud....*

(p. 191)

***Dire à mon tour. Transmettre ce qui a été dit, puis écrit.** Propos d'il y a plus de un siècle, comme ceux que nous échangeons aujourd'hui, nous, femmes de la même tribu.*

(p. 204)

¹ Surlignées par nous en caractère gras.

Les vergers brûlés par Saint-Arnaud voient enfin leur feu s'éteindre, parce que la vieille aujourd'hui parle et que je m'apprête à transcrire son récit.

Or cette performance de la parole poétique porte également la marque d'un effort, qui se concrétise dans le questionnement, régulier, sur le matériau historique à exploiter et à prendre en compte. Ce dernier n'apparaît en effet pas comme une donnée franche, il renvoie sans cesse à un vécu qui se dérobe, et suscite perpétuellement une mise en doute de la parole historique. Pour en donner un aperçu, on peut juger utile de citer un certain nombre de passages qui illustrent clairement la récurrence de la préoccupation portant sur le langage ou plus exactement sur la validité de la prise de parole par rapport à l'événement passé :

(pp. 19-20)

Des milliers de spectateurs, là-bas, dénombrent sans doute les vaisseaux. Qui le dira, qui l'écrira ? Quel rescapé, et seulement après la conclusion de cette rencontre ? [...]

A mon tour, j'écris dans sa langue, mais plus de cent cinquante ans après. Je me demande ...

(p. 33)

... Mais pourquoi, au-dessus des cadavres qui vont pourrir sur les successifs champs de bataille, cette première campagne d'Algérie fait-elle entendre les bruits d'une copulation obscène ?

(p. 57)

Je songe, moi, à ceux qui dorment, en ces instants, dans la ville... Qui chantera plus tard cette agonie de la liberté, quel poète, animé d'une espérance entêtée, pourra regarder jusqu'au terme de cette dérive ?

(p.60)

Mais que signifie l'écrit de tant de guerriers, revivant ce mois de juillet 1830 ? Leur permet-il de savourer la gloire du séducteur, le vertige du violeur ? Ces textes se répandent dans un Paris louis-philippard, loin d'une terre algérienne où la reddition a légitimé assez vite toutes les usurpations, des corps comme des signes. Leurs mots, surgis du passé, me paraissent queue de comète éclairant un ciel définitivement troué.

(p. 67)

La publication posthume de ces écrits entretient le prestige de ces auteurs, alors qu'ils décrivent le ballet de la conquête sur notre territoire.

Quel territoire ? Celui de notre mémoire qui fermente ? Quels fantômes se lèvent derrière l'épaule de ces officiers qui, une fois leurs bottes enlevées et jetées dans la chambrée, continuent leur correspondance quotidienne ?

(p. 73)

L'indigène, même quand il semble soumis, n'est pas vaincu. Ne lève pas les yeux pour regarder son vainqueur. Ne le « reconnaît » pas. Ne le nomme pas. Qu'est-ce qu'une victoire si elle n'est pas nommée ?

(p. 91)

Je ne sais, je conjecture sur les termes des directives : la fiction, ma fiction, serait-ce d'imaginer si vainement la motivation des bourreaux ?

(pp. 95-96)

Près d'un siècle et demi après Péliissier et Saint-Arnaud, je m'exerce à une spéléologie bien particulière, puisque je m'agrippe aux arêtes des mots français – rapports, narrations, témoignages du passé. Serait-elle, à l'encontre de la démarche « scientifique » d'E. F. Gauthier, engluée d'une partialité tardive ?

Les très nombreuses questions portent à la fois sur l'interprétation des archives et le relais de la parole historique à prendre : en effet, interpréter les archives, c'est nécessairement greffer son dire sur elles, et se mettre à son tour à énoncer le passé. La lancination des questions suggère, au-delà du souci de validité historique propre à toute recherche scientifique, que ce travail s'opère dans la souffrance de la mémoire bâillonnée. Il y a une résistance matérielle, c'est à dire émotionnelle, à la formulation et à l'essor de la parole ; d'où la métaphore de la spéléologie liant à l'anamnèse l'effort presque physique de recherche dans les récits du passé. On saisit par exemple d'autant mieux le choix du récit de l'enfumage des Ouled Riah dans les grottes de Nacmaria, comme moment-clé de la violence criminelle et guerrière infligée aux Algériens, que l'exhumation de l'événement se fait littérairement et littéralement par un même effort d'exploration dans les profondeurs de l'oubli (ou de la censure de l'horreur) et de la roche...

Il apparaît ainsi que l'écriture littéraire de l'histoire algérienne ne saurait être « scientifique » ou « objective » - de telle sorte que la question de la dernière citation ci-dessus est plutôt une réponse qu'une interrogation, nonobstant le caractère péjoratif ou dénigrant du participe « englué » - puisque son enjeu majeur est de donner une voix, autrement dit une subjectivité, à un peuple martyrisé. Mais par conséquent le récit poétique revient sans cesse sur la contradiction du projet de *L'amour, la fantasia*, en ce qu'il est un projet individuel, lié à l'aventure unique d'une algérienne s'emparant de la langue de l'ennemi pour écrire, et en même temps une tentative résolue de création solidaire, offrant un espace de

parole au groupe, figuré par quelques personnages incarnés dans les « Voix » du roman. Cette contradiction est fondatrice. Elle reprend au fond l'idée, déjà énoncée plus haut, que le constat d'échec ou d'absence de valeur pour le collectif, parce qu'il est malgré tout une prise de parole, permet au sujet de prendre son essor. En effet, la voix romanesque dans cette œuvre assume d'être unique dans son projet poétique, tout en portant par son récit le destin d'une communauté féminine de souffrance et de lutte, mais aussi d'amour. Ces dimensions diverses de la parole historique et littéraire s'observent, dans *L'amour, la fantasia*, grâce au dialogue qui s'opère entre les passages de réécriture et d'introspection poétiques servant de contrepoint¹ au récit événementiel et ceux qui se prêtent au recueil des témoignages, jusqu'à celui très particulier de Pauline Rolland, institutrice française déportée à Oran par le régime dictatorial de Napoléon III.

Ce témoignage de Pauline Rolland, tout d'abord, qui pourrait sembler incongru à la fin de *L'amour, la fantasia*, où il n'a été question que de la colonisation militaire et du peuple algérien, vient en fait ouvrir l'horizon d'une fraternité possible, tout en clôturant la recherche documentaire. D'ailleurs la présence du chapitre qui lui est consacré, « PAULINE... », se justifie par un compagnonnage fictif et poétique avec Haoua, la courtisane assassinée du chapitre suivant, « LA FANTASIA ». La concordance des dates, 1852, déportation et mort de l'une, assassinat de l'autre, sert peut-être de prétexte à les assembler comme un diptyque romanesque. Mais de façon plus essentielle, c'est la parole féminine, enfin récoltée dans le passé, et porteuse d'émotions vécues, qui marque un achèvement provisoire de la quête historique. Parole de Pauline Rolland :

En Kabylie, [...] j'ai vu la femme bête de somme et l'odalisque de harem d'un riche. J'ai dormi près des premières sur la terre nue, et près des secondes dans l'or et la soie... »²

Parole de Haoua, rapportée par Eugène Fromentin, et citée par Assia Djébar :

¹ On retrouvera dans le sommaire de l'œuvre les titres de ces passages, signalés en italiques, ce qui les démarque d'office du corps du récit : « *BIFFURE...* », p. 62, « *SISTRE* », p. 129, « *CLAMEUR...* », p. 143, « *MURMURES...* », p. 175, « *CHUCHOTEMENTS...* », p. 203, « *CONCILIABLES* », p. 229 et « *SOLILOQUE* », p. 248. Ces derniers insistent sur les nuances du régime de la voix, elle-même perçue matériellement comme rayure (« biffure », et correction ?), ou comme percussion (« sistre »).

² *L'amour, la fantasia*, p. 255

O mon ami, je suis tuée !¹

Il n'importe pas beaucoup, à ce stade du roman que l'une parle en français, l'autre en arabe ou en berbère, tant l'œuvre fait valoir une solidarité d'émotion. Là se situe véritablement la recherche historique de *L'amour, la fantasia*, dans le dépassement d'un conflit culturel et historique symbolisé par l'expatriation de la narratrice dans la langue étrangère qu'est le français, par l'invention, le temps de la lecture, d'une possibilité de connivence, où la langue d'écriture adoptée ne soit plus d'aliénation, mais le lieu d'invention subjective d'une rencontre. Le cri féminin comme ralliement, et non plus incapacité de parole, se comprend à la fin de l'œuvre comme un mode de célébration, ce qui permet rétrospectivement de saisir le lien rythmique entre tous les contrepoints cités précédemment. Ainsi en va-t-il pour Pauline Rolland :

En fait, elle [Pauline Rolland] n'a plus quitté l'Algérie sinon pour délirer... Notre pays devient sa fosse : ses véritables héritières – Chérifa de l'arbre, Lla Zohra errante dans les incendies de campagne, le chœur des veuves anonymes d'aujourd'hui – pourraient pousser, en son honneur, le cri de triomphe ancestral, ce hululement de sororité convulsive !²

Dans cette optique de la parole historique se décèle ce qui rapproche et éloigne en même temps les deux romans algériens de cette étude. Dans *La prise de Gibraltar*, la célébration de la communauté est controversée, tiraillée ; dans *L'amour, la fantasia*, il y a un parti pris en faveur de la communauté, féminine (ce qui dépasse la frontière de l'Algérie, comme le montre l'exemple de Pauline Rolland), qui sous-tend la quête historique : on peut même parler d'une valorisation sans équivoque des femmes unies dans une fraternité (leur « sororité »). Son éthique n'est pas polémique. Et sa poésie, au plus près de l'étymologie, est action de créer du vivant, ou de le restaurer. C'est la raison pour laquelle la série des courts chapitres servant de contrepoint au récit (que nous avons déjà cités en note, page précédente) revient sur le cours de ce dernier

¹ Idem, p. 257

² Idem, p. 254

comme pour l'accompagner d'un récitatif de célébration, qui donne sa couleur déclamatoire à l'œuvre.

Par exemple, « *SISTRE* » qui clôt le récit des noces de Mazouna se présente comme un poème d'énumération, tout entier bâti sur la déclamation de périodes croissantes avant une retombée progressive du souffle et du développement syntaxique, dont la confrontation du premier et du dernier paragraphes permet de mesurer le jeu :

1° *Long silence, nuits chevauchées, spirales dans la gorge. Râles, ruisseaux de sons précipices, sources d'échos entrecroisés, cataractes de murmures, chuchotements en taillis tressés, surgeons susurrant sous la langue, chuintements, et souque la voix courbe qui, dans la soute de sa mémoire, retrouve souffles souillés de soûlerie ancienne.*¹

Ce premier paragraphe trouve son rythme de manière très audible dans l'accentuation prosodique des [s], [r] et [k], selon une logique d'accumulation fréquente dans *L'amour, la fantasia*, qui non seulement crée le lien entre tous les noms de bruits et les participes multiples du passage, mais aussi soutient l'énumération hyperbolique. De plus, les groupes nominaux sont organisés en périodes accentuelles symétriques, notamment le segment « **Râles** (1), **ruisseaux de sons précipice** (3), **sources d'échos entrecroisés**(3), **cataractes de murmures** (2), **chuchotements en taillis tressés** (3), **surgeons susurrant sous la langue** (3), **chuintements** (1) », avant la pause et l'inflexion du verbe, « souque », dont le mode ici est indécidable (il pourrait être aussi bien à l'indicatif, et ce serait un constat qu'au subjonctif, et ce serait une incitation) : il s'agit bel et bien d'une organisation oratoire de la parole.

2° *Création chaque nuit. Or broché du silence.*²

Cette fin du court chapitre « *SISTRE* » marque par sa brièveté et sa parataxe nominale la retombée de l'envolée oratoire, mais elle maintient là encore l'accentuation prosodique, et l'emphase métaphorique, avec l'« or broché du silence ». Or la même logique de célébration que celle du cri-gémissement amoureux qui bat, est à l'œuvre dans les passages reprenant et synthétisant

¹ Idem, p. 129

² Idem, p. 129

l'engagement de la narratrice dans sa recherche historique. Ainsi le court chapitre intitulé « *BIFFURE...* », dès le début du roman, donne le ton, le même ton :

La prise de l'Imprenable... Images érodées, délitées de la roche du Temps. Des lettres de mots français se profilent allongées ou élargies dans leur étrangeté, contre les parois des cavernes, dans l'aura des flammes d'incendies successifs, tatouant les visages disparus de diaprures rougeoyantes...

[...]

Hors du puits des siècles d'hier, comment affronter les sons du passé?... Quel amour se cherche, quel avenir s'esquisse malgré l'appel des morts, et mon corps tintinnabule du long éboulement des générations aïeules.¹

L'implication du corps, tendu vers l'écoute des sons du passé, est signifiée par le travail prosodique et oratoire, autant que par l'évocation du désir amoureux, qui est son devenir. Dans ce discours qui est aussi un chant, on suit donc un projet historique subjectif qui est celui d'une consolation et d'une réparation, beaucoup plus que d'une libération. Ainsi se comprend d'ailleurs le constant parallèle – qui ne peut manquer de faire controverse - qu'établit le roman entre ces deux corps à corps que sont la brutale guerre de conquête d'une part, l'érotique lutte intime d'autre part, soit le viol et l'amour.

Chapitre III : *Le Fou d'Elsa* ou le legs des vaincus.

L'écriture poétique de l'histoire chez Assia Djebar et Rachid Boudjedra, comme on vient de le voir, est sous-tendue par une position éthique et politique à la fois qui est de faire advenir comme sujets historiques tant les Algériens et les Algériennes vaincus et dominés par la France coloniale, que le locuteur-narrateur lui-même vis-à-vis de sa communauté nationale. Et ce dans la complexité de leurs relations, où la domination n'est pas toujours du même côté, comme le révèle le passé conquérant des Arabo-musulmans en Espagne ou la soumission des femmes en terre algérienne. De l'autre rive, la recherche éthique d'Aragon va à leur rencontre, en ramenant sans cesse au cœur du discours littéraire la pensée d'une

¹ Idem, p. 62

interaction entre peuples, métaphorisée par l'histoire médiévale de l'Andalousie : fraternité et rencontre entre cultures arabo-musulmane, juive, chrétienne et même gitane. Il s'agit là de contribuer par la littérature également à une histoire qui réhabilite les vaincus, mais cette fois vue depuis la culture des vainqueurs, dans une opération de poétique qui défait ces derniers de leur position surplombante et dominante.

Il faut noter tout d'abord que cette pensée s'exerce dans l'effort récurrent de gloser sur la dénomination des mêmes lieux et des mêmes personnages en plusieurs langues, ce qui induit poétiquement une réflexion sur l'action d'emprise, notamment territoriale, des peuples en présence ; autrement dit sur une de leurs manières d'être dans le réel et le temps. La présence du Lexique final, exercice de philologie inscrit au cœur du processus poétique dans *Le Fou d'Elsa*, comme on a pu le voir précédemment, n'est pas seule porteuse de la réflexion sur les noms. Celle-ci apparaît dans ses enjeux politiques dès le Prologue de l'œuvre et se poursuit tout au long d'elle, par la mise en jeu et l'explicitation méthodique du plurilinguisme dans la toponymie et les noms de certains personnages. On peut parler d'un travail de rappel et d'analyse, par ce biais, de l'emprise linguistique et stratégique de chaque peuple sur les lieux et les hommes. Dès la lecture du Prologue nous signalions comment le langage fait l'objet d'une attention toute particulière qui introduit clairement la relativité des faits et de leur vécu dans l'histoire. On se souvient du passage suivant qui en rend compte :

*Ô nuit des invasions, de quels mots ces petits lingots bariolés furent-ils accueillis par les paysans wallons, comme je le fus, tapant à une porte de ferme au mai quarante quelque part de ce côté-là, par un garçon criant à sa mère : Les soudards ! Les soudards ! Et comment cela se disait-il dans le mardj, le grand verger grenadin quand surgissaient les cavaliers de Ferdinand ? ou les moudjâhidîn du Zagal ? **Tout se mesure au territoire des vocables, au court chemin fait pour qu'ils changent... et dans leur temps.***¹²

¹ *Le Fou d'Elsa*, p. 18

² C'est nous qui soulignons.

La présentation ultérieure très systématique des dénominations dans les différentes langues locales, arabe, espagnol, hébreu, gitan, qui met en scène un perpétuel travail de traduction va soutenir tout au long la démarche de réflexion. Tout d'abord, le nom du dernier roi de Grenade est souligné et interrogé :

Rien n'est tout à fait comme il paraît. Mohammed ben Aboû'l-Hassân ben 'Abdallâh qu'il disent Boabdil demeure à travers les siècles l'enfant-Roi, el Rey Chico, parce qu'à treize ans, la Reine Aïcha az-Zegri, sa mère, l'ayant fait fuir de l'Alhambra, il devint en 1476 le roi Mohammed XI à Ouâdi'Ach que nous connaissons sous le nom de Guadix. Qui donc a inventé le laurier-rose ?¹

En l'occurrence, l'insertion du véritable nom de Boabdil – ce dernier n'étant qu'un diminutif – ne fait pas que souligner la couleur locale ou servir le récit historique : elle rétablit l'identité du dernier roi en le confrontant à la réduction que l'histoire officielle a opérée, réduction littérale que suggère l'appellation de « petit roi » ou « roi enfant ». Ainsi le développement complet du nom arabe enclenche-t-il un discours critique sur le révisionnisme des vainqueurs, qui est une partie constitutive du projet politique et poétique de l'œuvre. Ce discours est perceptible dès la première phrase citée, « Rien n'est tout à fait comme il paraît », qui dénonce d'ores et déjà comme apparence falsificatrice le surnom dévalorisant adopté par l'historiographie castillane. La suite de la page 25 du *Fou d'Elsa* explicite ce jugement :

Pourquoi nous faut-il accepter de lui l'image de la propagande castillane ? Il importe à celle-ci qu'il soit faible et pâle, enfant perpétuel, quand le voici déjà dans la maturité de l'homme. La vérité de l'ennemi, c'est la caricature, et de cet homme l'avenir ne va connaître rien d'autre. Ah quelle horreur j'ai de cette pratique qui, chez mon pire ennemi, dégrade le visage humain !²

Dans la logique fractale qui enchaîne récit et chant de façon continue, l'ode à Boabdil quelques pages plus loin reprend la même idée et expose, à propos du nom donné à l'homme, la relation d'emprise sur la réalité que le langage interprète, ainsi que le souligne la comparaison « ton nom d'enfant t'est pris comme un domaine » :

¹ Idem, p. 25

² Idem.

*Avance Roi vaincu devant l'histoire et la légende
 Qui n'as grandeur que de la catastrophe et du tombeau
 [...]
 Ton nom est la mâche-fleur qu'un soldat mâche et mord
 Ton nom même est un autre et ta mère ne l'entend plus
 Ton nom jusqu'à ton nom d'enfant t'est pris comme un domaine
 Le nom de tes plaisirs le nom des femmes qui t'aimaient
 Et le nom de ta gloire éteint dans la mémoire humaine
 Ce nom dont l'avenir te destitue à tout jamais
 Comme une approche d'avirons vers un rivage d'île
 Comme une balle d'enfant dans un escalier qui fuit
 Une rime à je ne sais quoi d'amer ô Boabdil
 Une corde brisée à la guitare de la nuit.¹*

Toutefois la méditation sur le nom n'est pas à prendre, dans la conception poétique de cette œuvre, comme un essentialisme. Le nom ne vaut ici que par le discours rythmé grâce auquel lui sont associées les valeurs de Boabdil (ou, en l'occurrence, la perte de valeur de ce dernier). On ne peut pas manquer d'entendre par exemple le lien prosodique et sémantique qui unit le mot arabe du titre de l'ode « **émir** »², c'est à dire le « roi », terme ouvrant l'ode par une interpellation, avec « un je ne sais quoi d'**amer** » qui précède l'invocation du nom « ô Boabdil » en avant-dernier vers. A partir de cet écho se comprend la double anaphore des comparaisons (« comme un domaine, comme une approche, comme une balle ») et du syntagme « ton nom » comme une recherche de rime, c'est à dire de concordance et d'identification, mais qui fonctionne selon une logique poétique propre, par l'écho prosodique des [m] portant sur des mots tous accentués syntaxiquement dans le poème : « **mâche**-fleur, **mâche**, **mord**, **même**, **mère**, **domaine**, **femmes**, t'aimaient, **mémoire** humaine, **jamais** ». Ce travail d'accentuation est la voix même du chant restituant une valeur à Boabdil, par prise en compte de son histoire malheureuse, et de sa défaite.

¹ Idem, "A MOHAMMED BEN ABOÛ'L-HASSÂN BEN 'ABDALLÂH ÉMIR AL-MOSLIMÎN", p. 28

² cf. note précédente.

C'est dans le même esprit de rectification historique que les lieux, objets de la convoitise coloniale castillane, sont régulièrement nommés en plusieurs versions, la plupart du temps assorties d'un commentaire plus ou moins explicite où ne se dément jamais la nécessité de rétablir une vérité, quand bien même elle serait plurivoque. La série de citations suivante en rend compte non de manière exhaustive, mis en signalant la constance du lien entre rappel philologique et discours de valorisation du dialogue de culture :

a. Aussi bien de bouche à lèvres, de Maure à Chrétien, les b et les v s'équivalent, et Barrès incertain parle de la porte de Bivarambla que les plans espagnols nomment Bibarambla, mais facilement les gens prononcent Vivarambla, les Maures appelaient Bîb er-Ramla, Bâb er-Ramla, et que de toutes façons je ne traduirai point Porte de la Sablière.¹

b. Pas plus à rien ne change rien que vous donniez à la Garnatâ des Maures son nom dégénéré de Grenade, à la rivière qui passe à ses pieds pour aller se jeter dans le Guadalquivir, l'ouâdi'l- Kabir, ou bien sa forme castillane ou bien sa forme française, Genil ou Xénil, aux dépens des orthographes islamiques, Sandjîl, Chanil ou Chnyl ... Et tout l'héritage andalou, Mohammed XI le Nasride, qui descend des 'Ansâr, Compagnons du Prophète, l'a maintenant entre ses mains...²

c. Par le biais de l'espion de Castille, dont l'antisémitisme est déjà une dénonciation en soi :

Il a l'âme bouleversée de ceux qui furent élevés à se taire. Partagé entre la curiosité poignante et la crainte du ciel. Déjà, dans la Koutouba des califes, Cordoue arrachée à l'Islâm et consacrée à la Vierge, n'avait-il pas décelé les traces de Moses ben Maïmon, toujours vivantes depuis le temps des Almohades ? Alors ce jeune Juif avait pris le masque musulman pour survivre, et avec lui la falsafa païenne, Aristote, Aflatoûn que Grecs prononcent Platon.³

d. ...ce gibier de flammes, qui appelle l'Espagne du nom de Sépharad et prétend que Séville, l'Ichbiliya des Musulmans par les poètes

¹ Idem, p. 19

² Idem, p. 27

³ Idem, p. 35

appelée Hims, est déformation de l'hébreu Chiboletth qui veut dire l'épi...¹

C'est en fait le même processus qui associe la réhabilitation de Boabdil dans la dignité de résistant aux Espagnols et l'explication philologique portant sur la toponymie : cette dernière prend la valeur d'un argument, répété tout au long de l'œuvre, contre l'appropriation arrogante de la terre et de l'histoire qu'effectuent les vainqueurs de tous bords, et qui commence nécessairement par le langage interprétant la réalité. Ainsi en va-t-il du changement de nom des frères du dernier roi de Grenade, dans la même dynamique d'alliance et de trahison qui conduit à rebaptiser les environs de la ville, ce qui revient à les extraire de leur précédente culture, et à les récupérer :

Ô Boabdil, ô Mohammed ! On va t'accuser de toute chose basse et sordide. Mais ce sont tes demi-frères, ces fils mâtinés de la Chrétienne, leurrés de la couronne, et non pas toi, qui vont porter demain des titres espagnols, et vers l'avenir la race de Cid Alnayar et de Cid Yaya, désormais Don Pedro et don Alonzo de Grenade, perpétuera le souvenir du reniement. [...] négocie alliance entre le vieil usurpateur et les Rois Catholiques, comme lui recevant pour cela des terres dans les Albacharât, Maures les appellent ainsi Pâturages, nous, d'après les Alpujarras castillans, disons les monts Alpuxarras, ...²

Que la transposition espagnole, qui ne signifie plus rien puisqu'elle ne restitue qu'une phonétique approximative, représente une déperdition en même temps qu'une appropriation des lieux, est confirmé par le retour à ces monts, lors de la citation des termes de la capitulation de Boabdil par Jean Molinet, dans une note qui explicite l'expression « la cité comme alpusaraire » :

*Alpusaraire, cet adjectif fait du mot espagnol que nous écrivons Alpuxarras, en réalité ne signifie point (qui est) des monts de ce nom, et doit s'entendre comme traduisant le mot arabe original al-Bacharât qui les désigne également, mais signifie prés ou pâturages. **Tant la cité***

¹ Idem, p. 37

² Idem, p. 124

comme alpusaraine doit s'entendre comme les champs qui l'entourent^{1,2}

Mais il apparaît nettement que le travail de recherche lexicographique devient ici également la réhabilitation historique de l'Andalousie, qui exhume des textes du 15^{ème} siècle la survivance, malgré tout, des significations conférées aux lieux dans leur relation économique et vitale avec la cité et les hommes, grâce à un néologisme de l'écrivain et chroniqueur français Jean Molinet, témoin de la reddition de Grenade. D'ailleurs la référence à cet auteur constitue également une filiation qui confirme le mariage de la poésie et du discours historique dans *Le Fou d'Elsa*. Jean Molinet en effet était **poète et historiographe** pour le compte de la Cour de Bourgogne, politiquement liée aux Flandres et à l'Espagne par le jeu des alliances matrimoniales et diplomatiques, ce que n'explicite pas le Lexique de l'œuvre, quoiqu'il donne une notice biographique à son sujet. Au-delà de l'érudition d'Aragon qui va puiser jusqu'aux ressources confidentielles de la littérature (Jean Molinet n'est pas un auteur célèbre ni beaucoup étudié par l'université, encore à l'heure actuelle...), on peut voir dans les recherches effectuées pour *Le Fou d'Elsa* l'affirmation que l'écriture poétique, par sa maîtrise du langage et sa capacité d'innovation, doit être impliquée dans l'invention de l'histoire, et la mise au jour de la complexité culturelle. Il s'agit bel et bien d'un engagement, très perceptible aussi bien dans l'ironie que dans la déploration qui nuancent souvent l'explication philologique :

*a. On appelait ainsi [l'oudoul] les témoins patentés, seuls autorisés à témoigner en justice, car les témoins de hasard peuvent être gens sans aveu, et de toute façon basant leur dire sur l'œil, l'oreille ou le toucher, qui sont causes de toutes les erreurs, tandis que les 'oudoul, hommes de mérite et de religion, n'avancent rien sans se référer aux Écritures, aussi vivent-ils près de la Bâb ech-Charî 'a où le Cadî rend justice, dans les baraques construites pour eux, qu'on les ait toujours sous la main. Ce qui est l'origine d'un calembour, par quoi dans les siècles d'après l'Islâm andalou cette porte de l'Alhambra s'est vue par les docteurs appelée Porte de La Justice, confondant le mot **justice** et le*

¹ C'est Aragon qui souligne.

² Idem, p. 282

*mot **champ de foire**, au lieu de Porte de la Foire, dérision qui n'était possible sans quelque secret calcul d'Allah (qu'il soit maître de ses desseins !).*¹

*Lexique - Bâb ach-Chari'ya' : Porte du champ de foire, à Grenade, dont on traduit généralement, et à tort, le nom par Porte de la Justice.*²

*b. A l'heure où le Roi Boabdil... déjà les mots arabes tombent de ma bouche comme larmes, déjà Moursiya m'est Murcie, et déjà l'héritage en d'autres mains passé... mon Dieu, rien n'est mon bien, même le rêve, et les vergers d'un peuple à nouveau vont fleurir, un autre y cueillera l'orange et la cerise...*³

Ces quelques exemples montrent suffisamment que la confrontation des vocables n'est pas faite en passant, comme pour appliquer un vernis lexicographique et documentaire à l'œuvre. À chaque relance de l'arabe correspond une méditation sur le rapt ou la transmission, sur la signification et la déperdition de sens. Le nom ne se suffit pas à lui-même, n'est en rien porteur de poésie en soi. Il est convoqué au cœur d'un discours critique en tant que témoin de la succession des peuples et de leurs langages, de leurs incompréhensions mutuelles, de leurs affrontements et de l'ignorance dans laquelle les vainqueurs se tiennent quant à l'histoire qui les a précédés.

Le Fou d'Elsa fait le choix d'un discours, de son développement contre l'idéologie du signe qui fait du mot et du nom l'unité de base du langage ; incriminant la façon dont les vainqueurs renomment les hommes et les lieux, il montre implicitement comment cette conception linguistique participe de la volonté de conquête et d'emprise ou du moins de son acceptation. Ainsi il n'y a rien d'exotique dans la citation des noms arabes, espagnols, hébreux ou gitans. À chaque occurrence le commentaire poétique et didactique tient le projet de dire l'histoire en tant que devenir, transformation, et tout d'abord transformation par le langage de la vision des lieux et des hommes, contre toute position de domination qui tente d'arrêter le temps sur une culture et une langue.

¹ Idem, p. 212. C'est l'auteur qui souligne.

² Idem, p. 432

³ Idem, p. 312

Il y a de ce fait une très grande unité, une cohérence extrême entre les passages de récit historique du *Fou d'Elsa* et les moments d'introspection où se livre une analyse de la fonction d'écrivain. C'est une seule et même démarche de fondation, qui n'est peut-être pas de l'ordre de la science historique (non encore éclosé selon les termes du Lexique, page 438), mais sûrement de l'ordre d'une science du langage en tant que dévoileur et transformateur de réalité. Le dialogue qui occupe la « Parole du Montreur de Ballet » revient sur cette fonction de la parole poétique :

MOI

J'ai dit hâssib il n'y a point de mot en français

Et ce n'est pas tout à fait ni poète de circonstance ni

Chroniqueur hâssib quoi ni journaliste

Une sorte à peu près de pommier de plein vent

*J'ai regardé longtemps ce siècle face à face et n'est-ce pas dans mes
larmes*

qu'il a lu ses larmes dites-moi

Je n'ai jamais dissocié le faire du rêver Mon chant

A pris l'événement à la gueule

...¹

On ne pourra pas manquer ici de saisir au vol comment l'absence de signe de ponctuation, mais la majuscule, fait du groupe nominal « Mon chant » aussi bien le complément d'objet direct du verbe rêver que le sujet du verbe prendre, réalisant en acte la force de suggestion du langage et esquissant du même coup comment ce dernier peut être impliqué dans le changement de la condition humaine plongée dans le vécu historique. Nous avons déjà parlé de langage performatif pour *La prise de Gibraltar*, et *L'amour, la fantasia* ; on retrouve une force du même genre dans *Le Fou d'Elsa*. C'est ce que rappellent quelques verset suivants :

*Il n'y a pour l'instant en moi qu'un seul motif de soleil et d'ombres
mêlé*

*Il n'y a pour l'instant en moi qu'une seule clameur qui les couvre
toutes*

*S'indigne qui veut qu'elle soit de Grenade et de la Conquête espagnole
Aveugle qui n'y voit point sa plaie à lui saignante Aveugle et sourd qui*

¹ Idem, p. 184

n'entend point l'écho que répond l'homme à l'homme dans les ruines du temps démantelé

*Comme si le présent ne comportait pas le double miroir de l'avenir et du passé comme si tout présent n'était le passé d'un avenir comme si tout passé n'était symbole d'un devenir*¹

L'entremêlement des formes hypothétiques a pourtant valeur d'affirmation : il opère formellement ce qu'affirme également sémantiquement le discours poétique, à savoir que le devenir historique, toujours en mouvement par définition, annule les limites convenues que le langage courant assigne au passé, au présent, à l'avenir. Et en annulant ces dernières, il plaide pour la solidarité, en mettant en lumière l'universalité de la condition humaine aux prises avec les difficultés de l'histoire. On a déjà observé, à propos des insertions multiples dans l'œuvre, du travail lexicographique et linguistique accompli par *Le Fou d'Elsa*, comment un méta-discours sur les événements et sur le temps prenait ici sa place. La réflexion que l'œuvre accomplit sur le futur, temps de la conjugaison franco-latine, est en fait le cadre théorique à l'intérieur duquel s'élabore sa philosophie de l'histoire. Celle-ci, bien loin de postuler une fin de l'histoire, justement (dans le double sens hégélien de l'achèvement et du but à poursuivre), met perpétuellement en valeur la genèse, au présent, des temps à venir, comme le résume par exemple l'aphorisme percutant du Fou, lors du débat des « FALÂSSIFA » :

L'AVENIR QUI EST

Dit un homme jusqu'ici dans l'ombre assis un jeune garçon derrière lui prompt à le servir et Boabdil à mi-voix demandant quel est ce faïlassouf le maître lui répondra qu'il ne s'agit point d'un philosophe mais d'un chanteur des rues nommé Ibn-Amir an-Nadjdî preuve de ne le point connaître que son hôte est un étranger à Grenade

*UNE IDÉE NEUVE EN ANDALOUSIE*²

De la même manière elle organise toute l'œuvre par anticipation sur une imminence, comme le suggère le compte à rebours instauré dans la chronologie du récit, et rappelé par les titres de chapitres : « 1490 », « 1491 », « Et commence l'an 897 de l'Hégire », « La veille où Grenade fut prise », ainsi que de nombreux

¹ Idem, p. 185

² Idem, p. 159

passages évoquant l'inconscience ou l'impuissance des Grenadins à saisir l'avenir. Enfin, elle se développe dans une série d'échos et de reprises depuis la « Parenthèse de la Fausse Elsa » jusqu'aux différents journaux qui constituent l'« Épilogue ». Bref, elle offre la défense implicite d'un universalisme (qui a quelque chose à voir avec l'internationalisme d'Aragon militant) dans une conception du destin humain où le dépassement perpétuel du temps, dans sa vitesse vertigineuse, ramène les hommes à une seule et même condition :

[...] *Je ne puis pourtant nul ne peut prédire qu'à deux pas de cette
marche par quoi l'escalier aujourd'hui s'élève
Tout change si vertigineusement que l'aujourd'hui de mes données
Est départ dérisoire à mon pas dérisoirement aussitôt dépassé
Dépassé 'n'entends-tu pas le sens à ce mot jamais donné dépassé,
c'est-à-dire
Sorti du passé, rejeté dans le passé par qui te dépasse...*²

Rien d'étonnant alors à ce que l'œuvre s'intéresse aux perdants et aux traîtres : ceux qui subissent ce dépassement du temps et qu'engloutit le mouvement historique, ceux qui ont cru pouvoir dominer le temps, lui survivre en affermissant un pouvoir, et qui ont été tout pareil balayés. *Le Fou d'Elsa* présente une version de l'histoire fortement marquée par les intrigues, c'est à dire les stratégies réussies ou inabouties que fomentent les hommes. Symptomatiquement, autant que de Boabdil, il est question de l'action du vizir Aboû'l-Kâssim, délégué du pouvoir qui tente de tirer les ficelles secrètes de la politique, tout en s'attribuant ni plus ni moins que la caution divine, ce qui ne va pas sans ironie dans le récit. C'est qu'il y a un corollaire à l'invention de l'avenir au fil du présent : il y a nécessairement le télescopage hasardeux des intrigues, par quoi les hommes tentent de maîtriser le temps et le surgissement des événements. À ce titre, *Le Fou d'Elsa* devient par moments presque un traité de politique politicienne, un précis de manipulations et de calcul :

- *Aboû'l-Kâssim, s'imaginant l'inventeur du fakîr [Hamet ben Sarrâdj],
un illuminé qui prophétise la fin de Boabdil], n'avait bien entendu fait*

¹ C'est l'auteur qui souligne.

² Idem, p. 394

qu'obéir à Dieu, par son canal agissant, qui avait inspiré à Ferdinand, époux de la Reine de Castille, de soutenir les « fils de la Chrétienne », lequel croyait le faire sur le conseil du Cardinal de Mendoza.¹

- Aboû'l-Kâssim comprit enfin que la volonté de Dieu, depuis le commencement avait été de faire de lui l'instrument de la perte du Royaume et que, croyant agir par piété suivant cette volonté-là, il n'était aux yeux du Seigneur (que ses desseins s'accomplissent !) qu'un scélérat dont la scélérateuse était par lui tournée au triomphe des vues divines ? Ou plus simplement, n'ayant plus espoir que des armes castillanes pour maintenir ce pouvoir, si longtemps par lui dans Grenade exercé, s'était-il résolu d'esprit froid à servir la trahison ?²

À ce titre le personnage du vizir prépare le terrain d'une véritable leçon de philosophie du pouvoir, qui aboutira lors de la rencontre de Boabdil et du Medjnoûn, la nuit de Safar, au moment même où, en dehors du palais, les Grenadins musulmans se livrent à la tuerie contre leurs concitoyens juifs. Il a déjà été observé, lors du « Colloque de Grenade », que ce passage de l'œuvre s'y trouve au centre, et qu'il en est vraisemblablement le point d'accumulation maximale de la tragédie, quand les voisins et les frères s'entretuent. Or, précisément, le dialogue du poète et du roi se déroule pendant le pogrom : l'événement, une fois qu'il sera lu, éclaire rétrospectivement le dialogue du poète et du roi de sa vérité sanglante. Boabdil s'interroge sur sa responsabilité morale face à l'histoire – sa question, fondée sur une approche métaphysique du réel, est en fait une tentative de se dédouaner du mal. La réponse du Fou, évacuant Dieu du débat, renvoie le roi à la solitude de sa responsabilité face à l'inconnu de l'avenir qui s'ébauche, au cœur même de ses décisions et de sa politique :

BOABDIL

[...] oui ou non, le Mal est-il de Dieu voulu ? Sache, ô, Medjnoûn, que c'est là profondément le drame des Rois. Le drame du Pouvoir qui ne peut se maintenir que d'injustice. Et si le Pouvoir est délégation de Dieu, c'est sur son ordre alors que le Roi fait le mal pour prouver Dieu, voilà ce que je me répétais dans mon jour intérieur ... Voilà la

¹ Idem, p. 108

² Idem, p. 175

question à quoi je demandais cette nuit d'incendie encore une fois à l'étrange assemblée au cœur du mardj éclaircissements, qui me rendit possible d'exercer mon emploi royal, sans aussitôt me voir dévoré par le doute de Dieu...

MEDJNOUN

Ainsi tu venais demander à ceux-là dont tu fis par la suite trancher la tête, au que tes juges ont jetés vivants à la moisissure... tu venais demander prétexte à continuer ton jeu sacrilège, excuse à ton pouvoir, justification de tes crimes... Comme tout à l'heure à mes yeux tu prétendais te sauver accusant tes gardes... Mais quand il s'agit du pouvoir, alors il t'est besoin d'un bouclier plus large, une ombre plus épaisse, et tu te caches derrière Dieu...¹

Au-delà du plaidoyer matérialiste qui sous-tend le discours du poète, et de la leçon qu'il renvoie à la face du roi, il faut reconnaître ici la spécificité du *Fou d'Elsa*, ce qui fait de cette œuvre une œuvre universelle et en même temps d'un particularisme unique : la philosophie historique ne cesse d'y être de l'invention poétique, tout en posant les principes d'une réflexion théorique sur le pouvoir, une réflexion qui refuse le manichéisme, et qui fait sa pâture des contradictions humaines. Tour à tour tragédie, épopée, et lamento amoureux, elle est un hommage dialectique aux vaincus de la colonisation, dont elle affirme l'avenir (ou la survie) dans la culture des vainqueurs.

¹ Idem, p. 296

CONCLUSION ...

Points de suspension : car tout moment s'évanouit, sitôt advenu... comme chacun sait, on ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve. Au terme de ce parcours, la conclusion est nécessairement provisoire : pénétré de cette philosophie du temps que développe poétiquement *Le Fou d'Elsa*, qui dit que le présent est perpétuellement dépassé, ou corrélativement que l'avenir est là en train de naître, il nous faut bien admettre que tout reste encore à faire, que l'ouvrage, in-fini, est déjà à remettre sur le métier... Cela n'aura de paradoxal que les apparences : chaque œuvre est à relire dans l'infini réseau fractal de ses échos de signifiante, chaque nouveau moment de lecture réactivant le déploiement de la subjectivité, dont ces œuvres nous montrent que c'est une activité interactive du langage et non un état de conscience fixé une fois pour toutes.

Ainsi, quoique la valorisation du rythme par la poétique de la relation, et par la fractalité de la composition mette *L'amour, la fantasia, La prise de Gibraltar* et *Le Fou d'Elsa* sur un plan comparable de travail du langage, quoique le récit y soit communément l'occasion d'une émergence subjective des vaincus, anonymes que l'histoire officielle fait taire et enterre, au-delà de la rencontre qu'orchestre la lecture, chaque œuvre poursuit son aventure spécifique qui reste à explorer. Et en raison même de la créativité poétique qui caractérise chacune, on peut être sûr qu'il y aura encore du grain à moudre pour longtemps. En effet, leur rapprochement, motivé à l'origine par des intuitions de lecture qui devaient autant au pressentiment de modalités d'écriture souvent proches qu'à un fond ancien de pratique d'un comparatisme thématique, a permis de mesurer ce qu'il peut y avoir d'illusoire dans le thématisme lui-même, et la critique rhétorique qui tente de plaquer du mécanique sur du vivant. Sitôt confrontées et lues sous des auspices communs, ces œuvres s'écartent les unes des autres, et poursuivront de lecture en lecture à venir l'accomplissement de leur subjectivité spécifique.

Est-ce à dire, par un retour de bâton impromptu, qu'après avoir consacré ce travail à la littérature comparée, il ne nous reste plus qu'à rejeter le comparatisme lui-même ? Non pas, si on admet que l'acte de confrontation des lectures – au cœur même de toute lecture...- est fondateur du rapport critique que suppose toute œuvre littéraire et toute œuvre d'art. L'enjeu en est non de définir des universaux, mais plutôt de reconnaître au terme de la comparaison la spécificité de chaque

voix, de chaque création. C'est ce que nous avons tenté de faire avec le présent travail. Il s'agissait de partir de la comparaison, des similitudes immédiates qu'elle peut mettre en évidence, pour mieux dégager l'unicité de l'œuvre poétique. C'est pourquoi cette recherche est restée sous les auspices d'une réflexion linguistique, tant il nous semble évident qu'il ne saurait y avoir d'étude du poétique sans mise en jeu d'une théorie du langage. À plus forte raison quand celle-ci s'ouvre délibérément sur une critique de l'art, comme le signale par exemple Gérard Dessons, citant Benveniste :

La sémantique artistique présente donc cette caractéristique que ses relations signifiantes « sont à découvrir À L'INTÉRIEUR d'une composition. L'art n'est jamais ici qu'une œuvre d'art particulière ». Ce que montrent à l'évidence les désignations de couleurs qui se font par les manières des peintres : le vert Véronèse est un vert qui n'est ce vert que dans les tableaux de Véronèse. Toute utilisation ou reconnaissance de ce vert dans d'autres contextes opère le renvoi, d'une façon presque citationnelle, à une manière non seulement particulière, mais spécifique. Que l'art ne soit jamais qu'une œuvre d'art particulière implique donc un savoir particulier, et un discours qui soit, en tant qu'interprétant, cette historicité même : non dans ce qu'il dit, au plan de son énoncé, mais dans sa discursivité.¹

C'est à cette aune-là que nous aimerions que soit perçue cette thèse : comme un moment daté d'engagement vers *Le Fou d'Elsa*, *La prise de Gibraltar* et *L'amour, la fantasia*, historiquement marqué par l'interprétation proposée, et témoin de ce fait de l'historicité des œuvres elles-mêmes. Le travail théorique prend ici tout son sens s'il peut justement servir à renouveler notre lecture, en lui fournissant des moyens de penser et de sentir le texte hors des sentiers battus. Il faut entendre nettement les implications de cet engagement : ne pas annexer les œuvres poétiques ici présentes à une vision toute faite de la réalité historique, mais accepter de découvrir cette dernière au moment où elle s'invente, sous notre regard de lecteurs, revient à courir la chance de changer soi-même au contact de l'Autre. On peut lire « aveuglement » ou comme un sourd. On peut a contrario se plonger dans

¹ Gérard Dessons, « Une poétique de l'art comme critique d'une esthétique de l'art », in Alain Boissinot, Christiane Chaulet-Achour et alii, *Littérature et sciences humaines*, Université de Cergy-Pontoise, Centre de Recherche Texte/Histoire, Les Belles Lettres, Paris, 2001, p. 168

l'exploration de cette étrangeté : une voix inédite, qui nous parle de ce que nous ignorons encore de nous-mêmes. Dans cette alternative s'ouvre l'aventure passionnante de la lecture, portée par l'aventure d'une poétique. La dignité et la force des trois œuvres qui ont été ici étudiées se fonde sur le fait qu'elles tiennent la tension entre le déjà vu et l'inouï, le patrimoine culturel et l'invention d'une culture, dans une sollicitation continue, par le travail du langage, de l'écoute du lecteur. Ce dernier s'il veut bien tendre l'oreille se trouve donc absorbé dans la relation, au point de participer à l'élaboration du sujet historique qui s'y déploie.

Nous voudrions ici actualiser une notion ancienne, hors du cadre rhétorique des genres et registres où elle connaît un regain de faveur. Elle rappelle et l'aventure du sujet, et la voix qui l'implique ; il s'agit de l'épopée, littéralement le « chant » (επος : ce qu'on exprime par la parole, discours, paroles d'un chant, récitatif ...), où s'entend la récitation du rhapsode. Ce chant porte par la voix le corps dans le langage, on l'a dit. Le corps, son cortège de frustrations, les injures qu'il subit. Mais de le dire, et de le chanter, c'est justement surmonter son statut d'objet souffrant, lui conférer la dignité d'humain. Il s'agit bel et bien d'une position éthique que les œuvres de cette étude assument et développent. En donnant la parole aux vaincus silencieux, contre toute apparence elles ne célèbrent en rien une défaite. Elles n'ont même que faire de l'histoire de la défaite. Leur aventure épique est d'ériger l'humain, résistant au sein des violences qui le ramèneraient au stade animal, quitte à subir le bourreau la tête haute. L'épanchement, la plainte, n'y sont jamais qu'un moment du chant, en devenir, recueillement du souffle avant de lancer un projet qui dépasse les antagonismes et formule un avenir. Cette utopie, prise dans son acception constructive signe tout particulièrement la démarche politique et éthique de *L'amour, la fantasia*, et du *Fou d'Elsa*, lorsqu'elle appelle à la complémentarité amoureuse et lance la prophétie du couple, mais elle commence dès *La prise de Gibraltar* lorsque le chant affirme sa subjectivité irréductible, inassimilable. Lire ces dernières ne peut laisser intact : c'est bien là la force du langage poétique, qui ébranle et saisit jusqu'aux convictions philosophiques sur l'homme.

On a certes abondamment glosé sur le fait que les écrivains maghrébins francophones écrivaient manifestement pour un public occidental, beaucoup plus que pour les habitants de leurs pays d'origine, qui ont difficilement accès aux

livres francophones ou aux livres tout court, ou même à l'usage écrit du français. Cette réalité matérielle et historique n'empêche toutefois pas que leurs œuvres contribuent pour tout lecteur à la naissance d'une subjectivité nouvelle, mélange et invention de nouveaux points de vue sur notre monde commun, de la même manière que l'œuvre d'Aragon crée un bouleversement de la démarche même de lecture. L'œuvre littéraire ne peut pas tout : elle ne change pas les conditions historiques de vie et d'accès à la culture dans telle ou telle société. Elle ne subvertit même pas la langue, patrimoine que nous avons en commun et qui ordonne nos possibilités d'expression. Mais elle crée des moments de rencontre et de relation au monde, où s'affûte en nous notre capacité in-finie à créer notamment par le langage notre humanité.

En introduction à ce travail nous évoquons succinctement la portée politique des orientations prises par la critique des littératures francophones quand elle affirme ses choix philosophiques et linguistiques. Nous aimerions pour achever momentanément la réflexion évoquer rapidement jusqu'où nous paraît pouvoir aller cette proposition. La critique politique, sociologique, historique de la colonisation et de ses guerres a déjà été faite de multiples manières. Elle n'entraîne pourtant pas à coup sûr une nouvelle relation entre ex-colons et ex-colonisés, ni un accueil fraternel à ce que l'ex-colonisé aurait à dire. Le philosophe Alain Badiou a exposé avec une clairvoyance acérée comment une certaine idéologie contemporaine de l'éthique, en transformant en victime l'ex-colonisé, ou l'immigré, nie son humanité, partant sa capacité d'échanges et de participation à la même dignité que celui qui le contemple avec commisération, l'occidental blanc. Pour résister à ce rapport de subordination insultant (et qui pour être post-colonial n'en est pas moins oppressif) Alain Badiou définit radicalement l'état de victime, dans l'idéologie qui justifie cet état, en l'assimilant à une réduction de l'homme comme substance animale souffrante. Puis s'appuyant sur une lecture de l'œuvre de Chalamov, *Kolyma. Récits de la vie des camps*, il soutient que l'homme s'épanouit dans la résistance acharnée (parfois incompréhensible) contre cet état de victime auquel on cherche éventuellement à le contraindre. Cette résistance le fait échapper à sa condition de mortel, elle lui fait gagner sa valeur d'humain :

Un immortel : voilà ce que les pires situations qui puissent lui être infligées démontrent qu'est l'Homme, pour autant qu'il se singularise dans le flot multiforme et rapace de la vie. Pour penser quoique ce soit concernant l'Homme, c'est de là qu'il faut partir. En sorte que s'il existe des « droits de l'homme », ce ne sont sûrement pas des droits de la vie contre la mort, ou des droits de la survie contre la misère. Ce sont les droits de l'Immortel, s'affirmant pour eux-mêmes, ou les droits de l'Infini exerçant leur souveraineté sur la contingence de la souffrance et de la mort. Qu'à la fin nous mourrions tous et qu'il n'y ait que poussière ne change rien à l'identité de l'Homme comme immortel, dans l'instant où il affirme ce qu'il est au rebours du vouloir-être-un-animal auquel la circonstance l'expose. Et chaque homme, on le sait, imprévisiblement, est capable d'être cet immortel, dans de grandes ou de petites circonstances, pour une importante ou secondaire vérité, peu importe. Dans tous les cas, la subjectivation est immortelle, et fait l'Homme. En dehors de quoi existe une espèce biologique, un « bipède sans plumes », dont le charme n'est pas évident.¹

L'avènement de la subjectivation, nous pensons l'avoir montré, est maximal dans la création poétique du *Fou d'Elsa*, de *L'amour, la fantasia* et de *La prise de Gibraltar*, de sorte que chacune de ces œuvres peut se définir comme un véritable plaidoyer pour l'homme dans ce qu'il a d'infini et d'unique à offrir. Par leur écriture de l'histoire, qui est corrélativement une poétique, elles inventent un moment important d'élaboration de l'humain résistant à la barbarie, à la violence, et lui opposant la force maximale de leur subjectivité portée par le langage. Là tient tout entière la justification de leur comparaison, la convergence de leurs valeurs respectives. De plus, au-delà des modalités poétiques parfois semblables, la fractalité des textes, qui organise la mise en action de leur rythme, ne se contente pas de produire des discours sur la place des hommes dans le temps et dans la culture. Créant littéralement des voix jamais encore entendues dans l'histoire, elle saisit chaque lecteur potentiel et l'entraîne à la découverte de son temps propre. Temps du 20^{ème} siècle, maintenant achevé, où le héros historique et littéraire laisse

¹ Alain Badiou, *L'éthique. Essai sur la conscience du mal* (1993), NOUS, Caen, 2003, pp. 27-28

la place à la voix du groupe, au chant du groupe. On se plaît communément à dire que l'individualisme règne sans partage, et que toute œuvre dorénavant le montre. Or la poétique de la relation nous indique déjà que c'est une conception dévoyée de l'homme, car son humanité s'élabore non dans l'isolement d'un individu autonome centré sur la conscience de soi, mais dans l'intersubjectivité du langage et de la lecture. La modernité de ces voix, qui est à saluer ici, est justement de contribuer à forger un présent où éclôt pour chaque lecteur la découverte de son passé, la vision de son futur, et l'invention de son humanité non pas isolée dans une autonomie factice et individuelle, mais portée par le lien au groupe, et, en définitive, à tous les autres hommes.

ANNEXE

Typologie de l'accentuation en français

Éléments tirés de Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme.*

Des vers et des proses, Dunod, Paris, 1998

| | |
|----------------------------------|--|
| 1. Accentuation de groupe | 1) L'adjectif 2) L'adverbe 3) Le verbe 4) Le pronom |
|----------------------------------|--|

| | |
|-----------------------------------|---|
| 2. Accentuation prosodique | 1) La répétition 2) L'accent d'attaque |
|-----------------------------------|---|

| | |
|---------------------------------|---|
| 3. Accentuation métrique | 1) Qu'est-ce qu'un mètre ? 2) Mètre et contexte métrique 3) Mètre et syntaxe 4) Le contre-accent |
|---------------------------------|---|

Avertissement

Le traitement de texte Word ne permet pas dans l'état actuel des formats disponibles de faire porter des marques accentuelles sur plus d'une voyelle, ce qui convient à la scansion du latin ou du grec, mais pas à celle du français, où il faudrait pouvoir affecter de ces marques des syllabes entières. Nous avons donc tenté, avec les moyens du bord...de dessiner un trait horizontal sur les syllabes accentuées. Qu'on veuille bien nous excuser du caractère artisanal de ce marquage, et de son manque de précision. Dans le cas d'une syllabe normalement non accentuée au titre du groupe de mots, mais affectée d'un accent prosodique, on a fait le choix de surligner en caractères gras et de souligner la consonne impliquée dans l'accentuation.

Il faudrait bien entendu à l'avenir pouvoir formater des signes d'accentuation adéquats, afin de reproduire au traitement de texte une scansion correcte et précise. Malheureusement dans l'état actuel de nos connaissances en informatique, cela excède nos possibilités.

| | |
|---|---|
| <p style="text-align: center;">1. ACCENTUATION DE GROUPE</p> | <p>1) L'adjectif</p> <p>2) L'adverbe</p> <p>3) Le verbe</p> <p>4) Le pronom</p> |
|---|---|

Remarque préalable :

L'accentuation de l'adjectif, de l'adverbe et du verbe opère la distinction entre la fonction déterminative et la fonction discriminative.

La première porte un accent de groupe final : ´. La seconde porte deux accents : ˇ

-

| Accentuation de groupe | |
|---|---|
| 1. Cas de l'adjectif | |
| <p>Soit une valeur déterminative : l'adjectif alors a la fonction d'identifier le substantif à l'intérieur d'un ensemble catégoriel qui englobe ce groupe, formé par l'adjectif et le substantif.</p> | <p>Exemples :</p> <p>Un discours <i>présidentiel</i> ≠ un discours <i>d'adieu</i></p> <p>C'est <i>de</i> l'art <i>moderne</i> ≠ c'est <i>un</i> art <i>moderne</i></p> |
| <p>Soit une valeur discriminative : l'adjectif confère au substantif une « qualité » en dehors de toute référence à un ensemble catégoriel. Le groupe nominal peut avoir dans ce cas une portée argumentative.</p> | <p>Exemples :</p> <p>Une robe <i>vert pomme</i> ; c'est à dire une robe particulière et non un sous-ensemble du paradigme des robes.</p> |

| | |
|---|---|
| <p>La distinction</p> <p>déterminatif / discriminatif affecte tout le groupe nominal</p> | <p>1. En valeur déterminative, le groupe nominal constitue un seul groupe rythmique accentué en finale.</p> <p>Exemples : <i>Un poisson <u>rouge</u>, un vin <u>vieux</u>, un <u>vieux beau</u></i></p> <p>2. En valeur discriminative, le groupe nominal est affecté de deux accents, en finale de l'adjectif, et en finale du nom.</p> <p>Exemple : <i>C'est un <u>film remarquable</u> (≠ c'est un <u>navet</u>)</i> <i>Une <u>fabuleuse aventure</u></i></p> |
|---|---|

| | |
|--|--|
| <p>Accentuation de groupe</p> <p>2. Cas de l'adverbe</p> | |
| <p>Adverbe de phrase :</p> <p>Il a une relative autonomie fonctionnelle dans une suite syntaxique ; il constitue donc un groupe à lui tout seul.</p> | <p>Exemples :</p> <p>Aujourd'<u>hui</u> je pars en vacances Je pars en vacances aujourd'<u>hui</u> Je pars aujourd'<u>hui</u> en vacances</p> |
| <p>Adverbe déterminant un verbe, un adjectif ou un autre adverbe :</p> <p>Il se fond alors dans le groupe rythmique qu'il forme avec le morphème déterminé</p> | <p>Exemples :</p> <p>Je mange <u>bien</u> J'ai <u>bien</u> mangé Il est immensément <u>riche</u></p> |

| | |
|---|---|
| <p>Adverbe en postposition :</p> <p>Il est alors en valeur commentative, et porte l'accent. Modulation de l'approche générale, en fonction de sa valeur discriminative ou déterminative</p> | <p>Exemples :</p> <p>Il fait chaud vraiment̄ ≠ il fait vraiment̄ chaud̄</p> <p>Déterminative : il fait chaud̄ – vraiment̄</p> <p>Discriminative : il fait vraiment̄ chaud̄</p> |
|---|---|

Accentuation de groupe

3. Cas du verbe

Trois cas de figure se présentent :

- auxiliaires
- emploi du verbe être
- locutions verbales

| | | |
|----------|---|---|
| A | a. Auxiliaires temporels | Avoir, être, venir de, aller : inaccentués Ex : l'orage est parti, il vient de sortir, je vais voir |
| | b. Auxiliaires modaux | Pouvoir, devoir, savoir, vouloir, falloir + infinitif : inaccentués, mais il peut y avoir une hésitation dans un discours entre leur aspect auxiliaire ou leur aspect pleinement verbal : Ex : non, tu ne peux pas partir |
| | c. Auxiliaire factitif | Faire + infinitif : même cas de figure que b. |
| B | Être | Auxiliaire temporel : inaccentué Ex : j'étais reparti |
| | | Auxiliaire passif : inaccentué Ex : ils ont été battus |
| C | Locutions verbales : elles représentent une seule unité lexicale | Accent sur la finale de groupe Ex : j'ai eu peur, il a filé doux, il fera froid |

Accentuation de groupe

4. Cas du pronom personnel

En français, deux formes se présentent, l'une atone ou inaccentuée, l'autre tonique ou accentuée

| | |
|--|--|
| <p>a. Forme atone :</p> <p>je, tu, il-elle, on, nous, vous, ils-elles</p> <p>me, te, se</p> <p>le-la, les-les</p> | <p>Ces formes se placent avant le verbe. Quand par inversion elles se trouvent post-posées, elles s'accroissent au détriment du verbe et au titre du groupe.</p> <p>Ex : que voudras-tu ? Jette-les !</p> <p>Mais un monosyllabe qui les suit les rend inaccentuées.</p> <p>Ex : que voudras-tu faire ? Jette-les donc !</p> |
| <p>b. Forme tonique</p> <p>moi, toi, soi, lui, eux, elle, elles, nous, vous</p> | <p>Ex :</p> <p>Vous deviez faire attention à vous.</p> |

| | |
|--|--|
| <p style="text-align: center;">2. ACCENTUATION PROSODIQUE</p> | <p style="text-align: center;">1. La répétition</p> <p style="text-align: center;">2. L'accent d'attaque</p> |
|--|--|

Marquage : c'est une accentuation qui frappe des syllabes autrement inaccentuées ú, ó, í, á, é¹

NB : Quand une syllabe est déjà marquée par l'accent de groupe, il n'est pas utile d'indiquer son renforcement éventuel de nature prosodique ou métrique par un signe particulier.

Rythmiquement, on raisonne en termes de système, avec des syllabes qui, simplement, sont accentuées ou inaccentuées.

¹ Idéalement, il faudrait marquer la syllabe du signe de non accentuation que par convention on emprunte à la scansion du latin et qui sert à signaler les brèves : ˇ, puis surmonter ce signe de l'accent : ´. Mais cela suppose un logiciel ou une mise en forme que nous ne maîtrisons pas, comme le signale l'avertissement en début d'annexe.

Accentuation prosodique

1. Cas de la répétition

Chaque occurrence du même phonème est accentuante : l'accent porte sur la syllabe qui porte ce phonème. (Approximativement, phénomène des allitérations et des assonances)

| | | |
|-------------------------------------|---|--------------------------|
| Nature du phonème accentuant | Primauté donnée au phénomène consonantique ; la voyelle est trop instable pour porter l'accent. | Ex : pour pouvoir |
| | Dans le cas des voyelles, accentuation non par répétition, mais par « coup de glotte ». | |
| Deux cas : | consonne ouvrante : C + V / accentuée | |
| | Ex : Il partira pour Pondichéry consonne fermante : V + C ou C1 + V + C2 / C ou C2 non accentuantes Ex : <ul style="list-style-type: none"> • Il partira pour Pondichéry • Le vampire est mort : l'accent ici est dû à la position en fin de groupe, et non à la répétition du [r] • NB : ce serait la même chose si la consonne fermante assurait une liaison, elle ne serait pas accentuante. | |

| | |
|--|--|
| <p>Proximité des phonèmes répétés</p> | <p>Donnée empirique : on ne peut donner d'indication précise sur une « distance » maximale entre deux occurrences, permettant de parler encore de répétition. Tout est fonction du discours poétique.</p> |
| <p>Proximité nécessaire, afin que les occurrences soient accentuantes</p> | <p>Ex : Il me semble <u>qu'</u>on montre l'<u>escalier</u>... <u>QUATRE</u> HEURES. (Hugo, <i>Le dernier jour d'un condamné</i>)</p> <p style="text-align: center;">≠</p> <p>Il fallut <u>que</u> l'indignation fût bien forte, pour se faire jour à travers les mille émotions <u>qui</u> se disputaient ma pensée.</p> <p>NB : Ici, il y a trop d'éloignement pour que la répétition du [k] soit significative</p> |
| <p>Proximité suffisante si il y a une récurrence ou une anaphore.</p> | <p>Ex : Il s'est approché du juge pour lui dire <u>que</u> l'exécution devrait être faite à une certaine heure, <u>que</u> cette heure approchait, <u>qu'</u>il était responsable, <u>que</u> d'ailleurs il pleut et <u>que</u> cela risque de rouiller [la guillotine...] (<i>Le dernier jour d'un condamné.</i>)</p> |

| | |
|---------------------------------|---|
| 3. ACCENTUATION MÉTRIQUE | 1. Qu'est-ce qu'un mètre ? 2. Mètre et contexte métrique 3. Mètre et syntaxe 4. Le contre-accent |
|---------------------------------|---|

Remarque préalable :

C'est principalement le contre-accent qui intègre la métrique comme composante du rythme d'un poème. Il montre qu'il y a une métrique de discours qui n'est pas réductible à la métrique pour la métrique.

Accentuation métrique

1. Qu'est-ce qu'un mètre ?

- Le mètre n'est pas le vers, il n'en est qu'une réalisation possible.
- La versification française repose sur une métrique syllabique – accentuelle. Celle-ci est différente de la métrique grecque ou latine, qui est une métrique de quantité (longueur ou brièveté de accents)
- Le système métrique français est simple : il comporte des mètres simples et des mètres complexes, constitués de l'articulation de deux « sous-mètres ». Cette articulation s'appelle la césure.

NB : Un ou deux groupes de syllabes entraînent un ou deux accents de nature métrique.

Octosyllabe → mètre simple, 8^{ème} syllabe accentuée.

Alexandrin → mètre double, 6^{ème} et 12^{ème} syllabe accentuées.

1) Mètres simples :

Quadrisyllabe

Pentasyllabe

Hexasyllabe

Heptasyllabe

Octosyllabe (le plus long)

2) Mètres complexes :

Ennéasyllabe : 9 = (5 + 4) ou (4 + 5)

Décasyllabe : 10 = (5 + 5) ou (4 + 6) ou (6 + 4)

Hendécasyllabe : 11 = (6 + 5) ou (5 + 6)

Dodécasyllabe : $12 = (6 + 6)$ ou $(3 + 3 + 3 + 3)$ ou $(4 + 4 + 4)$. ($4 + 8$ ou $8 + 4$ sont plus rares.)

Accentuation métrique

2. Mètre et contexte métrique

Remarque : Un mètre n'est ce qu'il est que s'il transcende tous les vers – unités qui le réalisent. Exemple pratique à propos des alexandrins : un poème ne peut être considéré en alexandrins si certains de ses vers peuvent être mesurés $8 + 4$, ou $4 + 8$, $5 + 7$, $3 + 5 + 4$, $4 + 4 + 4$, ...

C'est le contexte qui fait décider ce qui est métrique dans un poème, et par exemple si on doit compter, c'est à dire prononcer les « e » muets, la diérèse, etc.

Accentuation métrique

3. Mètre et syntaxe

a. Versification classique :

Coïncidence entre les frontières des mètres et les frontières des groupes syntaxiques. Mais en pratique, les fins de vers peuvent être franchies par les enjambements. En revanche la versification classique interdit formellement les enjambements internes au vers.

Exemple :

N'offrez rien au lecteur / que ce qui peut lui plaire
Ayez pour la cadence / une oreille sévère
Que toujours dans vos vers, / le sens, coupant les mots
Suspende l'hémistiche, / en marque de repos.

Boileau, « Art Poétique »

b. Versification à partir des 19^{ième} et 20^{ième} siècles :

Le franchissement de l'hémistiche devient possible.

Exemples :

Mon amour, à moi, // n'aime pas qu'on l'aime

Mendi/ant, il a // peur d'être écouté

Tristan Corbière, « À une camarade »

Allez ! Tout fuit ! // Ma présence est poreuse

La sainte impa // ti/ence meurt aussi

Valéry, « Le cimetière marin »

NB : une lecture prosaïque qui ne respecterait pas l'enjambement détruirait tout l'effet de cette construction métrique. C'est ce que marquait notamment Antoine Vitez dans ses choix de traitement du théâtre classique :

Nous nous exercerons au rejet et à l'inversion, sans jamais transgresser les lois de l'architecture prosodique. Pas question de jouer le théâtre de Racine en éludant le problème de l'alexandrin.¹

À partir de ces considérations sur les interactions entre métrique et syntaxe, on voit bien que ce qui se joue dans le rythme, ce n'est pas l'alternance des syllabes accentuées ou inaccentuées, mais l'accumulation des accents, spécifique à un discours particulier.

Exemple d'une phrase tirée d'une pièce de Beckett :

puisque soudain là sous la boue je me vois je dis me :

6 accents de groupe

soudain ; sous : [s]

là ; la boue : [l]

je me vois ; je dis : [3]

me vois ; me dis : [m]

: 6 accents prosodiques

Accumulation de 12 accents :

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
 pŭisqŭe sŏudain là sŏus là boue jě mě vois jě dŭs mē

Remarque : la suraccentuation n'est pas un cas exceptionnel du rythme. C'est un phénomène ordinaire de tout discours ; aussi ordinaire que le rythme lui-même, puisque le rythme est cette accentuation même. Seule une approche rhétoricienne du rythme pourrait se méfier de la prolifération des accents, parce qu'elle diluerait la lisibilité de figures rythmiques isolées.²

¹ Antoine Vitez, dans le *Monde-Dimanche*, 12 oct. 1981, cité par N. Canizares, *Études théâtrales*, 3/1993, p. 76

² Dessons, Meschonnic, *op. cité*, p. 151

Accentuation métrique

4. Le contre-accent

Contrairement à ce qu'affirment tous les traités de versification classique, non seulement deux accents peuvent se suivre immédiatement, mais la présence de contre-accents dans le discours est **ordinaire** : cette présence marque un surcroît d'intensité ou un écart mélodique.

Quatre types de contre-accents combinant les accents syntaxiques et les accents prosodiques.

1. **syntaxique/syntaxique** : Le gai Guada¹quiv²r̄ / rit aux blonds
orangers.
2. **prosodique/prosodique** : Le Tibre a s¹ŭr s²ēs bords des ruines qui
font...
3. **syntaxique/prosodique** : Et soudain beau d¹'éclair̄s, / d²ē fracas et d^e
fastes...
4. **prosodique/syntaxique** : d¹ē fracas et d²ē fastes ...

Quatre types de contre-accents combinant les accents métriques, prosodiques et syntaxiques.

1. **syntaxique/métrique** : Tel l'ouragan passe à travers une ruine
2. **métrique/syntaxique** : Et le vieux tremble sa / plainte sempiternelle
3. **prosodique/métrique** : On allume l¹ēs b²ecs / de gaz le long des murs
4. **métrique/prosodique** : Puis, tout-à-c¹ōp, ains²i / q¹ŭ'un ténor effaré

BIBLIOGRAPHIE

1. Auteurs de la présente étude

Aragon

« Avis », *La Révolution surréaliste* n°5, 15 octobre 1925

La défense de l'infini (19), Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1997

Henri Matisse, roman (1971), Quarto, Gallimard, Paris, 1998

Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit, coll. Les sentiers de la création, Genève, Skira, 1969

Le Fou d'Elsa, Poème, NRF, Gallimard, Paris, 1963

Le Mentir-Vrai, NRF, Gallimard, Paris, 1986

Les Yeux d'Elsa, Seghers, Paris, 1942

Théâtre/roman (1974), L'Imaginaire, Gallimard, Paris, 1998

Traité du style, (1928), L'Imaginaire, Gallimard, 1983

Et sur Aragon :

Piegay-Gros Nathalie, *L'esthétique d'Aragon*, SEDES, collection « Esthétique », 1997

Bismuth Hervé, *Aragon, Le Fou d'Elsa. Un poème à thèses*, Coll. Signes, ENS éditions, Lyon, 2004

Haroche Charles, *L'idée de l'amour dans Le Fou d'Elsa et l'œuvre d'Aragon*, Gallimard, Paris, 1966

Sur Henri Matisse, Entretiens avec Jean Ristat (1971), Stock, Paris, 1995

Entretiens avec Francis Crémieux (1963), NRF, Gallimard, 1964

Assia Djébar

L'amour, la fantasia, Editions EDDIF, Casablanca, 1992

Ces voix qui m'assiègent, Albin Michel, Paris, 1999

« Discours de réception du prix de la Paix 2000 décerné par les Editeurs et Libraires allemands », Francfort, source : remue.net

Et sur Assia Djébar

Calle-Gruber Mireille, *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture, Regard d'un écrivain d'Algérie*, Maisonneuve et Larose, Paris, 2001

Clerc Jeanne-Marie, *Assia Djébar – Écrire, transgresser, résister*, L'Harmattan, Paris, 1997

Rachid Boudjedra

La Prise de Gibraltar, Denoël, Paris, 1987

Peindre l'Orient, Zulma, Cadeilhan, 1996

« L'Exil et le royaume » in *Abdallah Benanteur. Gravures*, ENAG/Editions, 1989

La Macération, roman traduit de l'arabe par Antoine Moussali en collaboration avec l'auteur, Denoël, Paris, 1984

Et sur Rachid Boudjedra

Alemdjrodo Hangni, *Rachid Boudjedra, la passion de l'intertexte*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2001

Gafaïti Hafid, *Rachid Boudjedra, une poétique de la subversion. I Autobiographie et Histoire*, L'Harmattan, 1999

Gafaïti Hafid, *Rachid Boudjedra, Une poétique de la subversion, II Lectures critiques*, L'Harmattan, Paris, 2000

Gafaïti Hafid, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, Denoël, Paris, 1987

2. Autres auteurs

Apollinaire Guillaume, *Alcools*, NRF-Poésie, Gallimard, Paris

Apollinaire Guillaume, *L'enchanteur pourrissant* suivi de, *Les mamelles de Tirésias*, Poésie-Gallimard, Paris, 1972

Apollinaire Guillaume, *Œuvres en prose complètes – tome 2*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris

Al-Harirî, *Le Livre des Malins. Séances d'un vagabond de génie*, Traduction intégrale établie d'après les manuscrits originaux par René Khawam, Phébus, Paris, 1992

Les Mille et une nuits, présentées et traduites par Jamel Eddine Bencheikh, et André Miquel, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 2005-2006

Bertrand Aloysius, *Gaspard de la Nuit*, (1832), Poésie-Gallimard, Paris

Borges J.L., *Fictions*, (Argentine, 1944), Nouvelle éd. augm. Folio, Gallimard, Paris, 1983 , « Le jardin aux sentiers qui bifurquent », « Pierre Ménard, auteur du Quichotte ».

Cendrars Blaise, *L'homme foudroyé*, Folio, Gallimard, Paris, 1973

Césaire Aimé, *Soleil cou coupé*, poème cité par Léopold Sédar Senghor in *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Quadrige, PUF, Paris, 5^{ème} édition, 1985, p. 56

Fromentin Eugène, *Œuvres complètes, Un été au Sahara, Une année dans le Sahel*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard

Irving Washington, *Contes de l'Alhambra. Esquisses et légendes inspirées par les Maures et les Espagnols*, traduit de l'anglais par André Bélamich, Libretto, Phébus, Paris, 1998

Jahiz, *Le livre des avarés*, Préface d'Abdelfattah Kilito, Dédale, Maisonneuve et Larose, Paris, 1997

Khatibi Abdelkébir, *La mémoire tatouée*, Médiannes, Denoël, 1971

Les Mu'allaqât : les sept poèmes préislamiques, préfacés par André Miquel, traduits et commentés par Pierre Larcher, Les Immémoriaux, Fata Morgana, Saint-Clément-de-Rivière, 2000

Miquel André, *Deux histoires d'amour. De Majnûn à Tristan*, Odile Jacob, Paris, 1996

Miquel André, *Majnûn. L'Amour poème*, Choix de poèmes traduits de l'arabe et présentés par André Miquel, Sindbad, Paris, 1984

Shakespeare, *Hamlet, Prince of Denmark*, The illustrated Stratford, Chancellor Press, London, 1982

Simon Claude, *La Bataille de Pharsale*, Minuit, Paris, 1969

Aïtmatov Tchinguiz, *Djamilia*, traduction française d'Aragon, Denoël, Paris, 1995

3. Bibliographie générale

Ouvrages

Littérature arabe et maghrébine

Averroès, *L'Islam et la raison*, traduction par Marc Geoffroy, présentation par Alain de Libera, GF-Flammarion, Paris, 2000

Baumgardt Ursula, **Bounfour Abdellah**, *Panorama des littératures africaines. État des lieux et perspectives*. Bibliothèque des études africaines, L'Harmattan/INALCO, Paris, 2000

Bonn Charles, *Anthologie de la littérature algérienne*, Le livre de Poche, Paris, 1990

Bonn Charles, *Le roman algérien de langue française. Vers un espace de communication décolonisé*, L'Harmattan, Paris-Montréal, 1985

Bonn Charles (dir.), *Migration des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*, tome 1 des Actes du colloque « Paroles déplacées » (LERTEC, Université Lumière/Lyon 2), Paris, L'Harmattan, 2004

- Bonn Charles** (dir.), *Échanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, tome 2 des Actes du colloque « Paroles déplacées » (LERTEC, Université Lumière/Lyon 2), Paris, L'Harmattan, 2004
- Bencheikh Jamel Eddine**, *Dictionnaire de littératures de langue arabe et maghrébine francophone*, Quadriège, PUF, Paris, 1994
- Bencheikh Jamel Eddine**, *Poétique arabe précédée de Essai sur un discours critique* (1975), TEL, Gallimard, Paris, 1989
- Bounfour Abdellah, Regam Abdellhaq**, *Littérature et traduction. Traduire la subjectivité*, Langues'O, L'Harmattan, Paris, 2003
- Chikhi Beïda**, *Littérature algérienne. Désir d'histoire et esthétique*, L'Harmattan, Paris, 1997
- Gontard Marc**, *Violence du texte. La littérature marocaine de langue française*, L'Harmattan, Paris, 1981
- Grandguillaume Gilbert**, *Arabisation et politique linguistique au Maghreb, Islam d'hier et d'aujourd'hui*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1983
- Kacem Abdelaziz**, *Culture arabe/Culture française. La Parenté reniée*, L'Harmattan, Paris, 2002
- Kilito Abdelfattah**, *Les Séances. Récits et codes culturels chez Hamadhanî et Harîrî*, La Bibliothèque arabe, Sindbad, Paris, 1983
- Khatibi Abdelkébir**, *Du bilinguisme*, Denoël, Paris, 1985
- Khatibi Abdelkébir**, *Figures de l'étranger, Dans la littérature française (Louis Aragon, Roland Barthes, Marguerite Duras, Jean Genet, Claude Ollier, Victor Segalen.)*, Denoël, Paris, 1987
- Khatibi Abdelkébir**, *La blessure du nom propre* (1974), Denoël, Paris, 1986
- Madelain Jacques**, *L'errance et l'itinéraire. Lecture du roman maghrébin de langue française*, La bibliothèque arabe, Sindbad, Paris, 1983
- Rodinson Maxime**, *Mahomet*, 1961, Point, Seuil, Paris, 1975
- Toelle Heidi, Zakharia Katia**, *À la découverte de la littérature arabe, du VI^e siècle à nos jours*, Champs, Flammarion, Paris, 2005

Questions de créolité et de situation postcoloniale

Chamoiseau Patrick, Confiant Raphaël, *Éloge de la créolité*, Gallimard, Paris, 1993

Glissant Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, Paris, 1996

Glissant Édouard, *Poétique de la Relation, Poétique III*, Gallimard, Paris, 1990

Moura Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Écritures francophones, PUF, Paris, 1999

Said Edward W., *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* (1978), La couleur des idées, Seuil, Paris, 2005

Analyse et théorie littéraires

Aristote, *Poétique*, Introduction, traduction et annotation de Michel Magnien, Le livre de poche classique, 1990

Barthes Roland, *Leçon*, Seuil, Paris, 1978

Bernard Suzanne, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet, Paris, 1959

Bertrand Jean-Pierre, *Les poètes de la modernité : De Baudelaire à Apollinaire*, Points-Essais, Seuil, Paris, 2006

Blanchot Maurice, *L'Espace littéraire*, (1955), Essais, Folio, Gallimard, Paris, 2002

Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Tel, Gallimard, Paris, 1978

Bakhtine Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Pierres Vives, Seuil, Gallimard, Paris, 1970

Calvino Italo, *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, Point, Seuil, Paris, 2001

Compagnon Antoine, *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, coll. Poétique, Seuil, Paris, 1979

- Deleuze Gilles**, *Différence et répétition*, PUF, Paris, 1968
- Dessons Gérard**, *Introduction à l'analyse du poème* (1991), Lettres Sup., A. Colin, Paris, 2005
- Foucault Michel**, *Les mots et les choses*, NRF-Gallimard, Paris, 1966
- Foucault Michel**, *Dits et écrits I* (1954-1975), Quarto, Gallimard, Paris, 2001
- Ducrot Oswald, Todorov Tzvetan**, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Points - Essais, Seuil, Paris, 1979
- Eco Umberto**, *L'œuvre ouverte*, Points, Seuil, 1965
- Genette Gérard**, *Figures I*, Seuil, Paris, 1966.
- Genette Gérard**, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, coll. Poétique, Seuil, Paris, 1982
- Jourde Pierre**, *La littérature sans estomac*, Agora, Pocket, 2002
- Kristéva Julia**, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969
- Lafon Michel**, *Borges ou la réécriture*, coll. Poétique, Seuil, Paris, 1990
- Lukacs Georges**, *Le roman historique*, PBP, Payot, Paris, 1965
- Morier Henri**, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, Paris, 1975 (deuxième édition augmentée et refondue)
- Morizot Jacques**, *Sur le problème de Borges. Sémiotique, ontologie, signature*, Kimé, Paris, 1999
- Queneau Raymond**, *Bâtons, chiffres et lettres* (1950), Folio-Essais, Gallimard, Paris, 1965
- Rabau Sophie**, *L'intertextualité*, (textes choisis et présentés par), Lettres, GF-Corpus, Flammarion, Paris, 2002
- Ricardou Jean**, *Pour une théorie du nouveau roman*, coll. Tel Quel, Seuil, 1971
- Roussin Philippe**, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire. Céline et la littérature contemporaine*, NRF-Essais, Gallimard, Paris, 2005
- Sabry Randa**, *Stratégies discursives, digression, transition, suspens*, Éditions de l'EHESS, Paris, 1992

Samoyault Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Littérature 128, Nathan Université, Paris, 2001

Souiller Didier (ss **la dir.**), **Troubetzkoy Wladimir**, *La littérature comparée*, coll. 1^{er} Cycle, PUF, Paris, 1997

Valéry Paul, *Variétés V, Théorie poétique et esthétique*, Œuvres complètes tome I, Pléiade, Gallimard, Paris, 1957

Weinstein Marc et alii, *La geste russe. Comment les russe écrivent-ils l'histoire au XXe siècle ?*, Publications de l'Université de Provence, 2002

Linguistique et théorie littéraire

Benvéniste Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard (1966), TEL -Gallimard, Paris, 2002

Bourassa Lucie, *Rythme et sens : des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Caudiac-Balzac, 2000

Dessons Gérard, Meschonnic Henri, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Dunod, Paris, 1998

Humboldt Wilhelm, von, *Sur le caractère national des langues. Et autres écrits sur le langage*, présentés, traduits et commentés par Denis Thouard, Points-Essais, Seuil, Paris, 2000

Maingueneau Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Lettres Sup., Nathan Université, Paris, 2000

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

Meschonnic Henri, *Le rythme et la lumière, avec Pierre Soulages*, Odile Jacob, Paris, 2000

Meschonnic Henri, *Pour la poétique II. Epistémologie de l'écriture, poétique de la traduction*, Le chemin, NRF - Gallimard, Paris, 1973

Philosophie : sujet et langage

Aristote, *Rhétorique*, Traduction de Charles-Emile Ruelle, revue par Patricia Vanhemelryck, Commentaires de Benoît Timmermans, Le livre de poche classique, 1991

Badiou Alain, *L'éthique. Essai sur la conscience du mal* (1993), NOUS, Caen, 2003

Cabestan Philippe (coordonné par), *Introduction à la phénoménologie contemporaine*, Philo, Ellipses, 2006

Descombes Vincent, *Le complément de sujet. Enquête sur le fait d'agir de soi-même*, NRF-Essais, Gallimard, Paris, 2004

Dumoulié Camille, *Littérature et philosophie. Le gai savoir de la littérature*, coll. U, A. Colin, Paris, 2002

Jacob André (dir.), *Les notions philosophiques. Dictionnaire*, tome I – Philosophie occidentale A-L, PUF, Paris, 1990

Jacques Francis, *Différence et Subjectivité*, Aubier-Analyse et raison, Aubier-Montaigne, Paris, 1982

Jacques Francis, *L'espace logique de l'interlocution. Dialogique II*, Philosophie aujourd'hui, PUF, Paris, 1985

Lefebvre Henri, *L'idéologie structuraliste*, Point - Seuil, Paris, 1975

Prigogine Ilya, *Temps à devenir. A propos de l'histoire du temps*, coll. Les grandes conférences, FIDES – Musée de la civilisation, Canada, 1993

Sève Lucien, *Structuralisme et dialectique*, Essentiel, Messidor/Éditions sociales, 1984

Sciences et littérature

Bouveresse Jacques, *Prodiges et vertiges de l'analogie. De l'abus des belles-lettres dans la pensée*, Raisons d'agir, Paris, 1999

Braffort Paul, *Science et littérature. Les Deux cultures, dialogues et controverses pour l'an 2000*, coll. Jardin des sciences, Diderot Multimedia, 1998

Bricmont Jean, Sokal Alan, *Impostures intellectuelles*, Odile Jacob, Paris, 1997

Briggs John et Peats F. David, *Un miroir turbulent*, InterEdition, Paris, 1991

Jurdant Baudoin (dir.), *Impostures scientifiques. Les malentendus de l'affaire Sokal*, in *Alliage*, n°35-36, été-automne 1998, Paris/Nice, La Découverte-Alliage

Ruelle David, *Hasard et Chaos*, Poches - Odile Jacob, Paris, 1990-2000

Écriture et histoire

Certeau Michel (de), *L'Écriture de l'histoire*, Bibliothèque des histoires, NRF - Gallimard, Paris, 1973

Leduc Jean, *Les historiens et le temps. Conceptions, problématiques, écritures*, Points-Histoire, Seuil, 1999

Noiriel Gérard, *Sur la « crise » de l'histoire*, Belin, Paris, 1996

Ricoeur Paul, *Temps et récit 1, 2, 3*, Points - Essais, Seuil, Paris, 1985

Peinture

Benanteur Abdallah. *Le peintre des poètes*, Catalogue de l'exposition, Institut du monde arabe, Paris, 2003

Charbonnier Georges, *Le monologue du peintre*, tome 1, Juillard, Paris, 1959

Ettinghausen Richard, *La peinture arabe*, coll. Les trésors de l'Asie, Skira – Flammarion, Paris, 1977

Kadid Djilali, *Benanteur. Empreintes d'un cheminement*, Myriam Solal, Paris, 1998

Mèredieu Florence (de), *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Cultures, Bordas, Paris, 1994

Staël Françoise (de), *Staël de Nicolas. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1997

Staël Nicolas (de), *Lettres*, présentées par Pierre Daix, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1998

Nicolas de Staël. La lumière au couteau, *Télérama Hors-Série*, Paris, mars 2003

Articles

Bencheikh Jamel Eddine, « Le chant arabe profond d'Al-Andalous : la forme *zadjal* dans *Le Fou d'Elsa* » in *Le rêve de Grenade, Aragon et Le fou d'Elsa*, Actes du colloque de Grenade, 14-16 avril 1994, Publication de l'Université de Provence, 1996

Bonn Charles, « Questions à propos de la critique sur la littérature maghrébine », *Sindbad*, n°48, Déc. 1995, Rabat

Bonn Charles, « Littérature comparée et francophone, un mariage à risque ? », *Littérature comparée et Didactique du texte francophone, Itinéraire et Contact de cultures*, n° 26

Bonn Charles, « Le roman algérien au tournant du siècle : d'une dynamique de groupe émergent à une dissémination *postmoderne* », in *Subversion du réel : Stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, B. Burtscher-Bechter et B. Mertz-Baumgartner (dir.), *Études littéraires Maghrébines*, n° 16, L'Harmattan, Paris, 2001

Bougnoux Daniel, Notice aux *Aventures de Télémaque*, Bibliothèque de la Pléiade, NRF-Gallimard, Paris, 1997

Bucher Georges, « Le rêve d'Orphée : à propos de L'espace littéraire de Maurice Blanchot », in *Religiologiques* n° 15, printemps 1997

Buffat Marc, « La mort de l'auteur : une problématique oubliée ? », in *Où en est la théorie littéraire ?*, *Textuel* n°37, Paris 7-Denis Diderot, avril 2000

Certeau Michel (de), « L'opération historique », in J. Le Goff et P. Nora (dir.), *Faire de l'histoire*, Gallimard, 1974

Chaulet-Achour Christiane, « Les masques de la périphérie : Éléments pour un débat », in *Qu'est-ce qu'un auteur maghrébin ?*, *Expressions maghrébines*, revue de la CICLIM, vol.1, n°1, été 2002

Chemain-Degrange Arlette, « Contribution à une réflexion sur les perspectives comparatistes : insérer les nouvelles littératures », in *Littérature comparée et didactique du texte francophone, Itinéraire et contact de cultures*, n°26, 2° semestre 1998, L'Harmattan

Delas Daniel, « Entre poétique et stylistique, l'écriture étrangère », in *La force du langage – Rythme, Discours, Traduction . Autour de l'œuvre d'Henri Meschonnic*, Champion, Paris, 2000

Dessons Gérard, « Une poétique de l'art comme critique d'une esthétique de l'art », in Alain Boissinot, Christiane Chaulet-Achour et alii, *Littérature et sciences humaines*, Université de Cergy-Pontoise, Centre de Recherche Texte/Histoire, Les Belles Lettres, Paris, 2001

Dugas Guy, « Et si la littérature maghrébine n'existait pas ? », in *Qu'est-ce qu'un auteur maghrébin ?*, *Expressions maghrébines*, revue de la CICLIM, vol.1, n°1, été 2002

Foucault Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *Bulletin de la société française de philosophie*, n°3, juillet-septembre 1969 – repris dans *Dits et écrits I*, Gallimard

Gafaïti Hafid, « Autobiographie et histoire : Introduction à quelques lectures de Boudjedra » in Hafid Gafaïti, *Rachid Boudjedra, Une poétique de la subversion, II Lectures critiques*, L'Harmattan, Paris, 2000

Gaillard Françoise, « D'un paradigme défunt », in *Où en est la théorie littéraire ?*, *Textuel n°37*, Paris 7-Denis Diderot, avril 2000

García-Casado Margarita, « Images maternelles, métaphores et production textuelle dans l'écriture de Rachid Boudjedra » in Hafid Gafaïti, *Rachid Boudjedra, Une poétique de la subversion, II Lectures critiques*, L'Harmattan, Paris, 2000

Gontard Marc, « Auteur maghrébin : la définition introuvable », in *Qu'est-ce qu'un auteur maghrébin ?*, *Expressions maghrébines*, revue de la CICLIM, vol.1, n°1, été 2002

Gronemann Claudia, « De l'écriture mise en espace. La subversion du réel par une stratégie métahistorique et transmédiatique dans l'œuvre cinématographique d'Assia Djebar » in *Subversion du réel : Stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, B. Burtscher-Bechter et B. Mertz-Baumgartner (dir.), *Études littéraires Maghrébines*, n° 16, L'Harmattan, Paris, 2001

Guibert-Sledziewski Élisabeth, « Penser le sujet de l'histoire », in *Penser le sujet aujourd'hui*, sous la direction de E. Guibert-Sledziewski et J.L. Vieillard-Baron, Colloque de Cerisy, Méridiens Klincksieck, 1988

Kilito Abdelfattah, « Les mots canins » in *Du bilinguisme*, Denoël, Paris, 1985

Kristeva Julia, « Penser la pensée littéraire », in *Où en est la théorie littéraire ?*, *Textuel* n°37, Paris 7-Denis Diderot, avril 2000

Le Duff Nadine, « Un héros, deux récits, quelle histoire ? », in *Poétiques croisées du Maghreb, Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 14, Université d'Alger – Université Paris-Nord, L'harmattan, Paris, 2d sem. 1991

Id, « Rachid Boudjedra, auteur de la *Bataille de Pharsale* de Claude Simon », in *Échanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, tome 2 des Actes du colloque « Paroles déplacées » (LERTEC, Université Lumière/Lyon 2), Paris, L'Harmattan, 2004

Id, « De la créolité au rythme, du rythme au chaos, et retour... », in *Les littératures maghrébines face à la critique*, *Expressions maghrébines*, Revue de la Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines vol. 4, n°1, été 2005

Lefebvre Henri, « Claude Lévi-Strauss et le nouvel élatisme », *L'homme et la société*, n°1 et 2, 3° et 4° semestres 1966, repris dans *L'idéologie structuraliste*, Point-Seuil, Paris, 1975, p. 58

Léoni Anne, « Le poème des trois cultures » in *Le Rêve de Grenade, Aragon et le Fou d'Elsa*, Actes du colloque de Grenade, 14-16 avril 1994, Publication de l'Université de Provence, 1996

Nowotny Stéfan, « Hybridités ambivalentes : sur le devenir des sujets promis », <http://libertaire.free.fr/Hybridites.html>.

Mascarou Alain, « Avec un bandeau sur les yeux », *La Digression, Textuel* n°28, 2^{ème} trimestre 1994, Paris 7 - Denis Diderot

Meschonnic Henri, « Tout ce qu'on ne sait pas qu'on entend », *A haute voix, Diction et prononciation aux XVI ème et XVII ème s.*, sous la direction de Olivia Rosenthal, Klincksieck, 1998

Meschonnic Henri, « La force dans le langage », *La force du langage. Rythme, Discours, Traductions / Autour de l'œuvre de Henri Meschonnic*, J.L. Chiss et G. Dessons (dir.), Champion, Paris, 2000

Soulages Pierre, « la peinture au présent », interview par Catherine Millet, *Art-Press*, février 1980

Renaut Alain, « Les subjectivités : pour une histoire du concept de sujet », in *Penser le sujet aujourd'hui*, E. Guibert-Sledziewski et J.L. Vieillard-Baron (dir.), Colloque de Cerisy, Méridiens Klincksieck, 1988

Riffaterre Michel, « La trace de l'intertexte », in *Approches actuelles de la littérature, La Pensée*, n°215, octobre 1980.

Vassevière Maryse, « La métaphore de Grenade ou l'inscription du temps dans *Le Fou d'Elsa* » in *Le rêve de Grenade, Aragon et le Fou d'Elsa*, Actes du colloque de Grenade, 14-16 avril 1994, Publication de l'Université de Provence, 1996

Revues

Cahiers de Recherche du CRLMC, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand :

Altérations, créations dans la langue : les langages dépravés, mars 2001

Centre de recherche Texte/ Histoire, Université de Cergy-Pontoise, Cergy-Pontoise :

Littérature et sciences humaines, janvier 2001

Expressions maghrébines, Revue de la Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines :

Qu'est-ce qu'un auteur maghrébin ?, vol. 1, été 2002

Histoires(s), vol. 2, été 2003

Les Littératures maghrébines face à la critique, vol. 4, n°1, été 2005

Itinéraires et contacts de cultures, Université d'Alger – Université Paris-Nord, L'harmattan, Paris :

Littératures du Maghreb, vol. 4-5, 1984

Poétiques croisées du Maghreb, vol. 14, 2d sem. 1991

Nouveaux horizons littéraires, vol. 18-19, 1995

Littérature comparée et didactique du français francophone, col. 26, 2d. sem. 1998

Langages, revue trimestrielle, Larousse/A. Colin, Paris :

N° 107 *Sémiologie et histoire des théories du langage*.

N° 138 *La syntaxe des langues créoles*.

N° 159 *Linguistique et poétique du discours. À partir de Saussure*.

Les cahiers de Paris VIII, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis :

Écrire, 1986

Le langage comme défi, 1991

Philosophie, revue trimestrielle, Minuit, Paris :

Philosophie arabe, 1^{er} mars 2003

Recherches croisées Aragon-Elsa Triolet, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg

Thèses

Béghin Edouard, *Faire œuvre : le problème de l'invention dans l'œuvre d'Aragon*, Thèse sous la direction de Jean-Yves Debreuille, Université Louis Lumière – Lyon II, 2002

El-Oghbia Bachir, *Le bilinguisme dans les oeuvres de Rachid Boudjedra, du Démantèlement au Désordre des choses*. Traduction, adaptation, réécriture. Doctorat nouveau régime sous la direction de Charles Bonn, Université Paris XIII, 1995

Tchého Isaac-Célestin, *Les paradigmes de l'écriture dans dix œuvres romanesques maghrébines de langue française des années 70 et 80*, Thèse de doctorat, sous la direction de Charles Bonn, Université Paris XIII, 1999

TABLE DES MATIERES

| | |
|--|-----------|
| INTRODUCTION | 3 |
| PREMIÈRE PARTIE : Prose liminaire du <i>Fou d'Elsa</i>, une sorte de programme.Introduction | 1 |
| Introduction | 2 |
| I Un processus de création dynamique | 5 |
| 1. DE L'ETRANGETE INTERESSANTE DES MOTS. | 5 |
| 2. UN ENTRELAÇS DE CITATIONS. | 8 |
| II Le récit est un sentier qui bifurque | 14 |
| 1. UN TEXTE DELIBEREMENT COMPOSITE. | 15 |
| 2. UN DESORDRE PARADOXAL : IL ORGANISE LE TEXTE..... | 20 |
| 3. LA METAPHORE DU « THEATRE INTERIEUR ». LES HASARDS DE L'ECRITURE S'Y JOUENT. | 23 |
| III Ecrire et corriger le mensonge de l'histoire. | 30 |
| 1. EFFET DE REEL ET RAPPORT AU TEMPS. | 30 |
| 2. DEUX TENTATIONS : CELLE DE L'HISTORIOGRAPHIE ET CELLE DU DISCOURS IDEOLOGIQUE. | 36 |
| 3. SOUS LE CLICHE, LE TRAVAIL DE TRANSFORMATION OU COMMENT ECRIRE LA GUERRE. | 40 |
| Conclusion qui est aussi une introduction | 46 |
| DEUXIÈME PARTIE : Approches théoriques | 1 |
| Introduction | 2 |
| Chapitre I : De la subjectivité littéraire et du rapport à la culture. | 10 |
| 1. DE L'AUTEUR AU DISCOURS. | 14 |
| a. <i>Un « je » multiple</i> | 14 |
| b. <i>Et l'auteur maghrébin ?</i> | 16 |

| | | |
|----|---|----|
| c. | <i>Des conséquences pour la littérature comparée.</i> | 20 |
| 2. | LA « MORT DE L’AUTEUR », SON RETOUR, SA SUITE ... | 22 |
| a. | <i>Présence – absence de l’auteur dans le texte.</i> | 23 |
| b. | <i>Un détour par Borgès : le rôle fondateur de la lecture.</i> | 25 |
| c. | <i>Foucault et la fonction-auteur.</i> | 29 |
| 3. | QU’EST-CE QUI EST SUJET DANS L’ECRITURE, QU’EST-CE QUI EST SUJET DANS LA LECTURE ? | 32 |
| a. | <i>Retour sur l’ego : l’individu malgré tout.</i> | 33 |
| b. | <i>Je, tu, il : la définition de la personne.</i> | 36 |
| c. | <i>Le texte comme récitatif</i> | 44 |

Chapitre II : le texte comme parole ou le « débordement de la forme » ...50

| | | |
|----|---|----|
| | EN GUISE D’INTRODUCTION : DIGRESSION PAR LA PEINTURE..... | 50 |
| 1. | MISE AU POINT SUR L’OUVERTURE DES ŒUVRES | 57 |
| a. | <i>A propos de l’œuvre ouverte.</i> | 58 |
| b. | <i>Ouverture et hétérogénéité.</i> | 60 |
| c. | <i>Du lien entre la petite et la grande unité.</i> | 62 |
| 2. | CHOIX CRITIQUES POUR UNE ECOUTE DE LA PAROLE DE L’ŒUVRE..... | 63 |
| a. | <i>Postulats stylistiques remis en cause.</i> | 64 |
| b. | <i>La lecture d’une nouvelle œuvre comme mise en question de l’identité</i> | 66 |
| c. | <i>Critique de la démarche de classification.</i> | 70 |
| 3. | DES ŒUVRES A L’EPREUVE DES DISCOURS QUI LES PROLONGENT | 73 |
| a. | <i>Où il est question de monstre et de citadelle.</i> | 73 |
| b. | <i>« Creuser la langue », dit-elle.</i> | 79 |
| c. | <i>Quand la subversion devient un cliché.</i> | 85 |

Chapitre III : Au risque de la théorie, rythme et chaos en littérature.94

| | | |
|----|--|-----|
| 1. | DE LA CREOLITE AU RYTHME, UN RAPPROCHEMENT EST POSSIBLE..... | 95 |
| a. | <i>Validité du concept de « créolité »</i> | 95 |
| b. | <i>L’oralité du texte littéraire comme ouverture au corps.</i> | 101 |
| c. | <i>Présence du corps dans le texte, présence des accents</i> | 105 |
| 2. | DU RYTHME AU CHAOS, L’AVENTURE EPIQUE DU SUJET DANS L’ŒUVRE. | |

| | | |
|----|---|-----|
| a. | <i>Un exemple de récit combinatoire ou potentiel.....</i> | 110 |
| b. | <i>Du désordre à l'ordre du chaos.</i> | 113 |
| c. | <i>Le modèle de l'image fractale.....</i> | 117 |
| d. | <i>Chez Glissant, une esquisse imprécise.....</i> | 119 |

TROISIÈME PARTIE..... 1

Étude comparée des trois œuvres : l'histoire ou l'avenir du présent. 1

| | |
|--------------------|---|
| INTRODUCTION | 2 |
|--------------------|---|

A. Questions de rythme : Feuilletage et fractalité du récit d'histoire..... 1

| | |
|--|---|
| CHAPITRE I : QUAND LE TEXTE POETIQUE SE LIT A REBOURS..... | 2 |
|--|---|

| | | |
|----|--|----|
| 1. | <i>De la relecture d'un verset du Coran.....</i> | 2 |
| 2. | <i>Les effets de sens du Lexique.....</i> | 8 |
| 3. | <i>L'illusoire commencement du texte.....</i> | 15 |

| | |
|---|----|
| CHAPITRE II : LA CHAMBRE D'ECHOS DU ROMAN – POEME | 26 |
|---|----|

| | | |
|----|---|----|
| 1. | <i>Retour sur la prose de l'adab et l'implication de la voix.....</i> | 26 |
| 2. | <i>Des œuvres qui dialoguent avec la culture : statut des épigraphes.</i> | 47 |
| 3. | <i>Des commentaires aux citations : un va-et-vient subjectif.....</i> | 69 |

B. Œuvre d'histoire au présent..... 90

| | |
|---|--|
| CHAPITRE I : LA PRISE DE GIBRALTAR OU LE POETIQUE CONTRE LE | |
|---|--|

| | |
|--------------------|----|
| NATIONALISME | 92 |
|--------------------|----|

| | |
|--|--|
| CHAPITRE II : L'AMOUR, LA FANTASIA QUAND L'ECRITURE DE L'HISTOIRE SE | |
|--|--|

| | |
|--|-----|
| VIT COMME DECHIREMENT ET CONSOLATION. | 101 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| CHAPITRE III : LE FOU D'ELSA OU LE LEGS DES VAINCUS..... | 110 |
|--|-----|

| | |
|------------------|-----|
| CONCLUSION | 123 |
|------------------|-----|

Annexe 130

| | |
|---|-----|
| TYPLOGIE DE L'ACCENTUATION EN FRANÇAIS..... | 130 |
|---|-----|

Bibliographie..... 149

| | |
|---------------------------------------|-----|
| 1. AUTEURS DE LA PRESENTE ETUDE | 149 |
| ARAGON | 149 |
| ASSIA DJEBAR | 150 |

| | |
|--|------------|
| RACHID BOUDJEDRA..... | 150 |
| 2. AUTRES AUTEURS..... | 151 |
| 3. BIBLIOGRAPHIE GENERALE..... | 152 |
| OUVRAGES..... | 152 |
| <i>Littérature arabe et maghrébine</i> | 152 |
| <i>Questions de créolité et de situation postcoloniale</i> | 154 |
| <i>Analyse et théorie littéraires</i> | 154 |
| <i>Linguistique et théorie littéraire</i> | 156 |
| <i>Philosophie : sujet et langage</i> | 157 |
| <i>Sciences et littérature</i> | 157 |
| <i>Écriture et histoire</i> | 158 |
| <i>Peinture</i> | 158 |
| ARTICLES..... | 159 |
| REVUES..... | 162 |
| THESES | 163 |
| TABLE DES MATIERES | 165 |

