

Le roman abymé ou l'écriture en écho dans quelques romans maghrébins d'expression française

*Abdelkader GHELLAL**

La notion de genre est au Maghreb le débat d'actualité. Roman, théâtre, poésie, nouvelle, essai, sont des catégories qui sont remises en question.

Il est vrai que chaque parution est classée par l'éditeur dans une de ces catégories. Mais cette classification n'est en fait qu'une simplification pour ne pas dérouter le lecteur potentiel. Seulement, aucune de ces catégories précédemment citées ne peut recouvrir les procédés d'écriture mis en jeu dans le texte maghrébin.

L'écriture maghrébine, surtout celle que l'on peut classer dans la post-modernité, est très complexe. Post-modernité par rapport à une modernité où l'écriture posait déjà problème.

En effet, dès les années 1950-1960, les grands écrivains maghrébins ont été confrontés aux problèmes de l'écriture. Forcés d'utiliser une langue que l'histoire leur a imposée, ils ont pris conscience que celle-ci était dérimante à leur projet de signifier le monde. Aussi, vont-ils la « violenter » et la stigmatiser, laissant en elle des traces propres à leur culture. En s'appropriant la langue française, l'écrivain maghrébin la transformera, en effet, par la violence, la subvertira.

Et, de ce fait, il prendra du champ, en introduisant dans cette langue de nouvelles structures et des musiques inédites, à tel point qu'un

« lecteur français serait étranger dans sa propre langue ».

Dans « qui se souvient de la mer », Mohammed Dib proclame ouvertement dans sa préface le renouvellement de l'écriture.

Mohammed Dib récuse, en effet, « l'écriture habituelle » ; l'écriture traditionnelle avec ses descriptions « qui n'ont rien à voir avec la vie », selon le jugement de François Mauriac.

La subversion et l'ambiguïté entachent les écrits de Rachid Boudjedra dans « l'escargot entêté ». Les écrivains maghrébins nous font donc rentrer dans l'ère de la modernité. Dans le roman traditionnel, nous pouvons difficilement imaginer un récit sans personnage. Ce dernier reçoit la teinte émotionnelle la plus vive et la plus marquée. Il organise le

* Maître de conférences, Université d'Oran.

texte et rythme le discours. Par contre le roman moderne est une remise en cause de ces catégories narratives de la représentation. En effet, le monde romanesque présenté par l'écrivain ne ressemble pas à celui du roman traditionnel. Il obéit à un nouvel ordre ; au récit linéaire succède un récit circulaire, emboîté, un récit à plusieurs étages où « la mise en abyme » fonctionne souvent à plusieurs niveaux. Les chaînes du roman traditionnel sont donc brisées.

En outre, l'écriture de ce roman moderne est une écriture métaphorique en ce sens qu'elle est difficile d'accès, à la limite de l'illisibilité. Cependant, avec ce que nous appelons la post-modernité, nous revenons à une histoire que l'on peut suivre. Ce ne sont plus les catégories de la représentation qui sont concernées puisque l'histoire redevient claire et le référent situable. C'est plutôt l'écriture de cette présentation qui est remise en cause. Cela est dû à la prise en compte dans l'acte d'écriture des écrivains maghrébins, de l'omniprésence de la parole comme trait civilisationnel. En effet, l'écriture maghrébine est sous-tendue par une parole qui est la marque de l'oralité. Cette parole développe un espace, une scène où se joue le sens. Seulement, comment écrire et représenter un espace, celui de la parole, par une linéarité qui est celle de l'écriture ?

Au fil de leurs récits fictionnels, la plupart des écrivains maghrébins posent ce problème qui est celui de leur écriture et de sa lecture. Ainsi, l'un des premiers à formuler cette problématique est Mohammed Dib dans « la dalle écrite ».

Confronté à une parole prisonnière d'une dalle, le héros personnage, empruntant la technique habituelle d'une lecture syntagmatique voit l'inscription disparaître sous ses yeux. Il est alors obligé de plonger dans « l'abîme des significations » pour retrouver le premier mot qui le sauverait. Rachid Mimouni dans « l'honneur de la tribu » fait de ce problème (oralité/écriture) le thème premier de son roman.

Rachid Boudjedra, AbdelKrim Khatibi et Abdelwaheb Meddab se mettent en faisceau de relation pour parler de la question sémiotique qui s'impose à eux : l'écriture est-elle à même de supporter une parole ?

C'est d'ailleurs une question qui taraude depuis des siècles les écrivains réfléchissant sur une écriture qui, selon le mythe de Theut, est seconde par rapport à la parole. L'écriture ne serait qu'un artifice au service du naturel. Seulement cet artifice a, au long des siècles supplanté le naturel.

Dans cette perspective, les écrivains maghrébins, obligés par nécessité historique d'utiliser une langue qui n'est pas la leur, ressentent plus que

d'autres le besoin de réfléchir sur les rapports de l'oralité et de l'écriture. Les écrivains maghrébins n'ont pour banc d'essai que des écrits fictionnels où se profile leur obsession de ces rapports. En effet, tout prête à croire que le roman maghrébin de langue française est dans son épaisseur habité par la quête de l'insubordination. Ainsi, «l'inaccompli» qui se déploie en filigrane dans l'écriture de Nabil Fares, «le livre inachevé» qui revient comme leitmotiv dans les romans de Tahar Bendjelloun, l'ambiguïté exaltée qui se trame dans les récits d'AbdelKébir Khatibi, l'hermétisme qui caractérise la mystique telle qu'elle est appréhendée par Abdelwaheb Meddeb, les subtilités des discours dérobés dans l'œuvre de Mohammed Dib, la répétition, les détails anodins qui entraînent le lecteur dans un délire verbal saugrenu et inopportun chez Yasmina Khadra sont autant de signes prémonitoires de la volonté de s'affranchir de toute tension externe qui pourrait imposer au champ discursif des limites ou lui insuffler des lois, une conduite. L'écriture semble manœuvrée par l'ambition de mettre en place une poétique de la mouvance qui tend à la désaliéner d'une extériorité dont elle ne peut pourtant se défaire. Il y a donc une dynamique qui propulse l'écriture vers un devenir indéterminé, nébuleux, voire trouble et équivoque.

Ainsi l'écriture met en oeuvre tout un processus d'enchâssement et d'interférences des discours, une véritable déconstruction de la fiction qui se dérobe et se drape des atours les plus méconnaissables, comme pour entraîner le lecteur dans un jeu kaléidoscopique de la quête du sens transvasé dans un ailleurs. Il y aurait donc toute une architecture de la béance qui invite à une lecture au second degré à travers des «sentiers» qui bifurquent.

Dans la plupart de leurs écrits, les écrivains maghrébins présentent des histoires, tout ce qu'il y a de plus banal. Cette «banalité» est transcendée par une voix et une écriture influencée par l'oralité.

Mais ces histoires ne sont pas aussi simples que nous pouvons l'imaginer.

Y a-t-il vraiment un personnage central autour duquel gravitent des personnages secondaires ?

Pouvons-nous parler véritablement de personnage dans le sens où l'entend le roman traditionnel par exemple ?

En effet, le roman maghrébin est ambigu. Il n'est pas le roman traditionnel, il n'est pas non plus le roman moderne car son écriture cherche à communiquer une signification quoique celle-ci soit diluée au fil des pages.

Le roman maghrébin élabore donc toute une logique de la mise en circulation d'une tension en instance. Celle-ci peut être articulée sur la fluidité des voix, sur la mobilité, l'ambivalence ou le dédoublement de certaines figures de la narration, sur l'ébauche de récits en chantiers, sur la rivalité des versions d'une même histoire, sur le profil des personnages qui suscitent bien des interrogations. Les écrivains maghrébins mettent à profit des procédés dont l'objectif est de bousculer le lecteur, l'inviter, le conduire vers le vertige et l'insatisfaction pour mieux subjuguier sa réflexion, sinon, tout simplement déranger ses habitudes. Le roman maghrébin des années 90 à nos jours se situe donc dans une mouvance elle-même non définie, une mouvance en chantier que nous appelons post-modernité. L'art d'écrire, de narrer a beaucoup emprunté à l'oral. En effet, les écrivains maghrébins apportent au roman français un art de conter plus ancien, nourri de la tradition orale où se mêlent différents genres : poésie, épopée, rêves se glissent dans la trame romanesque.

Ces écrivains soucieux du travail sur la langue deviennent à la limite des esthètes illisibles. L'écriture post-moderne n'est lisible qu'en apparence. Derrière cette lisibilité, il y a ce que nous pouvons appeler une « audibilité ». Nous entendons une voix qui est celle de l'oralité. Aussi notre approche se fera-t-elle par le biais des rapports entre parole et écriture.

Notre questionnement tournera donc autour de l'émergence de la parole (qui se déploie dans une verticalité) dans l'écriture. (qui se déroule dans la linéarité)

Dans cette perspective, les questions suivantes se posent à nous, questions qui se font écho. Comment l'oralité s'inscrit-elle dans le récit ? Quelle part occupe-t-elle par rapport au récit ? Est-elle perçue comme un enrichissement ? Est-elle perçue comme une perturbation par rapport à la tradition du texte écrit ? Quelle forme prend-elle ?

Notre lecture du roman maghrébin des années 1990 à nos jours se propose de souligner le caractère moderne de son écriture problématique qui tente de mettre en scène la tradition orale maghrébine avec ses mythes, ses légendes et son goût du merveilleux. Ce roman rompt avec le conformisme de l'écriture linéaire et souligne l'écart qui sépare l'écriture de ces écrivains maghrébins du roman traditionnel. Par ailleurs, la présence de l'écho est aussi omniprésente dans le roman maghrébin : l'écho étant la manifestation de la parole à travers l'espace avec comme corollaire la dégradation jusqu'à la perte et le silence. Où l'écho se matérialise-t-il dans le roman maghrébin ? Bien sûr, à travers essentiellement l'utilisation de la langue par l'auteur. En effet, même si la part de l'inspiration n'est pas à négliger, l'écrivain maghrébin œuvre

avant tout sur la langue. Il la travaille. Il ne la néglige pas. S'il veut faire retrouver sa nature première à l'Homme, c'est-à-dire son émotion, il sait qu'il va lui falloir passer par le «verbe », marque première de l'oral. Pour que l'Homme ressente des émotions, il faut que sa langue soit porteuse d'émotion, d'où le recours à la langue parlée. Faire passer la langue parlée à l'écrit, c'est rendre vie et émotion au langage. L'écriture de l'oralité est donc de redonner vie à la langue. Mais, il est impératif d'établir la différence entre « oralité » et « tradition orale » ; la nuance étant que la tradition orale, veuve de la phoné, condamnée « au passage à la modalité écrite comporte des risques de déperdition de sens car non seulement la tradition orale perd le support de la voix « vive », mais en tant que rituel, elle perd aussi de son efficacité symbolique (...) la tradition retranscrite(...) sacrifie son âme en entrant dans le temps historique de l'écriture. » L'oralité relèverait de la nature des formules de l'émotion qui accompagnent leur répétition. Certes, la différenciation n'est pas évidente à établir mais nous retenons que l'oralité « se caractérise par un certain nombre de procédés repérables tels que les parallélismes phoniques et sémantiques structurant certaines formules proverbiales, parallélismes lexicaux dont le dénominateur commun est la répétition». Celle-ci engendre un rythme spécifique qui crée un espace de résonance. La parole étant matérialisée à travers l'espace par le phénomène d'écho. Les lieux décrits servent non seulement au développement de l'écho mais aussi à la dramatisation de la fiction. Les personnages se parlent et s'écoutent parler, aidés en cela par la qualité et la spécificité des espaces. Ces derniers s'appellent et se répondent à travers tout le roman. Ils produisent l'écho et se font écho à eux-mêmes. L'espace dans le roman maghrébin est « un espace en écho », un espace générateur d'écho. Il devient agent de la fiction et un des opérateurs par lequel s'instaure l'action. Cette matérialisation de la parole à travers l'espace fait que les mots jouent librement entre eux, renvoient indéfiniment les uns aux autres, se font écho à eux-mêmes. C'est pourquoi, ce phénomène de répétition est davantage décelable dans le roman maghrébin des années 1990 à nos jours, au niveau du lexique, dans la structure de « la mise en abyme » et à travers les noms des personnages du roman.

Au niveau lexical, les mots se répondent à travers l'espace même du roman.

Les mots s'appellent dans un registre de langue courant ou familier.

Les échos s'accumulent selon un mode de répétition généralisée.

L'écho est d'abord un « phénomène » purement physique : c'est une voix humaine rendue par la Nature. Cette voix est active et articulée.

L'écho donne le sentiment d'une « vie » très consciente de la Nature dont chaque élément a sa propre voix. Celle de l'écho cependant domine. Ainsi, les mots succèdent à eux-mêmes, se répètent. Les mots sont prononcés ou dits par différents personnages dans des pages et des chapitres différents. Personnages humains et personnages de la nature se relient dans une chaîne langagière. Cette répétition à l'infini se retrouve dans la structure narrative du roman : la structure de « la mise en abyme ». Nous savons que la mise en abyme généralisée, aux modalités de plus en plus diverses et complexes a été pratiquée dans le nouveau roman, notamment pour des raisons méta textuelles visant à suspendre la fonction représentative, mimétique du texte. Dans cette perspective, nous pouvons dire que la mise en abyme, telle qu'elle est pratiquée dans ses formes modernes contribue justement à fictionnaliser le récit. Le roman maghrébin des années 1990 est à cet égard exemplaire. Il contient un fonctionnement méta textuel par sa structure en abyme. Les mises en abyme répétées fonctionnent comme un leitmotiv.

Selon Lucien Dällenbach, nous pouvons observer dans le Nouveau Roman et nouveau Nouveau Roman (Roman moderne) un usage à la fois accru et généralisé de la mise en abyme, ce qui donne lieu à une définition plus large et relâchée de cette figure. Dans un premier temps apparaissent des mises en abyme plus variées et plus nombreuses que dans le récit traditionnel ; les mises en abyme « se dispersent dans le récit, s'organisent en réseau et manifestent une nette tendance à la répétition ». Avec le Nouveau Roman, le processus se radicalise dans la mesure où l'ancienne définition exigeant qu'une mise en abyme réfléchisse la totalité de la fiction semble abandonnée. Le texte peut reproduire le récit « tout ou partie ». La mise en abyme est donc libérée de son ancrage local et rejoint le domaine plus vaste des similitudes textuelles. Alors que la mise en abyme traditionnelle était surtout fictionnelle, c'est-à-dire « dédoublant le récit dans sa dimension référentielle de l'histoire racontée », celle que nous pouvons observer dans le nouveau Nouveau Roman a tendance à reproduire le texte dans son entière littéralité, à s'approcher de la figure de la répétition simple ou truquée. L. Dällenbach résume cette radicalisation, fondée en partie sur les récits théoriques de Jean Ricardou, de la façon suivante : « Autant dire qu'en matière de réflexivité la position de Ricardou est plus mallarméenne et roussélienne que gidienne, que la mise en abyme telle qu'il la conçoit œuvre dans l'infiniment petit (au niveau des phrases, des mots, des lettres mêmes, d'où l'intérêt porté aux anagrammes) aussi bien que dans l'infiniment grand (le récit devenant réflexif en entier) et que le seul fil sûr, pour la déterminer, est l'existence de quelque chose qui ressemble à, répète ou métamorphose quelque

chose ». Le texte est devenu donc une grande métaphore, où le modèle généralisé de la mise en abyme ne cesse de court-circuiter la fonction représentative.

Le texte maghrébin des années 1990 élabore une véritable fourmilière de rapports d'analogie, de ressemblance, de comparaison, de paronymie.

Ce fonctionnement généralisé de la mise en abyme se traduit par le phénomène du double. Par la « mise en abyme », il intervient sur les codes du récit traditionnel pour les déformer, pour les abîmer selon le jeu sur le sens d'abîme par Ricardou : l'histoire est arrêtée ou détournée et les attentes du lecteur sont déçues. Ainsi le point de perspective est ambigu, l'attente du lecteur perturbée, le temps et l'espace déformés. Cette forme de mise en abyme est une destruction-reconstruction. Si nous considérons le texte maghrébin comme une « prolifération narrative » faite de micro-récits enchâssés dans le macro-récit enchâssant, nous pouvons aussi parler d'architecture textuelle en ce qui concerne l'écriture du roman. Pour conclure, nous pouvons dire que le roman maghrébin d'expression française dite de la mouvance moderniste est assez particulier quant à son organisation. Ce texte est transcendé par une voix et son écriture, influencée par l'oralité. Cette écriture n'est lisible qu'en apparence. Derrière cette lisibilité, nous entendons une voix qui est celle de l'oralité. En effet, le roman maghrébin est supporté par une écriture essentiellement métaphorique. Or, l'axe de la métaphore est celui de la verticalité. Et la verticalité n'est autre que l'espace même de la parole dont la manifestation physique est l'écho. Ce dernier se matérialise dans le roman à travers l'utilisation de la langue par l'auteur. Celui-ci rend vie et émotion au langage en faisant passer la langue parlée à l'écrit. L'oralité s'inscrit dans le texte à travers surtout les parallélismes phoniques, sémantiques et lexicaux dont le dénominateur commun est la répétition. Celle-ci engendre un rythme spécifique qui crée un espace de résonance. L'oralité n'est pas perçue comme une perturbation à la tradition du texte écrit : elle constitue, au contraire un enrichissement et occupe une grande part dans le récit. Si l'écriture est investie par l'esthétique orale, c'est pour mieux traduire toutes les données qui font du Maghreb une entité spécifique. Nous l'avons vu, la parole est représentée dans le roman par différents narrateurs. La part réservée à la prise de parole de ces personnages est plus importante que celle du récit. Les voix de ces différents narrateurs résonnent, foisonnent, se multiplient et se ramifient tout au long du roman octroyant ainsi généreusement une représentation de l'oralité dans la chaîne de l'écriture.

Sur le plan esthétique, le dialogue des personnages intervient non seulement en tant qu'élément dramatique mais aussi par sa nature musicale.

« En premier lieu, en ce qui reflète la position des personnages sur les axes relationnels et les rapports de base qui les unissent, il est à la fois un indice de la tension dramatique et un facteur de son évolution, qui que ce soit en termes d'accroissement, de maintien ou de résolution».

Dans la pensée des auteurs maghrébins, l'écriture au lieu de bercer notre confort intellectuel, se présente avec la même marge d'aléatoire et d'incertitude que la réalité elle-même, avec un certain nombre de sens laissés à notre disposition et dont le choix révèle et compromet. L'écrivain maghrébin trouve sa langue dans la langue, car « toute langue est étrangère à celui qui l'écrit » et « écrire une langue, c'est s'éloigner d'une langue »

Pour l'auteur, le rapport au français en tant que langue d'écriture est de promouvoir, si ce n'est de créer une langue française nourrie aux sources et à l'esthétique de l'oralité. Ecrire devient alors un véritable «acte de langage » car le choix de telle ou telle langue est révélateur d'un procès littéraire plus important que les procédés mis en jeu. Plus que de simples modes d'intégration de l'oralité dans l'écrit, ou que la représentation plus ou moins mimétique des langages sociaux. Le code qui embrasse les formes de travail linguistique, est toujours producteur. Il s'agit d' « une règle de jeu non normative mais productive » par laquelle le contenu acquiert un clair ressort esthétique.

Références bibliographiques

- Adam, J.M., *Linguistique et discours littéraire*, Paris, Larousse université, 1976.
- Anzien, D., *Psychanalyse du génie créateur*, Paris, Dunod-Bordas, 1974
- Bachelard, G., *La dialectique de la durée*, Paris, PUF, 1963.
- *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1964.
- Benveniste, E., *Problèmes de linguistique générale I et II*, Paris, Gallimard, 1966.
- Bonn, C., *Le roman algérien de langue française*, Paris, Editions l'Harmattan, 1985.
- *La littérature algérienne de langue française*, Imaginaire et discours d'idées, Québec, Canada, Editions Naaman, Sherbrooke, 1974.
- *Problématiques spatiales du roman algérien*, Alger, Enal, 1986.
- Charaudeau, P., *Langage et discours*, Paris, Hachette université, 1983.

- Courtes, J., *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette université, 1976.
- Genette, G., *Figure I*, Paris, Le seuil, 1966.
- *Figure II*, Paris, Le seuil, 1969.
- *Figure III*, Paris, Le seuil, 1972.
- Goldman, L., *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, Coll Idées, 1964.
- Greimas, A.J., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.
- Jakobson, R., *Essai de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit, 1962.
- Machery, P., *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1970.
- Todorov, T., *Poétique de la prose*, Paris, Le Seuil, 1978.
- *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, 1970.
- Weinrich, H., *Le temps*, Paris, Editions du Seuil, 1975.