

Marge, déviation et folie dans le roman *Virgules en trombe* de Sarah Haidar

Lynda-Nawel TEBBANI ^(1,2,3)

« Le songe d'un Livre Parfait que vous croyez impossible »

Sarah Haidar¹

Introduction

Le roman algérien est *hors norme* depuis sa création. En effet, hormis le roman que l'on a nommé comme ethnographique (en référence à la trilogie dibienne, aux textes de Feraoun et de Mammeri) le roman algérien s'inscrit dans l'esthétique et le système poétique du Nouveau Roman français. Celui-ci, fondé dans les années soixante, réinstalle un nouveau système dans l'élaboration du roman ; le récit et les personnages ne sont plus que prétextes à des réflexions métalangagières et à des réflexions subsumant le seul enjeu littéraire : linguistique, social, politique. On peut reconnaître dans ces traits distinctifs du Nouveau Roman français, les caractéristiques mêmes du roman algérien contemporain. Sa tradition, dès lors, est d'être un *anti-roman* et un *contre-roman*. Souvent cette position antithétique propre au roman algérien a été lue et analysée selon les codes doxiques des théories francophones et postcoloniales ² : c'est-à-dire, qu'au lieu de penser le roman algérien dans l'approche esthétique d'une imitation du canon du Nouveau Roman français, celui-ci a été appréhendé comme *contre-discours* métropolitain – en référence à la France – et comme négation du discours logocentrique du Centre, devenant par la même, énonciation propre de la Périphérie. Ainsi, la marginalité propre du roman algérien, en tant que fondement même de ce qui présuppose à son existence, n'est pas élaboré au sens d'une dimension esthétique, mais se retrouve questionnée en ce qu'elle serait représentation d'une négation du discours français, et ainsi

(1) Université Lyon 2, Laboratoire Passages XIX-XX, France.

(2) Université Paris-Sorbonne, France.

(3) Unité de Recherche sur la Culture, la Communication, les Langues, la Littérature et les Arts /CRASC, 31000, Oran, Algérie.

¹ Haidar, S. (2013), *Virgules en trombe*, Alger, éd. Apic, Préface de Lynda-Nawel Tebbani, p. 154.

² Les théories francophones et postcoloniales – voir à ce propos l'ouvrage de Jean-Marc, Moura (1999), *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, PUF, Paris, – ont toujours cherché à lire dans le roman algérien des problématiques le subsumant, tant du point de vue politique que sociologique. Selon elles, le roman algérien est un document d'une réalité socio-politique, ce qui lui ôte *de facto* toutes dimensions poétiques.

colonial. Nous pouvons noter que cette immersion dans la problématique de la marginalité du roman algérien expose, non pas une réflexion quant à l'approche textuelle mais bien contextuelle, et c'est en quoi, elle pose véritable problème et impose une concrète critique. En effet, le roman algérien a, trop souvent, été considéré dans son unique apport ou non à la critique politico-sociale³. Et, il est nécessaire de rappeler qu'il n'est pas à réduire à cela. Bien au contraire, le roman algérien demeure une œuvre esthétique et expose, ainsi, une poétique. Poétique, pour nous, étudiée comme poétique de la marginalité. Cependant, à travers la notion de tradition de la modernité, un paradoxe se pose : la marginalité fait partie de cette tradition. La tradition se voulant référence et la modernité progrès, cette dernière se meut dans une perpétuelle révolution où elle s'insère intrinsèquement dans l'ancien pour alimenter le nouveau. En effet, la modernité tient comme tradition d'être à chaque génération une tradition. Il est usuel de noter que la modernité est une tradition. Dès lors, comment moderniser la tradition ? Comment marquer la marginalité de la marge et ainsi, nommer ce que l'on peut une rupture de la rupture.

Afin d'étudier la marginalité dans le roman algérien, nous proposons une lecture de celle-ci dans le roman de Sarah Haidar, *Virgules en trombe*⁴. Sarah Haidar est une jeune auteure algérienne née en 1987. Elle est journaliste au quotidien *Le Soir d'Algérie* pour lequel elle écrit une chronique « Ad gladium » et des articles liés à l'actualité culturelle. Elle écrit, tout d'abord, en arabe trois romans dont *Zanadeka* (Apostats) édité en 2004 qui reçoit le Prix Apulée en 2005 de ma Bibliothèque Nationale d'Algérie. *Louaab el mihbara* (La bave de l'encrier) publié en 2005 entre Alger et Beyrouth et le troisième *Shahqat el faras* en 2006 toujours entre Alger et Beyrouth. *Virgules en trombe* est son premier roman en langue française.

Ce roman propose une tentative poétique nommée par l'auteur et l'éditeur eux-mêmes comme un *presque roman* à la suite de l'indication du titre sur la couverture. Ainsi, la dimension paratextuelle expose, en avant du texte, la volonté marginale de l'auteur à se détacher d'un certain stéréotype d'écriture et déjoue, à l'avance, les attentes du lecteur. Le *presque roman* de Sarah Haidar est une œuvre iconoclaste et détonante. Récit de l'écriture plus que l'écriture d'un récit. L'auteur quête de manière obsessionnelle la perfection créatrice en se jouant des provocations

³ Il s'agit, ici, de voir la réception faite à ce que l'on a nommé « la littérature d'urgence », et comment le roman algérien a été accueilli non dans une nouveauté poétique mais dans un « horizon d'attente » de critique sociale et de remise en cause politique.

⁴ Haidar, S. (2013), *op.cit.*

qu'elle invoque et convoque. Par une mise en abîme on assiste à la naissance d'un livre dans l'écriture du livre. Tel El Mahdi Acherchour avec *Lui, le livre*⁵, Sarah Haidar propose une quête esthétique forte et poussée pour montrer le côté sacré de l'écriture. Pour l'auteur la littérature n'est pas le fait de raconter des histoires, il n'y a pas de conformisme littéraire. Il s'agit, pour elle, de déjouer les habitudes des lecteurs dans un exercice qu'elle refuse d'être une expérimentation. C'est un objet étrange et étranger qu'elle offre à lire tout en montrant l'inconfort et la liberté d'écrire. De cette femme écrivaine négresse alcoolique à Amir le tueur d'enfant, le roman esquisse de chapitre en chapitre une musicalité de l'enfer et de la mort. Mort de l'auteur qui laisse libre vie au personnage en attente, en perdition, en manque ce qui n'est pas sans rappeler *Desideria*⁶ de Moravia. Pour cela, le roman se joue de la marge et de la folie à travers un monde étrange quasi fantastique qui trouble la lecture et le lecteur.

Afin de mieux appréhender les enjeux poétiques de ce roman, il demeure nécessaire de s'interroger sur les termes exacts qui viennent alimenter la problématique. En effet, le vocable marge vient du latin *margo-marginis* qui signifie bord et bordure. Nous retrouvons en grec ancien la même définition qui vient marquer la notion de frontière, *to krasitedon* signifiant marge dans une acception qui désigne un extrême, non dans l'excès mais dans une extrémité d'une chose posée à la lisière, à la frontière d'un pays – pour nous, ainsi, d'un roman. Dès lors, les étymons premiers, qui viennent nommer ce que nous désignons comme marginalité, sont, en définitive, marquer par une binarité d'ouverture/fermeture ; elle-même reprise dans la subtilité sémantique du vocable lisière et du verbe entourer. Cet apport lexicographique, quant aux définitions de la marge, nous permettent non seulement de lire que celle-ci n'a été que tardivement liée à la notion d'anormalité mais encore qu'elle impose une situation toute à fait particulière. Ce qui est *en marge* n'est pas en soi exclu, mais en bordure. Ainsi, dépendamment de la posture et de la focalisation posé sur lui, ce qui est en marge est tout à la fois *en* et *dans* le système qui le nomme.

C'est par l'apport de la pensée foucauldienne et son ouvrage *Histoire de la folie*⁷ que l'on pourra voir apparaître le *marginal* comme étant hors-norme et a-normal. Ainsi, celui-ci n'est plus *en* la norme elle-même de par ses frontières mais bien exclu. Le marginal devient celui qui est mis dans la marge – non plus en en bordure ou au bord, mais bien loin du

⁵ Acherchour, E. (2005), *Lui, le livre*, Alger, Barzakh.

⁶ Moravia, D. (1983), Paris, Livre de Poche.

⁷ Foucault, M. (1964), *Histoire de la folie*, Paris, Gallimard.

Centre et trouve ainsi sa place dans la Périphérie –. Pour reprendre notre propos liminaire sur le roman algérien, est imposé au personnage marginal la posture de subalterne⁸ ; celui-ci subissant les normes imposées par le Centre.

Afin de s'échapper de Centre, s'impose la déviation qui est l'action de sortir de la situation normale – du moins nommée comme telle par le Centre. Il est à noter la parasynonymie avec les vocables dérivation et dérive qui maintiennent une acception de déformation, d'aberration et de déviance. Cette déviance peut être rapprochée de la folie qui est une aliénation, un délire, une démence. Dans une autre acception, la folie est une déraison, une extravagance ; une insanité ; une absurdité.

Ainsi exploitées, les différentes acceptions des termes imposés par la problématique de la marginalité, demeure l'assertion que la marginalité se présente, par paradoxe, comme une norme. Dès lors, il s'agit de réfléchir comment cette marginalité peut déployer un autre prisme de lecture – celui-ci plus poétique – à travers la représentation : c'est-à-dire par la figure, l'image, les *topoi* ; enfin de démontrer une stratégie scripturaire. C'est pourquoi, il s'agira de voir comment la marginalité dans le roman de Sarah Haidar s'expose en un temps ternaire. D'une part, comment le personnage est marginal ; d'autre part, comment la marginalité est système narratif ; et enfin, comme le roman propose une poétique de la marginalité.

Le personnage marginal (au sein du système narratif)

« Longtemps, j'avais cherché la délivrance par le mal, je venais de la trouver, embusquée dans les lettres, dans cette vapeur malsaine et toxique qui se dégageait de ses romans. Comme un croyant aveugle, je décide de la sacralité de son verbe et en fais ma religion »
*Virgules en trombe*⁹.

Les personnages du roman de Sarah Haidar sont, à plus d'un titre, marginaux. D'une part, par la présentation qui en est faite ; d'autre part, par leur position énonciative qui peut apparaître trouble. La présentation de personnages et de leur rôle dans la diégèse ne peut se faire de manière simpliste, telle une lecture linéaire classique. En effet, le rapport de force est inversé : au lieu de lire un récit avec les péripéties lui étant attenantes, nous lisons les personnages eux-mêmes s'insérer dans le roman à écrire.

⁸ Il s'agit, ici, de comprendre le vocable subalterne comme un parasynonyme d'ex-colonisé, terme tant usité dans la théorie postcoloniale. Ainsi, le subalterne n'est plus celui qui se pose *en-dessous* mais *en-dehors*.

⁹ Haidar, S. (2013), *op.cit.*, p. 59.

De plus, il est à noter la présence de personnages non-animés, tels le rat, l'araignée, une figure divine qui peut s'apparenter à Dieu, la terre ; le choix de donner voix à ce type de personnages, peu communs, permet à l'auteur de rendre compte d'une polyphonie totale rendant compte d'une focalisation englobant tous les enjeux du texte. Telle une symphonie si présente dans le roman chaque voix permet de donner sens à la totalité du texte.

Il peut apparaître mal aisé de tenter de rendre compte de tous les personnages de ce roman, tant, à la fois, ils sont nombreux, et tant ils sont chacun dans un lien direct avec les autres. Chaque chapitre coïncide avec le *dire* d'un personnage, qu'il soit animé ou non – nous faisons référence notamment aux personnages de la terre, de dieu (nous verrons que ce chapitre est sujet à multiples interprétations), etc., et c'est pourquoi nous proposons un relevé (subjectif et nullement définitif) de ces différentes voix :

Chapitre 1 : « une vieille scribouillarde alcoolique », pp.13-19 ;
 Chapitre 2 : *La muse, homme monstre, furie qui tient le fil d'Ariane*, pp.21-31 ;
 Chapitre 3 : *La femme* (l'écrivain elle-même ?) *lors des tortures commises par les parents des enfants violés*, pp.33-39 ;
 Chapitre 4 : *Le meurtrier pédophile et ses confessions*, pp.41-45 ;
 Chapitre 5 : *le vagabond sédentaire*, pp.47-50 ;
 Chapitre 6 : *les parents des enfants disparus*, pp.51-55 ;
 Chapitre 7 : *le journaliste*, pp.57-62 ;
 Chapitre 8 : *Ghilès, extrait du roman de l'écrivain : description du viol et du meurtre de l'enfant*, pp.63-69 ;
 Chapitre 9 : *Avocate et relation saphique*, pp.71-80 ;
 Chapitre 10 : *le vagabond sédentaire*, pp.81-90 ;
 Chapitre 11 : *le rat*, pp.81-84 ;
 Chapitre 12 : *l'araignée*, pp.85-91 ;
 Chapitre 13 : *Dieu ?*, pp.93-95 ;
 Chapitre 14 : *La femme ogresse*, pp.97-100 ;
 Chapitre 15 : *Amir – l'enfant – création de l'écrivain*, pp.101-107 ;
 Chapitre 16 : « La mère » *d'Amir*, pp.109-115 ;
 Chapitre 17 : *Bis*, pp.117-123 ;
 Chapitre 18 : *l'ogresse*, pp.125-128 ;
 Chapitre 19 : *Amir en prison*, pp. 135- 138 ;
 Chapitre 20 : *Ghilès, l'enfant martyr*, pp.139-143 ;
 Chapitre 21 : *le lecteur face l'éditeur*, pp.145-148 ;
 Chapitre 22 : *la terre*, pp.149-151 ;
 Chapitre 23 : *le personnage à son auteur*, pp.153-154.

Ces différents chapitres exposent différents personnages, cependant qu'ils sont placés chacun dans une ambivalence et un entre-deux particuliers. En effet, chacun mettent en exergue une certaine typologie et un archétype romanesque, selon les situations dans lesquelles ils sont mis en scène. Nous pensons, notamment, à la figure du « vagabond sédentaire » - il est à noter le jeu antonymique d'une errance maintenue à résidence (d'écriture ?) – qui tient le rôle d'aède dans le récit, tant il prend à plusieurs reprises rôle de narrateur dans le cœur de la narration elle-

même. De plus, les rôles de l'araignée et du rat servent de prétextes narratifs : c'est par leurs voix que l'on suit la suite diégétique. Cependant, comme la suite des différents personnages que nous avons faite plus haut, nous pouvons constater la *marginalité* des personnages à ce qu'ils ne soient pas nommés dans le titre même du chapitre et ainsi de la paratextualité ; mais encore, que pour certains un réel doute s'installe quant à la bonne compréhension de leur *rôle* narratif. Il est important de mettre en relation cette mise en scène romanesque de la marginalité avec la lecture qu'a proposée Hans Mayer dans son ouvrage *Les marginaux*. En effet, selon lui, les traits communs à tous les marginaux sont « [qu'] ils sont tous des étrangers au sein de la communauté existante »¹⁰. Ainsi, la présence de personnages aussi étranges qu'étrangers – du pédophile cannibale, l'enfant violé, les parents des enfants violés qui torturent, la femme écrivain décrite par sa laideur, etc. – sont, en soi, étrangers à la société même du roman qui les présente mais encore à l'image iconique que l'on se donne d'un personnage de roman. De plus, Hans Mayer poursuit en expliquant que : « [l']original n'a pas à faire avec l'isolement dans le seul domaine linguistique. Il en existe deux formes : soit une personne s'isole de la société soit c'est la collectivité qui refuse, rejette et met à l'écart tel individu ou tel groupe »¹¹. Ainsi, la marginalité se pose dans une dimension duelle ; soit, elle est active et assumée, soit, elle est passive et subie. La solitude de l'écrivain face à son texte – et surtout, face à la vie propre du livre – s'expose à la dimension ternaire *refus, rejet, mise à l'écart* de la volonté jussive de la marginalité. Soit. La marginalité impose de ne plus se tenir *en* mais *hors de*.

Si les personnages présentés dans le roman de Sarah Haidar sont marginaux, c'est qu'avant tout, ils le sont par eux-mêmes. En effet, tel l'isolement que s'impose l'écrivaine-ogresse, afin de trouver ses *définitifs*. De plus, l'auteur donne la voix à trois personnages, si ce n'est clefs, importants. Ghilès, l'enfant violé – il est intéressant de noter comment de l'*infans*, celui qui ne parle pas, l'enfant devient celui qui dit tout – ; le journaliste, l'avocate commise d'office. Chacun présente une focalisation pertinente autour du récit. En effet, Ghilès va exprimer/exposer l'horreur de sa situation cependant qu'il est à noter le choix, sans nul doute peut judicieux de l'auteur de le faire parler avec des mots d'adultes, cette horreur, montrée dans sa plus nue épouvante, permet de faire écho au personnage d'Amir, le tueur-pédophile ; ce qui va marquer, ainsi, une sorte de *duo* rythmique dans le roman. Le personnage du journaliste

¹⁰ Hans, M. (1994), *Les Marginaux. Femmes, Juifs et homosexuels dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel et U.G.E. Bibliothèques 10/18, p. 17.

¹¹ *Ibid.*, p. 24.

permet de donner plus ample mesure autour du charisme de l'écrivain-ogresse. En effet, à partir de l'incipit très laudatif, celui-ci va démontrer qu'il s'agit, en définitive, d'un auteur de génie. Enfin, l'avocate sera le catalyseur inspiré que provoque la rencontre avec l'écrivaine-ogresse, à travers toute la description d'une relation saphique. Certes, lors du procès et des rencontres présentées dans le cadre de la diégèse les autres personnages la caractérisent par l'anormalité, cependant celle-ci le cherche, le demande et le cultive.

Le personnage principal du roman, l'écrivaine, est, à de nombreuses reprises précises, présentée de manière laudative dans le roman :

« Une vieille scribouillarde alcoolique »¹².

« Elle était d'une laideur extraordinaire. Elle n'avait pas d'âge ou si peur. Son visage était fascinant tant il fuyait tenacement toutes les valeurs sûres du charme féminin. Elle n'était pas plus femme qu'homme. Asexuée, inédite. Sublime »¹³.

La présentation du personnage n'est pas, ici, exposée afin de rendre compte d'un personnage *normal*. La description qui est en fait mets à mal les *habitus d'horizon d'attente* sur les traits psychologiques et moraux des personnages classiques. Point de présentation exhaustive, ni de portrait d'exception. Ce personnage est malsain, mal peint. Il n'est pas *héros*.

Les autres personnages subissent le même effet et sont chacun des archétypes iconiques du morbide et du funèbre. L'un des plus emblématiques demeure Amir, le pédophile tueur d'enfant. Le choix de Sarah Haidar de présenter, de la sorte, des personnages *marginiaux* tant dans la diégèse elle-même que dans la littérature algérienne en générale, n'est pas à lire dans une simple volonté provocatrice – bien que ! – mais bien dans une volonté de déployer le mal et le malsain comme inspiration pure. Comme le démontre Georges Bataille dans *La littérature et le mal*¹⁴, en référence directe avec son ouvrage imposant *L'érotisme*, le funèbre est nécessairement lié à l'écriture. L'érotisme « est l'approbation de la vie jusque dans la mort »¹⁵. Cette assertion, présente dans l'ouvrage *L'érotisme*, s'explique, selon l'auteur, par le lien essentiel entre l'érotisme et le meurtre, l'orgasme et la mort. La sortie de soi en soi et la fulgurance de la violence du corps, qui se déplace de l'amour au meurtre. L'homicide est double, il y a déconstruction du corps par violence subie. Ce qui étonne l'auteur est la volonté de violence dans la reproduction.

¹² Haidar, S. (2013), *op.cit.*, p. 13.

¹³ *Ibid.*, p. 49.

¹⁴ Bataille, G. (1957), *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard.

¹⁵ Bataille, G. (1957), *L'Érotisme*, Paris, Les Editions de Minuit, p. 17.

Cette déconstruction (« ce qui est en jeu dans l'érotisme est toujours une dissolution des formes constituées »¹⁶), cette effraction se fait par la pénétration. Le corps se fracture, se morcelle pour mieux laisser place à la « déchirure de l'intériorité ». Cependant, cette déchirure apparaît comme une fête d'un rituel de célébration. Cette occurrence du rituel permet à l'auteur de présenter la sacralité comme limite et gérance du corps. Ce qui est sacré est à craindre et à préserver. L'érotisme revêt le sacré pour mieux en exposer les excès qui se déploient jusqu'au mysticisme. Et par, ses excès la temporalité change, la fête du rituel ne s'entame que par une fin prévue et trop tôt consommée. C'est pourquoi la jouissance de l'écriture reprise par Roland Barthes dans le *Plaisir du texte* ne peut que se confronter à l'horrible du funèbre et de la mort : « C'est le rythme même de ce que l'on lit et de ce qu'on ne lit pas qui fait le plaisir des grands récits (...) »¹⁷. De plus, « [ce] que je goûte dans un récit, ce n'est donc pas directement son contenu ni même sa structure, mais plutôt les éraflures qui j'impose à sa belle enveloppe »¹⁸. À partir de cette réflexion, l'on peut lier cette marginalité propre aux personnages à la notion du vice – qu'il s'agisse du vice sexuel, morale ou hérétique – car, comme l'expose Bataille « le vice (...) reste (...) la forme significative du mal »¹⁹. Les personnages de Sarah Haidar touchent à tous les interdits et par là même au tragique : « [l]e domaine interdit est le domaine tragique, ou mieux, c'est le domaine sacré »²⁰. Cependant qu'il rappelle une nécessaire assertion : « [l]a littérature est même, comme la transgression de la loi morale, un danger »²¹. Ainsi, c'est moins dans un souci de provocation que Sarah Haidar expose ces personnages, en proie à des vices qui peuvent heurter voir choquer²², que pour mettre à nu le *danger* de l'écriture ; et pour reprendre l'expression de Lise Gauvin²³ à propos des soucis de la situation de l'écrivain en langue étrangère, l'écriture de Sarah Haidar à travers ses personnages présente *l'inconfort* de la sacralisation du héros. Le héros n'est plus modèle, il est monstre ; à l'égal d'Amir, le pédophile tueur d'enfant qui sera à de nombreuses reprises présentées dans l'isotopie de l'enfer et de la monstruosité, tout en

¹⁶ *Ibid.*, p. 25.

¹⁷ Barthes, R. (1973), *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, p.19.

¹⁸ *Ibid.*, p. 20.

¹⁹ Bataille, G. (1957), *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », p. 14.

²⁰ *Ibid.*, p. 21.

²¹ *Ibid.*, p. 26.

²² Il est intéressant de voir qu'à la réception journalistique rares sont les références à ces éléments « choquants » et « troublants ». À l'instar de Boudjedra ou Zaoui, le récit prime à ses outrances.

²³ Gauvin, L. (2004), *La fabrique de la langue : De François Rabelais à Rejean Ducharme*, Paris, Seuil, coll. « Points ».

demeurant l'essentielle muse : « Je suis le vrai porte-voix des enfants manipulés au service de la prose »²⁴.

La scène fondatrice du passage d'un roman *traditionnel* au roman *de la marge* qui présente la rencontre de l'« écrivaine-ogresse » avec son personnage (? – nous maintenons le doute) : « La rencontre entre un homme et une femme se fait toujours dans la violence car elle n'est rien d'autre qu'une intrusion intolérable dans l'univers de l'autre, une atteinte à sa solitude, un viol, une humiliation. C'est sans doute pour cela qu'il me faut à présent vivre avec lui quelques minutes de rejet, une possibilité de recul, trouver le moyen d'anéantir ce festival de délicieux cauchemars que me font miroiter ses yeux et son rictus. Je suis, comme lui, au seuil de l'enfer ; nous hésitons ensemble à y accéder tout en sachant que ne pas le faire nous ferait retomber dans la même linéarité insupportable »²⁵.

« Cette rencontre sera sublimée par une expiation exutoire : Nous sellons le pacte de la damnation par un baiser et une morsure et nous disparaissions dans la foule »²⁶.

Dès lors, la présentation des personnages du roman repose sur « [l]a jouissance fondée sur le sens criminel de l'érotisme »²⁷. Bien que proposant une lecture chrétienne à la notion du Mal, toujours opposé à la morale, nous avons pu trouver dans la réflexion de Georges Bataille des éléments qui mettent en relief des principes pertinents quant à la problématique de la marginalité dans le roman de Sarah Haidar.

Cependant, comment le personnage marginal fait de la marginalité le personnage principal du roman ? L'écriture de Sarah Haidar expose la folie et la déviation comme exaltation du morbide et du funèbre ne demeurant plus objet dérangeant mais monstration de l'art du laid. La folie des personnages secondaires, comme le journaliste ou l'avocate, ne servent qu'à nommer la damnation virale qu'apporte le contact de cette « écrivaine ogresse ». De plus, cette damnation mène à l'ecmnie de l'ivresse. Le personnage s'il ne se saoule d'alcool, s'abreuve de mots. Notamment, quand se pose le dédoublement de l'auteur de talent qui devient négresse dans l'incipit du roman. Sans tomber dans un *pathos* outrancier, « l'écrivaine-ogresse » se meut dans une souffrance comme accès à l'acmé créatrice pure. Cette acmé se précise quand pour écrire (vivre ?) « l'écrivaine-ogresse » touche à l'ecmnie. Cette ecmnie se double d'un onanisme de l'écriture automatique lorsque l'écrivain

²⁴ Haidar, S. (2013), *op.cit.*, p. 142.

²⁵ *Ibid.*, p. 21.

²⁶ *Ibid.*, p. 22

²⁷ Bataille, G. (1957), *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, p. 159.

rencontre son personnage et qu'inversement, au dernier chapitre, le personnage rencontre son auteur. Et c'est pourquoi, écrire n'est pas être démiurge d'une création pure mais d'un meurtre : écrire est, ainsi, créer la mort.

La narration marginale (le système lui-même)

« Car rien n'existe à l'extérieur de ce texte »

*Virgules en trombe*²⁸.

Le roman de Sarah Haidar est iconoclaste, au sens où, il ne propose pas un récit à la lecture linéaire mais vingt-trois chapitres qui possèdent chacun sa propre focalisation bien qu'ils soient chacun liés entre eux. Ainsi, la réflexion autour des personnages demande de prendre séparément chacun des chapitres et d'en offrir lecture plus précises. Cette particularité narrative expose un élément essentiel quant à l'énonciation. En effet, comme l'exprime Gérard Genette : « [le] choix du romancier n'est pas entre deux attitudes narratives (dont les formes grammaticales ne sont qu'une conséquence mécanique) : faire raconter l'histoire par l'un de ses " personnages " ou par un narrateur étranger à cette histoire »²⁹.

Chaque chapitre équivaut à un personnage, ainsi se met en place une focalisation interne, intradiégétique qui prend sens, cependant, à sa liaison avec les chapitres passés et à venir. Ces chapitres mettent en exergue une écriture de l'imagination. En effet, c'est par le monologue – rares sont les dialogues – que se déploie le discours des personnages. Les dialogues, quant à eux, n'apportent que peu d'indication déictique et ne permettent, pas souvent, la bonne entente des situations narratives. Le monologue impose, ainsi, la marge : le personnage principal « la négresse » paraît être au bord de la folie mais elle ne fait que comprendre que la littérature est fondamentalement liée au mal et la souffrance. C'est pourquoi, le monologue amène au dédoublement. Le monologue devenant onanisme : le personnage s'expose comme il expose son corps à travers son dire. Le vouloir-dire du personnage – au travers de la plume de l'écrivain (elle-même dédoublée entre l'écrivain-personnage et l'écrivain même du roman) – est exposition comme monstration pure de son *épséité*. L'on en vient à se demander, en définitive, si l'on lit un roman – certes, à la construction fragmentée – ou si l'on est exposé aux fantasmes délirants d'une écrivaine en pleine inspiration. Cette inspiration se dédouble quand elle fait appel à des différents *topoi* mettant

²⁸ Haidar, S. (2013), *op.cit.*, p. 131.

²⁹ Genette, G., (1972), *Figures III*, Paris, Seuil, p. 252.

en exergue la monstration d'une horreur transcendée par la poétique des mots – nous faisons, ici, référence aux détails précis des viols et autres tortures. Tout d'abord, c'est par la velléité déictique du sordide que la narration prend place. D'une part, par les thématiques utilisées dans le roman écrit par l'« écrivain-ogresse » ; d'autre part, par les expositions, si ce n'est précises mais détaillées, de la scène de torture présente au chapitre 3. De plus, la particularité narrative de ce roman tient au fait que le dernier chapitre ne se présente pas comme une clausule en tant que telle mais déploie l'enjeu principal de sa velléité : le dernier chapitre est destiné à « monsieur l'écrivain », il pose un dialogue interdiégétique cependant qu'il est extérieur à la narration même. Ce dernier chapitre, cette voix posée en « clôture » du roman pose la clef de compréhension de ce récit : il ne s'agit donc pas de lire une histoire mais de délier les voix/es de personnages qui se disent et se racontent. C'est pourquoi, il n'est pas anodin, pour Sarah Haidar, de laisser dernière partition à un personnage interpellant l'auteur (elle-même ?) en lui enjoignant : « [Il] songe d'un Livre Parfait que vous croyez impossible ».

Cette quête du « Livre Parfait » apparaît telle une obsession dans le roman et une stratégie doxique qui amène chacun des personnages à l'évoquer, la présenter et la nommer.

L'« écrivaine-ogresse » s'installe dans une utopie créatrice quand le Monstre – nouvelle muse lui enjoint d'écrire – : « (...) j'étais ailleurs et j'écrivais l'Ailleurs... Pendant ce temps, lui, absent, toisait le silence du rat et réinventait la strophe manquante ... »³⁰. De plus, la quête créatrice se meut en chaque interstice du Verbe : « (...) une seule phrase s'allongea à l'infini et je n'entendais plus rien en dehors de ce bruit fracassant des mots qui me pénétraient, invisibles et invincibles... »³¹.

Le Monstre, nouvelle muse, déploie ses pléiades pour mieux alimenter le mal et la douleur d'écrire : « (...) il a préparé tous les silences pour que je puisse déflorer les miens »³². Ce mal se meut en souffrance : « Et je vivais la souffrance physique la plus absolue quand je traçais sur la chair blanche de mes feuilles, d'inhumaines inquiétudes »³³.

Le journaliste, qui découvre en sa nouvelle collègue l'écrivain de génie, expose son oraison poétique : « Longtemps, j'avais cherché la délivrance par le mal, je venais de la trouver, embusquée dans les lettres, dans cette vapeur malsaine et toxique qui se dégageait de ses romans.

³⁰ Haidar, S. (2013), *op.cit.*, p. 25.

³¹ *Ibidem.*

³² *Ibid.*, p. 27.

³³ *Ibid.*, p. 29.

Comme un croyant aveugle, je décide de la sacralité de son verbe et en fais ma religion »³⁴.

La marginalité éclate par la voix du rat qui exprime le délicat mensonge du plaisir d'écrire : « C'est ainsi que j'appris à lire l'intention d'une écriture. J'ai beaucoup à dire sur ces moments atroces de gestation sans fin ; cet interstice de douleur et de cris étouffés qui n'aboutit à rien, sinon à une colère que rien sauf le sang ne peut contenir »³⁵. Avec lui, c'est l'araignée qui, en définitive, démontre l'inanité de la transe inspiratrice : « Avec elle, l'écriture était affranchie de ses lâches virgules et de ses minables suspensions car elle venait de découvrir son essence inconditionnelle : jamais de début ni de fin mais un éternel tournoiement autour du néant encombré de riens et de vérités fatales »³⁶.

La poétique de la marginalité : le *presque* roman ou la fulgurance du « définitif »

« Moi qui me suis agenouillé devant une virgule en trombe avant de fondre dans une tombe en suspension sur l'épithaphe des lettres, je sais maintenant ce que cela coûte de vivre dans l'hypothèse d'un Livre Parfait ». *Virgules en trombe*³⁷.

Dans son ouvrage *L'inquiétante étrangeté* Freud expose que la création est un jeu, à travers son chapitre « Le créateur littéraire et la fantaisie ». Selon lui, « [le] créateur littéraire fait donc la même chose que l'enfant qui joue ; il crée un monde de fantaisie, qu'il prend très au sérieux, c'est-à-dire qu'il dote de grandes quantités d'affects tout en le séparant de la réalité »³⁸. [c'est nous qui soulignons]. Ainsi, en partant de cette assertion de Freud pour relire le roman de Sarah Haidar, il faut ôter et éviter, le piège bien trop facile du choc de lecture pour entamer avec l'auteur le pari d'un jeu *enfantin* aussi monstrueux soit-il bien qu'il demeure, avant tout, création d'un univers fantastique. La déviation dans le roman de Sarah Haidar est une quête esthétique dans la volonté d'un roman parfait. L'enjeu du *presque* exposé dans la paratextualité est à comprendre comme une tentative, un essai et un pari, tout en assumant la volonté de création. Ainsi, à travers la mise en abîme de la figure de l'écrivain écrivant un roman, au cœur même de la diégèse, Sarah Haidar propose une meilleure mise *en marge*.

³⁴ *Ibid.*, p. 59.

³⁵ Haidar, S. (2013), *op.cit.*, p. 86.

³⁶ *Ibid.*, p. 95.

³⁷ *Ibid.*, p. 153.

³⁸ Sigmund, F. (1985), *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Folio essais, p. 34.

Le roman de Sarah Haidar installe le doute quant à l'ambivalence entre l'incompréhension et la gêne provoquées par la lecture. La lexie extrême touche à tous les tabous dans une monstration outrancière à l'aide d'une rhétorique provocante. Le roman dans le roman expose, par ailleurs, un jugement pour « atteinte à la religion, incitation à la violence et à la pédophilie »³⁹. La marginalité est, ici, active et dérange : elle est hors-norme, hors de la *doxa*. Le discours de l'abjection – qui vient du latin *abjectio*, signifiant l'infâme – expose un univers sadique et infernal. Notamment aux pages 42 et 43 où Amir, personnage le plus abject du roman, se voit défini et décrit dans tout un travail lexique de caractérisation du monstre : « démon », « monstre », etc. ...

Le roman se déploie, à travers, une écriture de l'absurde montrant le beau laid – à partir d'une inspiration baudelairienne assumée. De plus, au-delà d'une écriture de la provocation, le roman réfute l'écriture de l'absurde : « L'écriture de l'absurde avait déjà dit tous ses menus miracles. On ne pouvait décevement pas revenir sur la perfection pour lui injecter une fausse vie nouvelle »⁴⁰.

Georges Molinié explique dans sa théorie sémiostylistique⁴¹ que le texte devient le précipité du *choc produit sur son lecteur*. Il faut voir le choc comme l'élément de cristallisation dans la création même du texte. C'est dans cette étude du fonctionnement sémiotique du style d'un texte qu'une reprise de la réflexion de Jauss s'impose. La provocation est un pacte de lecture. Georges Molinié développe plus en profondeur cette notion en la nommant pacte scripturaire ce qui lui permet l'exposition du niveau *alpha* dans sa définition et analyse du schéma actanciel. En effet, le premier niveau de rapport au texte n'est pas celui de l'auteur et de son lecteur, mais bien celui du scripteur et de son lecteur. Ainsi, le pacte de lecture est avant tout un pacte scripturaire entre le scripteur (concept diachronique) et le lecteur. L'horizon d'attente devient une tension. Ce changement subtil, entre l'attente et la tension, permet à Georges Molinié de nommer le premier aperçu de la corporéisation de l'œuvre et du rapport corporel qu'elle induit entre le scripteur et le lecteur. Le lecteur se meut dans le déploiement sensitif de sa lecture. Par le choc, l'orateur attire l'attention. La rhétorique s'installe. La provocation est un appel, un défi, une stimulation. La provocation est érotique parce qu'elle appelle au mouvement de rejet par le choc, au mouvement d'étonnement, au mouvement qui marque le rapport tangible entre le texte et le lecteur.

³⁹ Haidar, S. (2013), *op.cit.*, p. 72.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 139.

⁴¹ Molinié, G. (1998), *Sémiostylistique*, Paris, PUF.

La provocation vient du latin *prōvōcātio*, *ōnis* qui signifie dans une première acception : le défi, l'appel au combat ; dans une seconde : l'appel en justice, le recours, l'appel au peuple. De plus, tout un paradigme développe un réseau de sens particulier autour de *provocatio* : - *prōvōcātōr*, *ōris* qui signifie provocateur ou sorte de gladiateur (qui harcèle son adversaire). Enfin, le verbe *prōvōco*, *āre*, *āvī*, *ātum* nous offre le plus de possibilités dans l'analyse lexicologique : - appeler dehors, faire venir ; inviter à, engager à, provoquer ; défier, le disputer à, rivaliser avec ; provoquer, agacer, exciter, faire naître ; en appeler à, faire appel à, avoir recours à. Dans la définition en français moderne nous avons l'usage de verbe qui offre une différenciation subtile : il s'agit de l'action de provoquer ou de l'incitation à commettre. Dans le roman de Sarah Haidar, nous sommes face à une *provocatio* rhétorique par la présentation narrative du viol, de la pédophilie, du lesbianisme, de la sodomie, de la pornographie. Cette érographie ou thanatographie permettent à Sarah Haidar de poursuivre son *jeu* d'écriture.

Le choix de cette analyse étymologique est mû par notre dessein de problématisation autour de la rhétorique de la provocation. En effet, l'étymologie du terme provocation convoque une lexie judiciaire, tandis que la rhétorique présente ses arguments. Par son usage du logos, λόγος, la rhétorique fait communément appel à la raison et au verbe. Elle est discours rationnel et discours artistique. L'approche du verbe développe le rôle du πάθος / *pathos* et l'ἦθος / *ethos*. Le rapport au verbe devient émotionnel, il se prend dans le plaisir ou non, dans l'envie ou non. Le choc se déploie dans la volonté de l'orateur. L'art de bien parler se définit selon que l'orateur cherche à démontrer, à plaire ou à toucher. Lorsque l'auteur cherche à démontrer, il est dans l'usage de preuve logique. Par la volonté du plaire, il est dans l'usage de preuve pathétique. L'orateur cherche la réaction de son auditeur, de son lecteur. Il tend à faire directement participer son locuteur dans l'action même de son message. Il parle, et son dire fait action, active la réception. La rhétorique déploie une signification qui n'est plus la statique image d'un envoi et d'une réception. La rhétorique offre par l'oratoire une transmutation totale qui permet la sémiostylistique. L'interaction fait œuvre et *littérisation*. Il faut se servir de l'image imprimée par le cliché pour mieux servir la rhétorique propre de la provocation. Il faut pousser la réaction, l'action du corps qui lit et réagit, permettant « la pénétration pénétrée pénétrante »⁴² dans la réception du texte.

⁴² Molinié, G. (2008-2009), Séminaire de cours à La Sorbonne.

Il semble que Sarah Haidar ait tenu son pari, son jeu et son exercice poétique. Du *Presque roman* nous voilà à assumer une œuvre pleine et entière qui interroge et interpelle.

Conclusion

A travers sa volonté de narrer une histoire étrange, si ce n'est étrangère aux us de la littérature algérienne, Sarah Haidar propose, dans son *presque roman*, une volonté propre à tout créateur et aède : une élaboration poétique. Celle-ci, nous l'avons vu, passe par tous les détournements propre à la marginalité et à la déviation : qu'ils s'agissent de tabous, de formes ou imaginaires. Cependant, il s'agit, avant tout, pour l'auteur de démontrer que la littérature algérienne bien qu'enfermée dans la tradition de la modernité et ainsi de la marginalité, à encore et toujours face à elle, un avenir prégnant d'inventivité et de performance. Le roman de Sarah Haidar assume sa tentative et ainsi, son essai non pas d'être dans une norme mais bien au contraire, de proposer d'ouvrir ses frontières et d'élaborer de nouvelles normes. Il ne s'agit pas pour l'auteur d'écrire un *contre-roman* ou un *non-roman* mais d'être dans une presque, une quasi transcription douloureuse de tous les *à venir*. Or, tous les *à venir* sont néant. « Ainsi le temps est-il comme entouré de néant »⁴³. Le néant de l'écriture de Sarah Haidar est la monstration des fissures fragmentaires bien que *définitives* de l'inspiration blanche.

Le roman poursuit le fabuleux mensonge du roman qui ne peut être vrai mais fantasmé et ivre d'un souffle qui prend écho dans les effluves d'une inspiration à jamais quêtée. Et c'est bien le seul personnage, la Terre, qui réussit à nommer ce souffle évanescent : « Le mensonge impardonnable de la littérature est ici, et nulle part ailleurs ici en ma présence forcée dans le texte sous prétexte d'un amour suspect pour un prolongement immatériel le besoin affligeant d'un passé, d'une appartenance pour ceux qui, tout en prétendant l'universalité de leurs inquiétudes n'auront jamais le courage de se défenestrer hors des racines pour se livrer aux nuages, qu'ils chantent pourtant ... »⁴⁴.

⁴³ Ricœur, P. (1983), *Temps et Récit*, Tome 1, Paris, Seuil, p. 56.

⁴⁴ Haidar, S. (2013), *op.cit.*, p. 151.

Bibliographie

- Acherchour, E. (2005), *Lui, le livre*, Alger, Barzakh.
- Barthes, R. (1973), *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil
- Bataille, G. (1957), *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche ».
- (1957), *L'Érotisme*, Paris, Les Editions de Minuit.
- Chevrier, J. (1957), *L'Érotisme*, Paris, Minuit.
- Foucault, M. (1964), *Histoire de la folie*, Paris, Gallimard.
- Gauvin, L. (2004), *La fabrique de la langue : De François Rabelais à Rejean Ducharme*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- Genette, G. (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.
- Haidar, S. (2013), *Virgules en trombe*, Alger, éd. Apic, Préface de Lynda-Nawel Tebbani.
- Hans, M. (1994), (1996), *Les Marginaux. Femmes, Juifs et homosexuels dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel et U.G.E. Bibliothèques 10/18
- Molinié, G. (2008-2009), Séminaire de cours à La Sorbonne.
- (1998), *Sémiostylistique*, Paris, PUF.
- Moravia, A. (1983), *Desideria*, Paris, Livre de Poche.
- Ricoeur, P. (1983), *Temps et Récit*, Tome 1, Paris, Seuil.
- Freud, S. (1985), *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Folio essais.