

**LE RENOUVELLEMENT DU GENRE ROMANESQUE
DANS LES ECRITURES DE L'APRES-URGENCE.
CAS DE MEJNOUN DE BOUZIANE BEN ACHOUR.**

Pr BENDJELID Faouzia
Université d'Oran 2, Algérie
bendjelid.f@gmail.com

Résumé : L'objectif de notre article a été de montrer les mutations qui se sont opérées dans l'écriture du roman actuellement à travers un exemple : Mèjnoun de Bouziane Ben Achour. En effet, force est de constater que dans le champ littéraire contemporain une nouvelle écriture aux techniques variables et variées est née après le roman de l'urgence des années 90 dont la principale caractéristique était d'apporter des témoignages sur les événements sanglants qui ont secoué l'Algérie suite au déferlement d'un terrorisme barbare. Mèjnoun s'inscrit dans le sillage du renouvellement esthétique à l'ère de la mondialisation. Nous avons questionné ce roman sur les mécanismes qui fondent la nouveauté romanesque par la mise en œuvre d'une stratégie d'écriture qui interroge ses modalités génériques.

Mots-clés : Roman - renouvellement esthétique - théorie du regard - discours intérieur- fragmentation - déconstruction.

Abstract: The objective of our article was to show the changes that took place in the writing of the novel currently through an example: Mèjnoun Bouziane Ben Achour. Indeed, it is clear that in the contemporary literary field a new writing with varied and varied techniques was born after the novel of the urgency of the 90s whose main characteristic was to bring testimony on the bloody events that shook Algeria following the onslaught of barbaric terrorism. Mèjnouns inside in the wake of aesthetic renewal in the era of globalization. We questioned this novel about the mechanisms that found novelty novelty by implementing a writing strategy that questions its generic terms.

Keywords : Novel - aesthetic renewal - gaze theory - inner speech - fragmentation - deconstruction.

Depuis son émergence, la littérature maghrébine d'expression française s'inscrit dans des rapports de séduction et de violence relativement à la langue française et à l'écriture du roman. Le Français, perçu comme langue de séduction, permet aux écrivains maghrébins de saisir les opportunités de pouvoir écrire, se dire en toute liberté dans la langue de l'Autre par rapport à la langue d'origine qui charrie dans son espace culturel les interdits et les tabous de ses traditions et normes de vie. Aussi, aux conventions littéraires, l'imaginaire des auteurs fait-il subir toutes les transgressions signifiantes le signe maghrébin, une véritable « guérilla linguistique » *selon les propos de Khaïr- Eddine* rapportés par Gontard (1981). Même si la vague des écrivains iconoclastes, désignés par Bonnde « génération terrible, celle, qui à la suite de Kateb Yacine en Algérie ou de Mohamed Khaïr Eddine au Maroc, parmi d'autres, se saisissaient du support littéraire francophone le plus diffusé, le roman, pour lui faire subir une déstabilisation formelle à travers laquelle s'exprimait prioritairement sa subversion » (1999 : 8), s'est éclipsée, le roman algérien continue son cheminement investissant des formes d'écriture autres, se renouvelant sans cesse en créant ses propres modèles dans la langue de l'ex-colonisateur. Les auteurs puisent dans l'Histoire du pays, le terroir, le patrimoine et la société qui façonnent leur esthétique. Après une littérature circonstancielle, à sensation, dite de l'*urgence*, celle des années 1990 qui a témoigné sur le vif d'une Algérie déchirée et plongée dans les fureurs barbares de la violence intégriste, nous assistons actuellement à l'émergence d'une littérature de l'« après urgence ». C'est cette dernière littérature que nous nous proposons d'interroger par l'analyse du roman de Bouziane Ben

Achour¹ : *Mèjnoun* (2008). *Mèjnoun* réunit des récits de vie, des tranches de vie de personnages marginaux, une population de gens humbles, frustrés, démunis, ensemble d'êtres déséquilibrés, blessés par la vie et vivant dans la réclusion de leurs fantasmes et leurs obsessions les plus démentielles jusqu'à frôler l'absurde ; des personnages exclus qui défient outrageusement l'ordre d'un environnement social qui leur est hostile d'incompréhension. C'est cette fiction moderne, celle des temps nouveaux, que nous nous proposons d'interroger : quels signes, quels codes construisent le renouvellement romanesque dans de *Mèjnoun* ? Quel modèle générique propose le roman ? Comment s'intègre-t-il dans les champs métaphoriques ? Quelles structures narratologiques le constituent ? Quelles formes de discours le traversent ? Quelles en sont les finalités ? Quelle réception pour une telle écriture et son esthétique ?

Pour tenter de circonscrire cette problématique de l'appartenance générique du roman *Mèjnoun* à travers les mutations formelles, nous proposons deux axes d'analyse qui nous semblent constituer la stratégie de l'écriture de l'auteur : « Les distorsions narratives : le regard pour dire les fractures sociales et « Une option pour l'hétérogénéité discursive et la déconstruction narrative ». Dans quel processus scripturaire s'articulent ces deux niveaux et comment s'imbriquent-ils pour produire du sens ?

1. Les distorsions narratives : le regard pour dire les fractures sociales

De par ses formes disparates , *Mèjnoun* offre au lecteur un univers

¹Dramaturge, romancier et journaliste dans divers journaux algériens (respectivement : le quotidien *El Djoumhouria* - ex. *la République* - l'hebdomadaire, *Algérie Actualités* et depuis douze ans au quotidien national d'informations, *El Watan*.

Romans publiés : *Dix années de solitude* (2003), *Destins croisés* (2004), *Sentinelle oubliée* (2004), *Hogra* (2006), *Fusil d'octobre* (2006), *Hall'aba* (2007), *Dépossédé* (2008), *Mèjnoun* (2008) : Éditions Dar El Gharb, Oran.

Essais : *Le théâtre en mouvement, octobre 88 à ce jour* (2002), *Figures du terroir* (2003), *le Théâtre algérien, une histoire d'étape* (2005), Oran, Éditions Dar El Gharb.

romanesque qui relève du délire, de l'incohérence, de l'impossible, de l'absurde ; par la destruction des catégories réalistes de linéarité, de transparence, il se trouve face à un monde fait de personnages désaxés ; ainsi se trouve-t-il quelque peu dérangé, voire désorienté par un texte qui échappe à l'intelligibilité, à la lucidité, au reflet du réel, mais sans pour cela porter atteinte à la lisibilité ; il faut noter que certains micro-récits sont porteurs d'un message métaphorisant (récits de Chérif et « les rats d'Irak ») et se plient à une interprétation, à la démarche herméneutique. Pour analyser cet aspect d'hétérogénéité de la narration, nous nous arrêterons sur deux points essentiels.

***Mèjnoun* : le récit de l'inattendu**

De quoi s'agit-il dans ce roman ? Le récit se présente comme un long monologue qui s'étale sur 224 pages : Tahar Mèjnoun (« Mèjnoun » : le fou en arabe), un graveur de pierres tombales, raconte, dans un discours immédiat, les faits et menus événements de la vie qui l'entourent ainsi que quelques fragments de sa propre vie. Il regarde, perçoit ceux et celles qui appartiennent au monde le plus immédiat de sa quotidienneté, dans les espaces très réduits où il évolue : le bar, épisodiquement la rue et son ambiance de nuit ou de jour, à la sortie du bar, et un passage éphémère dans son appartement. La spatialité se situe entre trois lieux fréquentés par le héros : le bar, la rue, l'appartement. Le roman commence dans le bar et se termine dans le bar. Une écriture de la circularité qui enferme comme un étau « une clientèle bigarrée, exagérément consommatrice » (p. 48) qui sous l'effet de l'ébriété est contrainte à se livrer entièrement et sans retenue : « ici, les gens de l'ombre transpercent des voiles qui ne cachent rien, des voiles euphoriques bordés d'injures et de ricanements entrecroisés » (p. 63). L'intertextualité par allusion telle qu'explicitée par Genette (1982), suggère que la ville d'Oran est le lieu où se déroule la fiction à travers le fragment *La Peste* (1947) qui fait référence au roman d'A. Camus. Au plan de la syntaxe narrative, le roman est

proche des techniques du Nouveau roman (NR) français du XX^e siècle. La première revendication du NR a été d'effacer toute idée de raconter une histoire comme reflet du réel, dans la tradition des canons du genre tel qu'il s'est institué et développé au XIX^e siècle ; Robbe-Grillet énonce comme suit cet aspect du roman :

La construction de nos livres n'est d'ailleurs déroutante que si l'on s'acharne à y chercher la trace d'éléments qui ont en fait disparu [...] ou se sont du moins singulièrement effrités : les caractères, la chronologie, les études sociologiques etc. (1964 :146)

En effet, le personnage Mèjnoun n'a aucune quête à mener véritablement, ou du moins il n'est pas un actant tel que décrit par les théories structuralistes. Il n'est qu'un être du discours ; il se contente de voir, regarder vivre, se mouvoir dans l'espace réduit du bar essentiellement les autres et à l'occasion à l'extérieur du bar. Entre l'intériorité du bar et l'extériorité, la conscience intérieure du personnage déploie la texture d'une « histoire » ou mieux d'un récit en fragments, formellement incontrôlable ; il subit l'événement plus qu'il ne le suscite ou le planifie :

Au bistrot, on déballe tout, l'intime et le superflu, le ferment irrationnel et la lucidité endiguée. Admirable fresque où s'animent les emphases enfiévrées et les nus de sentiments obscènes, où la parole devient miroir et les digressions obsessionnelles. (pp. 63-64)

Cette conscience libérée du personnage-narrateur lui-même, « élément assidu du bar » (p.160), organise, fait émerger un récit débridé totalement déconstruit où la norme ne se plie à aucun modèle préétabli ; c'est cette esthétique que défend Robbe-Grillet :

L'art n'obéit à aucune servitude de genre, ni d'ailleurs à aucune fonction préétablie. Il ne s'appuie sur aucune vérité qui existerait avant lui. Il crée lui-même son propre équilibre. Il tient debout tout seul [...] ou bien tombe. (1964 : 51)

Ainsi, le roman reste dominé par la subjectivité, le regard intense d'une conscience qui s'attache simplement à voir ou percevoir des personnages dans leurs attitudes insolites, leurs comportements et discours extravagants ; ils se meuvent, de nuit comme de jour, dans l'espace étrié d'un bar, cette claustrophobie accentue leur marginalité ; dans ce lieu nocturne de l'illicite, ils dévoilent leurs intimités, leurs obsessions, leurs fantasmes :

Au bar, le dévoilement n'arrête pour ainsi dire à jamais ; le forage au fond de soi est un forage en continu de la découverte, de toutes les découvertes et de tous les scandales assourdissants ou silencieux [...] C'est le témoignage. (pp. 62-63)

Le roman se plie au courant de la conscience intérieure qui remonte Faulkner, Joyce et Proust. Pour Baqué, le courant moderniste s'appuie sur les procédés majeurs de « la démythification de l'anecdote, la désintégration du personnage et la destruction du temps romanesque ». (1972 :6)

En quoi et comment la conscience intérieure de Mèjnoun construit-elle un monde diégétique en folie, autrement déconstruit, fragmenté, éclaté ?

2. La contiguïté de récits de vie : marginalité, fantasmes et folie

Une histoire telle que le veulent les normes traditionnelles n'existe pas dans *Mejnoun*. Ce qui s'affiche par contre, ce sont des récits, nombreux et courts ; ils s'installent dans la contiguïté et ne s'embarrassent point de la logique et de la cohérence liée à la linéarité. En fait, la narration soumise au regard et à la conscience intérieure du personnage-narrateur est en mouvement ; la dynamique du regard et de la pensée génèrent l'univers de la fiction et fabriquent le contexte narratif ; donc, l'écriture n'a pas d'objet précis à quêter, ne se qualifie par aucune transitivity préalable ou surdétermination ; elle reste toute entière sous l'emprise de l'instant présent et fortuitement du passé (rares analepses) donc de l'errance de l'imaginaire et de

la manipulation arbitraire du mot ou du langage. C'est le vagabondage d'un regard observateur et vigilant du narrateur qui ne s'embarrasse d'aucune complaisance pour décrire son environnement. Le texte est en déplacement constant. Dans la succession des faits, des événements, des personnages disposés de façon désordonnée et aléatoire, se manifestent les traits d'un récit qui révoque la pensée philosophique occidentale fondée sur la binarité du raisonnement ; il prône ainsi la déconstruction, l'hétérogénéité, le multiple ; c'est le refus du rapport d'un centre et d'une périphérie, d'un signe dominateur et d'un autre dominé ; théorie du décentrement développée par Dérída (1967 et 1972) que synthétisent Guillemette et Cossette expliquant qu'il s'agit du post-structuralisme au plan des théories du langage et de la sémiotique dans les approches de la textualité. Rejet de la fixité, de l'immobilisme, de l'univocité (1).

La conscience de Tahar Mèjnoun s'attache à livrer le fait singulier et les bigarrures. Ce roman fragmenté s'organise autour de deux modalités d'énonciation de l'événement : l'intériorité (le bar) et l'extériorité (la rue, la cité, l'immeuble, l'appartement), lieux fréquents de la banalité au quotidien, espaces très restreints dans lesquels se meut le personnage et qui connotent un cloisonnement implacable. L'espace temporel et l'extension textuelle réservée à l'extériorité n'ont pas une portée et amplitude narratives importantes ; la temporalité se limite au passage rapide du personnage à l'extérieur du bar la nuit après l'avoir quitté et au moment où il le rejoint le matin.

Au plan de la voix narrative, dans les vingt chapitres, la narration injecte des voix au niveau de la textualité ; en effet, l'infiltration de la narration par le discours direct ou indirect des personnages (par moment, l'effacement des marques typographiques crée un brouillage de voix) construit la polyphonie du texte. À travers ces différentes modalités du discours rapporté, le narrateur marque de ce fait une distance énonciative par rapport à l'énoncé ; cette dernière est indiquée par un verbe introducteur ; retenons deux exemples qui se succèdent et dont le thème est les migrants

clandestins : l'un au discours rapporté directement et l'autre indirectement ; c'est un véritable jeu avec le langage agissant comme donnée permanente de l'écriture qui traverse tout le texte :

Chez les télévisions du Nord, m'a dit Meriem, l'actualité les rend excitants, croustillants aux yeux des téléspectateurs de l'hémisphère du Nord.

Elle m'informa en outre que l'homme à la caméra inassouvie filmait également leurs processions funéraires quand un des leurs décède, surpris par la grande faucheuse sur la route de la transhumance. (p. 62)

La polyphonie ainsi conduite accentue le morcellement du texte et réduit l'univocité du discours littéraire réservé traditionnellement au narrateur.

À l'intérieur du bar, sous le regard de Mèjnoun, défilent une kyrielle bigarrée et hétéroclite de personnages marginaux, de déviants au destin cahoteux et chaotique ; le regard observateur les superpose, sans aucun lien logique formel évident dans la texture narrative ; néanmoins, à aucun moment, la lisibilité du texte n'est entachée ou obscurcie, à la différence du NR. Ces personnages qui portent de lourdes blessures, des fêlures insurmontables sont des marginaux, des laissés-pour-compte, des démunis ; pathétiques, ils sont enfoncés et défoncés par la déchéance humaine, des êtres en décomposition dont le bar et les « vapeurs éthyliques » sont le dernier refuge. Il se dessine alors une isotopie de la marginalité autour d'un certain nombre de sèmes : solitude, abandon, isolement, dénuement, décrépitude, ruine, souffrance, délire, fantasmes, obsession, folie... Cette humanité délabrée est à son plus bas degré². Les récits installés

² Benachour Bouziane déclare dans *El Watan* du 20 septembre 2008 : « En fait, je raconte l'histoire des petites gens qui n'ont pas chapitre à la parole, des sans voix qui rasent les murs, des gens humbles qui sont marginalisés. »

dans la contiguïté sont le support de structures en profondeur reflétant les difficultés d'une humanité en détresse ; les séquences narratives et procès énonciatifs trahissent des situations sociales et humaines occultées par le silence des convenances et les rigueurs des conventions sociales ; ces discours qui jaillissent d'un bout à l'autre de la fiction parlent de : l'enfance abandonnée, l'homosexualité, l'errance, le vagabondage, le suicide, l'inceste, l'adultère, la prostitution, l'érotisme, la sexualité, l'alcoolisme, l'éclatement familial, l'oppression de la femme, le sexisme, l'échec social, le vieillissement, la pauvreté, la précarité, la maladie, le malaise social, la mal vie, le malaise existentiel... Presque tous ces handicaps de la vie ont leurs co-occurrences dans le parcours des personnages ; la répétition des trajectoires narratives fragmentées est le fondement de ce récit qui n'offre pas de quête mais fait un état des lieux d'une population larguée au ban de la société définitivement, celle des sans voix. La narration pourvoie certains personnages de micro-récits qui relatent leur passé, leur présent et définissent leur statut. Nous retenons quelques exemples de par leur présence souvent récurrente dans le texte, même si la narration en est émiettée. Le narrateur s'attarde aussi sur les cas qui lui semblent être les plus tragiques et qu'il surcharge d'ailleurs de discours ; donc, le regard est soumis à la subjectivité de l'instance d'énonciation qui enregistre la voix des sans voix/sans voie :

- le récit Cherif ouvre le roman ; il est le personnage qui retient le plus l'attention du narrateur et suscite en lui tout un engouement à la réflexion ; Cherif, une personnalité marquante du monde de l'information et « qui a avalé sa langue !...Subitement, sans crier gare, le présentateur vedette de la chaîne nationale a fait le choix de ne plus jamais articuler le moindre son. Motus et bouche cousue sur les motivations de cette idée saugrenue. » (p. 7) ; d'informateur très médiatisé il devient barman, « il s'est converti en ouvrier de bouteilles » (p. 10). Les mots, le langage, l'imaginaire mobilisent tout un discours sur la parole. Le récit y

revient à plusieurs reprises. Le dénouement de son récit de vie est tragique ; en effet, la fin du roman est très inattendue : le lecteur apprend avec surprise que si Cherif divorce avec F'dila c'est parce qu'il apprend qu'elle est sa sœur de lait, donc leur relation est incestueuse. Ainsi, il prend la décision de s'emmurer dans un silence obstiné qu'explique Dakia, son ami qui l'héberge, qui conclut sur la force vaniteuse des mots : « La langue ne dit plus rien, ne dit pas tout, exister ce n'est pas parler, exister c'est aussi savoir taire sa langue. »(p. 8)

- Yahyia El Majd, « égorgé aux abattoirs municipaux » (p. 114) ; il fait partie de ces êtres singuliers qui peuplent le bar ; dans son ivresse, après quelques bouteilles », (p. 114), ce « prisonnier de Kassamen » (p. 195) déclame indéfiniment l'hymne national : « L'hymne national est sa raison de vivre, sa sublimation suprême. » (p. 115). Absent au monde, enfermé dans « sa folie » (p. 137) il peut également user d'écouteurs et de musique : « fermé à double tour, noyé dans de sombres réflexions [...], il replace les écouteurs de son PC à l'oreille ... Musique. Témoignez ! Témoignez ! Témoignez ! » (p. 136). L'hymne apparaît à travers un fragment : l'impératif du verbe «témoigner » qui constitue le refrain du chant patriotique algérien. Pour lui, toute autre parole devient inutile et incompréhensible. L'incommunicabilité est absolue.

- Radhi Taliani, autre cas désespéré par son comportement insolite, par sa folie : il décide de mourir pour rejoindre Aâchika , sa bien aimée ; en amoureux possédé (tel un « Mejnoun Leïla »), il fait une demande insolite à Tahar Mèjnoun : graver son épitaphe qui transgresse les normes établies pour toute sépulture dans la tradition des musulmans ; ce fragment est une profanation du sacré : « Ci-gît Radhi l'amoureux de Aâchika, l'homme qui, vivant , n'a rien possédé, mort, il n'a rien laissé. » (p. 155). Ainsi fait, son texte provoque « les frères de religion » (p. 178), un trio de « rédempteurs »(p. 181), « cracheurs de préceptes » (p. 186), « maîtres du verbe fossilisé » (p. 204) qui composent « le comité d'éthique » (p. 177) ; « templier de la bêtise humaine » (p. 203)

qui convoque Tahar Mèjnoun pour lui signifier ses écarts par rapport aux rites religieux en tant qu'employé des pompes funèbres ; ils ont « estimé déontologiquement immoral le fait d'écrire une épitaphe sur du grès d'importation, et de surcroît en langue étrangère » (pp. 177-178) ; donc cette situation litigieuse est formée de trois infractions ; Mèjnoun devient « le contrevenant à barrer du registre des graveurs, un déséquilibré dangereux à retirer de la circulation, un hérétique à éliminer. » (p. 195) La lecture de la longue confrontation des protagonistes permet de déceler un discours dénonciateur de l'intolérance face à un comité qui représente pour le narrateur un tribunal d'inquisition.

À l'extérieur du bar, dans la rue, au bas de l'immeuble, sur le palier, entre les étages, dans le voisinage immédiat passent sous le regard de Mèjnoun d'autres personnages, effectif pléthorique, foisonnant de rencontres faites sur son chemin (alors que les trois quarts du roman se passent dans le bar). À cet effet, nous citons quelques figures dont les récits prennent une extension textuelle importante. La narration prend de l'ampleur en élaborant des micro-récits de personnages féminins entre passé et présent. Cette typologie de personnages appartient à une sémantique de la dégénérescence. Le regard est dévalorisant à l'exception de celui porté sur Meriem. Citons Samia Berouali, une actrice déchue par l'âge et l'insuccès qui sombre dans l'espoir ténébreux et fou d'une rédemption, d'une émergence salvatrice ; elle vit alors dans les fantasmes les plus hallucinants :

C'est Samia Berouali [...] une actrice antidatée [...]. En prévision de jouer dans le film de ses rêves, elle n'a qu'un seul centre d'intérêt : se rhabille tous les matins de ses robes dans toutes les postures et sous tous les angles jusqu'à épuisement (p. 84).

De sa logeuse, tyrannique, Mèjnoun rapporte longuement ses frasques et son inconduite ; il en fait un portrait tout en humour (pitoyable) :

Ma logeuse, à la lèvre supérieure velue, la propriétaire de l'immeuble. Elle est enveloppée d'un peignoir qui la doublait de volume. Je fais marche arrière devant le bon quintal, dis bonsoir, et plie le buste pour ne pas affronter ses gros seins, les seuls organes demeurés omniprésents » (p. 102).

Meriem, « responsable en chef du permis d'inhumer » (p. 67) du service des pompes funèbres, quant à elle, jouit d'une représentation appréciative d'ordre valorisant sur le thème de la solidarité, de l'entraide, du dévouement à autrui, aux plus démunis:

Meriem, mon unique collègue qui m'est restée loyale [...], même après mon expulsion du corps des fonctionnaires [...]. C'est une femme à principes, Meriem, un modèle de vertu mais pas la vertu à laquelle tout le monde pense, la vertu accolée à la morale. Une femme qui a une haute idée de l'entraide. [...] Meriem, très convaincante dans son métier d'accompagnatrice, a toujours su aider les nécessiteux, la plèbe des bas quartiers où je réside. (pp. 181-182).

Les migrants clandestins, passagers provisoires dans la ville, filmés par un homme, personnage anonyme disposant d'une caméra (un habitué du bar), sont évoqués longuement dans la fiction. Ils se rassemblent et cohabitent dans un lieu dit « Pont de la fraternité » (p. 59) d'où ils finissent par être expulsés dans une « chasse à l'homme » (p. 217). Cette forme moderne de migration extériorise le drame d'une nouvelle forme de marginalisation à l'ère de la mondialisation ; elle s'inscrit dans un champ lexical dense fondé sur la synonymie métaphorique : « nomades des temps modernes » (p. 57), « trottes-planètes d'un genre particulier » (p. 57), « ces grands exilés de la géographie » (p. 58), « ces demandeurs du Nord » (p. 59), « ces éternels étrangers » (p. 60), « univers du baluchon » (p. 60) « ces anonymes du pays » (p. 60), « ces dissidents de la marge » (p. 60), « ces harceleurs de mer sans pièce d'identité » (p. 61), « candidats sans nom et sans résidence » (p. 62), « hères des temps modernes » (p. 216), « en

exil d'identités, de toutes les identités » (p. 216), « survie en errance des mal-aimés » (p. 216)

Notons enfin que ces personnages, dans l'abondance du nombre, portent tous une caractéristique particulière et sont ainsi perçus de façon caricaturale par Mèjnoun ; la vision en est ainsi dépouillée ; son regard réducteur au détail (physique, moral ou psychologique), souvent récurrent, transforme le personnage en être grotesque, risible ou absurde. L'approche caricaturale a pour fonction de montrer des êtres déchus, qui ne conservent de l'humain que leurs tics, leurs gestes incontrôlables, leurs manies, leurs difformités, leurs fantasmes, leurs paroles délirielles, voire leur laideur. Ce sont les séquelles inconsciemment entretenues et développées suite à de profondes déceptions et blessures infligées par la vie. Le récit de vie adopte une stratégie d'écriture fondée sur la motivation caractérisant le discours argumentaire. C'est également le ton de l'humeur et de l'humour, un clin d'œil au lecteur, qui parcourt le texte en dépit des situations tragiques exposées par la narration. Le croisement du tragique et du comique produisent l'univers absurde de la démence.

Le texte présent consacre d'autres fractures qui accroissent sa dissémination ; quels en sont les procédés ?

3. Une option pour l'hétérogénéité discursive et la déconstruction narrative

Le dispositif narratologique hétérogène dans *Mejnoun* nous autorise à relever le discours de M. Gontard (2001) sur sa définition du roman postmoderne en Occident qui signale l'avènement d'une ère nouvelle qui succède à l'écriture du Nouveau Roman dans le processus historique particulier de l'écriture romanesque en France et la tradition littéraire séculaire:

Si postmodernisme [...] se veut d'abord une pensée du discontinu et de la différence, on conviendra d'appeler postmoderne tout discours narratif qui privilégie des

dispositifs d'hétérogénéité comme le collage, le fragment, le métissage du texte.

B. Benachour va également procéder à des variations scripturaires qui produisent un texte complètement éclaté et atypique telle l'insertion perpétuelle du discours réflexif, du fragment aphoristique, de l'humeur, de l'humour, du récit fantastique et déliriel. L'ensemble de ces procédés consacre l'hétérogénéité ou la disparité du genre. La fréquence de ce type d'écriture dans le champ littéraire contemporain algérien marque un tournant poétique décisif après les écritures du témoignage documentaire consacrées par la période historique de la décennie noire des années 90.

4. Le discours de la conscience intérieure : une escapade de l'imaginaire

Mèjnoun est un roman de la conscience intérieure où la fonction expressive du langage fonctionne à plein régime ; tout passe par le filtre d'une conscience et du regard de l'instance d'énonciation, Tahar Mèjnoun. Son rapport aux événements de la fiction et aux personnages est surchargé par sa parole. De ce fait, la séquence sur Chérif qui parcourt plusieurs chapitres reste très illustrative de cette corrélation ou tendance. Le mutisme têtu, mystérieux et impénétrable de cet ancien journaliste à la radio transformé subitement en employé au bar l'impressionne ; ce « corps sans voix » (p. 11) excite l'imaginaire de Mèjnoun. Il passe ses moments à extrapoler sur ses motivations, sur cette décision surprenante de « désertier la voix. » (p. 34) ; il écrit alors un dialogue virtuel comme pour la ... au barman. Dans le corps du texte, sa « poursuite imaginaire » (p. 40) est écrite en italique, sorte de disjonction totale avec l'environnement du bar et son ambiance. Il invente, crée du discours dans cette évasion, dans ce retranchement qui génère le texte le réduisant à une « cogitation solitaire (p. 150), « un montage mental » (p. 46) à deux voix. Les motivations invoquées se font dans une répétition inlassable. Les fragments sont donc porteurs d'un signifié sans cesse ressassé. Son discours relève de l'éventualité, de l'hypothétique : asservi à

« des causes tronquées » (p. 47) pour avoir été mis au service du discours de l'idéologie dominante ; il se rend compte que sa voix n'a été qu'un instrument exploité par les forces de domination : « l'héroïsme du micro était une chimère, un instrument de propagande, une chaîne de soumission » (p. 45) ; désormais, son projet est de vivre au contact du peuple, des gens modestes ; le lecteur est mis à contribution dans le discours rapporté :

Écoutons encore : « *servir la bière à ces hommes du peuple est autrement plus enrichissant que de servir les mots du masque qui tue, leurs saouleries sont plus vraies que les saouleries du studio* »³ (p.44)

Mèjnoun s'interroge sur les raisons de toutes ses affabulations, sur la construction de cet échange intersubjective chimérique, son intrusion dans l'univers subjectif lourdement cloisonné de Cherif. Alors, il invoque un tas de motifs : l'évasion, tout en ayant conscience de ses « dérapages mentaux » (p. 38), de ses « lubies » (p. 38), de son désir d'« abolir l'espace et le temps » (p. 38) , de son emprise dans « cet échange inventé » (p. 38). Il affirme de même : « j'écoute sans broncher, je brode à loisir » (p. 42) ; il insiste sur les escapades de son imaginaire débordant qu'il entretient délibérément : « je veux le faire durer ce moment, me détacher des réalités quotidiennes. » (p. 43). Il est visible donc que dans les commentaires du narrateur, à travers le choix des vocables, des situations singulières convoquées, c'est toute une métaphorisation de l'écriture qui se développe : l'écriture relevant d'un imaginaire arbitraire, incontrôlable, débridé, méprise les contraintes du temps, de l'espace, des codes et du « réel » ; elle est un surpassement enclin aux inventions, aux fantasmes, aux rêves, voire à la folie ou hallucinations ; l'écriture vécue dans un moment de dédoublement est source de créativité du texte. Mèjnoun n'oublie pas de consigner les bribes de ses

³ Fragment textuel écrit en italique dans le roman

dialogues illusoires, moment fugace où il devient écrivain quand il renoue avec sa réalité : « J'ouvre la porte de l'appartement [...] La première chose que je me suis empressé de faire a été d'ouvrir un cahier pour écrire les deux dialogues [...] afin de rétablir un semblant d'ordre dans ma tête. » (p. 93) L'écriture perçue comme un moment de désordre est conçue dans les formes du fragment. L'écriture n'est pas de ce fait une mimésis du réel. C'est là tout un procès du réalisme et de la théorie du reflet qui sont condamnés. De quoi désenchanter un lecteur habitué aux lectures passives de fictions qui lui garantissent transparence, lisibilité, linéarité.

5. Les fragments aphoristiques porteurs de discours

Le texte se nourrit d'un jaillissement fréquent de fragments relatifs aux aphorismes, ce qui accentue sa fragmentation et ses ruptures en développant la polyphonie. Ils appartiennent à différents espaces discursifs :

- **Oralité et culture populaire** : la traduction de l'arabe dialectale de maximes relative à la sagesse et l'expérience se greffent dans le tissu narratif. L'intégration de ces aphorismes fonctionne en tant qu'arguments d'autorité ; l'instance d'énonciation profite également pour marquer sa distance. Nous citons quelques uns : l'aphorisme peut traduire la fuite du temps, l'irréversible « Qui part ne revient pas ! N'oubliez pas que vous êtes tous mortels. Aime qui aime et déteste qui déteste. » (p. 67) ; « Laisse le puits avec son couvercle » (p. 134) pour censurer une parole ou des vérités qui pourraient être dures ; pour démasquer l'hypocrisie : « Faites attention aux autres, ils disent ce qu'ils ne font pas et font ce qu'ils ne disent pas. » (p. 135) ; manifestation de la tolérance face à l'imprévu : « L'absent a ses preuves avec lui. » (p. 170) ; pour dire le poids du temps de l'expérience d'un individu : « Celui qui est plus vieux que toi d'un jour est plus savant que toi d'un an. » (p. 193).

- **Vérités générales et portée philosophique ou culturelle du fragment (le collage) :** le texte affiche quelques cas de maximes érigées en vérités générales universellement admises, ce genre de segments affichent une distance par l'emploi de verbes introducteurs : à la forme interrogative, le dicton montre la corrélation entre ivresse et bon sens : « N'a-t-on pas affirmé que les vapeurs de l'alcool ont toujours et en tout lieu brouillé le sens des proportions ? » (p. 55) ; le thème de l'oubli, et donc du temps : « L'oubli est un grand naufrage, disent les grands hommes » (p. 88) ; de l'expérience de la douleur morale : « Les douleurs sont muettes, dit l'adage » (p. 97) ; la parole de Socrate comme vérité communément admise : « Connais-toi toi-même » (p. 99) ; la notion du devoir : « Il y a, dit-on, une filiation du devoir qui aide à supporter le présent. » (p. 117) ; Hadj M'hamed El Anka (p. 71) et Farid El Atrache (p. 131), célébrités successivement de la chanson arabe orientale et de la chanson chaâbi algérienne sont évoquées, enfin, une parodie (plutôt amusante et cocasse) de la célèbre formule de Descartes : « je pense donc je suis » qui se transforme en « je pisse donc j'existe » (p. 56)

- **L'Humour, l'ironie et l'autodérision :** jeu du langage et intention discursive

L'humour, l'ironie et la dérision constituent la bonne humeur qui franchit tout le roman. Ces fragments instaurent une relation auteur-lecteur. La rhétorique de l'humeur, pour Gontard, c'est « la mise en reflet du travail narratif [...] lorsqu'il s'écarte de toute intention ontologique ou existentielle (le « sens » de l'écriture !) pour travailler dans une dimension ludique ou ironique. » (2001). Donc, mis sur le compte du ludique ou d'un « je » dans un jeu sur le langage, ces procédés relèvent fondamentalement d'un procès énonciatif incluant la relation de connivence auteur - lecteur impliquant les phénomènes énonciatifs complexes de « distance d' "adhésion" et "tension" » dans l'analyse du discours tels que définis par J.-M. Adam (1975). Dans ce cadre, nous relevons des exemples d'autodérision mêlée à

de l'humour noir ; le métier (profession) du narrateur est l'objet de la parole : « Payé à la pièce, c'est-à-dire à la pierre tombale, je gagne assez bien ma vie : ça marche toujours le marché de la mort, Dieu soit loué même pour un indépendant comme moi. » (p. 25) Autour de la mort et des monuments, son ironie est décapante :

Mon travail consistait à graver les noms des notables sur des monuments [...] toutes les esplanades urbaines libres devraient être dotées de leur monument afin de ne pas faire de jaloux chez les morts illustres, les morts illustres à venir. C'est franchement la course aux monuments et aux célébrités post-mortem. (p. 25)

Les personnages que le narrateur croise au bar ou à l'extérieur deviennent la cible de son esprit enjoué et plaisantin. L'intention discursive se porte sur le trait étrange, le détail inouï ; ainsi est-il de l'attitude cocasse de deux homosexuels : « deux corps masculins qui continuaient à jouer au coquillage » (p. 92) ; pour une histoire de rats, Mèjnoun exprime son ironie qui puise dans l'absurde, l'incohérent et la démesure :

Pour revenir aux rats [...], il a été avancé que ces rongeurs, en mangeant de la chair humaine, modifiaient totalement le métabolisme de l'homme. Il y aurait eu même l'organisation de séminaires hautement spécialisés sur le sujet. (p. 73)

Retenons, enfin, que l'humour est introduit avec originalité par l'intrusion d'un discours affecté d'expressions populaires (que le lecteur algérien saisira facilement) et ce, dans un dialogue entre protagonistes : « Sa question se voulait directe, sans transition, histoire de chauffer le bendir ... » (p. 188), et allant dans le même sens :

— C'est terriblement enfantin ce que tu joues là, esclave de Dieu, n'essaye pas de me faire passer pour ce que tu n'es pas. Pas de triche ! Surtout pas avec nous, on te connaît, kharroub de notre pays !

— Je n'essaye pas le moins du monde de me faire passer pour le kharroub d'un autre pays, ma terre me suffit ! (p. 189)

6. Le récit fantastique et déliriel ou la philosophie de l'absurde

Dans *Mèjnoun*, en réalité, tous les personnages tiennent un discours déliriel car chacun est sous l'effet de l'ivresse qui libère la parole, les fantasmes, les hallucinations, les chimères, les obsessions à travers les formes les plus excentriques et les plus extravagantes du langage. Le récit fantastique et le récit déliriel se confondent ; ils se déploient dans la fiction à plusieurs reprises introduisant une distorsion par rapport aux conventions du genre, « dans cette décomposition graduelle de soi » (p. 70). À titre d'exemple, le cas de deux aveugles, que le narrateur évoque ironiquement, « ces noceurs de l'imaginaire n'arrêtent pas de draguer des chimères » (p. 51) qui inventent leurs déboires amoureux, à travers toute une théâtralisation du dire alors qu'ils sont paradoxalement célibataires :

Ils ont si faim des femmes qu'ils ne se lassent jamais d'en parler. C'est leur marque distinctive, leur patrie idéale, leur bonheur d'oublier les contraintes alentour. Probablement que leurs propos, que d'aucuns peuvent juger excessifs sont à mettre au crédit de leur dur sevrage : ils ne sont jamais mariés. (pp. 50-51)

Autre exemple : un personnage en état d'ébriété dont le discours se plie à une forme de discours qui montre un amalgame qui se rapporterait au « fantastique-déliriel » ; il parle d'une invasion par des rats venus d'Irak : si le fait relève d'une affabulation insolite, son discours tient de divagations frénétiques et morbides : « Il dit avoir été mordu par un rat venu d'Irak, un rat qui a pris goût à la chair humaine après avoir dégusté les bouts de chair pulvérisés par les voitures piégées de Bagdad » (p. 72). Le mot « Irak » pourrait attribuer à ce discours une valeur métaphorique par association d'idées en faisant référence à la violence terroriste qui sévit actuellement en Irak. Ce serait donc une fonctionnalité de ces excès de l'écriture. Enfin, quant au type de fou, il est représentatif d'une image classique de ce mode d'expression ; il apparaît sous le regard du narrateur qui en formule une

théâtralisation dans laquelle se rejoignent réel et imaginaire dans un univers d'irrationalité :

Je croise un homme se baladant sans autre habit qu'une savate [...]. L'homme nu comme un ver sort un miroir [...]. Il arrange un pupitre irréel et donne la liste des grandes familles de singes à laquelle il fait adjoindre, à la manière d'un porte-parole, de gouvernement celle de l'ancien exécutif de notre pays. (p. 67)

Cette représentation prend l'aspect d'une véritable caricature et d'une dérision corrosive et sarcastique à l'égard de ceux qui incarnent le pouvoir.

Que conclure de notre analyse sur les stratégies de l'écriture dans ce roman de l'après-urgence en Algérie ? Que *Mejnoun* est un roman qui affiche ce que Maurice Blanchot (1981) appelle « une écriture du désastre ». Le lecteur y est interpellé sans cesse par le personnage narrateur (vocatif, impératif ou le « nous » collectif : vous+moi/Je). Il se trouve le témoin d'une immersion dans la conscience du héros dont les pérégrinations mentales font émerger une fiction qui n'a plus rien de conventionnel. L'association des mécanismes d'écriture hétéroclites et la convergence de codes narratifs différents donnent lieu dans leur fusionnement à une écriture particulière fondée sur une poétique du regard et de l'observation. C'est une véritable esthétique du ludique, du jeu et de combinaisons multiples du signifiant offerts par le langage qui pourrait définir ce texte selon la théorie littéraire de R. Barthes et expliquée par V. Jouve ainsi :

Dynamique de codes dont le jeu permet de produire un volume langagier ouvert à la multiplicité des sens. Il convient de se rappeler que les potentialités du langage sont beaucoup plus vastes que ne le laisserait supposer l'usage utilitaire de la langue. Le langage, en effet, ne se réduit pas à la seule fonction communicative ou représentative : combinaisons formelles et jeux de sens sont, en raison de sa nature même, illimités. Il y a ainsi du « texte » dans tout objet verbal, dans la mesure où l'on ne peut utiliser le langage sans se soumettre - consciemment ou non - à son fonctionnement. (1986 : 36)

Cette écriture du roman contemporain s'élabore selon une dynamique du fragment qui fait éclater les notions traditionnelles des catégories du roman réaliste ; le fragment crée un dispositif et des mécanismes qui ignorent les frontières codiques. C'est l'amalgame tel qu'il se développe dans les espaces métaphoriques de différents champs littéraires à l'échelle du monde. La pensée fragmentée à notre époque dicte impérativement la notion de brassage qui produit un style particulier : alerte haché, coupé, rapide, métissé ; pour Susini-Anastoupoulos,

[à l'] « ère de la diversité et du fragment [...], le goût du fragment, du désordre, l'adoption du style coupé ainsi que le mise en œuvre d'un nouvel art de « séduire » le lecteur, préfigurent des aspects fondamentaux de la définition et de la réception de l'esthétique fragmentaire» (1997 :8).

Actuellement, l'écriture ayant de nouveaux rapports avec l'Histoire et la langue française, le souci de tout écrivain est de se forger son propre modèle d'écriture à travers des formes langagières, des enjeux discursifs, une création esthétisante. Le débat sur l'appartenance générique de la fiction est à l'ordre du jour plus que jamais. Les auteurs se caractérisent par leur spécificité et c'est ce que déclare Chabani qui synthétise l'ouvrage critique de Rachid Mokhtari (2006), *Le Nouveau souffle du roman algérien*, essai sur la littérature des années 2000.

Dans son livre, Rachid Mokhtari donne la parole à certains écrivains qui ont immergé la scène littéraire depuis 2000. De ce fait, il a choisi délibérément des auteurs qui produisent et qui vivent en Algérie. Les écrivains installés en Algérie n'ont pas le même rapport de langue que ceux qui vivent à l'étranger.

Les plumes des années 2000, dit-il, sont des jeunes qui n'ont pas un seul style. Les écrivains sont des acteurs et des observateurs de certaines turbulences sociales. [...] Ce sont de nouveaux auteurs qui ne sont pas représentatifs d'une idéologie politique. Les préoccupations esthétiques de ces écrivains sont plus grandes que leurs préoccupations thématiques⁴.

Sur le positionnement du « Je » dans l'écriture, on pourrait rappeler la théorie de Bakhtine qui considère que l'histoire des formes du roman est encore inachevée et « en devenir » ; son esthétique reste ouverte à tous les bouleversements possibles et surprenants grâce à ce « je » de la subjectivité qui engage l'auteur dans la production du texte et sa manière d'embrasser par son imaginaire le monde dans lequel il évolue. Bakhtine soutient :

L'étude du roman en tant que genre littéraire présente des difficultés particulières. Elles sont déterminées par la singularité du sujet : le roman est le seul genre en devenir et encore inachevé. Il se constitue sous nos yeux. La genèse et l'évolution du genre romanesque s'accomplissent sous la pleine lumière de l'Histoire. Son ossature est encore loin d'être ferme, et nous ne pouvons encore prévoir toutes ses possibilités plastiques. » (1978 : 442)

Donc texte atypique, émanant d'un « Je », celui de son auteur, Mèjnoun, expose une hétérogénéité et un discontinu que consacrent le courant de la conscience intérieure qui institue une poétique du regard se pliant à des choix stratégiques. Elle est le

⁴ Chabani, Nassima, in <My boukin.com>, « De la Petite à la Grande édition », dimanche 22 mars 2009

reflet de la pensée de l'homme à l'ère de la mondialité ; cette pensée consacre l'esthétique de l'hybridité et du métissage des procédés narratologiques dans les éclatements les plus imprévisibles et déroutants des écrits. Donc, la problématique d'une définition générique du roman reste entièrement posée car le récit est bien souvent entièrement livré aux « impuretés », au chaos et aux excès.

Sources bibliographiques

- ADAM J. M. 1975. *Linguistique et discours littéraire, théorie et pratique des textes*. Larousse. Paris.
- BAKHTINE M. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard. Paris.
- BAQUÉ F. 1972. *Le Nouveau roman*. Bordas. Paris.
- BLANCHOT M. 1981. *L'Écriture du désastre*. Gallimard. Paris.
- BONN, C. 1999. « Paysages littéraires algériens des années 1990 : témoigner d'une tragédie » in *Études Littéraires maghrébines* n° 14. L' Harmattan. Paris .
- DERRIDA J. 1967. *L'Écriture et la différence*. Seuil/Points. Paris
- DERRIDA J. 1972. *La Dissémination*. Seuil/Points. Paris.
- GENETTE G. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil/Points. Paris.
- GONTARD M. 1981. *La violence du texte. Etude sur la littérature marocaine de langue française*. L' Harmattan. Paris.
- GONTARD M. 2001. « Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20e siècle ? ». in TOURET M. , DUGAST-PORTES F. (dirs.). *Le Temps des lettres*. Presses Universitaires de Rennes. Rennes. pp. 283-294
- JOUE V. 1986. *La littérature selon Roland Barthes*. Minuit. Paris.
- MOKHTARI R. 2006. *Le nouveau souffle du roman algérien, essai sur la littérature des années 2000*. Éditions Chihab. Alger.
- ROBBE-GRILLET A. 1964. *Pour un nouveau roman*. Gallimard. Paris
- SUSINI-ANASTOPOULOS F. 1997. *L'écriture fragmentaire, définitions et enjeux*. PUF. Paris

Notes

(1) Guillomette, Lucie et Cossette, Josianne, *Déconstruction et différence*, dans Louis Hebert (dir.), Signo [en ligne], Rimouski, Quebec, <http://www.signo> :

Les théories du signe de Jacques Derrida s'inscrivent dans le courant poststructuraliste, opposé au structuralisme saussurien (provenant des théories du linguiste Saussure), où le signifiant (la forme d'un signe) revoie directement au signifié (le contenu d'un signe, et qui véhiculait toute une pensée logocentrique (centrée sur la parole), celle existant depuis Platon. A l'aide l'écriture (du signe), Derrida se propose de faire échec à l'histoire métaphysique fonctionnant sous le mode d'oppositions. Il élabore une théorie de la déconstruction (du discours, donc, suivant sa conception du monde, qui remet en cause le fixisme de la structure pour proposer une absence de structure, de centre, de sens univoque. La relation directe entre signifiant et signifié ne tient plus et s'opèrent alors des glissements de sens infinis d'un signifiant à un autre.