

Le corps dans les romans de Mourad Djebel : de l'objet érotique au sujet mnésique, le punctum du souvenir .

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

« On a dit qu'il y avait peut-être un corps, le corps, et que ce corps n'était qu'un mot, que ce mot n'était employé qu'à titre de métaphore : qu'il s'agirait donc d'un corps métaphorique ».

George Molinié¹

Introduction

L'Algérie des années quatre-vingt-dix est représentée par la littérature à travers les images et les *topoi* du terrorisme et de la terreur. Le corps y est torturé, blessé, meurtri, égorgé. De la *blessure du nom propre*² à la blessure du corps propre, celui-ci est exposé par la blessure. La littérature de l'urgence³ ou d'urgence (c'est selon) a exposé ces stigmates par la multiplication de publications romanesques - ou autres - cherchant à décrire le terrorisme, la terreur et l'Algérie de la peur. Avec le recul et la mise en retrait, nous pouvons voir par ces récurrences thématiques que

(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 Molinié, G. (1998), *Sémiostylistique, L'effet de l'art*, Paris, PUF, p. 186.

² Khatibi, A. (1974), *La blessure du nom propre*, Paris, Denoël.

³ « (...) une littérature, la littérature d'Urgence, de l'urgence, de l'instant, de survie, et ce, selon le journaliste ou le critique qui a cherché à l'étudier. Hadj Miliani dans son essai, *Une littérature en sursis ? Le champ littéraire de langue française en Algérie*, expose les éléments clés de cette production littéraire qui reprennent notre propre analyse : « La tragédie algérienne récente a inspiré des récits-repères, des paraboles transparentes ou des prises de position sans ambiguïté à une importante production littéraire qui se présente pour l'essentiel selon deux formes :

Le témoignage illustré par l'autobiographie réelle ou feinte qui tend à mettre en valeur des catégories propres à l'introspection : la vie, la mort, la peur, soi et les autres, les bilans individuels.

Le roman à thèse (...) qui défend dans la plus part des cas une thèse et construit une logique argumentative autour de ses présupposés à des fins édifiantes ou polémiques.

Dans le premier ensemble se trouvent en outre, les romans de Fériel Assima, Abdelkader Djemaï, Lamine Benallou, Assia Djebar, Mohamed Kacimi, Latifa Benmansour, Amin Zaoui ; dans les seconds Malika Mokeddem, Nouredine Saadi, Merzak Allouache, Yasmina Khadra, Anouar Benmalek et Boualem Sansal ».

Voir, Tebbani, L.-N. (2014), « Le nouveau roman algérien : entre la mémoire de l'événement et la fable du récit, naissance d'une nouvelle poétique », in Daoud, M. et Bendjelid, F. (dir), *Le roman algérien de 1990 à nos jours : faits et témoignages dans les écritures fictionnelles*, Oran, éd. Centre de recherche en anthropologie sociale et culturelle, p. 52-53.

ces ouvrages tendaient à la même représentation du corps meurtri et blessé. Cependant, celui-ci n'a pas toujours été dans ces blessures et ne le demeure plus, aujourd'hui. En effet, le corps s'expose par l'outrance, l'excès. Par effet érotique voire pornographique chez Amin Zaoui⁴ et Boudjedra⁵, par effet du dire de soi pour les écrits féminins⁶ qui lèvent le voile sur l'intimité du « je » femme.

De tous les excès et démesure, comment le corps se dit dans le roman algérien contemporain aujourd'hui après le terrorisme ? Comment le *nouveau roman algérien*⁷ à l'instar des romans de Mourad Djebel expose-t-il le corps entre objet érotique et sujet mnésique ?

Le corps en littérature est une convocation du personnage et de l'humain. Il est incarnation et convocation d'une ambivalence entre sacré et profane ; cependant qu'il est présent dans le roman dans sa manifestation pure : le corps-texte.

Le corps produit un double discours : celui que l'on dit sur lui et celui qu'il dit de lui. Les formations discursives se déploient ainsi et l'énoncé corporel est dupliqué en une lecture trouble. George Molinié explique que : « [la] qualification de corps emporte, en effet, deux valeurs : celle de la désignation du thème de notre discours et de notre discussion, et celle de sa prédication essentielle dans la visée herméneutique (...) »⁸.

Le corps du personnage se lit et se dit, notamment, dans la lecture d'Hamon⁹ « [e]n tant que concept sémiologique, le personnage peut, en une première approche, comme une sorte de morphème doublement articulé, morphème migratoire manifesté par un signifiant discontinu (un

⁴ Nous faisons référence aux derniers *opus* de l'auteur tels *Festin de mensonges*, *La chambre de la vierge impure* édités chez Fayard en 2007 et 2009. Nous pouvons noter dans l'œuvre de Zaoui une tendance à la provocation que nous avons exposé dans notre travail de Master en Langue Française dirigé par George Molinié en 2009 « Le vocabulaire érotique dans le nouveau roman algérien ». En effet, « Beaucoup de critiques et de lecteurs appellent à la surenchère érotique, au trop plein d'images érotiques, à la facilité du tout montré pour ne rien dire. Aïcha Zerhouni de l'université d'Ibn Badis de Mostaganem en Algérie titre sa contribution " La provocation chez Amin Zaoui : élément narratif ou stratégie marketing"⁴. Ce titre semble rappeler un autre " Allah, le sexe et moi" qui réduit, lui aussi l'apport érotique, à un délire d'auteur en mal de sensation », p. 43 du mémoire.

⁵ L'œuvre de Boudjedra est aujourd'hui devenue une référence établie de la représentation provocante du corps.

⁶ Tels ceux d'Assia Djebar, Leïla Merouane, Malika Mokeddem, etc. ...

⁷ Il s'agit de notre thèse de doctorat en cours : *Le nouveau roman algérien : étude et analyse des romans de Mourad Djebel et El Mahdi Acherbhour* sous la direction de Bruno Gelas – Lyon 2 et feu George Molinié - Paris Sorbonne.

⁸ Molinié, G. (1998), *op.cit.*, p. 186.

⁹ Hamon, P. (1977), « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Barthes*, R. et al., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, p. 115-180.

certain nombre de marques) renvoyant à un signifié discontinu (le "sens" ou la "valeur" du personnage) ».

Selon Izaac Bazié « le perception du corps ne peut cependant se faire en se dissociant de l'espace qu'il occupe et qui peut en être le prolongement »¹⁰. Ainsi, le corps ne peut évacuer le social qui le fonde et le formate. « Nous pouvons dire que le corps apparaît, dès lors, dans les littératures francophones comme cette surface idéale sur laquelle sont inscrits les stigmates des diverses expériences traumatisantes (esclavage, colonisation et crise de la gestion de l'héritage colonial) »¹¹. Dès lors, le corps romanesque devient la représentation de ses « stigmates » et expose les traces des blessures dans la narration. Cette réflexion n'est pas sans faire écho à Claude Fintz qui explique que « [c]e que la littérature peut dire du corps s'inscrit dans le cadre d'une problématique anthropologique ». C'est pourquoi, d'un rapport direct à la société et à l'Histoire, « le corps est une thématique majeure de la littérature. Elle concerne le catalogue des thèmes, motifs, schèmes et symboles relatifs à l'image du corps et à ses composantes »¹².

Nous venons de faire un relevé nullement exhaustif de différentes acceptions du corps en sociologie et en sémiotique. Cependant comme notre réflexion touche le roman algérien et une certaine culture « arabo-musulmane », il est intéressant de s'approcher de la pensée sur le corps de Malek Chebel proposée dans son ouvrage *Le corps en Islam*. En effet, l'auteur démontre que le corps explique la société musulmane. Malek Chebel expose trois principes de lecture du corps :

« [l]e corps, le corporel, et la corporéité : (...) le corps est un "donné" qui nous spécifie en tant que sujet-objet. Etant notre enveloppe et notre chair il est également notre paraphe à l'égard d'autrui, notre "signature". Le corporel est fait d'une part importante de relationnel. C'est la partie expressive du corps, à savoir les gestes, les attitudes, le mouvement, à condition qu'elle soit signifiante. Cette dimension est la mieux codifiée socialement. Elle est structurellement orientée vers la communication et l'échange. La corporéité désigne la version biologique du corps. C'est un corporel retourné qui renvoie à la pulsion individuelle et à toute vie invisible même si, pourtant, elle exerce une action sur le corps dans son ensemble. La corporalité (du latin, Corporalitas, apparenté au latin

¹⁰ Bazié, I. (2005) (dir.), « Le corps dans les littératures francophones », Volume 41, n° 2, p. 9-24. Consulté sur le site de revue en ligne :

<https://www.erudit.org/revue/etudfr/2005/v41/n2/011375ar.html>

¹¹ *Ibidem*.

¹² Fintz, C. (2009), « Les imaginaires des corps dans la relation littéraire. Approche socio-imaginaire d'une corporéité partagée », in *Littérature*, n° 153, Paris, éd. Armand Colin, p. 114-131.

ecclésiastique : Corporelle qui lui vient de Corpus, "corps" (1264). Autre usage corporel : linge béni figurant le linceul de Jésus-Christ, que le prêtre étend sur l'autel pour y poser le calice et l'hostie) désigne l'exercice supérieur ou exceptionnel du corps. "La corporalité désigne aussi le point de jonction du corps lorsqu'il est situé entre le profane et le sacré, le corporel et le métacorporel" »¹³.

Le corps dans les romans de Mourad Djebel est objet érotique et sujet mnésique. [Objet] vient du latin *objectum* qui signifie ce qui est **placé devant** toute chose qui affecte la sensualité, ce qui est donné par l'expérience. [Sujet] vient du latin *subjectum* qui signifie est **soumis**, sur quoi s'exerce la réflexion. L'on peut noter l'exposition et l'assujettissement de cette entité qui prend vie dans le roman entre sa monstration et soumission à la mémoire de la chair et du corps.

Le corps est touché et touchant, comme l'explique Evelyne Buisnière : « [s]eul le toucher permet de faire l'expérience double de mon corps comme objet et comme sujet, comme chose et comme sentant ». De plus, « la chair est sujet et objet »¹⁴.

Le corps pose, ainsi, l'altérité et autrui dans un même monde partagé. Le corps vécu husserlien permet d'exposer cette lecture. Le vécu corporel s'exprime par la pureté de sa manifestation à travers les différents data de la représentation : immanence, époque, présence de la chose même. La traduction du corps dans la philosophie husserlienne impose deux corps : corps [Körper], corps [Lieb] corps propre, sensible. L'appréhension sensible du corps-propre est une conscience de soi : je suis ce que j'ai vécu. Les romans de Mourad Djebel¹⁵ sont l'expression même de ce vécu.

*Les sens interdits*¹⁶ est le roman de la *remémoire*. Le roman de Mourad Djebel questionne et développe la problématique du souvenir jusqu'à ses limites. Le passé peut-il nous revenir autrement que par son omniprésence, la reviviscence du temps passé comme émnésie d'un temps non *retrouvé* mais non perdu puisqu'obsédant et itératif. Itératif et imposant comme les arches de ce pont constantinois suspendu entre deux abstractions, stop et sens interdit. Où mener la quête du temps quand celui-ci nous fait tourner en rond ? La narration du roman est

¹³ Chebel, M. (1984), *Le corps en Islam*, Paris, PUF, p. 17.

¹⁴ http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/file/cours_corps_ebuisniere.pdf.

¹⁵ Voir à ce propos notre notice publiée dans le *Dictionnaire des auteurs algériens, 1990-2010* aux éditions Chihab, Alger : « Mourad Djebel », p. 144-147, in. *Dictionnaire des écrivains algériens de langue française, 1990-2010*, Sous la direction de Amina Azza Bekkat, Amrani Hatem, Bouanane Soumeiya, Bouzenada Leila, Kouider Rabah Sarah, Mouloudj Rim, Zeharaoui Meriem, Préface de Charles Bonn, Edition Chihab, Alger, 2014.

¹⁶ Djebel, M. (2001), (2009), *Les Sens Interdits*, Paris/Alger, La Différence/ Barzakh.

cristallisée autour d'images traumatiques : l'agression de Yasmina, l'assassinat de Larbi et Nabile dans la ville de Constantine depuis les émeutes de 1986 aux éclatements du Fis en 1991. Sensation de vertige à sortir et expulser ce que le silence a posé strate par strate au fond d'une mémoire qui se répétant et se tendant tel un arc de plus en plus ployé, se remémore et se souvient encore, image réimprimée et palimpseste. Maroued hors de lui pour mieux expulser ce qui l'habite, ceux qui l'habitent : spectre, mort et sang. Sang virginal de Yasmina sur la dune, sang sacrificiel de Larbi et Nabil, spectre de ces amis qu'ils continuent à accompagner dans les marches nocturnes et ecmnésiques de la remémoire sur le pont suspendu. Suspens d'une mémoire traumatique et pathétique. La répétition n'est pas effet de style mais procédé poétique, la transe de la mémoire qui répète, reprend en écho tout en accélérant le rythme. C'est pourquoi, l'auteur continue de lier cette transe au coït, la mémoire donnant des coups au récit comme Maroued transperça Yasmina sur la Dune. Nouveau vestige et nouvel *atlatl*.

*Les Cinq et une nuits de Shabraçède*¹⁷ expose la transformation du trauma enkylosé. Cirta est devenue gangrène et tumeur alimentant le rat, devenu figure du mal-être et du malaise. « (...) il a franchi un cap, (...) le vers est dans le fruit, que c'est là la trajectoire de laquelle on ne revient pas si elle se prolonge, l'autodestruction est marche »¹⁸. Ainsi, la transe n'a pas suffi, et au lieu de se morfondre dans le cocon de la vieille casbah de Constantine le trauma devenu étincelante douleur s'expose *au dedans* de Maroued sous l'image d'un rat. Tel la taupe de Mohamed Dib, le rat dévore, grignote et troue l'intime, le secret et l'intérieur des strates. Cependant, bien que la taupe soit métaphore de la lutte algérienne, le rat est métonymie de sa défaite, d'une autre lutte qui sous la plume djebelienne ne mène à aucune victoire. « Parler de tout sauf de lui-même, refuser aux souvenirs la possibilité de se frayer un chemin dans le basalte qui l'a envahi de l'intérieur. En aucun cas les laisser entamer leur travail de fourmis pour creuser un tunnel jusqu'à lui »¹⁹.

Le souvenir de son *trauma* est si important que « le chemin des souvenirs interminables et inextricables n'est pas le plus court, pourtant c'est peut-être le seul qui lui (et nous) permettrait d'en venir au présent avec son bubon »²⁰.

Le présent n'est pas évité mais dévié, pour venir à lui il faut remonter tout une archéologie de sens – *sens interdits* – réunissant les deux amants

¹⁷ Djebel, M. (2005), *Les Cinq et une nuits de Shabraçède*, Paris, La Différence.

¹⁸ *Ibid.*, p. 34

¹⁹ *Ibid.*, p. 17.

²⁰ *Ibid.*, p. 13.

et liant non plus le participe passé au participe présent, mais le vide et l'abstrait au concret et au tactile.

Quel corps est présenté dans ses romans ? Comment cette exposition permet-elle de lire une nouveauté thématique ? Nous pouvons voir une dualité qui expose le corps en miroir : le corps comme objet érotique et comme sujet mnésique. C'est que le personnage djebelien *est* un corps et *a* un corps. Être comme existence pure et vivre ses sensations contre la mort ambiante et la terreur. Avoir pour mieux posséder et accéder aux souvenirs. Objet, sujet. Le corps est obsédant, car, c'est à travers lui que le personnage djebelien se souvient. Le corps est le *medium* du souvenir pour mieux faire agir son *punctum*.

L'objet érotique : le corps du désir ou le désir du corps-objet

« Je ne suis que l'appendice de mon ombre »²¹.

Être un corps

Se présentent trois corps érotiques dans le roman djebelien :

- Le corps érotique : tout particulièrement dans *Les Cinq et une nuits de Shabrazède* où se présentent dès l'enjeu paratextuel « les nuits » qui réunissent les deux amants dans l'hôtel de la falaise à Annaba. Dans *Les Sens interdits*, les soirées de Maroued avec Yasmina et Rym ;
- Le corps meurtri : dans les deux romans, le corps djebelien est objet de blessures, qu'ils s'agissent d'agression, d'assassinat ou de suicide ;
- Le corps assis : c'est par la narration que l'on comprend que les conditions du récit et de la remémoration passent par la posture statique.

Trois corps pour une mémoire partagée et léguée comme don. Le corps se partage, s'offre, se donne. La poétique érotique comme promesse de souvenir, le souvenir du corps est dans une présentification du corps. Il est obsédant et s'impose à la mémoire.

C'est la relation amoureuse qui place de manière directe la poétique du texte. Le roman *Les cinq et une nuits de Shabrazède* est un souvenir de la relation entre Shahrayar et Shahrazède, et une ébauche de celle à venir entre Shahrayar et la narratrice. La poétique de l'amour ne peut se faire sans la poétique de l'érotisme, et l'*Eros* ne peut s'étudier sans être opposé au *Thanatos*. Les récits sont parsemés de coïts, le texte est érotique, sexuel et sensuel.

²¹ Djebel, M. (2001), (2009), *op.cit.*, p. 306.

Les coïts se déroulent principalement lors du « cycle des nuits ». Loundja réveille Shahrayar par la sexualité. Les coïts sont décrits de manière haletante, assoiffée, directe par une femme.

« Elle lui essuie avec application les cheveux, les mouvements de ses bras et de ses mains rapides et vifs du début se font plus lents, plus amples, sous l'effet du désir »²².

« Le désir germa en moi au même moment que la frayeur provoquée par la seconde vague conquérante qui voulait me le ravir. A parts égales ou non, les deux sentiments soulevèrent mon cœur, mes sens, tout en moi jusqu'à mes seins »²³.

La particularité de l'érographie du texte tient du fait qu'elle soit tenue par une femme. *Eros* devient femme. Il ne s'agit pas de lire le désir d'un homme mais sentir le désir d'une femme pour un homme à travers le désir qu'elle suscite en lui.

« Je sentis sur mon corps ses mains pleines de désir. J'entendis sa voix me dire auparavant "Il nous restera la poésie" et mon baiser n'en était que plus ardent. Il nous restera la Poésie de ce moment aussi »²⁴.

Cependant, opposé à cette écriture au présent des coïts se place le délire paramnésique de Shahrayar qui dans ces Carnets installe le manque de Loundja dans un manque sexuel et dans un coït des plus fantasmé et fantasmagorique. Loundja se déploie par ses sens comme une nova. À la page suivante, la fantasmagorie se transforme en cauchemar et le coït en rituel sorcier. L'écriture de Shahrayar évacue la vie de l'*Eros* pour ne le rendre que dans les sens artificiels, hallucinés et ecmnésiques. Cependant, la sexualité (même fantasmée) sauve Shahrayar. C'est par le contact de la peau, et ainsi le toucher que le personnage masculin revient à la réalité :

« Un léger sursaut parcourt son dos, il se rend compte qu'il a oublié sa présence bien que leurs jambes soient en contact »²⁵.

Loundja se sert du corps pour sauver Shahrayar :

« Comme si elle essayait par-là d'aspirer par sa peau ce qui le tourmente tant, cet abîme insondable, ce monde invisible, d'absorber par son long corps svelte ce magma brûlant qui l'habite. Peut-être l'absorber lui entier dans son corps, pour que son sang à elle puise le recréer ou du moins le filtrer, le purifier en quelque sorte »²⁶.

²² Djebel, M. (2005), *op.cit.*, p. 75.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibid.*, p. 165.

²⁵ *Ibid.*, p. 97.

²⁶ *Ibid.*, p. 177.

Le roman montre comment, dévasté par la mort et l'angoisse, Shahrayar renaît par et pour la sexualité. La sexualité est replacée dans son rôle premier, celui de moteur de vie.

« Le combat de sa jambe avec celle de Shahrâzède, ainsi que son propre corps, le rapatriement de nouveau vers la réalité »²⁷.

« Pendant ces cinq nuits elle avait aspiré en elle par son corps et son esprit beaucoup de ce qui me rongait »²⁸.

L'éternelle opposition entre Eros et Thanatos se présente dans le texte : « Comme s'il cherchait la mort, ou qu'il lui reprochait de ne pas s'aligner sur ses listes »²⁹.

« J'en vins même à penser que la mort que lui envisageait, parce que volontaire, ne relevant que de sa décision, était peut être le seul moyen qu'il avait trouvé d'échapper à cette condition d'objet ou de chose et de prouver son humanité, sa volonté »³⁰.

Shahrayar expose cette nécessité de l'*Eros* pour contrer la mort dans une apologie de la sexualité :

La seule dimension humaine, le corps et le désir d'une femme quelque que soit la géographie de sa naissance. Saillir ou mourir, that's the question.

L'érographie permet, dans son écriture au présent, de contrer Thanatos, non plus dans une lutte de la vie contre la mort, mais une lutte de la vie contre la mémoire. Il s'agit avant tout de ramener dans le présent du corps et de la sexualité l'humanité et l'individualité perdus dans le passé et dans les souvenirs. La lutte mythique est transgressée, Eros devenue femme se bat contre *memoria*. La mémoire marque la nomination sexuelle, la mémoire est féminine et masculine. Cette ambivalence sexuelle de l'*Eros* instaure celle de l'absence/présence installant la fragmentation de la mémoire. La mémoire se présente dans le flux et le reflux de sa présence. Absente, c'est le présent qui se dévoile.

Une autre lutte du corps de se présente dans le roman : celui du corps contre le rat qui symbolise toute l'angoisse morbide et funèbre du personnage masculin, Shahrayar cet autre Maroued.

« Êtreindre sans réserve le rat tentaculaire qui ronge mes entrailles substituant ses yeux aux miens »³¹.

²⁷ *Ibid.*, p. 82.

²⁸ *Ibid.*, p. 335.

²⁹ *Ibid.*, p. 230.

³⁰ *Ibid.*, p. 281.

³¹ *Ibid.*, p. 94.

« [Le rat] a rongé le duodérum, le rectum, les viscères avec leurs merdes, l'estomac avec ses aliments à demi décomposés, il a tant creusé de galeries qu'à la fin je sentais le rat à l'intérieur de moi parcourant mes boyaux creux »³².

« Les premiers organes qu'il rongea furent mon cœur, mon sexe et mes yeux qu'il réduisit à de simples vitres entre lui et le monde »³³.

Ce rat est le symbole de la mort qui entoure le personnage principal. Le rat qui ronge le corps comme le souvenir qui gangrène la mémoire, le souvenir de l'assassinat de ses amis, de l'agression de Yasmina, épisodes qui se déroulent dans le premier roman.

Cette obsession du corps meurtri s'expose aussi dans les textes poétiques de l'auteur, dans son recueil *Les Paludiques* :

En Autodafé
Je macère dans mes fièvres
Et grelotte le corps
Et sautille la flamme
Et résonnent les machettes
Et bruissent les salves
Et crépitent
Les chairs calcinées
De mon cadavre sidéral
Le papier et l'encre
N'en furent que
Conséquences paludiques
Avant d'en advenir l'essence
Et le chancre
Et l'enfance de la trame³⁴.

Les Sens interdits proposent une autre lecture du corps érotique. Alors que *Les Cinq et une nuit* proposent une lecture sensuelle et sexuelle, le premier roman propose une lecture plus sensitive. Le corps y est plus meurtri, blessé et touché. D'une part, par l'agression *leitmotiv* du roman de Yasmina et l'assassinat de Larbi et Nabile, d'autre part, par le titre même qui convoquent une rupture de liberté des sens. Les sens interdits comme une impossibilité de vivre son corps, d'obtenir son corps et de le

³² *Ibid.*, p. 208.

³³ *Ibid.*, p. 208-209.

³⁴ Djebel, M (2006), *Les Paludiques*, Paris, La Différence, p. 7.

posséder, au-delà de la lecture récurrente des deux panneaux de circulation stop et sens interdits qui font faire demi-tour aux personnages sur le pont de Constantine.

Dès l'incipit le corps est convoqué. *Ils ont failli la tuer cet après-midi*. Cet incipit sera repris dans la clausule et à de nombreuses reprises dans le roman³⁵. Une sorte de boucle bouclée du souvenir, cependant que se posent des différences de lexies. Une reprise, répétition et modulation (on ne se souvient pas du détail mais de l'ensemble, ce qui explique l'usage de la parasyonymie pour jouer du semblable tout en mettant en exergue la différence).

La *remémoire* dans le roman djebelien déploie tout un réseau sémantique et sémiotique qui ne demande pas de rendre compte d'une chronologie d'événements mais d'une archéologie de sens. Ce n'est pas le sensitif souvenir que la *remémoire* s'installe subsumant les arcanes les plus fortes du présent, ne laissant qu'une architecturale trame qui ne déconstruit pas mais organise le passé en strates dans lesquelles s'insinue le présent dans l'ecmnésie insomniaque et funambule de ce personnage dont on apprend moins sur lui que sur ses sens et sentiments. Maroued, le désir, le désiré qui ne poursuit dans tous ses écrits depuis l'ébauche de pièce *Génération du silence*, ses carnets et autres poèmes qu'un même inachevé, qu'une même absence qui au lieu de marquer son présent, répète et reprend sa remémoire.

Se souvenir n'est pas vivre mais attendre la promesse d'une hallucination sensitive, reformer un fatras en monde, une utopie en réalité. Le roman djebelien cherche moins à « dire vrai » la mémoire qu'à la purger, car « il n'est pas question d'oubli »³⁶. Oublier pour le personnage djebelien tendrait à réfuter l'existence même, puisque se souvenir c'est exister. Etre *dans* et *par* l'absence afin de mieux exorciser les douleurs, le *pathos* et le *trauma*. Si le récit est boucle répétitive et inlassablement itérative, c'est qu'il ne raconte pas une histoire mais démêle l'écheveau mnésique d'une troublante archéologie ; non plus, archéologie des événements mais bien, ceux des sens.

³⁵ Cette phrase est reprise aux pages 10, 12, 16, 19, 81, 117, 120, 191, 208 et 210.

³⁶ Cette phrase, à l'égale de « ils ont failli la tuer cet après-midi », est reprise à différentes occurrences aux pages 318, 319 et 320.

La géométrie-géographie de la mémoire :

« Bien sûr les toits ont disparu, le crachin aussi, les murs ne tarderont pas à s'effacer, le rectangle de la fenêtre de même... C'est un autre rectangle, d'une autre fenêtre, d'une autre chambre, dans une autre ville, dans un autre pays, où il regarde un autre lui-même regarder la lumière de l'éclairage public distillé par les persiennes se projeter en rectangle sur le mur du fond contre lequel est accolé son lit »³⁷.

Le toucher, les sens se veulent de cette manière plus tactiles par logique cependant qu'ils déploient une autre symbolique. En effet, par le toucher les personnages apprivoisent et domptent leurs univers restreints- le cocon fœtal qui les protège depuis la bouteille de mauvais vin jusque la peau d'un amant. Le toucher est là pour matérialiser l'autre dans notre présence, toucher l'autre pour le rendre vrai. Si Maroued réalise la mort de Nabil et Larbi, c'est en rentrant en contact avec la matière visqueuse de la mare de sang qui entoure ses deux amis. Toucher Yasmina est une résurrection lors de sa réapparition à Constantine, la toucher et la prendre est une façon de contrecarrer la machine morbide et funèbre qui entoure Maroued.

La vue est obsession par les élaborations de formes et de structures (le pont Sidi Rached et Sidi M'cid sont objets de descriptions physiques précises et détaillées qui permettent de rendre compte d'une photographie instantanée et d'une focalisation interne en format loupe ; d'une certaine manière, Maroued regarde et la description propose un *regard indirect libre*³⁸).

L'ouïe est le sens le plus important et le plus symbolique des romans djebeliens. C'est par et à travers elle que se déploie le récit et la trame. On écoute les souvenirs, on entend la voix, on perçoit les spectres, on discerne le tumulte, on saisit la peur. Le personnage est double et doublé. Double car il est dans une posture duelle : il écoute et il parle ; doublé par « le personnage constamment présenté comme le partenaire indispensable, l'adjuvant presque nécessaire de cette injonction de dire vrai sur soi-même »³⁹. La pratique de dire vrai sur soi-même « [prend] appui sur et face à la présence de l'autre, de l'autre qui écoute, de l'autre

³⁷ Djebel, M. (2001), (2009), *op.cit.*, p. 39.

³⁸ Nous pouvons retrouver ce type de focalisation dans la description flaubertienne. Nous pensons, alors, au regard de Frédéric Moreau dans les descriptions de Paris en pleine crise de la commune - même focalisation panoramique indirectement proposée via une utilisation d'une peinture urbaine et d'un instantané des pensées.

³⁹ Foucault, M. (2008), *Le gouvernement de soi et des autres : Cours au Collège de France (1982-1983)*, Paris, Seuil, Gallimard, coll. « Hautes études ».

qui enjoint à parler et l'autre qui parle lui-même »⁴⁰. Le souvenir imposé au corps empêche celui-ci d'être dans le présent :

« Mais tu parles à moi ou à tes fantômes ? »⁴¹.

Le corps érotique est objet sensible, il est une entité qui permet au roman de se déployer. Le sujet quant à lui existe dans le temps et l'espace ; s'impose ainsi une transfiguration : vivre par le sens dans l'éclatement des acceptions. Le corps vit et interagit.

Le corps explique la société. Mourad Djebel en proposant lecture de la vie d'étudiants constantinois durant les années 80, démontrent aussi les moyens de vie. Une scène toute particulière décrivant l'état des portes des toilettes qui ferait penser aujourd'hui au mur de Facebook où sont écrits toute sorte de messages à caractère sexuel et d'appel à la sexualité. Outrance des mots pour mieux montrer le barrage à la liberté du corps, *sens interdits* et ainsi interdiction du corps dans ses tabous qui ne peut s'exprimer que dans l'outrance.

L'outrance itérative du roman djebelien est la blessure : agression, meurtre, suicide, le refus de l'être. Le corps djebelien ne se défend pas. Il est perdu. L'agression de Yasmina répété à plusieurs reprises dans le texte montre comment le corps de la femme est touché par l'intégrisme et les pensées arriérées.

« Trahissant une frustration chronique et malade traquant dans chaque femme rien qu'une fente diabolisée car convoitée et inaccessible »⁴².

« Que fait cette nue parmi nous ? Sortez la, sortez la... »⁴³.

« Les images ne laissaient pas de répit, explosant en moi, me forçant à revoir continuellement la scène de l'après-midi qui était et est aujourd'hui encore en surimpression dans mémoire immédiate, ciselée et transcrite à même ma peau »⁴⁴.

Cependant, opposée à cette agression, le corps de la femme est fantasme et force. Loundja, personnage des *Cinq et une nuits de Shahrazède*, est reprise dans l'image de femmes fortes de l'histoire. La femme métaphore de toutes les femmes : Shahrazède qui combat par les mots. Jocaste, Cléopâtre, Dihya, la Kahéna, qui combat une armée, Psyché qui combat et lutte par différentes épreuves pour reconquérir *Eros*⁴⁵. Dans

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Djebel, M. (2001), (2009), *op.cit.*, p. 216.

⁴² *Ibid.*, p. 16.

⁴³ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁵ Cette longue métaphore filée est présente dans le roman des pages 245 à 251, dans le cœur du « Carnet I de Shahrayar ».

Les Sens Interdits, Yasmina est l'objet de toutes les attentions du groupe d'amis.

« Elle était la demi-soeur de Nabile, et tout de suite, au premier regard, chacun de nous la voulait sœur et amante, cette forme de lien suprême et incestueux »⁴⁶.

La sensualité dans le roman djebélien est une remémoration et, ainsi, une mise en scène mnésique détaillée dans et par les sens pour mieux donner à voir le corps comme objet sensoriel. Erotique de la vie comme expression concrète de l'existence, le corps est un dernier rempart contre la barbarie et l'intégrisme. Sa monstration devient manifestation tangible d'une ontologie active, mouvante et vive. Le corps est incarnation d'un combat, le coït métaphore de la lutte contre la mort. Comme la scène d'amour entre Maroued et Yasmina sur la dune à Taghit après l'assassinat de Larbi et Nabil ou la scène d'amour avec Loundja sur la plage. La mer et la dune comme *rive sauvage*⁴⁷ du corps, sable comme palimpseste des *atlals* du corps : inscrire la vie en écriture éphémère pour effacer les marques profondes et inaltérables de la mort.

La rupture entre la vie présente active et corporelle et le temps présent de la mémoire : le corps est une épochalité du ressenti. C'est pour cela que l'auteur use du participe présent, le corps souvenu ne peut qu'être présentifié. Comme il nous l'expliquait dans notre entretien⁴⁸ :

« [dans] les Sens Interdits, on partait du passé pour aller dans le présent à travers le jeu du temps de l'écriture. Dans le même paragraphe ou la même phrase qui racontait des événements « révolus » on trouvait l'imparfait et/ou le passé simple pour le début puis arrivait en force le participe présent parce que Maroued racontait le passé, et vivait sa mémoire. Le présent devenait mémoire et la mémoire présent. Il y a eu contamination du présent par le passé. L'utilisation du participe présent est une façon de faire participer le passé au présent jusqu'à le prendre en otage. C'est pourquoi j'ai utilisé un terme particulier la « remémoire ». Dans *Les Cinq et une nuits* (sauf les contes proprement dit) le procédé de débiter la phrase à l'imparfait ou au passé composé ou simple était le même mais le jeu des temps différait car le participe présent a cédé carrément la place au présent de l'indicatif, surtout dans les passages où Loundja parlait d'elle-même et de son passé commun avec Shahrayar,

⁴⁶ Djebel, M. (2001), (2009), *op.cit.*, p. 15.

⁴⁷ Nous faisons, ici, référence au roman de Mohammed Dib, *Cours sur la rive sauvage*, publié en 1958 aux éditions du Seuil.

⁴⁸ Il s'agit d'un entretien inédit que nous avons effectué avec l'auteur dans le cadre de notre recherche en Master au CIEF, Paris Sorbonne en 2007, sous la direction de Beida Chikhi intitulé « La poétique de la mémoire, palimpseste et réécriture dans les Cinq et une nuits de Mourad Djebel ».

façons d'accentuer cette prise d'otage du présent par le passé jusqu'au trouble psychologique du personnage ».

Le sujet mnésique : le corps-texte palimpseste

« (...) une réminiscence explosant dans mon cerveau dans mon corps dans mon être, réveillant mes spectres »⁴⁹.

Avoir un corps, être ce corps

Le personnage djebelien est un sujet mnésique : c'est par ce qu'il *écrit* que le personnage *se souvient*. Le souvenir serait, ainsi, matérialisé non dans les images qui le construisent, mais dans les mots qui le figurent. Il est dans la *remémoire*. « En présentant sa propre élaboration de la mémoire nommée remémoire, Mourad Djebel déploie ses romans dans l'écriture modale d'une reprise du même »⁵⁰.

Dans *Les sens interdits*, Yasmina est transfigurée en Constantine :

« Quand je revois le rocher, c'est Yasmina qui apparaît, quand je repense à Yasmina, c'est la ville et son rocher qui se réinventent dans ma fascination obsessionnelle »⁵¹.

Et c'est par le corps que se transmet le souvenir. Cependant, c'est dans une position statique que le souvenir surgit. Assis, prostré, la remémoire est figée pour mieux faire vivre le corps souvenu. Le souvenir comme présentification du corps, l'ecmnésie comme présentation et reviviscence du corps.

Cependant, il existe plusieurs mémoires, trois selon Quignard :

« [a]ussi faut-il dénombrer au moins trois mémoires : la mémoire de ce qui n'a jamais été (le fantasme) ; la mémoire de ce qui a été (la vérité) ; la mémoire de ce qu'on n'a pu recevoir (la réalité). Un souvenir est à chaque fois autre qu'une trace mnésique inerte mise au jour sous les yeux d'une tête qui se tourne en arrière vers l'enfer. Pour que cette trace revienne, il faut que l'hallucination qui nie la perte ait subi une si terrible carence, un si douloureux sevrage, une si intolérable faim, qu'elle en vienne à voir la chose qui n'est pas à et à la retracer »⁵².

⁴⁹ Djebel, M. (2001), (2009), *op.cit.*, p. 22

⁵⁰ Tebbani, L.-N. (2014), « La nouvelle littérature algérienne ou le procédé poétique de l'altérité, passer de l'écriture de l'Autre à l'écrire autrement », in Imorou, A. (dir), *La littérature africaine francophone Mesures d'une présence au monde*, Editions Universitaire de Dijon, Collections Ecritures, p. 61-73, p. 70.

⁵¹ Djebel, M. (2001), (2009), *op.cit.*, p. 210.

⁵² Quignard, P. (1993), *Le nom sur le bout de la langue*, Paris, Folio, Gallimard, p. 66.

La mémoire djebelienne est, aussi, multiple. C'est ainsi que Maroued, le personnage principal, à travers tout un travail isotopique pour marquer la perte de repères, de *sens* expose son hybridité :

« Une conscience ou une mémoire fragmentée et fragmentaire (comme un carreau de parcheminé en toile d'araignée, qui, sans tomber en petits bouts, n'est plus que le résultat d'un impact et la juxtaposition de bris retenus par mitoyenneté) : ces autres moi, éparpillés dans plusieurs registres inextricables, ou plutôt ces tout court, imprécis, diffus, qui s'expriment tous à travers un moi ou un je problématique⁵³ et qui n'ont pas pu ou voulu consommer l'écoulement du temps, vivant tous au même degré, au même plan, refusant toute tentative d'agglomération ou de fossilisation dans un arrière-plan qui leur donnera peut-être un semblant de la cohérence requise »⁵⁴ (l'on peut noter les vocables qui permettent une mise en relief concrète d'un poétique fragmentaire).

La mémoire est brisée tout en soumettant le souvenant. Le corps-sujet mnésique s'impose la *rémemoire*, lui est soumis (Objectum).

« (...) une réminiscence explosant dans mon cerveau dans mon corps dans mon être, réveillant mes spectres »⁵⁵.

« Assis maintenant sur le rebord de la mémoire, son corps ne cesse de changer de position »⁵⁶.

Dès l'incipit des *Cinq et une nuits de Shabrazède*, le corps est convoqué dans sa meurtrissure et sa douleur pour invoquer la mémoire et le souvenir dans une comparaison personnifiée :

« Bouche déformée par une grimace. L'œil brillant. Le visage mouillé. Les doigts de sa main droite écorchés, saignant si peu par rapport au torrent de sa mémoire, enserrent en tenaille d'acier les pages d'une longue lettre, ceux de la main gauche prolongeant le contact avec une grande enveloppe jaune »⁵⁷.

La reviviscence d'avoir un corps et de la relation amoureuse est d'autant plus douloureuse qu'elle impose le passé dans le présent. Un présent qui n'est plus que souvenir du corps et de relation amoureuse. Maroued par exemple s'imagine être avec Yasmina alors qu'il est seul :

⁵³ Trop problématique pour avoir consacré sa naissance dans le sang à partir d'un nous hélas pesant et aliénant de par ce qu'il recèle d'archaïque.

⁵⁴ Djebel, M. (2001), (2009), *op.cit.*, p. 38. L'on peut noter les vocables soulignés par nous qui permettent une mise en relief concrète d'une poétique fragmentaire.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 316.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁷ Djebel, M. (2005), *op.cit.*, p. 9.

« refermant les yeux et se retrouvant avec elle »⁵⁸.

« Et Maroued après maintes hésitations et conflits internes (comme si en lui deux volontés extérieures, deux entités distinctes, luttait l'une contre l'autre par tous les moyens possibles et imaginables en ayant recours tout autant à la ruse qu'à la raison. L'une cherchant à lui faire admettre qu'il était seul et l'autre, celle qui réussissait à l'emporter sur le moment, le convainquant de la présence de Yasmina avec lui (...), ce n'était pas par crainte de perdre Yasmina qu'il se l'imaginait encore avec lui cette nuit-là, c'était par refus d'être repris dans le quotidien de la vie et surtout de la mort »⁵⁹.

« (...) Maroued continuait néanmoins à dérouler la bande des cinq derniers mois. Assis dans cette forme d'irréalité ou de semi-éveil centuplé par la semi-obscurité, les yeux clos (l'entité qui l'emportait encore, cherchant à consolider son emprise sur lui ayant recours à une ruse (un des éléments d'une mise en scène), lui suggérant d'abaisser ses paupières, et de tourner son regard vers l'intérieur de lui-même pour éviter toute interférence, silencieux, refusant d'admettre qu'elle ne fût plus là, croyant vivre encore dans cette même présence de Yasmina (...) »⁶⁰.

La mémoire est, ainsi, enclose dans le corps lui-même.

Alors même qu'il est avec une autre femme à Paris, c'est Yasmina qui s'impose dans l'ecmnésie :

« Et moi, me laissant faire, guider par elle, (...), je me demande, comme si la réalité s'effilochait encore, suis-je suis un canapé dans une chambre parisienne ou sur une dune énorme à la lisière de l'erg occidental ? Luttant contre ce jaillissement de la remémoire, mes tentatives furent vaines et la dune l'emporta (...) »⁶¹.

Mourad Djebel, dans notre entretien⁶², explique comment la mémoire devient un enfermement et une douleur : « [l]es personnages (...) sont chargés par leur propre mémoire car les événements passés de leur vie ne sont pas digérés. Face au présent, il y a lutte avec cette perpétuelle mémoire. La mémoire ne veut pas être mémoire mais cherche à se reproduire indéfiniment et ce trop-plein de mémoire peut empêcher de vivre. La mémoire est parfois pour l'individu un poids ». (En lui-même, pouvons-nous rajouter).

Non seulement, la mémoire est un poids mais surtout une plaie :

⁵⁸ Djebel, M. (2001), (2009), *op.cit.*, p. 45.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 49.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 62.

⁶¹ *Ibid.*, p. 46.

⁶² *Ibidem.*

« La plaie de sa mémoire toujours ouverte après tant de désastre »⁶³
« (...) depuis leur mort et ta disparition je vis comme corrodé, comme limé par molécules. Les corps et les membres, telles de la peinture en cloque, se détachent en plaques du mien pour s'entasser sur les trottoirs (...) »⁶⁴.

« Ne me restait alors que de porter dans mon flanc non comme une blessure, non comme une nostalgie, mais une condamnation imprescriptible »⁶⁵.

La mémoire est une douleur physique qui, continuellement, déplace le corps du présent vers le passé.

« Et ne sachant plus si je parlais à Anisse ou à Coralie, ou si j'étais sous la moustiquaire à Abomey, ou encore dans mon huis clos avec eux deux dans cette chambre (...) »⁶⁶ : l'usage de la conjonction de coordination [ou] marque, à la fois, une lecture exclusive et inclusive. Le passage panoramique imposé par les itérations de la conjonction joue d'une conglomération spatiotemporelle qui montre bien, comment Maroued est perdu et enclos dans les strates mnésiques et l'errance sensitive.

Les cinq et une nuits de Shabrazède proposent le même travail de déplacement.

« Quittant sans transport la salle de bain et mon corps »⁶⁷.

« Je ne suis plus dans mon présent mais avec leurs fantômes dans la 451, la chambre bleue »⁶⁸.

« Aspiré sans armes, ni bagages, se débarrassant sans même en être conscient du présent et de son support physique, et traverser une nouvelle fois la mémoire »⁶⁹.

« Tu lis " cela te rappelle... " Inscrite la phrase en lettres perspectives menant au gros plan sur l'enfance, et tu fais le cadreur avec ta remémoire »⁷⁰.

Le personnage djebélien est ainsi dans l'obsession d'un corps-sujet mnésique. Nous avons pu voir que du corps objet érotique ne demeure, en définitive, que la douleur du souvenir qui se vit dans la chair. Le souvenir est douleur et empêche le personnage de vivre son présent.

⁶³ Djebel, M. (2001), (2009), *op.cit.*, p. 103.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 65.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 68.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 251.

⁶⁷ Djebel, M. (2005), *op.cit.*, p. 12.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 67.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 92.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 105-106.

L'outrance du corps et de sa douleur est un poids. Et comme le dit Maroued, personnage principal des *Sens interdits* : « Mais à aucune prix n'est prête ta mémoire »⁷¹.

D'autant qu'il vit conjointement avec la mort

« Alors de nouveau dans la chambre j'ai ameuté mes deux camarades – les morts, c'est aussi les plus vivants d'entre nous (...) »⁷².

« Et la nausée, me prenant par l'estomac, refoulant les aliments à moitié digérés qui l'encombraient, se propageant vers tous les autres organes, vers la plus petite particule de mon être – corps, esprit ou âme –, ébranlait mes fondations... Toute la rue me devenait nauséabonde, brumeuse, visqueuse, avec tous ses passants, ses habitants, ses magasins, ses animaux, ses regards grignotant. Une sorte de corps géant gangrené, vivant encore et regardant sa propre putréfaction »⁷³.

« (...) je me confondais à l'espace à en devenir partie intégrante, sculpté moi aussi dans une matière minérale »⁷⁴.

Cependant, cette douleur imposée par l'ecmnésie permet de mettre en exergue le corps-texte du roman.

Comme l'expose Axel Hammas « en ce sens, le "corps" est ce qui permet l'inscription de l'écriture sur la page du livre. Toute écriture donc contient d'ores et déjà en elle le corps de la lettre. Dans son essence, dans sa lettre même, l'écriture est estampillée de l'empreinte du corps. Des lors, écrire le corps ne constituerait qu'un redoublement, un prolongement du corps et une mise en abyme de l'écriture. A l'inverse, nous pouvons dire que tout corps est toujours déjà écrit, déjà défini par l'effet de langage, d'un nom propre qui l'assigne à jamais à un genre à la fois grammatical et sexuel »⁷⁵.

Le corps mnésique est celui du récit, l'érotique celui de l'écriture. L'image-chimère, autre imaginaire est à quêter dans les entre-deux du passé et du présent, dans les passages subtils de la mémoire et à la remémoire. Ce qui est souvenu est ressouvenu. Ce qui est présent est passé. Un changement poétique qui permet au roman de déployer une poétique de la mémoire plus proche du corps que de l'écrit. Le roman est un corps en souffrance qui se déploie sous le poids de la mémoire. Le corps s'écrit/s'écrit dans le souvenir.

Le corps-texte dévoilé, démasqué et ses blessures mises à nu,

⁷¹ Djebel, M. (2001), (2009), *op.cit.*, p. 111.

⁷² *Ibid.*, p. 78.

⁷³ *Ibid.*, p. 97.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 107.

⁷⁵ Hammas, A. (2003), *Images et écritures du corps dans l'œuvre romanesque de Tabar Ben Jelloun*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, p. 73.

s'approchent de la transcendance. Transcendance induite par la force du corps-texte à se détacher de la rigueur de l'instance narratrice. Sa transcendance comme objet sexué et sexuel se transmue dans une volonté de se donner sens par lui-même et en lui-même. Le nouveau roman algérien détruit, démoli et violé se déploie dans cette montée de sens qui lui offre une lecture libérée des codes préétablis, la poétique du chaos n'est pas étrangère à cette transcendance. Libérée des contraintes de la création, l'écriture du corps-texte s'ouvre, se libère, se décharge et se délivre.

Marc Gontard déploie une approche essentielle⁷⁶, celle d'une érotisation du texte et dès lors, pour nous, du corps-texte. C'est l'œuvre de Khatibi qui sert l'explication de l'auteur d'une métaphore de la page blanche comme *viol du signe*. De plus, toute la reprise du *Plaisir du texte* de Barthes⁷⁷, permet à Marc Gontard, d'exploiter l'orgasme scriptural à travers l'exposition et l'organisation interne du *corpus lexical*. Cette métaphore filée dans l'analyse de l'écriture, du *corpus* de l'œuvre, d'une érotique du texte est le fondement de notre étude, la violence du corps-texte du nouveau roman algérien se présentant alors comme le souligne l'auteur dans une « violence »⁷⁸. De la « graphie de l'horreur » de Rachid Mokhtari⁷⁹ à la graphie de la « violence » dans l'approche du chaos dans le nouveau roman algérien, il y a une grande différence. Alors que la graphie de l'Horreur s'arrête à la seule thématique de la terreur et de la Tragédie algérienne, la graphie de la « violence » que nous présentons, permet d'évacuer l'effet factuel pour entamer encore plus profondément l'analyse de l'écriture et de la création présente au cœur des romans.

Cette graphie de la « violence » du corps-texte *sexionné*⁸⁰ impose ses stigmates. Stigmates qui offrent aux romans une densité plus forte que la description morbide des massacres. Détruire la narration par la graphie de la violence est plus marquante visuellement, sensiblement qu'une description⁸¹. Ainsi, le corps exposé dans les romans de Mourad Djebel n'expose que la poétique pure de son auteur. La meurtrissure mise en avant est celle d'un texte devenu palimpseste des souffrances d'alors et d'avant.

⁷⁶ Gontard, M. (1981), *La violence du texte - Etude sur la littérature marocaine de langue française*, Paris, l'Harmattan.

⁷⁷ Barthes, R. (1973), *Le plaisir du texte*, Paris, Les Editions du Seuil.

⁷⁸ Terme inventé par Marc Gontard en référence à la réflexion derridienne du *a*, notamment avec la pensée de la *différance*.

⁷⁹ Mokhtari, R. (2003), *La graphie de l'horreur*, Alger, Casbah Edition.

⁸⁰ Maertens, J.-T. (1978), *Ritologiques 2, Le corps sexionné, Essai d'anthropologie des inscriptions génitales*, avec la collaboration de Marguerite Debilde, Paris, éd. Aubier Montaigne.

⁸¹ Voir à ce propos Tebbani L.-N. (2009), *Le vocabulaire érotique dans le nouveau roman algérien*, mémoire de Master de Langue Française, Paris, Sorbonne.

Conclusion

« Ce qui manque à la mémoire, c'est la remémoration, ou plutôt l'élaboration »⁸², explique Deleuze dans l'introduction de *Différence et répétition*. Mourad Djebel semble avoir pris à la lettre cette assertion. En effet, la *remémoraire* djebelienne, inscrite dans le corps même du personnage et *de facto*, dans le corps-texte du roman, déploie tout son syntagme pour mieux donner à voir sa béance : tout à la fois ici et ailleurs, tour à tour passé et présent, le corps vivant – érotique- et le corps errant – mnésique – se meuvent dans la monstration de leurs outrances. Tout à la fois dans l'excès de mémoire qui vient l'handicaper, lui déjà à la peine par le poids de ses blessures gangrénées ; dans la perception qu'il donne de lui entre le *vu* de ses désirs et plaisirs toujours maintenus à la dérive et le *reçu* de ses gages et de ses attentes.

Le corps djebelien soumis et soumettant se met en avant pour dire l'histoire propre de son personnage nomade dans le temps mais statique dans l'espace. Le corps mouvant n'est qu'une hallucination d'une entité clouée à sa peur.

Mourad Djebel, tout en donnant forme – « élaboration » pour reprendre Deleuze – à la mémoire, malmène le corps-texte du roman. Du corps blessé par la terreur de l'Histoire, ce n'est que le fragment qui peut le donner à voir. Fragment du silence, fragment de la perte, Mourad Djebel transforme des *atlals* en repères.

⁸² Deleuze, G. (1968), *Différence et répétition*, Paris, PUF, p. 24.

Bibliographie

- Barthes, R. (1973), *Le plaisir du texte*, Paris, éd. Seuil
- Bazié, I. (2005) (dir.), *Le corps dans les littératures francophones*, Volume 41, numéro 2, p. 9-24 Evelyne Buissière, http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/file/cours_corps_ebuissiere.pdf
- Chebel, M. (1984), *Le corps en Islam*, Paris, PUF.
- Deleuze, G. (1968), *Différence et répétition*, Paris, PUF.
- Djebel, M. (2006), *Les Paludiques*, Paris, La Différence (Poésie).
- (2005), *Les Cinq et une nuits de Shabrazède*, Paris, La Différence.
- (2001), *Les sens interdits*, Paris, La Différence.
- Fintz, C. (2009), « Les imaginaires des corps dans la relation littéraire. Approche socio-imaginaire d'une corporéité partagée », in *Littérature* 1/2009, n° 153, p. 114-131.
- Foucault, M. (2008), *Le gouvernement de soi et des autres : Cours au Collège de France (1982-1983)*, Paris, Seuil, Gallimard, coll. « Hautes études ».
- Gontard, M. (1981), *La violence du texte - Etude sur la littérature marocaine de langue française*, Paris, l'Harmattan.
- Hammas, A. (2003), *Images et écritures du corps dans l'œuvre romanesque de Tabar Ben Jelloun*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses.
- Hamon, P. (1977) « pour un statut sémiologique du personnage », in Barthes, R., et al., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, p. 115-180.
- Le Breton, D. (1992), *La sociologie du Corps*, Paris, PUF, coll. Que Sais-je ?
- Maertens, J.-T. (1978), *Ritologiques 2, Le corps sexionné, Essai d'anthropologie des inscriptions génitales*, avec la collaboration de Marguerite Debilde, Paris, éd. Aubier Montaigne.
- Mokhtari, R. (2003), *La graphie de l'horreur*, Alger, Casbah Edition.
- Molinié, G. (1998), *Sémiostylistique*, Paris, PUF.
- Quignard, P. (1993), *Le nom sur le bout de la langue*, Paris, Folio, Gallimard.
- Tebbani, L.-N. (2014), « Mourad Djebel », in Azza- Bekkat, A. ; Amrani, H. ; Bouanane, S. ; Bouzenada, L., Kouider-Rabah, S. ; Mouloudj, R. et Zeharaoui, M., *Dictionnaire des écrivains algériens de langue française, 1990-2010*, Préface de Charles Bonn, Alger, éd. Chihab.
- (2014), « Le nouveau roman algérien : entre la mémoire de l'événement et la fable du récit, naissance d'une nouvelle poétique », in Daoud, M. et Bendjelid, F. (dir), *Le roman algérien de 1990 à nos jours : faits et témoignages dans les écritures fictionnelles*, Oran, éd. Centre de recherche en anthropologie sociale et culturelle, p. 52-53.
- (2014), « La nouvelle littérature algérienne ou le procédé poétique de l'altérité, passer de l'écriture de l'Autre à l'écrire autrement », in

Imorou, A (dir), *La littérature africaine francophone Mesures d'une présence au monde*, Dijon, Editions Universitaire de Collections Ecritures, p. 61-73.

————— (2009), *Le vocabulaire érotique dans le nouveau roman algérien*, mémoire de Master de Langue Française, Paris-Sorbonne, sous la direction de Georges Molinié.

————— (2007), *La poétique de la mémoire, palimpseste et réécriture dans les Cinq et une nuits de Mourad Djebel*, mémoire de Master en littératures francophone, Paris-Sorbonne (CIEF), sous la direction de Beida Chikhi.