

Lui, Le Livre d'El-Mahdi Acherchour ou la déconstruction du champ romanesque

Dalil Slahdji

Doctorant, Université de Béjaïa



Synergies Algérie n° 13 - 2011 pp. 57-64

Résumé : *Lui, Le livre*, d'El-Mahdi Acherchour, est un texte hors-forme, hors-genre, un texte qui rompt avec les catégorisations génériques et où l'auteur opère une perturbation de sa réception qui compromet sa compréhension. Nous tentons ici d'analyser sa généricité, de comprendre comment Acherchour se charge de le déconstruire et d'en révéler les mécanismes profonds qui guident cette écriture fragmentaire et incisive.

Mots-clés : roman - écriture fragmentaire - narration - écriture transgénérique - récit poétique.

Abstract: The work of El-Mahdi Acherchour puzzles readers by his title, *Lui, Le livre*, and mostly by his complex aspect which reveals incontestably the desire of the author to transgress the novel's traditional categories. His manner to mix different genres confers to his writing a kind of structure absolutely exploded. In our paper, we will try to understand how this generic strategy is used in this narrative and to explain what the author thinks according to this hybrid genre.

Keywords: Novel - fragmentary writing - narration - transgeneric writing - hybrid genre - poetic narrative.

المخلص : هدفنا في هذا المقال إبراز الخصائص النمطية التي تتحلى بها رواية المهدي اشرشور. لقد استطاع هذا الأديب و بجدارة مزج أكثر من نموذج أدبي في محتوى هذا النص جاعلا منه مثالا بارزا للتشكيك الأدبية الحديثة. سنحاول من خلال تحليل هذا النص استنباط الإستراتيجية المستعملة و التي سيتضح عبرها رفض الكاتب للمفهوم الكلاسيكي للرواية متيقنا بأن الأدب ليس له حدود نوعية.

الكلمات المفتاحية : الرواية - الكتابة المقطوعة - نثر - كتابة متعددة النماذج الأدبية - سرد شعري.

Introduction

Le texte d'El-Mahdi Acherchour intitulé *Lui, Le Livre*¹ bouleverse et subvertit tous les canons, les codes et les structures romanesques connus. Le lecteur est immédiatement dérouté par sa construction éclatée et composite. Il s'agit véritablement d'une écriture incisive et désaxée renforcée par le mélange de plusieurs genres littéraires à tel point que sa catégorisation devient presque une entreprise impossible.

La réflexion que nous comptons conduire s'appuie essentiellement sur la manière à travers laquelle le texte d'Acherchour ébranle les codes génériques du roman. Notre article se propose également d'analyser la stratégie narrative employée par l'auteur pour brouiller d'une manière générale la généricité de son texte, de mettre en évidence les textes avec lesquels il entre en interaction et enfin de faire apparaître les genres littéraires qui le parasitent.

1. Eclatement des structures narratives

L'univers que l'auteur crée dans son texte est clairement disloqué, éclaté à tout point de vue tant au niveau de la forme que du contenu puisque déjà à la première lecture, le constat est vite fait : les conventions narratologiques traditionnelles auxquelles tout lecteur est habitué sont rompues et classe par conséquent l'œuvre dans ce qu'on pourrait aisément qualifier de roman moderne ou ce que Bernard Dort (1956) appelle « roman blanc ».

Tout lecteur possède des points de repères qui le guident et lui permettent de ce fait de se retrouver dans les méandres des récits, mais force est de constater que le texte d'El-Mahdi Acherchour subit un véritable désordre narratif à tel point qu'il s'oppose à toute compréhension. Une stratégie de destructions des codes narratifs est donc mise en place. Raconter une histoire est relégué en seconde position pour laisser place à un travail sur le langage. Quelles sont alors ces techniques d'écriture employées par l'auteur pour bouleverser le genre romanesque ?

1.1. Les insuffisances de la narration

Lui, le livre s'inscrit assurément dans une logique de destruction, et de la narration et de l'histoire. En effet, sa diégèse est complètement éclatée dans la mesure où le récit-cadre qui normalement guide le sens ou du moins impose un schéma narratif conventionnel, est noyé dans une prolifération ininterrompue de récits insérés aussi courts qu'inachevés. Tout cela est pris en charge par une multiplicité de voix narratives qui forme d'une manière exponentielle des cercles qui éloignent le texte et le lecteur du centre du récit. Ainsi, vouloir établir un quelconque lien entre tous ces récits devient hasardeux et compliqué pour le lecteur. Le texte est entièrement jalonné de petits récits qui s'emboîtent, s'entremêlent et se parasitent, et on se perd entre celui qui raconte et ce qu'il raconte. Le fil de l'histoire ou plutôt le fil des histoires narrées est systématiquement coupé.

La stratégie de l'auteur consiste en la multiplication des passages d'un niveau extradiégétique à un niveau intradiégétique et enfin à un niveau métadiégétique sans avertissements ni indices précis puisqu'ils se font d'une façon extrêmement abrupte. La narration est souvent accomplie par des narrateurs intradiégétiques qui se passent le relais d'une manière presque incongrue comme l'illustre le passage suivant :

« Je suis descendu de mon camion pour vider mes entrailles [...] Une fois arrivé, il a cédé la place à Si Saïd qui ne supportait pas le poids et le noir-blanc de sa canne. J'ai cru que c'était. Elle n'était ni noire ni blanche. Il l'a accrochée au rétroviseur dans lequel j'ai cru voir que c'était. Hier, le port était en grève. Tout le monde était à l'ombre d'un engin beaucoup plus grand qu'une charrette. Quelqu'un en haut criait Mort au chiens [...] La nuit de son anniversaire, Nadra lui montra les lettres d'amour qu'elle recevait tous matins ». (pp. 85-86)

Au début de cet extrait le narrateur est intradiégétique, c'est lui qui use du pronom personnel « je », mais très vite on glisse vers un autre récit mené par un autre narrateur, c'est le personnage principal qui relate un épisode de sa vie au port d'Alger et l'enchaînement et encore plus confus puisqu'un autre narrateur omniscient reprend ses droits pour raconter un autre épisode de la vie de ce personnage toujours anonyme, toujours présent-absent avec sa maîtresse Nadra.

Voilà donc comment l'auteur construit ou plutôt déconstruit son texte. Usant d'une polyphonie poussée à son paroxysme, Acherchour brouille les pistes, interdit la compréhension et oblige son lecteur à suivre et à assister à plusieurs récits elliptiques menés par plusieurs voix difficilement identifiables et reconnaissables l'une de l'autre.

1.2 L'incongruité de la métalepse

Le texte d'El-Mahdi Acherchour ne se contente pas de changements brusques et fréquents d'instances narratives et de passages de récit enchâssé à un autre mais ajoute à sa transgression l'emploi de la métalepse. Un procédé défini par Gérard Genette comme un franchissement de la frontière entre deux mondes « celui que l'on raconte et celui où l'on raconte (G. Genette : 245). Ce procédé apparaît de manière morcelée au chapitre intitulé *Le rôle du lion* (pp.25-45) et se prolonge au chapitre suivant : *Au-delà de ce récit* (pp. 47-57). Le narrateur feint de relater un dialogue mais très vite on se rend compte qu'il s'agit d'un monologue onirique de l'agent de production. Une indication mise entre parenthèse « *(si confusion il y a : moi et toi, présent et absent, personne et personne d'autre, etc. et etc.)* » (p. 30) le prouve.

Comment alors, devant cette déclaration, ne pas penser à l'auteur ? D'autant plus que ces insistances se font de plus en plus vives quand il déclare encore « *J'ai hâte de partir. Non, d'abord, il faut que je fasse quelque chose de plus urgent : écrire le dernier mot : son nom. Pour cela, je caresse les feuilles qui refusaient les flammes.* » (p. 35). Ou encore quand il dit : « *Je pense donc à la migration de cet homme dans et vers ce récit* ». (p. 48). Difficile, en effet, de ne pas voir dans ces quelques lignes la figure de l'auteur et la naissance même de son manuscrit, surtout quand nous comprenons que le pronom *vous* renvoie à la figure du narrataire qu'on pourrait considérer comme la figure textuelle du lecteur. (*Vous qui m'attendez tenez-vous en à ça, à elle, pas à ces choses tordues...ces clés, par exemple* » (p. 39)

Comment considérer ces intrusions dans le monde fictionnel au début du récit ? Il semblerait qu'elles servent principalement à dévoiler la difficile mise en œuvre du texte, ce qui implique moins une recherche d'identification d'une voix que la recherche d'une source. Mais, en tout état de cause, cette transgression s'effectue au moyen d'un brouillage des limites de la frontière de la réalité et de la fiction ce qui permet au passage d'inscrire solidement une voix auctoriale et de déstabiliser le fonctionnement représentationnel.

1.3. Exténuation de l'intrigue

Habituellement un récit fait évoluer et mouvoir des personnages à l'intérieur d'une structure organisée pour passer d'un état initial à un état final en subissant des transformations. Et c'est d'ailleurs ce que nous affirme Tzvetan Todorov (1968) :

« *Un récit idéal commence par une situation stable qu'une force quelconque vient perturber. Il en résulte un état de déséquilibre ; par l'action d'une force dirigée en sens inverse, l'équilibre est rétabli ; le second équilibre est bien semblable au premier, mais les deux ne sont jamais identiques. Il y a par conséquent deux types d'épisodes dans un récit : ceux qui décrivent un état (d'équilibre ou de déséquilibre) et ceux qui décrivent le passage d'un état à l'autre.* »

C'est donc à ce niveau que se situe réellement l'importance de l'intrigue dans n'importe quelle œuvre romanesque puisqu'elle est le véritable matériau du récit. Mais dans le cas du texte d'Acherchour, le constat est négatif, et pour cause l'intrigue est absente. Le lecteur assiste à l'émergence de beaucoup de personnages mais il ne s'agit en réalité que de simples apparitions en ce sens qu'ils n'ont aucune motivation, aucun but qui ferait se dérouler l'histoire. On se confronte donc à une véritable absence d'événements. Ainsi, dans la première partie intitulée *Lui, Le livre* où nous avons repéré sept récits emboîtés, les événements narrés retracent à peine le passé de quelques personnages, bribes d'histoires, instants de vie, mais aucune intrigue centrale ne les unit.

S'agit-il donc alors dans ce cas d'un livre sans rien ? Ou simplement du refus du genre roman et d'une intrigue inventée, attrayante destinée à tenir éveillée notre curiosité de lecteur ? La réponse semble être plutôt un profond désir de l'auteur de travailler sur le langage comme si sa préoccupation n'était plus de raconter le monde ou d'analyser son rapport avec le monde mais d'étudier le rapport que le monde peut avoir avec le langage. Raconter devient donc un prétexte devant la manière dont on raconte. De-là, le langage prend alors une importance capitale.

2. L'impossible généricité

Maurice Blanchot, dans *Le livre à venir* prédisait à la littérature un avenir « *loin des genres, en dehors des rubriques prose, poésie, roman* » (1959 : 272). Cette simple phrase témoigne de la difficulté à laquelle se confronte une approche dite générique car une classification rigoureuse et stable des genres littéraires semble encore obsolète. Pourtant, il faut bien admettre que si les genres dépendent d'abord du choix des auteurs conditionnés eux-mêmes par les genres cultivés à une époque donnée ils dépendent aussi de l'attitude et du jugement du lecteur. Mais alors, comment considérer toutes ces œuvres qui se jouent de leur généricité et multiplient en leur sein les genres littéraires comme c'est le cas pour le roman d'Acherchour puisque le contrat de lecture est rompu ?

2.1. Le refus du roman

Il est bien admis actuellement que parmi les innombrables évolutions que le roman a connues depuis sa naissance, il y a sa formidable plasticité. En effet, il n'a pas cessé d'étendre son domaine en annexant les autres genres littéraires : épopée, satire, pamphlet, théâtre ou bien encore la poésie sont souvent convoqués. Le roman par conséquent ne désire pas se fixer de règles et les romanciers préfèrent s'engager sur des voies toujours nouvelles et soumettent ainsi le roman à une incessante transformation faisant de lui une forme libre, un art de liberté. Dès lors, les fondements même du récit romanesque sont remis en cause ; l'intrigue le temps et les personnages subissent un nouveau traitement. El-Mahdi Acherchour n'est pas en reste devant ces expérimentations littéraires et ce vent de modernité.

2.2. Une écriture fragmentaire

Par plusieurs techniques et procédés l'auteur de *Lui, Le livre* montre une grande volonté d'infléchir le roman dans le sens du composite et de l'hybridation, ce qui a vraisemblablement engendré cette forme particulière d'écriture qui rompt avec le récit-fléuve linéairement compact. En effet, et déjà au niveau strictement formel le livre d'Acherchour contient deux « romans ». Le premier est divisé en neuf parties dont certaines sont subdivisées en trois ou sept séquences (numérotées de I à III et de I à VII, redessinant ainsi à chaque fois un recommencement). Cette construction circulaire est soulignée par le retour littéral de quelques séquences initiales dans les premières pages de ces mêmes chapitres comme l'atteste cette phrase qui ouvre et clôt le chapitre *Le rôle du chien*, « *Entre lui et moi, croyez-moi, c'était* » (pp. 75-84). Cette répétition de certains fragments retourne le texte sur lui-même et donne le sentiment de *récits tabulaires* ou même de *récits fractals* rendu possible grâce une construction éclatée. Une construction morcelée qui crée incontestablement un effet-recueil au texte pour mieux marquer une rupture avec la linéarité.

Au niveau de l'écriture comment considérer ces phrases inachevées qui sont autant de fragments qui n'entretiennent vraisemblablement aucun lien avec ce qui les précèdent et ce qui les suit ? Il est évident que le sens ne peut être dans le tout-texte mais simplement dans le non-dit, dans l'absence, dans le silence. C'est d'ailleurs ce que l'auteur lui-même confirme en évoquant son projet littéraire (2005) : « *des vents retenus au pied de ce mystère ancestral [...] c'était avant tout une question de silence si reclus au tunnel où le dernier ancêtre de ma voix agonisait* ».

2.3. Réécriture d'un conte populaire

Proche et intimement lié à l'intertextualité l'exercice de réécriture reste tout de même différent d'elle, car comme le définit si bien Anne-Clair Gignoux (2005 : 117), c'est un travail conscient et intentionnel

« La réécriture [...] naît d'une intention consciente de l'auteur second de reprendre en le modifiant un texte antérieur. Elle se reconnaît dans un texte par un ensemble de données textuelles, un faisceau de réécritures, souvent littérales.»

El-Mahdi Acherchour reprend dans son « roman » un conte populaire berbère et le réinvente à sa manière. Il s'agit du conte de *Zelgoum* rapporté dans deux livres respectivement celui de Mouloud Mammeri (1996) et celui de Leo Frobenius (1997). Cette figure féminine occupe une part importante dans *Lui, Le livre*, car elle se démultiplie jusqu'à ne plus savoir si on a affaire à un ou plusieurs personnages à la fois. *Zelgoum* apparaît donc à des endroits stratégiques du texte dans la mesure où on la découvre au début au milieu et à la fin du livre. Tantôt, elle est fille de sorcier vivant dans une grotte et l'épouse d'un chasseur de sanglier avec qui elle aura dix garçons, tantôt, elle est une belle jeune fille (« *Une fille, m'a-t-on dit, parfaite, belle et lumineuse* » (p. 165) sourde et muette qui un jour décide de se suicider pour ne pas épouser un homme dont elle ne veut pas. Ces deux personnages féminins même s'ils sont différents ont malgré tout un point commun celui d'être des femmes toujours convoitées², désirées, ce qui fatalement renvoie, même de manière laconique, au conte tel que rapporté par Mammeri et Frobenius. L'autre élément notable concernant ce personnage est la description qui en est faite au chapitre *Parce qu'en ce récit, Partir* (pp. 09-23), où très vite, on comprend qu'elle hante véritable la mémoire de l'auteur.

Il est certainement utile de signaler que les différentes références au conte de *Zelgoum* sont extrêmement rares et difficilement repérables car il s'agit en réalité que de très exceptionnels fragments éparpillés le long du texte.

Il est évident que l'auteur procède dans son texte à une profonde modification, presque une altération du conte puisqu'il ne garde de *Zelgoum* que cette symbolique de la femme convoitée comme un trésor mais en même temps dépouille complètement le conte de sa magie féérique et de son caractère didactique. L'entreprise de l'auteur, se renforce encore dans cette situation, à savoir concentrer l'attention du lecteur sur le texte, le langage et ignorer par là même l'histoire comme le confirme l'auteur lui-même dans une interview (2005) : « *J'ai voulu raconter l'histoire du livre. Revenir à l'origine. Le livre de mon monde* »

2.4. Un récit poétique ?

En se lançant dans une quête d'un nouveau genre assemblant à la fois le narratif et le lyrique, le mouvement symboliste invente le « roman poétique », une forme hybride que Jean-Yves Tadié (1978 : 07) définit en ces termes :

« *Le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de destruction du roman et de celles du poème : le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème.*»

Cette intrusion de la poésie dans le champ romanesque est certainement due à l'influence encore vivace du modèle romantique qui conçoit la poésie comme un genre suprême devant englober tous les autres genres littéraires. Mais comment mettre en évidence la poéticité d'un texte qui se dit romanesque ?

Le langage poétique recourt systématiquement à la polysémie du signifiant, ce qui permet à la poésie d'échapper à la logique discursive et par conséquent ouvre la voie à l'expérimentation verbale jusqu'à presque atteindre le non-sens, ce qui a pour effet de créer une sorte de densité du langage poétique engendrant dès lors des ambivalences et une concentration du sens.

L'une des figures de style qui sert à effectivement surcharger le signifiant de sens est bien évidemment la métaphore. Dans *Lui, Le livre*, la métaphore assume cette première mission mais échoue dans le fait d'éclairer une idée en la reliant à une autre, puisque les rapprochements qu'elle opère sont obscurs, les images suggérées sont hermétiques et imperméables comme en témoigne cette soudaine apparition de ce poème libre :

« toutes les roues
rapprochées en lenteur
trainant par cœur
le jeu du nouveau-né
à long terme
au terme de l'instant
s'écourte l'espoir
de percer le pneu des mystères
que la poussière regonfle

toute la vie
en récit
l'écrire puis partir
à la longue renaissance
des mots versés dans une phrase
aussi longue après l'achèvement
de l'Achèvement » (p. 14)

Ce poème qui sera d'ailleurs intégralement repris et complété un peu loin dans le chapitre intitulé *L'achèvement de la l'Achèvement* (pp. 101-103). Un texte écrit en entier en italique et sans ponctuation.

Quel sens accorder à cet amoncellement de mots ? Difficile et hasardeux de prétendre donner une signification à ce poème. Toutefois, si on devait reprendre les fragments cités quelques pages plus loin par un « personnage-narrateur », on pourrait croire qu'il s'agit là d'une métaphore de l'écriture ou plus encore une métaphore du livre que nous sommes en train de lire, surtout que l'auteur s'échine à nous faire croire que nous assistons à l'écriture même de son livre.

L'autre caractéristique de la poésie et qui est présente dans le texte d'Acherchour est l'aspect cyclique qui de prime abord détruit l'harmonie linéaire du l'univers romanesque. En effet, par l'emploi d'anaphores et d'un jeu sur les sonorités (allitérations et assonances) l'auteur assure à son œuvre un effet de répétition qui amène le lecteur à croire qu'il est face à un délire de mots, à des envolées lyriques, à un jeu sur le rythme des phrases.

En guise de conclusion, nous dirons que la lecture du texte d'El-Mahdi Acherchour sollicite un énorme effort de compréhension de la part du lecteur. Un effort qui est peut-être proportionnel à celui de l'auteur dans la mesure où celui-ci s'est singulièrement démarqué des autres écrivains de sa génération dans son œuvre en procédant systématiquement à un travail de sappe de nos vieux repères de lecture et ainsi conférer à son livre une autre dimension celle d'un « roman poème ».

Notes

¹ Acherchour, E-M. 2005. *Lui, Le livre*. Alger : Barzakh.

² Dans la version rapportée par Mouloud Mammeri, Zelgoum est convoitée par son frère et par un prince. Dans la version de Léo Frobenius, Zelgoum est convoitée par un homme qu'elle rencontre par hasard durant sa fugue.

Bibliographie

Acherchour, E-M. 2005. *Lui, Le livre*. Alger : Barzakh.

Blanchot, M. 1959. *Le livre à venir*. Paris : Gallimard.

Dort, B. 1956. « Tentative de description ». *Cahier du Sud* n° 334.

Frobenius, L. 1997. *Contes kabyles. Le fabuleux*. Aix : Edisud.

Genette, G. *Figure III*. Paris : Seuil.

Gignoux, A-C. 2005. *Initiation à l'intertextualité*. Paris : Ellipses, (Coll. Thème et études).

Mammeri, M. 1996. *Contes de Kabylie*. Paris : Pocket Jeunesse.

Tadié, J.-Y. 1978. *Le récit Poétique*, Paris : P.U.F.

Todorov, T. 1968. *Qu'est-ce que le structuralisme ?* Tome 2, « Poétique », Paris : Seuil, coll. Points.