

ALICJA KOZIEJ

Université Marie Curie-Skłodowska, Lublin

Les récidives de l'image. Pierre Alechinsky et son livre

Recurrence of the image. Alechinsky and his book

ABSTRACT: The works of Pierre Alechinsky are associated with a principle of spontaneous gesture. In *Des deux mains*, he invites the reader to follow him in his personal return to pictures already realized. He reuses pictures and in this way manifests a passion for poetry and his continued interest in strategy of recycling.

KEYWORDS: art book, Alechinsky, pictures, french poetry

De différentes formes possibles du recyclage présentes en littérature contemporaine, la réutilisation des éléments déjà usagés par le seul écrivain semble apporter des données les plus fiables quant à sa manière de concevoir son art, étant un mode d'insistance des plus efficaces. La révision qui porte sur une œuvre publiée, déjà lue, mal lue, peut-être, a toutes les chances de mener à une rectification de méprises et malentendus originaires ainsi qu'à un nouvel examen servant la réévaluation qui se fait aux yeux de l'auteur et du public. S'il ne le déforme ni ne le renie, celui qui réemploie ou refait vise à réapprendre son art, à le réclamer et à le (re)conquérir. Notre propos se base sur la conviction quant à la nécessité de considérer chacune de ces reprises comme une déclaration, un aveu sur ce qui forme en profondeur l'identité artistique, car, dans chaque reprise, se laisse observer une intention de retenir l'essentiel comme

si de peur qu'il ne soit abandonné. En fait, dans toute la démarche ayant trait au recyclage de ses propres réalisations il se laisse observer une esquisse d'un autoportrait spécifique.

Les artistes qui prennent part à un projet éditorial lié à la collection « Traits et portraits », fondée et dirigée par Colette Fellous, s'y essaient à l'exercice de l'autoportrait¹. Mais ces autoportraits présentent la particularité de se construire non seulement au niveau de la parole, mais aussi au niveau de l'image, formant, avec chaque volume, un tout lisible et visible. Chacun des écrivains, poètes, cinéastes, peintres ou créateurs de mode contribuant à la collection y apporte ses photos, dessins, gravures, objets qui font de ces volumes non seulement des recueils de souvenirs, mais des textes en relief qui font travailler à la fois des signes linguistiques et picturaux. Ponctués de dessins, images, tableaux ou photos, les livres de la collection sont comme habités par une autre voix en écho, formant un récit voué à quelque chose de plus qu'une lecture linéaire. La réussite de la collection est due, d'une part, à son caractère volontairement ouvert, s'adressant aux artistes venus de différents horizons et, de l'autre, à la mise en avant d'une savante manipulation d'éléments disparates. C'est cette ambition éditoriale qui guide la collection et qui lui garantit une profonde cohérence sans tomber dans des écueils, d'une forte potentialité pourtant, de la banalité d'un même cadre imposé à chaque œuvre.

L'enjeu, inévitable de la construction de l'autoportrait, est toujours le même : retour en arrière à la recherche des signes tangibles d'une existence et d'une identité. Le travail consiste donc à réutiliser des vieilleries : une carte postale dans une bibliothèque, une conversation avec un ancien ami retrouvé par hasard, la mémoire d'un instant d'enfance, un mot qu'on avait mal compris à l'école qui devient rétrospectivement limpide, l'amour d'un paysage, le plaisir d'une lecture, la découverte d'un peintre, des rencontres marquantes, des lieux mémorables. Tous ces objets – ressorts des souvenirs, forment une belle occasion pour décrocher des oublis ou des déchets.

Pierre Alechinsky a fait pour cette collection un livre très beau, qui ne fuit ni les reprises, ni les redits. Il reprend des textes et des images déjà publiés pour les réunir à nouveau dans *Des deux mains*, bouquin publié en 2004. Ainsi l'autoportrait d'Alechinsky, s'éloigne-t-il des propositions qui mettent au premier plan un retour vers l'enfance (Jean-Marie Gustave Le Clézio,

¹ La collection qui compte aujourd'hui 14 volumes est déjà saluée comme un événement, cf. la conférence donnée par Véronique Montémont, « La trahison des preuves : photographie et autobiographie » dans le cadre du colloque *La littérature face à l'image. Insertions, bricolage, répertoires*, le 12 octobre 2012, Université Paris-Est Créteil.

*L'Africain*²), un souvenir familial (Jean-Christophe Bailly, *Tuiles détachées*³), ou un récit initiatique (Pierre Guyotat, *Coma*⁴) et il met en relief le caractère fondateur de certaines rencontres, expériences, pratiques pour un parcours artistique singulier, mais qui s'inscrit dans une tradition et dans un temps concrets. En reprenant des textes déjà publiés dans d'autres volumes⁵, *Des deux mains* s'inscrit donc entièrement dans la pratique du recyclage qui est une des techniques pratiquées à succès par Alechinsky. Si le peintre est connu du large public comme maître de geste spontané⁶, beaucoup de formes de recyclage l'intéressent aussi. C'est à juste titre si Daniel Abadie note :

S'il possède la liberté de geste des grands inventeurs de l'automatisme, Alechinsky sait en effet que, loin de la spontanéité prônée par Cobra, la peinture est aussi histoire de reprises – parfois d'additions, le plus souvent d'effacements – en tous cas de relectures successives. Et dans ce domaine, le peintre est toujours à la joie⁷.

Sa peinture palimpsestique cherche à se poser sur ce qui n'est plus usagé :

Souvent je dessine sur de vieux papiers remplis d'écriture d'un autre siècle. *Bâtons, chiffres et lettres*. Toutes sortes de papiers déjà occupés par des comptes rendus, rappels de factures, reconnaissances de dettes, inventaire après décès, minutes de procès, additions, codicilles... Parfois sur les manuscrits que des amis écrivains me proposent. Ou encore sur des notations musicales. Récemment sur les partitions d'une harmonie de village⁸.

Toutes ces reprises mettent en place des signes d'une nouvelle optique sur ce qui continue à identifier l'artiste et qui demeure important pour lui. Pour

² J.-M. G. Le Clézio, *L'Africain*, Paris: Mercure de France, coll. « Traits et portraits », 2003.

³ J.-C. Bailly, *Tuiles détachées*, Paris: Mercure de France, coll. « Traits et portraits », 2004.

⁴ P. Guyotat, *Coma*, Paris: Mercure de France, coll. « Traits et portraits », 2006.

⁵ La plupart des textes est apparue dans P. Alechinsky, *L'Autre main*, [Saint Clément de Rivière]: Fata Morgana, 1988, certains repris dans idem, *Hors cadre*, Bruxelles: Éditions Labor, coll. « Espace Nord », 1996.

⁶ « Pour nous l'expression qui a une valeur est celle qui est spontanée, elle ne consiste pas en une consommation de froids calculs », cité par E. Froley, « Abstractions et calligraphies », [in:] *Les sources japonaises de l'art occidental. Catalogue de l'exposition*, Paris: Galerie Jeannette Ostier, 1986, n.p.

⁷ D. Abadie, en ligne, <http://lesalondart.skynetblogs.be/archive/2012/10/23/pierre-alechinsky.html> (page consultée le 30 janvier 2013).

⁸ P. Alechinsky, *Des deux mains*, Paris: Mercure de France, coll. « Traits et portraits », 2004, p. 93 [Alechinsky souligne].

considérer l'ampleur de cette pratique, il suffit de voir, par exemple, le premier texte *Des deux mains* qu'Alechinsky intitule « Ralentir lecture ». Le choix de ce titre est, bien évidemment, un hommage rendu à Breton et un signe manifeste de l'appartenance d'Alechinsky au mouvement surréaliste. Mais c'est à la fois sa manière de (re)mettre au grand jour cette allusion littéraire et de dire ainsi sa passion de la lecture. Le coéquipier du mouvement CoBrA aime s'éloigner de l'idée de la création spontanée pour se nourrir du préexistant. Il y a une sorte d'une sage modestie dans cette manière de voir sa propre création issue, tout compte fait, de la matérialité artistique et de la pensée antécédentes. Mais il faut dire aussi que si l'art d'Alechinsky est alimenté par les apports des autres, il est toujours tourné vers sa propre création : « reconstitutions, abandons, retrouvailles et ainsi de suite », écrit-il dans *Des deux mains*⁹. Il devient manifeste combien fondamentale est cette pratique chez Alechinsky en considérant cet autre passage tiré de *Des deux mains* :

Sur le chemin de la maison j'aperçus une boulette de papier qui ne m'était pas inconnue. Je ramassai : un rejet de mes dessins jetés au feu. Aspiré par la cheminée il avait survolé la campagne comme une montgolfière. Le défroissant, je revis les traits disant son titre : *Tête oblongue*. Avait-il mérité les flammes ? Question incongrue. On ne pend pas une seconde fois le condamné dont la corde a cassé¹⁰.

Les redits de *Des deux mains* définissent l'artiste qui en fait usage. L'invention d'un ordre dans lequel se lire et être désormais relu dit long sur la façon de repenser son œuvre. Ainsi, les premiers chapitres déterminent-ils sa famille artistique, la dette qu'il doit à Ensor y occupant une place majeure. Mais d'autres rencontres semblent aussi avoir ce caractère décisif. Retenons surtout l'effet Henri Michaux sur la manière de concevoir par Alechinsky la relation peinture – écriture, l'effet amplifié par l'art de la calligraphie que l'auteur de *Des deux mains* apprend d'un maître japonais, Sohaku Ogata. Les deux rencontres qui expliquent, en certains sens, l'usage des deux mains chez Alechinsky et son penchant pour l'union de l'écrit et de l'image. L'artiste peintre gaucher emploie sa main droite pour écrire en rêvant une harmonie impossible : « Des deux mains en même temps, je peux sans effort d'attention particulier faire diverger une phrase à partir d'un point central [...] et je me demande : si mes

⁹ *Ibidem*, p. 153.

¹⁰ *Ibidem*, p. 175.

bras s'allongeaient indéfiniment comme dans un rêve, où cela s'arrêterait-il ? à quels horizons ? vers quelle jonction ? »¹¹.

À côté d'une nouvelle composition, ce qui doit attirer l'attention dans l'optique du recyclage, est la reprise de certains textes et de certaines images qui sont liés ouvertement à l'art de Pierre Alechinsky. Il est intéressant de remarquer que la première partie qui n'a pas de caractère d'un discours louangeur s'adressant aux autres, est le chapitre « Comment j'en suis venu à illustrer *Le Volturmo* puis *La Légende de Novgorode* ». Cette position privilégiée accordée à l'illustration¹² d'un livre de poèmes s'explique par une passion de longue date qu'Alechinsky éprouve pour les livres. Tout d'abord, à Bruxelles, il étudie les métiers du livre, l'illustration et la typographie. Et, durant toute sa vie, Alechinsky est souvent convoqué par des maisons d'édition ou par des écrivains concernés à illustrer certaines publications. Parfois, c'est bien lui qui semble aller à la rencontre de cette pratique. Si son dévouement pour Bruno Roy et sa maison d'édition, Fata Morgana, lui vaut la plus grande renommée (il a fait pour Fata Morgana plus de soixante livres illustrés¹³) et son livre de dialogue élaboré avec Michel Butor en 1973, *Le rêve de l'ammonite* est considéré comme l'un des chefs-d'œuvre de l'édition du XX^e siècle, il travaille aussi avec d'autres éditeurs : Albert Skira, Maeght, Yves Rivière, Daily Bul, Franck Bordas, François Benichou, La Pierre d'Alun, Robert et Lydie Dutrou, L'Échoppe, Verdier ainsi que Galilée. L'exposition de 2005 à la Bibliothèque Nationale de France rend compte de l'envergure de cette œuvre¹⁴. À l'occasion d'une autre exposition (*Pierre Alechinsky & Fata Morgana*), en 2010, Alain Paire écrit :

Pour Alechinsky, l'écriture, l'invention d'images destinées à de nouveaux livres ne sont en aucun cas des moments de délasserment, des activités annexes ou bien périphériques. Celui qui écrit, peint, grave et dessine ne cesse pas de frayer sa voie et d'affiner ses lieux d'intervention : il multiplie les occasions et trouve chez

¹¹ *Ibidem*, p. 10.

¹² Il convient de partager le scepticisme d'Alechinsky lorsqu'il dit : « Mais peut-on illustrer ? », cf. *ibidem*, p. 100. Yves Peyré est auteur du terme de « livre de dialogue », employé pour définir un livre né de la rencontre de « deux modes d'expressions qui, l'un comme l'autre, l'un vis-à-vis de l'autre, doivent garder leur indépendance, mais aussi et tout autant se correspondre parfaitement » et qui peut mieux s'appliquer à l'art du livre pratiqué par le peintre belge (cf. Y. Peyré, *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre 1874-2000*, Paris : Gallimard, 2001, p. 33).

¹³ Cf. *Pierre Alechinsky & Fata Morgana. Catalogue de l'exposition au musée de l'Hospice Saint Roch à Issoudun, textes d'Yves Peyré, Salah Stétié et Sophie Cazé*, [Saint Clément de Rivière] : Fata Morgana, 2011.

¹⁴ L'exposition : *Les impressions de Pierre Alechinsky*, du 7 juin au 4 septembre 2005, Bibliothèque Nationale de France, Paris.

chacun de ses éditeurs un champ d'expression à part entière, des moments de remise en cause, de partage et d'émulation¹⁵.

Le peintre semble y attribuer un rôle particulier en mettant les livres au même niveau que l'apprentissage de la calligraphie ou son travail en collaboration avec Christian Dotremont. Ce travail ayant occupé énormément le peintre, le choix qu'il en fait dans *Des deux mains* est hautement intéressant. Faire un livre pour Alechinsky est une pratique complexe :

Il s'agit de trouver un stratagème qui convienne à chaque livre abordé, à son architecture, à sa typographie, au rythme des pages successives. C'est une construction aventureuse et progressive à multiples décisions, adaptations. Toute illustration est problématique. Le dessinateur a peur de déranger, interrompre, distraire le lecteur. Il craint aussi de verser dans le pléonasme...¹⁶.

Des deux mains est à la fois un livre d'un artiste-peintre, mais il montre aussi une passion d'Alechinsky pour l'écriture et ceci non seulement pour la calligraphie, cette « voie de l'écriture »¹⁷, ou pour les trouvailles de Dotremont dans le cadre d'« écrit *pein ture* »¹⁸, mais aussi pour les grands textes du XX^e siècle. Alechinsky à maintes reprises parle de son amour de la lecture, et illustrer *Le Volturmo* de Blaise Cendrars est pour lui une belle occasion de rendre hommage à l'un des plus intéressants écrivains du XX^e siècle. Il est à retenir que ce ne sont pas des illustrations uniques pour les textes de Cendrars, car Alechinsky est aussi auteur des lithographies pour *Mon voyage en Amérique*¹⁹. Le peintre semble profondément impressionné par la création de Cendrars. Il avoue : « J'avais vingt ans et lisais Cendrars. J'ai quatre-vingts ans et lis toujours Cendrars »²⁰. Et si Alechinsky reprend son texte sur l'illustration du *Volturmo*, c'est, avant tout, pour dire combien il est sensible à certaines voix. *La Prose du*

¹⁵ A. Paire, *Pierre Alechinsky / Fata Morgana, des hommes qui aiment les livres*, en ligne, <http://www.galerie-alain-paire.com> (page consultée le 30 janvier 2013).

¹⁶ *Impressions narquoises de Pierre Alechinsky*, entretien par Daniel Abadie, en ligne, http://chroniques.bnf.fr/archives/avril2005/numero_courant/expositions/alechinsky.htm (page consultée le 30 avril 2013). Repris dans *Nouvelles de l'estampe* mai-juin 2005, n° 200.

¹⁷ P. Alechinsky, *Des deux mains*, op. cit., p. 67.

¹⁸ *Ibidem*, p. 66.

¹⁹ Publié avec un grand soin, dans un volume tiré à 90 exemplaires : P. Alechinsky et B. Cendrars, *À bord du Birma*, Fata Morgana, 2007. Il est nécessaire de noter aussi une autre réalisation de ce type : P. Alechinsky et B. Cendrars, *Le Cirque*, Fata Morgana, 2005.

²⁰ Pierre Alechinsky pour les éditions Fata Morgana à l'occasion de la parution de *À bord du Birma*, cf. <http://www.fatamorgana.fr/livres/a-bord-du-birma> (page consultée le 4 avril 2013).

Transsibérien et de la Petite Jehanne de France de Cendrars le tente depuis toujours : « [...] après avoir entendu le poème-fleuve récité par Marcel Herrand – la voix métallique de Lacenaire dans *Les Enfants du Paradis*. J'échafaudais »²¹. Le projet d'illustrer ce chef-d'œuvre de Cendrars est pourtant vite abandonné. Il est intéressant de nous pencher sur le passage où Alechinsky explique les raisons de cette décision : « Mais [je] abandonnai lorsque je revis à New York en 1994 le *Transsibérien* de Cendrars-Delaunay. L'ouvrage dominait une exposition au MoMA : *A century of Artist's Book*. Je me raisonnai vite. Ajouter quoi à la suite de la majestueuse Sonia ? »²². On lit dans ces phrases le respect devant l'art d'autrui, mais on notera surtout la conviction du peintre sur la nécessité de faire, avec chaque reprise, une œuvre qui va au-delà du préexistant. Il définit ainsi le rôle fondamental qu'il attribue à tout ce travail de recyclage qui est, simultanément, celui d'une production nouvelle et non seulement celui d'une production renouvelée.

Si dans le même chapitre consacré à l'illustration du *Volturno*, Alechinsky évoque l'importance des supports matériels (les anciennes affiches réutilisées) et affectifs (le souvenir de son père), il met l'accent surtout sur le « rôle d'imagier »²³ qu'il joue dans l'élaboration d'un livre artistique. Il dévoile aussi l'importance de la métaphorisation dans son travail du peintre qui ne s'éloigne pas trop du métier d'un poète, ce qui d'ailleurs s'exprime aussi à l'aide des mots :

Devant une fenêtre non plus braquée sur un champ de blé bousculé par le mistral mais sur l'océan Atlantique, mon pinceau fit glisser cette terrienne légende vers un nouveau laps du temps – mais le temps court sans se retourner, il court, il court, et plus vite qu'une écriture lointaine habillée d'un dessin du jour²⁴.

Une autre reprise de l'image associée à un texte poétique doit attirer ici notre attention. Il s'agit de l'arbre bleu, la peinture murale de Pierre Alechinsky accompagnée d'un poème d'Yves Bonnefoy. Le peintre s'y réfère dans le chapitre intitulé « Un rêve de surveillance ». Mis sous le double signe du surréalisme (le rêve relationné comme point de départ du chapitre et la présence dans ce rêve d'Élisa Breton), le texte met en avant l'idée de l'illustrable de la poésie. « Dessinateurs, graveurs, lithographes, évitez de vous faire utiles à l'entendement

²¹ P. Alechinsky, *Des deux mains*, op. cit., p. 85.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*, p. 89.

des mots ! Illustrer c'est décorer »²⁵, dit le peintre. L'auteur de plus de deux cents livres met en doute une connivence entre le visible et le lisible en réajustant la place accordée à l'image. S'il contrarie ici un peu ce qu'il avait dit à propos du *Volturmo*, il renoue ses liens avec son expérience fondatrice, celle de la rencontre avec la priorité donnée à une image sans entrave, celle-ci surréaliste. À ce sujet, il cite les paroles de Roberto Matta et relate l'impression qu'elles font sur lui :

Brouillé avec Breton, tu te trouvais brouillé avec une partie de toi-même. Cette phrase qui surnage m'a certes travaillé. Mais le mélange de personnages survivants ou passés, leur signification, si je m'étais réveillé en deçà ou au-delà de l'interruption, le rêve me serait à l'esprit revenu différemment²⁶.

Tout ce qui revient est sujet d'une réutilisation.

Pour terminer, nous tenons à souligner que le respect d'Alechinsky pour le livre et pour l'écriture a aussi une autre dimension. Il écrit dans « Le Passé inaperçu » : « De cette peinture il ne reste plus rien. Des lambeaux... »²⁷. Il y a dans cette phrase la déception de l'artiste face à un avenir incertain de ses toiles, mais il y a aussi une critique de l'art pictural en général, de cet art qui se perd s'il n'est pas escorté par des mots. On pense tout de suite, bien sûr, à Jacques Villeglé et ses affiches lacérées. Son art, se nourrissant de la production antécédente d'autrui, anonyme, dit plus que tous les autres l'éphémère de la création plastique vouée à la disparition. Et celle d'Alechinsky paraît particulièrement vulnérable, car ses techniques : gravures, dessins, aquarelles, semblent bien plus fragiles que la peinture traditionnelle. Dans ce contexte, l'art du livre semble plus résistant au travail du temps. Et *Des deux mains* en fait preuve car il n'y a pas d'œuvre périmée si elle est republiée. D'ailleurs, l'image convoque de plus en plus le texte, imposant la nécessité de faire accompagner cette image, pourtant susceptible d'accepter des interprétations erronées, d'un commentaire qui guide la réception.

²⁵ *Ibidem*, p. 102.

²⁶ *Ibidem*, p. 103.

²⁷ Idem, « Le passé inaperçu », [in:] *Hors cadre, op. cit.*, p. 9.

MOUSSAAB HAMMOUDI

Institut d'Études Politiques d'Aix-en-Provence

Reprise et recyclage stylistique dans *Harraga* de Boualem Sansal, roman francophone algérien

Practice of *recovery* and stylistic recycling in Boualem Sansal's *Harraga* :
Algerian French novel

ABSTRACT: Through our contribution, we will analyze the background (aesthetic and social) that gives meaning to the Algerian French literature form. How Algerian literature mix with French literature? The important thing is to measure how this form makes sense in its context of emergence. Our presentation has the goal to measure, stylistically, this artistic sensibility, and how Algerian author calls his Algerian readers.

We illustrate our discussion through the case of the Algerian novel: *Harraga* (Gallimard, 2005) of Boualem Sansal, which explores the aesthetics of recycling in Algerian French literature. Our aim is to observe the relationship between semiotics and society.

KEYWORDS: recycling, shift, Algerian French literature, Boualem Sansal, Charles Bonn, Pragmatic analysis, interpretive anthropology

Introduction

S'il y a meilleure illustration au sens du recyclage esthétique, on retiendra le *Ceci n'est pas une pipe* de René Magritte. Plusieurs interprétations infusent des liens et des correspondances. On pourrait dire que ce tableau nous offre la chose et sa négation, le présent qu'on perçoit (la pipe comme forme dessinée) et son absence (par la phrase qui la nie). C'est un rapport image/langage qui, par leur présence sur une toile, s'annulent mutuellement. Si on voulait pratiquer un recyclage esthétique du tableau de Magritte, on mettra une toile blanche, vierge. Cette reprise ne provoque pas suffisamment ce que le tableau de Magritte projette brillamment : pousser le récepteur à se livrer à un exercice herméneutique. On voit vite que le recyclage décèle des traits d'impuissance. Ce faisant, le *recyclage* en tant que concept dans le champ des sciences sociales n'est pas canonisé. C'est alors là un avantage : le *recyclage* peut avoir le mérite de suivre la vie et les mutations des symboles (culturels ou autres) dans leur contexte et dans leur conjoncture de production sociologique/socio-logique.

Aussi, le XXI^e siècle a commencé avec l'éclosion des thèses sur la fin de l'histoire ; celles sur la fin de la littérature. Le recyclage esthétique ne serait-il pas un indice de la fin de la créativité artistique ? De son basculement dans les valeurs marchandes ?

Dans notre propos, et nous appuyant sur le cas francophone de la littérature algérienne, on procèdera à l'explicitation du sens de cette forme littéraire. Par quelle manière s'opère le maillage de la littérature algérienne dans la littérature française ? Mesurer comment cette forme prend sens dans son contexte d'émergence est inévitable.

Nous nous appuyons, pour illustrer notre propos, sur le cas du roman *Harraga*, de Boualem Sansal (2005) qui permet d'explorer l'esthétique du recyclage dans la littérature francophone d'Algérie, pour observer le rapport entre la sémiotique et la société.

Une « littérature algérienne/maghrébine de langue/expression française » ?

Parce qu'il y a une problématique suspendue. Qu'est-ce que la francophonie en Algérie ? Ce n'est pas un pays membre de l'Organisation internationale de la francophonie. Mais c'est le pays qui use le plus de la langue française, après la Métropole. Aussi, la naissance de la *littérature maghrébine d'expression française* fut en Algérie, peu avant la Guerre d'Algérie. On retiendra déjà deux constats :

la francophonie a un statut ambigu en Algérie ; aussi, la francophonie fait partie d'un ensemble culturel, certes, mais géré politiquement (directement par le ministère français des affaires étrangères). Dès lors, comment comprendre le *fait francophone* ? Ou une œuvre qui s'inscrit dans son processus conjoncturel et cognitif ? Quel statut donner aux écrivains francophones ? Surtout qu'ils se revendiquent souvent de la « langue », et donc de la pensée et de la vision, française¹. Dès lors, les désignations génériques *littérature maghrébine d'expression française*, ou encore *littérature algérienne de langue française*, sont impropres : elles distancient un sujet (une littérature) de son objet (la langue de communication), alors même que ce sujet s'efforce de se rattacher à son objet. Le mieux serait d'opter pour une terminologie plus fonctionnelle qui relie le sujet littéraire à son objet linguistique d'expression. A ce titre, le plus ajusté serait de désigner : *littérature française du Maghreb* et *littérature française d'Algérie*.

Écrire sur la francophonie littéraire : Charles Bonn ou la critique prothèse

La littérature sur la francophonie est abondante et même plus que la littérature francophone elle-même². C'est pourquoi nous privilégierons de procéder d'abord par les grands axes thématiques qui se greffent autour du *fait francophone*, pour pouvoir bien comprendre cette notion. Le meilleur moyen, serait de voir comment le discours sur ce sujet s'écrit, c'est-à-dire le métalangage, qui relève de l'activité du critique.

C'est alors que figure parmi les *spécialistes* de cette littérature, le notoire Charles Bonn. Autorité en la matière, avec plusieurs publications, une aura connue/reconnue dans l'université algérienne, une sublimation (compréhensible) pour l'auteur Mohamed Dib. Ce qui serait intéressant, c'est de voir comment le critique écrit sur l'écriture pratiquée par l'écrivain. On retiendra alors, l'ouvrage collectif dirigé par Charles Bonn lui-même et Naget Khadda, et Abdallah Mdahri-Alaoui³.

¹ On pourrait longtemps lire et écouter les déclarations de Meddeb qui vont dans ce sens, ou Tahar Ben Jelloun et ses clivages entre français - langue de civilisation et arabe - langue de fanatisme.

² Ceci à travers des études académiques (thèses, mémoires, enquêtes de terrain, colloques...), mais aussi des comptes-rendus officiels, des activités aussi significatives que les « états des lieux » ministériels, etc.

³ Ch. Bonn (dir.), *Littérature maghrébine d'expression française*, EDICEF, Coll. Universités francophones, 1996. Pour toutes les citations provenant de ce texte, nous allons utiliser ultérieurement l'abréviation LMEF.

Le recueil est publié sous la « responsabilité du réseau “littératures francophones” » (LMEF, p. 3), ce qui implique un discours essentiellement apolo-gétique. L'écriture dans ce volume est comme hâtive. Précipitée, elle donne l'impression de vouloir tout dire sur le *fait francophone*, sans trop s'y attarder. Quasiment journalistique, elle est orale, narrative. Les notes de bas de pages, renvois référentiels, sont essentiellement des narrations. Ceci est très significatif et c'est en ces termes que l'ouvrage nous intéresse.

Il faut souligner d'entrée que les noms des co-directeurs de l'ouvrage sont accessoires. Le volume est marqué de l'empreinte de Bonn tant au niveau stylistique que celui directif (explicite en quatrième de couverture), pour ne rien dire de ses trois articles dans ce seul et même volume, pourtant censé être un recueil composé de contributions des chercheurs « du Nord et du Sud ».

À sa façon, Bonn traite les questions habituelles inhérentes à cette littérature : son histoire ; le contexte de sa production ; les auteurs et leurs écritures. Puis, de façon moins sérieuse, la question de la théorie littéraire. Timidement aussi, la question de la *Réception*. Concernant l'histoire littéraire, Bonn souligne le clivage et l'imprécision du paysage dans lequel cette littérature a émergé, et dans lequel les primo-écrivains ont produits leurs textes (LMEF, p. 5). Au-delà de ce diagnostic, Bonn est constamment épris par trois erreurs thématiques : 1) vouloir incessamment inscrire cette littérature dans ce que Pascale Casanova appelle *La République Mondiale des lettres*⁴ (alors que, hormis les quelques auteurs reconnus, il est difficile d'admettre une comparaison solide entre Mimouni et Conrad ; Boudjedra et Proust ; Jebbar et Woolf) ; 2) vouloir faire de cette expression une « *littérature des pays jeunes* » (LMEF, p. 251), comme si la littérature en Algérie ne commençait qu'avec sa promulgation dans son versant français, sous la colonisation française⁵ ; 3) vouloir, à tout prix, inclure le bémol de « la deuxième génération de l'immigration », incluant ainsi, contre leur gré, des figures aussi convaincues de leur appartenance à la France que Azouz Begag ou Nina Bouraoui.

Concernant le contexte compliqué dans lequel cette littérature a germé, Bonn souligne les bouleversements profonds de la société, causés, à la fin du XIX^e siècle par la colonisation⁶. Le critique souligne aussi que les premières publications romanesques sont l'œuvre d'écrivains indigènes, à la fois fonc-

⁴ P. Casanova, *La République Mondiale des Lettres*, Paris : Seuil, 1999.

⁵ Que faire de l'univers symbolique cumulé depuis saint-Augustin à Abd el-Kader en passant par Ibn-Khaldun et les contes de si-M'hand ?

⁶ Par le démantèlement des institutions locales et l'imposition du seul modèle français comme forme légitime d'instruction.

tionnaires coloniaux et partisans du processus d'acculturation⁷. Bonn souligne surtout que ces écrivains avaient essentiellement le rôle du « témoignage⁸ à partir du point de vue d'un observateur privilégié » (LMEF, p. 7).

Ce que Bonn ne souligne pas, c'est que l'environnement et le style de cette littérature coloniale sont essentiellement idéologiques (donc qui imposent nécessairement un « nous » en conflit avec un « ils » généralement impersonnel). Son rôle relève moins de la création littéraire que de la caution idéologique.

Quand il s'agit du recours à l'appareil théorique, le résultat est plus que déroutant. Outre l'usage non-maîtrisé des notions : *tiers-monde*, *postmodernisme* ou la chronique présentée comme « mi-témoignage, mi-fiction » (LMEF, p. 257), ou, surtout, le recours à des constructions inopérantes, tel le roman *semi-auto-biographique* (LMEF, p. 17), toutes les notions de la critique littéraire sont ignorées. Quand il s'agit de présenter des approches, Bonn se contente de montrer le courant formaliste (précurseur de la critique moderne) comme une simple « restriction » (LMEF, p. 17). Il est même intéressant de voir comment Bonn évite de comparer le statut du critique avec celui de l'auteur :

Les repères traditionnels des lecteurs et de la critique se sont effondrés dans les bouleversements mondiaux apportés par les années 80. Pour nombre de ses lecteurs, la littérature maghrébine se définissait simplement par sa référence à un espace géographique ou social. La lecture plus savante des critiques la reliait à tel ou tel discours, notamment idéologique. La faillite des idéologies a ruiné bien des classifications, comme bien des discours institués. Et sur ces ruines, le réel dans sa trivialité est à nouveau l'objet de l'attention des écrivains (LMEF, p. 20).

Il y a beaucoup à dire sur cette pourtant courte citation. Toutefois, ce qui est intéressant, c'est que Bonn, critique littéraire, use abondamment du développement thématique, exactement comme le romancier. Ici, l'écriture du critique est une écriture romanesque, parce que « l'activité critique s'avère-t-elle désormais consubstantielle à l'acte d'écrire. Non plus sous forme de commentaire "autorisé" de l'auteur mais comme démarche faisant partie intégrante du geste d'écrire » (LMEF, p. 17).

Quel statut donner à l'écriture du critique ? Nous pensons qu'il s'agit d'une double articulation. Le rôle du critique consiste en une « reprise » des idées de

⁷ On peut citer parmi ces auteurs : Ben Brahim, Hadj Hamou, M. Bencherif, R. Zénati.

⁸ Seuls K. Yacine a su dépasser cette fonction et M. Dib, à partir de son roman : *Qui se souvient de la mer*, Paris : Seuil, 1962.

l'écrivain au niveau thématique: il s'agit d'une posture de *pro-thèses*; et l'écriture du critique qui consiste à un remplacement du dispositif subjectif (les programmes narratifs) par des discours d'objectivation: il s'agit d'une posture *prothèse*. Cette double articulation du propos du critique *recycle* ceux de l'écrivain en s'appropriant ses implicites.

Écrire la francophonie littéraire: Sansal et la gutturale démarcation

La narration de Sansal est régie par l'oppression, l'ennui et la perte⁹. La géographie physique maintient une nature agressive de l'homme. Même le confort inspire à la détresse (H, p. 102). Le lecteur est frappé par les déplacements de Lamia qui s'effectuent dans des lieux de transition: l'hôpital, l'aéroport, le cimetière. Le personnage passe souvent d'un état senti à un autre plus mystérieux. Aussi, le travail de Lamia, en qualité de pédiatre, devrait lui favoriser un univers actif et affectif, mais inversement: Lamia vit dans la solitude ou le quotidien est lassant: elle est «seule, perdue dans la jungle, avec l'obscurité pour seul guide» (H, p. 31); l'enfant est «le plus vieux et le plus couteux bonheur du monde» (H, p. 92), et les nouveaux nés: «[...] je ne me laissais pas du bonheur de voir ces petits monstres amphibiens se dépêtrer de leur mère comme de beaux diables rouges de colère [...] qui déjà sentait le lait tourné et la diarrhée jaune» (H, p. 243).

Les chronotopes sont pénétrés par l'agressivité à même les lieux censés être loin de cet état, comme l'hôpital (H, p. 33), l'Association (H, p. 109), l'aéroport (H, p. 221). La société est en détresse, même la notion de temps n'échappe pas puisque «Lundi n'était pas passé que le vendredi s'achevait dans la honte et le dégoût» (H, p. 236).

En fait, Sansal prolonge le drame dans sa narration, à travers une stratégie d'écriture qui remodèle le genre tragique par le recours à l'usage concomitant du genre fantastique. On le voit à travers l'insertion des scènes tragiques (H, pp. 189-204), tandis que le récit est balisé du début à la fin par le fantastique: le premier personnage est Barbe Bleue, le dernier personnage est sœur Anne. On trouve aussi cité le personnage Schéhérazade (H, acte II, 4), et Alice (H, p. 66). Le fantastique structure aussi l'intrigue du récit, elle-même fondée

⁹ B. Sansal, *Harraga*, Paris: Gallimard, 2005. Pour toutes les citations provenant de ce texte, nous allons utiliser ultérieurement l'abréviation H.

– tout comme le conte – sur une situation de *renversement* et d'hésitation¹⁰ (H, p. 157). Ce qui est à retenir, c'est que l'élément fantastique dans *Harraga* part d'une situation surnaturelle pour lui attribuer un air de plus en plus naturel.

Le titre: «*Harraga*», est le qualificatif qui renvoie à l'expression française «brûleurs de route». C'est donc un emprunt à l'argot populaire arabe algérien qui désigne les brûleurs de route qui errent à la recherche d'une vie meilleure. Le titre nous rappelle, sur le plan des phonèmes et des thématiques, le roman *Harrouda* (1973) de Tahar Ben Jelloun, ou encore *Chemin de brûlure* (1983) de Rabah Belamri. Toutefois, d'un point de vue pragmatique, ce titre ne renvoie pas à une personne spécifique: tous ceux passant à l'acte avec cette intention sont désignés génériquement par le syntagme nominal *harraga*, qui renvoie à l'idée de l'immigration, de l'exil, à titre clandestin. D'autre part, cette description est censée être compréhensible par le lecteur, elle doit être admise dans le registre de ses représentations. Ce qui est intrigant, est le fait que Sansal n'utilise pas ce qualificatif pour désigner la catégorie des voyageurs clandestins, mais pour désigner le parcours psychologique d'un personnage féminin qui a du mal à vivre dans sa société. La stratégie thématique de Sansal consiste, en fait, à dévier l'épithète *harraga* de son sens admis dans son univers symbolique (H, p. 205).

Concernant l'écriture, on remarquera que le style de Sansal est le produit d'une intention, non de l'effort d'une poétisation. Cette intention est le *témoignage*. Une pareille écriture est surtout une façon d'étendre la Littérature, non de la penser¹¹. C'est pourquoi, dans ce cas il semble s'agir plutôt d'une écriture militante. On l'entend au rythme guttural de sa prose, aux thématiques proposées, à la symbolique des lieux, à la clôture de l'univers des actants et, aussi, à la description, où les images et les métaphores sont souvent maladroitement codifiées, privilégiant de manière grossière un message emphatique ou litotique.

Liée à une telle volonté, l'écriture de Sansal devient une tautologie qui donne le réel sous une forme jugée, comme s'il voulait incessamment se démarquer de l'univers de son récit. C'est d'ailleurs lui-même qui résume la pratique d'écrire comme étant «Un processus: on commence par écrire comme on fait du sport, comme on commence une activité, un sport intellectuel; puis,

¹⁰ Cette hésitation est le noyau essentiel du genre fantastique. Cf. T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Seuil, Coll. Points, 1970.

¹¹ J'argumente ma position par l'absence de «poétique» dans (et issue de) l'écriture française d'Algérie. Et on pourrait remarquer l'absence des écrivains-poéticiens ou écrivains-critiques, excepté Kateb Yacine si l'on considère, comme forme poétique, la pratique de la «*prose spontanée*» que pratiquaient les «beatniks» de la littérature américaine.

de plus en plus, on se trouve emmené à manipuler des concepts, des idées »¹². Ce type d'écriture a pour tâche de « faire coïncider frauduleusement l'origine du fait et son avatar le plus lointain, en donnant à la justification de l'acte, la caution de sa réalité »¹³. Rien d'étonnant à cela puisque – comme on l'a vu – la littérature (aussi bien que l'écriture) française d'Algérie est l'apanage d'une situation essentiellement historico-idéologique.

Cependant en Algérie, la domination des faits politiques sur le champ littéraire a fait émerger un type nouveau d'écrivains, surtout à partir des années 90 du XX^e siècle. Pratiquant une écriture militante, leurs récits sont dépourvus de style, relèvent ostentatoirement des processus commerciaux de l'industrie du livre¹⁴. Répondant à des commandes (souvent explicitement), mais pourtant incessamment voulant témoigner de la *présence* de l'écrivain dans l'univers qu'il décrit, pour que l'acte d'écriture puisse devenir un *témoignage* crédible. Le roman de Sansal est d'ailleurs introduit par un texte prologue intitulé « Au lecteur » et précisant que cette « histoire serait des plus belles si elle était seulement le fruit de l'imagination [...]. Mais elle est véridique, d'un bout à l'autre, les personnages, les noms, les dates, les lieux [...] » (H, p. 11). Au-delà du fait que l'auteur semble ignorer la nature de la vérité et de la fiction dans le texte romanesque, on est étonné de sa volonté d'inscrire son récit *intégralement* dans ce que Michel Foucault appelle un dire-vrai. Cette posture à travers laquelle on confond la fiction et la réalité est symptomatique du romancier algérien. Comme si, en visant l'essai, le romancier francophone d'Algérie touchait le roman. Sansal lui-même explicitera :

J'ai toujours beaucoup écrit, mais au début j'ai été tenté par l'écriture dans mon domaine. J'ai fait un livre sur l'économie, j'ai fait un livre sur le turboréacteur. Puis l'Algérie a sombré dans la guerre civile. Et n'importe quel Algérien vivant en Algérie ou ailleurs s'est senti interpellé, on a cherché à comprendre: comment se fait-il que collectivement nous ayons basculé dans la violence ? [...] Et comme j'avais élaboré une réflexion sur la situation en Algérie, je voulais la raconter. Au départ, je pensais écrire un essai, mais comme il me manque les outils méthodologiques, j'ai choisi pour m'exprimer la fiction romanesque¹⁵.

¹² D. Rabourdin, *Vivre et écrire en Algérie*, on line productions, ARTE France. Coll. Les Belles Étrangères, DVD, 2003.

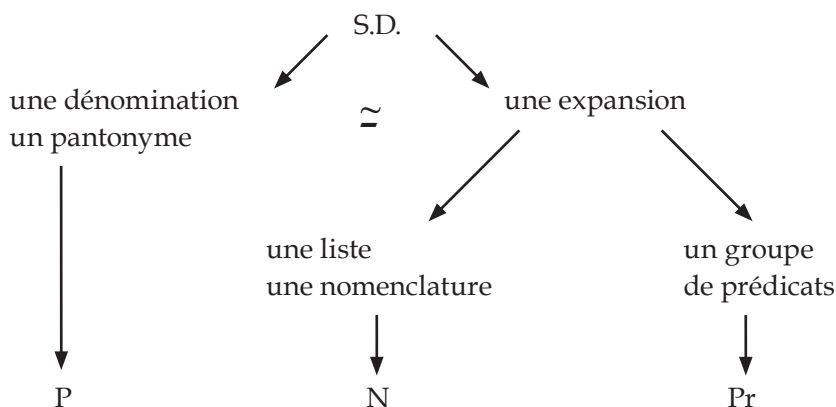
¹³ R. Barthes, *Le Degrés zéro de l'écriture*, Paris : Seuil, Coll. Points Essais, 1953, p. 22.

¹⁴ A. Kherbache, « Les isotopies sémantiques et leur fonctionnement dans un épitexte éditorial en quatrième de couverture », *Synergies Algérie* 2010, n° 11, pp. 127-139.

¹⁵ A. Ghanem, « L'actualité ça se vend, l'Algérie aussi », *Le Quotidien d'Oran*, art. du 24 septembre 2000.

Mais comme il y a une forte dimension du lieu, il serait utile de convoquer le travail de Dominique Maingueneu, pour qui l'énonciation littéraire influence la représentation commune que l'on se fait d'un lieu¹⁶. Ceci signifie que la littérature fait dialoguer un lieu et un non-lieu. C'est cette *appartenance parasitaire* – le mot est de Maingueneu – qui s'alimente d'une posture d'impossibilité d'inclusion nommée *paratopie*. L'effort de l'écrivain consiste, à la fois, à se démarquer de ce qu'il décrit, mais aussi, son effort se caractérise par une tentative d'insertion¹⁷. Effort que Sansal explique lorsqu'il dit : « Je n'ai jamais quitté le pays, donc je n'ai jamais vécu normalement »¹⁸. En tout cas, l'écrivain moderne – depuis qu'il s'est rendu compte de sa conscience malheureuse – est quelqu'un qui a perdu son lieu et qui tente, par son œuvre, d'en définir un nouveau. Dans une pareille démarche, c'est le moteur de la fiction qui est le plus intéressant à suivre, et le moteur d'une fiction, c'est la description.

Philippe Hamon avait proposé une approche critique, qui permettrait d'analyser le système descriptif dans un texte littéraire¹⁹. Comme l'explique Hamon, un système descriptif (S.D.) est un jeu d'équivalences entre une dénomination (un mot) et une expansion (une liste de mots ou un texte). Cette dénomination assure la continuité de l'ensemble régisseur du système de *pantonymie* (P) de la description, et pouvant entrer dans des énoncés métalinguistiques du type : « Ce récit est la description de Pantonyme 1 ». Le pantonyme est le centre du système descriptif et est rendu possible selon le schéma suivant :



¹⁶ D. Maingueneu, *Le discours littéraire, paratopie et scène d'énonciation*, Paris : Armand Collin, Coll. U, 2004, p. 72.

¹⁷ L'exemple le plus illustratif qui s'offre est Yasmina Khadra s'échappant par un pseudonyme, s'insérant par une thématique romanesque.

¹⁸ D. Rabourdin, *op. cit.*

¹⁹ Ph. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris : Hachette, 1981.

Si on applique ce schéma au deuxième acte de *Harraga*, on constate que toutes les actions des personnages s'articulent autour d'un aspect sous-jacent qui va constituer le pantonyme: *ailleurs*. Le système descriptif met en équivalence un objet décrit qui constitue ce pantonyme avec une expansion qui est une liste de nomenclatures et de prédicats dans un processus descriptif. En tant que sens psychologique, ce pantonyme se déplacera d'un plan linguistique/explicite, à un plan métalinguistique/implicite. Le schéma se présente comme suit:

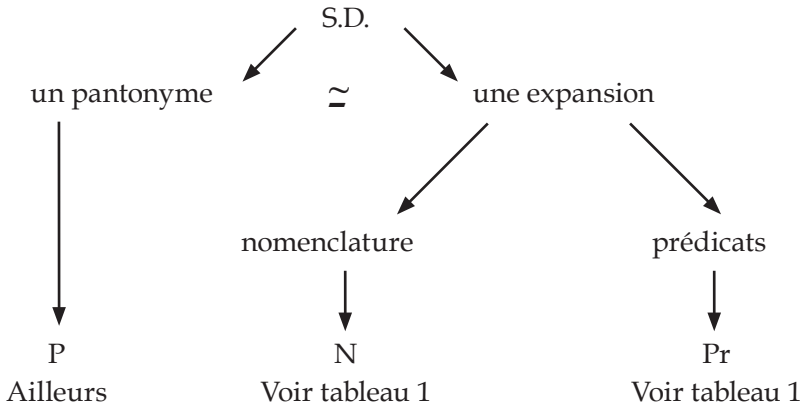


Tableau 1. Tableau illustratif du schéma descriptif de *Harraga*

<i>Pantonyme</i>	<i>Ailleurs</i>
<i>Nomenclature</i>	errance - vertige - l'angoisse - fredonne - arpenter - tempête - montgolfière - méditerranée - dérive - mer Noire - exilés - la flibuste - s'expliquer - sagouin - roupiller - « tu brûles » - mystères - agiter - embrouillamini - paradis - labyrinthes - caché - perdu - dissimuler - trottnait - haletant - cache - geignant - pataquès - farfouiller - survole - lac - le silence - quittée - port - affairée - invisible - besogne - cernes - mal - crevée - finie - fatiguée - étrangère - seule - morts - solitude
<i>Prédicats</i>	mal au crâne - un être nous manque - d'un mur à l'autre - nulle part - entre ciel et terre - partir vivre - carnets de route - tous azimuts - immense dans son tout - minuscule dans ses parties - tourmentée dans ses venelles - rai de lumière - baptiser des planchettes - on se perd soi-même - elle me manque - manteau de poussière - le temps a manqué - les odeurs de moisi - jeu d'ombres - sur les bords - rien de nouveau sous le soleil - trouver de l'air pur ? - elle n'a pas de racines - laissé partir - compagnons disparus - horriblement seule - je me posais la question de savoir si notre vie nous appartenait en propre ou s'il elle appartient aux autres - je baignais dans la folie - la terre s'était ouverte - le ciel s'est embrassé - sens dessus dessous - le ciel nous tombe sur la tête - la terre s'ouvre sous nos pieds

Suivant ce tableau, la cohésion du système descriptif dans *Harraga* est assurée au maximum. Autre remarque : nous constatons d'après les résultats que le pantonyme renvoie à un état essentiellement psychologique. De fait, le système descriptif, dans le récit *Harraga*, est dominé par une fonction métaphorique globale qui est centrée autour du thème de *l'ailleurs*, ce qui permet de construire un *récit sémiotique* qui vient doubler la description. Ce récit sémiotique est centré autour de la démarcation et un sentiment de démarcation devient à l'origine de l'action dans le programme narratif de l'écrivain.

Réception, reprise et recyclage stylistique

Comment Bonn aborde la *réception* de la littérature française d'Algérie ? D'emblée, il souligne que dans cette littérature, « le lien entre pratique de la vie concrète et constructions symboliques a été perturbé »²⁰ (LMEF, p. 7). Il y a dans cette phrase le nœud d'une problématique intéressante à relever, qui concerne le lien, dans cette production, entre la littérature, la vie concrète dans l'espace conjoncturel algérien et le mode des constructions symboliques. Malheureusement, Bonn ne l'abordera pas. C'est même au moment où il fallait étudier cette question que Bonn évoque le « lecteur français » qui veut connaître de plus près cette littérature parce qu'elle lui servira de document ou/et de témoignage (LMEF, p. 8). Chemin faisant, « [l]e problème est cependant plus délicat pour l'écrivain du Maghreb, qui connaît chez lui une célébrité peu imaginable en Europe, ce qui l'institue pour ainsi dire interprète obligatoire (et presque unique) des tensions politiques » (LMEF, p. 14). Ce qui est intéressant dans cette affirmation, c'est qu'en tournant le dos à la problématique de la réception du point de vue du lecteur algérien/maghrébin, Bonn nous montre la fonction de l'écrivain algérien/maghrébin. Ce dernier, suivant la citation, a pour fonction unique d'être l'interprète des « européens », pour leur faire comprendre les « tensions politiques ». Il est facile de déduire qu'un écrivain avec un rôle pareil n'en n'est pas, fonctionnellement, un. C'est pourquoi Bonn préconise une « [s]tratégie nouvelle qui postule un récepteur averti et lui suppose un rapport intellectuel et affectif avec les deux cultures en question fondues en une. Par là, on décroche de la problématique idéologique antérieure posée en termes d'aliénation/authenticité [...] » (LMEF, p. 17). Là encore, Bonn pose une bonne question, mais avance une mauvaise réponse, parce que la littérature que

²⁰ Ch. Bonn (dir.), *op. cit.*, p. 7.

produit cette préconisation est une littérature, par essence, sans fond, plutôt formelle (c'est pourquoi il propose l'écrivain comme interprète en misant sur un rôle affectif du lecteur), qui est de nature très réduite, puisqu'elle est destinée au micro-public qu'il désigne, qui peut même être inexistant, parce que Bonn suppose aussi que « la "maghrébinité" s'affirme dans une "stratégie de transformation culturelle et non plus dans un quelconque mythe d'une essence extérieur/intérieur à toute praxis sociale" » (LMEF, p. 17), c'est-à-dire que la maghrébinité littéraire n'est possible que si elle est en rupture avec l'historicité maghrébine (!). Mais comme Bonn lui-même semble ne pas croire à sa proposition, il souligne que les « repères traditionnels des lecteurs et de la critique se sont effondrés dans les bouleversements mondiaux apportés par les années 80 » (LMEF, p. 20). La question de la réception ne sera, ensuite, plus abordée de manière significative, jusqu'à la fin du volume, où il se résigna finalement que « [p]lus qu'ailleurs sans doute, tout est problématique. Et d'abord le lieu même de la lecture de ces textes comme la manière dont ils sont lus » (LMEF, p. 252). Entre le tragique et le mélodrame, se termine alors la stratégie textuelle de Bonn, concernant l'explication de la réception, et avec une mort visiblement imminente du lecteur algérien/maghrébin.

Il y a aussi une remarque générale: les travaux critiques portant sur la littérature française d'Algérie sont très souvent de nature injonctive: « [...] il faut que cette littérature soit... », « c'est une littérature qui doit... ». Toutefois, il est primordial de comprendre que la relation sémiotique/société est une formation collective locale, qui se forme par/dans un espace conjoncturel donné et précis. Si les explications de Bonn ne sont pas dans l'ordre des cillements de Jacques Derrida, de la transpiration de Slavoj Žižek (les humeurs de Jacques Lacan ou la respiration de Deleuze), c'est parce que justement elles ignorent cette dimension décisive. Au niveau local, bien que le travail critique soit assez pauvre (les typologies naïves de Rabah Sokhal, ou l'insistance sur les thématiques féministes), il y a des travaux rigoureux, on pourrait souligner particulièrement le travail de Ali Kherbache sur la réception, où le critique a combiné les approches littéraires d'avec les enquêtes socio-anthropologiques²¹, et où on peut comprendre que le lecteur algérien ne s'intéresse pas à la littérature française d'Algérie puisqu'il ne trouve pas la symbolique qui l'interpelle.

²¹ A. Kherbache, « Réception du texte littéraire maghrébin de langue française: quelle(s) construction(s) à quel(s) niveau(x)? », [in:] *Littérature Maghrébine d'expression française: pourquoi et pour qui écrire?* Séminaire International, Université de Batna, Batna, Algérie, 2-3 décembre 2010, p. 12.

Nous venons d'affirmer que la sensibilité artistique est une formation collective. Ce sont les travaux de Clifford Geertz, notamment *Savoir local, savoir global* (justement sous titré: *Les lieux du savoir*, injustement traduit en français – le titre original est *Savoir Local*)²² qui précise que l'art, en tant que système culturel, est une formation collective locale à son espace de production. C'est à partir de ces éléments, et de ceux développés dans les deux premières parties, qu'on pourrait maintenant répondre à la problématique initiale, et explorer l'esthétique du recyclage dans la littérature francophone, en se basant sur son versant algérien. Comment fonctionne cette esthétique dans le roman algérien? Comment s'effectue son écriture en tant que procédé stylistique? Comme on a pu le voir, nous sommes en face d'un processus d'écriture doublement appuyé, et doublement fictionnel. L'écriture du critique est une *reprise* et un *recyclage* de l'écriture du romancier. *Reprise*, parce que le critique français procède par intrusion dans l'univers romanesque de l'écrivain maghrébin (alors que la critique est censée être un métalangage portant sur l'univers narratif). *Recyclage*, parce que l'écrivain maghrébin, de sa part, s'inscrit dans une démarche de démarcation vis-à-vis de son lieu, en l'adaptant à l'imaginaire d'un lecteur français, produisant en même temps un discours idéologique (assumé, revendiqué et inévitable). Parce que le roman français d'Algérie trouve ses origines (et sa continuité) dans la conjoncture idéologique qui l'a promulgué en dehors de son univers symbolique. Ainsi, le rapport écrivain/critique est des plus curieux, surtout que l'un endosse le rôle de l'autre.

Il y a ensuite la question du sens recyclé. Je l'expliquerai en m'appuyant sur les travaux de Roland Barthes, principalement *L'obvie et l'obtus*²³. Effectivement, analysant les œuvres filmiques d'Eisenstein, Barthes distingue trois *niveaux de sens*: 1) le niveau de la communication qui se rapporte au *message*; 2) le niveau symbolique, qui se rapporte à la *signification*; 3) le niveau de la signifiante, qui concerne le *signifiant* du signe linguistique. Barthes s'était intéressé aux deux derniers niveaux de sens, et a annulé le premier, parce que le sens d'une production esthétique ne se trouve pas au niveau informatif de communication, qui est un niveau de *première sémiotique*. Or, concernant la littérature française d'Algérie, il s'agit, nous l'avons vu, d'une vocation essentiellement informative, se basant sur le témoignage. Cette fonction s'est d'autant plus cristallisée avec le mouvement appelé *littérature de l'urgence*, où l'écrivain se confond tantôt avec le romancier, tantôt avec le journaliste ou encore l'essayiste (Issa Khalladi est

²² C. Geertz, *op. cit.*

²³ R. Barthes, *L'obvie et l'obtus, Essais critique III*, Paris: Seuil, 1982.

un cas très illustratif), ainsi l'écrivain maghrébin francophone relève plutôt du premier niveau de sens : le niveau informationnel, de communication qui concerne le *message* du signe linguistique, qui est (vue sa nature élastique) facilement *recyclable*.

Que perd cette littérature, lorsqu'elle focalise le niveau superficiel de la communication ? Les deux autres niveaux de sens, c'est-à-dire le sens symbolique, *obvie*, prélevé dans un lexique général des symboles. Mais aussi, le troisième sens, *obtus*, qui porte une émotion détectée à un niveau interne de l'espace de production et qui n'est pas de l'ordre de la parole, puisque c'est « un signifié sans signifiant »²⁴ : en dehors du langage articulé, mais à l'intérieur de l'interlocution. D'où un obstacle plus large, puisque si les références sont locales à l'espace maghrébin, les représentations et les modes de discours (la « morale du langage »²⁵) ainsi que le public visé, ne le sont pas. Or, on affirme, suite à Geertz, que « la confrontation avec les objets esthétiques ne peut être laissée flotter, opaque et hermétique, hors du cours général de la vie sociale [...] »²⁶, surtout que – pour rejoindre Barthes – « la relation centrale entre l'art et la vie collective [...] se trouve sur un plan sémiotique »²⁷. Ici, si l'écrivain ne puise pas dans l'univers de son public, ou s'il le dénature (comme le fait Sansal avec la qualification *Harraga*), pour l'accommoder au goût d'un récepteur autre que local, il ne faut alors pas s'attendre à ce que cette littérature soit florissante dans son espace conjoncturel, parce que les capacités d'interprétations sont aussi des expériences collectives issues des compétences locales. Mais comme le *signifiant* francophone algérien est compatible avec un *signifié* du récepteur français/francophone, il ne saura être accessible au *signifié* du récepteur algérien²⁸.

On l'aurait compris, la littérature française d'Algérie, vue à travers l'œil du lecteur algérien, est un échec. Échec de *bruissement*. Barthes définissait le bruissement comme étant le bruit de ce qui marche bien, au point de n'avoir pas de bruit. Signe d'une annulation sonore, il indique que quelque chose marche collectivement puisque il implique une « communauté de corps »²⁹. La littérature française d'Algérie exprime un *bredouillement* parce qu'elle est

²⁴ *Ibidem*, p. 55.

²⁵ R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil, Coll. Points Essais, 1953, p. 45.

²⁶ C. Geertz, *Savoir local, savoir global, les lieux du savoir*, Paris : PUF, 1986, tr. Fr. D. Paulme, p. 122.


²⁷ *Ibidem*, p. 125.

²⁸ D'ailleurs le théâtre a une bonne marge d'avance sur le roman en Algérie. Probablement, parce qu'il est pratiqué en langage populaire, parlé, ce qui rend plus accessible le *signifié* et le *signifiant* au récepteur concerné.

²⁹ R. Barthes, *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris : Seuil, p. 94.

le signe sonore d'un dysfonctionnement. Rature, elle est aussi une ratée qu'on comprend mal, mais avec un peu d'effort, on la comprend tout de même. Tel semble être le résultat de la pratique de la *reprise* et du *recyclage* dans la production littéraire de Sansal.

Est-ce la fin imminente d'une littérature clivée ? Certainement pas. La littérature ne disparaît pas, elle change de forme, ce qui lui permet d'échapper aux canaux conventionnels de production, pour lui permettre plus d'autonomie du discours aussi bien sur le fond que sur la forme. Concernant l'écart entre la conscience linguistique et la conscience culturelle, il est rare de trouver en Algérie des travaux sérieux. Toutefois, mi-ironique, mi-réaliste, Kherbache semblait conclure de manière assez juste lorsqu'il répondit, à la question de l'utilisation de la langue française, par la manière suivante : « De toute les façons, les berbères Saint-Augustin et Apulée de Madaure écrivirent en latin »³⁰. Concernant le récepteur : il semble attendre une littérature à venir, qui répond à son esprit et son goût. Et comme la littérature ne se pratique plus seulement sur les supports habituels, mais aussi sur les supports modernes (notamment électroniques), cette attente semble devenir plus revendicative. C'est du moins ce qu'explique cette page publiée par des lecteurs, sur un célèbre réseau social³¹ :



Pour une nouvelle littérature algérienne [Rejoindre](#)

Mur **Infos** **Discussions** **Photos**

Infos générales

Nom : Pour une nouvelle littérature algérienne
 Catégorie : Arts et loisirs - Livres et littérature
 Description : Parce que Feraoun, Mammeri, Djaout, Ouettar, Dib, c'est très très bien mais on est en 2008.

Parce qu'aujourd'hui l'Algérie c'est de tout : de l'arabe, du français, du kabyle mais aussi du derja.

Parce que les gens aspirent à lire des textes nouveaux.

Parce que la société algérienne évolue et que la littérature doit suivre.

Parce qu'avec le roman de Amara Lakhous (Choc des civilisations pour un ascenseur Piazza Vittorio) et celui d'Adlène Meddi (La prière du Maure), on assiste à un vrai bouleversement dans le champ littéraire algérien, chose qui mérite qu'on s'y attarde.

Parce qu'il y en a marre de la figure stéréotypé de l'écrivain qui est là pour produire un texte moralisateur pour des lecteurs obsédés par les normes de bienséance.

Parce que l'écriture va au-delà de la bienséance.

Parce qu'après la littérature pré-coloniale, post-coloniale, éducatrice, d'urgence, il est temps d'avoir une littérature qui soit avant tout le résultat d'un processus de création.

Niveau de confidentialité : Ouvert : tout le contenu est public.

Administrateurs

Il n'y a plus d'administrateur pour ce groupe !

Niveau de confidentialité :

³⁰ A. Kherbache, « Réception du texte littéraire maghrébin de langue française », *op. cit.*

³¹ www.facebook.com/pour_une_nouvelle_litterature_algerienne (page consultée le 13 septembre 2011).

