

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université d'Alger 2
Faculté des Lettres et Sciences humaines
Département de Français

Mémoire de magister

Option : Sciences des textes littéraires

*Les Vigiles de Tahar Djaout :
Cartographie d'un roman urbain*

Soutenu devant le jury composé de :

Madame Afifa Bererhi, Professeure à l'Université d'Alger2
Madame Amina Azza-Bekkat, Professeure à l'Université de Blida

Présenté par :
Mohamed Walid Bouchakour

Sous la direction de :
M. Mohamed Ismail Abdoun, Professeur à
l'Université d'Alger2

Alger, 2012/2013

Remerciements

Je tiens à remercier Monsieur Mohamed Ismail Abdoun, Professeur à l'Université d'Alger2, pour sa disponibilité, son exigence et ses remarques minutieuses qui m'ont guidé tout au long de ce modeste travail de recherche.

Je remercie également ma famille pour son soutien indéfectible ; Hania pour sa patience et ses précieux conseils ainsi que tous ceux qui m'ont aidé à élaborer ce mémoire.

Dédicace

À la famille qui avance...

Table des matières

Introduction

| | |
|---|----|
| 1- Un roman urbain..... | 6 |
| 2- Définition des concepts..... | 9 |
| 3- Du territoire décrit au territoire d'écriture..... | 15 |

Partie I : Cartographie de la ville oesophage

| | |
|---|-----------|
| Chapitre 1 : Structuration de l'œuvre..... | 19 |
| 1- Etude narratologique..... | 20 |
| 2- Composition générale..... | 24 |
| Chapitre 2 : Espaces représentés..... | 48 |
| 1- Représentations de la ville..... | 49 |
| 2- Espace et idéologie..... | 60 |

Partie II : Enfance et trajectoires

| | |
|---|-----------|
| Chapitre 1 : Jaillissement de l'enfance..... | 71 |
| 1- Etude des chapitres titrés..... | 72 |
| 2- Bilan de l'étude..... | 84 |
| Chapitre 2 : Trajectoires..... | 91 |
| 1- Déplacement : l'errance et la quête..... | 92 |
| 2- Symbolique et devenirs..... | 105 |

Partie III : Territoire d'écriture

| | |
|---|------------|
| Chapitre 1 : De la sobriété..... | 119 |
| 1- Ecriture photographique..... | 120 |
| 2- Dramaturgie des discours..... | 131 |
| Chapitre 2 : Invention de la mémoire..... | 138 |
| 1- Vers une langue déterritorialisée..... | 139 |
| 2- Le métier à tisser ou le texte à inventer..... | 149 |

| | |
|------------------------|------------|
| Conclusion..... | 156 |
|------------------------|------------|

| | |
|---------------------------|------------|
| Bibliographie..... | 162 |
|---------------------------|------------|

INTRODUCTION

Toute tentative de parler de la ville se voit aussitôt confrontée au vertigineux surdéveloppement des discours sur le sujet. C'est par exemple le cas de Roland Barthes qui s'excuse presque en entamant sa conférence sur *la sémiologie urbaine* : « (...) celui qui voudrait esquisser une sémiotique de la cité devrait être à la fois sémiologue (spécialiste des signes), géographe, historien, urbaniste, architecte et probablement psychanalyste »¹. Devant la complexité du sujet l'auteur encyclopédique des *Mythologies* se résume à parler de la ville « en amateur »². Néanmoins, les discours de spécialistes sont loin d'épuiser, eux aussi, le sujet ; et la ville, souvent, dévoile volontiers ses secrets au regard curieux de l'amateur (au sens étymologique de *celui qui aime la ville*).

Par ailleurs, si la ville est une énigme à déchiffrer pour certains, elle est l'espace évident du quotidien pour le plus grand nombre de ses habitants. Pour être, dirons-nous, *profane*, cette perception de la ville n'en est pas moins pertinente et productive. Georges Perec érige même l'évidence en méthode quand il affirme : « (...) il faudrait, ou bien renoncer à parler de la ville, ou bien s'obliger à en parler le plus simplement du monde, en parler évidemment, familièrement [...] Cesser de penser en termes tout préparés, oublier ce qu'ont dit les urbanistes et les sociologues »³.

Pour notre part, et puisque nous abordons une recherche littéraire, nous accéderons à l'espace urbain par la porte des mots. Nous consulterons tantôt les discours de spécialistes et tantôt nous nous fierons à la perception intuitive. Quoi qu'il en soit, le discours littéraire du corpus étudié sera notre principale boussole parmi les diverses approches envisageables.

1- Un roman urbain

*Les Vigiles*⁴, objet de notre recherche, est le quatrième roman de Tahar Djaout. Publié en 1991, aux éditions du Seuil et chez Bouchène, il est désigné par son auteur comme son *premier roman urbain*⁵. Les romans précédents mettaient plutôt en scène le

¹ R. Barthes, *L'aventure sémiologique*, Editions du Seuil, 1985, chap. « Sémiologie et urbanisme », p. 261.

² *Idem*.

³ G. Perec, *Espèce d'espace*, Editions Galilée, 1974, p. 85.

⁴ T. Djaout, *Les Vigiles*, Editions du Seuil, Paris, 1991. Les références qui suivront seront extraites de cette édition.

⁵ M-G. Bernard, « De vive voix, paroles de Tahar Djaout » dans *Algérie Littérature/Action*, n. 73-74, septembre-octobre 2003, Paris, p. 46.

déplacement, le changement de territoire : *L'Exproprié*⁶ décrit la course hallucinée d'un train qui n'arrivera jamais à destination ; *Les Chercheurs d'os*⁷ retrace la découverte de la ville dans la quête des ossements du grand frère ; enfin *L'Invention du désert*⁸ met en scène l'exil du narrateur et surtout l'exploration de l'espace et du temps de l'épopée d'Ibn Toumert dans le monde arabo-musulman.

La trame des *Vigiles*⁹, elle, est axée sur les péripéties d'un jeune inventeur, Mahfoudh Lemdjad, dans une société verrouillée par les tenants du pouvoir. Mais en parallèle de cette trame se dessine celle de Menouar Ziada, un ancien combattant qui participe presque malgré lui à la traque engagée contre Lemdjad par la bande des anciens combattants corrompus.

Dans ce roman, toute l'action est circonscrite à l'espace de Sidi-Mebrouk et de la capitale ; autrement dit un espace urbain. C'est ce caractère urbain de l'œuvre qui constituera l'essentiel de notre réflexion. Ses implications se manifestent, bien entendu, d'abord sur le plan spatial ; mais elles ne s'y résument pas. De plus, l'adjectif *urbain* mérite nuance et explication.

Le récit se déroule dans l'espace de la capitale et de sa banlieue. Urbanisée dans le désordre, la ville, particulièrement la banlieue de Sidi-Mebrouk, cache difficilement sa ruralité sous le masque urbain. Suite à un massif exode rural la ville étouffe littéralement sous son propre poids et ne cesse d'étendre ses tentacules dans la confusion absolue.

La ville est le théâtre d'une lutte féroce pour l'appropriation du territoire (du pouvoir) et d'une course effrénée à la consommation. L'espace est par ailleurs quadrillé par une surveillance de tous les instants afin de préserver les intérêts d'un pouvoir complexe et diffus. Enfin, une bureaucratie endémique transforme l'administration en labyrinthe indéchiffrable digne des récits kafkaïens.

Cette ville précaire et mouvante est pour ainsi dire l'élément central du roman. Les personnages, en tant que modes d'être-au-monde, se définissent en grande partie par leur rapport à l'espace. Dans ce roman à plusieurs voix diverses manières de *vivre la*

⁶ T. Djaout, *L'Exproprié*, SNED, Alger, 1981. Une version remaniée a paru aux éditions François Marjault en 1991.

⁷ T. Djaout, *Les Chercheurs d'os*, Édition du Seuil, Paris, 1984.

⁸ T. Djaout, *L'Invention du Désert* (Roman), Édition du Seuil, Paris, 1987.

⁹ *Les Vigiles* est le dernier roman publié du vivant de Djaout. Un roman inachevé intitulé *Le Dernier Été de la raison* sera publié à titre posthume en 1999 au Seuil. L'espace dans ce roman est également en grande partie urbain.

ville sont exposées entre nostalgie de la ruralité passée et aspiration à la modernité des grandes métropoles. Le roman esquisse une variété de vécus autour d'un seul et même espace. En somme la polyphonie du roman éclaire la plurivocité de la ville.

Par ailleurs, la ville, en tant que création artificielle ne cesse de se construire et de se reconstruire. Elle exige une attention de tous les instants pour être déchiffrée et implique donc une écriture vigilante en prise avec le présent. S'il existe une poétique de la ville, ce sera inévitablement une poétique du présent. Pierre Sansot la résume ainsi : « La ville inachevée, non point par suite d'une quelconque imperfection, mais comme horizon des horizons, redistribue sans cesse les cartes, elle provoque des collisions, elle invente des rimes inédites, des associations surprenantes »¹⁰.

Les Vigiles se distingue par un rapport étroit au quotidien qui environne l'auteur. Il est rédigé dans le contexte mouvementé de l'Algérie de la fin des années 80. Toutefois, ce roman ne saurait être classé parmi les récits de témoignage à prétention réaliste et encore moins parmi les productions de la « littérature de l'urgence » qui marquera les lettres algériennes, des années 90 à nos jours, de son écriture pressée. Le texte est certes en forte corrélation avec son contexte, mais il ne saurait s'y réduire. L'auteur des *Vigiles* ne sacrifie en aucun cas la littérarité à l'actualité¹¹. L'ambition de dire le présent a des implications non seulement thématiques mais aussi et surtout stylistiques. La sobriété de l'écriture dans cette œuvre ne peut s'apparenter à une absence de style. Nous dirons avec Deleuze que le style « est la propriété de ceux dont on dit d'habitude *ils n'ont pas de style...* »¹². Autrement dit, le style ne se réduit pas à la rhétorique, aux figures de style, c'est bien plus l'expression scripturale d'un certain rapport au monde. Dans le cas des *Vigiles* le choix de la sobriété permet de sortir de l'expression personnelle de l'auteur pour s'ouvrir à une multiplicité de voix proprement urbaine.

Soulignons enfin que le roman déborde largement l'espace strictement urbain. Les voies de l'imaginaire bifurquent sans cesse vers l'horizon maritime prometteur de territoires nouveaux ou vers l'immensité de la terre-mère. Le roman n'est assurément pas urbain à l'exclusion de toute référence à la ruralité.

¹⁰ P. Sansot, *Poétique de la ville*, Editions Payot & Rivages, Paris, 2004, p. 8.

¹¹ Il se refusera d'ailleurs de modifier son roman pour intégrer les événements d'octobre 1988 survenus au milieu de la rédaction. M-G. Bernard, *Op. Cité*, p. 48

¹² G. Deleuze et C. Parnet, *Dialogues*, Flammarion, Paris, 1996, p. 10.

Après avoir rappelé la parenté probable entre la racine latine « urbs », désignant la ville, et « urvo », signifiant labourer, Sansot constate :

Urbanité et ruralité s'enracinent [...] toutes deux dans la terre, allant jusqu'à mêler aujourd'hui de plus en plus étroitement leurs rhizomes. Comment dès lors opposer ville et campagne ? Les rapports sont complexes, nourris d'une gémellité originelle refoulée, souvent reniée mais effective.¹³

L'interrogation qui guidera notre recherche portera précisément sur l'articulation des catégories *a priori* contraires de l'urbain et du rural et des autres couples qu'elles impliquent : culture/nature ; modernité/tradition ; passé/présent. Dans quelle mesure le roman oppose ces catégories ? Dans quelle mesure les subsume-t-il ? Pour ce faire, il nous faudra analyser les représentations que propose le roman et suivre les connexions et les oppositions qui s'y dessinent.

2- Définition des concepts

Cartographie

Pour étudier les rapports entre les catégories énumérées plus haut, il nous faudra en cartographier les représentations originales émanant de l'œuvre et non les diluer dans des universaux ou les réduire à des références socio-historiques.

A cet effet, nous empruntons librement le concept de cartographie à la philosophie de Gilles Deleuze. La carte s'oppose chez lui au calque. « La carte exprime l'identité du parcours et du parcouru. Elle se confond avec son objet, quand l'objet lui-même est mouvement »¹⁴. Au lieu de calquer ses propres représentations (théoriques, idéologiques ou autres) sur l'objet étudié, le cas échéant une œuvre littéraire, il s'agira de rester attentif à son originalité, à la vie qui en émane, aux diverses connexions qui s'opèrent en tous sens. Cartographier équivaut à suivre le chemin d'un *devenir*.

Nous sommes donc devant un rapport nouveau entre sujet et objet. Deleuze s'éloigne de toute démarche interprétative à prétention objective. Il s'agira bien plus de fusionner avec l'objet. Dans cette optique, tout concept est considéré comme une création de philosophe à même d'éclairer un problème donné : « Tout concept renvoie à un problème, à des problèmes sans lesquels il n'aurait pas de sens »¹⁵.

¹³ P. Sansot, « Cités en référence » en préface à une anthologie de Denis Caniaux intitulée : *Villes de papier, une anthologie de poésie urbaine*, Editions Confluences, Bordeaux, 2004, p. 21

¹⁴ G. Deleuze, *Critique et clinique*, Editions de Minuit, Paris, 1993, p. 88

¹⁵ G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie*, Editions de Minuit, Paris, 1991, p. 22

La cartographie esquisse une pensée qui échappe au dualisme du subjectif et de l'objectif : « Le sujet et l'objet donnent une mauvaise approximation de la pensée [...] Penser se fait plutôt dans le rapport du territoire et de la terre »¹⁶. Deleuze présente ainsi sa vision d'une *géophilosophie*.

Projetée sur une recherche littéraire l'approche cartographique consistera à décrire le fonctionnement propre et immanent de l'œuvre au lieu de l'interpréter en lui imposant des concepts transcendants.

La cartographie vaut d'abord dans son sens premier d'*établir une carte*. Elle s'avère d'un intérêt certain pour l'étude de l'espace et du rapport à l'espace comme éléments primordiaux de la fiction. Foncièrement relationnelle, cette approche permet de sortir de la pensée binaire entre espace réel et espace imaginaire. Dans la suite de la phénoménologie, elle se place précisément *entre* le sujet percevant et l'objet perçu, si tant est que *sujet et objet* aient d'autre existence que conceptuelle. Cet usage du concept de cartographie se retrouve actuellement dans un courant de recherches littéraires nommé *géocritique*¹⁷.

Pour notre étude, il s'agira d'établir une carte des lieux des *Vigiles*, une carte qui intégrera la perception de l'espace par les personnages ainsi que les trajectoires qu'ils emprunteront. Ces trajectoires qui participent autant du déplacement réel que de l'envolée imaginaire. Nous tenterons ainsi d'écouter ce que le texte littéraire a d'original à nous apprendre sur la ville. C'est uniquement à partir du *monde verbal* de l'œuvre que nous établirons des ponts avec les autres discours. En effet, il nous semble, comme l'affirme Jean-Yves Tadié, que « la cité romanesque [...] est d'abord un espace verbal et qu'elle doit être traitée comme un espace créé par des mots. Le romancier peut vouloir décrire le monde ou le détruire ; cette visée est dépassée par le fait qu'il invente aussi un espace imaginaire »¹⁸.

Outre ce point particulier de l'étude de l'espace, la cartographie nous intéresse comme approche globale du texte. En effet, la cartographie ne se réduit pas, loin s'en faut, à la topographie. Il s'agira concrètement de privilégier la voix du texte sur toute

¹⁶ *Idem*, p. 82.

¹⁷ Le courant géocritique a été initié par Bertrand Westphal. Il en a établi les bases dans un article intitulé *Pour une approche géocritique des textes* in *La Géocritique mode d'emploi*, PULIM : Limoges, coll. « Espaces Humains », n°0, 2000, pp.9-40

¹⁸ J.-Y. Tadié, *Le roman au XX^e siècle*, Pierre Belfond, Paris, 1990, p. 127.

autre considération. Nous éviterons la réduction du discours littéraire à d'autres discours (politiques, sociologiques, historiques ou encore psychanalytiques) sans pour autant le réduire à un simple exercice de style. Cette approche nous aidera à esquisser une vision relationnelle de l'œuvre littéraire : L'écriture, suivant cette approche, ne représente pas le monde, ne le redit pas, elle en fait partie. Comme le résume Mireille Buydens : « La pensée deleuzienne peut être définie comme une pensée de la présentation par opposition à une pensée de la représentation : toute distance, toute profondeur, toute médiation [...] s'y voit négativement indexée, en ce qu'elle brise l'immédiateté du devenir »¹⁹.

En sus de la cartographie, nous emprunterons pour notre analyse quelques concepts de Gilles Deleuze et Félix Guattari tels que « le territoire » et « le désir ». Elaborés à partir de 1972 avec *L'Anti-Édipe* ces concepts brassent un très large substrat philosophique dans un mouvement qui n'ambitionne pas moins que de repenser l'histoire occidentale dans une perspective vitaliste²⁰. La philosophie deleuzienne a cet avantage de ne pas s'enfermer dans un système totalisant mais de proposer au contraire des concepts à l'usage potentiellement très large. Deleuze affirme même le besoin d'une compréhension non philosophique de la philosophie. C'est précisément cette ouverture potentielle qui a engendré une large appropriation des concepts deleuziens dans des domaines aussi divers que les sciences humaines, l'urbanisme ou la création artistique. Nous en userons pour notre compte dans un sens très restreint, nous limitant pour chaque concept à quelques traits distinctifs susceptibles d'éclairer notre approche de l'œuvre étudiée.

Si les concepts que nous invoquerons sont originellement et foncièrement philosophiques, ils se sont vite avérés très productifs dans les études littéraires. Cet usage a été initié par Deleuze et Guattari eux-mêmes dans leur deuxième ouvrage commun : *Kafka, Pour une littérature mineure* -Editions de Minuit, Paris, 1975. L'approche qu'ils proposent des œuvres littéraires permet en même temps une lecture au plus près du texte et des ouvertures vers les connexions les plus inattendues.

¹⁹ M. Buydens, *Sahara. L'esthétique de Gilles Deleuze*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1990.

²⁰ Il s'agit précisément de libérer la force de vie ou « le désir » des modes de pensée qui la figent. Ce chantier s'ouvrira sur beaucoup de fronts, en plus de la philosophie, comme la psychanalyse, la linguistique ou la politique. C'est une véritable guerre (au sens nietzschéen) que mènent Deleuze et Guattari à partir de *L'Anti-Édipe* afin de parvenir à une pensée nomade : « Les nomades sont toujours au milieu [...] Ils n'ont ni passé ni avenir, seulement des devenirs. Ils n'ont pas d'histoire, seulement de la géographie ». G. Deleuze et C. Parnet, *Dialogues*, Editions de Minuit, Paris, 1996, p. 39.

Territoire/territorialisation

Le concept deleuzien de territoire nous intéresse à double titre : d'une part il permet de penser l'espace en relation avec la conscience qui le perçoit, d'autre part le territoire n'est pas uniquement spatial mais peut également être psychologique, mental, social et enfin littéraire au sens que Blanchot donne à *l'espace littéraire*²¹.

Disons-le dès l'abord, la cartographie que nous nous proposons d'établir ne saurait se limiter à un inventaire des lieux dans le roman. Il s'agit bien plus de la perception de cet espace par les personnages, des trajectoires qu'ils y tracent et des diverses fonctions des lieux. En effet, c'est sur l'interaction entre le personnage et son milieu que portera notre attention.

Le trajet se confond non seulement avec la subjectivité de ceux qui parcourent un milieu mais avec la subjectivité du milieu lui-même en tant qu'il se réfléchit chez ceux qui le parcourent. La carte exprime l'identité du parcours et du parcouru²²

L'espace ne saurait donc se résumer à un simple décor de l'action. Une influence réciproque ne cesse de se renouveler entre le personnage et son milieu et cette interaction s'actualise sur le mode du trajet. S'agit-il pour le sujet de maintenir et défendre un territoire ? De le quitter ? Ou de s'y enraciner ? Ce sont ces interrogations qui guideront notre analyse. Ces trajectoires possibles ne s'effectuent pas uniquement par le déplacement d'un personnage dans l'espace mais également par la progression de ses états de conscience. Le concept de territoire déborde en cela la notion d'espace.

[Tout homme] se cherche un territoire, supporte ou mène des déterritorialisations et se territorialise presque sur n'importe quoi, souvenir, fétiche ou rêve²³

Suivant l'expression de Deleuze, le sujet peut se construire un territoire à partir de *n'importe quoi*. Le territoire se définit donc par sa fonction et non par sa nature. C'est le mouvement d'appropriation qui fait le territoire : la territorialisation. Dans *Les Vigiles* par exemple Menouar Ziada a quitté définitivement le territoire de la campagne et de l'enfance. Cette déterritorialisation subie lui est insupportable. Il tente de la compenser en se reterritorialisant dans la police informelle des anciens combattants, en adoptant la norme (discours, rôle social, valeurs...) de ces derniers. Nous le voyons par cette

²¹ M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955.

²² G. Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Editions de Minuit, 1993, p. 81.

²³ *Ibid*, p. 66.

illustration, un territoire peut être à la fois un espace, un temps, une norme, un groupe social... L'important étant le rapport d'appropriation qu'entretient le sujet avec ces éléments.

De plus, le concept de territoire peut être productif dans une œuvre telle que *Les Vigiles* dans la mesure où le même espace (Sidi-Mebrouk) est perçu, et parcouru, différemment par Mahfoudh Lemdjad et Menouar Ziada. La description est d'ailleurs largement prise en charge par ces personnages. Cela permet d'établir des connexions originales selon la conscience du personnage, ses désirs et ses expériences passées. C'est la conjonction de tous ces éléments que nous appellerons territoire.

Déterritorialisation

Concept primordial de la philosophie deleuzienne, la déterritorialisation est dans un premier sens, « le mouvement par lequel *on* quitte un territoire »²⁴. Autrement dit, c'est le processus par lequel on se libère de la territorialisation. En ce sens elle n'implique pas le déplacement et encore moins le déplacement d'une personne (c'est tout le sens de ce « on » souligné par l'auteur dans la citation précédente). Il s'agit plutôt de trouver une issue, une porte de sortie d'un territoire donné. Dans le contexte littéraire par exemple Deleuze et Guattari montrent comment Kafka déterritorialise la langue en inventant un nouvel usage : « Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qui fait une minorité dans une langue majeure [...] la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation »²⁵. Nous le voyons donc, le territoire peut-être celui d'un code et se déterritorialiser équivaut dans ce cas à déborder les catégories de ce code. Cette ligne qu'on trace en débordant le code est appelée ligne de fuite ou de déterritorialisation.

Dans notre étude, la déterritorialisation nous permettra d'une part d'éclairer le rapport des personnages à l'espace et d'apporter d'autre part un nouvel éclairage sur la sobriété extrême de l'écriture dans *Les Vigiles* (et qui a été, nous semble-t-il, trop hâtivement qualifiée de « style journalistique »).

Ritournelle

²⁴ *Mille Plateaux*, Editions de Minuit, Paris, 1980, p. 634.

²⁵ *Kafka, Pour une littérature mineure*, Editions de Minuit, Paris, 1975, p. 29.

Le concept de « ritournelle » subsume les différents rapports au territoire, il permet de penser ensemble la territorialisation, la déterritorialisation et la reterritorialisation. Si ce terme emprunté au vocabulaire musical implique un retour (de l'italien *ritornare*), il ne s'agit toutefois pas d'un retour au même. De plus les dynamiques de la ritournelle ne se succèdent pas obligatoirement dans le temps, elles sont simultanées. Le philosophe Zourabichvili le résume ainsi :

« ... tout commencement est déjà un retour, mais celui-ci implique toujours un écart, une différence : la reterritorialisation, corrélat de la déterritorialisation, n'est jamais un retour au même. Il n'y a pas d'arrivée, il n'y a jamais qu'un retour [...] et c'est en même temps qu'on part et qu'on revient »²⁶

Deleuze a dégagé plusieurs types de ritournelles qu'il a exposés en détail dans *Mille Plateaux* et dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* Nous garderons pour notre part l'idée qu'en quittant un territoire on s'en construit simultanément un autre et que dans le territoire même existent des sorties (des *cribles*) d'où peuvent partir de nouvelles lignes de fuite.

Désir

Le concept deleuzien de désir nous sera très utile afin d'étudier les trajectoires et les divers modes de rapport au territoire. Le désir ne doit pas être entendu comme le manque de quelque chose ou la recherche d'un plaisir. Le désir, dans la philosophie vitaliste de Deleuze, est une force de vie qui consiste pour l'individu, ou la collectivité, à se créer ou à adopter un agencement dans lequel il cherche à se situer (à s'*agencer*). Cela signifie qu'on ne désire pas un objet isolé mais toujours un agencement, un ensemble qui donnera sens à l'objet désiré. « (...) *il n'y a de désir qu'agencé* [...] Vous ne pouvez pas saisir ou concevoir un désir hors d'un agencement déterminé... »²⁷. Cette force vitale qu'est le désir sera donc considérée comme le moteur des trajectoires que nous tenterons de retracer. Ainsi pour comprendre les agissements de chaque personnage on s'interrogera sur l'agencement où coule son désir.

3- Du territoire décrit au territoire d'écriture

Notre plan de travail se divise en trois parties qui traiteront respectivement de l'espace représenté dans le roman ; des divers rapports et perceptions de cet espace qui

²⁶ F. Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, Ellipse, Paris, 2003, p. 75.

²⁷ G. Deleuze et C. Parnet, *Dialogues*, Flammarion, 1996, p. 115.

se manifestent à travers les personnages et enfin de *l'espace littéraire*, territoire propre de l'écriture. Dans une démarche d'approfondissement progressif nous irons de la structure superficielle de l'œuvre, des thématiques développées, à la structure profonde façonnée par l'imaginaire et la mythologie de l'auteur.

La première partie intitulée *Cartographie de la ville œsophage* posera les premiers repères d'une lecture que nous affinerons tout le long de notre recherche. Elle se subdivise en un premier chapitre consacré à l'étude narratologique où seront relevés les spécificités du texte sur différents plans (narration, espace, temps, intrigue...). Ce chapitre sera également l'occasion de dessiner le mouvement général du récit en suivant la progression des thématiques qui nous intéressent. Le deuxième chapitre abordera plus précisément la problématique de l'espace urbain dans ses diverses dimensions. *La ville œsophage* est l'expression dont use Djaout pour désigner l'espace anomique, théâtre de la dévoration permanente, qu'est la ville dans *Les Vigiles*. Ce lieu où la course à l'enrichissement et la soif de pouvoir poussent les hommes aux comportements les plus extrêmes. Nous analyserons l'espace en partant de la *ville verbale* du texte pour tracer des connexions avec les discours sociologiques ou historiques sur la ville.

La deuxième partie poursuivra l'étude de l'espace mais sous un angle proprement relationnel. Sous le titre *Enfance et trajectoires* nous explorerons les divers rapports à l'espace qui ressortent de la lecture des *Vigiles*. Pour ce faire nous analyserons d'abord les deux chapitres, titrés et en italique, qui reviennent sur des épisodes de l'enfance des deux personnages de premier plan que sont Menouar Ziada et Mahfoudh Lemdjad. Ces deux chapitres nous apparaissent comme des condensations des deux rapports à l'espace.

Nous élargirons, au deuxième chapitre, cette *microlecture*²⁸ à l'ensemble du récit pour vérifier la pertinence et préciser les caractéristiques des deux rapports à l'espace que nous aurons attribués aux deux personnages. Pour ce faire nous étudierons leurs déplacements et la perception de leur environnement.

Nous articulerons ces perceptions aux valeurs symboliques des éléments qui s'y manifestent. Nous nous inspirerons en cela des méditations bachelardiennes sur *la rêverie élémentaire*. Nous suivrons enfin les trajectoires de ces personnages sur le plan de leurs devenir.

²⁸ Le terme est de Jean-Pierre Richard : *Microlectures*, Seuil, 1979.

Dans *Les Vigiles* les devenirs sont autant de métaphores/métamorphoses qui se manifestent de manière discontinue par des images disséminées tout le long du texte. Nous rassemblerons ces images pour reconstituer d'une part le devenir-animal des personnages pris, en tant que proie ou prédateur, dans une chasse à l'homme dont l'enjeu est la préservation du territoire (donc du pouvoir) d'autre part, le devenir-machine de l'inventeur qui semble fusionner avec sa machine pour déborder le territoire où tentent de l'enfermer ses poursuivants.

Dans la troisième et dernière partie intitulée *Territoire d'écriture* nous esquisserons une analyse stylistique qui partira des singularités de l'écriture dans *Les Vigiles* pour les relier à la quête poétique qui marque l'ensemble de l'œuvre djaoutienne (tant romanesque que poétique). Cette analyse s'intéressera à *l'espace littéraire* propre de l'œuvre ; autrement dit au rapport de l'œuvre avec le monde qui l'environne. Loin de se résumer à l'actualité des thématiques, ce rapport se manifeste tout autant sur le plan de l'énonciation.

Le premier chapitre de cette analyse s'intéressera à l'écriture des *Vigiles* qui se caractérise par une sobriété rare. Les travaux de Roland Barthes sur *l'écriture blanche* nous aideront à éclairer les implications et présupposés d'un tel choix scriptural. Cette écriture nous semble relever, dans le cas du roman étudié, d'une aspiration à une neutralisation de l'expression personnelle au profit d'une énonciation collective. Cet aspect collectif de l'énonciation romanesque sera éclairé par les analyses bakhtiniennes sur le roman, particulièrement ses concepts de dialogisme et de polyphonie.

Le deuxième chapitre élargira l'analyse en replaçant *Les Vigiles* dans l'œuvre de Djaout. Nous relèverons les particularités de l'énonciation dans ce roman et établirons certains invariants de la langue de Djaout. Il nous apparaît que la langue des *Vigiles* est le produit d'un effort constant pour déjouer l'idéologie sous-jacente dans la langue. Pris entre plusieurs langues, l'auteur fait le choix de se forger sa propre langue en dehors des territoires imposés. Nous suivrons cette *déterritorialisation* de la langue jusque dans l'expressivité pure du chant, du cri et de la musique omniprésente dans l'œuvre ou, plus loin encore, jusque dans le silence de *l'écriture aphone*. Nous clôturerons ce chapitre en analysant les rapports entre la symbolique du métier à tisser inventé par Mahfoudh et ses rapports avec la quête poétique de Djaout. Dans les deux cas, l'invention entretient un rapport étroit avec la mémoire à tel point que toute création est aussi recréation. Autrement dit, l'invention d'une écriture nouvelle ne se fait pas sans un ressourcement

dans les formes traditionnelles ; notamment dans la littérature orale berbère à laquelle le texte fait référence sur plusieurs plans : de la citation littérale à la réactualisation des images et des mythes.

Dans cette exploration des strates, qui constituent la richesse de l'œuvre, il nous arrivera de parvenir à des résultats contrastés (mais rarement contradictoires) pour un seul et même objet d'étude selon le niveau d'analyse. Nous suivrons les pistes de lecture aussi loin que possible. Nous ne jugerons de leur pertinence qu'en tant qu'elles permettent d'éclairer le fonctionnement du roman et de déplier ses significations. Les pistes les plus productives seront retenues et celles menant à des impasses corrigées. Nous suivons en cela l'exemple de la philosophie deleuzienne qui consiste à « ne pas juger d'avance quelle voie est bonne pour la pensée, s'en remettre à l'expérimentation, ériger la bienveillance en principe, tenir enfin la méthode pour un rempart insuffisant contre le préjugé... »²⁹.

²⁹ F. Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, Ellipses, Paris, 2003, p. 72.

PARTIE I : CARTOGRAPHIE DE LA VILLE OESOPHAGE

Chapitre 1 : Structuration de l'œuvre

Avant d'explorer les aspects particuliers de l'œuvre qui constitueront notre objet d'étude, nous établirons dans ce qui suit une cartographie générale de la structuration du récit. Pour ce faire, nous emprunterons librement les outils de la narratologie.

Nous analyserons d'abord rapidement les spécificités des *Vigiles* sur les plans de l'espace et du temps puis résumerons la double intrigue sous forme de schémas actanciels.

Nous aborderons ensuite la composition du roman dans une étude qui dégagera la progression du récit. Celle-ci partira de la division en parties et chapitre pour s'affiner afin d'accéder à la *structure profonde* de l'œuvre. Nous suivrons pas à pas le déroulement du récit en relevant l'évolution du statut du narrateur et du temps de narration ainsi que l'alternance entre passages narratifs et descriptifs.

Nous recueillerons au cours de ce *survol* les éléments saillants qui seront développés par la suite. Un tableau synthétique résumera enfin l'évolution narrative et thématique du roman et offrira une vision d'ensemble des résultats de notre analyse. Ce travail de *défrichage* nous offrira une vision globale du corpus que nous affinerons par la suite.

1- Etude narratologique

Lieux

L'action se déroule entre la banlieue de Sidi-Mebrouk et la capitale (les noms de la capitale et du pays ne sont pas précisés même si on peut deviner aisément qu'il s'agit d'Alger). Les nombreuses rétrospectives de Mahfoudh Lemdjad et de Menouar Ziada nous mènent vers la campagne qui inspire le premier et hante la mémoire du second. La ville de Heidelberg où se rend Mahfoudh Lemdjad pour participer à une foire d'inventeurs n'est absolument pas décrite, cet épisode (qui constitue pourtant le but apparent de sa quête) est totalement escamoté du récit.

Dans le détail nous retrouvons des lieux symboliques qui s'opposent fortement : *Le bar du Scarabée* et le *Restaurant des Facultés* où se retrouvent les jeunes intellectuels d'une part et *Le Café de l'Avenir* et le jardin de la mairie où complotent les anciens combattants d'autre part.

Nous retrouvons également des lieux de l'intimité qui montrent les manières d'habiter des différents personnages :

- L'intérieur confortable du logement prêté à Mahfoudh Lemdjad par Rabah Talbi.
- L'intérieur étouffant mais agréable de l'appartement de Samia.
- Le patio de la maison parentale où Mahfoudh découvre la lecture.
- Le haut coffre dans la maison de la grand-mère où Mahfoudh conçoit sa première invention.
- Le logement de Menouar Ziada qui l'opresse à cause de sa claustrophobie.
- La villa coloniale de Skander Brik transformée en misérable ferme.

Plus largement nous pouvons diviser les espaces en deux grandes catégories : espace urbain et espace rural. Le premier est celui où se déroulent les actions qui font l'intrigue du récit (Sidi-Mebrouk et la capitale) ; dans le deuxième se déploient les rétrospections des deux personnages principaux. Cette distinction tranchée est remise en question tout au long du roman. En effet les descriptions de la banlieue de Sidi-Mebrouk (surtout du point de vue de Mahfoudh Lemdjad) mettent en avant son aspect protéiforme à mi-chemin de l'urbain et du rural. Plus qu'un simple décor l'espace assume une fonction perceptive primordiale dans ce roman.

Temps

Le récit est majoritairement rapporté dans le système temporel du présent (présent, passé composé, futur) autrement dit le temps de l'énonciation est simultanément au temps de l'énoncé, cela implique une narration qui avance par tâtonnements, un cheminement qui n'est pas tracé d'avance mais qui se dessine petit à petit avec la progression du récit. S'imbriquant dans cette narration au présent des rétrospectives sont rapportées dans le système temporel du passé (passé simple, imparfait, plus-que-parfait). Ces passages sont l'occasion d'accéder aux souvenirs et à l'imaginaire de Mahfoudh Lemdjad et Menouar Ziada.

Deux chapitres titrés (I.7 et II.5) sont totalement rapportés au passé puisqu'il s'agit d'épisodes antérieurs de la vie des deux personnages.

Le cadre temporel est celui du printemps. Outre les effets de cette saison sur le paysage, une forte valeur symbolique en fait celle du *premier temps* (littéralement : *primus tempus*), celle de tous les commencements. Le triomphe du jeune inventeur a justement lieu au mois de mai, moment où le printemps bat son plein.

L'ellipse temporelle du séjour de Mahfoudh Lemdjad à Heidelberg coïncide avec la division du récit en deux parties. La première partie dure deux mois. Le temps y assume une fonction de dramatisation par un effet de compte à rebours. La durée qui sépare Mahfoudh Lemdjad de la tenue de la foire est régulièrement rappelée (pp. 57, 81, 100, 105). Ainsi l'attente tient le lecteur en haleine quant à la participation ou non de Mahfoudh à cet événement. La deuxième partie dure plus ou moins deux semaines. La première semaine est celle des longues démarches de Mahfoudh Lemdjad afin de réceptionner sa machine auprès des services des douanes. Lors de la deuxième, le temps est de nouveau le support d'une fonction de dramatisation avec le délai de quatre jours imposé à Menouar Ziada pour se suicider avant la tenue de la cérémonie en l'honneur de Mahfoudh Lemdjad. Dans les deux parties nous retrouvons des chapitres rétrospectifs qui marquent des pauses dans la progression diégétique et exacerbent par là même l'attente du lecteur.

Narration

Le roman présente la particularité d'une narration à focalisation variable. Le statut du narrateur n'est pas figé, plusieurs instances narratives se relaient et s'imbriquent dans le récit. Le narrateur n'est certes pas intradiégétique (récit à la troisième personne) mais

son point de vue épouse tantôt celui de Mahfoudh Lemdjad tantôt celui de Menouar Ziada³⁰. Cela permet au lecteur d'accéder à une connaissance plus profonde des deux personnages et à des points de vue multiples sur une même réalité.

On ne peut donc pas parler de narration à focalisation zéro, d'un narrateur neutre et omniscient qui regarderait l'action *d'en haut*. Le narrateur n'est pas omniscient car l'action est le plus souvent appréhendée selon la perception d'un des personnages. Le chapitre quatre par exemple montre la réunion de la bande des anciens combattants (pp. 48 à 50) chez Menouar Ziada qui aboutit à la décision de surveiller Mahfoudh (perception de Menouar) et se clôt (p. 58) sur la découverte par Mahfoudh de deux sentinelles en bas de chez lui (point de vue de Mahfoudh).

Par ailleurs la voix des personnages est tellement imbriquée dans la narration qu'il n'est pas aisé de distinguer les indications du narrateur des pensées des personnages. Dans le premier chapitre nous lisons à propos des jeunes générations qui voient d'un mauvais œil les avantages réservés aux anciens combattants : « Ces trublions oubliaient-ils donc qu'avant d'accéder à tous ces biens les combattants maintenant au repos avaient exposé leur vie, ce bien inestimable, pour la liberté et le confort de tous ? Ils devraient, les insolents, faire étalage de plus de pudeur et de reconnaissance ! » (p. 10). Nous serions tenté d'attribuer ces mots à Menouar Ziada car le ton exclamatif est plutôt celui d'un personnage que celui d'un narrateur extérieur à l'action. Pourtant ces phrases ne sont ni précédées d'un verbe introducteur ni séparées de la narration par des guillemets. Plus qu'un discours indirect libre, la voix du personnage s'imbrique totalement dans la narration.

La voix³¹ de Mahfoudh Lemdjad est dominante dans le roman, surtout dans la première partie. Dans la deuxième, c'est celle de Menouar Ziada qui prend de plus en plus de place jusqu'au long monologue intérieur du chapitre final.

Nous sommes ainsi en présence de deux points de vue dominants et distincts mais reliés par une unité de lieu, de temps et d'évènement. La voix d'un narrateur extérieur à

³⁰ Au début du quatrième chapitre le narrateur prend la voix de Messaoud Mezayer pour raconter le mauvais rêve de ce dernier où il croit s'être fait arnaquer par un colporteur.

³¹ « Les questions de **voix** concernent les relations entre héros, narrateur et auteur. De manière plus précise il s'agit des questions touchant la relation temporelle entre l'acte narratif et l'histoire, les enchâssements narratifs, les relations entre le narrateur et le récit... ». O. Ducrot, J-M. Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Editions du Seuil, 1972, 1995 (p. 722). Nous empruntons pour notre part le concept de voix afin de rendre compte de l'enchâssement des paroles des personnages qui s'imbriquent dans la narration. C'est le rapport entre les différentes voix qui fait sens à la manière d'une musique polyphonique.

l'action est bien présente mais ses différentes fonctions sont fréquemment déléguées à l'un des deux personnages principaux.

Intrigue

Le récit est marqué par un grand nombre d'actions qui concourt, avec la dramatisation du temps évoquée plus haut, à créer un rythme heurté. Les accélérations diégétiques sont contrebalancées par d'importantes séquences introspectives d'ordre psychologique, des séquences descriptives ainsi que des passages qui relèvent du discours et qui sont assumés soit par l'un des personnages soit par le narrateur.

On peut, très schématiquement, dégager quatre séquences d'actions dans le récit. Chacune des deux parties comprend une intrigue distincte. Mais cette intrigue elle-même est présentée de deux manières selon qu'on suive les actions de la police informelle de Sidi-Mebrouk ou celles de Mahfoudh Lemdjad.

Traduite en schémas quinaires, l'intrigue peut se résumer de la manière suivante :

| Première partie | | | | |
|--|---|---|--|--|
| Etat initial | Complication | Dynamique | Résolution | Etat final |
| Mahfoudh Lemdjad à Sidi Mebrouk | Mahfoudh souhaite participer à la Foire de Heidelberg | Multiplés démarches face aux blocages administratifs | Obtention du passeport | Mahfoudh, triomphant de l'administration, partira à Heidelberg |
| Menouar Ziada et police informelle de Sidi-Mebrouk | Un intrus (Mahfoudh) dans la maison de Rabah Talbi | Surveillance du nouveau venu | Mahfoudh échappe à la traque | Echec de la police informelle (attribué à Menouar Ziada par Skander Brik) |
| Deuxième partie | | | | |
| Etat initial | Complication | Dynamique | Résolution | Etat final |
| Mahfoudh revient primé de la Foire de Heidelberg | Découvre l'article le consacrant « inventeur national » | Revirement des autorités de Sidi-Mebrouk et organisation d'une cérémonie en l'honneur de Mahfoudh | Attribution d'un lot de terrain | Mahfoudh écarté du récit et renversement de la dramatisation vers Menouar Ziada. |
| Police informelle de Sidi-Mebrouk | Peur d'une sanction suite à la reconnaissance accordée à Mahfoudh (article du <i>Militant incorruptible</i>) | -Réunion -Skander Brik convainc le groupe de sacrifier Menouar Ziada -Skander Brik menace Menouar et lui ordonne de se suicider | Menouar Ziada se soumet à la volonté de Skander Brik | Suicide de Menouar Ziada et ébauche d'une existence outre-tombe |

2- Composition générale

Le roman se compose de deux parties :

La première partie (pp. 9 à 132. 122 pages) retrace la lutte engagée entre Mahfoudh Lemdjad et la bande des anciens combattants ainsi que ses prolongements administratifs et policiers autour du dépôt du brevet et du voyage pour Heidelberg. Elle s'ouvre sur une présentation du personnage Menouar Ziada et se clôt avec le départ de Mahfoudh Lemdjad pour Heidelberg.

Cette partie se divise à son tour en neuf chapitres délimités par des sauts de pages et un espacement. Ces chapitres ne sont pas numérotés ou titrés sauf un, le septième, qui porte le titre de *Maison de l'aventure* et dont le texte est en italique.

La première partie se déroule durant les deux mois qui précèdent la Foire de Heidelberg. Ce compte à rebours crée une tension grandissante qui se résout avec le départ de Mahfoudh pour Heidelberg. Pour Menouar par contre la tension commence à augmenter vers la fin de cette partie (chapitre 9) quand il est rendu coupable du départ de Mahfoudh.

La deuxième partie (pp. 135 à 218. 88 pages) opère un renversement qui fait de Mahfoudh Lemdjad le héros reconnu par les notables de Sidi Mebrouk (détente) et de Menouar Ziada un traître désigné pour le sacrifice (tension). Elle s'ouvre sur le retour de Mahfoudh Lemdjad au pays et se clôt sur le suicide de Menouar Ziada.

Cette partie se subdivise en huit chapitres non titrés sauf le cinquième qui porte le titre de *L'étoile tombée dans l'œil* et qui est écrit en italique.

Bien que la première partie soit plus importante sur le plan quantitatif les deux parties possèdent quasiment la même structure. Les chapitres titrés apparaissent à des moments clés du récit. *La Maison de l'Aventure* suit le chapitre où Lemdjad est sur le point d'abandonner sa quête et permet d'embrayer sur une dernière démarche qui s'avérera fructueuse. *L'étoile tombée dans l'œil* suit le chapitre où Skander Brik convainc Menouar Ziada de se suicider et précède les chapitres décrivant la réhabilitation et la célébration de Mahafoudh Lemdjad comme *inventeur national* puis le suicide de Menouar Ziada.

Ces deux chapitres en italiques nous semblent déterminants pour comprendre la nature des personnages de Mahfoudh Lemdjad et de Menouar Ziada, deux personnages qui ne se rencontrent pas tout le long du récit mais qui ressortent comme les deux caractères prédominants.

Étude de la structure

Nous étudierons dans ce qui suit la structure de l'œuvre avec plus de précision. Nous suivrons chapitre par chapitre les thématiques développées, l'espace et le temps, les personnages et leur fonction ainsi que le statut du narrateur. Tout cela en replaçant chaque chapitre dans la totalité de l'œuvre et en mesurant son importance quantitative (nombre de pages) et qualitative (impact sur la progression du récit).

Comme précisé plus haut les chapitres ne sont ni titrés ni numérotés. Les seuls titres sont pour les deux grandes parties qui composent l'œuvre ainsi que les deux chapitres en italique. Nous avons choisi de numéroter les chapitres pour une meilleure lisibilité de l'analyse. La numérotation va de un à dix pour la première partie et de un à huit pour la deuxième. La partie sera indiquée en chiffres romains et le chapitre en chiffres arabes.

Les chapitres se divisent à leur tour en plusieurs parties séparées par des sauts de lignes. Nous avons choisi de nommer ces divisions « scènes ». Chaque scène est marquée par une certaine unité de thème de temps et d'espace. Le changement de scène marque une ellipse et/ou un changement de décor.

I.1 : Composé de dix-huit pages (pp. 9-26) ce chapitre se divise en cinq scènes. Il présente le personnage Menouar Ziada et son entourage. L'accent est mis sur l'angoisse dans laquelle vit ce personnage. La principale action est l'annonce par ce dernier de la découverte de « dangereux intriguants » dans la maison de Rabah Talbi.

La première scène (3 pages 9-11) ouvre le récit sur l'insomnie de Menouar Ziada : « Cela fait des années que Menoua Ziada est dédaigné par les messagers de Morphée » p.9. La scène commence au présent d'habitude pour décrire la situation de Menouar et se poursuit à l'imparfait pour évoquer le parcours qui l'a mené à s'installer dans la banlieue de Sidi Mebrouk profitant des avantages réservés aux anciens combattants.

Le narrateur semble clairement distinct du personnage, Menouar Ziada est désigné soit par son nom complet soit par le sobriquet « le vieux ». Pourtant la neutralité du narrateur fait défaut quand il traite la nouvelle génération *d'insolents* et *d'envieux* ; c'est la voix de l'ancien combattant qui s'imisce dans la narration.

La deuxième scène (3 pages 11-13) est une rétrospection au passé simple sur la mort de Moh Said, un simple d'esprit abattu par les soldats de l'armée d'occupation devant les yeux de Menouar. Le jeune homme âgé alors de la trentaine en fut traumatisé à vie, c'est d'ailleurs ce traumatisme qui l'a mené à rejoindre les « combattants de la liberté ». La scène est littéralement vue d'en haut par le narrateur.

Troisième scène (8 pages 13-20), un saut de trois décennies nous ramène au présent de Menouar dans la banlieue de Sidi Mebrouk, un présent fait d'angoisse et de fuite irraisonnée. L'évocation de sa femme qui l'attend dans sa chambre amène la révélation de la stérilité de Menouar, puis une rétrospective de sa vie conjugale marquée par une indifférence progressive et inexorable entre les époux. La situation actuelle de Menouar à Sidi-Mebrouk (vingt-trois ans après son installation) est ensuite présentée comme un exil de sa campagne natale et de son enfance. Le temps alterne le présent d'habitude pour décrire la situation présente de Menouar et l'imparfait pour les rétrospectives sur sa vie de couple et son enfance.

La quatrième scène (5 pages 20-24) opère le passage d'un récit sur le mode du *raconter* (sommaire), qui a permis de donner de la profondeur à Menouar Ziada, à un récit sur le mode du *montrer* (scène) qui commence à dérouler l'intrigue. La scène montre la rencontre entre Menouar Ziada et Messaoud Mezayer *non loin du dépotoir* que ce dernier s'apprêtait à fouiller en quête d'objets récupérables. Menouar dévoile la présence de *dangereux intrigants* dans le pavillon de Rabah Talbi ; mais Messaoud Mezayer, personnage à la cupidité extrême, est exaspéré de perdre son temps dans cette discussion dont il ne tire aucun profit matériel.

La cinquième scène (4 pages 24-26) revient en mode sommaire. Elle présente le personnage Messaoud Mezayer natif du même village que Menouar Ziada et qui s'est installé dans la capitale quinze ans avant lui, en quête de travail. Devenu épicier dans cette *ville voisine du pouvoir* où les affaires sont multiples, son avarice naturelle est devenue pathologique. Cette scène à l'imparfait débute avec l'installation de Messaoud dans la capitale et revient sur les épisodes précédents de sa vie.

I.2. Composé de neuf pages (27-35) ce chapitre se divise en trois scènes. Axé sur le personnage de Mahfoudh Lemdjad, il revient sur son l'installation dans la maison de Rabah Talbi et expose le projet de son invention.

La première scène (2 pages 27-28) présente Mahfoudh Lemdjad dans un intérieur confortable entouré de ses feuilles de schémas et d'écriture. La banlieue de Sidi-Mebrouk dont il n'est pas encore familier est tantôt nommée *bourg* tantôt *ville*. Le personnage de Samia, présentée comme son *amie*, est également introduit par une pensée de Mahfoudh. Le temps de la scène est le présent et la perception de l'espace passe par le point de vue de Mahfoudh. Sidi-Mebrouk est uniquement décrite par ses odeurs et ses sons.

La deuxième scène (5 pages 28-32) est une rétrospection sur la rencontre entre Mahfoudh Lemdjad et Rabah Talbi au bar *Le Scarabée*. Rencontre qui débouche sur l'offre d'un logement à Sidi-Mebrouk pour Mahfoudh afin de travailler sur son invention. L'invention est présentée à l'état de projet en vue de mettre au point une *machine à tisser*. Cette scène est aussi l'occasion de présenter la clientèle du bar composée d'intellectuels et d'artistes qui s'y réfugient à une époque d'oppressante dévotion et de prohibitions multiples. Nous apprenons d'ailleurs que la scène se déroule peu après *la fête religieuse* (c'est le terme générique utilisé par Rabah Talbi). Le thème de la religion oppressante parcourt la scène. Il est cependant à noter que Mahfoudh use de l'expression *Notre religion*, s'appropriant ainsi cette religion dont il déplore toutefois l'aversion envers l'alcool. Le personnage de Hassan Bakli est également évoqué. C'est lui qu'espérait rencontrer Mahfoudh au *Scarabée*. La scène étant une rétrospection, elle est rapportée au passé simple, elle s'ouvre d'ailleurs à la manière d'un conte avec une question adressée au lecteur : « Comment avait-il atterri là, dans ce havre inespéré? » (p. 28). L'action est ensuite perçue par les yeux de Mahfoudh, les effets de l'ivresse sur sa perception sont également décrits. La scène se clôt sur la réponse à la question initiale : « (...) Mahfoudh Lemdjad se trouvait avoir réglé [...] un problème qui le harcelait depuis des mois » (p.32).

La troisième scène (3 pages 32-34) est axée sur la machine. Retour au présent dans l'intérieur confortable du logement qu'occupe Mahfoudh Lemdjad. Le statut de la machine est relativisé et sa description en donne un aspect ambigu : « [elle] relève beaucoup plus du simple dessin que d'une recherche théorique » (pp.32-33). Le substantif même de machine est remis en doute par le narrateur (« (...) cette machine qui n'en est pas une... » p.33) de même que le statut d'invention (« (...) invention qui ne le consacra pas inventeur... » p.33). La machine est en fait le moyen de perpétuer une pratique *immémoriale* que Mahfoudh avait observée chez sa grand-mère. Cette dernière est ensuite évoquée comme une femme originale qui déroutait les hommes du village par son porte-monnaie et sa montre d'homme. Un saut de quinze ans nous mène à Ali Blil, dernier détenteur de métier à tisser traditionnel qui l'a jeté après s'être remarié avec une femme qui *se donnait des allures de citadine*. Cette analepse mène logiquement à la décision de Lemdjad de *ressusciter* le métier à tisser en le modernisant. Nous remarquons que l'invention de Mahfoudh est décrite, pour le moment, comme un ensemble de dessins, de formules et d'équations. Elle semble encore à l'état de plan.

I.3 Ce chapitre compte onze pages (36-46) et se divise en trois scènes. On y assiste à la première confrontation entre Mahfoudh Lemdjad et l'administration (mairie de Sidi Mebrouk).

La première scène (2 pages 36-37) montre Mahfoudh au matin dans son intérieur de Sidi Mebrouk qu'il perçoit toujours par le flair et l'ouïe. Il s'apprête à se rendre à l'administration et compte sur l'effet intimidant de ses équations pour impressionner le *préposé aux écritures* (c'est ainsi qu'il nomme l'agent de l'administration).

La deuxième scène (7 pages 37-43) montre Lemdjad dans la mairie de Sidi Mebrouk. Sa confiance en l'administration qu'il pensait débarrassée de la bureaucratie est sérieusement ébranlée. Sa demande de dépôt de brevet et son enthousiasme déroutent les employés. Le préposé aux renseignements (qui s'avérera être Skander Brik) le traite avec mépris et indifférence ce qui provoque la colère de Lemdjad. C'est ensuite le secrétaire général qui intervient pour lui donner une leçon de morale totalement fantaisiste et lui conseiller de rentrer chez lui. Mahfoudh se rend au Scarabée avant de finir la journée chez lui. Outre l'absurdité de leurs propos, les employés de l'administration sont également présentés comme particulièrement inélégants : pantalon rétréci, cravate fanée, ongles sales... Ce manque d'élégance est un leitmotiv qui revient tout au long de l'œuvre pour qualifier les représentants d'une administration bureaucratique.

La troisième scène (4 pages 43-46) est une présentation générale de la banlieue de Sidi-Mebrouk. La transformation de cette localité d'une plaine fertile à une zone industrielle puis à une banlieue populeuse centrée sur le commerce est rapportée avec une connotation négative. Les arbres sont décrits comme des « Peaux-rouges relégués dans leur réserve » (p. 44), Mahfoudh regarde avec dépit cette Babylone d'épicier et imagine un tremblement de terre qui engloutirait ce *temple de la médiocrité*.

I.4. Ce chapitre est composé de douze pages (47-58) et se divise en quatre scènes. L'événement majeur du chapitre est la réunion du groupe secret des anciens combattants chez Menouar Ziada à propos du danger potentiel que présente Mahoudh. Réunion qui débouche sur la décision de le surveiller de près. La première scène (2 pages 47-48) revient sur l'avarice de Messaoud Mezayer à travers un mauvais rêve où il se voit arnaqué par un colporteur. La scène rapportée au présent

est perçue à travers les yeux et l'esprit de Messaoud. Ce personnage au type extrêmement marqué arbore une cupidité marquée, l'auteur force sciemment le trait de la satire à la limite de l'absurde.

La deuxième scène (3 pages 48-50) montre la réunion de cinq anciens combattants organisée par Skander Brik chez Menouar Ziada. Ce groupe est présenté comme une « police informelle » (p. 48) dirigée par Abdenour Demik, officier supérieur lors de la guerre de libération. Sur les cinq membres présents à la réunion, deux seulement sont présentés en plus de Menouar Ziada : Skander Brik, appariteur à la mairie et espion redoutable à l'allure insignifiante et Hadj Mokhtar, « l'intellectuel » du groupe. Il reste donc deux membres non identifiés. La narration est strictement extradiégétique pour cette scène et se déroule dans un passé récent (« Ce matin » p. 48), le système temporel est celui du passé.

La troisième scène (7 pages 50-56) se déroule dans les Galeries nationales prises d'assauts par les citoyens pour cause de pénurie. Messaoud Mezayer sur le point d'intervenir des étiquettes de prix sur les pots de confiture est interrompu par Menouar Ziada qui lui fait part des nouvelles informations rapportées par Skander Brik à propos de *l'individu malintentionné* qui occupe le logement de Rabah Talbi. La plus grande partie de cette scène est perçue par Menouar Ziada. Cela dit la frayeur de Messaoud Mezayer qui prend Menouar pour un vigile des Galeries est rapporté du point de vue de Messaoud. Ce dernier est encore une fois agacé par cette rencontre qui lui fait perdre une occasion de réaliser un profit. Au soir, l'insomnie pousse Menouar Ziada à l'introspection, il se rend compte que sa nostalgie de l'enfance est en fait une envie de mort, seul moyen qui lui permettrait de s'ancrer définitivement dans la terre de son enfance.

La quatrième scène (3 pages 56-58) a pour cadre le logement de Mahfoudh et suit chronologiquement la précédente puisqu'elle se déroule la nuit. Mahfoudh surprend en bas de chez-lui deux sentinelles qui disparaissent aussitôt. Il est cependant décidé à affronter les barrages administratifs pour breveter sa machine. Sa participation à une manifestation estudiantine est évoquée, ainsi que son arrestation pour « Atteinte à la sûreté de l'État » (p. 57). Il est toutefois convaincu que ce genre d'injustice ne peut plus arriver. Il décide de se rendre à la capitale où il rencontrera son frère Younes.

I.5 Ce chapitre compte seize pages (59-74) et comprend quatre scènes. Sa thématique est axée sur la relation entre Mahfoudh Lemdjad et Younes, son frère

devenu dévot et militant islamiste. Leur conversation montre l'impossibilité du dialogue sur le plan idéologique. La montée en puissance du discours dogmatique dans la société est évoquée à travers les transformations qu'a subi l'école. La dernière scène au bar *Le Scarabée* poursuit le thème du débat idéologique mais sur le mode de l'absurde. Le débat mené par Nadjib Chebib se termine en insultes et en rugissements.

La première scène (2 pages 59-60) est une énigme posée par Redhouane (le fils de Younes) à Mahfoudh Lemdjad. Cet enfant marqué par l'éducation rigoriste (de son père et de l'école) porte un regard curieux et affectueux sur son oncle qui ne cadre pas avec les catégories qu'il a assimilées : « homme savant qui musarde en dehors du *droit chemin* ! » (p.59). La voix de l'enfant se mêle à la narration de même que celle de Mahfoudh qui déplore l'effet négatif de l'école sur son neveu.

La deuxième scène (6 pages 60-65) est une rétrospective sur l'évolution des rapports entre Mahfoudh et son frère, depuis leur enfance faite de complicité jusqu'à la brusque dévotion de Younes qui a entraîné un différend idéologique et une certaine distance entre les frères. Les souvenirs d'enfance sont l'occasion d'évoquer la vieille casbah et la ville moderne qui enchantent tout autant le jeune Mahfoudh. La descente à la plage est rapportée à la troisième personne du pluriel, les deux frères paraissent ainsi fortement unis. La séparation est nettement marquée à partir de la phrase : « Jusqu'au jour où il succomba lui aussi à ce vent de dévotion qui soufflait sur le pays » (p.63). D'autres éléments renforcent cette différence comme l'interruption des études de Younes à l'âge de dix-huit ans, son emploi dans une banque et son mariage. Mahfoudh d'ailleurs rapproche ces éléments en supposant que son frère compenserait une vie qu'il estime médiocre par la stricte dévotion. Les reproches et le prosélytisme seraient une manière de reprendre le dessus sur un frère plus instruit. Mais cette supposition est réfutée et Mahfoudh admet que des conceptions du monde réellement antagonistes les séparent.

La troisième scène (5 pages 65-69) revient au présent et poursuit la scène de l'énigme de Redhouane, la critique de l'école et du courant religieux se poursuit également. La fièvre religieuse est présentée comme une sorte de maladie contagieuse, Mahfoudh espère que Younes n'en soit pas *atteint de façon irrémédiable*. Mahfoudh fait part à son frère de la traque qu'il subit à Sidi Mebrouk. Il accuse ironiquement la *société mécréante* de causer ses malheurs. Mahfoudh brouille les lignes en utilisant la terminologie de son contradicteur. Cela n'empêche pas la confrontation idéologique de s'enflammer. La joute est interrompue par Leila, la femme de Younes, qui apporte le

repas. Toute la scène est appréhendée du point de vue de Mahfoudh qui, malgré l'écart idéologique qui les sépare, tente de se rapprocher de son frère ou à tout le moins de comprendre son cheminement. Il observe cependant avec inquiétude la montée d'un discours rigoriste politisé dans la société.

La quatrième scène (5 pages 69-74) se déroule au bar *Le Scarabée*. Ce lieu contraste fortement avec l'ambiance tendue qui régnait chez Younes. Il s'agit d'une halte pour Mahfoudh qui rencontre son ami Hassan Bakli. Les amis n'échangent aucun mot et se contentent de se saouler de concert. Hassan Bakli semble tenir lieu du frère aîné que Mahfoudh a perdu. Les effets de l'ivresse apparaissent tant sur les actions des personnages que sur la description du décor en transformation dans la perception de Mahfoudh. Les deux amis sont rejoints par le truculent Nadjib Chébib, acteur narcissique frustré, qui déclenche une discussion enflammée dans tout le bar. En plus de Nadjib Chébib deux autres personnages rejoignent la table de Mahfoudh et Hassan. L'un d'eux est un journaliste simplement nommé Mal-Rasé à cause de son aspect négligé, l'autre n'est absolument pas décrit. Sur les cinq commensaux trois seulement sont réellement décrits (à rapprocher de la réunion des anciens combattants : I.4. Scène 2). La scène se clôt sur le souvenir de la première ivresse de Mahfoudh et de la réaction fraternelle de Younes qui l'avait gentiment moqué et surtout couvert auprès de sa mère.

I.6 Ce chapitre de douze pages (75-86) et de trois scènes expose la deuxième confrontation entre Mahfoudh et l'administration. Après la mairie de Sidi-Mebrouk, il s'agit cette fois d'une demande de renouvellement de passeport à la sous-préfecture. Les trois scènes représentent les trois visites infructueuses de Mahfoudh à l'administration. La stratégie de guerre d'usure du système bureaucratique est ainsi rendue palpable.

La première scène (6 pages 75-81) s'ouvre sous de bons auspices avec l'intervention d'un ancien élève de Mahfoudh afin de l'introduire chez le responsable du service des passeports. Là encore le manque d'élégance du responsable frappe Mahfoudh. Ce dernier est toutefois confiant et évoque de nouveau un passé récent où l'administration était minée par la bureaucratie (époque révolue, pense-t-il). Mahfoudh doit ensuite se rendre au commissariat afin de faire viser sa fiche. Le responsable le recommande auprès du commissariat mais la procédure est suspendue après consultation de son fichier. Le policier ne donne aucune explication à Mahfoudh. Un discours critique général sur le fonctionnement de l'administration et sa complicité avec la police émaille la narration.

La deuxième scène (3 pages 81-83) se déroule trois jours après la première. A sa deuxième visite à la sous-préfecture le traitement qu'il reçoit du responsable est nettement moins accueillant. Mahfoudh déconseille à son ancien élève d'intervenir encore une fois en sa faveur. Il se sent broyé par l'appareil administratif et policier. Le discours critique revient à la charge mais sous la forme d'une allégorie : Mahfoudh imagine un homme qui incarnerait le système bureaucratique. Le manque d'élégance est l'un de ses premiers attributs à côté de l'insensibilité et de l'ignorance.

La troisième scène (4 pages 83-86) se déroule une semaine après la deuxième. Il s'agit d'une dernière visite à la sous-préfecture. Mahfoudh qui s'est habillé avec une grande élégance passe facilement toutes les barrières et rencontre le secrétaire générale de la sous -préfecture. Mahfoudh ne parle pas de son invention mais évoque une mission importante afin d'impressionner le secrétaire général. Ce dernier tente de lui venir en aide avec diligence. L'apparence semble être déterminante dans ce jeu de rôle médiocre que mènent les acteurs de l'administration. Malgré cet artifice la fiche de police n'arrive toujours pas et Mahfoudh intègre l'idée d'abandonner son projet de voyage. Mahfoudh regarde son ancien élève avec compassion et se demande s'il finira par se mettre au pas de l'ordre bureaucratique. L'élève est un peu le pendant bureaucratique de Redhouane, neveu de Mahfoudh, pris dans l'idéologie religieuse ambiante (I.5 scènes 1 et 3).

I.7 Ce chapitre titré *La Maison de l'aventure*, est écrit totalement en italique et compte neuf pages (87-95). Le titre fait clairement référence au premier roman que découvre Mahfoudh. Le titre se retrouve dans le texte pour désigner l'univers que renferment les mots du roman. On retrouve par ailleurs onze occurrences du mot « aventure » et de ses dérivés afin de désigner soit le monde romanesque soit le monde des enfants inventeurs, Mahfoudh, Khaled et Aliouate, à cheval entre imaginaire et réalité. Le champ lexical de la maison est largement utilisé pour évoquer la lecture : fenêtre magique, la porte des mots, demeure de l'aventure.

On ne retrouve pas de scènes séparées matériellement par des sauts de lignes mais on peut diviser le chapitre en deux scènes dont la première montre la découverte de la lecture par Mahfoudh enfant et la deuxième sa première invention, une barque.

La première scène (4 pages 87-90) montre l'effort de Mahfoudh pour découvrir le monde que renferment les mots de son premier roman. Cette découverte est rapportée au passé et se déroule en automne dans l'atmosphère intime du patio de la maison

familiale. Le roman en question s'intitule *Sur les traces des chasseurs* ; c'est un récit d'aventure au milieu des neiges, un univers étrange qui fascine l'enfant³².

La lecture est présentée comme une entreprise laborieuse et passionnante de construction : des lettres aux mots, des mots au sens et du sens au monde imaginaire. L'enfant doit s'astreindre à une expérience quasi ascétique entre son impatience initiale et l'effort nécessaire pour accéder à un monde fascinant mais précaire car toujours sur le point de disparaître au détour d'un mot obscur ou d'un instant d'inattention.

En vérité ce n'est pas la lecture à proprement parler que l'enfant découvre (il l'avait apprise à l'école) mais la fiction littéraire ou la possibilité d'accéder à un mode virtuel par la porte des mots. Plutôt qu'une porte, les signes ont bien plus l'aspect d'une barrière à transcender. Ils sont comparés à une *armée bien disciplinée* (p.88) ou à des *broussailles* (p.89).

L'origine de cette découverte est entourée de mystères car Mahfoudh ne sait plus s'il a eu un initiateur ou non et il ne se rappelle plus du propriétaire de son premier roman (*était-ce son frère ou un copain ?* p.88).

La deuxième scène (6 pages 90-95) se déroule durant les vacances d'été lors d'un séjour à la campagne chez la grand-mère de Mahfoudh. Ce dernier se lie d'amitié avec Khaled et Aliouate, deux garçons de son âge qu'il admire pour leurs talents manuels de chasseurs et leur tempérament d'aventuriers. Mahfoudh prend part à tous leurs jeux. C'est sous la triple influence des jeux en plein air, de la lecture et du métier à tisser de la grand mère que Mahfoudh se décide à se lancer dans sa première invention : une barque qui servirait à remonter le cours du « fleuve » (en vérité un filet d'eau) jusqu'à sa source.

Là encore l'enfant doit modérer ses émotions afin de se concentrer sur le travail de construction qu'il mène avec ses deux compagnons. C'est le même désir d'évasion qui préside à l'envie de lire et d'inventer. En effet, le terme *aventure* et ses dérivés, est également présent dans les deux activités (6 occurrences dans la première scène et 6 occurrences dans la deuxième). Les deux activités sont étroitement liées. D'ailleurs l'incipit de la première scène : « Le haut coffre disloqué. C'était le repaire de l'enfant. Et son laboratoire. » (p.87) fait référence à l'expérience de l'invention avant de

³² Ce passage de l'œuvre pourrait être éclairé par l'interview de Chantal Allaf où Djaout raconte : « La lecture d'un livre de Jack London (...) m'a donné à l'âge de douze ans, l'envie de créer des êtres, des situations. Je voulais moi aussi ouvrir les portes de l'aventure (...), être un créateur de l'imaginaire, un libérateur de l'imaginaire. ». C. Allaf : « *L'apprentissage de l'imaginaire* » in El-Watan n. 958, 23/11/93.

rapporter l'initiation de Mahfoudh à la lecture. Lecture est à son tour comparée à la navigation : « Il naviguait en plein dans les livres. » (p.89).

L'invention est donc l'aboutissement de toutes les expériences que connaît l'enfant. La barque, à l'image du métier à tisser, n'est pas tant décrite dans son aspect matériel que par sa valeur symbolique d'évasion et de concrétisation de l'imaginaire par le travail et l'ingéniosité. Sa fonction (remonter le fleuve à sa source) porte également une charge symbolique. Ce départ et cette évasion seraient-ils en même temps un retour aux sources ? C'est ce que suggère en tout cas l'influence des pratiques ancestrales de la grand-mère. C'est ce qu'évoque également le chant entonné par Alliouate qui est d'ailleurs la traduction littérale du chant traditionnel kabyle *Ah a ya zarzour* interprété par Chrifa.

Ce chapitre met en avant une forte correspondance entre deux pratiques et deux univers différents : l'activité citadine et intellectuelle de la lecture et l'invention de la barque grâce au génie manuel de Aliouat et de Khaled et aux pratiques ancestrales de la grand-mère. Il pourrait constituer une clé pour la compréhension de l'invention de Mahfoudh Lemdjad adulte.

I.8 Comprenant 13 pages (96-108), ce chapitre se divise en trois scènes. Il s'agit de l'ultime démarche qu'entreprend Mahfoudh en vue d'obtenir son passeport. Sur les conseils de Samia, sa compagne, il adresse une lettre au sous-préfet. Il pense également à publier une lettre ouverte dans un journal. Ces événements se déroulent à cinq semaines de la tenue de la Foire de Heidelberg.

La première scène (4 pages 96-99) montre le couple Mahfoudh Samia dans le lit de cette dernière. Y est exposée la relation libre des deux jeunes gens. Mahfoudh se confie à Samia au sujet de ses mésaventures administratives. Celle-ci lui redonne du courage et le pousse à écrire une lettre alors que Mahfoudh, abattu, était près d'abandonner son projet de voyage. Son appréhension n'est pas que la démarche soit infructueuse mais de devenir redevable à un responsable qui réglerait sa situation « par générosité ». Une gratitude qui l'obligera à entrer dans le cercle de la corruption et des passe-droits.

La deuxième scène (3 pages 99-101) se déroule le lendemain matin dans le logement de Samia. La scène débute par la relation de Mahfoudh au quartier de Samia. Paradoxalement, il aime ce quartier urbain qui étouffe sous les immeubles. Il l'associe à la vieille ville de son enfance et à la rue commerçante de la capitale où il allait, enfant,

admirer les vitrines des librairies. La scène se termine par la lettre au sous-préfet reproduite *in extenso* en italique et séparée du corps du texte par des sauts de ligne.

La troisième scène (9 pages 101-108) montre l'audience de Mahfoudh chez le secrétaire général de la sous-préfecture. Ce dernier accepte volontiers de transmettre la lettre. Mahfoudh le soupçonne (à cause de sa sympathie inhabituelle) de couvrir des aspirations anticonformistes contre le système qu'il sert. Mahfoudh s'en va fêter ce qu'il considère comme une victoire contre l'administration au Restaurant des Facultés. Le thème de *la bouffe*, de la société œsophagique est encore évoqué par un souvenir de professeurs qui se précipitaient sauvagement sur la nourriture³³ après une soutenance de thèse. Mahfoudh rencontre un journaliste du *Militant incorruptible* qui lui fait part de ses difficultés à trouver un logement. Mahfoudh établit une correspondance entre ses préoccupations et celles du journaliste : difficulté à trouver un logement, un territoire propre, et difficulté de voyager, de quitter le territoire national. Le journaliste pourfend *les gens du pouvoir* qui confisquent la plupart des logements pour leurs usages personnels. Mais quand Mahfoudh évoque l'éventualité de la publication d'une lettre ouverte dans le *Militant incorruptible*, le journaliste lui conseille de ne pas égratigner la classe dirigeante et les corps d'État sous peine de subir la censure. Le journaliste incarne une situation assez paradoxale : il travaille pour l'organe de propagande d'un système dont il est le premier à subir l'injustice. C'est encore en pensant à la mer (associée au corps de Samia) que Mahfoudh trouve l'évasion³⁴.

I.9 Ce chapitre compte dix pages (109-118) et se divise en deux scènes. Il marque le moment où Mahfoudh Lemdjad échappe au contrôle des vigiles de Sidi-Mebrouk. Le piège de ces derniers commence à se retourner contre Menouar Ziada.

La première scène (4 pages 109-112) montre Skander Brik et Menouar Ziada au *Café de l'Avenir*. Ce café de Sidi-Mebrouk s'oppose au *Scarabée* et au *Restaurant des Facultés*. Le *Café de l'Avenir* pourrait également être une référence ironique au café éponyme dans le roman *Nedjma* de Kateb Yacine. Ce lieu qui rassemblait de jeunes Algériens dont la révolte préfigurait la guerre de libération chez Yacine rassemble les anciens combattants de la même guerre mais cette fois pour museler les initiatives de la

³³ Cette image rappelle la scène de la zërda dans *Les Chercheurs d'os* où les sages dévots dévorent avec voracité les mets apportés par les villageois. *Les Chercheurs d'os*, Paris, Seuil, 1984.

³⁴ Les deux décors de la scène, Sous-préfecture et Restaurant des Facultés, pourraient suggérer qu'il s'agit de deux scènes distinctes. Mais le déplacement de Mahfoudh de l'une à l'autre est rapporté et aucune ellipse ne les sépare (ce qui est le cas des scènes telles que nous les avons définies au début de cette étude).

jeunesse. Skander Brik amorce l'accusation contre Menouar Ziada. La narration où se mêle la voix de Menouar Ziada montre que ce dernier commence à intégrer l'idée de sa culpabilité.

La deuxième scène (7 pages 112-118) est une rétrospection de Menouar Ziada dans la période de la guerre de libération. Le sourire terrifiant de Skander Brik rappelle à Menouar Ziada son chef tyrannique au maquis. Ce dernier l'avait accusé d'espionnage et torturé. Menouar manqua de mourir de faim et de froid n'était l'intervention d'un autre chef qui le libéra. Durant la torture Menouar vit dans un état second où il voit son chef comme un père terrible ou un Dieu impitoyable. Il accepte sa punition et intègre l'idée que son chef détient un pouvoir immense et indiscutable. Leur rapport ne dépend pas tant de la hiérarchie mais d'un *pacte clanique* (p. 114) qui donne tous les droits au chef.

I.10 Ce chapitre compte quatorze pages (119-132) et se divise en deux scènes. Mahfoudh y est convoqué au commissariat et subit un interrogatoire. Son nouveau passeport lui est ensuite octroyé sans plus d'explications et il s'apprête enfin à partir pour Heidelberg.

La première scène (10 pages 119-128) s'ouvre sur l'arrivée de deux hommes de la police qui emmènent Mahfoudh de son studio de la capitale au commissariat. Les deux hommes³⁵ particulièrement mal habillés le font penser à des diseurs de bonne aventure (thème de l'inélégance du système). S'il n'a pas peur, Mahfoudh appréhende tout de même le pire. Une fois au commissariat, il est interrogé par un colosse dont l'aspect dénote fortement avec sa mission somme toute intellectuelle. Ce dernier est très justement nommé « énigme » (p. 122). Son aspect monstrueux et ses questions qui relèvent plus de la devinette que de l'interrogatoire ne sont pas sans faire penser au personnage mythologique du Sphinx. Les questions de l'interrogateur concernent le rapport de l'interrogé à l'État, à la morale et à la religion. Devant un interrogatoire dénué de toute logique Mahfoudh riposte en brouillant les pistes : à la question « *Le Prophète* de Khalil Gibran est-il ou non un livre sacrilège ? » posée deux fois, il répond une fois oui et une fois non.

³⁵ Cet épisode rappelle la scène initiale du *Procès* de Franz Kafka avec la visite des deux inspecteurs dans l'appartement de Joseph. K. D'ailleurs tout l'interrogatoire de Mahfoudh n'est pas sans rappeler l'univers kafkaïen : questions sibyllines, interrogateur énigmatique, absence d'accusation claire, réactions inattendues...

Mahfoudh pense que tout cela n'est qu'une mise en scène et que l'objectif réel est de le mener à trouver en lui-même un motif de culpabilité (procédé qui rappelle celui du *Procès* de Kafka et qu'utilise Skander Brik contre Menouar Ziada).

C'est ensuite le commissaire qui accueille Mahfoudh de manière affable et règle rapidement son problème de passeport. Son interrogatoire ne serait qu'une *erreur de trajectoire* selon le commissaire. Le mystère de cette curieuse résolution reste total.

La deuxième scène (5 pages 128-132) est un instant de détente après l'extrême tension de l'interrogatoire. Mahfoudh revient à Sidi Mebrouk, ville à laquelle il se sent désormais attaché : « (...) des liens profonds, peut-être indissolubles, se sont tissés entre ce lieu et lui. » (p.128). L'attachement de Mahfoudh n'est pas relatif à l'architecture ou aux habitants, il est exclusivement relié au reste de nature que garde cette banlieue: les chants d'oiseaux et d'insectes, les odeurs champêtres, le paysage printanier... Les éléments de la nature contrastent fortement avec l'oppression administrative et sociale ; ils constituent à la limite une force émancipatrice contre cette dernière. Cela apparaît clairement dans cette description où les adjectifs « libertins », « anarchiques » et « triomphantes » font plutôt penser à un printemps populaire et politique³⁶ : « Les couleurs fécondes du printemps sont partout, accrochées aux haies qui bordent quelques maisons, aux insectes prodigues et libertins, aux herbes anarchiques et triomphantes, aux arbres noyés de frondaisons. » (p.130). Mahfoudh découvre cependant que son logement a été fouillé, heureusement sans altérer son matériel. Il s'installe à une table du *Café de l'Avenir* avec le souhait de rencontrer l'appariteur de la mairie ou le secrétaire général qui pourraient donner une explication à l'aventure déroutante qu'il a vécue mais aucun des deux ne vient. La scène, et la première partie du récit, se ferment sur la préparation du voyage pour Heidelberg.

II.1 La deuxième partie des *Vigiles* débute avec un long chapitre de dix-neuf pages (135-153) et de deux scènes qui montre l'arrivée de Mahfoudh au port d'Alger après sa participation à la Foire de Heidelberg. Son passage par un service de douanes corrompu et procédurier est longuement rapporté.

La première scène (7 pages 135-141) s'ouvre sur un panorama de la baie de la capitale qui offre une image de carte postale³⁷. Mais Mahfoudh ne se laisse pas

³⁶ Il faut rappeler que le soulèvement populaire d'octobre 88 est survenu au milieu de la rédaction de l'œuvre. Djaout s'est également engagé dans la lutte pour la cause Amazighe dans la suite du Printemps berbère. Sous sa plume, le terme « printemps » est donc loin d'évoquer uniquement une saison.

³⁷ On reconnaît aisément la baie d'Alger.

émouvoir par le paysage trompeur car il connaît parfaitement l'état de délabrement de cette ville *qui sent encore le foin*. Il éprouve toutefois une grande affection envers cette cité fermée sur elle-même : « Il l'aime comme un refuge comme un giron affectueux » (p.137). La joie de Mahfoudh revenant au pays en enfant prodige avec un prix décerné à la Foire de Heidelberg est vite altérée par la longue file d'attente devant les guichets de contrôle. La chaîne est d'écrite d'un bloc comme un amas d'êtres dont le seul objectif est de passer le guichet pour récupérer leurs bagages. La file est tantôt traversée par des rumeurs, tantôt secouée par des altercations... Ce sont les protestations d'une femme (victime d'une erreur d'homonymie) devant le guichet qui transforme la masse informe en individus capables de jugement et d'empathie. Cet événement décontenance les préposés aux guichets qui deviennent plus avenants. C'est un micro soulèvement et un changement dans l'équilibre des pouvoirs qui est mis en scène dans cet épisode.

La deuxième scène (13 pages 141-153) se déroule cinq jours après le retour de Mahfoudh. Ce dernier doit retourner au port pour récupérer sa machine envoyée par le comité organisateur de la Foire de Heidelberg. Le service des douanes atteint des sommets de bureaucratie. Par ailleurs les usagers sont quasiment tétanisés et totalement soumis aux agents de la douane. Ils acceptent par exemple sans broncher les propos désobligeants de l'inspecteur. Outre le paiement de pots-de-vin, la soumission des usagers va jusqu'à considérer avec gratitude les douaniers qui subtilisent certains de leurs effets. Le service des douanes dénote également une absence de discipline et d'organisation hiérarchique. Ainsi le gardien de parking chargé d'escalader le portail en l'absence du portier finit par répondre à l'inspecteur : « Je crois que vous voulez ma mort, mon général. Attendez cette vieille bique d'El Hadj ou allez vous faire voir » (p. 148). Et quand le vieux portier acariâtre arrive une heure et demi en retard l'inspecteur n'ose pas lui adresser de reproches. Cela montre que la hiérarchie n'est que formelle et que d'autres considérations, qui n'ont rien de professionnel, régissent les relations de ces hommes.

Arrivé devant le douanier Mahfoudh est confronté à l'incompréhension de ces concitoyens devant son invention. Le douanier reproche à Mahfoudh de s'occuper de *métier de vieille femme* alors que le pays est sur la voie de la modernité. Il est surtout déçu par ce voyageur qui ne ramène du pays de la richesse et de la modernité qu'un simple métier à tisser.

II.2 Ce chapitre de six pages (154-159) est centré sur l'article du *Militant incorruptible* célébrant Mahfoudh Lemdjad et son invention. C'est Samia qui découvre l'article et en fait part à Mahfoudh. Les événements se déroulent dans l'appartement de Samia et est introduite à la manière des didascalies³⁸ : « La scène se passe dans la salle de séjour » (p.154). L'article est reproduit dans son intégralité en italique avec le titre en gras « Un inventeur national primé à la Foire de Heidelberg ». L'épithète « national » dont est affublé Mahfoudh Lemdjad amorce le processus de récupération qu'opère le pouvoir à travers ses appareils idéologiques³⁹. Ce n'est pas seulement Mahfoudh Lemdjad qui est récupéré mais tout son projet et l'idéal qu'il sous-tend (allier modernité et authenticité). Cette victoire est placée sur un pied d'égalité avec celle de l'équipe nationale de football lors de la coupe du monde (référence à la participation de l'équipe algérienne à la coupe du monde de 1982). Il s'agit donc pour cet appareil idéologique par excellence qu'est le *Militant incorruptible* de faire de la réussite de Mahfoudh Lemdjad un sujet d'autocongratulation pour le pouvoir. En somme c'est la récupération du savoir par le pouvoir afin de se perpétuer et de se justifier⁴⁰.

D'ailleurs un second article que lit Mahfoudh dans la foulée vient contrebalancer le discours dithyrambique du premier. Il s'agit des déclarations du SG de l'Union général des travailleurs contre des étudiants qui manifestent pour des revendications ayant trait au « patrimoine populaire national » (référence au Printemps berbère). Ces manifestants dont aurait pu faire partie Mahfoudh, et dont il a effectivement fait partie dans sa jeunesse, sont traités d'ennemis de la nation à la solde de l'impérialisme et de la réaction.

Toutefois, cela n'empêche pas Mahfoudh de considérer cette reconnaissance comme une victoire sur ceux qui ont œuvré à le bloquer et un hommage à ceux qui l'ont aidé. Curieusement, c'est le bruit insupportable des marteau-piqueurs qui l'empêche de savourer sa victoire. Comment jouir d'un moment de bonheur dans un habitat malade et précaire ?

³⁸ D'ailleurs la théâtralité parcourt tout le roman : changement de décors, caractères typiques, importance des costumes, monologues et dialogues... Par cet aspect, le roman s'apparente encore à l'univers romanesque de Kafka.

³⁹ L'usage de l'épithète « national » dans *Les Vigiles* et sa portée idéologique nous semblent bien analysés par Rachid Mokhtari dans son ouvrage *Tahar Djaout, un écrivain pérenne*, Chihab Editions, Alger, 2010.

⁴⁰ Ce rapport entre savoir pouvoir a été longuement étudié par Michel Foucault, particulièrement dans son cours intitulé *Il faut défendre la société* où il affirme : « Il n'y a pas de relations de pouvoir sans constitution corrélative d'un champ de savoir, ni de savoir qui ne suppose et ne constitue en même temps des relations de pouvoir ». M. Foucault, *Il faut défendre la société*, Gallimard, Paris, 1997.

II.3 Ce chapitre de huit pages (160-167) montre la deuxième réunion du groupe des anciens combattants. Réunion de crise suite à la reconnaissance dont jouit Mahfoudh Lemdjad et qui aboutit à la désignation par contumace de Menouar Ziada comme unique responsable de la traque contre l'inventeur. La scène se déroule trois jours après la parution de l'article du *Militant incorruptible*. Cinq membres de la police informelle de Sidi Mebrouk se réunissent en secret dans une remise du parc automobile de la mairie. Outre Skander Brik, la réunion rassemble le maire de Sidi Mebrouk, le secrétaire général, le responsable des projets et le vaguemestre. Toute l'administration de Sidi Mebrouk du maire à l'appariteur a donc pris part à la chasse contre Mahfoudh. Abdenour Demik, chef suprême de la police informelle, est encore absent de la réunion. C'est Skander Brik qui propose le plan cynique de faire de Menouar Ziada un bouc émissaire. Les motifs de ce choix sont la faiblesse de caractère de Menouar, Skander Brik a pu la tester lors de sa dernière rencontre au Café de l'Avenir, et l'absence d'enfants qui pourraient le défendre. Le plan de Skander Brik est approuvé par le maire (donc par son entourage servile) et justifié idéologiquement par le peu d'utilité sociale de Menouar Ziada. Sa mort serait un moindre mal qui permettra de maintenir l'ordre établi dans la microsociété des notables de Sidi-Mebrouk.

II.4 Ce chapitre compte neuf pages (168-176) et se compose de trois scènes. On y voit Skander Brik refermer son piège sur la victime, Menouar Ziada, qui n'émet que de faibles protestations et finit par se soumettre.

La première scène (7 pages 168-174) montre Menouar Ziada et Skander Brik dans la maison de ce dernier. Une maison coloniale qu'il a totalement clochardisée, transformant son jardin en misérable potager⁴¹. Pour convaincre Menouar Ziada de la nécessité de son suicide il utilise divers arguments. D'abord l'argument de l'autorité en présentant la chose comme un arrêté de l'État qui « comme Dieu » réclame la soumission même aux décisions injustes en apparence. Cet argument balaye toute contradiction de la part de Menouar. Skander Brik fait également miroiter le salut du martyr à Menouar Ziada qui se sacrifiera, affirme-t-il, pour le bien du pays. Il use enfin de la menace d'exhumer des épisodes peu reluisants de son passé et même de le calomnier. Menouar Ziada est totalement tétanisé par la férocité de Skander Brik. Leur rapport en ce moment est quasi animal : Menouar Ziada est d'ailleurs comparé à un insecte craintif tandis que Skander Brik est associé à l'image de l'araignée et de l'oiseau

⁴¹ Un curieux lapsus fait dire à Skander Brik « village » pour désigner la banlieue de Sidi Mebrouk.

de proie. Menouar Ziada se demande toutefois si la mort ne sera pas sa délivrance d'une vie de souffrances.

La deuxième scène (2 pages 174-175) est une rétrospection de Menouar Ziada sur un épisode de la guerre de libération. C'est l'égorgeage d'un jeune prisonnier par un de ses compagnons de maquis. Le prisonnier est décrit comme un jeune soldat *mince comme une fille*. Menouar semble s'identifier fortement à cette figure de la faiblesse. Le meurtre totalement injustifié est l'œuvre de Aliouate, un soldat mentalement déséquilibré. Cet épisode montre le désarroi et l'incompréhension de Menouar devant la violence injustifiée de son entourage.

La troisième scène (2 pages 175-176) montre Menouar Ziada fondant en larmes et Skander Brik jubiler et lui fixer un délai de quatre jours pour se suicider avant la réception qui sera donnée en l'honneur de Mahfoudh. Les pleurs de Menouar ne sont pas faits pour amadouer Skander Brik. En pleurant Menouar se sent redevenir enfant et extériorise sans frein sa douleur comme dans une sorte de catharsis. Menouar redevient un enfant « inaccessible au déshonneur et à la mort » (p. 175).

II.5 Ce chapitre en italique porte le titre *L'étoile tombée dans l'œil* et compte dix pages (177-186). Il se déroule durant l'adolescence de Menouar et décrit son premier émoi amoureux de même que sa découverte de la ville à l'occasion d'une visite au marché.

Le titre du chapitre est explicité dans le texte. Il s'agit du nom donné aux taies⁴² qui seraient donc d'origine céleste. Un guérisseur propose à Menouar une poudre contre ce mal. Par ailleurs le chapitre se termine par l'observation d'une étoile filante que Menouar associe à la femme qui provoqua en lui un émoi foudroyant. La chevauchée vers le marché de Menouar et de ses deux compagnons (Mekki et Lazhar) est décrite avec emphase. Menouar appréhende cette découverte de la ville qui changera sa vie. Il s'habille comme pour un mariage (s'agit-il d'un mariage avec la ville?). Une fois au marché, l'adolescent est assailli par les couleurs et les sons de la ville. L'espace de la ville est celui des colons. Menouar se sent étranger à ce lieu. C'est ensuite une jeune étrangère qui capte l'attention de Menouar. Elle provoque en lui un émoi incontrôlable mais il se contente de l'observer à distance. La fascination pour la

⁴² L'appellation existe en effet en Kabylie où l'on déconseillait aux jeunes de fixer trop longuement les étoiles sous peine d'en recevoir une dans son œil.

jeune femme est doublée de méfiance envers ces étrangères cruelles dont l'amour mènerait à la déchéance.

Cette rencontre marque la fin de l'enfance de Menouar et le début d'un âge sous le signe du désir brimé. Un désir qui se transmue en exaltation de la nature : tendresse envers son cheval, envie de se dissoudre dans le paysage automnal à la fin du chapitre.

II.6 Ce chapitre de dix pages (187-196) montre la cérémonie donnée dans le jardin de la mairie en l'honneur de Mahfoudh Lemdjad. L'atmosphère est décrite comme gluante et poussiéreuse. Le lieu est éclairé d'une lumière artificielle (aux couleurs nationales). Mahfoudh est atterré par le ton emprunté des convives, notables de Sidi Mebrouk, ainsi que par l'absence d'alcool convivial. Le lieu est fortement opposé au *Scarabée* où se nouent de réelles amitiés et se libère la parole réprimée. D'ailleurs l'intérêt des convives pour Mahfoudh est tout à fait artificiel et ponctuel. Leur réel souci est de manger et de conclure des affaires.

Le discours du maire est empreint de la même démagogie que l'article du *Militant incorruptible*. Mahfoudh Lemdjad est opposé dans ce discours aux jeunes qui *se mêlent de ce qui ne les regarde pas*, autrement dit de politique. Outre la récupération de l'invention de Mahfoudh en motif de gloire pour Sidi Mebrouk et pour *la nation*, le maire évoque l'action de « certains égoïstes » (p. 190) puis « d'un homme dont nous n'attendions pas un tel comportement » (p. 192) contre l'entreprise de Mahfoudh (il s'agit bien entendu de Menouar Ziada). Le discours de Mahfoudh ne revient pas sur les tracasseries qu'il a subies à Sidi Mebrouk. Au contraire l'inventeur fait part de son attachement à cette ville. Il rend par ailleurs hommages aux femmes qui ont perpétué la tradition dont il s'est inspiré pour fabriquer sa machine. Mahfoudh ne profite pas de ce discours pour dénoncer quoi que ce soit, il se contente de faire ce qu'on attend de lui. Il ouvre toutefois son discours en expliquant sa brièveté par la rareté des sollicitations à prendre la parole pour lui et pour « les gens qui font dans les choses dites du savoir » (p. 193). Il note également au passage l'absence de femmes à cette célébration alors que l'invention leur est due. Mahfoudh ne correspond pas à l'image de l'opposant frondeur et intransigeant. Son seul espoir semble être de mener sa vie et ses recherches en paix. Son retrait et sa discrétion relèvent également de l'intelligence tactique car, pour idéaliste qu'il soit, Mahfoudh reste conscient du déséquilibre des forces en sa défaveur.

II.7 Ce chapitre d'une page (p. 197) et d'un paragraphe nous informe de l'attribution d'un terrain à Mahfoudh par les autorités de Sidi-Mebrouk. Cette fin ouverte laisse le libre choix au lecteur des différents dénouements possibles. C'est en quelque sorte une invitation à poursuivre la trajectoire de Mahfoudh en dehors de l'œuvre. Sur le plan purement diégétique le personnage de Mahfoudh et son entourage disparaissent totalement ; la focalisation est désormais portée sur Menouar.

II.8 Ce dernier chapitre est le plus long puisqu'il compte vingt et une pages (198-218). Il s'agit de la dernière journée de Menouar Ziada avant son suicide à l'aube. Cette scène se déroule au domicile de Menouar avant la réception donnée au chapitre six. Sa femme n'est signalée que par le bruit d'ustensiles qu'elle produit. Ce chapitre mêle dans un même souffle toutes les images évoquées par Menouar Ziada qui voit véritablement sa vie défilier devant lui. Il s'agit surtout des images de son enfance à la campagne. Ce sont d'abord les images du cours des saisons au « pays »⁴³ qui lui permet de fuir le temps présent, l'oppressant compte à rebours avant son suicide. Sa vie lui offre l'image d'une succession de souffrances et de frustrations de toutes sortes. Menouar évoque les images d'au-delà (enfer et paradis) qu'on lui a inculquées dans son enfance mais il semble peu convaincu par ces récits. Son paradis il l'imagine comme un abri d'insecte (*Les plus faibles créatures de Dieu* p. 215) qui lui permettrait enfin d'échapper aux prédateurs.

Il évoque toutefois quelques moments de bonheur comme ses premières années de mariage ou encore le chant⁴⁴ de la veuve *Khadra* qui plongeait le jeune Menouar dans une extase esthétique. Tous ces souvenirs sont reliés à la femme ou à la féminité comme la jeune Yamna qui tente de sauver son agneau le jour de l'aïd et qui est battue au sang par son père. Malgré sa forte empathie pour les personnages féminins Menouar, sous le poids des traditions, n'arrive pas à voir sa femme autrement qu'un être asservi à la toute-puissance masculine qu'elle perpétue elle-même par sa soumission. Menouar pense d'ailleurs que sa stérilité est peut être une bénédiction qui lui permet d'échapper à la chaîne filiale patriarcale.

La longue évocation de la fête de l'aïd n'est pas anodine. Cette fête commémore le sacrifice par Abraham de son fils Ismaël. Le suicide de Menouar est également un

⁴³ Le mot « pays » chez Menouar s'oppose à celui de « nation » utilisé par les autorités.

⁴⁴ Il s'agit là encore d'un chant traditionnel kabyle. Une chanson de l'exil intitulée *Arras thili* interprétée par la chanteuse Hnifa.

sacrifice qui témoigne de sa soumission à une force dont il ne comprend pas les dessins (« L'État est comme Dieu » disait Skander Brik).

Après la description du suicide de Menouar par pendaison, un dernier paragraphe décrit un village qui relie le monde terrestre aux « mondes pressentis » (p. 218). Ce village rassemble des éléments de nature (étoiles, oiseaux), de légende (ogre, souterrain communicant avec les morts) ainsi qu'une évocation coranique (l'arbre paradisiaque⁴⁵ dont un cheval lancé au galop n'arrive pas à épuiser l'ombre). Le paragraphe se termine par la localisation de Menouar dans le souterrain du cimetière. Et ceci par la phrase inachevée : « C'est dans ce souterrain que Menouar... » (p. 218). Il s'agit véritablement d'une fin ouverte à l'image de celle de Mahfoudh au chapitre précédent. Les trajectoires de ces deux personnages qu'on suit tout le long du roman finissent de manière indécise et somme toute inachevée. Cela se manifeste littéralement par l'inachèvement de la phrase pour Menouar et par l'absence de Mahfoudh du dernier chapitre qui lui est consacré.

⁴⁵ Il s'agit de l'arbre *Touba*, le plus grand arbre du paradis, cité par le prophète de l'Islam et dont l'ombre ne serait pas dépassée par un cavalier chevauchant durant cent ans.

| Chapitres | Personnages | Evénements | Espace | Espace temps | Thèmes |
|-------------------------|--|--|---|--|---|
| I.1 (8 pages 87-93) | M. Menouar Ziada Messaoud Mezayer Meh Said Grand-mère de M.L. M. L. Menouar Ziada | Dévoilement de la découverte d'un intrus dans la maison de Rabah Talbi. Traumatisme de Menouar Ziada. | Passé parental à la campagne grand-mère | Présent- Sidi Mebrouk (près du dépôt) la campagne Passé-Campagne | -Lecture, invention, mémoire, famille, stérilité -Enfance -Guerre, traumatisme -Ville/campagne -Mer -Consumérisme |
| I.2 (9 pages 27-28) | Mahfoudh Lemdjad | Installation de Mahfoudh à Sidi Mebrouk | | Présent-Logement de Mahfoudh à Sidi Mebrouk | -Ville/campagne -Tradition, |
| I.3 (13 pages 96-108) | M. L. Sahha Talbi SG de la sous-préfecture Mahfoudh Lemdjad Samia | Redaction d'une lettre de recours adressée au sous-préfet Dépôt de la lettre auprès du SG | Présent sous-préfecture, Restaurant des Facultés | Mebrouk Samia, préfecture, Passé récent-Le Scarabée Passé-Campagne | -Coupure femme machine -Administration, Etat, censure -Logement territoire -Logement, territoire -Mer |
| I.9 (10 pages 109-118) | M. L. Skander Brik général de la mairie Préposé aux renseignements | M. L. ^{1ère} confrontation entre M. L. et M. J. traqué des vigiles de l'administration (mairie de Sidi Mebrouk) Skander Brik culpabilise M.Z. | Présent l'Avenir Passé Sidi Mebrouk ; Vue générale de la banlieue | Présent-Logement de Mahfoudh à Sidi Mebrouk ; Mairie de Sidi Mebrouk ; Vue générale de la banlieue | -Guerre, torture, religion, trahison, esprit de clan -Consumérisme -Ville/campagne -Apparence (inélégance) |
| I.10 (14 pages 119-128) | M. L. M. Z. M. L. Messaoud Mezayer Skander Brik Hadi Mokhtar Abdenmour | Interrogatoire de M.L. Réunion de la police M.L. dans la capitale Secrets de Sidi Mebrouk chez Menouar Ziada Préparation au départ Début de la surveillance de | Présent – Studio de M.L. dans la capitale commissariat, logement de Rabah Talbi à Sidi Mebrouk, Café de l'Avenir | Présent- Galeries nationales, logement de Mahfoudh Lemdjad à Sidi Mebrouk, Passé récent-Maison | -Police, administration, absurde -Consumérisme -Religion, morale -Apparence -Ville/campagne -Conflit de |
| II.1 (19 pages 135-159) | M. L. Redhouane Younés Femme de des Younés Hassan Bakli Nedjib Chébib Mal-Rasé | Revue de Mahfoudh Lemdjad Visite de Mahfoudh Lemdjad chez Younés Heidelberg -Rencontre avec Hassan Bakli au Scarabée au service des douanes pour | Durée : 6 jours Présent- Port de la capitale Passé- Capitale, Casbah | Présent- Maison de Younés, Le Scarabée Passé récent-Maison | Ville/campagne génération -Administration, corruption, -Religion -Consumérisme -Mer -Mer -Ville -Etat/modernité -Suicide |
| I.6 (12 pages 75-81) | M. L. Responsable du service des passeports M. L. Samia Agents de police SG de la sous-préfecture Journaliste du <i>Vigile</i> | Rétention du passeport de M.L. Lecture de l'article du <i>Matin</i> M. L. incorruptible | à la préfecture et au commissariat de la capitale | Durée : 10 jours Présent - Sous-préfecture Commissariat | -Administration, police, Etat, Etat, bureaucratie nationale, pouvoir Ville Mer Manifestations estudiantines Football |

| | | | | |
|---|--|---|---|--|
| II.3 (8 pages 160- 167) | Skander Brik Maire de Sidi- Mebrouk SG de Sidi- Mebrouk Responsable des projets Vaguemestre | Réunion de la police informelle de Sidi- Mebrouk Désignation de Menouar Ziada comme bouc- émissaire par Skander Brik | 3 jours après la parution de l'article Présent – remise du parking | Conspiration, trahison Hiérarchie, administration Guerre de libération Stérilité |
| II.4 (9 pages 177- 186) | M.Z. Skander Brik Jeune soldat éborgné Aliouate | Skander Brik convainc Menouar Ziada de se sacrifier | 4 jours avant la cérémonie Présent – Maison de Skander Brik Passé - Maquis | Etat Mort, suicide, sacrifice, guerre de libération, mémoire, enfance, ville/campagne |
| II.5 (10 pages 187- 196) | M.Z. Mekki Lazhar Jeune étrangère | Découverte de la ville (marché) par Menouar. Premier émoi amoureux. | Automne Passé – Marché ville | Ville/campagne Désir, frustration femme Nature |
| II.6 (10 pages 187- 196) | M.L. Maire et notables de Sidi- Mebrouk | Cérémonie en l'honneur de M.L. Discours du maire et de Mahfoudh | Présent – Jardin de la mairie de Sidi-Mebrouk | Etat, administration, consommerisme Femme, tradition Territoire (attachement à Sidi-Mebrouk) |
| II.7 (1 page p.197) | M.L. | Attribution d'un terrain à Mahfoudh par les autorités de Sidi-Mebrouk | Passé récent - Sidi-Mebrouk | Territoire (logement) |
| II.8 (21 pages 198- 218) | M.Z. Femme de M.Z. La bergère Yamna Père de la bergère La veuve Khadra | Dernier jour et suicide de Menouar Ziada | Durée : 1 jour Présent – Chez M.Z. Passé – Campagne | Ville/campagne Enfance, mémoire, nature, temps Stérilité Femme Religion, croyances, tradition Mort, suicide, au-delà Sacrifice Etat |

Chapitre 2 : Espaces représentés

La plus grande partie des événements que rapporte le roman se déroule dans la banlieue de la capitale. Précisément à Sidi-Mebrouk, ancien village gagné par une urbanisation rapide et anarchique ; cette localité est à mi-chemin entre la ville et la campagne. La capitale est également décrite à travers le parcours de Mahfoudh qui va sans cesse de l'une à l'autre. La capitale ne répond pas non plus à l'archétype de la ville, c'est du moins ce qui ressort des descriptions qu'en fait Mahfoudh⁴⁶.

Nous pourrions, avec les urbanistes, user de l'adjectif *rurbain*⁴⁷ pour désigner un lieu qui n'est plus la campagne mais qui n'est pas encore la ville. Cela dit, notre analyse étant résolument textuelle, nous userons avec prudence des outils de l'urbaniste. Sans nier son existence potentielle en dehors du texte⁴⁸, notre intérêt se portera d'abord et avant tout sur la manifestation textuelle de l'espace. Par ailleurs le terme de rurbanisation décrit une extension programmée de la ville, tandis que Sidi-Mebrouk s'est constituée par une poussée anarchique du béton autour d'une zone industrielle.

Bien que non véritablement urbaine Sidi-Mebrouk s'oppose fortement à la campagne chez Menouar Ziada. L'on peut ainsi aborder l'espace à la lumière du paradigme ville/campagne. Ce sera notre première approche. Nous prendrons l'opposition espace rural/espace urbain comme point de départ pour voir ensuite comment cette opposition est sans cesse érodée par l'instabilité quasi organique des lieux dans le roman. Nous aborderons également la ville dans une approche fonctionnaliste. Une ville peut en effet être décrite par les fonctions qu'assume chaque lieu. Il apparaît qu'une fonction déborde toutes les autres dans la capitale et sa banlieue : c'est la fonction d'ingestion. L'auteur résume cet aspect par l'expression récurrente de « ville-œsophage ». Nous verrons comment cet aspect se manifeste tout au long du roman.

⁴⁶ La description passant pour la plus grande partie par la perception des personnages, nous disposons d'une image de l'espace qui conjugue l'objectif et le subjectif dans un même souffle.

⁴⁷ Le terme « rurbanisation » est apparu pour la première fois dans l'ouvrage de G. Bauer et J-M. Roux, *La rurbanisation ou la ville éparpillée*, Le Seuil, Paris, 1976. Il est défini comme suit : « Nos villes ne grossissent plus seulement en absorbant la campagne immédiatement contiguë à l'agglomération. Elles engendrent, dans un large rayon, des extensions disséminées, qui prennent une part croissante des constructions nouvelles. Nous userons d'un néologisme pour qualifier ce phénomène d'imbrication des espaces ruraux et des zones urbanisées : la RURBANISATION. » (p.7)

⁴⁸ A. Bererhi démontre, en s'appuyant sur la production journalistique de Djaout, que Sidi-Mebrouk est inspirée de la banlieue algéroise de Sidi-Moussa. Cf. A. Bererhi, « *Migration vers une cohérence esthétique* » in *Vol du guépier*, hommage à Tahar Djaout. Volume 1, Equipe de recherche ADISEM, Alger, OPU, 1994, recueil collectif.

En outre, abordée du point de vue idéologique, une nouvelle cartographie de l'espace apparaît avec les lieux où sévit le pouvoir répressif par ses extensions administratives et policières : mairie, préfecture, commissariat, douanes... Nous distinguerons également les rares lieux qui échappent à ce pouvoir. Il s'agira principalement du bar *Le Scarabée* et, dans une certaine mesure, des lieux de l'intimité que parcourt Mahfoudh. Sur cette analyse viendra donc se greffer celle de la dialectique entre l'espace intime et de l'espace public ou, plus généralement, de l'espace du dedans et de l'espace du dehors.

1- Représentations de la ville

Les habitants de Sidi-Mebrouk, pour la plupart originaires de la campagne, sont arrivés en ville après l'indépendance en quête d'une vie citadine plus confortable et d'activités plus rentables. C'est aussi pour se rapprocher du nouveau pouvoir en place qu'ils s'établissent dans cette « ville voisine du pouvoir » (p. 25).

L'opposition ville/campagne apparaît pleinement à travers la perception de Menouar Ziada. La campagne est sans cesse évoquée au travers des rétrospections de ce personnage qui se sent « comme une plante coincée dans le béton » (p. 18). La campagne est l'espace de la liberté et de l'enfance qui s'oppose à la ville oppressante où l'appât du gain règne en maître. Il s'agit d'une enfance et d'une campagne magnifiées à la manière d'un paradis perdu. Menouar Ziada en arrive à penser que « s'il avait à choisir entre le paradis et la possibilité de vivre une deuxième fois son enfance, il opterait sans hésitation pour la seconde solution. A toutes les quiétudes promises outre-tombe, il aurait préféré conduire son troupeau... » (p. 19). Enfance et campagne sont ainsi intimement liées, l'impossibilité du retour à l'une comme à l'autre est vécu comme un déchirement.

Dans tout le roman, la campagne est systématiquement évoquée par les souvenirs et l'imaginaire des personnages. D'ailleurs toutes les évocations de la campagne sont au passé. Mahfoudh évoque une campagne de l'enfance liée à la figure de la grand-mère et par là à la tradition. C'est également le lieu des espaces illimités où il tente sa première « invention ». Ainsi on peut affirmer qu'à une certaine limite la ville et la campagne se confondent avec les pôles du réel et de l'imaginaire, du présent et du passé.

« Espace illimité et tutélaire » (p. 18) cette campagne fantasmée est celle où l'imaginaire peut se déployer librement, celle où l'homme entretient un rapport spontané avec son environnement. Par contraste la ville apparaît comme un espace cloisonné, compartimenté. Ainsi pour déjouer l'enfermement de la ville Menouar Ziada passe son temps à déambuler dans les rues de Sidi-Mebrouk fuyant à sa manière un danger qu'il pressent sans l'identifier clairement.

En migrant vers la ville les habitants de Sidi-Mebrouk n'ont pas pour autant adopté un mode de vie citadin. On note plutôt un déphasage entre le mode de vie des personnages et leur environnement. Il est frappant à cet égard de constater qu'ils utilisent le plus souvent le terme de « village » pour désigner leur localité. Ce terme somme toute rural est symptomatique d'un manque d'adaptation à l'habitat urbain.

Un exemple éloquent de cette inadaptation est donné par la description de la maison de Skander Brik. Cet ancien combattant s'était emparé d'une villa coloniale après l'indépendance du pays, il l'avait préférée aux autres pour son jardin qu'il a rapidement transformé en potager : « Une rigole traverse le potager ; son eau verdâtre, croupie, dégage une odeur nauséabonde. Mais cela ne semble pas déranger trois poules et une pintade qui s'y abreuvent goulûment. » (p. 169). L'inadéquation entre le mode de vie de Skander Brik et la nature de son habitat crée cet environnement clochardisé. Il ne s'agit évidemment pas de dire que le mode de vie de la campagne s'apparente à un manque de savoir vivre, c'est la distance entre la nature de l'espace et l'usage qu'ont font les habitants qui aboutit à cette hybridation mal vécue.

Par ailleurs la ville de Sidi-Mebrouk est originellement rurale, ce ne sont pas seulement les habitants qui ont migré de la campagne vers la ville, c'est la ville elle-même qui a effectué cette migration sur place. Mais la transformation n'est pas totale. Quelques îlots de verdure subsistent de l'ancienne plaine fertile progressivement encerclée par le béton. L'auteur compare, par la voix de Mahfoudh, les quelques arbres qui résistent à des « Peaux-Rouges relégués dans leur réserves » (p. 44). Pourtant ces îlots de verdure dispersés impriment une note champêtre à la ville. Mahfoudh Lemdjad, originaire de la capitale, est sensible à ce charme bucolique.

Revenant sur son rapport à Sidi-Mebrouk, il ressent l'émotion « d'avoir écouté bruire et sentir embaumer les arbres à la nuit tombée, d'avoir été pénétré par le chant des oiseaux à l'aube » (p. 128). Les sons et les senteurs qui retiennent l'attention de Mahfoudh n'ont rien de citadin. Ainsi la nature champêtre est loin d'avoir abdicé

devant le béton. Le personnage imagine d'ailleurs que cette région sismique pourrait un jour « remuer son large dos comme une baleine et disperser, engloutir ces temples de la médiocrité » (p. 45). La nature reprendrait alors ses droits sur les aspirations mercantiles des hommes. Cela dénote de l'instabilité d'un lieu où la course au profit s'exprime sans retenue. Les constructions elles-mêmes ne sont pas définitives et arborent des dentures de ferrailles « en prévision d'un deuxième étage » (p. 45). Sidi-Mebrouk est le théâtre d'une lutte sourde entre la ruralité originelle et l'urbanisation qui progresse sans ordre et sans limites rationnelles.

La capitale est marquée à son tour par l'instabilité générique entre l'urbain et le rural mais d'une manière différente. Ville portuaire, la capitale tourne paradoxalement le dos à la mer et devient étouffante de par la surpopulation et la précarité de son habitat.

Depuis l'appartement de Samia, Mahfoudh perçoit le bruit incessant des marteau-piqueurs : « Tant de machines hargneuses, tant de pansements et de plâtrages arriveront-ils à colmater cette artère malade de la ville ? Il est difficile de rendre sa respiration aisée à cette cité adipeuse, essoufflée, accablée de multiples abcès et menacée à chaque instant d'infarctus » (p. 159). La métaphore filée de la ville-organisme vivant⁴⁹ nous informe sur l'état d'un habitat au bord de l'asphyxie. L'extension urbaine est loin de résorber la poussée démographique et de répondre aux nouvelles exigences des habitants. En effet, la génération de Mahfoudh préfère les appartements individuels aux logements familiaux. Mahfoudh possède son propre studio ; son amie Samia et son frère Younes leurs propres appartements.

La capitale se transforme sans cesse pour répondre aux nouveaux usages mais la transformation se fait dans l'urgence d'une explosion démographique incontrôlable. C'est tout le sens de cet « infarctus » menaçant.

Outre la comparaison entre la ville et le corps humain, la ville peut également être abordée en tant que discours⁵⁰. C'est en tant que tel que Mahfoudh juge la capitale vue du port. Le paysage de la baie alimente tout un discours exotique qui détonne avec la

⁴⁹ R. Peñalta Catalán étudiant l'identification de la ville à un organisme vivant à travers les âges cite ce passage d'un article d'Italo Calvino intitulé *Les dieux de la ville*: «la comparaison avec l'organisme vivant dans l'évolution de l'espèce [...] peut nous dire quelque chose d'important sur la ville : comment en passant d'une ère à l'autre les espèces vivantes ou adaptent leurs organes à de nouvelles fonctions ou disparaissent. La même chose se passe avec la ville ». R. Peñalta Catalán, "La ville en tant que corps : métaphores corporelles de l'espace urbain", *Trans (Revue de littérature générale et comparée)*, n. 11. Consultée en ligne : <http://trans.revues.org/454>

⁵⁰ Cf. R. Barthes, *L'aventure sémiologique*, Paris, Le Seuil, 1985, chap. "Sémiologie et urbanisme".

réalité de la ville. Mahfoudh se fait critique de la ville et déconstruit l'imagerie de carte postale que propose la capitale au visiteur étranger (ou qu'y projetterait ce dernier). Ce panorama séduit « les chasseurs de paysage, peintres, photographes ou cameramen qui se hâtent de [le] fixer avant que la proximité ne le détruise » (p. 135). Il s'agit donc d'une vision lointaine et figée de la ville. Cette image sert de support à des rêveries anachroniques sans rapport avec la vie actuelle de la capitale. Ainsi, pour le visiteur pressé, la vieille ville évoque : « un réseau secret de venelles, de palais minuscules, d'autres frais [...] des lieux conçus pour l'aventure... » (p. 135). Mahfoudh oppose à ce discours quelques indices qui ne trompent pas sur l'hybridité de la capitale. Il la désigne comme un « éparpillement de bourgs » puis évoque les charrettes, les chevaux, les chèvres et le chant du coq au matin. Il affirme enfin que la mince couche de béton cache difficilement « la pierre, le foin et les bêtes » (p. 135) qui formeraient le vrai visage de la capitale. L'urbanité de la capitale serait un masque mensonger qui cache mal sa ruralité.

Mahfoudh ne nie pas que la capitale ait connu des époques plus prestigieuses « qui ont fait gonfler ses voiles, qui l'ont poussée vers un inconnu riche d'attraits et de dangers. »⁵¹ (p.135). C'est en délaissant sa vocation portuaire et par là même son ouverture à l'extérieur que la capitale est devenue ce lieu étouffant et malade. « La ville paresseuse et casanière tourne de nouveau le dos à la mer »⁵² (p. 135).

Nous remarquons ici une connotation fortement péjorative pour les indices de ruralité qui s'opposent au discours laudatif du prestige historique de la ville. Là encore il ne s'agit pas d'un mépris de la ruralité mais plutôt d'un dépit devant l'hybridité générique de cet espace instable. Une instabilité qui en fait un lieu fermé sur lui-même (ville casanière) et proprement illisible.

En effet si Mahfoudh bat en brèche les tenants du prestige historique de la ville, il refuse encore plus farouchement à la capitale toute prétention de modernité. A ses yeux, la capitale ne tient pas la comparaison avec les villes modernes : « Rien à voir avec les mégalo-poles du monde, leurs fêtes d'affiches et de néons, leurs scintillements

⁵¹ L'auteur fait visiblement référence à l'époque ottomane où la course constituait une des principales ressources économiques de la ville d'Alger. A. Prenant affirme : « (...) la course [...] nourrit le marché par les revenus qu'elle procure, et détermine ainsi l'activité du commerce des *souq(s)*, les exportations et la demande aux corporations d'artisans ». A. Prenant, "Traits généraux de l'évolution des structures urbaines dans l'histoire algérienne (19^{ème} – 20^{ème} siècle)" in *Villes d'Algérie. Formation, vie urbaine et aménagement*, ouvrage collectif sous la direction de A. Bendjelid, Editions CRASC, 2010, Alger, p. 26.

⁵² Cet âge d'or de la vocation portuaire de la ville d'Alger a commencé à décliner depuis la fin du 18^{ème} siècle avec les différents blocus, l'arrêt de la course et enfin la colonisation : « Mais avant, au 18^{ème} siècle ; tourné vers l'extérieur [...] le littoral avait sans doute compté plus de moitié des urbains », *Idem*, p.21.

polychromes, leur tissu urbain stratifié... » (p. 135). En plus de s'être enfermée spatialement, la capitale semble isolée temporellement entre un passé révolu et un avenir incertain. Aux yeux de Mahfoudh, la capitale ne correspond ni à l'archétype de la ville historique ni à celui de la ville moderne. Cette approche en négatif confirme l'illisibilité de l'espace : il est plus aisé de dire ce que la capitale n'est pas que ce qu'elle est.

La capitale et sa banlieue constituent donc manifestement un espace problématique. Ces villes ne satisfont ni le nostalgique de la campagne qui, à l'image de Menouar Ziada, s'y sent exilé ni le citadin, Mahfoudh Lemdjad, qui déplore leur instabilité. Il reste aux habitants de percevoir l'espace sur le mode déceptif : évoquant la campagne lointaine, la vieille ville disparue ou les villes modernes que la capitale et sa banlieue ne sont pas. Il apparaît donc que sous le couple ville/campagne se joue une transformation plus complexe de l'espace qui tend à nier l'opposition initiale pour dessiner un non-lieu isolé spatialement et temporellement.

Si Mahfoudh nie à la capitale le statut urbain il n'en est cependant pas moins attaché à son enfance vécue dans la vieille ville. Il se souvient avec nostalgie de la course qu'il entreprenait avec son frère de la maison à la plage, durant l'été.

Mahfoudh reconnaît que le confort y était rudimentaire : un seul robinet, trois chambres, aucune ouverture sur l'extérieur. La maison mauresque de son enfance ne correspond plus à sa conception de l'habitat idéal. Malgré cela, il s'en souvient avec émotion et reconnaît que « sa mémoire avait opéré un tri évacuant tout ce qui accable et enlaidit... » (p. 60). Il en arrive même à opposer le « merveilleux » du souvenir et « la réalité opprimente » de son vécu. Ainsi, nous ne sommes pas loin du paradis perdu de l'enfance qui hante le nostalgique Menouar Ziada. Il s'agit là aussi du souvenir ému d'un espace qui se donnait à vivre naturellement, spontanément. Nous sortons ainsi de la dichotomie facile ville/campagne qui se confond avec les couples nature/culture et tradition/modernité. La ville également peut être vécue spontanément comme espace quasiment naturel ou en tout cas comme espace originel.

Pierre Sansot dans sa *Poétique de la ville* note que la campagne se donne plus volontiers à penser comme origine : « Nous concevons plus facilement que la terre soit

féconde, qu'elle porte en elle les fruits, les récoltes et aussi ses enfants »⁵³. Il affirme pourtant que : « Les hommes des villes ont été exigés, voulus par la ville, par un certain rapport exact qui devait s'établir entre leurs attitudes, leurs goûts, leur langage et d'autre part ces murs, ces trottoirs, ces cours, ces rues »⁵⁴.

L'un des modes les plus sûrs pour décrire la ville, selon Sansot, est le trajet⁵⁵. C'est justement sur ce mode que Mahfoudh raconte la ville de son enfance. Il raconte qu'il aimait « circuler en tous sens dans le dédale de rues et d'escaliers qui relie le front de mer aux collines » (p. 61). Il se souvient des différentes étapes du *chemin rituel* qu'il empruntait tous les étés pour se rendre à la plage. Sa perception de la ville n'est pas seulement visuelle mais des *odeurs précises*, des sons ainsi qu'une fraîcheur particulière aux ruelles marquent également ce trajet.

Le chemin vers la plage que les frères suivaient machinalement chaque été s'est gravé dans la mémoire de Mahfoudh précisément pour son aspect rituel mais aussi pour les « surprises »⁵⁶ qui le caractérisent. Il s'agit d'un espace apprivoisé où même les surprises sont prévues.

Le trajet se divise en trois étapes : la vieille ville, le jardin de l'Oasis et la ville moderne. La vieille ville (ou Casbah) est de type mauresque avec ruelles tortueuses, arcades, encorbellements... C'est aussi la fraîcheur des ruelles, des odeurs particulières comme celle de la citronnade au clou de girofle qui identifient cet espace dans la mémoire de Mahfoudh. Les senteurs de la vieille ville contrastent fortement avec l'odeur d'asphalte de la ville moderne. Mais cette dernière est loin de rebuter l'enfant. Son confort et son opulence le séduisent déjà. Rues larges, verdure, bâtiments cossus, balcons spacieux... L'enfant qui vit dans la promiscuité de la Casbah⁵⁷ rêve de richesse et de confort.

D'ailleurs plus qu'une différence architecturale, c'est une différence sociale qui sépare les deux quartiers. Le jardin de l'Oasis est justement désigné comme une frontière entre la pauvreté de la Casbah et l'opulence de la ville moderne. Le contraste

⁵³ P. Sansot, *Poétique de la ville*, Armand Collin, 1996, réédition de poche, Editions Payot & Rivages, Paris 2004, p. 74

⁵⁴ *Idem*, p. 74

⁵⁵ « La ville se compose et se recompose, à chaque instant, par les pas de ses habitants. Quand ils cessent de la marteler, elle cesse de battre pour devenir machine à dormir, à travailler, à obtenir des profits ou à user son existence ». *Idem*, p. 209

⁵⁶ Ce mot est entre guillemets dans le texte (p. 61).

⁵⁷ La première raison de l'extension urbaine en Algérie était selon A. Prenant "celle d'en finir avec l'entassement imposé à la population urbaine algérienne par le système colonial, considéré par lui comme une norme indigène". A. Prenant, op cité, p. 32.

est grand entre les « belles femmes » qu'aperçoit Mahfoudh aux balcons des bâtiments riches et la clientèle fourmillante du marché aux puces ou encore la faune du mausolée de Sidi Abdelkader faite de dévots, de mendiants, de camelots et de matrones.

Si l'espace de la ville est compartimenté c'est aussi en fonction des classes sociales qui y cohabitent sans se mélanger. Appartenant à une classe modeste Mahfoudh aspire naturellement à l'ascension sociale. Mais au-delà de cette aspiration, c'est d'une réelle liberté que rêve l'enfant. Et il entrevoit cet idéal dans les coins de nature disséminés dans la ville.

La jardin-frontière attire Mahfoudh car c'est un lieu où les préoccupations matérielles des uns et des autres sont suspendues. C'est un coin de nature qui impose une halte au rythme effréné de la ville, l'appellation d'Oasis renforce d'ailleurs cette impression de repos. Mahfoudh affirme sa prédilection pour ce jardin qui est, selon ses mots, trop beau pour le panorama.

Cet amour de la nature trouve sa pleine expression dans l'arrivée à la mer. La description est toute axée sur les éléments de nature (plantes aromatiques, terre herbeuse, sable, escarbilles, horizon...) et ne donne aucune indication sur l'aménagement de la plage. Il apparaît donc que le territoire compartimenté de la ville n'en offre pas moins des lignes de fuite à l'imaginaire de l'enfant.

Ville oesophage

Au-delà de l'environnement, Sidi-Mebrouk et la capitale diffèrent de la campagne sur le plan de la structure sociale. En effet ces villes où les habitants sont obnubilés par les affaires à réaliser contrastent avec la société rurale où tout le village est « logé à la même enseigne » (p. 25). Cette farouche cupidité des citadins est résumée par l'expression « ville œsophage » et ses dérivés qui émaillent le texte. Plus qu'une image fortuite, cette expression dévoile un aspect paradigmatique de l'espace et de la société que dépeint le roman.

Le lieu emblématique de Sidi-Mebrouk est une galerie marchande appelée *Galerias nationales*. L'arrêt de bus de cette localité est d'ailleurs nommé *Galerias nationales*. Ce lieu marchand donne ainsi son nom à toute la ville. Il en constitue le véritable centre urbain, non pas par sa centralité géographique mais par son attractivité et par l'importance primordiale de son activité. A l'intérieur même de ces galeries l'espace le plus fréquenté est le rayon « alimentation ». Parmi tous les produits c'est la

nourriture qui attire le plus les clients. Ces derniers se ruent sur les produits alimentaires en prévision des fréquentes pénuries. Les Galeries sont symboliquement situées à côté du dépotoir. Elles sont une sorte de boyau qui engloutit et déverse frénétiquement toutes sortes de nourritures et de marchandises. Cette image se retrouve d'ailleurs au *Restaurant des Facultés* où Mahfoudh imagine la file interminable des clients « se mettre à déféquer [...] en file indienne, rejetant le steak de la veille pour faire place à celui du jour » (p. 104). Ce spectacle de l'ingestion permanente envahit tout l'espace.

Une longue queue se forme régulièrement devant les caisses des Galeries nationales. Les personnes s'y conduisent avec incivilité et tentent par tous les moyens d'arriver avant les autres. Les files d'attente se multiplient d'ailleurs dans plus d'un lieu. On les retrouve au Restaurant des Facultés, dans les administrations, au port... Et la désorganisation les caractérise toutes.

La pénurie est telle qu'une sorte de panique s'empare des citoyens qui perdent toute civilité, tout sens commun. Les queues se forment souvent sans que les clients sachent ce qui est mis en vente. Ainsi l'un d'eux affirme dans un accès de colère que si la mort était en vente les clients se rueraient pour l'acheter. Induits par des pénuries réelles ces comportements se détachent progressivement de leur cause et deviennent des habitudes, presque des normes.

L'intérêt du roman est d'éviter l'approche moraliste qui relierait l'incivisme à une « perte de valeurs ». L'auteur décrit au contraire son fonctionnement avec précision. Les files d'attente anarchiques ne s'expliquent pas par un manque d'éducation essentiel mais par une adaptation à une conjoncture particulière : pénuries des produits et irrégularité des services. Ainsi, devant une bousculade aux guichets du port Mahfoudh s'étonne que ces personnes soient les mêmes qui « tantôt [...] discutaient avec affabilité » (p.138). Les mêmes personnes qui font preuve d'incivisme dans une condition donnée peuvent être très affables dans une autre.

Analysant ce même phénomène des files d'attente à Alger, le sociologue et urbaniste R. Sidi Boumedine en arrive à des conclusions similaires : « Le désordre apparent à Alger dissimule des rationalités en fonctionnement, et les incivilités et les incivismes relevés ne traduisent pas des pertes de valeurs mais des ajustements raisonnés à des situations de pénurie »⁵⁸. *Les Vigiles* confirme ainsi la qualification de roman photographique que lui attribue son auteur. Il ne s'agit pas de prétendre à la

⁵⁸ R. Sidi Boumedine, « Occupation des espaces publics à Alger, incivismes paradoxaux et paradoxes des incivismes » in *Raconte-moi ta ville, essai sur l'appropriation culturelle de la ville d'Alger*, ENAG Editions, Alger, 2008, ouvrage collectif sous la direction de Fatma Oussedik.

scientificité, ni même à l'objectivité mais de *révéler* certaines réalités profondes. Il est à cet égard remarquable de constater que l'intuition de l'artiste rencontre l'analyse du scientifique.

Loin de relever de ce qu'il est convenu d'appeler société de consommation (avec ce qu'elle suppose d'abondance et d'organisation) la société que dépeint *Les Vigiles* tente d'assouvir une sorte de faim et une envie d'accumulation insatiables. Au-delà de l'explication rationnelle des pénuries ce comportement est aussi relié à une peur du manque profondément ancrée dans les mentalités.

Un personnage incarne jusqu'à la caricature cette fièvre de l'accumulation : c'est Messaoud Mezzayer. Cet homme a développé une avidité malade qui le mène à fréquenter le dépotoir en quête d'objets récupérables ou encore à intervertir les étiquettes des produits afin de tromper les caissières. Sa cupidité naturelle ne pouvait pas s'exprimer pleinement dans sa campagne natale où les habitants possédaient pour la plupart juste assez de biens pour subvenir à leurs besoins. Mais au contact de la ville, où il s'installe comme épicier, son avidité croît sans limites. Sa boutique est un véritable capharnaüm où sont entreposés des objets de toutes sortes « des vêtements et chaussures jusqu'aux ustensiles ménagers en passant par les cassettes de musique et les articles scolaires » (p. 24). Cette envie d'accumulation ne tient même plus compte de la valeur d'usage ou d'échange des produits. Echappant à la raison, elle se transforme en une recherche de l'objet pour lui-même. Une sorte de culte fétichiste de l'objet manufacturé.

L'expression « ville œsophage » n'est pas une simple métonymie qui remplace le contenu (comportement des habitants) par le contenant (la ville). Contrairement à la campagne, la ville ne préexiste pas aux hommes. Elle est une création artificielle et se transforme selon le mode de vie et l'évolution des besoins de ses habitants. Ici le besoin dominant est celui d'accumuler, d'ingérer, de posséder des biens et cela contamine l'image de la ville. Ainsi, quand Mahfoudh présente son invention à la mairie de Sidi-Mebrouk, le secrétaire général lui présente la ville comme un « paysage familial d'hommes qui quêtent des pensions de guerre, des fonds de commerce, des licences de taxi, des lots de terrain, des matériaux de construction ; qui usent toute leur énergie à traquer des produits introuvables comme le beurre, les ananas, les légumes secs ou les pneus. » (p. 42). Remarquons que la notion spatiale de *paysage* est immédiatement associée au comportement des habitants, espace et usages sont intimement liés dans la

cité. Le paysage de la ville est constitué par les activités de ses habitants. Autrement dit, la ville devient ce que les hommes en font. Le cas échéant, la ville est un terrain de chasse où chacun tente de faire des affaires et d'accumuler des produits hétéroclites qui n'ont de commun que leur rareté.

La fonction digestive de l'œsophage traverse toute l'œuvre. Ainsi Mahfoudh observe la queue interminable au *Restaurant des Facultés* et s'interroge sur cette faim insatiable : « On dirait que ce peuple s'alimente par tous ses orifices pour faire des réserves en prévision d'une grande famine. Ou alors cherche-t-il à rattraper une faim séculaire transmise par une chaîne d'ascendants qui n'ont jamais eu le ventre plein? » (p. 104). Les habitants sont pris entre l'appréhension de pénuries imminentes causées par une économie bureaucratique et corrompue et par le souvenir physique des famines qu'ont connu les générations passées à travers les guerres successives. C'est une faim ancrée dans l'inconscient collectif de la société.

Mahfoudh en tant que figure du savoir est un intrus et un danger pour cette ville œsophagique. Sa quête est inclassable dans l'univers de Sidi-Mebrouk et menace ainsi l'ordre établi. Le jeune inventeur se sent à son tour menacé par cette société prête à le broyer pour préserver ses préoccupations œsophagiques.

Pour le dire de façon lapidaire : penser s'oppose à manger. Deleuze analysant cette opposition chez Kafka affirme : « La bouche, la langue et les dents trouvent leur territorialité primitive dans les aliments. En se consacrant à l'articulation des sons, la bouche, la langue et les dents se déterritorialisent. Il y a donc une certaine disjonction entre manger et parler... »⁵⁹. La fonction primitive de la bouche est donc de manger, l'homme a inventé pour cet organe une nouvelle fonction : celle de parler. Cette évolution est reliée à l'apparition du langage articulé. Le langage articulé est la condition de la pensée rationnelle au sens du *logos*⁶⁰ grec. Le couple manger/penser prend tout son sens. Nous sommes devant deux visions du monde entre la bouche qui mange et la bouche qui parle. D'une part une approche de la nature fondée sur la satisfaction de ses besoins vitaux et de l'autre le projet de transformer son environnement par la pensée.

⁵⁹ G. Deleuze et F. Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, Editions de Minuit, Paris, 1975, pp. 35-36.

⁶⁰ L'évolution étymologique du mot *Logos* est éclairante à cet égard puisque du sens originel de *parole* le mot acquiert à partir de Platon le sens de *raison organisatrice*. Cf. « Logos ». In Encyclopaedia Universalis 2011, Logiciel Encyclopaedia Universalis, Paris, 2010.

Le couple manger/penser est affirmé de façon très claire quand le secrétaire général de la mairie s'étonne de recevoir des « hommes qui travaillent de la tête au lieu de travailler du ventre » (p. 42). Il affirme par là même que la norme pour lui est de travailler du ventre. Mahfoudh est donc une exception dans la société où il évolue. Son invention est proprement inclassable dans cette société qui poursuit l'accumulation et ignore la production. Le secrétaire général demande sans détours : « Comment voulez-vous, je vous le demande, que je classe votre invention dans cet univers oesophagique? » (p. 42). L'invention dérange par sa simple existence les catégories de cet univers. L'opposition manger/penser éclaire profondément la tension entre le jeune inventeur et la société œsophagique des *Vigiles*.

Outre les Galeries, le centre de Sidi-Mebrouk se caractérise par un grand nombre de cafés et de pâtisseries qui viennent confirmer le règne de l'œsophage. La capitale marque à son tour la prééminence de la fonction de manger avec la transformation hautement symbolique des librairies en snacks : « le rêve de culture et d'élévation du pays s'est englué dans une immense bouffe. » (p. 100). Les lieux de savoir qui s'apparentent au pôle de la pensée régressent vers le pôle du manger par leur transformation en lieu de restauration. Mahfoudh évoque dans l'un de ces lieux une scène qui illustre avec clarté le recul du *logos* devant le *phagein*. Il s'agit d'une réception organisée à l'occasion d'une soutenance de thèse où les docteurs, symboles du savoir, perdent toute retenue au moment de manger. L'auteur décrit la bousculade devant le buffet en la comparant à l'instant qui la précède où ces mêmes hommes « trônaient [...] au panthéon des idées » (p. 104). Ces hommes de savoir semblent régresser à un état primitif et presque animal. L'auteur évoque l'odeur intenable de sueur et la voracité qu'ils arborent devant la nourriture.

La société est également conditionnée à manger par un pouvoir qui refuse la parole aux hommes de savoir. Les porteurs de discours rationnel sont réduits au silence et ont « subi une atrophie de la langue » (p. 193) selon l'expression de Mahfoudh. La parole elle-même se met au service de l'accumulation à l'image de Messaoud Mezzayer qui se désintéresse de toute discussions « où il n'y a rien de concret à empocher » (p. 53). Devant cet état de fait les représentants du savoir sont acculés au silence, quand ils ne participent pas eux-mêmes à la grande orgie œsophagique.

L'univers œsophagique désigne toute la société de Sidi-Mebrouk et de la capitale sans distinction de classe ou de niveau d'instruction. Cette dévoration permanente

trouve sa double explication dans les pénuries actuelles et dans l'histoire dramatique des famines qu'a connues ce peuple. C'est finalement tout le pays qui sombre dans cette fièvre de l'ingestion : « Un pays en forme de bouche vorace et de boyau interminable, sans horizon et sans rêve. » (p. 100)

2- Espace et idéologie

Si l'invention de Mahfoudh contraste avec l'univers oesophagique où il évolue, elle menace également le pouvoir oppressant qui s'impose par la bureaucratie. Le roman décrit les lieux où se pratique cette oppression qui s'accompagne d'une surveillance implacable des citoyens (c'est d'ailleurs à cette surveillance que fait référence le titre des *Vigiles*). Les locaux de l'administration sont évidemment les hauts lieux de ces pratiques.

A Sidi-Mebrouk, c'est la mairie qui constitue la principale administration. Autour de ce lieu gravitent les anciens combattants corrompus qui imposent leur loi dans cette localité. Ils se réunissent régulièrement en secret afin de décider des actions à mener pour préserver leurs privilèges et « empêcher [les] citoyens de se poser des questions en y répondant par avance » (p. 188).

Lors de sa visite à la mairie, Mahfoudh Lemdjad a l'impression qu'il est « le point de convergence de tous les regards » (p. 39). Cette impression n'est pas une vue de l'esprit car une grande partie du personnel de la mairie constitue le groupe des conspirateurs qui tenteront de *neutraliser l'intrus* Mahfoudh Lemdjad. Le préposé aux renseignements n'est autre que Skander Brik, la taupe du groupe, le secrétaire général et le maire lui-même participent également aux réunions secrètes. La surveillance se poursuivra en dehors de la mairie durant tout son séjour à Sidi-Mebrouk. Mahfoudh est épié sans relâche et son local est fouillé en son absence.

La mairie de Sidi-Mebrouk est la première administration à laquelle s'adresse Mahfoudh et il comprend vite que le dépôt de brevet ne sera pas une simple formalité. Il n'essuie pas de refus mais sa demande est ajournée. L'attente est l'arme redoutable dont use l'administration. La simple démarche de dépôt de brevet se transformera en lutte quasi épique contre la bureaucratie.

A la fin de son parcours Mahfoudh se retrouve de nouveau à la mairie de Sidi-Mebrouk. Mais cette fois c'est en enfant prodigue qu'il assiste à la cérémonie organisée

en son honneur dans le jardin de la mairie. Il se retrouve parmi les notables de la ville qui conspiraient contre lui tout le long de son séjour. Ces hommes ne portent du reste qu'un intérêt très superficiel à son invention. Comme les autres habitants de la ville, ils sont à leur tour touchés par la fièvre oesophagique et n'ont d'intérêt véritable que pour la nourriture servie ou les discussions autour des produits d'importation.

En présence de hauts dignitaires de l'Etat et de représentants de l'Armée, les notables de Sidi-Mebrouk sont à l'affut des affaires à réaliser. Par ailleurs les notables eux-mêmes sont sous surveillance, ils évitent de s'éloigner du groupe « comme si toute tentative d'échapper à la lumière pouvait être mal interprétée » (p. 189). Les pratiques que subit Mahfoudh à Sidi-Mebrouk sont donc généralisées. C'est ce qu'on constate avec les administrations de la capitale.

Epicentre d'un pouvoir centralisé, la capitale est le lieu où la répression bureaucratique se pratique avec le plus d'opacité. En effet, à Sidi-Mebrouk le lecteur suit l'évolution de la traque de Mahfoudh en se plaçant tour à tour du côté des lieux de décision (réunions secrètes des conspirateurs) et des lieux d'exécution (Mahfoudh Lemdjad). Dans la capitale par contre les lieux de décision restent obscurs. Cela rend l'intrigue plus énigmatique dans le sens où le lecteur est tenu dans un déficit de savoir quant aux causes des blocages et de la progression des démarches administratives. D'autant plus que cette progression défie toute logique et reste inexplicable pour Mahfoudh comme pour le lecteur.

L'administration est à l'image d'un pouvoir qui se pratique dans le mépris des lois qu'il énonce lui-même. Hadj Mokhtar, membre de la police secrète de Sidi-Mebrouk résume ce mépris des lois en affirmant : « (...) la loi n'a jamais défendu les causes justes : elle n'a, en fait, rien à voir avec la justice ou la vérité. Les peuples en période de paix, instaurent des procédures compliquées, un chapelet d'arguties pour légiférer sur l'inutile, noyer le poisson dans l'eau... » (p. 50).

Derrière l'apparence des règlements et des lois, les tenants du pouvoir agissent selon les décisions unilatérales des chefs. C'est une sorte de justice exceptionnelle, une justice de guerre qui se poursuit en temps de paix. Cette affirmation s'applique au pouvoir central et les pérégrinations chaotiques de Mahfoudh parmi les administrations de la capitale confirment cet état de fait.

Après le refus essuyé à Sidi-Mebrouk Mahfoudh, s'adresse aux administrations de la capitale car elles sont situées à un seuil plus élevé de la hiérarchie bureaucratique. Il

passé ainsi de la mairie à la sous-préfecture⁶¹ puis se retrouve au commissariat où il obtient finalement son passeport. A son retour de Heidelberg, Mahfoudh subit de nouveau la bureaucratie de l'administration au service des douanes.

Le phénomène des files d'attente observé dans les lieux marchands est également répandu dans les administrations. Il résulte de la centralisation excessive du pouvoir et traduit l'attente où sont maintenus les administrés. Là encore, les citoyens sont amenés à user de passe-droits pour arriver à leurs fins. Mahfoudh lui-même profite de l'intervention d'un ancien élève employé de la sous-préfecture pour se soustraire à la queue et faciliter ses démarches.

L'autre façon que trouve Mahfoudh pour accélérer ses démarches à la sous-préfecture est d'en imposer par son apparence. En effet il lui suffit de s'habiller avec élégance pour impressionner les employés et franchir les diverses barrières. L'élégance est totalement étrangère aux hommes qui servent le pouvoir en place. Mahfoudh le note à plusieurs reprises avec dépit : cravates mal-nouées et costumes fanés des employés de l'administration, policiers aux allures de diseurs de bonne aventure...

Ces hommes affichent non seulement un manque de goût mais aussi une apparence qui ne coïncide pas avec la fonction qu'ils assument. C'est pourquoi, ils éprouvent une certaine difficulté à imposer leur autorité. Cela apparaît par exemple chez le responsable des passeports qui affiche « l'air sévère de quelqu'un qui veut marquer son autorité » (p. 76) ou encore chez le secrétaire général de la mairie qui « prend l'air sévère du père qui veut réprimander » (p. 41). Ces « responsables » ont des allures de mauvais acteurs peu convaincus de leur rôle. Ils ont tendance à sur-jouer l'autorité afin de masquer la vacuité de leur fonction. Cela confirme l'aspect purement superficiel des règlements et des institutions censées les appliquer.

Les employés de l'administration, pour responsables qu'ils soient, étant de simples figurants, il suffit de prendre part à leur jeu de rôles pour se frayer un chemin. C'est ce que réussit à faire Mahfoudh dans la sous-préfecture.

L'apparence négligée des administrateurs coïncide avec l'hybridité de la ville qui peine elle aussi à assumer son rôle. La relation entre l'apparence des responsables et

⁶¹ Il est à noter que pour la division administrative l'auteur use des termes de « préfecture », « sous-préfecture » au lieu des « wilaya », « daïra » qui ont cours en Algérie. L'auteur montre avec ironie que le pouvoir en place reproduit, sous de nouvelles appellations, le fonctionnement bureaucratique hérité de l'administration française.

celle de l'espace qu'ils occupent est clairement affirmée dans une sorte d'allégorie du bureaucrate :

« Couloirs rectilignes, interminables ; murs silencieux qui ne laissent filtrer aucun son chargé d'humanité. Pour Mahfoudh, un homme incarne cela, ce circuit labyrinthique. Cet homme est moustachu, il est insensible et inculte, le costume sans élégance, la cravate nouée de travers, les ongles encore noirs d'une activité de paysan ou de boutiquier. » (p. 83)

L'homme qui sert l'administration bureaucratique finit par se confondre avec les lieux où il exerce sa fonction. Il se confond avec les couloirs de l'édifice mais aussi avec le labyrinthe que constituent les lois, ces lois de façade qui servent à maintenir le citoyen éloigné de la prise de décision. De plus, cet homme arbore, à l'image de la ville, les traces d'une vie rurale toute proche. Ses ongles noirs rappellent le foin qui affleure sous les fausses allures citadines de la capitale.

Au-delà la bureaucratie de l'administration qui mène une guerre d'usure contre le jeune inventeur se trouve la police et son pouvoir répressif. C'est au commissariat que s'exprime le pouvoir démesuré de la police. C'est en effet la dernière barrière que doit franchir Mahfoudh. Les « responsables » de l'administration semblent d'ailleurs entretenir de solides liens avec la police. Cette dernière est plus proche du pouvoir dans l'Etat policier où se déroule l'intrigue des *Vigiles*.

Disposant du droit de recours à la violence et à la surveillance, la police est située à un seuil de pouvoir plus élevé que celui l'administration. Ainsi, quand le policier refuse de viser la fiche de passeport il ne sent aucunement le besoin de justifier son refus. Mahfoudh suppose même qu'il aurait réagi avec brutalité si ce n'était la recommandation de la sous-préfecture.

Par ailleurs, la police dispose de fichiers de renseignements sur les faits et gestes de chaque citoyen. Cela mène Mahfoudh à fouiller dans son passé pour trouver les raisons possibles de ce refus : sa participation à une manifestation estudiantine, son accusation infondée d'atteinte à la sûreté de l'Etat, sa demande de création d'une association culturelle...

Ce procédé nourrit une culpabilité potentielle chez tous les citoyens et les maintient dans la crainte perpétuelle d'une punition. Il s'actualise clairement par l'interrogatoire que subit Mahfoudh. Son interrogateur arbore une « carrure de bûcheron » (p. 121) qui constitue en soi une menace de violence. Les questions tout

comme l'homme restent énigmatiques pour Mahfoudh. Ce dernier se demande même si cette procédure n'est qu'une mise en scène en prélude à son passage à tabac ou à son emprisonnement. Devant le pouvoir démesuré des policiers toutes les issues sont possibles. S'il finit par obtenir l'autorisation de renouveler son passeport, Mahfoudh n'en est pas plus informé sur les causes du blocage et de l'interrogatoire qu'il a subis. Le commissaire se contente de noter que sa « trajectoire a été déviée par erreur » (p. 127) résumant par cette phrase l'arbitraire des agissements de la police.

Enfin les douanes du port sont également un point névralgique du pouvoir dans la mesure où les innombrables produits qu'importe ce pays œsophagique transitent par ce lieu. A l'instar des policiers, les douaniers n'hésitent pas à abuser de leur pouvoir sur les usagers : vols, pots de vin, violence verbale... Rien n'est épargné aux voyageurs. Ces derniers agissent avec une grande soumission. En effet les usagers acceptent avec le sourire les larcins des douaniers et vont par eux-mêmes payer les pots de vin. Le refus par Mahfoudh de soudoyer les employés est considéré comme une « entorse au règlement » (p. 150). Un règlement informel remplace ainsi les lois en vigueur.

Les usagers dépendent surtout de l'humeur du personnel. Des reproches gratuits pleuvent sur les citoyens qui subissent sans broncher en attendant de passer les barrières douanières. Le lexique de l'agression verbale est omniprésent dans les agissements des employés : reproches, apostropher, proférer, injures, brimade, outré, mépris... A telle point qu'un signe de sympathie est perçu comme un miracle, à l'image du comptable qui « va jusqu'à faire la folie de sourire... » (p. 152).

L'inspecteur est parmi les plus agressifs envers les usagers qu'il considère comme « un troupeau humain » ou de « la piétaille » (p. 144). Pourtant ce même inspecteur est décontenancé devant la réaction outrée d'un subalterne à qui il demande d'escalader le portail et de l'ouvrir en l'absence du portier. Puis lors de l'arrivée tardive du portier acariâtre, l'inspecteur n'ose pas formuler le moindre reproche. L'inspecteur n'a pas une grande autorité sur ses subalternes. Cet homme qui s'impose par l'agressivité verbale n'obéit qu'au langage de la violence. En dehors de tout règlement et de toute organisation hiérarchique se joue une lutte pour la domination par la force.

L'équilibre des forces peut toutefois s'inverser. Nous assistons par exemple à un micro soulèvement dans la file d'attente du port. La queue est d'abord un amas d'êtres serviles prêts à tout pour accéder au guichet et mettre fin à une attente insoutenable dans un hall étouffant. Les deux files qui se forment devant les guichets sont décrites comme

des entités à part entière où s'effacent les singularités des personnes qui les composent. Elles se secouent, se disloquent et se ressoudent sous l'effet de la bousculade incessante qui s'y trame.

Mais un évènement éveille les consciences des voyageurs. Une femme éclate en invectives contre un contrôleur qui la confond (à cause d'une homonymie) avec une personne recherchée. La colère de cette femme réveille les voyageurs de leur soumission fiévreuse et tous expriment leur indignation : « On redevient d'une file suante et piétinante qu'on était, des êtres humains doués de parole, d'égards, de jugements, d'un sens aigu des valeurs » (p. 140). Les citoyens passent ainsi d'une sournoise soumission à l'expression libre de leur indignation. L'expression collective et la solidarité agissent même sur le plan formel avec (fait unique dans le roman) un narrateur qui disparaît totalement pour laisser place au point de vue collectif (*On redevient...*) Et les usagers arrivent de par leur nombre à ébranler la toute puissance des contrôleurs qui se montrent plus affables et diligents. Ce soulèvement minuscule montre que le pouvoir inique exercé par l'administration peut être combattu par la prise de parole et la mobilisation collective, même à échelle réduite.

Parallèlement aux lieux où s'exerce la répression subsistent quelques espaces de liberté. Le plus emblématique est le bar du *Scarabée* dont Mahfoudh est un habitué. Ce bar est fréquenté par une clientèle d'artistes et d'intellectuels frustrés du silence qui leur est imposé dans l'espace public soit par la censure soit par le désintérêt des citoyens pour leurs œuvres.

Dans une société où sévissent l'appât du gain, le rigorisme et la répression, *Le Scarabée* est une sorte d'îlot de liberté : « un des rares lieux où l'on puisse entretenir un commerce désintéressé et enrichissant » (p. 28). Le commerce désintéressé est celui des amitiés qui se nouent entre ces hommes et la solidarité qui les unit. Il contraste avec le commerce mercantile qui a cours dans la société. La richesse que viennent chercher les clients du *Scarabée* est également étrangère aux richesses que poursuit la majorité des citoyens. *Le Scarabée* s'oppose clairement au *Café de l'avenir* de Sidi-Mebrouk (lieu de rencontre des notables) ou encore au jardin de la mairie où se déroule la cérémonie en hommage à Mahfoudh.

Dans cette ambiance de camaraderie les liens se tissent avec une grande facilité. C'est d'ailleurs au *Scarabée* que Mahfoudh rencontre son bienfaiteur Rabah Talbi qui

lui prête sa maison à Sidi-Mebrouk. C'est également là qu'il retrouve son seul véritable ami Hassan Bakli.

La liberté et la convivialité qui caractérisent le *Scarabée* peuvent toutefois donner lieu à des rixes où s'expriment la violence rentrée et les frustrations des clients. La discussion qu'engage Nadjib Chébib, acteur mégalomane de seconde zone, est révélatrice de cela. Ce qui commence comme un débat politique se transforme progressivement en une lutte d'égo où chacun veut crier plus fort que l'autre et se termine par un échange d'insultes et de menaces. Ces intellectuels tenus à la marge de la société n'ont plus que ce lieu pour crier leur dépit. Un dépit d'autant plus grand qu'ils sont obligés de servir le pouvoir qui les musèle à l'image des journalistes qui travaillent pour les organes de presse étatiques *Le Vigile* et *Le Militant incorruptible*. Il est d'ailleurs révélateur que la discussion engagée par Chébib tourne autour du suicide : « Ce qu'il faudrait promouvoir, c'est une éthique du suicide » (p. 72) propose l'un des convives comme solutions aux difficultés que subissent les citoyens. Soulignons à ce propos que la clientèle du bar n'est pas socialement homogène. Entre les artistes désœuvrés, les professeurs et les hauts fonctionnaires, tels que Rabah Talbi, nous avons un large éventail de classes sociales. Les liens qui les unissent sont de l'ordre de l'entraide entre individus marginalisés, de par leur choix de vie, plutôt que d'une solidarité de classe qui pourrait, elle, se transformer en action, du moins en engagement, politique.

Certains clients « investissent [au *Scarabée*] la totalité de leur bourse et leurs énergies [...] dissipent leurs éventuelles capacités créatrices puis s'en vont étriller et vilipender une société castratrice voire meurtrière » (p. 29). Ce danger existe mais d'autres clients, à l'image de Mahfoudh, fréquentent le *Scarabée* pour échapper momentanément aux difficultés de la vie sans pour autant sombrer dans l'alcoolisme. C'est le lieu de la fuite, une fuite qui peut être bénéfique si elle permet de retrouver ses forces afin d'affronter de nouveau les embûches qu'on tend aux intellectuels.

L'espace lui-même est *en dérive* dans ce lieu. Mahfoudh le décrit comme « un magma informe et tourbillonnant où il a l'impression de dériver. » (p. 30) ; il observe encore, sous l'effet de l'alcool une « hybridation des lignes et des volumes... » (p. 30). En ce sens *Le Scarabée* incarne parfaitement l'espace lisse de la ligne de fuite ou de déterritorialisation. Les obstacles et les repères qui quadrillent l'espace de la ville y sont suspendus. Le *magma informe* qui le constitue est le lieu où on peut se soustraire aux rouages de l'administration et au pouvoir de la société œsophagique. La fuite de

Mahfoudh n'a rien à voir avec l'échappatoire de ceux qui viennent noyer leurs frustrations dans l'alcool. Il s'agit, selon l'expression de Deleuze, de fuir tout en cherchant une arme⁶². Le cas échéant l'arme est celle de la créativité, de l'invention.

Les autres lieux qui échappent à la répression sont ceux de l'intimité. Le local de Mahfoudh par exemple apparaît comme un havre de paix où le jeune inventeur peut reprendre des forces et se détendre : « (...) univers intime, enclos, ces choses familières, sécurisantes et stimulantes » (p. 27). C'est une sorte de cocon où la ville environnante est perçue uniquement par ses senteurs champêtres et ses clameurs lointaines : « il se contente d'identifier les lieux par l'ouïe et le flair » (p. 27). Ces sens, contrairement à la vue, placent l'espace extérieur dans le lointain et confirment par là l'aspect intime et sécurisant de la maison. Cette dernière apparaît comme un instrument à affronter le monde extérieur⁶³.

L'espace de l'intimité fonctionne donc comme un refuge. Mais s'il protège jusqu'à un certain point il peut mener vers un repli sur soi. Les descriptions qui lui sont consacrées mêlent d'ailleurs des impressions de confort et d'oppression. Ainsi dans son logement de Sidi-Mebrouk Mahfoudh « jouit sans mesure avec un léger sentiment d'oppression » (p. 28) de l'atmosphère sécurisante ; plus loin, chez Samia, « une tendresse grandit en lui, jusqu'à l'oppresser » (p. 97).

Dans sa maison refuge de Mahfoudh le temps également semble se dilater. Le compte à rebours oppressant avant la tenue de la Foire, exacerbé par les obstacles bureaucratiques, est suspendu pour un temps durant les moments de détente dans la maison. « Le temps paresse dans la maison ensoleillé [...] Mais cela ne dure pas. » (p. 37). En effet, ces haltes permettent de reprendre des forces mais n'annulent pas la lutte que poursuit Mahfoudh afin de mener à bien son projet. La protection de la maison est d'ailleurs toute relative puisqu'elle est épiée en permanence et même fouillée en l'absence de Mahfoudh.

La maison est donc ce lieu de halte nécessaire pour pouvoir s'élancer de nouveau à la rencontre du monde. L'obtention d'un logement, prêté par Hassan Bakli, est

⁶² Il s'agit en fait d'une phrase de l'activiste américain George Jackson que Deleuze cite et à laquelle il donne une dimension philosophique : « George Jackson écrit de sa prison : *Il se peut que je fuie, mais tout au long de ma fuite je cherche une arme* [...] Fuir, c'est tracer une ligne, des lignes, toute une cartographie. On ne découvre des mondes que par une longue fuite brisée ». G. Deleuze et C. Parnet, *Dialogues*, Editions de Minuit, Paris, 1996 (p. 47).

⁶³ « Elle [la maison] est un instrument à affronter le cosmos ». G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF, Paris, 1957 (p. 58).

d'ailleurs le point de départ de toute l'aventure de Mahfoudh⁶⁴. Cet espace d'intimité sécurisant permet à l'inventeur de travailler sur sa machine dans des conditions favorables. Dans le confort de cette maison Mahfoudh peut laisser libre cours à ses pensées et à ses rêveries⁶⁵. Il n'est pas fortuit que son parcours s'achève également par l'attribution d'une maison à Sidi-Mebrouk. La difficulté à trouver un logement est en outre l'un des plus grands maux dont souffrent les citoyens. Mahfoudh a des mots durs pour décrire cette situation : « (...) nouvelle forme de dépossession, de spoliation : l'impossibilité d'avoir un chez-soi, un lieu intime, un territoire. » (p. 106).

Privation ultime, la dépossession du territoire est un des thèmes clé de ce roman⁶⁶. Le citoyen privé de territoire propre est condamné à errer dans un espace quadrillé par une surveillance permanente. Les agents de cette surveillance pressentent à leur tour l'imminence d'un retournement de la situation et vivent dans la crainte de perdre leurs privilèges (Menouar Ziada et les notables de Sidi-Mebrouk). L'appropriation de l'espace est l'objet d'une lutte perpétuelle.

L'étude de l'espace dans *Les Vigiles* nous révèle en dernière analyse le drame de l'impossibilité d'appropriation de l'espace. Entre les paysans exilés dans une ville qu'ils peinent à apprivoiser, le spectacle de la dévoration permanente, la violence exacerbée en l'absence de règles communes, la jeune génération privée d'espaces d'expressions et de vie intime le territoire que dessine ce roman est instable et oppressant pour tous les protagonistes.

Le roman offre l'image d'un espace géré par un pouvoir qui vit son crépuscule. Cela apparaît surtout de par la distance qui sépare les énoncés qu'il produit et la réalité de son fonctionnement. Le contraste est grand entre le discours « révolutionnaire » du maire ou des journaux étatiques et la logique oesophagique qui préside à tous leurs actes. Les lois de la cité sont vidés de leur substance et ne servent plus qu'à « noyer le poisson dans l'eau » selon l'expression de Hadj Mokhtar, autrement dit maquiller une situation de crise où tous les rapports de forces sont exacerbés. Arrivé à un tel hiatus, il ne reste à ce pouvoir que la violence et la corruption pour se maintenir.

Cette situation de crise dévoile le fonctionnement local du pouvoir. Il n'existe pas un lieu central du pouvoir dont découle de façon pyramidale toute l'organisation de

⁶⁴ *Maison et aventure* sont encore dialectiquement associées dans le chapitre qui revient sur l'enfance de Mahfoudh et porte le titre *La Maison de l'Aventure*.

⁶⁵ « (...) la maison abrite la rêverie, la maison protège le rêveur, la maison nous permet de rêver en paix ». *Ibid.*, p. 26.

⁶⁶ C'est d'ailleurs une thématique qui traverse toute l'œuvre romanesque de Djaout, depuis son premier roman, *L'Exproprié*, au titre significatif.

l'espace. Les douanes, le commissariat ou encore les administrations sont autant de petites pyramides de pouvoir où se jouent des rapports de forces ponctuels. Cette conception du pouvoir n'est pas sans rappeler les analyses de Foucault dans *Surveiller et punir* qui dessinent « une topologie moderne qui n'assigne plus un lieu privilégié comme source de pouvoir, et ne peut plus accepter de localisation ponctuelle [...] On remarquera que *local* a deux sens très différents : le pouvoir est local parce qu'il n'est jamais global, mais il n'est pas local ou localisable parce qu'il est diffus »⁶⁷.

⁶⁷ G. Deleuze, *Foucault*, Editions de Minuit, Paris, 1986.

PARTIE II : ENFANCE ET TRAJECTOIRES

Chapitre 1 : Jaillissement de l'enfance

De la double intrigue des *Vigiles* se dégagent deux personnages de premier plan, non seulement quantitativement par le nombre de pages qui leurs sont consacrées mais aussi qualitativement par leur importance dans l'intrigue, leur rôle focalisateur dans la narration, leur caractérisation et leur interaction avec les autres actants. Ces deux personnages sont Mahfoudh Lemdjad et Menouar Ziada. Dans une première approche les deux personnages paraissent s'opposer radicalement. Mais une étude plus approfondie dévoile un rapport plus complexe et nuancé. Dans leur opposition même ses personnages sont connectés par certains aspects. Nous énumérons d'abord rapidement quelques points d'opposition sous forme de tableau :

| Mahfoudh Lemdjad | Menouar Ziada |
|---------------------------------------|---|
| Jeune | Vieux |
| Célibataire en relation libre | Marié |
| Frère de Younès | Fils unique |
| Ambitieux | Nostalgique |
| Instruit | Non instruit |
| Citadin | Natif de la campagne |
| Anticonformiste | Soumis à l'ordre établi |
| Se déplace durant l'intrigue | Reste à Sidi-Mebrouk |
| Agit | Subit |
| S'attache à Sidi-Mebrouk | Se sent déraciné à Sidi-Mebrouk |
| Désigné comme héros par les autorités | Désigné comme traître par les autorités |

De la lecture de ce tableau ressortent deux postures clairement définies : le jeune tourné vers l'avenir et le vieux tourné vers le passé. Une fois énoncée, cette distinction mérite d'être nuancée. Cette schématisation binaire rigide donnerait raison aux conspirateurs de Sidi-Mebrouk qui désignent arbitrairement Mahfoudh comme héros et Menouar comme traître. Or cette distinction est établie par les autorités dans le seul but de sauver les apparences et de maintenir l'ordre établi. De même une lecture superficielle se bornerait aux oppositions énumérées dans le tableau et éluderait la complexité des rapports et, partant, celle de l'œuvre. Plutôt qu'une opposition binaire, cette configuration double nous semble constituer une ouverture vers la multiplicité scripturale.

Il s'agira pour nous de décrire les deux modes d'être au monde que sont ces personnages, de dégager leurs caractéristiques et leur évolution afin d'établir les oppositions et les correspondances profondes qui les relient. En effet notre objet n'est pas de nier l'opposition apparente mais seulement de dessiner une carte plus précise des rapports. Nous ne considérerons pas l'opposition comme donnée mais nous étudierons comment et dans quelle mesure elle s'actualise.

Nous étudierons dans ce qui suit les deux chapitres titrés en italique qui apparaissent comme des condensations des deux trajectoires. Nous emprunterons ces chapitres pour entrer dans le rhizome⁶⁸ des *Vigiles*. Chacun des deux chapitres sera artificiellement séparé du reste de l'œuvre pour les besoins de l'analyse pour ensuite rétablir ses connexions avec la totalité. Nous établirons en guise de bilan des ponts entre les deux récits afin de mettre la lumière sur les ressemblances et dissemblances entre les deux personnages abordés comme modes d'être au monde.

1- Etude des chapitres titrés

Comme nous l'avons évoqué dans l'étude de la structure, les deux chapitres titrés, *La Maison de l'Aventure* et *L'étoile tombée dans l'œil*, peuvent constituer une porte d'entrée intéressante pour mieux saisir la singularité de chacun des deux personnages. C'est ce que nous nous proposons de faire à présent dans une perspective de comparaison qui dégagera les connexions possibles entre ces deux récits. Nous parlons de récits car ces chapitres possèdent une certaine indépendance. Cela dans la mesure où ils constituent une pause rétrospective dans le développement de la diégèse. En effet, ces chapitres peuvent être retranchés de l'intrigue sans la modifier ou l'indépendamment de la totalité de l'œuvre. Avant d'étudier les chapitres à proprement parler nous étudieront leurs titres qui nous semblent révélateurs à plus d'un titre.

Etudes des titres

⁶⁸ Lié à la méthode cartographique le concept de rhizome permet une approche qui ne suit pas nécessairement un développement du général au particulier. Il s'agira plutôt de dégager le plus grand nombre de connexions dans le texte considéré comme rhizome : « [Le rhizome] n'a pas de commencement ni de fin mais toujours un milieu par lequel il déborde ». G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux (Capitalisme et schizophrénie2)*, Editions de Minuit, Paris, 1975, p. 31.

Le chapitre consacré à Mahfoudh Lemdjad porte le titre « La Maison de l'Aventure » et celui consacré à Menouar Ziada s'intitule « L'Etoile tombée dans l'œil ».

Le titre « La Maison de l'Aventure » est assez paradoxal dans la mesure où l'aventure, qui évoque l'ouverture vers tous les hasards, est associée à la maison, lieu de l'intimité rassurante. De la conjonction des deux termes ressort l'image d'une maison ouverte sur des possibles imprévus et/ou d'une aventure abordée avec confiance. *La Maison de l'Aventure* décrit dans un premier temps le roman que découvre le jeune Mahfoudh et qui lui ouvre littéralement les portes de l'aventure. Aventure⁶⁹ qu'il poursuivra durant son escapade estivale en campagne chez sa grand-mère toujours avec la même assurance. Le récit confirme ce mouvement du connu (la maison) vers l'inconnu (l'aventure) puisqu'il s'ouvre sur l'ambiance intime de la maison familiale et se clôt sur l'embarcation des enfants sur la barque qu'ils ont fabriquée à la recherche de l'aventure.

Le titre « L'Etoile tombée dans l'œil »⁷⁰ évoque quant à lui un évènement extraordinaire de l'ordre du merveilleux. La douleur que peut contenir cette image est estompée par l'aspect figé de l'expression : le participe adjectif « tombée » donne un aspect fini et hors du temps à l'évènement, les articles définis singularisent l'évènement et ajoutent à son aspect extraordinaire. Si l'étoile et l'œil sont singularisés c'est dans une perspective purement empirique : c'est l'action de tomber dans l'œil qui définit et particularise l'étoile, de même que l'œil n'est rien d'autre que l'organe qui reçoit l'étoile. Ces deux entités ne nécessitent pas d'autres références que l'action contenue dans l'expression : c'est en sens que nous parlons de valeurs empirique. Cette valeur empirique des mots est d'ailleurs une des caractéristiques de la locution ou du proverbe⁷¹.

Toutes ses caractéristiques font de « L'Etoile tombée dans l'œil » un titre qui annonce un récit de l'ordre du merveilleux.

Nous avons donc d'une part un titre ouvert, évocateur d'une multiplicité d'actions (La Maison de l'Aventure) et de l'autre un titre clos, évocateur d'un évènement unique

⁶⁹ D'ailleurs la distribution du substantif « aventure » et de ses dérivés est quasiment égale entre la partie du récit décrivant la découverte de la lecture et celle qui rapporte la première invention de Mahfoudh : six occurrences dans la première et cinq dans la seconde.

⁷⁰ L'expression traduite littéralement du kabyle désigne les taies qui ternissent, selon la légende, le regard des imprudents qui s'oublie à fixer trop longuement la voûte céleste.

⁷¹ Cet aspect de la locution a été mis en lumière par Andrés Jolles dans son ouvrage *Formes simples* : A. Jolles, *Formes simples*, traduit de l'Allemand par Antoine Marie Buguet, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

et extraordinaire (L'Etoile tombée dans l'œil). Remarquons également que le premier titre est centré sur l'action humaine et l'individu : il n'y a de maison et d'aventure que pour les humains ; le second, lui, est centré sur la nature : c'est l'étoile qui est mise en relief ; l'œil qui la reçoit n'est, du reste, pas nécessairement humain. Il ressort de cette rapide comparaison des titres deux rapports au monde clairement distincts : d'une part l'exploration et la transformation de son environnement et de l'autre l'émerveillement et la subjugation devant un monde mystérieux et potentiellement menaçant.

Rapports à l'espace

Les deux récits ont en commun de rapporter la découverte de nouveaux lieux. Nous avons chez Menouar la découverte de la ville durant un jour de marché et chez Mahfoudh le séjour en campagne chez sa grand-mère. Nous étudierons dans ce qui suit les impressions et les actions des deux personnages devant ces expériences nouvelles et en un sens initiatiques. L'intérêt sera particulièrement porté sur le rapport de chacun au nouveau territoire qu'il découvre : la ville pour l'un ; l'aventure romanesque et la campagne pour l'autre.

Rencontre de la ville marchande

La rencontre que fait Menouar est triple. Il découvre en un jour : la ville, le marché et l'émoi amoureux.

La ville d'abord est pour lui un espace indéchiffrable marqué par une surabondance d'images, de sons et d'odeurs. Mahfoudh est frappé de vertige à la rencontre de ce monde d'agitation et d'artifices qui s'oppose fortement au calme de son village « que seules les saisons parent et déparent » (p.177). La lecture de cet espace ou même sa perception lui est difficile : « les sons, les images semblaient venir de loin, arrivaient à lui étouffés ou déjà déteints [...] Ses sens étaient assaillis ; ils paraient comme ils pouvaient aux assauts de couleurs, de bruits, de spectacles inaccoutumés » (p.179). C'est une véritable agression (« assaut ») qu'il subit. Indéchiffrable par ses artifices, la ville est aussi hostile et étrangère. Menouar s'y sent comme un intrus. Les personnes à l'élégance tapageuse qui constituent la clientèle du marché « n'appartenaient pas au peuple de Menouar [...] elles se recrutaient parmi les étrangers qui occupaient le pays » (p.179). Une distance inexorable semble donc séparer Menouar de la ville et de ses occupants.

Le choix du marché comme lieu emblématique de la ville n'est pas anodin. Certes il s'inscrit dans la cohérence narrative du récit puisque le marché est le motif du déplacement des trois villageois. Mais ce motif n'est déjà plus valable pour Menouar puisqu'il n'a rien à vendre. Il accompagne Mekki et Lazhar simplement pour « faire connaissance avec le monde » (p. 178). Cela l'exclut encore plus de cet espace. En effet le marché assumerait une fonction claire si Menouar prenait part au commerce des hommes en vendant ou achetant quelque marchandise. Au lieu de cela Menouar est le spectateur fasciné et désemparé de vêtements élégants qu'il ne portera pas, de nourritures surabondantes qu'il ne goûtera pas et d'une logorrhée incessante vantant diverses marchandises inconnues. La ville est donc ce lieu où tout s'achète et se vend. Ce marché est en quelque sorte un modèle réduit de « la ville œsophage », temple de la consommation effrénée, où le vieux Menouar finira ses jours.

On le voit, la coïncidence entre la ville et le marché n'est pas simple affaire de convention narrative. C'est l'affirmation d'un aspect primordial de la ville comme « notion commerciale héritée de la période coloniale »⁷².

Autre dimension de cette rencontre avec la ville : la découverte du premier émoi amoureux. En effet toute une poésie du désir se déploie à propos de l'étrangère qui subjugué l'adolescent Menouar. Cette femme le fascine non seulement par sa beauté mais encore par la maîtrise qu'elle semble avoir sur le temps et l'espace du marché : « La femme [...] allait d'un marchand à l'autre avec nonchalance, comme si le temps lui appartenait. » (p. 181). L'étrangère semble avoir la clé de ce monde déroutant, la prendre pourrait être le moyen de prendre possession de ce lieu insaisissable. Cette femme serait le vaisseau par lequel on peut naviguer en maître dans cette ville étrangère. Même ses hanches font songer à « des pirogues » (p. 182), image dans laquelle fusionnent les désirs de possession de la femme et de l'espace.

Seulement Menouar n'existe pas pour l'étrangère. Elle ne le remarque pas et lui-même se complait à la scruter de loin. A la fascination se joint la peur⁷³. Posséder l'étrangère serait « une épreuve impitoyable où l'on doit sans doute laisser sa force, sa bourse, ses troupeaux et ses chevaux, renoncer à la tranquillité d'esprit et aux habitudes qui vous lient à votre village et à la terre » (p.182). Menouar se fait l'écho d'un discours collectif qui attribue à l'étrangère une puissance mystérieuse. Posséder cette femme

⁷² F. Fanon, *Les damnés de la terre*, Editions Maspéro, Paris, 1961.

⁷³ Le rapport de fascination/répulsion vis-à-vis de l'étrangère a été largement étudiée et commentée à la suite de Frantz Fanon qui l'a théorisé dans *Peaux noires, masques blancs*, Editions du Seuil, Paris, 1952.

c'est littéralement s'exiler de sa terre natale. S'exiler non seulement de sa terre mais encore de tout un mode de vie : ces *habitudes qui vous lient à la terre* sont en dernière analyse un rapport au territoire balisé par des repères stables, territorialité. Quitter le territoire connu du village et de ses habitudes c'est littéralement se déterritorialiser.

On le voit, la femme désirée se confond avec l'espace de la ville. Il ne s'agit pas de dire que la femme étrangère est une métaphore de la ville. C'est un rapport réciproque qui s'établit entre les deux entités. Ainsi, la ville à son tour est rapprochée de la femme : durant ce voyage Menouar est habillé comme si « il allait à un mariage ; qu'il était le marié » (p. 178). La rencontre de la ville s'apparente donc à un cérémonial de noces.

Par ailleurs l'habit neuf que porte Menouar aurait appartenu à « un ancêtre guerrier » (p. 178). Le thème du clan et de la guerre est ainsi subtilement introduit. Le jeune Menouar se prépare ainsi à une expérience paradoxale qui oscille entre le mariage et à la guerre. Dans les deux cas, il s'agit d'un voyage initiatique dont Menouar reviendra changé. Nous retrouvons dans le rapport à la ville le couple désir/répulsion que nous évoquions à propos de la femme étrangère.

Désir de la femme/ville

Au-delà du simple parallèle entre la femme et la ville, le désir ouvre également sur un nouveau rapport au monde. Le désir de la femme étrangère ne se traduira pas en actes mais déjà dans ce marché où Menouar flânait sans but, le désir lui dicte désormais sa trajectoire. Comme aimanté par l'étrangère, il la poursuit puis se met à rôder autour du portail de sa propriété. Son errance sans but prend sens par le désir de cette femme. C'est désormais la flèche du désir qui détermine sa trajectoire. Mais sa trajectoire est coupée par l'indifférence de l'étrangère : ses yeux ne « regardaient personne » (p. 181) et elle s'éloigne « sans un regard pour les marchands » (p. 183). Cette distance est justement interprétée par Menouar comme de la hauteur et de la cruauté.

L'étrangère évolue dans un monde (celui de l'occupant) où Menouar et les siens (les colonisés) n'existent pas. De plus, Menouar érige lui-même des barrières à son désir comme la différence d'âge qu'il décrète insurmontable. Il se cramponne littéralement à cet obstacle pour freiner son désir. Enfin le portail en fer forgé qui ferme la propriété de l'étrangère matérialise la barrière qui le sépare de cette femme. Tout est donc fait pour brimer sa volonté et brider son désir.

Seulement, et nous empruntons ici la définition deleuzienne, le désir ne saurait se réduire à un objet désiré (en l'occurrence la femme étrangère). Cette femme n'est pas désirée isolément, elle se superpose dans l'esprit de Menouar à la ville et à l'image collective de l'étrangère. De plus cette femme est désirée pour son pouvoir sur les êtres et les choses : sa maîtrise du temps et de l'espace. L'étrangère est figure d'altérité mais elle est aussi figure de puissance. C'est cette puissance aussi qui séduit Menouar : il suit la femme « comme un chien servile et peureux » (p. 182). L'amour de l'adolescent s'apparente par cet aspect à de la soumission. Cet agencement de désir nous permet de mieux comprendre la docilité future de Menouar envers ses chefs successifs, au maquis puis à Sidi-Mebrouk.

Dire que le désir ne se réduit pas à l'objet désiré c'est aussi affirmer qu'il ne peut être analysé en terme d'assouvissement/frustration. Il peut prendre les directions les plus inattendues. Ainsi, le désir de Menouar semble se tourner vers la nature. Durant le retour au village le jeune homme vit une sorte d'extase et de communion avec la nature. Son désir, au lieu d'achopper sur la femme perdue, semble tourner en amour cosmique. L'adolescent vit un état de grande agitation devant ces sentiments nouveaux qui le submergent :

« Une incompréhensible exaltation, une chaleur inaccoutumée circulaient dans son corps qui parfois ne pouvait contenir le flux intense. Des désirs imprécis et une sorte d'envie de se dissoudre dans la nature s'affrontaient en lui. » (p.185)

Le désir est d'abord ce « flux intense », il est donc énergie et mouvement. L'enjeu est de trouver la direction où ce flux pourra couler librement. Tout le voyage retour de Menouar est un chant de célébration de la nature, de la terre. Menouar communique avec les éléments du paysage automnal, la paix crépusculaire, les arbres roussis, le vol de l'alouette et du milan. L'automne et le crépuscule vibrent en harmonie avec ce temps du retour qui n'est déjà plus le premier temps du départ et de la découverte.

Plus qu'un amour de la nature c'est une dimension panthéiste qui est attribuée à la terre. Personnifiée, la terre est « assoupie » (p. 186) et semble « indifférente à l'émoi de Menouar » (p. 186) mais ce dernier ressent la vie qui grouille en son sein. Son désir prend ainsi la direction d'une extase cosmique.

L'enjeu pour Menouar est de choisir un agencement et une direction au flux de son désir. D'une part le désir de l'altérité et de la puissance dans la femme étrangère et de l'autre le désir d'infini par une dissolution dans la nature, une fusion avec la terre. Les termes de ce dilemme rappellent ceux que pose Hölderlin, poète de la terre-mère

par excellence, et dont Djaout était un lecteur attentif. Le poète écrit dans *Fragment de Thalia*, ébauche d'introduction à son roman *Hypérion* :

Il est pour l'homme deux états idéaux : l'extrême simplicité où, par le seul fait de l'organisation naturelle, sans que nous y soyons pour rien, nos besoins se trouvent en accord avec eux-mêmes, avec nos forces et l'ensemble de nos relations; et l'extrême culture, où le même résultat est atteint, les besoins et les forces étant infiniment plus grands et plus complexes, grâce à l'organisation que nous sommes en mesure de nous donner.⁷⁴

C'est entre ces deux états idéaux de nature et de culture qu'oscille le jeune Menouar. Seulement l'accès au monde sophistiqué de la ville lui est refusé car irrémédiablement Autre. Plus qu'une simple opposition, ville/campagne c'est dans une dialectique entre le Même (dissolution dans la nature) et l'Autre (désir de l'étrangère) que se débat Menouar. Ces deux modalités de l'espace peuvent être formulées en termes d'*espace de pouvoir* de la cité et d'*espace maternel* de l'origine⁷⁵. Nous ajouterons que l'origine n'est pas uniquement l'origine identitaire au sens restreint mais peut ouvrir (et ouvre effectivement dans le cas de Menouar) sur une origine cosmique. Nous éviterons également d'enfermer ce retour dans le schéma oedipien que laisse entendre l'adjectif « maternel » qualifiant l'espace.

D'ailleurs les deux aspirations apparemment opposées d'*espace de pouvoir* et d'*espace maternel* fusionnent dans l'image poétique de l'*Etoile tombée dans l'œil*. L'expression est d'abord prononcée par l'apothicaire. Cet homme aux allures de « prince de conte » (p. 180) renvoie à un univers merveilleux qui n'est ni celui de la ville ni celui de la campagne. Dans sa « ritournelle comique » (p. 180) le marchand vante les mérites d'une poudre qui guérit des *étoiles tombées dans les yeux* (les taies). La ritournelle de l'apothicaire emporte Menouar dans une rêverie stellaire. Le chant de ce marchand fabuleux est le seul message qu'il arrivera à déchiffrer durant sa visite du marché. L'histoire de l'étoile tombée dans l'œil fait écho en son esprit à des phénomènes observés auparavant comme les étoiles filantes et les « éclats de foudre » (météorites).

La femme est ensuite fortement associée à ces éléments stellaires. C'est précisément au moment où Menouar est plongé dans sa rêverie qu'il aperçoit

⁷⁴ Freidrich Hölderlin, *Œuvres*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1967, p. 113

⁷⁵ Nous empruntons cette terminologie à Charles Bonn : « On peut donc opposer, non pas un espace urbain lieu du pouvoir à un espace rural lieu de légitimité, mais tout simplement un espace de pouvoir que j'appellerais Cité, et un espace d'origine que j'appellerais Espace maternel. » C. Bonn, *Problématiques spatiales du roman algérien*, Entreprise nationale du livre, Alger, 1986.

l'étrangère. L'effet qu'elle produit sur lui est décrit en ces termes : « On aurait dit qu'un de ces éclats de foudre était tombé sur lui » (p.181). Plus tard, lors de son retour au village Menouar observe une étoile filante qu'il associe également à la femme : « Il joignit dans une ultime pensée l'étoile qui venait de s'éteindre et l'inconnue du marché » (p.186). Ainsi la femme s'enrichit d'une nouvelle dimension par le truchement de la rêverie. L'étrangère est étoile filante non seulement parce qu'elle est insaisissable et potentiellement dangereuse mais aussi parce qu'un avertissement collectif pèse sur le regard de Menouar. Nous constatons ainsi que la rêverie poétique peut établir des liens entre les catégories (campagne/ville, même/autre) trop rapidement opposées par une lecture purement référentielle. La rêverie poétique dessine ainsi cette ligne de fuite qui permet de créer des connexions entre les catégories binaires et généralisantes d'identité et d'altérité⁷⁶. L'écriture romanesque s'enrichit chez Djaout d'une poéticité certaine qui s'affirme par la création d'associations inédites, autrement dit d'images poétiques. Poésie est ici entendue dans le sens premier de la « poïésis » grecque, littéralement *création*⁷⁷.

L'aventure apprivoisée

La Maison de l'Aventure rapporte deux temps forts de l'enfance de Mahfoudh. Il s'agit de la découverte de la lecture et de la première invention. Tout comme pour *L'étoile tombée dans l'oeil*, ce récit décrit la découverte de nouveaux espaces. C'est dans une première partie la conquête difficile de l'espace de la fiction et dans un deuxième temps le déplacement vers la campagne où Mahfoudh découvre les pratiques ancestrales de la grand-mère et les jeux en plein air. Toutes ces rencontres s'apparentent à des départs, des évasions vers de nouveaux espaces et sont couronnées par l'invention de la barque où embarquent les enfants en quête d'aventures.

La première découverte est celle des livres. L'enfant entrevoit la possibilité de vivre une aventure, de voyager, par le biais de la fiction et de l'imaginaire. Cette expérience est par ailleurs encadrée par l'espace chaleureux et intime de la maison parentale. L'évocation de la pluie et du vent qui souffle dans les rues du quartier

⁷⁶ Bachelard analyse l'image poétique en ces termes : « (...) l'imagination, la perception, la mémoire échantent leur fonction. L'image s'établit dans une coopération du réel et de l'irréel [...] Pour étudier [...] cette fusion des contraires, les instruments de la logique dialectique seraient bien inopérants ». G. Bachelard, *Poétique de l'espace*, PUF, Paris, 1957, p. 67.

⁷⁷ « Le propre de la littérature dans son rapport au Monde, ce serait cette autonomie de ses signes face aux objets matériels. Le signifiant poétique peut ainsi déconstruire et reconstruire *le réel*, comme il peut aussi bien se construire son propre réel à partir (i.e. en s'éloignant) de la réalité naturelle ». I. Abdoun, *Lecture(s) de Kateb Yacine*, Casbah Editions, Alger, 2006, p. 138.

renforce l'impression de confort et de sécurité de l'enfant abrité dans un coin du patio. Les espaces vierges et sauvages le dépayseraient d'autant plus en contraste avec le confort et l'inimité de la maison.

Le premier livre de fiction que lit l'enfant s'intitule *Sur les traces des chasseurs*. Ce titre nous installe déjà dans une perspective de déplacement, un déplacement vers l'inconnu jalonné par les « traces des chasseurs ». Signes par définition, ces traces sont aussi les mots que l'enfant tente de déchiffrer pour accéder au monde que renferme le roman. Le livre est d'abord qualifié de « clé de l'inconnu » (p. 87), une expression qui résume cette ouverture vers l'imprévisible. A l'image du titre, *La Maison de L'Aventure*, l'entreprise de lecture est décrite dans une dialectique d'ouverture et de fermeture. Pour accéder au monde ouvert de l'inconnu et de l'aventure, il est nécessaire de franchir la clôture, la porte, la barrière que sont les signes. Il s'agit en résumé « d'entrer par la porte des mots dans la demeure de l'aventure » (p.88).

Loin d'aller de soi les signes peuvent être « inflexibles » (p. 90) et se muer en « armée bien disciplinée » (p. 88) fermant tout accès au monde de la fiction. La première tentative de Mahfoudh bute justement sur cette barrière. Lors de sa première lecture, l'enfant est face à des signes muets qu'il aborde uniquement par leur aspect graphique : « traits », « points », « arcs », « jambages »... Durant la deuxième tentative, il arrive enfin à distinguer des « mots » et « des objets précis » (p. 88). Seulement l'impatience de l'enfant l'empêche d'entrer plus avant dans l'aventure. C'est seulement à la troisième tentative que Mahfoudh plonge entièrement dans l'univers des chasseurs.

Le paysage de forêt enneigée qu'il découvre le dépayse totalement. Plutôt qu'un paysage ce sont plutôt des images furtives, des objets et des impressions qui frappent l'esprit de l'enfant : arbre sous la neige, loups, voyage en traîneau, froid, chaleur des cabanes, objets inconnus... Curieusement aucune figure humaine ne se dégage de sa lecture. C'est Mahfoudh lui-même qui vit l'aventure à l'intérieur de ce monde « parmi des chiens et des trappeurs, sur les traces des bêtes sauvages... » (p. 89).

La frontière entre les niveaux du récit est poreuse. L'aventure désigne moins les péripéties des chasseurs que l'activité même de lire. Mahfoudh « navigue » dans le livre, « explore » la « planète des mots » et « enjambe » des passages confus. La lecture est ainsi clairement désignée par le champ lexical de l'exploration spatiale. Même quand il ne lit plus Mahfoudh vagabonde en esprit « sur les cimes enneigées des forêts » (p. 90). Ce qu'il découvre en définitive ce n'est pas la lecture comme déchiffrement de

signes mais l'arpentage de nouveaux espaces par la force de l'imagination, une sorte de voyage par l'esprit.

A la limite, la dichotomie entre réel et imaginaire n'est plus opérante. Les deux catégories se confondent et l'enfant s'endort entre les meutes de loups et le bruit du vent qui s'engouffre dans les rues de son quartier. La distinction du dedans et du dehors est également interrogée par cette exploration des immensités neigeuses, abrité dans un coin du patio. Le vent qui gronde au dehors et les vastes étendues de neige du roman augmentent par contraste l'agréable l'intimité de la maison familiale⁷⁸.

La deuxième séquence du récit semble d'abord contraster avec la première puisqu'aux froides forêts enneigées de chasseurs succède la campagne ensoleillée des vacances chez la grand-mère. Mais le problème du rapport réel/imaginaire est le fil d'Ariane qui relie les deux séquences.

Si la première séquence est sous le signe de l'exploration de l'imaginaire, la deuxième expose la possibilité de transformer son monde par le truchement de l'imagination. C'est ce que l'auteur nomme « invention ». L'usage de ce mot peut paraître curieux pour désigner la simple fabrication d'une barque. L'expression « désir d'invention » (p. 90) est d'ailleurs remplacée plus loin par « fièvre de fabriquer des objets » (p.94).

Le terme d'invention est utilisé surtout pour désigner le processus de conception d'une chose nouvelle. L'auteur met l'accent sur la démarche bien plus que sur l'objet inventé. La barque d'ailleurs n'a rien de bien nouveau et peut difficilement être qualifiée d'invention au sens premier du terme ; c'est le processus de l'imaginaire et de la réflexion qui s'apparente à une démarche d'invention⁷⁹.

Le sens du terme inventer est clarifié dans la discussion qui précède la décision de fabriquer la barque. Mahfoudh et ses deux compagnons découvrent une vieille trottinette. Khaled propose de « la réparer », Alliouate d'en « fabriquer une autre semblable » et Mahfoudh de « fabriquer une barque » (p. 92). Le projet d'invention se distingue ici de la réparation et de la reproduction d'objets à l'identique. Inventer

⁷⁸ « De l'hiver, la maison reçoit des réserves d'intimité [...] la neige efface les pas, brouille les chemins, étouffe les bruit, masque les couleurs. On sent en action une négation cosmique par l'universelle blancheur. Le rêveur de maison sait tout cela, sent tout cela, et par la diminution d'être au monde extérieur il connaît une augmentation d'intensité de toutes les valeurs d'intimité ». G. Bachelard, op. cit. p. 53

⁷⁹ Cet usage du mot se retrouve par ailleurs dans le titre du précédent roman de Djaout *L'invention du désert*. Titre paradoxal s'il en fut *L'invention du désert* met en scène une recréation de l'histoire d'Ibn Toumert qui aboutit à l'exploration des espaces vierges d'une enfance réinventée.

s'apparente donc à *fabriquer autrement*. Une activité où la faculté d'imagination est primordiale.

L'invention de la barque est présentée comme la conjonction et le couronnement de la découverte des livres, de l'ingéniosité de Khaled et Aliouate et des motifs que tisse la grand-mère. En somme Mahfoudh passe de l'exploration des mondes virtuels par le biais de la fiction à la transformation du monde actuel par l'activité d'invention.

La description de l'espace de jeu des enfants est quasi systématiquement double car elle montre d'une part la perception de Mahfoudh enfant et de l'autre sa perception distante d'adulte⁸⁰. Il en découle une dénomination binaire des lieux selon le couple imaginaire de l'enfant/perception de l'adulte : repaire et laboratoire/haut coffre disloqué ; chantier/décharge ; quartier général/maison en ruine ; fleuve/filet d'eau. Le rapport entre réel et imaginaire traverse toute la description.

La narration dans sa fonction testimoniale penche clairement du côté du réel car des modalisateurs mettent à distance le monde des enfants : « un simple filet d'eau *en vérité* » précise le narrateur à propos de ce que les enfants nomment « fleuve » (p. 91) ou encore « *les enfants l'appelaient* le chantier » (p. 91).

Cette distance disparaît totalement à partir du moment où Mahfoudh commence à travailler à la réalisation de son invention et le lecteur est plongé sans intermédiaire dans l'imaginaire de l'enfant. Ainsi les dimensions vraisemblablement exagérées par l'enfant de la barque ne sont absolument pas mises en doute par le narrateur. L'invention semble donc effacer la distance qui sépare le Mahfoudh adulte qui raconte et le Mahfoudh enfant qui est raconté.

Les champs où évoluent Mahfoudh et ses compagnons sont pour eux un espace à explorer et à conquérir. Les enfants sont d'ailleurs désignés comme des « explorateurs » écumant « les champs à la recherche de l'aventure » (p. 91).

L'expression militaire de « Quartier général » désignant leur repaire montre bien leur rapport conquérant aux lieux. Le quartier général est le point à partir duquel ils prennent chaque jour des directions nouvelles à la rencontre de l'aventure. Comparé à la maison familiale, ce lieu marque une plus grande ouverture au dehors. Il est d'ailleurs décrit comme « Une maison en ruine envahie de buissons » (p. 91). C'est une sorte de maison éclatée où la campagne environnante (buissons) pénètre sans obstacles.

⁸⁰ Le récit est vraisemblablement celui des souvenirs de Mahfoudh. Certains passages au présent le confirment : « ...il ne se rappelle pas comment » (p.87) ; « Mahfoudh se rappelle parfaitement » (p. 88)...

La décharge quant à elle excite la curiosité des enfants par la multitude d'objets manufacturés qui s'y trouvent. Ce lieu n'appartient pas tout à fait à l'univers de la campagne. Il introduit une certaine hétérogénéité dans l'espace. Il est lui-même le lieu de l'hétérogénéité par excellence : «...un bric-à-brac où se côtoyaient, s'alliaient le métal, le bois, le plastique. » (p. 91). Les enfants tentent justement de redonner une fonction à ses objets hétéroclites. C'est bien cette entreprise de construction que désigne l'appellation de « chantier » adoptée par les enfants.

Le filet d'eau matérialise, pour sa part, la promesse de l'ailleurs et de l'aventure. Les enfants souhaitent remonter son cours à la recherche de sa source. C'est d'ailleurs à cet effet que sera fabriquée la barque. Le filet d'eau inspire une intense rêverie maritime que nous analyserons plus loin.

Le laboratoire de Mahfoudh est le seul lieu décrit qui se situe à l'intérieur du village. C'est un haut coffre de la grand-mère où se cache l'enfant pour réfléchir à son invention. Unique lieu d'intimité de la séquence, ce coffre contraste avec les vastes espaces où jouent les enfants. C'est le lieu où s'isole Mahfoudh pour tracer les plans de construction et/ou laisser libre cours à ses rêveries de départ. Ce lieu de l'intimité peut être rapproché du patio où il découvrait l'univers romanesque ou encore du local de Sidi-Mebrouk où il mettra au point, des années plus tard, son métier à tisser. Cette retraite et cet isolement sont nécessaires à Mahfoudh pour pouvoir préparer les départs et affronter les grands espaces.

En définitive, c'est l'imaginaire de Mahfoudh qui se déploie ici à partir des lieux de ses vacances en campagne comme il se déployait à partir des mots de son premier livre. La rêverie de Mahfoudh est axée sur le thème du départ, de l'ailleurs. Et ce thème est porté par la symbolique de l'eau, de ce « fleuve » dont il veut remonter le cours. D'abord qualifié de « rivière » (p.91) par les enfants, le filet d'eau devient ensuite « fleuve » (p. 93) et s'apparente finalement à une « mer » (p.94) dans l'esprit de Mahfoudh. L'élément marin prend ainsi de plus en plus d'importance au fil du récit pour culminer dans une description épique de l'embarquement des enfants.

Le projet de Mahfoudh est d'abord de retrouver la source du fleuve mais bien vite sa rêverie l'emmène vers d'autres horizons. Mahfoudh rêve de ports, de vent du large chargé d'inconnu et de départ imminent. Il rêve d'une « mer étale et infinie » (p. 95), une surface propice au déplacement sans contrainte. La mer est l'espace où sont levés tous les obstacles à ses désirs d'aventure et de découvertes de nouvelles terres. Le

narrateur note d'ailleurs que Mahfoudh « ne pensait jamais à cette autre mer moins accueillante qui roule d'immenses crêtes blanches. » (p. 95).

Associée à la mer, nous retrouvons la figure de l'oiseau chère à l'auteur de *l'Oiseau minéral*. Les trajectoires imprévues que dessinent les oiseaux dans le ciel renforcent encore cette idée de liberté et de déplacement sans freins. L'oiseau est à son tour promesse de nouveaux espaces. Ainsi l'étourneau est « voyageur » dans le chant de Aliouate et le chant des oiseaux dont rêve Mahfoudh annonce des « terres opulentes » (p. 95).

Il ressort de cette analyse la figure d'un personnage qui apprend à relier les mondes du réel et de l'imaginaire. La première expérience, celle de la lecture, introduit le monde virtuel de la fiction dans la réalité de l'enfant ; la seconde, celle de l'invention de la barque transforme le monde réel en vue de réaliser ses désirs. La lecture et l'invention constituent donc deux types d'aventures qui participent également du réel et de imaginaire. Le jeune Mahfoudh s'initie par ces deux expériences à la transformation du monde dans une dynamique qui relie les pôles du virtuel (fiction) et de l'actuel (fabrication). C'est en suivant la même démarche qu'il mettra au point son métier à tisser amélioré. Les rêveries de Mahfoudh trouvent ainsi leur prolongement dans l'activité d'inventeur. Une activité où l'imaginaire se conjugue avec la rationalité et la volonté d'agir sur le monde. La rêverie dans ce cas reste en prise directe avec le réel et n'atteint pas l'intensité vertigineuse que nous avons observée chez Menouar⁸¹.

2- Bilan de l'étude

Comparons à présent les caractéristiques de Menouar et de Mahfoudh tels qu'ils apparaissent dans les épisodes analysés précédemment. Nous nous intéresserons en particulier à leur rapport à l'espace sous l'angle du déplacement, de la perception du couple ville/campagne puis, plus en profondeur, dans la perspective de la rêverie symbolique. Partant de là nous pourrions resituer les *blocs d'enfance* que sont les chapitres titrés dans la trajectoire globale des deux actants.

Si nous comparons les déplacements des personnages nous trouvons d'un côté un aller-retour et de l'autre des départs successifs. Menouar visite la ville pour une journée seulement avant de revenir au village. Mahfoudh, lui, expérimente le voyage par les

⁸¹ La rêverie de Mahfoudh s'apparente en ce sens au *projet* dans le sens bachelardien du terme : « (...) le projet est pour nous de l'onirisme à petite projection. ». G. Bachelard, op. cit. p, 68.

livres puis par l'exploration de la campagne pour finir sur un dernier départ à bord de la barque inventée.

La déambulation de Menouar dans le marché est qualifiée d'errance, il se sent étranger dans cette ville où on l'envoie comme pour un rite initiatique. Toute intimité lui est refusée dans la ville, entre lui et la femme désirée un portail en fer forgé matérialise l'exclusion.

Mahfoudh, lui, se trouve des lieux d'intimité sécurisante à partir desquels il peut partir à l'aventure : le patio où il s'abrite du vent pour lire, le « quartier général » où il se concerta avec ses cousins ou encore le haut coffre de la grand-mère où il travaille et rêve à son invention. Il ne peut donc y avoir de départs qu'à partir d'un centre (si temporaire et précaire soit-il). Il s'agit en somme de se créer un territoire qui possède une certaine centralité mais reste ouvert et traversé par des lignes de fuite.

La différence entre l'aventure et l'errance réside précisément dans l'absence de centralité de la seconde. Menouar n'arrive pas à se trouver un point fixe, un repère, pour organiser l'espace qu'il découvre. Ce repère peut être spatial mais il peut être aussi fonctionnel comme le commerce pour le marché. Seul le désir de l'étrangère transforme pour un moment son errance en quête⁸². Certes la quête semble illusoire puisque Menouar revient au village sans faire part de son désir à l'étrangère mais quelque chose est définitivement changé chez le jeune homme : « Un sentiment inconnu s'était installé, et Menouar ne serait plus jamais comme avant » (p. 185).

En résumé Menouar quitte le territoire de son village vers la ville puis rebrousse chemin, mais il revient différent et n'effectue donc pas un retour au point de départ. Mahfoudh pour sa part prend des départs successifs mais à partir de points fixes, il n'effectue donc pas des départs absolus. Dans les deux cas, partir et revenir apparaissent comme deux mouvements enchevêtrés.

Ces déplacements peuvent être analysés à l'aide du concept de ritournelle. Ce concept réunit trois dynamiques : chercher un territoire, habiter un territoire et quitter le territoire. La ritournelle de Mahfoudh consiste à se créer un territoire à partir duquel il peut prendre le départ vers l'aventure. La ritournelle de Menouar, elle, est un voyage hors du territoire qui aboutit à un retour vers un territoire modifié⁸³. Le retour est en effet inévitable, il est même quasi consubstantiel au départ. Deleuze explique dans

⁸² Deleuze nous apprend qu'un partenaire ou un ami peuvent constituer un territoire. Dans un parallèle avec la biologie comportementale, il rapporte : « ... l'éthologue dit que le partenaire ou l'ami d'un animal vaut un chez-soi, ou que la famille est un territoire mobile ». G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Editions de Minuit, Paris, 1991, p. 66.

⁸³ G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Editions de Minuit, Paris, 1991, p. 66.

Qu'est-ce que la philosophie : « La grande ritournelle s'élève à mesure qu'on s'éloigne de la maison, même si c'est pour y revenir, puisque plus personne ne nous reconnaîtra quand nous reviendrons »⁸⁴.

Ainsi Menouar revient au village mais il revient totalement changé par sa visite en ville et son désir de l'étrangère. Mahfoudh quant à lui prend le départ vers l'aventure mais avec l'idée rassurante du retour possible au lieu de l'intimité. En ce sens on peut dire que c'est paradoxalement Menouar qui se déterritorialise définitivement. En effet, c'est lui qui quitte véritablement le territoire puisqu'il éprouve de grandes difficultés à s'en créer un nouveau ; et c'est précisément de cela qu'il souffre.

La découverte de la ville et de l'émoi amoureux marque l'entrée de Menouar dans l'âge adulte. Le territoire qu'il a perdu est celui de l'enfance et du rapport spontané à son environnement ; son entrée dans l'âge adulte débute sous le signe de la frustration et de la tourmente. Sa seule consolation (compensation ?) serait d'ordre spirituel et consisterait en un amour panthéiste de la terre. Si Mahfoudh arrive à se créer des territoires avec des ouvertures relatives sur l'aventure, Menouar, lui, ne se reterritorialise que dans l'espoir chimérique d'un retour au paradis perdu de la terre-mère.

Plus largement les espaces paradigmatiques de la ville et de la campagne apparaissent dans les deux récits mais dans des configurations différentes. Chez Menouar la ville est espace d'altérité par excellence. Cela n'est bien sûr pas étranger au fonctionnement de la société coloniale qui opère une division stricte des territoires. Son désir de la ville et de la femme est bridé par la barrière des normes sociales ségrégationnistes. Ces dernières s'actualisent par l'indifférence hautaine de l'étrangère vis-à-vis des indigènes mais aussi par la menace d'exclusion qui pèse sur tout indigène en relation avec une étrangère. Devant cette figure d'altérité (femme et/ou ville) l'adolescent est dans un rapport d'attirance/répulsion matérialisé par son habit de mariage et de guerre. Pour Mahfoudh par contre la campagne et la ville ne sont pas en forte opposition. Il ne se sent pas particulièrement étranger à la campagne puisque sa grand-mère y vit. Si ses nouveaux amis Lakhdar et Aliouate ont des préoccupations différentes des siennes, il ne tarde pas à s'y initier et à enrichir leurs jeux par sa créativité. La campagne constitue pour Mahfoudh le lieu de ses origines mais aussi une immense aire de jeu où il peut laisser libre cours à son imagination. La ville quant à elle

⁸⁴ *Idem.*, p. 181.

est son chez-lui à proprement parler, son lieu de vie. La maison familiale dans la vieille ville apparaît comme un espace chaleureux d'intimité et de confort. On peut donc affirmer que Mahfoudh se trouve facilement un territoire autant dans la ville que dans la campagne. Dans ces conditions l'enfant peut agir en confiance selon ses désirs et se lancer dans diverses aventures contrairement à Menouar dont les actions restent velléitaires et inachevées.

Il apparaît donc que le désir de Mahfoudh est un désir d'aventure, de départ, tandis que celui de Menouar est celui d'un enracinement, d'un retour. Cela se traduit dans la rêverie des deux personnages. Mahfoudh rêve de grands espaces illimités : les paysages enneigés du roman et le fleuve à la source lointaine. La symbolique de l'eau est omniprésente chez lui. L'eau comme symbole de la liberté, de l'ailleurs et de l'imprévisible⁸⁵. L'eau qu'il imagine est en mouvement (fleuve) mais reste accueillante. Le danger potentiel de cet élément est éludé. Bien plus, il est compensé par l'invention de la barque. Avec cette invention nous retrouvons la dialectique du dedans et du dehors, entre l'intimité sécurisante et le départ vers l'aventure. C'est Roland Barthes qui notait à propos de la mythologie du bateau chez Jules Verne : « le bateau peut bien être symbole de départ ; il est, plus profondément, chiffre de la clôture [...] aimer les navires, c'est d'abord aimer une maison superlative »⁸⁶. Nous retrouvons ainsi jusque dans la symbolique de la rêverie de Mahfoudh cette maison ouverte sur l'aventure et cette aventure apprivoisée qu'on analysait dans le titre « La maison de l'aventure ».

Chez Menouar par contre c'est la symbolique de la terre qui prédomine. Cela est d'abord lié à un mode de vie rural fortement marqué par l'élément terrestre. La terre est associée aux quatre points cardinaux et aux quatre saisons : un ensemble de repères qui organisaient la vie de Menouar au village. La perte de cette organisation explique le malaise ressenti en ville. La ville est agressive en ce qu'elle « annihile les repères » ; elle est opposée au village « que seules les saisons parent et déparent » (p. 177).

⁸⁵ « ...l'eau est le mouvement nouveau qui nous invite au voyage jamais fait. Ce départ matériel nous enlève à la matière de la terre ». G. Bachelard, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Corti, Paris, 1942.

⁸⁶ R. Barthes, *Mythologies*, Editions du Seuil, Paris, 1970 (p. 76). Sur la symbolique du bateau en général il écrit page 59 : « le bateau reste encore un objet surprenant : il produit des envies, des passions, des rêves : enfants dans leur jeu ou travailleurs fascinés par la croisière, tous y voient l'instrument même de délivrance, la résolution toujours étonnante d'un problème inexplicable au bon sens : marcher sur l'eau. »

La terre possède également une valeur totalisante puisqu'en elle fusionnent tous les autres éléments⁸⁷. Cela apparaît très clairement dans la description du voyage vers le marché : « Les collines devant eux ondulaient comme des vagues océanes. Les buissons étaient semblables à des nuages très sombres qui seraient descendus au ras du sol [...] De temps en temps les sabots ferrés des chevaux levaient des étincelles sur la pierre » (p. 178). L'eau (vagues océanes), l'air (nuages) et le feu (étincelles) se rencontrent dans cette rêverie d'une terre totalisante. Cet aspect vient éclairer le désir cosmique de fusion que nourrit Menouar à son retour. Il ne s'agit plus du territoire limité du village mais d'une terre illimitée qui appelle à une communion de tous les éléments.

La terre est également l'élément malléable qui couve en son sein un mystérieux univers souterrain dont Menouar ressent l'agitation. Le souterrain contient par ailleurs une symbolique morbide qui s'exprimera quand le vieux Menouar rejoindra par sa mort le souterrain qui communique avec le cimetière du village. Outre la symbolique de la terre à l'état de nature, il existe une autre symbolique liée au travail de l'homme sur cet élément. Ce pôle symbolique trouve son expression ultime dans l'industrie métallurgique et prend la forme du portail en fer forgé, métonymie de la maison de l'étrangère et plus largement de la barrière qui le sépare de la possession de la femme et de la ville. Pour reprendre la terminologie bachelardienne, la rêverie de Mahfoudh privilégie le pôle du repos sur celui de la volonté⁸⁸.

Enfin à l'extrême limite de la symbolique terrestre se trouve la valeur stellaire et c'est l'étoile tombée dans l'œil que le jeune homme associe à la femme désirée. L'étoile est en quelque sorte une autre terre dont le désir n'est plus une nostalgie de paradis perdu mais bel et bien une envie d'ailleurs. C'est cette image d'un ailleurs désirable et dangereux en même temps que subsume l'étoile fascinante (associée au désir de la femme) et potentiellement aveuglante (étoile tombée dans l'œil). La complexité de la rêverie terrestre rejoint la complexité des désirs qui s'emparent de Menouar et lui « donnent simultanément des envies de gambader et des envies de mourir » (p. 186).

Il ressort de cette comparaison deux figures distinctes : une figure de l'errance et du déracinement marquée par une nostalgie de la terre originelle pour Menouar ; une

⁸⁷ « La terre n'est pas un élément parmi les autres, elles réunit tous les éléments dans une même étreinte... ». G. Deleuze et F. Guattari, *idem*, p, 82.

⁸⁸ Il s'agit là d'un particularité de l'élément terrestre qui peut être le support de deux pôles symboliques distincts : un pôle lié au labeur de la terre (volonté) et un pôle lié à la terre-mère originelle (repos). Bachelard y consacre d'ailleurs deux ouvrages : *La Terre et les rêveries de la volonté*, José Corti, Paris, 1948 et *La Terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, José Corti, Paris, 1948

figure de la quête et de l'aventure portée vers l'extérieur et le déplacement symbolisé par les eaux pour Mahfoudh. Les deux personnages sont en mouvement mais ce mouvement est ressenti différemment : il est tragique pour Menouar puisqu'il l'entraîne loin du territoire rassurant de sa première enfance et bénéfique pour Mahfoudh puisqu'il arrive à se reconstruire un territoire à partir duquel il peut affronter le monde extérieur. Tout au long du récit les souvenirs d'enfance de l'un et de l'autre assument des rôles différents.

L'enfance de Menouar est associée à une cuisante nostalgie qui rend encore plus insupportable son quotidien dans une ville qui lui est irrémédiablement étrangère. En effet, ce n'est pas tant du village natal qu'est exilé ce personnage (rien ne l'empêche d'y revenir) mais de son vécu d'enfant dans ce village. C'est de ce complexe du *temps de l'enfance* et de *l'espace de la campagne* qu'est fait le paradis perdu de Menouar. S'il peut retrouver son village par un simple voyage, son enfance, elle, est définitivement perdue.

Le retour au village qu'entreprend Menouar à la fin du chapitre *L'Etoile tombée dans l'œil* durera toute sa vie si l'on considère qu'il s'agit du voyage retour vers le territoire perdu de l'enfance. Le désir d'effectuer ce voyage impossible est l'un des éléments qui expliquent le mal-être de Menouar. Un mal-être qui ne se résoudra que par la mort : « il sait, au fond de lui-même, que ce n'est pas l'appel de l'enfance, mais celui de la mort. » (p. 55). Il est d'ailleurs significatif que l'enfance de Menouar ressurgisse avec force avant qu'il ne mette fin à ses jours : le chapitre *L'Etoile tombée dans l'œil* précède directement (si l'on retranche ceux consacrés à Mahfoudh) celui où il se suicide. C'est seulement par sa mort qu'il retrouvera le village de son enfance et à la terre originelle à travers le souterrain du cimetière. « Ce n'est qu'alors qu'il pourra se réenraciner dans le terreau de l'enfance [...] dans ce cimetière envahi par les buissons et où, enfant, il posait des pièges et cherchait des nids de perdrix. » (p. 55)

Le rapport à l'enfance est tout autre chez Mahfoudh. Loin d'un désir de retour à l'enfance, c'est plutôt un devenir-enfant qui l'accompagne dans son parcours. Il s'agit d'une attitude d'innocence délibérée face à un environnement corrompu ; *délibérée* car Mahfoudh n'ignore rien des maux qui rongent la société où il vit mais trouve dans son devenir-enfant la source pure d'un espoir inébranlable. Ainsi, le chapitre *La Maison de l'Aventure* apparaît au moment où Mahfoudh désespérait presque de triompher des obstacles bureaucratiques. Le jaillissement de l'enfance que représente ce chapitre permet d'embrayer sur une ultime démarche qui s'avérera fructueuse.

Mahfoudh retrouve dans son enfance, ou plutôt dans l'enfant qu'il est, une énergie qui ravive le désir d'invention et les rêves d'aventures qui ne l'ont jamais quittés. Il s'agit pour lui d'une enfance créatrice qui garde intact le sens de sa quête. « On ne reproduit pas des souvenirs d'enfance, on produit avec des *blocs d'enfance* toujours actuels, les blocs de devenir-enfant »⁸⁹.

Le jaillissement de l'enfance ne s'apparente pas à la simple reproduction d'un épisode passé, il agit sur la situation actuelle des personnages. Il ne s'agit pas de reproduction mais bel et bien de production. Le recours aux souvenirs d'enfance permet également d'éclairer de manière plus directe, plus « naïve », la situation actuelle des protagonistes. On peut à la limite affirmer avec Bachelard que ces souvenirs d'enfance sont en fait des inventions qui n'ont que peu de rapport avec le passé : « Les romanciers rejettent sur une enfance inventée, non vécue, les événements d'une naïveté inventée »⁹⁰.

Nous l'avons vu avec l'impossible retour au village de Menouar, nous le voyons encore avec le désir d'invention de Mahfoudh, les souvenirs d'enfance interagissent directement avec les conditions de leur jaillissement. L'enfance n'a donc pas valeur de refuge et le souvenir ne s'apparente pas à l'introspection vers un passé rassurant. Quand bien même Menouar aspire à un retour à l'enfance-paradis, il sait en son fond que, sous des dehors nostalgiques, c'est le désir de sa propre mort qui affleure.

La conception de l'enfance comme devenir contemporain à l'homme est une des fortes caractéristiques de l'œuvre de Djaout. « Contrairement aux fondateurs de la littérature maghrébine moderne dont l'enfance est nostalgie, refuge, ressourcement, Tahar Djaout la conçoit non comme un retour aux sources, mais comme une dynamique qui échappe à l'emprise du temps »⁹¹.

⁸⁹ G. Deleuze et C. Parnet, *Dialogues*, Flammarion, Paris, 1996 (p. 96)

⁹⁰ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, p. 132.

⁹¹ R. Mokhtari, *Tahar Djaout un écrivain pérenne*, Editions Chihab, Alger, 2010. L'auteur ajoute, page 227, dans une terminologie curieusement deleuzienne : « L'expression *souvenirs d'enfance* est inappropriée pour qualifier la quête des espaces vierges de Tahar Djaout. L'expression *désir d'enfance* est plus appropriée... ».

Chapitre 2 : Trajectoires

Après avoir étudié les épisodes d'enfance de Mahfoudh Lemdjad et Menouar Ziada en tant que condensations de leurs parcours respectifs, nous élargissons notre analyse à l'ensemble du roman.

On étudiera leur déplacement tout au long de l'œuvre dans une perspective qui relie l'espace référentiel de l'action à l'espace de l'imaginaire et du souvenir. Les concepts deleuziens articulés autour du rapport au *territoire* nous permettront de penser ces trajectoires en fonction du rapport à l'espace qui les sous-tend. On s'intéressera également à la manière d'habiter de ces deux personnages en nous aidant des méditations de Bachelard dans sa *Poétique de l'espace*. Cela nous renseignera sur la perception du monde extérieur de ses personnages selon la dialectique du dedans et du dehors.

Les trajectoires seront aussi abordées en termes de rapports au pouvoir, à l'idéologie dominante. Nous verrons comment Mahfoudh tente de déjouer de manière originale les « territoires » imposés qui passent par la famille, la morale, la religion... Menouar, pour sa part, nous semble tendre sans cesse vers le pôle du dominé, de l'opprimé ou, en terme deleuziens, le *pôle mineur* du couple majeur-mineur.

Ensuite, nous poursuivrons notre étude des rapports entre les personnages et leur milieu mais cette fois sur un plan symbolique. Les images associées au personnage de Mahfoudh sont marquées par l'élément marin qui s'accorde avec son aspiration à la mobilité et au changement ; le désir d'enracinement de Menouar s'exprime quant à lui par des images en rapport avec l'élément terrestre.

Nous verrons enfin comment la violence des rapports de forces en jeu dans le monde des *Vigiles* se traduit par des images d'animalités attachées aux personnages. Notre postulat est que ces images ne sont pas de simples métaphores mais expriment un véritable devenir-animal que nous tenterons de mettre en lumière. Nous verrons également comment Mahfoudh Lemdjad échappe au devenir-animal par un devenir-machine. Son invention, avec laquelle il fait corps, nous semble fonctionner comme une *machine de guerre* contre l'ordre établi.

1- Déplacements : l'errance et la quête

Les déplacements de Menouar et de Mahfoudh s'actualisent sur le mode de *l'errance* pour le premier et de *l'aventure*, en quête de liberté, pour le second. Cette distinction se confirme tout au long du texte.

Menouar Ziada est hanté, dès les premières pages, par l'idée de la mort. Elle surgit sous la forme du souvenir de l'assassinat de Moh Saïd. Il s'agit de la première image de mort à laquelle est confronté ce personnage. Plus qu'un simple souvenir du passé cette image habite littéralement le corps de Menouar : « (...) jaillissant des profondeurs de la mémoire, un souvenir atroce [...] se ranime en lui comme une douleur assoupie dont on aurait taquiné la racine. » (p. 10) ; ou encore « Le tremblement nerveux vient de beaucoup plus loin dans le corps et la mémoire » (p. 9). Par cet aspect proprement charnel l'image de mort s'inscrit dans le présent de Menouar⁹². Elle peut prendre d'ailleurs l'image d'autres souvenirs comme l'égorgeage d'un jeune soldat au maquis entre autres. Ces images du passé correspondent chez Menouar à une hantise toute présente de la mort.

Les déplacements de Menouar s'apparentent à une fuite devant l'appréhension d'un danger de mort. Il passe son temps à déambuler dans les rues de Sidi-Mebrouk, évitant les lieux clos afin de se ménager assez d'espace pour fuir :

Paradoxalement, il se sent plus en sécurité à l'air libre qu'à l'abri d'une maison. Il est hanté par le muret de pierres sèches contre lequel avait buté Moh Saïd. Avoir de l'espace pour fuir est un besoin vital. [...] Menouar Ziada n'aurait voulu à aucun prix qu'on le surprît entre quatre murs. Cette contrainte supprimée, il fait confiance à ses jambes, à la souplesse de son corps, à ses ruses de fourvoyeur.

Il s'ingénie à demeurer hors de la maison le plus longtemps possible, à trouver à s'occuper à l'extérieur. Le jour, il se tient devant sa porte, arrête sans façon les passants [...] et les garde le maximum de temps par ses bavardages. (p. 14)

Il apparaît clairement que Menouar développe une peur des espaces clos qui se matérialisent tantôt par les murs de la maison, tantôt dans le souvenir du muret fatal sur lequel butte Moh Saïd. Etant donné le danger qu'il pressent, sa perception de l'espace

⁹² H. Bergson a mis en lumière le rôle primordial du corps comme intermédiaire entre le souvenir et la situation actuelle : « nous pouvons parler du corps comme d'une limite mouvante entre l'avenir et le passé, comme d'une pointe mobile que notre passé pousserait incessamment dans notre avenir. Tandis que mon corps, envisagé dans un instant unique, n'est qu'un conducteur interposé entre les objets qui l'influencent et les objets sur lesquels il agit, en revanche, replacé dans le temps qui s'écoule, il est toujours situé au point précis où mon passé vient expirer dans une *action*. » . *Matière et mémoire, essai sur la relation du corps à l'esprit*, PUF, Paris, 1939. Consulté dans sa version numérisé : http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html

prend des allures de stratégie de fugitif. Mais le danger n'étant pas identifié, la fuite se transforme en dérive. Le tout est de rester en mouvement.

Le vieil homme tente également de garder prise sur son environnement. Cela se traduit par une recherche constante d'interlocuteur sans autre but que de maintenir un contact rassurant.

Pris d'une peur panique, il se rassure en se rendant aux Galeries marchandes où « il peut admirer à son aise, dans un rayon puis dans un autre, des couettes, des vêtements de sport, des bidons de peinture, une collection de cognées de différentes dimensions » p. 112. Ces actions n'ont d'autres objectifs que de maintenir une insertion rassurante dans un environnement potentiellement menaçant. Dans l'espace mouvant de cette ville œsophagique on n'échappe pas au danger en se cachant mais en prenant part, ou en feignant de prendre part, au commerce des hommes.

Pour Menouar, il s'agit bel et bien de *feindre* de participer à la vie de Sidi-Mebrouk car, en vérité, cette ville lui reste foncièrement étrangère :

(...) il ne réussit jamais à se sentir chez lui et à s'enraciner dans ce terreau inhospitalier. A défaut d'y pouvoir s'enfoncer avec la lourdeur et la confiance d'un olivier, il s'était contenté de s'y incruste avec la fragilité du lichen. Ses racines inexpugnables, son feuillage sensible et bruissant, la solidarité de ses branches étaient toujours tendus vers le village, vers la région natale. (pp. 19-20)

La vie passée de Menouar, *ses racines*, ainsi que sa vie présente, *son feuillage*, tendent irrémédiablement vers la campagne natale. Qu'il s'agisse de ses bavardages quotidiens ou de sa participation aux activités de la police secrète, les actions de Menouar sont de vaines tentatives pour apprivoiser un espace qu'il rejette (et qui le rejette) foncièrement.

Là encore se pose la question du refus du retour réel vers le village natal qui préoccupe tant Menouar. Ce retour serait la solution logique au déracinement ; pourtant la fuite de Menouar est circonscrite au territoire de Sidi-Mebrouk. Il est tellement enfermé dans ce territoire que l'idée d'en sortir est exclue.

Pour mieux concevoir cette errance circonscrite aux limites de la ville nous pouvons nous inspirer de la distinction qu'opère Sansot entre la *dérive urbaine* et la *fuite dans l'immensité* :

Cette dernière ignore les retours en arrière ; elle suppose une décision qui tranche les liens du passé [...] Où s'arrêterait-elle ? près de la mer peut-être ou d'un pays préservé, celui de l'enfance, d'un monde interdit et sauvage [...] opposé à celui de la ville et de la maturité blasée.⁹³

La trajectoire matérielle de Menouar ne dépasse pas les limites du territoire de *la maturité blasée* qu'évoque Sansot. Attaché à un confort matériel certain, privilège inespéré de son rang social, il ne peut quitter la banlieue de Sidi-Mebrouk, si oppressante soit-elle⁹⁴.

L'appel de l'enfance et l'appel de la mort sont les deux faces d'un même désir de quitter le monde. Ainsi, les images du village natal ressurgissent avec la plus grande force précisément au moment où Menouar se résout au suicide.

Si le retour physique en enfance est impossible, la résurgence des blocs d'enfance⁹⁵ lui permet d'atténuer les moments de souffrance extrême. Ainsi, pour conjurer la peur bien présente de la mort, Menouar se laisse envahir par « une peur agréable [...] la peur obscure des origines, la peur de son enfance campagnarde nourrie d'esprits, de cas de possession. » (p. 15) ; plus loin, quand Skander Brik lui intime l'ordre de se suicider, il fouille en lui-même et « atteint l'enfant délicat et sensible, l'enfant inaccessible au déshonneur et à la mort, qui peut pleurer sans honte et sans retenue... » (p. 175). A la trajectoire actuelle de dérive urbaine s'ajoute donc la trajectoire virtuelle de la fuite vers les territoires de l'enfance.

Le territoire fermé de la maison est certes insupportable à Menouar, mais d'autres types de maisons peuplent ses rêveries. Il rêve par exemple « de s'installer un jour dans la principale rue commerçante, celle des Galeries nationales [...] Là, il serait sûr de ne jamais manquer d'interlocuteurs. » (p. 15) Il réussirait ainsi à s'insérer dans l'espace mouvant de Sidi-Mebrouk. La proximité des Galeries marchandes, centre de la ville oesophagique, lui assurerait un contact permanent avec les habitants et une position stratégique pour prévoir les attaques éventuelles. Ce rêve de maison participe de la

⁹³ P. Sansot, *Poétique de la ville*, Armand Collin, 1996, réédition de poche, Editions Payot & Rivages, Paris 2004, pp. 189, 199.

⁹⁴ Ce retour impossible du villageois qui découvre la ville est une situation que l'on retrouve fréquemment dans la littérature algérienne et qui trouve son exemple topique dans *La Colline oubliée* de M. Mammeri.

⁹⁵ Nous usons à dessein de l'expression deleuzienne *bloc d'enfance* qui se distingue clairement du *souvenir d'enfance* : « Le souvenir opère une reterritorialisation de l'enfance. Mais le bloc d'enfance fonctionne tout autrement : il est la seule vraie vie de l'enfant ; il est déterritorialisant ; il se déplace dans le temps, avec le temps... ». G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Editions de Minuit, Paris, 1975, p. 141.

dérive urbaine de Menouar, s'inscrivant dans le mouvement de la ville il passerait inaperçu et serait ainsi en sécurité.

Plus profondément Menouar développe des rêveries de maison qui révèlent la nature profonde de ses aspirations. Ainsi quand il pense au paradis, des images de maisons archaïques ressurgissent :

Si le paradis existe, il doit avoir la forme d'un nid douillet placé sur une branche touffue, hors de portée des prédateurs ; il doit avoir la consistance d'un terrier rembourré où l'on somnole pendant que le monde s'agite au-dessus. (p. 216)

Les deux images du nid et du terrier ont en commun d'isoler leur habitant de l'agitation d'un monde menaçant. Parmi les paradigmes de maisons que relève Bachelard dans sa *Poétique de l'espace* la rêverie du nid occupe une place primordiale. C'est l'image la plus directe et la plus simple de la maison onirique⁹⁶. Elle se caractérise par sa centralité sécurisante. Ainsi le nid est forcément *douillet* comme l'indique la citation. Le nid s'associe également à une envie d'invisibilité. Celle-ci est assurée par la *branche touffue* qui soustrait au champ de vision des *prédateurs*. De par sa centralité et son invisibilité, la maison-nid est l'espace sécurisant par excellence. Elle est également le signe du retour à la première maison⁹⁷. Elle répond clairement au désir de retour en enfance qui hante Menouar.

Le terrier quant à lui relève de la rêverie souterraine. Cette dernière s'associe, selon Bachelard, au pôle de l'irrationalité et des peurs primitives⁹⁸. On ne peut s'empêcher de penser à *la peur obscure des origines* que nous évoquions plus haut. Le terrier *rembourré* place entre son habitant et le monde extérieur toute l'épaisseur de la terre⁹⁹. Il est le lieu d'un monde parallèle à celui des hommes, à ce *monde qui s'agite au-dessus*. La vie souterraine possède également son rythme propre marqué par la lenteur (le rythme des êtres qui rampent, qui creusent et qui grouillent). Ainsi, Menouar aspire à *somnoler* dans ce monde loin de l'agitation d'une existence où il a connu plus de périls que d'agréments. Il s'agit en dernière analyse du sommeil définitif de la mort.

⁹⁶ « Le nid [...] s'associe immédiatement à l'image de la maison simple ». G. Bachelard, op. cit., p, 98.

⁹⁷ « La maison-nid n'est jamais jeune [...] On y *revient*, on rêve d'y revenir comme l'oiseau revient au nid [...] Ce signe du retour marque d'infinies rêveries, car les retours humains se font sur le grand rythme de la vie, rythme qui franchit des années, qui lutte par le rêve contre toutes les absences ». *Idem*, p, 99.

⁹⁸ « [la cave] est d'abord *l'être obscur* de la maison, l'être qui participe aux puissances souterraines. En y rêvant on s'accorde à l'irrationalité des profondeurs ». *Idem*, p, 35.

⁹⁹ *Idem*, p, 37.

Menouar rejoindra effectivement ce souterrain onirique au cimetière du village natal dans l'excipit *post mortem* du récit.

Nous retrouvons donc au plus profond des rêveries de maison les deux faces de l'aspiration de Menouar vers l'enfance et vers la mort. Ce personnage situe d'ailleurs clairement la vie après la mort dans le village natal où « les villageois décrivaient le paradis et l'enfer [...] comme s'il s'agissait du hameau derrière la montagne » (p. 203).

Il nous reste à analyser la situation de malaise dans laquelle se débat Menouar. S'agit-il simplement d'une tragique nostalgie de l'enfance ? Il nous semble que l'explication purement psychologique n'épuise pas le sujet. Une interrogation sur les rapports de forces défavorables à ce personnage peut éclairer d'avantage sa situation. Quelles sont les conditions qui ont mené Menouar à une situation où « le désir [...] lui est devenu étranger » (p. 203) ?

Le désir n'est pas une simple envie individuelle, il est intimement lié à la vie collective. C'est la situation de l'homme dans sa société qui fait qui opprime ou libère son désir. Ainsi dans chaque singularité, s'actualise le rapport de forces social et se joue une politique des désirs, une *micropolitique*. Celle-ci peut s'exprimer, selon Deleuze, par le rapport majeur-mineur :

Ce qui définit une situation, c'est une certaine distribution des possibles, le découpage spatio-temporel de l'existence (rôles, fonctions, activités, désirs, goûts, types de joies et de peines, etc.). Il ne s'agit pas tant de rituel [...] que de la forme même, dichotomique, de la possibilité: ou bien-ou bien, disjonctions exclusives de tous ordres (masculin-féminin, adulte-enfant, humain-animal, intellectuel-manuel, travail-loisir, blanc-noir, hétérosexuel-homosexuel, etc.) qui *strient* d'avance la perception, l'affectivité, la pensée, enfermant l'expérience dans des formes toutes faites...

Il n'y a de l'oppression qu'en vertu de ce striage, comme on le voit à ces couples d'opposés qui tous enveloppent une hiérarchie: chaque disjonction est au fond celle d'un *majeur* et d'un *mineur*.¹⁰⁰

En analysant différents épisodes marquants de son parcours de vie, Menouar nous semble tendre systématiquement du côté de l'opprimé. Pris dans un devenir minoritaire, il ressent avec force toutes les formes d'oppression : Il est fortement affecté par la mort de Moh Said (pôle mineur non seulement du couple colon-colonisé mais aussi du couple

¹⁰⁰ F. Zourabichvili, *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, Elipses Editions, Paris, 2003, pp. 40, 41.

raisonnable-fou) ; il est également marqué par l'égorgement du soldat *mince comme une fille* (masculin-féminin) ; enfin, il est heurté par la violence que subit la *petite Yamna* (adulte-enfant) le jour de l'aïd en tentant de sauver son agneau (humain-animal). Une sensibilité particulière lui fait éprouver toutes ces injustices de façon exacerbée : « [son] cœur était prompt à s'émouvoir et à trembler (il savait qu'il n'en était pas de même pour tous les enfants). » (p. 214).

Menouar aspire, sans grande conviction, à atteindre une position sociale de dominant mais revient infailliblement à la position du minoritaire, du dominé. Son premier émoi amoureux pour la belle étrangère est confronté à la barrière qui sépare le colonisé du colon. Il rejoint ensuite les combattants au maquis mais son chef le soupçonne d'espionnage et l'accuse de trahison, et manque même de le tuer dans d'atroces tortures. Il entrevoit le bonheur dans le mariage mais se désintéresse progressivement de son couple en découvrant sa stérilité. Enfin, il participe aux activités de la police secrète de Sidi-Mebrouk mais il est de nouveau arbitrairement désigné comme traître et contraint de se suicider. Toutes ses tentatives pour s'intégrer dans la norme majeure sont vouées à l'échec.

Il faut souligner que Menouar, tout en tentant de s'intégrer dans ces groupes, est fortement conscient de l'iniquité qui y règne. Ainsi, au maquis il note que « la nécessité de lutter ensemble, pour un idéal commun, n'a jamais réussi à anéantir l'esprit de clan et les rancœurs » (p. 113). Après l'indépendance, il constate que les grands idéaux affichés par ses compagnons cachent difficilement leur âpreté à défendre leurs intérêts de classe contre les aspirations de la nouvelle génération : « [Il] a envie de dire que ce pays appartient à tous ses citoyens et qu'il ne comprend pas toujours cette manie des anciens combattants de vouloir le défendre contre son propre peuple. Et puis, défendre quoi exactement? Le pays ou leurs privilèges? » (p. 111). Il ressent également la situation injuste que subit sa femme, et la femme en générale. Il se demande par exemple pour quelle raisons sa femme ne le quitte pas pour faire des enfants avec un autre homme et en conclue : « les enfants n'étaient jamais perçus comme une descendance de femme, mais seulement comme une descendance d'homme. La femme n'a pas de postérité. » (p. 17).

Les rapports de forces inhibent les désirs et la liberté de l'opprimé autant que de l'opresseur. L'asservissement qui régit la relation de couple est mal vécu autant par Menouar que par sa femme. Il ne considère plus sa femme que comme une pièce parmi d'autres dans le mobilier de la maison : « sa présence ne suscite pas en lui plus

d'émotion que la présence d'un tabouret ou d'une valise » (p. 16). Mais cette indifférence est réciproque. La veille du suicide elle ressent une vague inquiétude à son égard mais revient rapidement aux tâches ménagères qui occupent toute son existence. La communication est réduite au strict minimum, d'ailleurs on ne lit aucun dialogue entre les époux.

Menouar constate et ressent l'injustice des situations où il est pris, pourtant il n'arrive jamais à exprimer la moindre objection. Il en arrive même à aimer sincèrement ses oppresseurs. En effet l'oppression ne peut être efficace que si elle est intégrée comme norme par l'opprimé. Deleuze l'exprime ainsi :

A la question, comment le désir peut-il désirer sa propre répression, comment peut-il désirer son esclavage, nous répondons que les pouvoirs qui écrasent le désir ou qui l'assujettissent, font déjà partie des agencements de désir eux-mêmes : il suffit que le désir suive cette ligne-là...¹⁰¹

Cette intériorisation de la répression apparaît clairement durant les tortures que subit Menouar au maquis. Dévasté par la faim et la douleur, Menouar est ébahi par le pouvoir de vie et de mort qu'exerce son chef. Il le voit comme *un père terrible à l'amour dévastateur* ou encore comme un *dieu tout-puissant, maître de la vie et de la mort*. Menouar en arrive à un tel point d'humiliation et d'anéantissement qu'il accepte sereinement son sort comme une fatalité. Il s'identifie aux bêtes domestiques qu'il voyait mourir durant les sécheresses. Plus loin, il se sent comme un enfant qui a désobéi et se repent. Menouar s'installe dans la soumission et cultive à l'égard de ses oppresseurs une adoration mêlée de crainte. Il s'identifie au pôle mineur mais avec les représentations majoritaires. Il se sent comme un animal, mais un animal domestique qui sert ses propriétaires et meurt au hasard d'une sécheresse ; il se sent comme un enfant, mais un enfant qui accepte avec repentance les châtements paternels... Cela éclaire sa morbide recherche de soumission qui le mène au suicide.

Les déplacements de Mahfoudh Lemdjad quant à eux n'ont rien de l'errance. Porté de toutes ses forces vers la réalisation de son projet, ses mouvements sont rarement gratuits. Il se déplace avec rapidité sans prendre le temps de flâner en chemin. Se rendant d'une administration à l'autre « il marche à longues enjambées » (p. 103) ; absorbé par l'élaboration d'une stratégie contre les obstacles administratifs, « [il] ne se rappelle pas comment il est rentré chez-lui » (p. 43). Ses déplacements apparaissent

¹⁰¹ G.Deleuze et C. Parnet, *Dialogues*, Flammarion, Paris, 1996, pp. 160,161.

fortement polarisés vers les lieux de destination (à tel point qu'ils sont le plus souvent éludés dans le récit).

Fraîchement installé à Sidi-Mebrouk au début du roman, rien n'est dit sur le lieu d'où il vient à part *les conditions de logement difficiles* (p. 32) dont il fait part à Rabah Talbi. C'est seulement au milieu du roman qu'on découvre son studio dans la capitale.

Dans la stratégie de sa lutte contre les obstacles bureaucratiques, il se déplace d'un cercle restreint vers des cercles de plus en plus larges, déjouant une à une les institutions auxquelles il fait face.

Il achève d'abord de concevoir son invention dans le logement prêté par Rabah Talbi à Sidi-Mebrouk puis, subissant un blocage à la mairie de cette localité, s'adresse aux administrations de la capitale, s'en suivent de multiples va-et-vient entre la sous-préfecture et le commissariat. Après l'interpellation et l'interrogatoire au commissariat, moment de tension extrême qui se termine par l'obtention du passeport (détente), les déplacements se font plus sereins. Avant le départ vers Heidelberg, Mahfoudh se rend au *Café de l'Avenir*, territoire de ses poursuivants. Il s'agit pour lui d'une sorte de halte : « Ce qu'il recherche en premier lieu, c'est d'être assis à la terrasse, de pouvoir étendre ses jambes au soleil et de se sentir pour un laps de temps citoyen ordinaire et désœuvré d'une ville où il a connu l'enthousiasme et la persécution. » (p. 131). Il s'agit également de l'aspiration d'une trêve avec ses ennemis, ou du moins d'une explication : il recherche *un signe quelconque qui l'aiderait à comprendre l'attitude de Sidi-Mebrouk à son endroit*.

Ses déplacements se font ensuite plus amples. D'abord avec le voyage en bateau, puis avec une voiture qu'on découvre dans la deuxième moitié du récit. Le véhicule est également un espace d'intimité, une sorte de maison mobile qui le soustrait à la ville oppressante. Ainsi, après ses longues démarches au port de la capitale « Il aperçoit [...] comme un fanal salvateur, sa Volkswagen coccinelle rouge qui l'attend dans le parking... » (p. 153).

Le choix de la Volkswagen (littéralement *voiture du peuple*) n'est pas fortuit, sa connotation *populaire* vient contrebalancer la distinction sociale que peut laisser supposer la possession d'une voiture.

Mahfoudh rencontre ensuite ses poursuivants lors de la cérémonie organisée en son honneur dans le jardin de la mairie. Il les découvre dans leur insignifiance de petits chefs craintifs devant les représentants militaires et politiques du pouvoir central. Il distingue dans leurs discussions leur vrai visage d'opportunistes. Derrière leurs discours

patriotiques faussement enthousiastes, *ceux qui font l'histoire de Sidi-Mebrouk* n'ont d'intérêt réel que pour les petites combines à même de conforter leurs privilèges : « ils révèlent leur face intime : pères non pas du peuple mais de leurs enfants, maris non pas de la République mais de leurs femmes, gestionnaires non pas de l'argent de l'Etat mais de leurs propres biens » (p. 159).

Au bout d'une longue lutte contre de mystérieux oppresseurs, Mahfoudh les découvre dans leur mesquine nature d'arrivistes. Nous touchons du doigt le fonctionnement local du pouvoir, biopolitique dans la terminologie foucauldienne (micropolitique chez Deleuze). Les obstacles que rencontre Mahfoudh n'ont pas pour origine un pouvoir central omnipotent et omniscient, mais une caste de petits chefs bureaucrates soucieux de conserver leurs privilèges personnels. L'oppression généralisée ne peut fonctionner qu'à travers ces petites pyramides de pouvoir locales à l'efficacité redoutable.

Les étapes de l'aventure que nous venons d'énumérer sont ponctuées de moments de répit dans des espaces d'intimité ou de détente. Ces haltes permettent également de donner de la profondeur au personnage.

On le retrouve chez son frère Younès avec lequel il tente de rétablir le dialogue. Il traduit, non sans ironie, sa situation dans la terminologie islamiste de son frère : « Je me demande [...] si ce n'est pas cette société mécréante qui vient de me mettre des bâtons dans les roues » (p. 67). Mais il se rend vite compte que la communication est impossible. Quand bien même leur ennemi serait commun, leurs idéaux de société sont bien trop antagonistes pour entrevoir une quelconque fraternité dans la lutte. Le différend idéologique en arrive même à anéantir la vieille complicité des frères.

Mahfoudh se rend également régulièrement au bar du *Scarabée*. C'est l'un des rares lieux de convivialité pour lui. Ce bar rassemble un microcosme d'intellectuels et de marginaux qui y fuient le rigorisme grim pant et l'oppressive bureaucratie. Le bar du *Scarabée*, comme le laisse entendre son nom, est une sorte de refuge protégé des menaces extérieures par une carapace impénétrable. Il associe ce bar à l'amitié véritable de Hassan Bakli et à la solidarité désintéressée de son bienfaiteur Rabah Talbi. C'est au bar du *Scarabée* que commence le parcours de Mahfoudh avec l'obtention d'un logement à même de lui permettre de travailler sur son invention. Il y revient une seconde fois, après sa visite décevante chez son frère Younès, pour rencontrer Hassan

Bakli qui tient lieu de grand frère : « [Il] éprouve pour lui, en même temps qu'une grande amitié, une sorte de respect dû à l'aîné » (p. 70).

Les rencontres qui ont lieu au *Scarabée* sont marquées par le seau du hasard : Mahfoudh espère seulement rencontrer son ami Hassan Bakli mais ils ne se donnent pas rendez-vous ; Rabah Talbi s'installe à sa table par pur hasard avec la seule intention de bavarder. Mahfoudh ne s'attache pas outre mesure à ce lieu, il ne le fréquente pas avec une grande régularité : « il s'y rend parfois, après une semaine de travail harassant » (p. 29). S'il recherche l'ivresse dans l'alcool, il ne tombe pas non plus dans l'aliénation de l'alcoolisme qui emporte une grande partie des habitués du *Scarabée*. Mahfoudh ne cherche pas à se couper totalement de la société, il aménage simplement des temps de respiration qui lui permettent d'affronter de nouveau les difficultés du quotidien.

L'autre lieu qui permet à Mahfoudh d'agrémenter sa solitude et d'adoucir son isolement est l'appartement de Samia. Il y rejoint cette femme avec laquelle il entretient une relation libre.

Cet appartement est assez exigü, il est « (...) enclos de toutes parts par les hauts murs des bâtiments. Son horizon se réduit à des façades sales tapissées de persiennes et à une très étroite trouée sur la mer » (p. 99). La clôture de cet espace augmente sa valeur d'intimité. Le couple y est comme coupé de l'extérieur. Tandis que son local à Sidi-Mebrouk est pénétré par la lumière, les bruits et les senteurs champêtres, l'appartement de Samia semble une cellule anonyme dans le grand corps urbain. Si la maison *affronte seule le cosmos* (selon l'expression de Bachelard), l'appartement comme élément de l'immeuble s'apparente à la situation de la cellule dans la ruche. Une cellule qui permet de *s'isoler* plutôt que *d'habiter* à proprement parler. Ainsi, quand les bruits du chantier parviennent de la rue, ils sont associés à la rue et n'imprègnent en rien l'appartement : « un tintamarre incessant règne en maître dans la rue » (p. 158).

Par ailleurs, le corps de Samia inonde de son effet apaisant et voluptueux tout l'espace de l'appartement. Un partenaire peut constituer à lui seul un territoire, comme nous l'apprend Deleuze. En ce sens le corps de Samia est pour Mahfoudh le territoire bienfaisant par excellence. Il est une « planète délicate et robuste » et possède la vertu « d'enrayer l'angoisse et le sentiment de solitude » (p. 97). Près de cette femme, Mahfoudh trouve un territoire qu'il peut habiter en confiance loin de tous les dangers. Le corps de Samia est littéralement un « havre apaisant » (p. 98).

Il ressort de la description de ces territoires d'intimité, une confirmation de la dialectique du fermé et de l'ouvert dans le rapport à l'espace de Mahfoudh. Qu'il s'agisse du logement à Sidi-Mebrouk, de l'appartement de Samia ou du *Scarabée*, Mahfoudh semble y être *de passage*. Il refuse l'enracinement, de l'habitude, en un mot, la territorialisation.

C'est précisément cette fuite de la territorialisation qui lui permet de semer ses oppresseurs. D'abord sur le plan des déplacements physiques, sa trajectoire dérouté ses poursuivants. Ainsi, l'un des inspecteurs qui l'interpellent dans son studio de la capitale avoue : « Nous pensions que vous habitiez à Sidi-Mebrouk. » (p. 121). La rapidité et l'obstination avec laquelle il effectue ses multiples démarches empêche la police secrète de Sidi-Mebrouk de l'encercler, il ne leur reste qu'à s'écrier par la bouche de Skander Brik : « L'oiseau s'est envolé... » (p. 109). Mahfoudh échappe également à la territorialité sur les plans social et moral. En effet, ce personnage déjoue les territoires de la famille, du couple : sa visite chez Younès est motivée par l'ancienne amitié qui liait les frères et non par un quelconque devoir familial et sa relation avec Samia s'effectue en dehors du cadre fixé par le contrat de mariage. Couple et famille sont autant de normes sociales qui permettent de régler la vie de tout citoyen et de fixer par là même sa position dans la société.

Mahfoudh ne s'oppose pas radicalement à ces normes, ne les refuse pas en bloc, mais tente sans cesse de frayer un chemin à sa liberté dans leurs interstices, une ligne de fuite. Une claire illustration de cette stratégie est donnée par ses réponses lors de l'interrogatoire¹⁰² de police : à la question « *Le Prophète* de Khalil Gibran est-il un livre sacrilège ? » posée à deux reprises il répond une fois par oui et une fois par non (p. 124). Ce qu'on prendrait rapidement pour de l'inconséquence est en fait une ingénieuse stratégie pour ne pas se laisser enfermer dans les catégories qu'impose l'interrogateur et, par lui, le pouvoir.

S'opposer de face aux valeurs désignées comme positives par le pouvoir reviendrait à s'enfermer dans les valeurs décrétées négatives. Cela aboutirait donc à se laisser fixer dans la catégorie d'ennemi du pouvoir. Or, Mahfoudh fuit l'enfermement et la fixité quels qu'ils soient. Il tente alors avec une fausse naïveté et une grande obstination de traverser les dédales bureaucratiques inextricables du pouvoir, en

¹⁰² Le questionnaire lui-même démontre par l'absurde l'arbitraire des catégories imposées par l'interrogateur et, partant, de la société : « Y a-t-il une différence entre un homme à femmes et un homme à principes ? » (p. 124)

explorant tous les chemins, en contournant les obstacles, afin de trouver un moyen de se réaliser. Il arrive finalement à obtenir son passeport et se rend à Heidelberg ; sans savoir, toutefois, quelle démarche lui a permis d'atteindre son but ni connaître les motivations des blocages qu'il a subit. En guise d'explication, le commissaire affirme : « votre trajectoire a été déviée par erreur. » (p. 127). Dans le labyrinthe de l'administration ou l'arbitraire règne en maître la seule stratégie valable est celle du tâtonnement obstiné.

Mahfoudh est certes le symbole du mouvement et du refus de tous les enfermements mais au cours du récit un attachement certain pour la ville où il habite, voire pour le pays, se fait jour. Il ne s'agit pas d'un lien fondé sur l'origine et encore moins sur l'idéologie galvaudé du patriotisme. Son attachement est le résultat d'un vécu qui a chargé l'espace de valeurs affectives. Son rapport à la capitale est exprimé en ces termes :

Il l'aime comme un refuge, comme un giron affectueux. C'est tout à la fois pour lui le gîte douillet de l'enfance, le territoire du rêve, de l'effort et des passions douloureuses et vraies. Il ne pourrait pas vivre longtemps hors de cette ville. (p. 137).

Cette affection qui lie Mahfoudh à la capitale s'exprime lors de son retour de Heidelberg. Par contraste avec la ville étrangère, la capitale révèle avec force son potentiel d'intimité. *Refuge, giron affectueux* ou encore *gîte douillet*, cette ville est pour Mahfoudh comme un espace d'intériorité, une maison. Elle est certes le pays natal où il a vécu son enfance mais c'est aussi le lieu du *rêve*, de *l'effort* et des *passions* présents.

Même si son expérience de la ville est dure et souvent décevante (*passions douloureuse*), elle reste le lieu où il situe ses aspirations et ses luttes (c'est en cela qu'elles sont *vraies*). Cet attachement n'est sûrement pas dû au confort sommaire qu'offre la capitale ni à une quelconque nostalgie qu'il ne manque pas de dénoncer dans sa description de la baie d'Alger (déconstruction du paysage de carte postale). Il s'agit d'une affection née de son vécu dans ce lieu et d'une profonde conviction dans la possibilité du changement qui lui permet de surmonter les difficultés qu'il y rencontre.

Mahfoudh s'attache également, à mesure que le récit avance, à la ville de Sidi-Mebrouk. Comme nous l'avons souligné précédemment, l'aspect champêtre de cette localité ne manque pas de le séduire. Mais là encore c'est surtout de son vécu dans ce

territoire que naît l'attachement. Voici comment il l'évoque dans son discours final : « C'est une localité où j'ai atterri par hasard et où j'ai connu des joies et des inquiétudes, des nuits blanches et des matins euphoriques. Mais je me suis, en dépit de tout, attaché à cette ville. » (p. 193).

Dès l'abord, toute valeur d'origine est évacuée dans son rapport à Sidi-Mebrouk : c'est par pur hasard qu'il se retrouve dans ce lieu. Son attachement n'a donc rien d'originel, il s'accroît progressivement avec son expérience de la ville et la lutte qu'il y mène. Il s'agit d'une affection particulière qui a accompagné sa lutte, une affection qui prend tout ensemble les résistances et les agréments de la ville. Cette affection est si grande qu'après la cérémonie, Mahfoudh songe à passer la nuit à Sidi-Mebrouk au lieu de rejoindre Samia.

Entre Mahfoudh et cette ville qu'il connaissait à peine « des liens profonds, peut-être indissolubles, se sont tissés » (p. 128). Nous avons là une brillante antithèse à l'opinion, très répandue dans la critique de la littérature algérienne, qui voudrait que l'homme maghrébin soit tragiquement étranger dans la ville et indissolublement attaché à la terre rurale des origines, de l'enfance, de l'identité¹⁰³. L'homme, même maghrébin, peut s'attacher tout autant à la ville dans un rapport fondé sur le vécu et l'expérience.

Par ailleurs, la ville a, selon Sansot, une capacité de *redoublement* qui la distingue de la campagne, lieu unique et originel¹⁰⁴. Ainsi Mahfoudh peut aimer le quartier où habite Samia « Comme la vieille ville où il est né [...] Comme la grande rue commerçante de la capitale [...] Comme l'esplanade devant la mer » (p. 99). Chacun de ces lieux s'attache à des expériences qui ont jalonné sa vie. Nous entrevoyons là un nouveau mode d'appropriation de l'espace fondé non plus sur l'identité, le retour aux origines, mais sur la relation à l'altérité dans le mouvement de l'action. Il n'y a pas de lieu originel en dehors duquel tout espace serait étranger mais une multiplicité de lieux auxquels on peut s'attacher de par le vécu qu'on y mène. C'est précisément par ce nouveau rapport à l'espace que *Les Vigiles* mérite l'appellation de roman urbain.

2- Symbolique et devenirs

¹⁰³ « (...) l'homme du Tiers-monde retrouve son identité perdue par un retour à la terre et à l'enfance qui lui est le plus souvent liée. L'espace de l'adolescence et surtout l'espace adulte, pour le garçon du moins, est toujours un espace autre». C. Bonn, *Problématiques spatiales du roman algérien*, E.N.A.L., Alger, 1985, p. 17.

¹⁰⁴ « (...) il est de l'essence de la ville de se déplier et de se redoubler elle-même [...] Le village a une certaine image de lui-même, mais il se tient solidement à elle sous peine d'éclater et de disparaître. Les jeux d'écho et de reflets sont plus nombreux dans une ville... » P. Sansot, *Poétique de la ville*, p. 31.

Après le rapport aux lieux nous affinons notre lecture pour nous intéresser aux images associées aux personnages. Cela nous permettra d'explorer plus avant, l'espace symbolique de chacun. Pour ce faire nous nous focaliserons dans un premier temps sur l'étude de la symbolique des éléments. Il apparaît que Mahfoudh évoque le plus souvent des images de la mer, ou en rapport avec l'élément marin, tandis que Menouar est fortement attaché à l'élément terrestre. Nous aborderons dans un deuxième temps les images d'animalité associées aux personnages qui pourchassent Mahfoudh. Ce dernier échappe à l'animalité en fusionnant presque avec sa machine. Nous aidant du concept deleuzien de devenir nous verrons comment ces images dépassent la simple métaphore pour esquisser une véritable métamorphose.

Symbolique des éléments

Dès son enfance, Mahfoudh est attiré par la mer et les cours d'eau. Il évoque avec émotion sa course folle vers la plage en été (pp. 61-63) et sa fascination pour la rivière dont il voulait remonter le cours (pp. 91-95). C'est également à la mer qu'il pense dans ses moments de plénitude comme la plage illimitée qu'il imagine après l'amour (p. 96) ; c'est encore à la mer qu'il pense pour s'évader en esprit de la pression étouffante des files d'attente au port (p. 193) et au *Restaurant des Facultés* (p. 105).

Contrairement à Menouar qui n'a de cesse de creuser ses profondes images souterraines, Mahfoudh est touché par des images de surfaces : la danse féerique des couleurs « sur le miroir de l'eau » (p. 95), ou encore la mer « ridée par une brise nonchalante. Sa peau parcourue à l'infini par un frisson de vaguelettes griffues » (p. 140). C'est littéralement la peau de la mer qui excite ses rêveries quand il l'imagine « comme une poitrine qui se soulève » (p. 105).

Cette rêverie de surface s'associe au mouvement, aux départs, aux voyages¹⁰⁵. Cela va de son embarquement sur le navire qu'il invente avec ses jeunes amis à son évocation rêveuse de l'époque où la capitale vivait de la course : « la cité a connu des ères aventureuses qui ont fait gonfler ses voiles et qui l'ont poussées vers un inconnu riche d'attraits et de dangers » p. 136. On retrouve dans ces images l'impérieuse envie d'aventure de Mahfoudh.

¹⁰⁵ Les valeurs de changement et de mobilité sont étroitement liées à l'élément marin. Elles sont formulées dès l'antiquité par le philosophe présocratique Héraclite. Ce dernier illustre sa philosophie du changement par l'image d'un homme qui croit se baigner dans le même fleuve à deux reprises alors qu'en vérité le cours d'eau change sans cesse dans son écoulement.

En introduction à son étude de la symbolique des eaux Bachelard expose les aspects du psychisme humain que révèle cet élément :

L'eau est [...] un *type de destin* [...] un destin essentiel qui métamorphose sans cesse la substance de l'être [...] On ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve, parce que, déjà, dans sa profondeur, l'être humain a le destin de l'eau qui coule. L'eau est vraiment l'élément transitoire.¹⁰⁶

Plus que le voyage concret sur l'eau, Mahfoudh aspire au changement incessant qu'évoque cet élément. Nous l'avons vu, Mahfoudh refuse les situations figées aussi bien dans ses déplacements que dans ses rapports aux autres (couple, famille...). La surface lisse de la mer lui inspire des rêveries de mouvement infini et sans contraintes. Il note lui-même que la mer violente de l'orage est étrangère à son imaginaire : « Il ne pensait jamais à cette autre mer moins accueillante qui roule des crêtes blanches. » (p. 95).

Nous avons également noté la conviction de Menouar dans le changement ; cette conviction qui le pousse à établir le dialogue avec son frère en dépit de leur profond désaccord ou encore à tenter toutes les démarches auprès d'une administration qu'il sait pourtant sclérosée.

Mahfoudh se place lui-même dans une situation de transition entre la tradition et la modernité. Son invention matérialise le lien entre les pratiques ancestrales de sa grand-mère et les sciences et techniques modernes.

Il faut souligner toutefois que les rêveries associées à ce personnage sont rarement développées et approfondies (surtout si on les compare au chant de la terre de Menouar). Pris dans l'action et dans le projet, Mahfoudh laisse peu de place aux rêveries « gratuites ». Si l'évocation de la mer le distrait un moment de la file d'attente au *Restaurant des Facultés*, il la rationalise rapidement en se demandant si c'est l'odeur du poisson ou la lumière de la baie vitrée qui est à l'origine de cette évocation.

Plus généralement, la rêverie marine est le plus souvent alimentée par des récits de voyages plutôt que par des sensations matérielles pures. C'est une sorte de *rêverie de seconde main* où la culture l'emporte presque sur la sensualité. « La mer est fabuleuse parce qu'elle s'exprime d'abord par les lèvres du voyageur du plus lointain voyage. Elle fabule le lointain. Or, le rêve naturel fabule ce qu'on voit, ce qu'on touche, ce qu'on

¹⁰⁶ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, Librairie José Corti, Paris, 1942, p. 13.

mange »¹⁰⁷. Cela apparaît clairement dans le vocabulaire technique des marins dont use Mahfoudh pour décrire son embarcation enfantine ou encore dans l'épisode historique de la course qu'il évoque dans la capitale. La propension à l'action et le savoir de ce personnage réduisent quelque peu le déploiement de sa rêverie élémentaire. Le projet, comme l'indique Bachelard, est de *l'onirisme à petite projection*.

Menouar quant à lui est l'agent d'une rêverie terrestre largement développée tout au long du texte. La rareté de ses actions est contrebalancée par un déploiement foisonnant de l'imaginaire. L'évocation de la campagne de son enfance¹⁰⁸ est le prétexte à un véritable chant de la terre et de tous les éléments qui s'y confondent.

La nostalgie de Menouar pour la terre mère n'est pas une affaire de complexe oedipien, elle réveille une profonde rêverie matérielle axée sur l'élément terrestre. Cette rêverie est littéralement *profonde* car liée aux souterrains, aux entrailles de la terre. Menouar n'a de cesse de rêver d'enfoncement et d'enracinement. Dès la première page, le vieil insomniaque rêve du « monde souterrain où la conscience se dissout » qu'il oppose à « la dure réalité de la surface des choses » (p. 9). Dans un environnement oppressant et hostile Menouar ne rêve pas d'être hors du monde (à la manière d'un *Anywhere out of the world* baudelairien), il souhaite au contraire se réfugier au plus profond pour s'extraire de l'agitation qui règne en surface. Ce désir d'enracinement est à la mesure de son déracinement manifeste non seulement dans la pâle banlieue de Sidi-Mebrouk mais aussi dans ses rapports aux autres et jusque dans sa famille où la stérilité l'empêche de « faire souche sur cette terre » (p. 206).

Cette envie de profondeur s'associe par exemple à la pesanteur de l'olivier qui s'enracine lourdement dans la terre, (p. 20). Il ne s'agit pas d'immobilité, de mort, mais d'une vie au rythme serein des germinations. Menouar ressent les forces qui remuent lentement dans les profondeurs de « la terre assoupie » (p. 185). La rêverie des profondeurs terrestres est associée à des impressions tactiles mais aussi olfactives. C'est la terre moite où macèrent les feuilles mortes (p.18), les arômes qui « préparent de magiques éclosions » (p. 55).

¹⁰⁷ *Idem*, p. 174.

¹⁰⁸ Précisons que si nous attribuons, par facilité de langage, une *enfance* ou un *imaginaire* à un personnage, il ne s'agit en aucun cas de verser dans l'anthropomorphisme. Chaque personnage, selon ses caractéristiques, permet de développer certaines potentialités créatrices de l'auteur. « Ce tout qui assure son achèvement au héros ne saurait, dans le principe, nous être donné du dedans du héros, le héros ne peut pas en vivre et s'en inspirer dans son vécu et dans ses actes, ce tout lui vient [...] d'une autre conscience agissante, de la conscience créatrice de l'auteur ». M. Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, Paris, 1984.

Primitivement souterraine, la valeur de profondeur se retrouve également en dehors de l'élément terrestre. Quand Mahfoudh compare sa vie à une mer estivale, il songe immédiatement à « l'eau l'insondable de la mémoire » (p. 209). A peine évoquée, la mer devient abyssale. On est bien loin de la mer, tout en surface glissante, des voyages sans entraves de Mahfoudh. Si Menouar songe à la mer c'est pour s'y noyer. Le même élément prend ainsi des valeurs différentes selon l'état du personnage qui l'imagine. L'image prend forme à partir des qualités de l'objet mais aussi et surtout à partir de l'état du sujet¹⁰⁹.

Suivant la terminologie bachelardienne, Menouar développe une rêverie de repos. Cette dernière se caractérise par une recherche de profondeur, de refuge, dans l'intimité des objets. C'est une rêverie qui s'articule autour de la préposition *dans*. Autrement dit, rêver du monde enclos dans l'intimité des objets : « C'est en rêvant à cette intimité que l'on rêve au repos de l'être, à un repos enraciné, à un repos qui a une intensité et qui n'est pas seulement cette immobilité tout externe qui règne entre les choses inertes »¹¹⁰.

La terre est source de toute vie, symbole de fertilité, c'est en cela qu'elle est maternelle. Cet aspect de la symbolique terrestre est fortement présent chez Menouar, il perçoit nettement le cycle des saisons comme cycle de vie de la terre et de tous les êtres qu'elle recèle. Si les hommes tracent des sillons en automne, il y voit des « plaies vives » (p. 201)¹¹¹. Au printemps la terre révèle la variété des plantes qui germent en son sein. Devant le spectacle des fleurs épanouies Menouar est fasciné par le monde souterrain qui fait surface, ces fleurs qui « éclatent comme des blessures » (p. 199). La terre au printemps est d'ailleurs clairement sexualisée. Menouar évoque le plaisir sensuel du jus acide des fleurs jaunes que mâchent les garçons et qu'écrasent les filles pour en faire du henné. Menouar participe tant à l'exaltation de la nature luxuriante qu'il lui semble qu'elle commande « une gigantesque semence » (p. 200). Ce n'est pas un hasard si cette image est immédiatement suivie par l'évocation émue d'un vêlement de brebis. Le cycle est ainsi complété et Menouar initié au mystère de la vie. Ces

¹⁰⁹ « L'imagination n'est rien d'autre que le sujet transporté dans les choses ». G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Librairie José Corti, Paris, 1948, p. 3.

¹¹⁰ *Idem*, p. 5.

¹¹¹ « Le labourage n'est pas contemplation, il est offensif et les psychanalystes n'ont pas de peine à en isoler une composante d'offensive sexuelle ». *Idem.*, p. 297.

expériences lui permettent de découvrir l'amour cosmique de la terre-mère¹¹² bien avant d'expérimenter l'amour humain et ses déceptions.

Les images quasi anthropomorphiques de la vie de la terre ne sont pas sans rapports avec les traces d'animisme qui subsistent dans les croyances populaires. Il en va de même pour les *noces de chacal*, ou noces contre-nature, désignant la rencontre de la pluie et du soleil (p. 202) ou encore du ciel pluvieux qui pleure la mort des croyants (p. 204). La vie des hommes et la vie de la nature semblent évoluer dans une intime harmonie. A tel point que les règles de vie tirent leur justification et trouvent leur confirmation dans les phénomènes naturels. Ainsi, si un individu contrevient à l'interdiction de contempler la voûte céleste, ce n'est pas un juge qui le punira mais une étoile qui ternira son regard.

Nous avons évoqué jusque-là les images de la terre malléable qui accueille la vie en son sein mais il existe d'autres images à l'autre bout de la dialectique du dur et du mou. La terre peut en effet prendre la forme solide de l'obstacle infranchissable. Ce type de matière est mal vécu par le rêveur de repos. Menouar est littéralement « hanté par le muret de pierres sèches contre lequel avait buté Moh Saïd » (p. 14). Plus tard ce seront les murs de sa maison qui l'oppresseront. L'image de la fuite de Moh Saïd est primitive en ce sens qu'elle montre la fuite d'un homme devant la mort. C'est l'expression axiomatique de la fuite de Menouar. En tant que fugitif Menouar ne craint pas tant des ennemis mais des obstacles qui risquent de bloquer sa fuite.

La matière solide est d'abord un obstacle mais l'imagination du rêveur de repos exacerbe sa résistance au point d'en faire un élément hostile : de *résistante* la matière solide devient *agressive*. Tel est le cas de cette image de la campagne en hiver : « Le manteau de neige [...] proclame que le monde est une pierre blanche qui mord le visage et les pieds » (p. 201). La morsure provient certes du froid mais l'image du monde comme pierre blanche met surtout en avant sa solidité. C'est un monde lisse et dur qui refuse toute intimité au rêveur. Ce simple refus est une agression pour Menouar.

La valeur de solidité proclame en somme la fixité d'un monde clôturé, inhospitalier. Elle apparaît ainsi dans la barrière qui sépare le jeune Menouar de la belle étrangère. *Ce portail en fer forgé* matérialise une clôture infranchissable entre le monde de l'amoureux craintif et celui de la jeune étrangère. La matière métallique est d'ailleurs la plus forte expression de la solidité dans la hiérarchie de l'imaginaire. « L'hostilité du

¹¹² « La vie des champs, même dans ses êtres végétaux, est une imagerie amoureuse ». *Idem*, p. 322.

métal est ainsi sa première valeur imaginaire. Dur, froid, lourd, anguleux, il [le métal] a tout ce qu'il faut pour être blessant, psychologiquement blessant »¹¹³. Il faut une grande volonté pour affronter cette matière, une volonté que n'a pas le jeune homme sensible qui se contente de rôder autour du portail. La barrière en fer forgé, valeur de *virilité maxima*¹¹⁴, est diamétralement opposée à celle de la terre-mère. La matière métallique est de nouveau invoquée pour symboliser la barrière d'indifférence qui sépare Menouar de sa vieille épouse. La présence de celle-ci est systématiquement accompagnée d'un bruit de *métaux qui s'entrechoquent* (pp. 202, 205, 207). Ailleurs, un simple verbe évoque subtilement le métal : « le fait de n'avoir pas eu d'enfant a contribué à *forger* cette indifférence entre eux »* (p. 16).

La rêverie terrestre souterraine peut enfin s'associer à l'aspiration d'une vie après la mort. Le besoin d'enracinement est en effet assouvi par le souterrain du cimetière. Ce dernier possède la propriété de relier le monde des morts à celui des vivants. La mort en elle-même est inimaginable : « L'idée de la mort ne lui suggère aucun paysage ni aucune condition. Elle reste close et compacte » (p. 211). L'imaginaire enjambe littéralement l'idée de mort pour préfigurer les images d'un monde *post mortem*. Mais avant d'analyser ces images, penchons-nous sur celles qui préparent et accompagnent le suicide.

La veille du suicide, le souvenir de la fête de l'aïd et son sacrifice rituel surgit dans l'esprit de Menouar. Il identifie clairement sa mort à celle du mouton sacrificiel, à la nuance près qu'il « sera le prêtre de la cérémonie et la victime expiatoire » (p. 210). Menouar prend paradoxalement son destin en main au moment de sa mise à mort. La veille de son suicide, des images d'outre-tombe commencent à affleurer. A l'aube, Menouar se sent comme « ce personnage de conte qu'un monstre (ogre?) dévore en commençant par les pieds » p. 215. Cette créature qui avale à la manière des sables mouvants est de nature souterraine, elle le prépare à la vie qu'il pressent dans l'intimité de la terre. Précisons que, dans l'imaginaire, se faire dévorer est rarement synonyme de mort mais plutôt d'une mystérieuse vie ralentie. Les exemples sont légion de Jonas au Chaperon rouge.

Pendant sa strangulation, une autre créature souterraine apparaît : « Un serpent s'enroule autour de lui, empêche son sang de circuler. » p. 217. Le reptile entretient une ressemblance formelle et fonctionnelle avec la corde qui étrangle, il est également

¹¹³ G. Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Librairie José Corti, Paris, 1947, p. 238.

¹¹⁴ *Idem*, p. 108.

* Nous soulignons.

l'animal terrestre par excellence : « le serpent c'est [...] le souterrain en relief »¹¹⁵. L'attaque de cet être chthonien est surprenante : « Une bête écailleuse a élu domicile dans sa gorge, a décidé de rester là jusqu'à son étouffement. » p. 217.

On n'est plus devant un serpent qui étouffe, qui avale, mais devant un serpent avalé. Si l'on additionne l'image du serpent avaleur et celle du serpent avalé nous obtenons l'ouroboros, ou serpent qui se mord la queue, symbole d'éternité que l'on retrouve jusque dans le symbole mathématique de l'infini. Là encore nous retrouvons l'idée d'un passage vers un autre monde dans le cycle de la vie et de la mort. La mort n'est pas une fin mais le début d'une nouvelle période dans le cycle éternel.

Enfin un paysage d'outre-tombe surgit dans le court et dense paragraphe qui clôt le roman :

Menouar Ziada connaît un village. Un écheveau de ruelles le traverse. Elles relient les choses de ce monde et les choses des mondes pressentis : la rivière limoneuse, les étoiles qui guident les âmes perdues, les oiseaux que l'hiver malmène, l'ogre embusqué dans le noir, l'arbre paradisiaque dont un cheval lancé au galop n'arrive pas à épuiser l'ombre, le cimetière à l'orée du village et qui communique avec lui par un souterrain : et là ceux qui possèdent la formule peuvent dialoguer avec les morts ! C'est dans ce souterrain que Menouar... (p. 218)

Nous sommes là devant l'image du village natal dans son expression la plus complète, avec ce qu'il comprend de réel et d'irréel. Tout en lui évoque le passage d'un monde à l'autre : les ruelles, la rivière, le souterrain... Aucune clôture dans ces images mais des chemins dans toutes les directions. L'arbre paradisiaque emprunté à la tradition musulmane figure la liaison entre le souterrain et le céleste. Son jaillissement est préparé par des images souterraines (limon, ogre embusqué) et aériennes (oiseaux), voire célestes (étoiles). L'ascension infinie de l'arbre est une gigantesque libération d'énergie dans toutes les directions : sa croissance verticale est traduite horizontalement par la course du cheval et suppose un enfouissement proportionnel des racines. Tout en lui est dynamisme : « L'arbre a été la *première croissance* [...] Aussi, quand notre ambition voudra sa première image dynamique c'est au rêve de cette première croissance qu'elle devra s'adresser »¹¹⁶. Djaout ne se contente pas d'emprunter l'image de l'arbre Touba à la tradition musulmane. L'arbre est littéralement déterritorialisé du discours religieux pour se reterritorialiser dans la poétique de l'auteur. Il révèle ainsi ce que cette image recèle de fascination renouvelée pour l'imaginaire humain primordial.

¹¹⁵ G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Librairie José Corti, Paris, 1948, p. 287. « [le serpent] est le plus terrestre des animaux. C'est vraiment la racine animalisée... » p. 262

¹¹⁶ *Idem.*, p. 311.

La mort ouvre paradoxalement à Menouar un monde d'une vitalité inouïe. Le désir, l'amour cosmique, qu'il pressentait vaguement dans sa jeunesse trouve enfin un monde à sa mesure. Un monde sans barrières où même les morts peuvent dialoguer avec les vivants. Après un parcours jalonné d'embûches, d'oppressions et de soumissions, Menouar accède enfin à la liberté. Sa mort s'apparente à une naissance dans un monde qu'il n'a cessé de rêver¹¹⁷ durant une vie par trop étriquée. Il ne quitte pas le monde mais au contraire l'habite comme jamais. Sa présence est fortement affirmée par son nom qui apparaît au début et à la fin du paragraphe. Dans cette *excipit* le roman s'affranchit des règles de vraisemblance et de référentialité pour dessiner une rêverie dont seul le signifiant poétique peut rendre compte.

L'analyse des rêveries élémentaires des deux personnages fait ressortir une très grande cohérence des images terrestre de Menouar et maritimes de Mahfoudh. Les trajectoires des personnages s'actualisent donc non seulement sur le plan de l'action mais aussi sur le plan de l'imaginaire.

Devenir-animal, devenir-machine

Nous poursuivons notre exploration des chemins de l'imaginaire dans *Les Vigiles* pour nous intéresser aux images d'animalité qui jalonnent le texte. Plus que de simples métaphores nous verrons que l'animal s'impose comme une image nécessaire pour rendre compte de certaines situations. De par leur récurrence et leur cohérence les images d'animalité prennent en charge des fonctions très précises dans le texte. Nous les qualifierons plus volontiers de métamorphose que de métaphore¹¹⁸.

Le devenir-animal est d'abord lié à l'agression¹¹⁹. Nous le constatons avec les multiples comparaisons qui associent le conspirateur Skander Brik à des prédateurs. En les alignant nous obtenons tous les moments d'une dynamique de l'attaque :

« Il est tel un insecte aux antennes ultrasensibles qui se barricade dans sa carapace, mais conserve ses sens en éveil comme autant de pièges. » (p. 49)

« Il attend avec la patience de l'araignée. » (p. 168)

¹¹⁷ « La mort, le sommeil, c'est la même mise en chrysalide d'un être qui doit se réveiller et ressurgir rénové ». *Idem.*, p. 162.

¹¹⁸ « La métamorphose est le contraire de la métaphore. Il n'y a plus sens propre ni sens figuré, mais distribution d'états dans l'éventail du mot. [...] Il ne s'agit pas d'une ressemblance entre le comportement d'un animal et celui de l'homme, encore moins d'un jeu de mots. Il n'y a plus ni homme ni animal, puisque chacun déterritorialise l'autre, dans une conjonction de flux, dans un continuum d'intensités réversible ». G. Deleuze et F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Editions de Minuit, Paris, 1975, p. 40.

¹¹⁹ G. Bachelard, *Lautréamont*, Librairie José Corti, Paris, 1965, p. 9.

« C'est comme s'il [Menouar Ziada] se trouvait devant une bête fauve [Skander Brik] et qu'il lui fallût réagir [...] avant que des griffes ne s'incrudent dans sa poitrine... » (p. 171)

« Ses yeux ressemblent à ceux d'un oiseau de proie. » (p. 173)

« [II] s'acharne comme un chien de chasse qui a flairé l'odeur du sang » (p. 173)

« Skander Brik regarde sa proie [Menouar Ziada] effondrée, défaite, déchiquetée. » (p. 173)

Voici résumée en images animales la chasse à l'homme que mène Skander Brik. A chaque étape, l'animal est invoqué comme l'outil d'une action¹²⁰ : la traque exige les antennes de l'insecte et les pièges de l'araignée ; l'attaque fait pousser des griffes pour agripper sa proie ; enfin le déchaînement de violence invoque le chien de chasse qui agresse arbitrairement sur ordre de son maître en dehors de toute nécessité alimentaire ou défensive. Le dernier exemple montre bien la différence entre la métaphore et la métamorphose. Cette dernière suppose un échange réciproque de qualités entre l'homme et l'animal. L'homme emprunte l'agressivité du chien tandis que le chien s'humanise en détachant cette agressivité du besoin.

Entre l'humain et l'animal se dessine la dynamique d'une agressivité pure, d'une brutalité jouissive, qui caractérise Skander Brik. On le voit filer sans retenue dans cette ligne d'agressivité assumée : « [il] agit comme le criminel qui passe aux aveux, bousculant les derniers remparts de la défiance et de la décence... » p. 166. Devant Menouar Ziada il ne s'embarrasse pas de long argumentaire pour commander son suicide. Ses menaces sont d'une brutalité nue : « Ton nom sera sali à jamais. Tous les avantages dont tu jouis te seront retirés, tes biens seront confisqués. L'opprobre sera jeté sur toi » p. 172. Triomphant de sa proie, aucun remord ne l'effleure, au contraire il s'enivre de sa victoire et on le voit siroter son café en produisant « une sorte de succion érotique » p. 176.

Le rapport de forces qui pouvait se traduire ailleurs par le discours idéologique ou par les barrières administratives apparaît ici sans fard dans toute sa brutalité. Le devenir-animal permet, dans le cas de Skander, d'exprimer au mieux la dynamique de cette violence pure.

¹²⁰ « [Les formes animales] sont induites par les actions. Une action crée sa forme comme un bon ouvrier crée son outil ». G. Bachelard, *Lautréamont*, p. 14.

Face au devenir-prédateur de Skander Brik, se développe un devenir-proie chez Menouar Ziada. Il s'agit plus précisément d'un devenir-insecte. Ces êtres qui sont selon les mots de Menouar « Les plus faibles créatures de Dieu » (p. 215) matérialisent la pure expression du devenir-minoritaire. Son désir de fuir le monde des hommes trouve dans ce devenir-insecte une ligne de fuite salutaire. Menouar pressent la vie des insectes comme « un monde semblable à celui des hommes et parallèle à lui [...] qui lutte pour sa survie, qui ourdit ses intrigues et monte ses pièges. » (p. 15). Ce monde est nocturne et invisible pour les hommes. Il se rapproche en cela de l'univers souterrain évoqué plus haut. D'ailleurs, insecte et enracinement sont intimement liés dans la rêverie de Menouar : « (...) il aurait aimé y reprendre racine [dans la campagne], s'y enfoncer jusqu'à la taille, sentir monter en lui la rumeur des insectes et des germinations » (p. 18) ; ou encore « se réenraciner dans le terreau de l'enfance parmi les plantes et les insectes familiers » p. 55. La rêverie de repos trouve dans le monde minuscule des insectes des trésors d'intimité.

Par ailleurs, ce monde lilliputien dessine pour le rêveur un univers parallèle, il retrouve paradoxalement l'infiniment grand dans l'infiniment petit : « Dès qu'on va rêver ou penser dans le monde de la petitesse, tout s'agrandit. Les phénomènes de l'infiniment petit prennent une tournure cosmique »¹²¹. Voici précisé le lien étroit entre le devenir-insecte et la symbolique de la terre-mère. Devenir insecte c'est vivre enfin au rythme des germinations de la vie souterraine, en cela l'insecte est (pour le rêveur) un être intermédiaire entre le règne animal et végétal. Les exemples d'insectes imitant les formes végétales confirment d'ailleurs cette intuition de rêveur.

L'insecte est un idéal d'intimité, il vit dans un monde difficilement accessible aux hommes, il est invisible grâce à son mimétisme végétal et sa solide carapace est un surcroît de protection. C'est l'existence enroulée sur elle-même d'un animal qui est sa propre maison.

Lisons par exemple la description de Menouar assailli par les menaces de Skander Brik : « Menouar est aussi émacié qu'une gaule de frêne. Tout en lui –la tête, les membres, les doigts en forme d'appendices osseux, la charpente effilée- évoque un insecte. » (p. 172). Devant l'attaque du prédateur Skander Brik, Menouar se recroqueville sur lui-même, il semble recouvert d'une carapace d'insecte qui tient aussi du végétal (gaule de freine).

¹²¹ G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, p. 13.

Par ailleurs, les insectes évoqués dans *Les Vigiles* sont rarement muets, ils possèdent au contraire une multitude de formes d'expression. Qu'il s'agisse de stridulations, de chants des cigales ou de vrombissements d'ailes, le langage des insectes est caractérisé par son aspect continu et monotone. L'auteur parle d'une « multitude de musiques d'insectes » (p. 11) ou encore de « l'antienne des cigales » (p. 205). La terminologie musicale vient humaniser les bruits produits par les insectes. Nous reviendrons plus loin sur la musicalité du règne animal dans le roman.

Dans ses images d'animalité Menouar emprunte aux insectes leurs moyens d'expression. Enfermé dans sa peur et ses soumissions, réduit au silence, il trouve dans le devenir-insecte un mode d'expression de ses désirs bridés. Lorsqu'il trouve dans son enfance le remède de sa peur de la mort : « Tout son corps en est illuminé et commence à vibrer comme un insecte amoureux. » (p. 15) ; plus loin, devant le décret fatal énoncé par Skander Brik, il se met de nouveau à « trembler de tout son corps » (p. 172).

Enfin, durant les dernières heures précédant son suicide, une image complète de sa métamorphose est donnée :

Menouar Ziada aurait aimé que lui poussent [...] des antennes, de élytres chantants comme des lyres, une carapace. Il aurait vécu loin des décrets des hommes, dans la fraîcheur des sous-bois, les branches mobiles des buissons, enroulé sous la pierre en attendant l'heure ou la saison propice. (p. 216)

Nous tenons ici la confirmation de notre postulat, il s'agit bel et bien de métamorphose et non de métaphore. Dans cette dernière image toutes les valeurs associées à l'insecte sont regroupées : Menouar emprunte à l'insecte ses moyens d'expression que sont les *élytres chantants* ; la *carapace* assurant sa protection est doublée par le camouflage des *branches* et de la *pierre*. L'image dessine un monde microscopique et invisible qui échappe aux *décrets des hommes*. En somme, une existence intime *enroulée* sur elle-même.

Mahfoudh Lemdjad quant à lui n'est pas pris dans un devenir-animal mais dans un devenir-machine. Tout son être est porté vers la réalisation de son métier à tisser. Cette invention n'est pas décrite en détail, aucune scène ne montre son fonctionnement, elle est d'ailleurs le plus souvent désignée par l'appellation générique « machine » : 28 occurrences pour *machine* et seulement 5 pour *métier à tisser*. Par définition, une machine est un dispositif permettant la production de mouvement à partir d'un agencement de pièces.

Les pièces physiques de l'invention de Mahfoudh ne sont pas décrites, mais des composantes d'une autre nature sont énumérées. L'invention naît de la conjonction de trois éléments apparemment hétérogènes : Le métier à tisser de la grand-mère, la découverte de la lecture et les études scientifiques. « Ce fut l'année de la découverte des livres que le désir d'invention lui vint lors d'un séjour chez sa grand-mère » (p. 90). Ce désir trouve l'outil de sa réalisation dans le savoir technique qu'acquiert Mahfoudh Lemdjad à l'Université. La machine est donc composée de trois pièces principales : la tradition (grand-mère), la modernité (savoir technique) et la créativité (lecture).

Les trois éléments suscités sont autant de rencontres qui ont marqué le parcours de Mahfoudh. En effet aucun de ses éléments n'est *essentiel* mais résultent au contraire de moments marquants dans une *existence*. Autrement dit, Mahfoudh n'était pas prédestiné à réaliser son invention : la pratique immémoriale du métier à tisser ne lui est pas particulièrement familière (p. 33), il la découvre simplement à l'occasion de ses vacances à la campagne ; la découverte de la lecture est également dû au hasard qui a mis un roman entre les mains de l'enfant ; enfin, sa modeste famille ne l'encourageait pas particulièrement à poursuivre de longues études (son frère aîné met d'ailleurs fin à ses études pour trouver un emploi et subvenir aux besoins de la famille). Ce n'est donc pas *par nature* que Mahfoudh est inventeur mais bel et bien *par désir*. Nous tenons là notre définition du devenir. Le jeune inventeur est entièrement porté vers ce devenir-machine :

Du matin jusqu'au soir, chaque pensée, chaque effort, chaque trouvaille sont pour la machine en train de naître. Il fait corps avec cette machine qui n'en est pas une, avec cette invention qui ne le consacrer pas inventeur (p. 12).

Cette machine n'est effectivement pas une machine au sens mécanique mais un devenir. Ce devenir-machine permet à Mahfoudh d'affronter d'autres machines autrement plus puissantes que sont les appareils d'Etat (administration, police, Parti...) et les conventions sociales (famille, religion...). Autant de machines binaires dont on a étudié le fonctionnement dans la scène de l'interrogatoire.

La machine de Mahfoudh brise les barrières entre le savoir ancestral et la modernité, elle consacre également le rôle primordial des femmes qui sont maintenues dans une position minoritaire. Cela transparaît dans la réaction de mépris qu'affiche le douanier : « Finalement, vous avez inventé un métier de vieille femme » (p. 149). Mais les agents de l'Etat ne s'y trompent pas qui voient dans ce désir d'invention, une activité

potentiellement subversive. Mahfoudh ne développe pas un désir de dissidence particulier. Son projet n'est pas politique mais micropolitique. Il désire tracer une voie en dehors de l'espace strié par l'Etat et ses avatars. C'est en cela que sa machine peut constituer un genre de machine de guerre selon la terminologie deleuzienne : « Nous définissons la *machine de guerre* comme un agencement linéaire qui se construit sur des lignes de fuite. En ce sens, la machine de guerre n'a pas du tout pour objet la guerre; elle a pour objet un espace très spécial, *espace lisse*, qu'elle compose, occupe et propage »¹²².

La fonction de cette machine est de dessiner de nouvelles connexions entre éléments distincts et figés par les appareils d'Etat : homme-femme, modernité-tradition... Elle constitue par son simple devenir une résistance aux institutions. Ce devenir est révolutionnaire en un sens, mais sobrement et secrètement révolutionnaire. Sa constitution en discours, sa reconnaissance, le fige et peut même le tourner au service de l'Etat. C'est ce péril qui se dessine dans les derniers chapitres du roman quand Mahfoudh est reconnu comme *inventeur national*. Voilà que cette machine où coulait son désir de changement devient « une victoire précieuse ajoutée au palmarès [...] des victoires nationales » (p. 190). Comble de l'ironie Mahfoudh Lemdjad est opposé, dans le discours du maire, aux jeunes qui *se mêlent* de politique et *se permettent* de critiquer l'Etat. Ce procédé d'intégration de l'invention de Mahfoudh, et de Mahfoudh lui-même, culmine avec l'attribution d'un terrain. Le jeune inventeur sera-t-il territorialisé à force d'hommages et de récompenses ? La question reste en suspens.

¹²² G. Deleuze, *Pourparlers*, Editions de Minuit, Paris, p. 50.

PARTIE III : TERRITOIRE D'ÉCRITURE¹²³

¹²³ « Le territoire de l'écrivain est d'abord le territoire de l'écriture avant d'être celui de la réalité ». Tahar Djaout, cité par Nora-Alexandra Kazi-Tani, « *L'Exproprié* de Tahar Djaout : Pour un espace de liberté créatrice. » dans *Kaléidoscope critique. Hommage à Tahar Djaout. Vol. 2*, Equipe de recherches ADISEM, Université d'Alger, Alger, 1995, p.139.

Chapitre 1 : De la sobriété

Les Vigiles se distingue des autres romans de Djaout par la grande sobriété de son écriture. Cette écriture serait, un peu vite, cataloguée de « journalistique » ou encore de « témoignage ». Il nous semble que cette écriture est éminemment littéraire et répond à une intention précise de l'auteur. Celle de réaliser un *roman photographique*, selon sa propre expression. Il s'agit concrètement de tendre vers une écriture dénotée où l'auteur s'efface pour laisser place à la multiplicité des discours, autrement dit au dehors du texte.

L'œuvre romanesque ne saurait être réduite à une illustration des opinions politiques de Djaout. L'auteur n'a pas choisi la posture intellectuelle de la dénonciation et de l'engagement formel¹²⁴ dans l'écriture des *Vigiles*. Il a certes affiché ses engagements dans ses articles journalistiques mais nous éviterons précisément de rabattre l'écriture littéraire sur l'écriture journalistique. L'œuvre déborde de toutes parts les opinions de son auteur. L'ambition du demiurge oblige l'auteur à sortir de son individualité pour devenir multiple. L'auteur des *Vigiles* ne prend pas la parole *au nom* d'une collectivité pour défendre *une cause* mais tend plutôt à s'effacer pour laisser la parole aux multiples voix de cette collectivité.

Nous tenterons de démontrer que la sobriété du style dans *Les Vigiles* est le produit d'un travail sur la langue en vue d'obtenir le plus haut degré de transparence ou, selon l'expression de Barthes, d'atteindre « le degré zéro de l'écriture ». Pour ce faire nous analyserons les procédés d'écriture dans l'œuvre en nous éclairant de l'approche barthienne et des profondes méditations de Blanchot sur *L'Espace littéraire*.

L'aspect collectif, polyphonique, du roman sera abordé à la lumière des recherches de Bakhtine qui a consacré l'essentiel de ses recherches à révéler les particularités énonciatives du genre romanesque. Nous emprunterons à cet auteur l'expression de *dramaturgie des discours* pour désigner l'agencement qu'opère l'auteur entre énoncés hétérogènes. L'expression est d'autant plus appropriée que le récit possède une théâtralité certaine. Nous analyserons la savante mise en scène qui permet d'articuler différentes visions et différents énoncés, souvent antagonistes, d'une même société.

¹²⁴ R. Barthes écrit à propos de l'écriture intellectuelle : « En même temps que l'intellectuel se substitue à l'écrivain, naît dans les revues et les essais une écriture militante entièrement affranchie du style [...] Le caractère commun de ces écritures intellectuelles, c'est qu'ici le langage de lieu privilégié tend à devenir le signe suffisant de l'engagement ». R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Œuvres complètes t.1, Editions du Seuil, Paris, 1993, p. 187.

1- Ecriture photographique

Notre postulat de départ sera de prendre à la lettre l'expression dont use l'auteur à propos de son roman¹²⁵. Comment s'actualise cette intention d'écrire un roman photographique ? Nous allons tenter d'y répondre en relevant les particularités de l'écriture des *Vigiles*.

Selon Barthes la notion d'écriture se différencie du style et de la langue. La langue est l'ensemble des possibilités offertes par un code linguistique et le style est constitué des habitudes langagières particulières à un auteur :

L'horizon de la langue et la verticalité du style dessinent donc pour l'écrivain une nature, car il ne choisit ni l'une ni l'autre. La langue fonctionne comme une négativité, la limite initiale du possible, le style est une nécessité qui noue l'humeur de l'écrivain à son langage¹²⁶.

L'écriture, elle, est précisément l'espace de *l'intention*. Elle actualise le rapport de l'écrivain au dehors, au destinataire et, en dernière analyse, à la société :

Placée au cœur de la problématique littéraire, qui ne commence qu'avec elle, l'écriture est donc essentiellement la morale de la forme, c'est le choix de l'aire sociale au sein de laquelle l'écrivain décide de situer la Nature de son langage »¹²⁷.

Voyons comment, dans *Les Vigiles*, les procédés d'écriture réalisent l'ambition photographique de l'auteur. L'écriture dans ce roman se veut une capture de la réalité *hic et nunc*, elle arbore une neutralité dont le degré ultime serait la transparence totale et la parfaite dénotation. C'est en cela qu'elle se rapproche du message photographique à proprement parler :

(...) de toutes les structures d'information, la photographie serait la seule à être exclusivement constituée et occupée par un message « dénoté », qui épuiserait complètement son être ; devant une photographie, le sentiment de dénotation, où si l'on préfère, de plénitude analogique est si fort, que la description d'une photographie est à la lettre impossible.¹²⁸

¹²⁵ Si nous reprenons l'expression de l'auteur c'est seulement dans la mesure où elle résume notre postulat de recherche. La citation du discours d'un auteur n'est certes pas une caution de pertinence. Bakhtine affirme à ce propos : « (...) l'artiste n'a rien à dire sur le processus de son acte créateur, il est en entier dans le produit et il ne peut que nous renvoyer à son œuvre... ». M. Bakhtine, « L'auteur et son héros » in *Esthétique de la création verbale*, Editions Gallimard, Paris, 1984, p. 29.

¹²⁶ R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Œuvres complètes t.1, Editions du Seuil, Paris, 1993, p. 179.

¹²⁷ Et Barthes d'ajouter immédiatement « Mais cette aire sociale n'est nullement celle de sa consommation effective ». *Ibid.*, p. 180.

¹²⁸ R. Barthes, « Le message photographique » in *Communication*, 4^{ème} trimestre, 1961, *Œuvres complètes t. 1*, Editions du Seuil, Paris, 1993, p. 1133

Dans l'œuvre qui nous intéresse la volonté de dénotation se manifeste sur plusieurs plans. Nous analyserons ses implications sur une narration qui se distingue par son instantanéité ainsi que par l'imbrication des voix.

Notons dès l'abord le choix du présent de l'indicatif comme temps de narration. Ce temps donne l'impression que les faits se déroulent sous les yeux du lecteur sans le voile rassurant du passé simple, temps clos généralement utilisé dans les romans. *Les Vigiles* s'inscrit ainsi dans un monde fuyant et inexpliqué qui se découvre petit à petit au gré des actions¹²⁹. Contrairement au passé, le présent narratif n'enferme pas les événements dans l'enchaînement de causes et d'effets orientés vers une fin édifiante. « Le présent est transitoire, fugace, c'est une sorte de continuité éternelle, sans commencement ni fin »¹³⁰.

Cet aspect convient parfaitement aux parcours des deux personnages de premier plan. D'une part l'errance urbaine et les ressassements nostalgiques de Menouar Ziada se terminent dans l'inachèvement d'une phrase annonçant une vie d'outre-tombe (« C'est dans ce souterrain que Menouar... » p. 218). D'autre part les démarches administratives de Mahfoudh, ses succès et ses échecs, ne s'enchaînent pas avec un fort lien de causalité car elles dépendent de l'arbitraire bureaucratique. A la manière d'un Joseph K. dans *Le Procès* de Kafka, Mahfoudh enchaîne des tâtonnements et des tentatives dont il ne connaît pas les conséquences directes. Son parcours s'achève sur un bref chapitre d'un paragraphe qui annonce, dans le style impersonnel d'une dépêche, l'octroi d'un terrain à Sidi-Mebrouk. Dans les deux cas, la suite est laissée à l'appréciation du lecteur. Quels seront les rapports de Mahfoudh avec ses persécuteurs devenus bienfaiteurs ? De quoi sera faite la vie de Menouar après sa mort ? Il s'agit de deux fins ouvertes sur toutes sortes d'interprétations.

L'histoire n'est donc pas relatée dans un récit édifiant, clos et raconté *après coup* (au passé) ; elle est constituée de segments de parcours capturés sur le vif (au présent) et soumis à un lecteur libre qui a tout loisir d'interpréter et d'expliquer à sa guise. Tel est l'intérêt de l'usage du présent qui réduit au minimum la distance entre narrateur, histoire et destinataire. L'histoire est au premier plan et semble presque se raconter

¹²⁹ « [au présent] la littérature devient dépositaire de l'épaisseur de l'existence, et non de sa signification. » R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Œuvres complètes t.1, Editions du Seuil, Paris, 1993, p. 191.

¹³⁰ M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978, p. 455.

d'elle-même, elle « crève l'écran diégétique » pour reprendre une expression de Philippe Lejeune¹³¹.

Le type de narration à son tour rapproche le lecteur de l'action en imbriquant fortement les voix du narrateur et des personnages. Des phrases exclamatives ou interrogatives introduisent les voix des personnages dans la narration sans la médiation du dialogue ou du monologue. Par exemple l'étonnement du jeune Redhouane à propos de son oncle Mahfoudh (« il n'a pas encore de femme à trente ans » p. 59) ou encore le dépit de Messaoud rêvant qu'il a acheté un objet quelconque chez un colporteur (« De quel frivolité n'est-il pas capable ! » p. 48), sans parler des voix de Mahfoudh et de Menouar qui sont présentes tout le long du récit. Cette imbrication des voix sans changement de pronoms ni verbes introducteurs ou ponctuations peut s'apparenter au discours indirect libre, mais la continuité entre les voix est telle que la séparation en devient ardue. Nous parlerons plus volontiers de *zones des personnages*, notion bakhtinienne qui permet de rendre compte de la variété des interactions entre personnages et narrateur, non seulement par le discours indirect libre mais aussi par la présence dans le corps de la narration d'opinions, de jugements, d'expressions ou de registres de langue hétérogènes¹³².

Le statut du narrateur est fluctuant mais la focalisation reste serrée sur les personnages. Le narrateur n'est pas omniscient, il affiche au contraire une incertitude presque systématique. On en jugera par exemple par l'apparition récurrente de parenthèses modalisant le récit du narrateur :

« - Pays, finit par articuler Menouar d'une voix éteinte (signe de fatigue ou d'émotion ?) ... » (p. 22)

« Il est pareil à ce personnage de conte qu'un monstre (un ogre?) dévore en commençant par les pieds... » (p. 215)

« [...] il est seul avec cet homme carré qui doit avoir des yeux de chouette à force de vivre (et de taper à la machine ?) dans la pénombre. » (p. 221)

¹³¹ « [au présent] les signes marquant le rapport du narrateur à l'histoire manquent [...] si bien que l'histoire semble *crever* l'écran diégétique [...] pour venir sur le devant de la scène ». Cité par B. Buffard-Moret dans *Introduction à la stylistique*, Armand Colin, Paris, 2009, p. 46.

¹³² « [les zones des personnages] sont formées par des demi-discours des personnages, par les différentes formes de la transmission cachée du discours d'autrui, par les mots et les expressions dispersées de ce discours, par l'intrusion d'éléments expressifs étrangers dans le discours de l'auteur (points de suspension, interrogations, exclamations). La zone est le rayon d'action de la voix des personnages, mêlée d'une manière ou d'une autre à celle de l'auteur ». M. Bakhtine, *Le discours dans le roman*, traduit et cité par T. Todorov dans *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Editions du Seuil, Paris, 1981, p. 113.

Ces parenthèses de modalisation sont fortement présentes dans les passages rétrospectifs narrés par les personnages (indirect libre). L'incertitude dans ce cas concerne la précision des souvenirs :

« Puis, un jour, il découvrit — il ne se rappelle pas comment (quelqu'un le lui aurait-il dit ?) - que les livres ne servaient pas seulement à instruire et à amuser... » (p. 87)

« Le premier livre qui lui tomba entre les mains [...] avait pour titre Sur les traces des chasseurs (Mahfoudh se rappelle parfaitement le titre mais pas le propriétaire du livre : était-ce son frère ou un copain?). » (pp. 87-88)

« Il avait mis [...] une gandoura blanche comme neige et une jaquette étroite brodée que sa mère avait sortie mystérieusement d'un coffre (avait-elle appartenu à quelque ancêtre guerrier?). » (p. 178)

Incertain de la narration et focalisation interne sont donc en très forte corrélation. Nous pouvons en déduire que les modalisations qui émaillent la narration tout au long du récit relèvent à leur tour des *zones des personnages* évoquées plus haut. Ce type de narration serrée sur les personnages participe de la recherche de neutralité. Le narrateur n'entend pas expliquer les événements avec une distance objective. La neutralité, et non pas l'objectivité, est atteinte par la variété des voix ; elle est le produit de la multiplication des subjectivités.

Présent de narration et imbrication des voix se conjuguent donc pour miner l'omniscience du narrateur. Si le présent nous rapproche de l'action, la multiplicité des voix empêche tout excès d'identification ou de lyrisme. Menouar et Mahfoudh peuvent tous deux passer pour les héros du roman bien qu'étant très dissemblables. Ce récit à deux voix est une manière d'éviter la célébration de l'individu qui menace toute œuvre romanesque¹³³. Les deux parcours s'achèvent d'ailleurs dans une sorte d'entéléchie de l'impersonnel avec un statut du narrateur fortement brouillé et des événements qui se déroulent comme *hors du temps*.

En effet, le récit du parcours de Mahfoudh s'achève sur un très court chapitre nous apprenant que « l'inventeur Mahfoudh Lemdjad » a bénéficié d'un terrain à Sidi-Mebrouk. L'usage du passé composé, le vocabulaire administratif et l'épithète

¹³³ Il s'agit d'une caractéristique qui relie *Les vigiles* à la profonde critique des conventions romanesques qui a jalonné le XX^e siècle. On pensera à titre d'exemple à la position radicale d'un Jorge Luis Borges affirmant par la voix d'un personnage : « A force de nous apitoyer trop sur les malheurs des héros de romans, nous finissons par nous apitoyer trop sur les nôtres ». J. L. Borges, « La fin » in *Fictions*, Gallimard, Paris, 1983, p. 168.

L'inventeur apposée à Mahfoudh dénotent d'une distance qui contraste avec le reste de la narration et éloigne le lecteur du personnage.

Le cas de Menouar est encore plus singulier puisque le récit se termine aux portes de l'au-delà. Après la description minutieuse des douleurs de la strangulation, un dernier paragraphe décrit un village fantastique où le monde des vivants communique avec celui des morts. Cette description n'est pas explicitement reliée à la scène de suicide qui la précède. Le paragraphe s'ouvre sur la phrase « Menouar connaît un village » et se clôt dans l'inachèvement des points de suspension : « C'est dans ce souterrain que Menouar... ».

Le temps *post mortem* de ce paragraphe ne peut plus être le présent de narration ; ou alors ce village est la dernière vision de Menouar avant sa mort. La dernière phrase s'achève précisément avant un verbe, elle indique uniquement un lieu (le souterrain) et un sujet (Menouar). Cette voix qu'on entend au seuil de la mort est soit celle de Menouar soit celle d'un narrateur qui n'est pas seulement omniscient mais littéralement divin.

Ces deux fins inattendues achèvent le récit dans une zone limite qui contraste fortement, tant par l'expression que par le contenu, avec l'ensemble de l'oeuvre. Cette coupure nette laisse en même temps place à une multitude de suites potentielles. Les points de suspension de la phrase finale sont une claire sollicitation au lecteur. Par ce décrochage de la narration, le lecteur est sciemment confronté à l'aspect artificiel des conventions romanesques ; la rupture du contrat de lecture le contraint à décider du sens à donner au récit¹³⁴. Ce n'est plus seulement l'auteur ou le narrateur qui s'effacent, c'est le récit qui s'interrompt pour laisser place au dehors du texte.

Dans la même perspective d'écriture transparente, l'auteur des *Vigiles* use systématiquement de la troisième personne. Ce n'est pas un « il » de détachement objectif, la narration constellée de zones des personnages le prouve suffisamment. Il s'agit, comme nous l'avons noté plus haut, d'une multiplicité de subjectivités.

Le choix de la troisième personne dans *Les Vigiles* marque une certaine différence par rapport aux romans précédents. En effet, *L'invention du Désert* et *L'Exproprié* mettent en scène des individualités fragmentées dont la désignation est fluctuante entre

¹³⁴ « Les lecteurs sont placés à l'intérieur du monde de la fiction, et pendant la durée du jeu, ils tiennent ce monde pour vrai, jusqu'au moment où le héros se met à dessiner des cercles carrés, ce qui rompt le contrat de lecture, la fameuse *suspension volontaire de l'incrédulité* ». A. Campagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Editions du Seuil, Paris, 1998, p. 143.

première et troisième personne (voire deuxième personne) ; *Les Chercheurs d'os* quant à lui est narré à la première personne par un personnage spectateur dont l'individualité s'efface pour laisser place aux événements inouïs qui se déroulent autour de lui. Autant dire que le recours à la troisième personne dans *Les Vigiles* n'est pas une habitude de l'auteur mais bel et bien un choix d'écriture conscient.

L'usage de la troisième personne est, avec la multiplicité des voix, un moyen d'échapper à l'individualisme auquel confine une certaine tradition romanesque. Le personnage dans *Les Vigiles* n'est pas un Moi psychologique, c'est surtout une voix et une perception du monde. On pourrait affirmer, en paraphrasant le philosophe Berkeley, que son existence consiste à percevoir et à être perçu. Cela est d'autant plus vrai dans la société quadrillée des vigiles où chacun surveille et se sent surveillé.

Ce « il » n'est donc pas le signe d'une prétendue objectivité distante, ce sont de multiples « je » qui se manifestent par leurs énoncés et leurs perceptions. Le « il » permet de sortir de la clôture du Moi pour donner à lire des singularités en interaction avec le monde. Djaout se place ainsi dans la droite lignée des romanciers de la modernité tels que Joyce, Faulkner ou Franz Kafka. C'est ce dernier qui affirmait dans son journal être entré en littérature dès qu'il avait pu substituer le « il » au « je » Maurice Blanchot ajoute :

Le *Il* qui se substitue au *Je*, telle est la solitude qui arrive à l'écrivain par l'œuvre. *Il* ne désigne pas le désintéressement objectif, le détachement créateur. *Il* ne glorifie pas la conscience en un autre que moi [...] *Il* c'est moi-même devenu personne, autrui devenu l'autre, c'est que, là où je suis, je ne puisse plus m'adresser à moi et que celui qui s'adresse à moi, ne dise pas *Je*, ne soit pas lui-même¹³⁵.

Nous retrouvons également dans *Les Vigiles* le pronom indéterminé « On » (pas moins de 122 occurrences) qui, outre l'emploi proprement indéfini, désigne tantôt la voix de la société « on parle depuis quelques jours de l'attaque d'un camion chargé de pneus » (p. 51) ; tantôt l'administration « Si on lui refuse son passeport aujourd'hui, il ne voit pas pourquoi on le lui délivrerait plus tard. » (p. 81) ; il sert également d'amorce à la focalisation interne comme dans la scène de la file d'attente au port : « On redevient, d'une file suante et piétinante qu'on était, des êtres humains doués de parole... » (p. 140). Le pronom indéfini On, dérivant du latin *homo* (homme), est susceptible de tous les énallages. Il constitue la limite extrême d'une narration impersonnelle et collective.

¹³⁵ *L'espace littéraire*, Editions Gallimard, 1955, p. 23.

Les personnages dans *Les Vigiles* sont par ailleurs le plus souvent désignés par leur nom complet. L'omniprésence du patronyme, même chez les personnages de premier plan, permet là encore d'éviter l'identification excessive et l'égoïsme romanesques. C'est un moyen de mettre en avant l'être social plutôt que l'être individuel. La présence du nom de famille est bel est bien d'ordre social et non familial. Le rattachement des personnages à leur famille est assez ténu : les parents de Mahfoudh ne sont pas évoqués et son frère lui est devenu étranger ; Menouar quant à lui conçoit sa stérilité comme une *chance* et la mort de sa mère comme une *délivrance*¹³⁶ (p. 206). Djaout est d'ailleurs un critique acerbe de l'institution familiale : « (...) la famille et la mort, sœurs jumelles dont la hantise ligote en nous tous les désirs »¹³⁷.

Le patronyme n'est donc pas le signe d'une inclusion dans la famille mais constitue, ajouté au prénom, le matricule du personnage dans sa société, en somme son état-civil. Cette désignation assure une certaine extériorité à la narration. La désignation se réduit d'ailleurs au prénom dans les scènes de rétrospection/introspection et d'intimité.

En outre, l'onomastique indique à certains égards la nature de personnages : Mahfoudh Lemdjad¹³⁸ signifie en Arabe *protégé des gloires* (référence possible à son attachement aux pratiques ancestrales) ; Menouar Ziada signifie *trop illuminé* ou *illuminé surnuméraire* (la clairvoyance de ce personnage l'empêche de profiter sans remords, et sans inquiétudes, des avantages réservés à sa classe) ; Messaoud Mezayer, littéralement *heureux étroit* (l'étroitesse est une référence claire à l'avarice du personnage)... Les possibilités d'interprétation de la motivation des noms sont, du reste, multiples. Toujours est-il que ces patronymes sont plus autotéliques que référentiels ; surtout si nous les comparons aux noms des personnages dans *Les chercheurs d'os* qui marquent, selon l'usage en Kabylie, l'appartenance à une tribu (Rabah Ouali, Hand Ouzerouk...) ou encore aux personnages historiques présents dans *L'invention du*

¹³⁶ La réaction de Menouar devant la mort de sa mère n'est pas sans rappeler celle de Meursault dans *L'Étranger* d'Albert Camus.

¹³⁷ T. Djaout, *Les chercheurs d'os*, Editions du Seuil, Paris, 1984, p. 184. Il ajoute : « (...) l'acharnement de la famille est plus malfaisant que toutes les légions de l'enfer ! La famille vous harcèle de votre vivant, multiplie les entraves et les bâillons et, une fois mort, s'arrose des droit draconiens sur votre squelette », p. 149.

¹³⁸ Lemdjad est également le nom de Boubaghla (Lemdjad Ben Abdel malek) qui a conduit une importante révolte contre les troupes du général Rondon (1850 à 1854) avec le soutien de la célèbre Fatma N'soumer. Cette référence est une manière d'indiquer le rôle primordial de la femme (Samia et la grand-mère) dans les luttes d'émancipation. L'histoire des révoltes contre le colonialisme n'est, du reste, pas étrangère à Djaout qui évoque la figure d'El Moqrani dès son premier roman.

désert (Ibn Toumert, Ibn Tachfin...) et, dans une moindre mesure, dans *L'Exproprié* (Moqrani, Kahena...) ¹³⁹.

Les indices formels de réduction de l'*ego* se confirment dans les aspirations des personnages à une sorte d'imperceptibilité. Menouar Ziada, nous l'avons vu, aspire à se fondre dans la société de Sidi-Mebrouk puis se réjouit de disparaître dans le souterrain du cimetière du village. Mahfoudh Lemdjad à son tour connaît le même désir d'imperceptibilité quand il s'installe à la terrasse d'un café cherchant à se sentir *citoyen ordinaire et désœuvré* de la ville (p. 131). Par ailleurs, Samia ne manque pas de déplorer chez lui « Une sorte d'absence sans remède » (p. 97). Les deux personnages ne sont pas très enclins à l'épanchement individuel ni à l'égoïsme. Plus qu'un trait psychologique, ce désir d'imperceptibilité peut s'expliquer par la nature de la société dépeinte dans le roman. Tout porte à croire que, dans cette société de surveillance, l'invisibilité est le prix de la liberté. Devenir imperceptible, c'est devenir libre.

Outre les particularités énonciatives que nous venons d'énumérer, l'écriture des *Vigiles* se distingue par une véritable ascèse syntaxique. Les phrases sont le plus souvent minimales avec très peu d'expansions. Le récit avance à un rythme saccadé par petites touches d'impressions fugitives. Là encore, c'est le signe d'une écriture photographique qui se veut plus descriptive que narrative.

Les propositions atteignent un maximum de concision au début des scènes et des chapitres. L'auteur amorce souvent ses descriptions avec des phrases nominales : « Le haut coffre disloqué » (p. 87) ; « Le grouillement enchanteur du souk » (p. 177) ; voire sans déterminants « Bousculades indescriptibles aux Galeries nationales » (p. 50). La phrase nominale est la tournure impersonnelle par excellence. E. Benveniste affirme à ce propos :

Dans la phrase nominale, l'élément assertif, étant nominal, n'est pas susceptible des déterminations que la forme verbale porte : modalités temporelles, personnelles, etc. L'assertion aura ce caractère propre d'être intemporelle, impersonnelle, non modale, bref de porter sur un terme réduit à son seul contenu sémantique.¹⁴⁰

¹³⁹ Pour une étude plus détaillée de l'onomastique nous renvoyons à l'article : « Les romans de Tahar Djaout : la polyphonie comme stratégie discursive » de A. Boualili. Consulté en ligne : www.limag.refer.org/Textes/Boualili/2008Polyphonie.pdf

¹⁴⁰ E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 1, Editions Gallimard, Paris, 1966, p. 159.

En effet, si le présent de narration permet de confondre temps d'énonciation et temps d'énoncé, la phrase nominale libère totalement l'énonciation de l'énoncé. Phrases nominales et absences de déterminants dirigent l'attention du lecteur vers « le décor » au détriment du personnage. L'environnement décrit semble se manifester de lui-même. Plus que sur un simple décor, c'est finalement sur l'espace qu'est portée l'attention. C'est l'interaction entre l'homme et son espace qui est en jeu. Cela est particulièrement manifeste dans le véritable *travelling* cinématographique qui ouvre le deuxième chapitre :

Du café corsé dont l'odeur pénètre comme un spiritueux, la pipe exhalant le tabac parfumé ainsi qu'un vieux passé de résine et de sous-bois, un amas irrégulier de feuilles labourées d'écriture et de schémas : Mahfoudh Lemdjad aime cet univers intime, enclos, ces choses familières, sécurisantes et stimulantes. (p. 27)

L'apparition du personnage arrive en second lieu après la description de son environnement. L'emphase est portée sur les éléments du décor grâce à leur position de sujets dans les propositions successives et par le jeu des déterminants (du café, la pipe, un amas). La perception du personnage poursuit ensuite la description avec la série d'adjectifs subjectifs (intime, enclos, familières...) ¹⁴¹.

Par bien des aspects, la narration se rapproche du discours au détriment du récit. Non seulement par le choix du présent de l'indicatif mais aussi par la présence de modalités théoriquement étrangères au récit comme le doute, l'exclamation, la concession ou l'interrogation (nous l'avons constaté avec les multiples parenthèses qui modalisent la narration). Au lieu de la distance stable et rassurante du récit, le discours permet de varier la focalisation entre la neutralité absolue d'un narrateur impersonnel et l'intrusion impromptue des zones des personnages. On remarque à ce propos la présence dans la narration d'embrayeurs spatiaux et temporels propres au discours : Maintenant (39 occurrences*), aujourd'hui (15 occurrences), ici (7 occurrences), là (43 occurrences). Ces indicateurs déictiques (relatifs au dehors du récit) participent du brouillage des limites entre narrateur et personnages, entre énonciation et énoncé. Nous

¹⁴¹ Le même procédé de liste de notations se retrouve plus loin pour décrire la perception de Sidi-Mebrouk par Mahfoudh avec une suite de phrases nominales : « (...) camions accélérant et rugissant à des heures régulières, klaxons des camionnettes de légumes, motocyclettes et tacots pétaradant, clameurs apaches à la sortie des classes, relents d'eaux usées ou de fruits trop mûrs sur les étals, résine fade des arbres citadins où prédomine l'eucalyptus, odeur forte, écoeurante, révélant la proximité d'une décharge.. » p. 27.

* Nous comptons uniquement les occurrences dans la narration à l'exclusion des dialogues.

sommes littéralement dans l'espace-temps de l'ici et du maintenant, celui de la photographie.

En dernière analyse, l'écriture des *Vigiles* se rapproche de l'écriture blanche dans la mesure où elle se réduit volontairement à l'instrumentalité¹⁴² ; elle s'en distingue toutefois par l'entrelacs de voix qui se tisse sur ce fond de neutralité. Si les tenants de l'écriture blanche aspiraient à évacuer le temps et l'Histoire de leur littérature, Djaout au contraire en fait un instrument d'expérimentation pour mieux comprendre la société de son temps.

Dans un premier mouvement le langage est réduit à la neutralité, *retiré du cours du monde* pour reprendre l'expression de Blanchot¹⁴³ : le présent de narration, les phrases nominales, les descriptions en notations, les tournures impersonnelles... Tous ces procédés participent de l'intention de réduire l'écriture à la dénotation. En ce sens l'écriture des *Vigiles* coïncide avec la définition barthésienne de l'écriture au degré zéro :

... l'écriture au degré zéro est au fond une écriture indicative, ou si l'on veut amodale ; il serait juste de dire que c'est une écriture de journaliste, si précisément le journalisme ne développait en général des formes optatives ou impératives (c'est-à-dire pathétiques). La nouvelle écriture neutre se place au milieu de ces cris et de ces jugements, sans participer à aucun d'eux ; elle est faite précisément de leur absence ; mais cette absence est totale, elle n'implique aucun refuge, aucun secret ; on ne peut donc dire que c'est une écriture impassible ; c'est plutôt une écriture innocente.¹⁴⁴

Seulement, cet instrument neutre de l'écriture blanche ne sert pas, dans le cas des *Vigiles*, à réduire au silence les multiples voix qui l'environnent socialement. Cette *innocence* acquise à force d'ascèse n'est pas au service d'une sortie hors de l'histoire mais offre au contraire l'instrument idoine pour mener une expérimentation sociale au cœur des luttes de son temps. En effet, les procédés que nous avons relevés font office,

¹⁴² « (...) l'écriture neutre retrouve la condition première de l'art classique : l'instrumentalité. Mais cette fois, l'instrument formel [...] est le mode d'une situation nouvelle de l'écrivain, il est la façon d'exister d'un silence ; il perd volontairement tout recours à l'élégance ou à l'ornementation, car ces deux dimensions introduiraient à nouveau dans l'écriture, le Temps, c'est-à-dire une puissance dérivante porteuse d'Histoire ». R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Œuvres complètes t.1, Editions du Seuil, Paris, 1993, p. 218.

¹⁴³ « Ecrire [...] c'est [...] retirer le langage du cours du monde, le dessaisir de ce qui fait de lui un pouvoir par lequel si je parle, c'est le monde qui se parle... » M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Editions Gallimard, Paris, 1955, p. 21.

¹⁴⁴ R. Barthes, *Op cité*, p. 217.

pour reprendre la métaphore photographique, de pellicule vierge sur laquelle viennent s'imprimer toutes sortes d'images et d'énoncés issus de la réalité quotidienne de l'auteur.

Si cette œuvre qui mine les conventions de l'illusion référentielle ne se réduit pas à un témoignage, elle n'en a pas moins prise sur le réel. Nous pouvons même affirmer que *Les Vigiles* est un roman du réel¹⁴⁵. En effet, le roman agit comme révélateur sur des problématiques de son temps comme les difficultés de l'urbanisation, les implications sociales des pénuries, la corruption, le fonctionnement tentaculaire de l'Etat policier... Le roman est même avant-gardiste en ce qu'il dessine les tensions sociales qui mèneront à l'explosion d'octobre 1988¹⁴⁶.

En effet, la société représentée dans les *Vigiles* affiche tous les signes d'un renversement imminent : d'une part une bourgeoisie bureaucratique sur le déclin (les notables de Sidi-Mebrouk contraints de sacrifier l'un des leurs pour survivre) ; de l'autre, une classe moyenne juvénile qui aspire au changement politique (libéral chez Mahfoudh, islamiste chez son frère Younes) et entre les deux une population avide de richesse et de consommation (conséquence de la libéralisation balbutiante de l'économie) que l'auteur nomme *société oesophagique*.

Nous sommes là devant autant de types sociaux, ayant chacun des énoncés qui le caractérisent. Le roman est en grande partie fait de l'étoffe de ces énoncés, de l'entrelacs de ces voix. Seulement, *Les Vigiles* ne cultive pas l'illusion de reproduire le réel, la fiction est assumée comme instrument d'exploration des tensions qui travaillent la société en profondeur. En effet, plutôt qu'un roman du réel, on pourrait plus justement qualifier *Les Vigiles* de roman du social :

La socialisation de la vision signifie que le monde ne se donne pas au texte en tant que réalité brute et de quelque manière essentielle, mais bien en tant que réalité structurée. Ainsi l'écrivain ne vise pas un vaste tout indifférencié mais ce qu'il conçoit d'avance comme un jeu de relations.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Nous reprenons ici l'expression de Jacques Dubois qui lui permet d'aborder le réalisme en littérature hors des limites de l'existence historique du courant littéraire du même nom.

¹⁴⁶ Sur le rapport entre *Les Vigiles* et Octobre 88, Djaout explique : « Mon roman, j'ai commencé à l'écrire fin 87-début 88, c'est-à-dire qu'en octobre 88, cette date très importante pour l'Algérie, le roman était plus qu'à moitié écrit. La conjoncture socio-politique de l'Algérie ayant changé, je n'ai pas voulu faire de réajustements, j'ai continué le roman dans son intention initiale, surtout que j'avais entendu des tas d'écrivains parler de leur roman sur Octobre et je ne voulais pas du tout m'inscrire dans cette optique. ». M-J. Bernard, « De vive voix, paroles de Tahar Djaout » dans *Algérie Littérature/Action*, n. 73-74, 2003, p. 48

¹⁴⁷ J. Dubois, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Editions du Seuil, Paris, 2000, p. 46.

L'écriture photographique est un instrument de connaissance profonde de la société et non un moyen de re-connaissance de « la réalité ». Si elle se rattache au réalisme ou au journalisme c'est sans le déterminisme et l'illusion référentielle du premier et sans le pathétique et la posture intellectuelle du deuxième.

Écriture photographique donc, mais pas au sens de reproduction du réel et encore moins au sens d'image figée. Il s'agit bien plus d'une écriture de l'instantanéité qui tente d'échapper au déterminisme étroit du récit clos ; un roman dont l'inachèvement apparent affirme son ouverture sur le dehors. De plus, la mise en scène souple est obtenue par la multiplication des points de vue, des focalisations et des voix. Plus qu'une description de la société, le roman met en lumières, et fait dialoguer, les différentes perceptions et énoncés qui s'y rencontrent. On pourrait dire que, grâce à la variation des points de vue et des focalisations, le roman nous propose une image en relief de la société.

2- Dramaturgie des discours

Pour rendre la multiplicité des voix qui s'y enchevêtrent, le roman met en scène divers langages qui se croisent et se transforment. L'auteur reprend des langages et des styles extralittéraires mais développe une certaine distance vis-à-vis de ces derniers pour en faire un usage proprement littéraire. Voyons comment l'auteur reprend des formules stéréotypées et réactualise leur sens par des procédés originaux.

L'auteur se plaît à détourner les expressions figées (clichés) d'une façon très particulière. On retrouve les manières habituelles répertoriées par Rifatterre¹⁴⁸ :

-Par substitution : « Inventeur du vendredi » dans le discours de Hadj Mokhtar (p. 50) substituant le vendredi (jour férié en Algérie) au dimanche français.

-Par addition : « noyer le poisson dans l'eau » renforçant l'effet pléonastique de l'expression *noyer le poisson* dans le même discours de Hadj Mokhtar.

-Par commentaire métalinguistique : « Comme l'oiselle a vieilli ! Elle est devenue une poule revêche... » p. 17, commentant la métaphore de l'oiselle utilisée par le beau-père de Menouar.

¹⁴⁸ Etudiant les différents usages du cliché en littérature, Rifatterre distingue quatre modes de renouvellement du cliché : substitutions ; addition ; changement de nature grammaticale et commentaire métalinguistique. Cf. M. Rifatterre, *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, Paris, 1971, pp. 169-170.

-Par changement de nature grammaticale : « prometteurs de lune » (p. 187) pour désigner des notables dont la spécialité est de *promettre la lune* aux citoyens.

Mais l'auteur des *Vigiles* ajoute un nouveau procédé de détournement plus subtil qu'on pourrait appeler détournement par *retranchement de sens*, ou par retour au dénoté. Repérable au plan macrostructural ce procédé décompose le sens d'un cliché pour le réduire à la combinaison des sens dénotés des mots qui le composent.

Soit la périphrase « ceux qui font l'histoire de Sidi-Mebrouk » désignant la bande de Skander Brik. *A priori* l'expression « ceux qui font l'histoire » n'est pas détournée : « faire l'histoire » signifiant *agir dans l'histoire*. Ce sont d'anciens combattants qui ont participé à l'histoire du pays et des notables de la ville qui ont accès aux leviers du pouvoir. Mais en dessous de ce sens de façade, le sens dénoté nous révèle la vraie nature de ces notables. Djaout réduit le verbe Faire à son premier sens : « [latin *facere*] Donner l'être, l'existence à, être l'auteur de ». *Ceux qui font l'histoire* dans le roman sont ceux qui la *fabriquent* de toute pièce en désignant arbitrairement, et selon leur intérêt, les héros et les traîtres. De plus, « l'histoire » n'est pas seulement celle de Sidi-Mebrouk ou du pays, c'est l'histoire du roman lui-même. En effet, les événements du récit se déroulent dans l'espace où s'exécutent les décisions de ceux qui font l'histoire.

L'expression apparaît durant une réunion de crise avec le maire pour sauver les intérêts des notables de Sidi-Mebrouk (troisième chapitre de la deuxième partie). Le narrateur fait ainsi une incursion dans l'espace de décision, autant dire la machinerie qui se cache derrière le théâtre administratif. L'expression apparaît de nouveau durant la cérémonie organisée en l'honneur de Mahfoudh Lemdjad. Ce dernier, écoutant une discussion enflammée autour des licences d'importation de Peugeot 505 SR, passe de l'autre côté de la fabrication de l'histoire et note désabusé : « Ceux qui font l'histoire de Sidi-Mebrouk et de toute sa région ne parlent plus de choses d'utilité publique » p. 195.

Ce sont *ceux qui font l'histoire* qui décident que Menouar est le traître qui finira suicidé et Mahfoudh le héros qui recevra sa récompense (terrain à Sidi-Mebrouk). L'expression « faire l'histoire » est donc détournée à force de dénotation et devient « fabriquer le récit ».

Tahar Djaout ne se contente pas de détourner des expressions de la langue française. Des expressions algériennes sont également détournées avec ce même procédé de retour au sens dénoté. Menouar Ziada hèle par exemple Messaoud Mezayer

en l'appelant « pays » (pp. 21, 22). Mis entre guillemets dans le texte, ce terme est signalé comme étranger : il s'agit d'un calque de l'Arabe algérien « l'bled » dont le sens connoté est « enfant du pays ». Messaoud est certes originaire du même bourg que Menouar mais là encore le sens dénoté est bien plus significatif. Messaoud atteint de cupidité obsessionnelle est à l'image de ce « pays œsophage » dont la plus grande affaire est « la bouffe ». La seule aspiration de ce personnage est d'amasser des objets hétéroclites et de faire des affaires en dehors de toute considération morale. Messaoud est « le pays » au sens propre et le résume dans un rapport métonymique.

Il ne s'agit donc pas de déterritorialiser la langue française pour la reterritorialiser dans les langues d'Algérie. Ces langues sont également retravaillées pour aboutir à une langue transparente.

La langue dans *Les Vigiles* est un peu comme *La lettre volée* de la célèbre nouvelle d'Edgar Poe ; cette dernière échappe aux enquêteurs alors qu'elle est posée en évidence sur la table : elle disparaît à force d'évidence. D'ailleurs le roman joue de cette dissimulation par l'évidence. C'est le cas de Skander Brik, taupe des vigiles, qui prend pour couverture un poste d'appariteur au guichet « renseignements » de la mairie. Sorti de son contexte, le mot « renseignements » dévoile précisément la mission secrète de Skander. Mais le contexte de la mairie nous empêche de le remarquer. De plus, Skander Brik est lui-même « favorisé par son insignifiance apparente » (p. 49) qui lui permet de passer inaperçu.

Tant sur le plan de l'énoncé que de l'énonciation, tout semble se jouer dans une savante dialectique de transparence et de dissimulation. Les figures macrostructurales que nous venons n'énumérer peuvent s'apparenter à de l'ironie au sens de *dissimulation transparente*. Jankélévitch analyse l'ironie en ces termes :

Exprimer pour voiler, mais aussi voiler pour mieux suggérer ; écrire pour être mécompris, mais finalement se faire mécomprendre pour convertir plus efficacement son prochain à ce qu'on croit être la vérité ; voilà l'invisible visibilité, la transparente opacité du masque ironique...¹⁴⁹

Loin de se réduire à l'antithèse l'ironie est l'art du mensonge transparent. C'est un procédé qui permet d'écrire à rebours de l'idéologie dominante, en reprenant ses énoncés pour mieux s'en distancier. La particularité de l'écriture des *Vigiles* est de choisir la clarté pour faire face aux langages dominants. L'auteur fait table rase des

¹⁴⁹ V. Jankélévitch, *L'ironie*, Flammarion, Paris, 1964, p. 66.

connotations imposées pour forger sa langue. Deleuze dirait : « Ecrire comme un chien qui fait son trou, un rat qui fait son terrier. Et, pour cela, trouver [...] son désert à soi. »¹⁵⁰

Sur cette langue transparente, s'imprime une multitude de discours idéologiques. L'auteur se fait, selon l'expression de Bakhtine, « dramaturge » des discours¹⁵¹. Lisons par exemple l'introduction proprement théâtrale de l'article du *Militant incorruptible* :

La scène se déroule dans la salle de séjour, ils parlent de choses et d'autres (toutes les fenêtres sont fermées car de la rue monte un bruit impressionnant de chantier) en attendant l'heure du déjeuner. Tout à coup, Samia, qui feuillette le journal sans vraiment avoir l'air de le lire, s'écrie :
- Mais regarde-moi ça ! (p. 154)

Ce passage, qui précède immédiatement l'article intitulé *Un inventeur national primé à la Foire de Heidelberg*, possède toutes les caractéristiques de l'écriture théâtrale. Les indications relatives au décor ou aux attitudes des personnages sont autant de didascalies : la formule « La scène se déroule... » ; la parenthèse descriptive « toutes les fenêtres sont fermées... » ; l'incise « qui feuillette le journal... ». Ces d'indications scénographiques posent littéralement le décor pour l'introduction du personnage clé qu'est l'article qui changera radicalement la situation de Mahfoudh. Nous sommes devant l'illustration au premier degré de ce qu'est une *dramaturgie des discours* avec l'article en guise de personnage principal.

L'article est un brillant pastiche du journalisme au service de l'idéologie dominante. On remarque notamment sa saturation en terminologie nationaliste : « notre pays », « notre nation », « patriotisme », « jeune professeur national »... L'auteur pousse le pastiche jusqu'au burlesque, à la parodie. Par exemple, le journaliste comparant le prix reçu par Mahfoudh à la victoire de l'équipe nationale de football écrit : « (...) notre victoire se situe sur un terrain au moins aussi prestigieux que celui du gazon artificiel » (p. 155). L'ironie est également en jeu dans cette parodie : l'article se termine par la phrase « (...) d'autres imaginations créatrices ne tarderont pas à se manifester. » et Mahfoudh poursuit sa lecture avec un article dénonçant « des

¹⁵⁰ J. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Editions de Minuit, Paris, 1975, p. 33.

¹⁵¹ « Tout écrivain [...] n'est-il pas toujours « dramaturge », pour autant qu'il distribue tous les discours à des voix étrangères, y compris à « l'image de l'auteur » ainsi qu'aux autres masques de l'auteur ? ». Cité par T. Todorov dans *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Editions du Seuil, Paris, 1981, p. 106.

manifestations provoqués par des groupuscules étudiants » (p. 156). On comprend quel sort est réservé aux imaginations créatrices qui osent (se) manifester.

L'introduction du pastiche de discours journalistique est une façon claire de s'en démarquer. Le rôle de la parodie est justement de démonter la mécanique du discours sérieux. Le langage journalistique contrefait dans ce passage n'a plus uniquement pour rôle de représenter mais devient lui-même objet de représentation. Les didascalies qui le précèdent renforcent cette impression de discours qui *se donne en spectacle*.

Au-delà de la parodie, l'intégration de discours étrangers est au cœur même de l'écriture romanesque. Bakhtine a profondément analysé cette aspect du roman : « Cette image du langage d'un autre et de sa conception du monde représentée en même temps qu'elle représente, est extrêmement typique du roman »¹⁵². On ne saurait donc affirmer, sous prétexte qu'il contient un pastiche d'article, que le roman adopte le style journalistique. C'est même tout le contraire, la parodie naît de l'inadéquation du discours avec son objet. Le langage y est mécanique, répétitif et figé. A la manière de l'effet comique analysé par Bergson, c'est *du mécanique plaqué sur du vivant*¹⁵³. La formule pourrait résumer le rapport entre langage sclérosé de l'idéologie dominante et la réalité d'une société multiple et mouvante. On ne saurait donc dire que nous sommes en présence d'un article journalistique, mais bien plus de l'image d'un article¹⁵⁴.

Outre le discours journalistique, *Les Vigiles* reprend et détourne des discours idéologiques de tous bords : discours dogmatique de Younes, discours administratif des employés de la mairie et du port, discours politique du maire de Sidi-Mebrouk et de son entourage, même le discours des intellectuels qui se perd dans la métaphysique et tourne en bagarre d'ivrognes n'est pas épargné. Ces discours sont repris dans le but même de s'en distancier.

La polyphonie du roman pose le problème de la voix de l'auteur. Le lecteur serait tenté de faire de Mahfoudh Lemdjad, figure du jeune intellectuel, le porte-parole de l'auteur, pour ne pas dire l'incarnation de Djaout. Si elle n'est pas totalement erronée, cette approche est au moins réductrice car elle occulte l'autre voix incontournable du roman : celle Menouar Ziada¹⁵⁵. Tahar Djaout le considère même comme *le personnage*

¹⁵² M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978, p. 405.

¹⁵³ H. Bergson, *Le rire*, PUF, Paris, 1983, p. 29.

¹⁵⁴ Commentant les sonnets parodiques qui ouvrent le roman *Don Quichotte* Bakhtine écrit : « Une parodie peut figurer et ridiculiser les singularités d'un sonnet [...] mais en tout état de cause, nous avons sous les yeux non point un sonnet mais l'image d'un sonnet. » M. Bakhtine, *Idem.*, p. 411.

principal du roman¹⁵⁶. De plus, la poétique de la terre-mère que déploie Menouar Ziada n'est absolument pas étrangère à Djaout. Nous pourrions, même si cela n'est pas l'objet de notre approche, relever des indices biographiques qui rapprochent Menouar de Tahar Djaout : le vieil homme, tout comme Djaout, cotise pour la construction d'une mosquée dans son village natal¹⁵⁷.

Notre approche étant axée sur la multiplicité des voix et des langages dans le roman, on dira avec Bakhtine que « l'auteur (en tant que créateur du roman dans son entier) est introuvable sur les divers plans du langage : il se trouve au centre où s'organise l'intersection des plans qui, à divers degrés, s'éloignent du centre »¹⁵⁸. Quand bien même l'auteur intègre sa propre opinion parmi les énoncés, cette dernière est dialectisée, elle acquiert une extériorité qu'elle n'a pas dans le discours direct ; car dans le roman, plus que dans tout autre genre, tout discours est indirect. Cela est d'autant plus vrai pour un roman à deux voix tel que *Les Vigiles*. Dans sa quête de devenir multiple l'auteur est critique envers tout discours monodique, y compris le sien. L'écriture romanesque, pour accéder à une vérité en deçà des énoncés se doit de mesurer la distance qui sépare les mots des choses.

A la distance entre les mots et les choses correspond la distance entre l'allure qu'affichent les personnages et ce qu'ils sont. Nous avons évoqué les policiers qui ressemblent à des diseurs de bonne aventure et les administrateurs qui se donnent des airs autoritaires proportionnels à la vacuité de leur fonction. Plus généralement, la narration met fréquemment l'accent sur les attitudes incongrues, ou caricaturales, des personnages : c'est Skander Brik qui parle à voix basse et prend des allures confidentielles dans un café pourtant vide (p. 111) ; c'est Menouar qui profite de l'attention de Messaoud pour retarder, jusqu'à l'exaspération de son interlocuteur, la révélation de l'arrivée d'un « intrus » dans la ville (p. 23) ; c'est encore Messaoud qui vend sa marchandise à perte dans le seul but de prendre des clients à son fournisseur (p. 26)... A chaque fois la distance entre l'attitude et l'intention est mise en avant de la même manière que la parodie met l'accent sur la distance entre les mots et les choses.

¹⁵⁵ C'est d'ailleurs la lecture que suggère le paratexte. La présentation de l'éditeur est totalement axée sur Mahfoudh Lemdjad. Menouar Ziada est désigné très allusivement : « Pour endosser l'erreur, il faudra bien trouver un bouc émissaire ».

¹⁵⁶ « (...) au fur et à mesure de l'écriture je m'étais rendu compte que le personnage qui s'appelle Menouar Ziada [...] était finalement le personnage principal. D'ailleurs, c'est par lui que le roman commence et c'est par lui qu'il se termine. ». M-J. Bernard, « De vive voix, paroles de Tahar Djaout » in *Algérie Littérature/Action*, 1997, p. 48

¹⁵⁷ Voir le témoignage de Omar Belhouchet dans le documentaire *Shooting the writer* réalisé par la BBC

¹⁵⁸ M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978, p. 408

Le roman décrit aussi un monde où les langages, tous les langages, perdent leur efficacité ; un monde de signes déficients ou mensongers où le signifiant rate continuellement son signifié. Ce procédé est parfaitement illustré par une ruse de Messaoud qui consiste à intervertir les étiquettes de prix sur les pots de confiture pour bernier les vendeurs aux Galeries nationales (p. 51). Devant ces langages « frelatés » l'auteur est en devoir de forger une langue neuve qui échappe à la corruption généralisée des langages. Comme le dit si justement Mikhaïl Bakhtine : « La conscience créatrice se tient comme à la lisière des langages et des styles »¹⁵⁹.

¹⁵⁹ *Idem.*, p. 418.

Chapitre 2 : Invention de la mémoire

Pour articuler l'énonciation collective et la sobriété relevées précédemment, nous approfondissons notre exploration de la langue djaoutienne. Nous élargirons notre perspective à l'ensemble de l'œuvre romanesque et poétique de Djaout afin de mieux appréhender les spécificités de la langue dans *les Vigiles*. Il nous apparaîtra que la limite est très poreuse entre l'écriture poétique et l'écriture romanesque.

Pour parvenir à une énonciation non individuelle, l'auteur œuvre à neutraliser la langue. Cela en la libérant de l'idéologie qui la sous-tend. Libérée même de la communication, elle devient pure expression, « cri ininterrompu » (p. 54). Nous analyserons à cet effet l'importance des chants et des musiques (humaines et animales) dans l'œuvre. Nous suivrons l'auteur dans sa quête d'expression jusque dans la limite extrême du silence. En ce point où l'écriture devient *aphone* pour dire l'indicible.

Nous verrons par ailleurs comment le métier à tisser matérialise l'idéal poétique de Djaout en tant que producteur d'un tissu/texte constitué de fils multiples réinventant des symboles immémoriaux. Ces signes *enchanteurs* sont une des matérialisation de la langue à (ré)inventer. Nous analyserons les valeurs symboliques attachées au métier à tisser dans le roman, en relevant le substrat culturel maghrébin en général, kabyle en particulier, qui transparaît.

Nous étudierons enfin les traces de la littérature orale « traditionnelle » dans l'écriture « moderne » de Djaout. Nous confirmerons sur ce plan l'originalité d'une écriture où *invention* et *mémoire* concourent à subsumer toutes les contradictions de surface.

1- Vers une langue déterritorialisée

Entre la multiplicité des langages, la narration adopte une langue de la transparence. Visant la dénotation, l'auteur réduit sensiblement l'usage des xénismes (arabes ou kabyles) en comparaison avec ses précédents romans. A. Boualili note à ce propos :

Les vigiles se présente comme un texte français et non pas francophone. Les écrivains maghrébins ont l'habitude de faire parler leurs personnages dans leurs langues maternelles qu'ils traduisent ensuite. Toutefois, ce texte déroge à la règle : il donne l'impression que la langue maternelle du personnage central [...] est le français.¹⁶⁰

En dehors de quelques exceptions, les personnages semblent parler un français standard, la narration elle-même use d'une langue moyenne sans fioritures et sans sophistication rhétorique. Certes cette langue n'imité pas l'arabe ou le kabyle mais elle ne s'apparente pas non plus au français de France.

L'affirmation que *Les Vigiles* est un texte Français et non francophone nous semble donc hâtive. Si l'auteur ne multiplie pas les mots et tournures exotiques, il ne s'en approprie pas moins la langue. Mais l'appropriation ici n'est pas identitaire ou nationale. L'auteur se forge plutôt une langue instrumentale à la mesure de son entreprise photographique. Il s'agit d'une langue tout en dénotation qui s'éloigne autant du français de France que de l'Arabe et du kabyle. Là encore c'est la sobriété qui prime. Rester, pour reprendre la formule de Bakhtine, à *la lisière* des styles et des langues et neutraliser jusqu'à son propre style individuel. La multiplicité ne peut s'atteindre qu'à ce prix.

Les deux freins à l'énonciation collective sont d'une part l'individualité et de l'autre la revendication identitaire. Une écriture *identitaire* serait l'exact opposé d'une ouverture à la multiplicité. La langue des *Vigiles* vise une énonciation collective mais qui ne relève pas d'une collectivité identitaire ou nationale. La collectivité n'est plus une revendication mais un devenir. « Il se voit multiple, se bagarre »¹⁶¹ écrivait déjà

¹⁶⁰ A. Boualili, « Les romans de Tahar Djaout : la polyphonie comme stratégie discursive ». Consulté en ligne : www.limag.refer.org/Textes/Boualili/2008Polyphonie.pdf

¹⁶¹ A. Bererhi analysant l'incipit de *L'Invention du désert* affirme : « 'Je', unité perdue, éclatée n'est plus perceptible que par fragmentation multiple... ». « Entre vide et plénitude : le délire voyageur dans *L'invention du désert* (Tahar Djaout) » in *Kaléidoscope critique, Hommage à Tahar Djaout*, Volume 2,

Djaout en incipit de *L'invention du désert*. La multiplicité consiste à trouver le devenir collectif en soi. Non pas parler au nom d'une collectivité ou imiter son langage, mais se dessaisir de son identité personnelle pour devenir multiple. Ce devenir multiple par la langue est parfaitement décrit dans un passage des *Vigiles* à propos du chant incessant des insectes à Sidi-Mebrouk :

« Les stridulations des insectes [...] émis par des générations sans nombre qui se relaient pour que le cri demeure ininterrompu » p. 54.

Collective, la langue devient ce *cri ininterrompu* indépendant du sujet d'énonciation (*générations sans nombre*). On ne peut s'empêcher de penser à ce propos à l'affirmation de Blanchot : « Je rend *sensible*, par ma médiation silencieuse, l'affirmation ininterrompue, le murmure géant sur lequel le langage en s'ouvrant devient image... »¹⁶². Ce langage ouvert est précisément ce qu'il nomme *espace littéraire*. Ce *cri ininterrompu* est l'image d'une langue purement expressive, libéré de la fonction de communication : « (...) l'énoncé fait partie d'un agencement collectif, d'une plainte collective, sans sujet d'énonciation qui se cache ou qui déforme. Pure matière mouvante d'expression. »¹⁶³

Comment actualiser ce langage collectif où l'auteur disparaît individuellement pour s'ouvrir à la multiplicité ? La première manière de Djaout était de multiplier les références, les connotations et les langues. C'est par exemple le style éruptif et foisonnant de *L'Exproprié* où le français se mêle à l'arabe au kabyle, voire à l'anglais et à l'espagnol. Mais dans ce premier roman déjà le personnage-narrateur affirmait face au Missionnaire :

Je ne crois pas [...] à la langue que j'utilise pour vous parler, en attendant l'invention d'un système de communication aphone qui me délivrera de cette subordination où vous me tenez.¹⁶⁴

L'enjeu en effet est de sortir la langue des conventions, et des mots d'ordres, qu'elle contient et qui sont autant de moyens de contrôle¹⁶⁵ : déterritorialiser le langage. La seconde manière qui s'affirme progressivement dans l'œuvre romanesque de Djaout est celle de la sobriété. Plutôt que de saturer la langue de nouvelles significations, il

Equipe de recherches ADISEM, Université d'Alger, Alger, 1995, p. 76.

¹⁶² M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Editions Gallimard, 1955, p. 22.

¹⁶³ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Editions de Minuit, Paris, 1975, p. 119

¹⁶⁴ T. Djaout, *L'Exproprié*, SNED, Alger, 1981. Cette phrase disparaît dans la seconde version du roman éditée en 1991 (la même année que *Les vigiles*) chez François Marjault.

¹⁶⁵ « Créer a toujours été autre chose que communiquer. L'important ce sera peut-être de créer des vacuoles de non-communication, des interrupteurs pour échapper au contrôle ». G. Deleuze, *Pour parler*, Editions de Minuit, Paris, 1990.

s'agira au contraire de la neutraliser en la maintenant dans la dénotation. C'est la langue des *Vigiles* qui déterritorialise le français sans pour autant le reterritorialiser dans une imitation des parlers algériens.

La philosophie de Gilles Deleuze nous éclairera pour l'analyse de cette langue avec les réflexions sur l'oeuvre de Kafka qui lui ont permis de formuler sa conception de la littérature mineure :

Opter pour la langue allemande de Prague, telle qu'elle est, dans sa pauvreté même. Aller toujours plus loin dans la déterritorialisation... à force de sobriété. Puisque le vocabulaire est desséché, le faire vibrer en intensité. Opposer un usage purement intensif de la langue à tout usage symbolique, ou même significatif, ou simplement signifiant. Arriver à une expression parfaite et non formée, une expression matérielle intense.¹⁶⁶

Cette définition ne saurait être calquée sur la langue de Djaout ; pourtant on retrouve dans *Les Vigiles* ce même mouvement de déterritorialisation par la sobriété. Nous l'avons noté, les dialogues semblent se dérouler en Français sans d'autres langues surajoutées : Mahfoudh se fâche parce qu'un policier le tutoie, Younes pose l'énigme du grand D et du petit d (Dieu et le diable) alors que le vouvoiement comme la majuscule sont étrangers aux langues d'Algérie.

La langue des *Vigiles* se distingue également par une préférence marquée pour les hypéronymes : « La capitale », « le pays », « la fête religieuse », « la religion » pour l'Algérie, Alger, l'aïd et l'islam. Cet usage de mots génériques est nouveau dans l'oeuvre romanesque de Djaout, les oeuvres précédentes foisonnaient de références à des lieux ou personnages historiques : *L'Exproprié* par exemple multiplie les appellations pour un même lieu (« Toubkal/Aurès /Matmata »¹⁶⁷) pour déjouer tout ancrage particulier et généraliser le propos à tout le Maghreb. *Les Vigiles* déjoue également l'ancrage mais au lieu de multiplier les appellations il recourt plus volontiers au générique¹⁶⁸. La langue des *Vigiles* déterritorialise donc le texte par une distanciation référentielle.

Plus profondément, nous observons dans les *Vigiles* des lignes de fuite de l'écriture où la langue se libère non seulement des référents mais aussi du signifié. Ainsi l'omniprésence des chants et de la musique. Plus qu'un élément de décor ces sons

¹⁶⁶ G. Deleuze et F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Editions de Minuit, Paris, 1975, pp. 34, 35.

¹⁶⁷ T. Djaout, *L'Exproprié*, SNED, Alger, 1981, p. 88.

¹⁶⁸ Signalons par ailleurs que l'hypéronyme « la capitale » est la traduction littérale du terme dont usent les algériens pour désigner Alger (el âassima), il en va de même pour les tunisiens.

évoquent la possibilité d'un « langage » libre de toute territorialisation : « (...) la musique l'arrache, le soulève, le propulse sur une autre terre... » (p. 57). Tel est l'effet de la musique sur Mahfoudh. Elle apporte à ce personnage un réconfort et renouvelle ses forces. La musique intervient d'ailleurs aux moments de faiblesse où Mahfoudh est « incapable même de prendre un livre » (p. 43). Si la lecture exige un effort de déchiffrement (cf. découverte de la fiction romanesque dans le chapitre *La Maison de l'Aventure*), la musique, elle, emporte l'auditeur sans le filtre du décodage et de l'interprétation. C'est un langage d'une intensité supérieure. La musique permet également de réorganiser, et d'habiter, le temps et l'espace : « meubler son temps » (p. 56). A chaque fois la musique propulse vers une autre terre, c'est une force contre le chaos du monde en perte de sens (spatial et sémantique) décrit dans *Les Vigiles*.

La musique, comme le démontre Deleuze avec son concept de Ritournelle, entretient un profond rapport avec l'espace : « (...) l'oiseau qui chante marque ainsi son territoire, les modes grecs, les rythmes hindous sont eux-mêmes territoriaux [...] La ritournelle [...] emporte toujours de la terre avec soi, elle a pour concomitant une terre, même spirituelle »¹⁶⁹, une *autre terre* dirait Djaout.

La musique permet donc simultanément de se créer un centre rassurant, d'habiter l'espace (*meubler son temps*) et de s'ouvrir aux forces cosmiques (*l'autre terre*).

Lorsque la musique est vocale, elle évoque encore le voyage avec les chants kabyles de l'exil que traduit librement Djaout. Les deux chants présents dans le texte évoquent un partenaire exilé. Ecrits en italiques, ils se détachent formellement du corps narratif et sont disposés à la manière d'un poème : alignement centré et vers séparés par des sauts de ligne.

Le premier est chanté par Aliouate durant les derniers préparatifs de l'embarquement des enfants sur leur navire de fortune. Il est présenté comme un « chant célébrant la traversé » :

Etourneau voyageur
Suis le sillage du navire
Et demande à mon aimée
La cause de son escapade. (p. 95)¹⁷⁰

¹⁶⁹ G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux*, Les Editions de Minuit, 1980, pp. 383-384

¹⁷⁰ Le chant original interprété par Chrifa donne :

“Ah a ya zarzour
Tebëit ghel vavour
Ines iwacu iyyighur”

L'oiseau messager est une figure incontournable des chants d'exil, plus d'un chant développe le désir de devenir oiseau pour se poser auprès de l'être aimé. L'oiseau est l'incarnation du voyageur sans limites qui échappe aux frontières humaines et aux barrières naturelles. « Grâce à ce médiateur imaginaire qui, d'un battement d'ailes, relie un piton kabyle à une banlieue européenne, le poète débride son imagination »¹⁷¹

Le navire quant à lui résonne avec l'invention des enfants et matérialise à son tour le voyage avec l'allitération des *s* (suis, sillage) évoquant le glissement du bateau sur l'eau. D'ailleurs le chant évoque précisément chez Mahfoudh l'image d'une « mer étale et infinie ». La musique là encore transporte vers une *autre terre* : « le chant [...] annonçait des terres opulentes et parfumées » (p. 95).

Soulignons que Djaout choisit parmi les chants d'exil des vers qui émanent de la femme restée au pays. En effet les voix de l'homme exilé nostalgique du pays natal et de la femme esseulée sont les deux principaux énonciateurs de la poésie de l'exil. La voix de la femme évoque l'espace inconnu où vit l'être aimé, elle correspond mieux à l'envie d'ailleurs qui habite les personnages. Les chants de femmes, *Izlan*, possèdent également cette particularité de jouir d'une liberté inouïe dans la société kabyle traditionnelle. Considéré comme genre *mineur*, l'Izli se distingue par une expressivité exceptionnelle. Tassadit Yacine le formule en ces termes : « Le mode habituel de cette expression c'est le cri, l'appel nu d'une seule voix, ou le chant qui jaillit pour le seul plaisir de rendre la joie de vivre, de donner, d'être à l'unisson, de créer, de crier du plaisir enfin. »¹⁷²

Le fait que ce soit le jeune Aliouate qui entonne ce chant féminin n'est pas déplacé. En effet, bien des chanteurs masculins, à partir de Cheikh El Hasnaoui, ont chanté le désarroi de la femme esseulée¹⁷³.

L'autre chant, évoqué cette fois par Menouar, est une des rares plages de plénitude dans la rudesse son d'adolescence. Le vieil homme se remémore avec émotion la veuve Khadra chantant :

Epargne le soleil torride
Au travailleur vaillant
Qui trime loin de moi. (p. 204)¹⁷⁴

¹⁷¹ Youcef Nacib, *Anthologie de la poésie kabyle*, Editions Andalouses, Alger, 1993, p. 67.

¹⁷² Tassadit Yacine, *L'izli, ou l'amour chanté en Kabylie*, Editions Alpha, Alger, 2008, p. 57.

¹⁷³ « L'artiste a besoin de voix-relais, de voix compensatoires aux multiples et profondes absences [...] L'artiste-chanteur se crée et crée des instances vocales qui prennent vie dans les espaces mélodiques de son répertoire ». Rachid Mokhtari, *La chanson de l'exil. Les voix natales (1939-1969)*, Casbah Editions, 2001, p. 64.

Là encore le chant résonne comme la promesse d'un ailleurs. Les images se succèdent dans l'esprit de Menouar : « horizons insoupçonnés » ; « matins euphoriques » ; « voyages rudes mais pleins d'agréments » ; « terre picotée de pluie » (p. 205). Ce chant fait voyager Menouar dans le temps et l'espace. Son souvenir évoque chez lui un paysage caniculaire ; mais il se rend vite compte que Khadra ne l'avait peut être jamais chanté en été. C'est « le soleil torride » de la chanson qui « imposait l'idée de saison chaude ». La musique a donc ce pouvoir d'abolir la frontière entre réel et imaginaire et les paysages surgissent du chant de Khadra.

La musique est également associée à « l'antienne des cigales ». Le terme musical d'*antienne* (verset chanté) appliqué au chant des cigales brouille les lignes de séparation entre musique et sons de la nature. La musique ne serait pas uniquement un art et un langage humain, elle émane de la nature elle-même. Ailleurs les alouettes produisent des « trilles louangeurs » (p. 198) ; Mahfoudh est charmé par « sérénade désaccordée » (p. 37) et « l'aubade de ses voisins chanteurs [les oiseaux] » (p.36) ; Menouar entend des « musiques d'insectes » (p. 11) et s'il se transforme en insecte, ses élytres chantent « comme des lyres » (p. 216)...

La terminologie musicale revient avec insistance pour qualifier les sons d'animaux. Reprenant les conceptions du compositeur Olivier Messiaen (auteur du *Catalogue d'oiseaux* et des *Chants de terre et de ciel*), Deleuze écrit : « (...) la musique n'est pas le privilège de l'homme : l'univers, le cosmos est fait de ritournelles »¹⁷⁵. Chez Djaout, la terminologie musicale ne sert pas à indiquer que les oiseaux sont musiciens *comme les hommes*. C'est même le contraire : la musique est un langage qui dépasse l'homme et le replace dans la nature parmi ses *voisins* animaux.

Tous ces chants de la nature ont en commun d'être produits par des groupes d'animaux. La notion de multiplicité est d'ailleurs fréquemment associée à la musique de la nature : « orchestre logé dans les branches » (p. 37) ; « symphonie multicolore » (p. 131) ; « multiples pépiements » (p. 199)... Cette énonciation collective nous ramène au « cri ininterrompu » à qui la mort et la vie individuelle sont indifférentes. « La

¹⁷⁴ Ce chant intitulé d'exil *Aras thili* (fais-lui de l'ombre) a été interprété par Ldjida tamoqrant avant d'être popularisé par les interprétations de Maatoub Lounes et d'Idir. Le refrain dit : « *Ih arras thili/ Arras thili/ I win ikhedmen felli* ». On peut le traduire par : « Fais de l'ombre, fais de l'ombre à celui qui trime pour moi. »

¹⁷⁵ G. Deleuze et F. Guattari, *op. cité*, p. 380.

musique, écrit Deleuze, est traversée de toutes les minorités et pourtant compose une puissance immense »¹⁷⁶.

Ce chant est finalement celui de tout ce qui vit et son écoute libère les forces vitales de l'homme. Quand Menouar écoute *la terre chanter*, son âme *s'affranchit des pesanteurs* (p. 199). Plus qu'un simple agencement de sons ce chant semble désigner l'harmonie cosmique (à la manière de la « musique des sphères » de Platon) qui se ferait langage, qui deviendrait compréhensible pour l'homme. Les images produites par le chant de la terre s'étoffent et la richesse vertigineuse de la nature étourdit l'adolescent. Les adjectifs se suivent pour affirmer la vie débordante de la nature au printemps : « La nature luxuriante, lumineuse, juteuse et affriolante... » (p. 200). La rêverie se poursuit et tourne à l'image sexualisée de la terre : « Elle [la terre] quémandait une gigantesque semence telle une femme atteinte d'hystérie » (p. 200). L'image sexuelle n'est pas de l'ordre du fantasme, elle est consubstantielle à toute mythologie cosmique. Pierre Bourdieu, commentant les chants d'amour kabyles, note que les images sexuelles inscrites au cœur de la langue mythique ne sont pas séparées de leur socle cosmique¹⁷⁷. Il ne s'agit donc pas tant de fantasme mais de polysémie inhérente à la mythologie cosmique. Le chant de la terre ne relève pas du langage, du code musical. Il est un pur flux de désir qui peut s'exprimer sur un plan sonore, visuel, voire sexuel.

Afin de démontrer que ces images ne sont pas fortuites ou purement décoratives, nous citerons un texte poétique de Djaout qui use d'images similaires pour évoquer le chant de la nature :

Et ce chant nu de grive
Changeant la brume en sel
- multiplier les attouchements
d'herbe
pour faire émerger un abysse
plus luxuriant que ton ventre-¹⁷⁸

L'expression « chant nu de grive » évoque dès l'abord un chant d'une extrême sobriété, un chant dépouillé et sans ornements : dans le sens que prend cet adjectif dans l'expression « mur nu » par exemple. Ce chant a la vertu de transformer la brume insaisissable en sel solide, de dire l'indicible. Son et image sont en étroite corrélation.

¹⁷⁶ *Idem.*, p. 368

¹⁷⁷ T. Yacine, *L'Izli ou l'amour chanté en Kabylie*, Alpha Editions, 2008, préface de Pierre Bourdieu, p. 14.

¹⁷⁸ T. Djaout, *Solstice barbelé*, Editions Naaman, Ottawa, 1975

Là encore, comme « le chant de la terre » de Menouar, la nature est sexualisée avec les « attouchements d’herbe » ; le « ventre luxuriant » et la nudité du chant qui indique cet aspect dès le premier vers. L’adjectif « luxuriant » dénotant d’une vie surabondante se retrouve d’ailleurs dans les deux textes.

Le chant de la nature est l’exemple, et l’idéal, d’un langage libérateur qui affranchit l’homme de tous ses asservissements, de tous les contrôles. Djaout-poète écrit dans *Pérennes*¹⁷⁹ :

« mais l’homme que les chaînes achèvent
le désir de chant le recommence ».

Cette quête d’un langage *antébabélien* n’est pas le propre du genre poétique. Il existe une profonde cohésion entre l’œuvre poétique et romanesque de Djaout. « Le sang de la création poétique est partout le même » pour reprendre la métaphore de Léo Spitzer¹⁸⁰.

Si l’on pousse plus loin la ligne de fuite du langage transparent nous aboutissons au silence. En effet, le silence est l’aboutissement de toute écriture en quête de transparence. Blanchot écrit, commentant *Le degré zéro de l’écriture* : « Ecrire sans ‘écriture’, amener la littérature à ce point d’absence où elle disparaît [...] c’est là ‘le degré zéro de l’écriture’, la neutralité que tout écrivain recherche délibérément ou à son insu et qui conduit quelques-uns au silence »¹⁸¹.

Chez Djaout cette sortie de la langue par le silence pourrait être intitulée *écriture aphone*. Cet adjectif peu usité revient très régulièrement chez l’auteur pour désigner le langage à inventer afin de dire l’indicible. Dès son premier recueil, Djaout use déjà de cet adjectif dans une sorte de manifeste poétique intitulé *Verbe* et dédié à Nabile Farès :

Et je bégaie
MOI L’APHONE
un semblant de protestation
contre le cercueil prématuré
gros de mes syllabes rétrogrades¹⁸²

Dans *L’exproprié* le personnage aspire à son tour à l’invention d’un « système de communication aphone »¹⁸³ qui lui permettra précisément d’échapper au contrôle idéologique dans lequel le maintient la langue de ses maîtres.

¹⁷⁹ T. Djaout, *Pérenne*, Editions Le temps des cerises, Paris, 1996.

¹⁸⁰ L. Spitzer, *études de style*, Editions Gallimard, Paris, 1970, p. 60.

¹⁸¹ M. Blanchot, *Le livre à venir*, Editions Gallimard, Paris, 1959, p. 252.

¹⁸² T. Djaout, *Solstice barbelé*, Editions Naaman, Ottawa, 1975

¹⁸³ T. Djaout, *L’Exproprié*, SNED, Alger, 1981.

Dans *L'invention du désert*, l'ancêtre revenu de son pèlerinage est frappé de mutisme : « (...) il devient aphone. Il dit un jour à ma mère que les oiseaux parlaient pour lui, que les cigales criaient pour lui, que les criquets chantaient pour lui et qu'il n'avait rien à ajouter à tout cela. »¹⁸⁴

Dans la nouvelle intitulée *Le Reporter*, le journaliste, subjugué par la nature tropicale, est incapable d'écrire. Parlant du début de l'article qu'il projetait d'écrire il avoue : « (...) j'ai fini par le voir et le connaître à tel point que je me demande s'il est vraiment utile et nécessaire que je l'écrive »¹⁸⁵.

On pourrait encore multiplier les exemples dans l'oeuvre de Djaout où le langage laisse place au silence devant l'impossibilité de toute expression.

Dans *Les Vigiles* le silence affecte Hassan Bakli, seul véritable ami de Mahfoudh. Ce personnage fait office de grand frère pour Mahfoudh qui aime à le retrouver dans le bar du *Scarabée*. Quand ils se retrouvent enfin, les deux personnages n'échangent aucun mot : « Ils n'ont pas besoin de se parler. Entre eux, c'est une vieille, intense et pudique amitié » p. 70. La communication qui s'établit entre les deux hommes est plus « intense » que la parole. Le silence de Hassan contraste avec l'incessant bavardage de la faune d'intellectuels qui peuple le bar. Coupés de leur rôle dans la société ces derniers se complaisent dans la logorrhée stérile. C'est comme s'il se refusait d'user du même langage impuissant de ces pairs. Puisque la parole est figée et coupée de l'action, Hassan la refuse et garde farouchement le silence.

Il est dit par ailleurs que ce professeur de physique ne travaille plus en attendant de subir « un recyclage linguistique » (p. 29). On pensera bien sûr à la politique d'arabisation de l'enseignement adoptée par l'Etat algérien et qui impliquait de former les enseignants (jusqu'alors francophones) à l'arabe, exemple parlant du rapport étroit entre langue et pouvoir. Mais ce « recyclage linguistique » n'est sans doute pas étranger à l'aphonie de Hassan. C'est comme si l'on avait subtilisé sa langue pour lui en fabriquer une nouvelle plus apte à communiquer les nouveaux mots d'ordre. Son silence-résistance n'est pas sans rappeler le *système de communication aphone* de *L'Exproprié*. Autrement dit le moyen d'échapper au contrôle et au dressage idéologique par la langue.

¹⁸⁴ T. Djaout, *L'Invention du désert*, Editions du Seuil, Paris, 1987, p.75.

¹⁸⁵ T. Djaout, *Les rets de l'oiseleur*, ENAL, Alger, 1984, « Le reporter », p. 25

Le choix du silence est également adopté par Mahfoudh durant la cérémonie finale au milieu des discussions politico-mercantiles des notables de Sidi-Mebrouk. Il s'acquitte de son discours comme d'une obligation qui lui permettra de regagner sa table et son anonymat. Il ne se fait pas d'illusions sur la réception de ses paroles par l'auditoire. Il est conscient que le discours n'assure plus aucune fonction de communication. Quels que soient ses mots, il sait que ses auditeurs « réagissent [...] de la seule manière qu'on attend d'eux : en applaudissant. » (p. 193). Le langage, dans ce cas, ne sert plus à communiquer mais à commander. On pourrait dire avec Deleuze que « L'unité élémentaire du langage –l'énoncé-, c'est le mot d'ordre [...] Le langage n'est même pas fait pour être cru, mais pour obéir et faire obéir »¹⁸⁶. La seule attention possible serait peut-être une curiosité pour *le timbre et le débit de sa voix*. Mahfoudh choisit justement de parler d'une voix *neutre, qu'il aurait souhaité chargé d'humour*. Ces indications rappellent singulièrement les particularités de l'écriture dans ce roman. Elles résument l'écriture de la neutralité et la *transparente dissimulation* ironique qui caractérise l'écriture des *Vigiles*.

L'inventeur ouvre son discours par les phrases suivantes : « Vous savez certainement que les gens qui font dans les choses dites du savoir ou de l'esprit sont rarement sollicités pour parler. Alors, ils ont comme subi une atrophie de la langue. C'est pourquoi je vais être très bref... » (p. 193).

Nulle trace de diatribe politique dans l'allocution de Mahfoudh. Les multiples obstacles et intimidations qu'il a subis sont réduits à une simple allusion évasive, une concession négligeable introduite en incise dans la phrase « Je me suis, en dépit de tout, attaché à cette ville » (p. 193). Mahfoudh s'attache surtout à rendre hommage aux femmes dont il déplore l'absence parmi l'assemblée. Il reconnaît tout ce que doit son invention aux femmes qui ont *tissé* la « mémoire » et les « symboles pérennes » de la communauté.

Ces symboles sont la matérialisation du langage à inventer/découvrir. De même que l'écriture ouverte à la multiplicité, au cri ininterrompu, confine au silence, l'invention se confond avec la mémoire quand il s'agit de produire des « symboles pérennes » (p. 194).

L'association, *a priori* paradoxale, invention-mémoire est caractéristique de l'oeuvre de Djaout. Si Invention signifie « fabriquer autrement », comme nous l'avons

¹⁸⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, Editions de Minuit, 1980, pp. 95, 96.

analysé au chapitre précédent, et que la mémoire est créatrice, à l'image du devenir-enfant, le rapport entre invention et mémoire devient évident. Invention et Mémoire sont deux expressions d'un rapport singulier à la temporalité qui ne sépare plus le passé du présent : toute invention est aussi réinvention et tout souvenir est aussi création.

Rappelons par ailleurs que l'un des titres auquel songeait l'auteur pour son roman *L'Invention du désert* était *Quelque désert pour mémoire*¹⁸⁷. L'Invention remplace quasiment la Mémoire dans ce titre. Dans *Les Vigiles*, l'invention-mémoire de Mahfoudh apparaît donc comme une sorte de mise en abyme de la quête poétique de Djaout. C'est ce que nous analyserons plus en détail en dégagant les valeurs symboliques du métier à tisser et son rapport à l'écriture.

2- Le métier à tisser ou le texte à inventer

Le lien entre Texte et Tissu est inscrit dans l'étymologie même des mots : Texte dérive en effet du latin *textus* (tissu), *texere* (tisser). Mais le rapport entre le tissage et l'écriture ne relève pas uniquement de cette dérivation propre aux langues européennes. Nous le retrouvons dans bien d'autres aires culturelles, notamment au Maghreb : « La parabole de la pièce brodée ou tissée fait figure de poncif dans le patrimoine poétique populaire maghrébin »¹⁸⁸.

La métaphore textile est également répandue dans la poésie kabyle. On citera par exemple ce poème anonyme du XVIIIème siècle qui s'ouvre sur les vers : « Mon propos est clair/Je le forge tant et plus/Soie en tresses aux franges bleutées »¹⁸⁹ ; ou encore les vers plus modernes d'Ait Menguellet : « J'ai tissé une couverture de laine/ Que l'on venait voir de partout »¹⁹⁰.

Dans la tradition poétique maghrébine l'image du poème tissé diffère de l'analogie entre texte et tissu, liée principalement à l'écrit, dans la culture européenne. Et cela pour une première raison évidente qui est l'oralité de cette littérature. Le texte-tissu est associé à la clarté du propos et à la finesse de l'ouvrage. Il s'agit de tisser un texte hautement cohérent par un usage inédit des énoncés communs de la langue. La parole poétique ne se signale donc pas par l'hermétisme ou par un vocabulaire choisi.

¹⁸⁷ I. C. Tcheho, « Entretien avec Tahar Djaout », In *Algérie Littérature/Action* n. 12-13, Marsa Éditions, 1997, pp.219-222.

¹⁸⁸ M.S. Dib, *Pour une poétique du dialectal maghrébin*, Editions ANEP, Alger, 2007, p. 11. L'auteur cite par exemple les vers de Ben M'saïb : « Ibn Msaïb a tissé une toile, et son ouvrage est limpide ».

¹⁸⁹ Y. Nacib, *Anthologie de la poésie kabyle*, Editions Andalouses, Alger, 1993, p.222.

¹⁹⁰ T. Yacine, *Ait Menguellet chante...*, Editions Alpha, Alger, 2008, p. 405.

Elle est au contraire le verbe condensé et transparent. On pensera par exemple aux *isefra* kabyles qui signifient littéralement « éclaircissements » :

sefru, c'est éclaircir, expliciter, rendre intelligible. *Assefru*, c'est ce qui clarifie, rend limpide une idée, une situation. Il n'est, jusqu'au verbe « fru » (séparer) de la famille 'sefru' qui n'indique un clivage entre ce qui est clair et ce qui est obscur, entre le simple et le complexe.¹⁹¹

Nous ne prendrons pas la notion de texte dans son acception traditionnelle reliée à l'écrit. Le texte est bien plus l'entrelacs d'énoncés existants qui sous-tend toute création littéraire. Cette définition se rapproche bien plus du concept moderne forgé par les tenants de la théorie du texte : « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte »¹⁹².

Nous analyserons dans ce qui suit ce rapport du métier à tisser au texte dans le roman. Nous relèverons d'abord les diverses valeurs symboliques attachées au métier à tisser et son rapport à l'écriture. Nous procéderons ensuite en sens inverse pour analyser les points communs entre l'écriture djaoutienne et le métier à tisser.

Revenons à présent au métier à tisser tel qu'il apparaît dans *les Vigiles*. La première remarque est que l'invention se manifeste d'abord à l'état d'écrit, elle est signalée par les substantifs : « dessin », « formules », « schémas », « équations », « texte » (pp. 33, 37).

Ce qui est plus frappant est que la valeur du produit matériel de l'invention est systématiquement relativisée dans le discours de Mahfoudh : « petite machine » (pp. 36, 65, 105, 146) ; « La machine [...] relève beaucoup plus du simple dessin » (p. 32) ; « (...) cette machine qui n'en est pas une... » (p. 33) ; « modeste machine » (p. 193). Le qualificatif d'invention est lui-même problématique pour Mahfoudh : « invention qui ne le consacrera pas inventeur » (p. 33) ; « [un métier à tisser] que je réinvente » (p. 194). Inventer, comme nous l'avons analysé, consiste ici à *fabriquer autrement*. Le cas échéant, il s'agira de renouer avec la tradition immémoriale du tissage en modernisant le métier à tisser. Par ailleurs, le tissage est connoté de ruralité : l'épouse du dernier détenteur de métier à tisser le rejette précisément parce qu'elle se donne des allures de citadine. Il s'agira donc également de dépasser le clivage urbain/rural.

De même que l'invention de la barque sert à remonter à la source du fleuve, l'invention du métier à tisser permet de retrouver la source de la tradition du tissage. Il

¹⁹¹ Y. Nacib, *Idem.*, p. 31.

¹⁹² J. Kristeva, *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969, p. 85.

ne s'agit pas de retourner au passé, la fin de Menouar montre bien ce que cette aspiration a de tragique. C'est plutôt une perception de l'héritage culturel comme perpétuelle (ré)invention. Comme le résume Mammeri : « (...) la culture n'est pas seulement un héritage reçu, c'est aussi un projet assumé. »¹⁹³.

Rappelons que Mahfoudh nourrit le projet d'écrire depuis son enfance et sa fascination pour l'univers de la fiction romanesque. La naissance de son invention tient également de l'écriture et évoque clairement le début d'un travail d'écrivain : « (...) un jour, il avait pris son carnet. Et les gestes majestueux, qui faisaient jadis danser les fils de laine, s'étaient mis à le guider, à tracer un sillon de clarté... » (p. 35). Remarquons que la notion de clarté est associée à l'écriture qui est elle-même rapproché du tissage. Nous retrouvons ainsi la valeur de la métaphore du texte-tissu telle qu'elle apparaît dans la littérature du Maghreb. Par ailleurs, le sillon évoque une autre activité ancestrale : l'agriculture. Tissage et labours partagent chez les berbères, et au-delà, la même symbolique de fécondité. « [le tissage] est lui-même un labour d'où sortent, fixés dans la laine, les symboles de la fécondité et la représentation des champs cultivés... son symbolisme est celui des noces et des labours – gestes identiques qui sont autant d'appels à l'éternelle fécondité »¹⁹⁴. L'écriture se glisse dans cette symbolique de fécondité mais les noces dont il s'agit ici sont inédites. On l'a vu précédemment l'aspect machinique du métier à tisser tient à sa capacité de faire fonctionner ensemble des éléments hétérogènes : tradition, modernité, urbain, rural... Inventer revient à provoquer des noces contre-nature, créer des couples inédits. Ce rapprochement est d'ailleurs transparent dans l'évocation des « noces de chacal » :

(...) il tombait pendant des jours une pluie fine et diaphane, tissu à la trame serrée. Se mêlaient même parfois les rayons timides du soleil et les fils tremblants de la pluie, deux couleurs complémentaires sur le métier à tisser du ciel. On appelle ce mariage de la lumière et de l'eau les 'noces du chacal'. (p. 202)

Voilà le ciel transformé en métier à tisser avec des fils de pluie et de lumière. Rappelons à ce propos qu'en Kabylie les ensouples du métier à tisser sont appelées ensouples de la terre pour l'inférieur et ensouple du *ciel* pour le supérieur¹⁹⁵. Evidemment « les noces de chacal », comme acte contre-nature, sont connotées péjorativement dans la tradition.

¹⁹³ M. Mammeri, *Poèmes kabyles anciens*, La Découverte, Paris, 2001, p. 16.

¹⁹⁴ J. Servier, *Traditions et civilisations berbères*, Editions du Rocher, Paris, 1985, pp. 232-233.

¹⁹⁵ Malikam, *Magie de la femme kabyle et l'unité de la société traditionnelle*, L'Harmattan, Paris, 1996, p. 128.

C'est là l'occasion d'insister sur le fait que Mahfoudh revient à la tradition non pour s'y soumettre mais pour s'en inspirer et la mener vers de nouveaux territoires, ce qui équivaut à en transgresser la lettre. L'invention est le fruit d'une dialectique de fidélité et de trahison dans le rapport à la tradition, au passé.

Le métier à tisser est également un hommage aux femmes. C'est d'ailleurs à elles que Mahfoudh dédie son discours final. Là encore il ne faut pas y voir une nostalgie de la femme d'antan. Il suffit d'évoquer l'extravagance de la grand-mère, inspiratrice de l'invention, pour s'en convaincre. Celle-ci déconcertait les hommes du village par son audace : elle fut la première femme à se munir d'un porte-monnaie et d'une montre. Elle osait ainsi s'emparer d'attributs masculins affirmant la maîtrise du temps et de l'argent. La grand-mère ne correspond pas à un quelconque archétype de la femme rurale. Il faut signaler également que le métier à tisser se détache des autres activités de la vie rurale par son aspect « industriel ». Il est le pendant féminin la forge¹⁹⁶. L'autre femme dans la vie de Mahfoudh est Samia qui sort également des conventions puisqu'elle vit seule et entretient avec lui une relation libre. Son rôle est primordial dans l'accomplissement du projet de Mahfoudh. C'est par la lettre qu'elle lui enjoint d'écrire au sous-préfet qu'il échappe à l'emprise de la bande de Skander Brik.

Ces femmes sont les protectrices de Mahfoudh qui échappe miraculeusement à toutes les entraves administratives et policières. On pensera à ce commandement ancestral qui interdit formellement de s'attaquer à un homme sous la protection (*l'Aanaya*) d'une femme du moment où il se place derrière son métier à tisser¹⁹⁷.

Enfin, le métier à tisser est surtout le producteur des signes ancestraux transmis de génération en génération. Ils sont les « symboles pérennes » de la communauté qui perdurent même si leur signifié s'est perdu en chemin. Ces signifiants purs conservent pourtant un pouvoir presque magique. Mahfoudh fasciné par l'œuvre de sa grand-mère rapporte : « (...) des figures géométriques naissaient comme par enchantement » (p. 34) ou encore « il avait [...] regardé la grand-mère tisser des motifs enchanteurs » (p. 92).

¹⁹⁶ « A ce sujet, on raconte dans une légende que l'origine du tissage revient à Titem Tahittoust, femme d'un forgeron des Aït-Idjeur, réputés pour leurs tapis ». Malikam, *Op. Cit.*, p. 130.

¹⁹⁷ « La coutume kabyle dispose que l'aanaya est d'autant moins bafouable que le protecteur est une femme. Ainsi le criminel se réfugiant derrière le métier à tisser et placé donc sous protection féminine, est en principe pardonné ». Y. Nacib, *Anthologie de la poésie kabyle*, Editions Andalouses, Alger, 1993, p. 50.

Les motifs produits par le métier à tisser sont systématiquement liés à l'enchantement. La grand-mère, en produisant ces signes mystérieux, a le pouvoir *d'enchanter*, du latin *incantare* : « prononcer des formules magiques ». Comme en magie, le pouvoir des signes et des mots ne tient pas de leur signifié, qui reste obscur, mais de la matérialisation de leur signifiant. Nous retrouvons ainsi le *cri ininterrompu* libéré de l'individualité du locuteur. En réinventant le métier à tisser, Mahfoudh rétablit la continuité de ce cri tout en renouvelant son contexte, donc sa signification.

Il apparaît clairement que le métier à tisser entretient un rapport étroit avec l'écriture. Comme elle, il produit sans cesse un texte-tissu réinventé à partir d'un entrelacs de fils et de symboles appartenant à la communauté. Rappelons enfin que dans la mythologie populaire les fils de laine sont apparentés à des âmes et que les tisseuses jurent par les « quatre-vingt-neuf âmes » de leur métier¹⁹⁸.

Il apparaît que la machine métier à tisser fonctionne par l'agencement d'éléments hétérogènes. L'écriture de Djaout suit ce même mouvement de dépassement des oppositions binaires. L'auteur se ressource dans les formes traditionnelles autant que dans la littérature la plus moderne.

Nous avons souligné la modernité de l'oeuvre auparavant mais il faut ajouter que les spécificités de l'écriture djaoutienne se retrouvent tout autant de la littérature orale. Outre la citation littérale des chants traditionnels et de la mythologie kabyles, l'importance de la voix et la quête de neutralité sont également liées à cette littérature. Pour s'en convaincre, lisons la brillante préface de Jean Amrouche aux *Chants berbères de Kabylie* : « Poésie intérieure qui tend au silence, mais le silence peuplé de mille voix sans timbre, les voix des devenirs qui s'achèvent dans l'être vivant que nous sommes... »¹⁹⁹. Cette quête de transparence, à la limite du silence, permettant l'éclosion d'un récit aux voix multiples n'est pas sans rappeler la sobriété de l'écriture des *Vigiles*. Apparentée à la modernité de l'écriture blanche, elle n'est pas totalement étrangère à « la voix blanche et presque sans timbre »²⁰⁰ que décrit Amrouche.

Si l'on évoque le devenir-enfant particulier à l'oeuvre de Djaout nous en trouvons également un écho dans les commentaires de Amrouche aux chants kabyles :

L'esprit d'enfance n'est pas l'infantilisme de la pensée ou de la sensibilité. Tout au contraire, on ne saurait le séparer de la lucidité virile [...] Il n'est pas

¹⁹⁸ Malikam, *Op. Cit.*, pp. 117-118.

¹⁹⁹ J. Amrouche, *Chants berbères de Kabylie*, L'Harmattan, Paris, 1988, p. 55

²⁰⁰ *Idem.*, p. 56

un résidu mémorial, mais un mode d'être qu'il importe de conquérir, vers lequel il faut tendre par un effort véritablement héroïque.²⁰¹

L'esprit d'enfance est donc ce désintéret pour l'inessentiel, une sorte d'innocence reconquise : naïveté assumée et placidité de Mahfoudh face à la corruption généralisée des bureaucrates. L'esprit d'enfance c'est également l'intuition d'une vie plus grande que l'humain : fascination de Menouar pour le chant de la terre qui le mène jusqu'à la fusion avec cet élément.

Par ailleurs, la littérature orale prend à cœur d'intégrer les événements contemporains afin de proposer un éclairage nouveau²⁰². Si l'expression n'était négativement connotée, nous la qualifierions volontiers de *littérature de circonstance*. Contrairement à la lente élaboration de l'écrit, l'oralité permet la capture de l'évènement présent dans un jaillissement qui mêle la condensation du sens à la finesse de la forme. C'est précisément ce *don* qui fait du poète un être à part dans la communauté. On pensera par exemple au mythe affirmant que le poète Si-Mohand avait pour allié un ange qui transformait ses paroles en vers²⁰³. Il est significatif que l'énonciation, versifiée, soit associée à un être surnaturel tandis que l'énoncé reste attaché à l'humain. Le poète partage les joies et les souffrances de sa communauté mais il se distingue par son pouvoir à en exprimer la quintessence dans un verbe sans défauts. La littérature orale saisit et réutilise avec une déconcertante facilité les énoncés qui l'entourent : « c'est là un fait d'intertextualité où se manifeste ce qu'a [...] la poésie orale de mouvant, divers, contrastif, attentif aux discours communs plus qu'à la recherche de l'aveu personnel »²⁰⁴. Ce n'est certainement pas une *littérature de l'urgence*. Si l'auteur des *Vigiles* s'emploie, avec son écriture photographique, à capturer les mutations de la société contemporaine, il ne sacrifie ni la profondeur de la vision ni la qualité littéraire. Dire le présent dans un langage transparent ne va pas de soi. Surtout quand la langue utilisée n'est pas celle de la communauté à propos de laquelle, et à partir de laquelle, on écrit. Cela exige un travail sur la langue pour en

²⁰¹ *Idem.*, p. 41

²⁰² « Elle [la poésie] dit l'évènement, elle met en garde, oriente, corrige ». Y. Nacib, *Op. Cit.*, p. 38

²⁰³ M. Mammeri rapporte : « [Si-Mohand] vit se poser un ange qui d'emblée le mit en demeure de choisir entre deux termes : 'Parle et je ferai des vers – ou fais des vers et je parlerai (hder nek adssefruy-ney ssefru nek ad heddrey). – Fais les vers, dit Mohand, et je parlerai (sefru nek ad heddrey). » Depuis ce jour, quoi qu'il veuille dire, il peut le dire en vers, parce que c'est lui qui parle mais l'ange qui informe. » *Les Isefra de Si-Mohand*, Editions Mehdi, Tizi-Ouzou, 2009, p. 12.

²⁰⁴ P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, Paris, 1983, p. 143.

extirper l'idéologie sous-jacente. Par cet aspect Djaout se rapproche du poète-éclaireur traditionnel.

Tout cela n'enlève rien à la modernité de l'œuvre. Nous avons vu que l'auteur n'hésite pas à critiquer l'injustice érigée en tradition dans les rapports homme-femme et plus généralement dans l'institution familiale. Djaout puise dans la culture berbère et maghrébine, les valeurs qui permettent de libérer l'homme et de le rapprocher du Beau. Tout en se libérant des carcans de la tradition, Djaout prolonge le geste créateur duquel dépend la survie de toute culture. Ce rapport de fidèle trahison envers la tradition est brillamment résumé par la formule irrévérencieuse de *L'exproprié* : « L'Ancêtre tu es menteur ; mais j'aime tes paraboles »²⁰⁵.

²⁰⁵ T. Djaout, *L'exproprié*, SNED, Alger, 1981, p. 143.

CONCLUSION

La cartographie des *Vigiles* nous aura amené à explorer des contrées insoupçonnées. Parti de l'extrême contemporanéité d'un roman qui décrit une ville anomique, typique de la postmodernité, nous achevons notre étude sur ses références à l'ancestrale littérature orale.

Nous nous sommes d'abord interrogé sur la nature de l'espace décrit dans le roman et nous avons découvert toute la dimension rurale qui transparaît dans la description de cette banlieue hybride qu'est Sidi-Mebrouk ainsi que de la capitale qui étouffe sous le poids de la poussée démographique et des nouveaux usages des habitants. Cet espace flou et mouvant est littéralement indécidable. Pour le nostalgique de la campagne comme pour l'admirateur des mégaloïles ce non-lieu est abordé sur le plan déceptif de ce qu'il n'est pas.

Le paysage de la ville, dans *Les Vigiles*, est façonné par le comportement des habitants et leur course à la *bouffe* en fait un espace œsophagique. Cette ville obnubilée par la consommation effrénée rejette l'inventeur, figure de l'intellectuel, qui fait office d'intrus. Loin des jugements de moraliste Tahar Djaout propose une lecture très profonde de ces comportements. Il met en lumière le rôle des pénuries et du souvenir collectif des famines dans l'apparition de ces habitudes. L'écrivain ausculte avec précision le mal qui ronge la société œsophagique.

De plus, la surveillance impitoyable qui caractérise le pouvoir et ses tentacules administratifs et policiers exerce un constant verrouillage de toute initiative de changement. Les intellectuels sont réduits à cuver leur frustration dans le milieu confiné du *Bar du Scarabée*. La topographie de la surveillance révèle des groupes diffus activant pour le maintien des privilèges de petits chefs, et sous-chefs, disséminés dans l'espace. Nous sommes devant une conception moderne du pouvoir comme phénomène collectif où la hiérarchie et les lois ne sont que des masques servant à occulter la sauvage lutte pour le maintien des avantages de quelques privilégiés.

Nous nous sommes ensuite intéressé au rapport à l'espace, à la manière de vivre la ville. Il en est ressorti deux manières qui se résument schématiquement par le déracinement d'une part et l'adaptation de l'autre. Le déracinement du nostalgique Menouar Ziada est certes tragique, mortel, mais il s'accompagne de lignes de fuite dans l'imaginaire, occasions au déploiement d'un admirable chant de la terre-mère, qui constitue une grande partie de la dimension poétique du roman. L'adaptation du jeune

inventeur Mahfoudh Lemdjad est quant à elle une stratégie efficace pour déjouer les rouages de la bureaucratie mais elle ne va pas sans un risque d'intégration totale et d'une complicité avec les oppresseurs (fin ouverte du parcours de Mahfoudh).

Ces deux rapports à l'espace sont condensés dans les chapitres qui relatent des épisodes d'enfance des deux personnages. Djaout a cette particularité d'aborder l'enfance comme un devenir-enfant contemporain et dynamique. La nostalgie du retour en enfance est associée à un désir de mort chez Menouar. Le devenir-enfant de Mahfoudh s'exprime quant à lui par une innocence délibérée devant une société corrompue. Les épisodes d'enfance ne sont donc pas de simples souvenirs mais des condensations et des portes d'entrées originales pour la compréhension des deux trajectoires de vie.

Sur le plan de l'imaginaire ces deux trajectoires s'expriment à travers l'omniprésence de l'élément terrestre dans les rêveries de Menouar et la prédominance de l'élément marin dans celles de Mahfoudh. Menouar cherche l'enracinement terrestre tandis que Mahfoudh aspire au mouvement maritime.

Du rapport à l'espace jusqu'à l'imaginaire en passant par le rapport au pouvoir nous avons retrouvé la même configuration des deux trajectoires de l'errance et de la quête. Ces deux trajectoires ne relèvent pas d'une vision binaire mais indiquent plutôt la possibilité de perceptions multiples d'une même réalité. Les fins ouvertes nous rappellent que l'écrivain, selon la conception de Djaout, n'assume pas le rôle de moraliste désignant les voies du bien et du mal mais sollicite plutôt notre liberté de lecteur pour nous inviter à prolonger ces trajectoires dans le dehors du texte.

Enfin, sur le plan stylistique, l'écriture de la sobriété nous est apparue en corrélation autant avec l'écriture blanche, analysée par Barthes et Blanchot, qu'avec la voix blanche que relève Amrouche dans la littérature orale kabyle. De par ces deux références, il s'agit d'un même effort pour sortir l'écriture de l'épanchement personnel et des mots d'ordre idéologiques.

L'écriture photographique forgée par Djaout lui permet de capturer le présent dans toute sa vitalité. L'auteur des *Vigiles* nous propose un instantané allégé de tous les jugements de valeurs qui pourraient voiler la réalité sociale décrite. Multipliant les points de vues, l'auteur devient multiple et l'énonciation collective. Nulle prétention à l'objectivité en cela mais une aspiration à une expression nouvelle à la lisière des

langages frelatés. En somme il s'agit de viser la dénotation pour faire de l'écriture un instrument d'exploration des réalités profondes de sa société.

Ce mouvement de déterritorialisation de la langue va encore plus loin en se libérant du code figé pour aspirer au flux du chant et de la musique. Nous avons relevé à ce propos le rôle très important assumé par la musique et le chant dans le roman. Les chants d'animaux sont notamment apparus comme une matérialisation de l'expression collective à laquelle aspire l'auteur des *Vigiles*. Plus loin, la quête d'une langue libérée des mots d'ordres amène Djaout à évoquer une langue aphone inaccessible à tout contrôle. *Les Vigiles* déborde en cela les limites du genre romanesque pour se fondre dans la quête poétique que mène Tahar Djaout dans toute son œuvre.

Tout en aspirant à un langage nouveau, Djaout puise son inspiration dans la littérature orale kabyle. Modèle de vitalité, cette littérature a le pouvoir de mêler les nouvelles réalités aux récits ancestraux. On ne trouve pas de célébration du folklore chez Djaout mais une compréhension profonde de la littérature orale et un emploi moderne de ses codes. Empruntant autant au nouveau qu'à l'ancien, l'écriture des *Vigiles*, comme le métier à tisser, est un complexe de mémoire et d'invention.

Portant un regard rétrospectif sur le cheminement de notre analyse se pose une épineuse question : avons-nous répondu aux interrogations initiales ? Finalement, ce roman est-il urbain ou rural ? La ville y est-elle le non-lieu du déracinement tragique ou le théâtre de l'aventure périlleuse, éprouvante et passionnante ? Sa poétique est-elle un chant de la nature puisé dans l'oralité ou une écriture blanche en rupture avec les formes traditionnelles ? Cette œuvre est-elle le reflet d'une *réalité* ou une fuite dans l'imaginaire ? A toutes ces questions la réponse qui se dégage d'une lecture attentive est : ni l'un ni l'autre. Bien plus. L'un *et* l'autre.

D'une voix sobre, et sur des voies multiples, le roman se refuse à toutes les catégorisations duelles, à toutes les questions en forme d'alternative. Si le roman est construit sur une trame double celle-ci n'implique nullement une hiérarchisation axiologique (d'un côté les valeurs positives et de l'autre les valeurs négatives). Le roman nous invite au contraire à un dépassement la pensée binaire. C'est précisément en cela qu'il rejoint la philosophie deleuzienne : penser la multiplicité. En sachant que :

[une multiplicité] ne se définit pas par le nombre de des termes. On peut toujours ajouter un 3 à 2, un 4 à 3, etc., on ne sort pas par là du dualisme, puisque les éléments d'un ensemble quelconque peuvent être rapportés à une

succession de choix eux-mêmes binaires. Ce ne sont ni les éléments ni les ensembles qui définissent la multiplicité. Ce qui la définit, c'est le ET, comme quelque chose qui a lieu entre les éléments ou entre les ensembles. ET, ET, ET...²⁰⁶

Par sa subversion des contraires, l'œuvre nous invite à revoir nos paradigmes de l'espace et du temps. Nous invoquons ici le temps car temps et espace sont intimement liés. C'est ainsi qu'une étude du rapport à l'espace nous a mené, presque malgré nous, à une étude du rapport au temps. Nous avons constaté, à ce sujet, le lien étroit entre Invention et Mémoire dans l'œuvre de Djaout : la mémoire étant créative et l'invention réinvention. Par cet aspect *Les Vigiles* est à proprement parler un roman moderne. Non d'une modernité qui s'opposerait à la tradition mais d'une modernité libérée du culte de la rupture et de la nouveauté. Nous pensons par exemple à la modernité telle que la redéfinit Meschonnic dans *Modernité Modernité* :

Le contemporain ne cesse de courir après la modernité. Il ne la rejoint pas toujours. Elle n'est pas le contemporain. Semble tantôt en deçà, puis au-delà. Irratrapable.

L'ancien est contemporain du moderne [...] C'est qu'on prend encore le nouveau, le dernier nouveau, pour le moderne.

La modernité est la vie. La faculté de présent. Ce qui fait des inventions du penser, du sentir, du voir, de l'entendre, des inventions de formes de vie [...]

La modernité est ce qui reparaît sous tous les étouffements²⁰⁷.

Cette modernité est la condition de l'inventeur de métier à tisser. Il est tantôt condamné pour son *innovation hérétique* ; tantôt méprisé pour l'intérêt qu'il porte à une *tradition de vieille femme*. La leçon que nous rappelle Djaout est que toute prétention à la modernité ne saurait se réaliser sans une relecture de la tradition (faut-il rappeler ici l'apport bien connu de l'Antiquité gréco-latine à la Renaissance européenne?).

Pour l'auteur des *Vigiles* cette relecture du passé, libérée du conformisme servile que d'autres appellent « authenticité », se ressourc à la sève de la culture populaire²⁰⁸. L'intérêt pour la tradition ne consiste certainement pas à sa répétition. « La tradition, comme l'affirme T. S. Eliot, est une affaire de bien plus grande importance. Elle ne saurait être héritée, et si on la veut, on doit l'obtenir par un plus grand travail »²⁰⁹. Tout autre rapport au passé serait un fétichisme macabre de *chercheur d'os*.

²⁰⁶ G. Deleuze, C. Parnet, *Dialogues*, Flammarion, Paris, 1996, p. 43

²⁰⁷ H. Meschonnic, *Modernité Modernité*, Gallimard, Paris, 1988, p. 13

²⁰⁸ « Le moderne a joué aussi sur un rapport renouvelé à la culture populaire. Ce n'était alors une rupture qu'avec certains aspects de la culture savante, académique. Principalement leur mépris, et coupure, de la culture populaire. Ce qu'on fait Lorca ou Desnos, Bartok, Kandinsky ». *Idem*, p. 71

²⁰⁹ T. S. Eliot, *The Sacred Wood, Essays on poetry and Criticism*, cité par Henri Meschonnic, *Op. Cité*, p. 67.

Les Vigiles ne se signale pas par l'éclat de sa nouveauté, n'inaugure pas non plus une avant-garde. Il possède la transparence du présent. Il se glisse dans le mouvement de la vie et projette le passé vers l'avenir par la force de l'invention. Invention de métier à tisser, invention d'écriture, c'est finalement d'une invention de forme de vie qu'il s'agit. Un effort constant pour se libérer de tous les enfermements. Que ces derniers soient de l'ordre de l'espace ou du temps. Même l'enfermement prestigieux de l'intellectuel est déjoué par un intérêt sincère pour le devenir de la collectivité. Tout enfermement est une prison et, pour reprendre une image du poète populaire Mohamed El Badji²¹⁰, *la prison est une prison, fût-elle un palais aux reflets ravissants*.

Enfin, et pour nous résumer, il nous semble qu'une étude conjointe du temps et de l'espace pourrait éclairer encore la modernité des *Vigiles*, et de toute l'œuvre de Djaout, en tant qu'aspiration à l'invention d'une forme de vie. Invitation à une liberté qui ne soit pas rupture entre individu et société, à une créativité qui ne confonde pas l'affirmation de la différence et la négation du passé.

²¹⁰ Mohamed el Badji, poète, interprète et compositeur de chaabi né en 1933 à Belcourt. Arrêté en 1957 durant la grève de huit jours, il est condamné à mort et reste en prison jusqu'en 1962. C'est dans la prison de Serkadji qu'il écrit le texte d'El meqnin ezzine dont est extrait ce vers. L'original donne : « El qafš qafš wa lu kan qšar/ Yebhar ennžar ». Littéralement : « la cage est une cage, fût-elle un palais qui ravit le regard ».

Cette chanson, véritable hymne à la liberté où le poète emprisonné dialogue avec l'oiseau en cage, sera reprise par de grands interprètes de la musique chaabi à l'image de Boudjemaa el Anqis ou Ammar Ezzahi. Cf. Achour Cherfi, *Ecrivains algériens, dictionnaire biographique*, Casbah Editions, Alger, 2004.

Bibliographie

I-Œuvres littéraires :

a) Corpus :

-Djaout (Tahar), *Les Vigiles* (Roman), Éditions du Seuil, Paris, 1991, 218 pages.

b) Oeuvres de Djaout citées :

-*L'Exproprié* (Roman), SNED, Alger, 1981.

-*L'Exproprié* (Roman), François Marjault (édition revue et corrigée), Paris, 1991.

-*Les Chercheurs d'os* (Roman), Édition du Seuil, Paris, 1984.

-*L'Invention du Désert* (Roman), Édition du Seuil, Paris, 1987.

-*Le Dernier été de la raison* (Roman), Éditions du Seuil, Paris, 1999.

-*Les Rets de l'oiseleur* (Nouvelles), ENAL, Alger, 1984.

-*Le Solstice barbelé* (Poèmes), Naaman, Canada, 1975.

-*Pérenne* (poèmes), Éditions Le temps des cerises, Paris, 1996.

c) Oeuvres d'autres auteurs consultées :

-Borges (Jorge Luis), *Fictions*, Gallimard, Paris, 1983

-Camus (Albert), *L'Étranger*, Gallimard, Paris, 1984

-Hölderlin (Freidrich), *Œuvres*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1967

-Kafka (Franz), *Œuvres complètes, tom. 2, récits et fragments narratifs*, Gallimard, Paris, 1980

-Mammeri (Mouloud), *La Colline oubliée*, Gallimard, Paris, 1992

-Poe (Edgar Allan), *La Chute de la maison Usher et autres fictions*, trad. Charles Baudelaire, Seuil, Paris, 1993.

II- Ouvrages sur l'œuvre de Tahar Djaout

Critiques :

-Fisher (Dominique), *Ecrire l'urgence. Assia Djebar et Tahar Djaout*, Paris, L'Harmattan, 2007.

- Mokhtari (Rachid), *Tahar Djaout, un écrivain pérenne*, Chihab Editions, 2010.
 - Šukys (Julia), *Silence is death: the life and work of Tahar Djaout*, University of Nebraska press, 2007.
 - Equipe de recherches ADISEM, *Vols du guêpier, hommage à Tahar Djaout. Volume 1*, Alger, O.P.U. (Office des publications universitaires), 1994.
 - Equipe de recherches ADISEM, *Kaléidoscope critique, Hommage à Tahar Djaout, Volume 2*, Université d'Alger, Alger, 1995.
 - Boualili (Ahmed), *De l'interdiscours à l'écriture hybride dans l'œuvre de Tahar Djaout*, Editions Universitaires Européennes, 2010. Texte intégral de la thèse disponible en ligne sur : <http://www.limag.refer.org/Theses/Boualili.pdf> <02/01/2012>
 - Bivona (Rosalia), « Tahar Djaout ou le désert des espaces croisés », article disponible sur : <http://www.limag.com/Textes/Bivona/Barcell.htm> <10/12/2011>
 - Boualili (Ahmed), « Les romans de Tahar Djaout : la polyphonie comme stratégie discursive », article disponible en ligne sur : www.limag.refer.org/Textes/Boualili/2008Polyphonie.pdf <02/01/2012>
- Signalons le numéro spécial de la revue Passerelles conçu et coordonné par Rachid Mokhtari : *Passerelles, Spécial Tahar Djaout*, Passerelles Editions, n° 48, Mai 2011.

L'œuvre de Djaout dans la littérature algérienne :

- Achour (Christiane), *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, Paris, ENAP-Bordas, 1990.
- Kassoul (Aicha), *L'Algérie en Français dans le texte*, Editions ANEP, Alger, 2002.
- Mokhtari (Rachid), *La Graphie de l'Horreur, Essai sur la Littérature Algérienne (1990-2000)*, Alger : Chihab Éditions, 2002.
- Ouvrage collectif sous la direction de Christiane Achour, *Dictionnaire des œuvres algériennes en langue française : essais, romans, nouvelles, contes, récits autobiographiques, théâtre, poésie, récits pour enfants*, Paris, L'Harmattan, 1990.
- Ouvrage collectif sous la direction de Charles Bonn, Naget Khadda et Abdallah Mdarhri-Alaoui, *La littérature maghrébine de langue française*, Paris, EDICEF-AUPELF, 1996.

-Ouvrage collectif sous la direction de Christiane Chaulet Achour avec la collaboration de Corine Blanchard, *Dictionnaire des écrivains francophones classiques*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2010.

-Ouvrage collectif sous la direction de Salha Habib, *Ecrire le Maghreb*, Tunis, Cérés-Editions, 1997.

-Ouvrage collectif sous la direction d' Afifa Bererhi, *Algérie, ses lettres, ses langues, ses histoires*, Editions Maisonneuve Larose, Paris 2002.

Entretiens :

-Entretien réalisé par Chantal Allaf : « *L'apprentissage de l'imaginaire* » in El-Watan n. 958, 23/11/93

-Entretien réalisé par I. C. Tcheho in *Algérie Littérature/Action* n° 12-13, juin-septembre 1997, Paris, 1997. Disponible en ligne sur : http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/4_12_34.pdf <10/12/2012>

-« *Ecriture et mémoire* », entretien réalisé par Salima Aït Mohamed, dans *Ecrits d'Algérie*, Les Ecrits des Forges, Québec, et Autres Temps, Marseille, 1996.

-« *De vive voix* » par Michel-Georges Bernard in *Algérie Littérature/Action* n° 73-74, septembre-octobre 2003, Paris, 2003. Disponible en ligne sur : http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/4_73_7.pdf <10/12/2012>

-Mammeri (Mouloud), *Entretien avec Tahar Djaout*, Laphomic, Alger, 1987.

III-Ouvrages théoriques

a) Théorie de la littérature

-Bachelard (Gaston), *Lautréamont*, José Corti, Paris, 1940.

-Bakhtine (Mikhaïl), *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978.

-Bakhtine (Mikhaïl), *Esthétique de la création verbale*, Editions Gallimard, Paris, 1984.

-Barthes (Roland), W. Kayser, W.C. Booth, Ph. Hamon, *Poétique du récit*, Le Seuil, Paris, 1977.

- Barthes (Roland), *Le Degré zéro de l'écriture*, Œuvres complètes t.1, Editions du Seuil, Paris, 1993.
- Benveniste (Emile), *Problèmes de linguistique générale, 1*, Editions Gallimard, Paris, 1966.
- Blanchot (Maurice), *L'Espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955.
- Blanchot (Maurice), *Le Livre à venir*, Editions Gallimard, Paris, 1959.
- Buffard-Moret (Brigitte), *Introduction à la stylistique*, Armand Colin, Paris, 2009.
- Campagnon (Antoine), *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Editions du Seuil, Paris, 1998.
- Dubois (Jacques), *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Editions du Seuil, Paris, 2000.
- Jolles (André), *Formes simples*, traduit de l'Allemand par Antoine Marie Buguet, Paris, Éditions du Seuil, 1972
- Kristeva (Julia), *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969.
- Reuteur (Yves), *L'analyse du récit*, Armand Collin, Paris, 2009
- Richard (Jean-Pierre), *Microlectures*, Seuil, Paris, 1979.
- Rifatterre (Michael), *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, Paris, 1971
- Spitzer (Léo), *Etudes de style*, Editions Gallimard, Paris, 1970.
- Tadié (Jean-Yves), *Le Roman au XX^e siècle*, Pierre Belfond, Paris, 1990.
- Todorov (Tzvetan), *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, Editions du Seuil, Paris, 1981.

Sur la problématique de l'espace :

- Abdoun (Ismail), *Lecture(s) de Kateb Yacine*, Casbah Editions, Alger, 2006, chap. « Espace et écriture de l'espace dans Nedjma », pp. 135-142
- Bachelard (Gaston), *La Poétique de l'Espace*, P.U.F., Paris, 1957.
- Barthes (Roland), *L'Aventure sémiologique*, Editions du Seuil, 1985
- Bauer (Gérard) et Roux (Jean-Michel), *La Rurbanisation ou la ville éparpillée*, Le Seuil, Paris, 1976

- Bonn (Charles), *Problématiques spatiales du roman algérien*, Entreprise National du Livre, 1986, Alger.
- Perrec (Georges), *Espèce d'espace*, Editions Galilée, 1974
- Sansot (Pierre), *Poétique de la ville*, Editions Payot & Rivages, Paris, 2004
- Westphal (Bertrand), « Pour une approche géocritique des textes » in *La Géocritique mode d'emploi*, PULIM : Limoges, coll. « Espaces Humains », n°0, 2000, pp.9-40
- C. Achour, Z. Ali-Ben Ali, A. Kassoul, S. Rezzoug, B. Tabti, *Espaces en littérature. Etude de quelques romans algériens*, Espaces Maghrébins. Pratiques et enjeux, ENAG- Editions-URASC, 1989.
- Ouvrage collectif sous la direction de Fatma Oussedik, *Raconte-moi ta ville, essai sur l'appropriation culturelle de la ville d'Alger*, ENAG Editions, Alger, 2008.
- Peñalta Catalán (Rocío), "La ville en tant que corps : métaphores corporelles de l'espace urbain", *Trans (Revue de littérature générale et comparée)*, n. 11. Article consultée en ligne : <http://trans.revues.org/454> <10/01/2012>

Sur la littérature orale :

- Amrouche (Jean), *Chants berbères de Kabylie*, L'Harmattan, Paris, 1988.
- Cherfi (Achour), *Ecrivains algériens, dictionnaire biographique*, Casbah Editions, Alger, 2004.
- Dib (Mohamed Souheil), *Pour une poétique du dialectal maghrébin*, Editions ANEP, Alger, 2007.
- Malikam, *Magie de la femme kabyle et l'unité de la société traditionnelle*, L'Harmattan, Paris, 1996.
- Mammeri (Mouloud), *Poèmes kabyles anciens*, La Découverte, Paris, 2001.
- Mammeri (Mouloud), *Les Isefra de Si-Mohand*, Editions Mehdi, Tizi-Ouzou, 2009.
- Mokhtari (Rachid), *La Chanson de l'exil. Les voix natales (1939-1969)*, Casbah Editions, 2001.
- Nacib (Youcef), *Anthologie de la poésie kabyle*, Editions Andalouses, Alger, 1993.
- Servier (Jean), *Traditions et civilisations berbères*, Editions du Rocher, Paris, 1985.

- Yacine (Tassadit), *L'izli, ou l'amour chanté en Kabylie*, Editions Alpha, Alger, 2008.
- Yacine (Tassadit), *Aït Menguellet chante...*, Editions Alpha, Alger, 2008.
- Zumthor (Paul), *Introduction à la poésie orale*, Seuil, Paris, 1983.

b) Philosophie et sciences humaines:

Sur l'imaginaire :

- Bachelard (Gaston), *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris, 1942.
- Bachelard (Gaston), *La Terre et les rêveries de la volonté : essai sur l'imagination des forces*, José Corti, Paris, 1948.
- Bachelard (Gaston), *La Terre et les rêveries du repos : essai sur les images de l'intimité*, José Corti, Paris, 1948.
- Barthes (Roland), *Mythologies*, Editions du Seuil, Paris, 1970.
- Fanon (Frantz), *Peaux noires, masques blancs*, Editions du Seuil, Paris, 1952.
- Fanon (Frantz), *Les Damnés de la terre*, Editions Maspero, Paris, 1961

Ouvrages de Deleuze :

- Deleuze (Gilles) et Guattari (Félix), *L'Anti-Œdipe (Capitalisme et schizophrénie I)*, Editions de Minuit, Paris, 1972.
- Deleuze (Gilles) et Guattari (Félix), *Kafka. Pour une littérature mineure*, Editions de Minuit, Paris, 1975.
- Deleuze (Gilles), *Proust et les signes*, Editions de Minuit, Paris, 1976.
- Deleuze (Gilles) et Guattari (Félix), *Mille plateaux (Capitalisme et schizophrénie 2)*, Editions de Minuit, Paris, 1980.
- Deleuze (Gilles), *Pourparlers 1972-1990*, Editions de Minuit, Paris 1990.
- Deleuze (Gilles) et Guattari (Félix), *Qu'est-ce que la philosophie ?* Editions de Minuit, Paris, 1991.

- Deleuze (Gilles), *Critique et clinique*, Editions de Minuit, Paris, 1993
- Deleuze (Gilles) et Parnet (Claire), *Dialogues*, Editions de Minuit, Paris, 1996.
- Signalons également les enregistrements audio et transcriptions des cours de G. Deleuze disponibles en ligne sur les sites suivants :

<http://www.univ-paris8.fr/deleuze/>

<http://www.webdeleuze.com>

<http://www.le-terrier.net/deleuze/>

Sur la pensée de Deleuze :

- Buydens (Mireille), *Sahara. L'Esthétique de Gilles Deleuze*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1990.
- Ouvrage collectif sous la direction de Robert Sasso et Arnaud Villani, *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, Les cahiers de Noesis n.3, CRHI, Paris, 2003.
- François Zoubirachvili, *Le Vocabulaire de Deleuze*, Ellipses, Paris, 2003.
- Nous consulterons également avec intérêt le documentaire audio-visuel : *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, 3 cassettes VHS, Paris, Editions Montparnasse, 1997 (450 min : série d'entretiens avec Claire Parnet, réalisation Pierre-André Boutang, Arte 1995).

Autres philosophes :

- Bergson (Henri), *Matière et mémoire, essai sur la relation du corps à l'esprit*, PUF, Paris, 1939. Consulté en ligne sur:
http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html
<10/03/2012>
- Bergson (Henri), *Le Rire*, PUF, Paris, 1983
- Foucault (Michel), *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris, 1975.
- Foucault (Michel), *Il faut défendre la société*, Gallimard, Paris, 1997.
- Meschonnic (Henri), *Modernité Modernité*, Gallimard, Paris, 1988.
- Monod (Jean-Claude), *Foucault. La Police des conduites*, Editions Michalon, Paris, 1997.

-Jankélévitch (Vladimir), *L'Ironie*, Flammarion, Paris, 1964.

c) Dictionnaires et encyclopédies

- *Encyclopaedia Universalis* 2011 dans sa version numérisée (Logiciel Encyclopaedia Universalis, Paris, 2010).

-Version électronique du *Grand Robert de langue française*, Le Robert/SEJER, 2005.

- *Le petit Larousse 2003*, Larousse/VUEF, Paris, 2002.

-*Dictionnaire étymologique du Français*, Le Robert/VUEF, Paris, 2002